

Capítulo 28. LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA DEL BARROCO

28. 1. INTRODUCCIÓN.

Mucho se ha escrito y se podría decir sobre la palabra y el concepto “barroco”: si es una época, un estilo de vida, un espíritu permanente con diversas manifestaciones a lo largo de toda la historia de la Cultura... Lo barroco se define incluso, con un sentido peyorativo, como algo extravagante, grotesco y de mal gusto.

Discusiones filosóficas aparte, emplearemos este término, *barroco*, aplicado a la Música por su necesaria relación con la Literatura y las demás Bellas Artes, para referirnos a un período cronológico que arranca con el siglo XVII y viene a concluir hacia el centro del XVIII con las muertes de dos grandes maestros: J.S. Bach (1750) y G.F. Händel (1759).

La Música experimenta en toda Europa, hacia el año 1600, un cambio profundo y general en sus manifestaciones, en todos sus aspectos y formas, y en un tiempo relativamente breve se cambia radicalmente la técnica y la estética de la Música, tanto de la vocal como de la instrumental, tanto de la profana como de la religiosa.

El siglo y medio de la época barroca es, ciertamente, un largo período, que algunos historiadores dividen en dos subperíodos, al igual que se comentó del Renacimiento en el capítulo anterior: un primer Barroco o Altobarroco (hasta ca. 1675) y, desde aquí, un segundo Barroco o época de plenitud del Barroco. Y es cierto que entre la Música de C. Monteverdi y la de A. Vivaldi o J.S. Bach hay diferencias abismales; pero no lo es menos el hecho de que la Música del siglo XVII y de la primera mitad del XVIII mantiene unas constantes comunes que la diferencian de la de cualquier otro período histórico, anterior o posterior y, al mismo tiempo, le confieren una unidad más que superficial.

Este cambio se efectuó sin estridencia alguna, por la dinámica interna de la Música, por evolución de la Música del Renacimiento que, cuando había alcanzado su punto máximo de perfección, rompió hacia nuevos derroteros.

El Barroco sigue planteando al intérprete moderno algunos problemas similares al los del Renacimiento, como la ausencia de partituras completas de una obra (de la mayoría de las obras nos quedan sólo particelas). Pero se sitúa mucho más cerca de nuestra práctica: la grafía musical se va acercando a la actual (redonda, frente a la grafía cuadrada renacentista); el compás se va acercando a su idea actual, con barras divisorias cada vez más frecuentes; los modos se van transformando en los tonos actuales...

La composición sobre *cantus firmus* se abandona; no obstante permanece en elaboraciones sobre corales alemanes (fantasías corales), y en la música latina en los salmos polifónicos y policorales y en las Misas *pro Defunctis*.

El dato histórico, muy importante para la historia de la música coral, que constatamos es la presencia cada vez más abundante de una literatura instrumental que entusiasma a los compositores, y que hace desaparecer prácticamente la música coral *a cappella* de carácter civil, quedando ésta relegada a sólo la música litúrgica; ésta por su parte seguirá insistiendo en giros y armonías arcaicas, pero encontrará un camino nuevo y específico de este período barroco, a la vez que monumental, en el estilo policoral. En el campo civil, la música se servirá del Coro como elemento fundamental unas veces, ornamental otras, de las óperas y oratorios (cf. Capítulo 9.3).

Hacia el fin del período, las formas del oratorio, de la pasión y de la ópera se hacen gigantescas en su concepción musical y en sus dimensiones, en manos de unos compositores tan grandes (J.P. Telemann, J.S. Bach, G.F. Händel) que hacen imposible una evolución posterior del estilo barroco, provocando la reacción hacia el nuevo estilo clásico.

La música española, que en el Renacimiento ha llegado a la cima como una de las grandes escuelas y con algún autor, quizá, como el más grande del Renacimiento, se oscurece al comenzar el siglo XVII, sin que puedan darse razones convincentes para justificar tal hecho. Ciertamente la música de este período está mucho menos transcrita y publicada, sin duda porque no parece haber habido en España ningún compositor de primerísima importancia, como los hubo en el Renacimiento. Pero los compositores de segunda categoría, como se dijo en el capítulo anterior, componen con muy buena calidad y dignidad, y don dignos de darse a conocer, como lo son los compositores de otras escuelas, que todos no son C. Monteverdi, J.S. Bach o G.F. Händel.

La música barroca española publicada lo está en ediciones técnicas, caras y muchas veces agotadas del C.S.I.C. y apenas en ediciones más utilitarias. Esta música, como veremos a través de este capítulo, a veces tiene una plantilla coral menos habitual, necesita el bajo continuo, o instrumentos diversos, o requiere la división del coro (policoralidad).

El hecho es que la polifonía del Renacimiento, con mejor o peor interpretación, es bastante practicada por la generalidad de nuestros coros, mientras que la del Barroco, más cercana a nuestra sensibilidad, apenas tiene un hueco en los programas corales.

En este capítulo nos acercaremos a la interpretación de la música coral barroca, pero creemos que es justo hacerlo preferentemente desde la música barroca española que, siendo semejante a la europea, tiene algunas particularidades propias. Y desde este principio queremos animar a los directores de Coro a conocerla y considerar las posibilidades de su interpretación. El Renacimiento español ya está bien abierto entre los coros españoles, y mejor valorado por los grupos extranjeros de interpretación. Procede ahora romper una lanza para que ocurra otro tanto con nuestro Barroco.

28.2. FUENTES Y COMPOSITORES.

28.2.A. Escuela Española.

Mucha música profana de nuestro Barroco inicial nos ha llegado en *cancioneros* diseminados por diversas bibliotecas europeas. Sus obras son fundamentalmente villancicos (=

romances con estribillo), canciones y madrigales (= sonetos, tonos humanos) de sonoridad armónica cercana a los del Renacimiento, aunque con madrigalismos atrevidos inusitados, y con una riqueza rítmica nueva, que los hace propios de esta nueva época. Los exponemos brevisísimamente para que se pueda apreciar la riqueza de obras que tenemos y hagamos justicia nominando a unos desconocidos autores

ROMANCES Y LETRAS A TRES VOZES.¹ Conservado en la Biblioteca Nacional, este cancionero parece ser el más antiguo por su estilo musical de transición. Contiene 134 obras, de las que 73 están en el volumen publicado, generalmente anónimas, y entre las pocas que llevan nombre de autor figuran G. García (1), D. Garzón (1), J. de Palomares (1), J. de la Peña (1), B. Peralta (1) y J. Pujol (9).

CANCIONERO DE TURÍN.² Conservado en La Biblioteca Nacional de esta ciudad. Contiene 46 obras, 36 a 3 voces y 10 a 2, todas anónimas con la excepción de una de J. de Palomares.³

CANCIONERO DE LA CASANATENSE. Conservado en la Biblioteca Casanatense de Roma. Contiene 20 obras, todas a 3 v. de J. Arañés (6), M. Machado (1), I. Mur (1), J. Pujol (6) y M. Romero (*Capitán*) (6).⁴

CANCIONERO DE MEDINACELI, llamado también TONOS CASTELLANOS, B). De la Biblioteca de los Duques de Medinaceli (Madrid). Es distinto del mucho más importante Cancionero de Medinaceli del s. XVI (CMM), del que se habló en el capítulo anterior. Contiene 67 obras, la mayoría a 3 v. de J. Blas (2), F. Company (6), G. Díaz (1), D. Gómez (1), F. Gutiérrez (3), F. Muñoz(1), J. de Palomares (1), J. Pujol (1) y muchas anónimas (51).⁵

CANCIONERO DE OLOT. Contiene 74 obras de J.B. Comes (3), B. Figuerola (1), I. Mur (1), F. Pujol (2), J. Pujol (15) y la gran mayoría anónimas (52).⁶

CANCIONERO DE MUNICH. Conservado en la *Staatsbibliothek* de esta ciudad. Según el recopilador, Claudio de la Sablonara (nombre con el que también se conoce este cancionero), contiene la música que se interpretaba en la corte de Felipe III. Contiene 75 obras a 2, 3 y 4 v. de M. de Arizo (2), J. Blas (20), G. Díaz (8), D. Gómez (1), M. Machado (3), J. de Palomares (1),

¹ Transcrito por Miguel Querol y publicado sólo el vol. 1º por el C.S.I.C. (Barcelona, 1956).

² Este y los cancioneros que siguen sólo están parcialmente transcritos por Miguel Querol y publicados con el título: *Música Barroca Española: Polifonía Profana (Cancioneros Españoles del siglo XVII)*. (C.S.I.C., Barcelona, 1970).

³ En la publicación de M. Querol hay sólo 10 obras de este cancionero.

⁴ En la citada publicación hay 6 obras de este cancionero.

⁵ Publicadas sólo 20 obras.

⁶ De ellas están publicadas 6 obras a 3 v.

J. Pujol (7), A. de los Ríos (8), M. Romero (*Capitán*) (22), J. de Torres (1) y alguna anónima (2).⁷

LIBRO DE TONOS HUMANOS. Conservado en la Biblioteca Nacional, además de ser excepcional por el número de obras (227), nos lleva más adelante en el tiempo (copiado en 1655 por D. Pizarro). Por eso este cancionero es para el s. XVII lo que el Canc. Mus. de Medinaceli es para el s. XVI. La mayoría de sus obras son a 4 v. (las de los anteriores cancioneros eran en su mayoría a 3 v.). Los autores nominados en él son N. Borly (1), M. Correa (28), F. de la Cruz (2), M. Machado (11), B. Murillo (14), F. Navarro (1), C. Patiño (6), M. Romero (*Capitán*) (3), A. de Viera (1) y muchas obras anónimas (159).⁸

CANCIONERO DE COIMBRA. Conservado en la Biblioteca de su Universidad. Es el único que tiene las obras en formato de partitura, aunque ordenadas en sentido inverso (el primer pentagrama es el Bajo). Contiene 73 obras para distinta composición vocal (de 2 a 9 v.), todas anónimas.⁹

TOMÁS LUIS DE VICTORIA (Ávila, 1548? - Madrid, 1611). Este autor, cumbre del Renacimiento, se introduce en la estética barroca con sus numerosas obras policorales (motetes, misas, salmos y *Magnificat*) con órgano para el Coro I, ya desde la primera publicación (Venecia, 1572).

PEDRO RUIMONTE (Zaragoza, 1565 - 1627). Tiene un Libro de (6) Misas (1604)¹⁰, otro de motetes y lamentaciones (1597) (perdido) y el *Parnaso Español de Madrigales y Villancicos* (1614)¹¹, todos publicados en Amberes, donde sirvió como Maestro de Capilla de la Corte. Su estilo es todavía renacentista con alguna aproximación al Barroco, sobre todo en los Villancicos.

SEBASTIÁN AGUILERA DE HEREDIA (Zaragoza?, ca. 1565 - 1627). Aunque es más conocido como organista, es un buen compositor de música coral litúrgica. Su *Canticum Beatissimae Virginis Deiparae Mariae* (1618) se compone de cuatro ciclos de *Magnificat* en cada uno de los ocho tonos, algunos con una policoralidad grandiosa.

MATEO ROMERO / MATHIA ROSMARIN (*MAESTRO CAPITÁN*) (Lieja, 1575/6 - Madrid, 1647). Aparte su obra profana en los cancioneros, tiene numerosas misas y motetes diseminados por muchos archivos españoles, dado su gran predicamento como Maestro de Capilla del Rey

⁷ Publicadas sólo 6 obras

⁸ De ellas están publicadas 16 obras en la publicación aludida de M. Querol..

⁹ Sólo tres de ellas están publicadas en M. Querol.

¹⁰ Transcrito por Pedro Calahorra y publicado por la Sociedad Española de Musicología (Zaragoza, 1982).

¹¹ Transcrito por Pedro Calahorra y publicado por la Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.) (Zaragoza, 1980).

Felipe II, de donde le viene el sobrenombre *Capitán*, “porque sobre todos triunfa”.¹²

JUAN BAUTISTA COMES (Valencia, 1582 - 1643). De estética netamente barroca en sus villancicos al Ssmo. Sacramento, a la Natividad o a la Sma. Virgen, de muy variada composición vocal (para 1, 2 y 3 coros)¹³. Autor de numerosos motetes y Misas policorales y de las *Danzas del Santísimo Corpus Christi*¹⁴. Lo creemos uno de nuestros mejores compositores del s. XVII.

CARLOS PATIÑO (Galicia, 1600 - Madrid, 1675). Autor, entre otras, de una excelente Misa de Batalla a 12 v.¹⁵, motetes policorales y obras cortesanas en distintos cancioneros.

JOAN CEREROLS (Martorell, 1618 - Montserrat, 1676). Importantísimo compositor comparable a los mejores del siglo XVII europeo. Su obra es especialmente religiosa y de una sabiduría policoral sobresaliente, como por ejemplo sus espectaculares obras, el himno *Ave, maris stella* (9 v.m. en 3 coros: S(c.f.) | SCTB | SCTB) y C. Gregoriano, o la *Missa de Batalla* (12 v.m. en 3 coros SSCT | SCTB | SCTB).¹⁶

De entre los Maestros de Capilla de la Catedral de Sevilla merecen citarse por su especial calidad ALONSO XUÁREZ (o JUÁREZ) (+1696), DIEGO-JOSÉ DE SALAZAR (+1709) y PEDRO RABASSA (1694?-1767). Sus obras siempre policorales denotan el esplendor del culto catedralicio sevillano, por ejemplo: las Lamentaciones (8 v. en 2 coros e instrumentos) de D.J de Salazar o las Misas *Absque brevi brevis* (a 8 v. en 2 coros) o *Per oppositos motus* (a 12 v. en 3 coros) de P. Rabassa.¹⁷

28.2.B. **Escuela Italiana**. Al citar a los mejores representantes de esta importante escuela, no consideramos sus óperas ni sus cantatas, que por ser italianas, son para voz sola e instrumentos.

CLAUDIO MONTEVERDI (Cremona, 1567 - Venecia, 1643). Gran figura de la Música, que

¹² Sus *Opera Omnia Latina* se publican por el *American Institute of Musicology* (Hänssler Verlag, 2001).

¹³ Transcritos por José Climent y publicados por la Institución “Alfonso el Magnánimo” (Valencia, 1977-78).

¹⁴ Transcritas por Vicente García Julbe y publicadas por la Institución “Alfonso el Magnánimo” (Valencia, 1952).

¹⁵ Transcrita por M. Querol y publicada en el volumen *Polifonía Policoral Litúrgica* del C.S.I.C. (Barcelona, 1982).

¹⁶ Sus Obras Completas, transcritas por David Pujol, están publicadas por el Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya (Monasterio de Montserrat, 1930-81).

¹⁷ Muchas obras de estos maestros han sido transcritas por Ricardo Rodríguez, y algunas publicadas en el *Boletín 2001* de la Confederación Andaluza de Coros (CO.AN.CO.).

a través de sus nueve Libros de Madrigales (1587-1651) pasa del estilo renacentista al barroco. Iniciador de la ópera con *L'Orfeo* (1607). Otras grandes obras corales son el *Lamento d'Arianna* (1608), las *Canzonette* (1584), los *Scherzi musicali* (1607-32), 3 Misas, los *Madrigali spirituali* (1583), *Visperas de Beata Virgine* (1610), y la *Selva morale e spirituale* (1640).

GIACOMO CARISSIMI (Marini, 1605 - Roma, 1674). Muy importante como iniciador del oratorio, de los que compuso 14, entre ellos *Baltazar*, *Jephthe*, *Jonas* y *Judicium Salomonis*. Aparte compone 14 misas y muchos motetes.

ALESSANDRO SCARLATTI (Palermo, 1660 - Nápoles, 1725). Fundador de la ópera napolitana. Su obra la componen múltiples motetes, una Pasión según S. Juan, 10 Misas, *Stabat Mater*, *Te Deum* y ca. 35 oratorios (algunos perdidos).

ANTONIO LOTTI (Venecia o Hannover, ca.1667 - Venecia, 1740). La mayor parte de su mucha música sagrada, misas, motetes, salmos y oratorios no tiene acompañamiento instrumental. Fue célebre su *Miserere* (1733).

ANTONIO VIVALDI (Venecia, 1678 - Viena, 1741). Muy importante en la música instrumental, sobre todo en la forma concierto, y operística. Algunas composiciones religiosas importantes son el *Gloria* en Re M., el *Magnificat* en Sol m., y el oratorio *Juditha triumphans* (1716).

DOMENICO SCARLATTI (Nápoles, 1685 - Madrid, 1757). Aunque muy importante como compositor de óperas y obras instrumentales, no lo es tanto en la música coral, que se reduce a algunos motetes, salmos y misas, y dos oratorios.

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (Iesi, 1710 - Pozzuoli, 1736). Célebre por sus óperas e *intermezzi* cómicos; para la música coral aporta, entre alguna misa y varios motetes, su célebre *Stabat Mater* (1736).

28.2.C. Escuela Alemana.

MICHAEL PRAETORIUS (Creuzburg an der Werra, 1571? - Wolfenbüttel, 1621). Compositor muy prolífico de música multicoral en alemán y en latín para el culto luterano. Sus principales obras: *Musae Sioniae* (9 vols., 1605-10) y *Terpsichore* (1612), conjunto de motetes, salmos y danzas instrumentales.

MELCHIORFRANCK (Zittau, ca.1579 - Coburgo, 1639). Como el anterior, compuso mucha música para el culto luterano: más de 40 colecciones de motetes con más de 600 obras con y sin instrumentos.

HEINRICH SCHÜTZ (latinizado: Henricus Sagittarius) (Bad Löstriz, 1585 - Dresde, 1672). Su producción es casi totalmente sagrada influida por la música policoral veneciana. Toda ella es excelente. Algunas obras sobresalientes: *Psalmen Davidis* (1619), *Cantiones sacrae* (1625),

Symphoniae sacrae (3 vols. de motetes, 1629-50), *Kleine geistliche Concerte* (2 vols., 1636-39), y otras colecciones por el estilo. Sus oratorios son: Historia de la Resurrección (1623), Las siete palabras de Cristo (ca.1660), Historia de la Navidad (1664) y las Pasiones según S. Mateo, S. Lucas y S. Juan (1666).

GEORG PHILIPP TELEMANN (Magdeburgo, 1681 - Hamburgo, 1767). También muy prolífico, que escribe en todas las formas vocales e instrumentales de su época con un estilo de gran claridad. Su inmensa contribución coral está en sus ca.1700 cantatas para el servicio luterano, 27 Pasiones, 6 oratorios, 17 Misas, 30 salmos, motetes, cánones y otras canciones religiosas.

JOHANN SEBASTIAN BACH (Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750). El más grande de los compositores que con G.F. Händel cierra el Barroco abarca la totalidad de los géneros musicales de su época, con excepción de la ópera. También es el más grande en la música coral con estas obras:

- 6 Motetes para coro sin instrumentos.
- Más de 200 Cantatas para coro, solistas y orquesta, para el servicio dominical y festivo luterano.
- *Magnificat*, para coro, solistas y orquesta (1723).
- Pasión según S. Juan, para coro, solistas y orquesta (1724).
- Pasión según S. Mateo, para doble coro, solistas y doble orquesta (1727).
- Oratorio de Navidad, para coro, solistas y orquesta (1734).
- Misa en Si m. para coro, solistas y orquesta (1749).

GEORGE FRIDERIC HÄNDEL (Halle, 1685 - Londres, 1759). Aunque alemán de nacimiento, es inglés en toda su producción. Culmen del Barroco, junto a J.S. Bach. Compositor de mucha música instrumental y de óperas. Su obra coral abarca varias obras latinas para coro, solistas y orquesta como los salmos *Dixit Dominus*, *Laudate pueri Dominum* y *Nisi Dominus* (1707); los *Te Deum* de Utrecht (1713) y de Dettingen (1743); muchos *anthems* o himnos ingleses para festividades religiosas y civiles. Su obra más importante son los muchísimos oratorios, algunos de ellos inmortales: Esther (1718), Débora (1733), Saúl (1739), Israel en Egipto (1739), El Mesías (1742), Sansón (1743), José y sus hermanos (1744), Baltasar (1745), Judas Macabeo (1747), Susana (1749), Salomón (1749), Jefé (1752)...

28.2.D. Escuela Inglesa.

JOHN DOWLAND (Londres, 1563 -1626), THOMAS TOMKINS (St. Davids, 1572 - Martin Hussingtree, 1656), THOMAS WEELKES (Elsted?, 1576 - Londres, 1623) y ORLANDO GIBBONS (Oxford, 1583 - Canterbury, 1625) son compositores de música instrumental importantes, que también tienen madrigales, salmos y composiciones espirituales polifónicas.

HENRY PURCELL (?, 1659 - Westminster, 1695). Uno de los más importantes compositores del período y el más grande de los ingleses. Con obras instrumentales y dramáticas, su contribución más importante es para la música coral: 65 *anthems* o himnos para coro y orquesta para el servicio anglicano. También obras latinas (*Magnificat*, *Te Deum*, etc.) y otras

obras inglesas profanas.

28.2.E. **Escuela Francesa.** No muy importante para la música coral; merece citarse a:

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (París, 1654? - 1704). Su obra coral: 11 misas, 10 *Magnificat*, Salmos, motetes y el *Te Deum*.

28.3. FORMAS MUSICALES.

En el período barroco permanecen las mismas formas musicales religiosas del Renacimiento: motetes, responsorios, salmos, himnos y misas. Todas ellas adoptan generalmente la policoralidad, con lo que agrandan sus dimensiones. Para todo este apartado remitimos de nuevo a la tercera parte de este tratado, capítulo 21.4.5.6.7.8.9, en el que se estudiaron con relativa profundidad la naturaleza y evolución de estas formas.

Sobre ellas recordemos brevemente:

- El **MOTETE** sigue considerando la primacía en el sentido de que el estilo motetístico es la base de la construcción y organización del resto de las formas. Conserva del Renacimiento el gran principio de la división fraseológica del texto como base de la división en frases musicales, si bien el texto se fragmenta mucho más que en el Renacimiento. Los motetes luteranos agrandan las proporciones de la forma y tienen varias partes o secciones.
Por la brevedad de los textos, el motete abunda en el contrapunto imitativo, que a veces oscurece el carácter antifonal de la policoralidad para convertirse en un contrapunto a 8 ó a 12 voces.
- Los versos de los **RESPONSORIOS** policorales suelen ser para el Coro 1º sólo.
- La **MISA**. Andando el siglo XVII la policoralidad se impone abrumadoramente y es raro encontrar alguna Misa para 4 ó 5 voces. Mantienen la división en seis partes: *Kyrie* (en tres secciones); *Gloria* (única gran sección, aunque con muchas frases y recursos diversos); *Credo* (en tres secciones: inicial, *Et incarnatus est*, y todo el resto desde *Crucifixus*); *Sanctus - Benedictus* (a veces como única parte, otras, dividida en dos); y *Agnus Dei* (a veces desaparece la división en tres secciones).
La policoralidad brilla mejor en las partes largas (*Gloria* y *Credo*) con polifonía homorrítmica o vertical, en coros dialogantes, con unión de todos los coros en ciertas palabras (*Iesu Christe*) y finales de períodos; las partes de texto corto (*Kyrie*, *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus Dei*) trabajan más el desarrollo contrapuntístico.
Las Misas *de Batalla* (todavía influenciadas por *La Guerre* o *La Bataille de Marignan* de C. Jannequin) forman una categoría aparte, pues utilizan motivos rítmicos y melódicos netamente caracterizados y distintos de las demás misas, motivos que a veces parecen más bien instrumentales que vocales.

Las **MISAS PRO DEFUNCTIS** están escritas en el llamado “estilo antiguo”; no son policorales; son simplemente corales, a 4, 5 ó 6 voces y se suelen componer sobre el *cantus firmus* de las melodías gregorianas.

- El uso de los **SALMOS** se potencia para realzar las Vísperas u oración de la tarde en las Catedrales, y su presencia es abrumadora en los archivos.
El Salmo es una forma siempre extensa, dividida en frases musicales según los versículos del salmo. En él aparece la polifonía barroca en todo su esplendor: estilo recitativo, poco contrapuntístico, bloques sonoros que dialogan y se contrastan, fragmentación del texto y de la música en incisos rítmicos separados por pausas, unión de los coros en los finales de frases o en ciertas palabras a las que se quiere dar énfasis.
Se musicalizan completos polifónicamente, perdiendo la antifonalidad entre la polifonía y el C. Gregoriano, con lo que todo el salmo es una gran unidad formal polifónica y policoral. Como reminiscencia del pasado quedan algunas secciones sobre *cantus firmus* de la salmodia gregoriana formando parte del entramado polifónico.
Generalmente los salmos se escriben de 8 a 12 voces, divididas en varios coros, pero hay muchos también a 14, 15 y 16 voces, dando origen a varios coros de composición desigual de voces, con lo que cada coro consigue tener una intensidad y colorido propio. A los salmos de Vísperas hay que añadir los innumerables **Miserere**, el salmo 50, con el que terminaba la larga celebración del Oficio de Tinieblas (Maitines y Laudes) del Triduo Sacro.
De la misma manera es muy musicalizado el **Magnificat** o cántico de la Virgen, punto culminante de las Vísperas.
- Los **HIMNOS** siguen conservando la antifonalidad polifonía-gregoriano; éste se transforma, además, ocasionalmente en *cantus firmus* de las estrofas polifónicas, por lo que el conjunto de un himno, forma extensa y compleja, además del indudable atractivo por la alternancia de polifonía (policoral) con Canto Gregoriano, tiene una gran unidad temática.
- Las **LAMENTACIONES** son las lecturas del primer Nocturno de los Maitines del Triduo Sacro, tomadas del libro bíblico del mismo título. Constituyen uno de los grandes inventos de la música barroca. Se musicaliza policoralmente sólo la 1ª Lamentación de cada día; la 2ª y 3ª son para coro normal, o se cantaban en Canto Gregoriano, o en España con las ricas monodías de los códices mozárabes. Estas Lamentaciones policorales son grandes y monumentales obras con gran sentido dramático. (Recuérdese que en ellas se llora la destrucción de Jerusalén en conceptos altamente patéticos, que la Iglesia aplica a la muerte de Cristo).
La división del poema en estrofas, precedidas cada una por una letra del alfabeto hebreo, origina partes muy diversas, a veces diferenciadas en cuanto a la composición vocal: secciones para todos los coros de la composición, o sea, policorales; secciones para uno solo de los coros; secciones para sólo algunas voces de cada coro, etc., originan obras de conjunto que en España son la creación formal más notable del Barroco en el terreno litúrgico.

- El **CORAL** luterano adquiere en la plenitud del Barroco unas derivaciones que lo transforman en obras más o menos grandes basadas en melodías de corales, que adoptan la técnica del *cantus firmus*. Se siguen haciendo, sin embargo, armonizaciones sencillas (?) de las melodías de coral para uso litúrgico de las comunidades luteranas.
- La **FANTASÍA CORAL** elabora un coral en forma totalmente libre; normalmente la voz superior lleva el *cantus firmus* dividiendo y separando cada frase por silencios de gran duración, en los que el resto de las voces, o la orquesta, elaboran unos temas musicales nuevos que suelen ser comentarios musicales de las ideas del texto del coral.

En cuanto a las formas musicales profanas podemos decir:¹⁸

- El **MADRIGAL** es la forma principal para la música *de cámara*, es decir, en las estancias domésticas de las cortes señoriales.
- El **VILLANCICO PROFANO** sobre texto lírico desaparece poco a poco. El **VILLANCICO RELIGIOSO**, que fue anecdótico en el Renacimiento hasta la aparición de las *Villanesca espirituales* de F. Guerrero, va ganando auge e importancia, como alivio del latín, abriendo las Vísperas y en sustitución de los responsorios de los Maitines de Navidad, Corpus e Inmaculada Concepción. De aquí nacen los muchos *Villancicos a la Natividad, al Ssmo. Sacramento y a la Sma. Virgen*, que llenan a veces los archivos catedralicios.¹⁹ El villancico barroco conserva su peculiar carácter popular, con presencia abundante del compás ternario (menos habitual en las formas litúrgicas), y secciones contrastantes, siguiendo siempre una forma genuina y específicamente hispana. Se modifica ampliándose, tanto hacia la técnica policoral, como admitiendo nuevas secciones, convirtiéndose en una galería del estilo barroco en la que se encuentran solistas vocales, pequeños conjuntos vocales, grandes masas policorales, además de variado acompañamiento instrumental y bajo continuo.

La estructura estereotipada del villancico barroco puede ser:

- a) *Romance, Entrada o Tonada*: para un solo coro, o a veces para solista.
- b) *Responsión, Tornada o Estribillo*: policoral, de gran desarrollo y extensión. A menudo recoge el tema literario y musical de la sección anterior amplificándolo.
- c) *Coplas*: abundantes, para solista o sólo el coro 1º.
- d) Repetición de la *Responsión, Tornada o Estribillo*.

A veces incluyen personajes, con diálogos entre ellos, convirtiéndose el villancico en una pequeña *escena lírica*. Fueron personajes célebres en ellos Pascual, Antón, Gil, Blas, etc., o el Asturiano, el Gallego, el Portugués, el Italiano, e incluso el Negro, el Guineano, etc., que interpretaban personajes de cómicos ignorantes a los que el coro va instruyendo en el misterio respectivo.

La calidad de los villancicos es siempre inferior a la de las obras litúrgicas en latín, pues siempre tenían que ser “estrenos”, a menudo se hacían con cierta prisa, y los textos y la

¹⁸ Remitimos para ellas al capítulo 22.2.3.4. en el que se habla de la evolución de estas formas.

¹⁹ En el Archivo de la Catedral de Sevilla, sin embargo, sólo se conservan por excepción villancicos del maestro de capilla Antonio Ripa (ca.1718-1795).

música de esas *escenas* llega a veces a la vulgaridad.

- El **ROMANCE** pervive en España, pero al tener prácticamente siempre un estribillo (el poema es un romance con estribillo) adopta una forma, bien binaria (A-B | C-B | D-B), bien ternaria (A-B-A-C-A-D-A-...) semejante al villancico renacentista.

En el Barroco nacen unas formas musicales nuevas, que llegan a un punto muy alto de desarrollo, llegando en ocasiones a tener proporciones gigantescas en la plenitud del Barroco. Estas formas, que se han tratado en el capítulo 23.2.3.4, están llamadas a tener una gran historia futura, que llega hasta nuestros días:

- La **CANTATA** luterana, que nace en Alemania.
- El **ANTHEM**, término que deriva de la *antífona*, nace en Inglaterra. Es una obra para coro, solistas y orquesta, que se puede considerar el equivalente en la Iglesia Anglicana a la cantata luterana.
- La **ÓPERA**, que nace en Italia, y se extiende por el resto de Europa.
- El **ORATORIO** nace igualmente en Italia, y se extiende sobre todo en Inglaterra; en Alemania deriva en el **ORATORIO DE LA PASIÓN**.

28.4. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA CORAL BARROCA.

Las características que siguen convienen eminentemente a la música española, pero coinciden en general con las del Barroco europeo.

28.4.A. Supervivencia de la polifonía “clásica”.

La polifonía llamada “clásica”, que había alcanzado su máxima perfección en la segunda mitad del siglo XVI, siguió practicándose por los compositores de los siglos XVII y XVIII, alternándola con el lenguaje propio del Barroco, en un perfecto bilingüismo.

En general, esta polifonía se mantiene en un plan estrictamente conservador: compuesta en perfecto estilo contrapuntístico, *a cappella*, sigue, en lo esencial, los modelos del siglo XVI. Esto no es obstáculo para que estas obras muestren, en bastantes casos, un alto grado de interés e inspiración y, poco a poco, van adoptando más y más elementos del nuevo lenguaje en cuanto a armonía, modo de conducir las voces y aun en la contextura de la melodía.

28.4.B. La nueva polifonía.

Nació de la anterior, conservando alguno de sus elementos esenciales, como la solemnidad religiosa de sus melodías, el contrapunto imitativo, etc. Pero tiene diferencias sustanciales: admite el canto solista alternando con el coro (con todas las consecuencias que el canto solístico lleva consigo, tales como la preponderancia sobre el coro, melodías más adornadas que tienden hacia el lucimiento...); incluye frecuentemente los instrumentos, aparte

del continuo que nunca podía faltar; la armonía, y aun el contrapunto son más ricos. Estas obras están ya escritas en un lenguaje nuevo, el lenguaje barroco. El ritmo es mucho más complejo que en el Renacimiento.

Sobre todo cambia un aspecto determinante, que imprime un nuevo carácter a esa nueva polifonía: la expresividad que llega a ser dramática y que se esfuerza por traducir en música determinadas ideas del texto.

28.4.C. El *estilo moderno*.

Éste fue el verdadero lenguaje del Barroco musical, correspondiendo a lo que C. Monteverdi llama *seconda prattica*, en contraposición a la *prima prattica* de los renacentistas. Sus orígenes en España hay que buscarlos en los villancicos y otras composiciones en lengua romance, como las *villanescas* de F. Guerrero, que se hicieron muy populares en la segunda mitad del siglo XVI. Durante el siglo XVII experimentó una evolución constante y profunda, estando completamente formado antes que comenzase el siglo XVIII, viviendo luego una relativa estabilidad de varios decenios.

Sus melodías llegaron a estar muy alejadas de las solemnes y estáticas de la polifonía del siglo XVI y del *estilo antiguo*; utilizaba todas las posibilidades técnicas y expresivas que conocía la música de entonces: alternancia de solos y coros, de pasajes contrapuntísticos y homorrítmicos, amplio uso de los instrumentos... Fue un estilo muy influido por la ópera naciente en Italia. Este estilo no sólo se utilizó en la música profana, sino en todas las formas musicales religiosas, tanto en latín como en lenguas vernáculas, y casi llegó a suplantar al *estilo antiguo*, que quedó relegado a pocos momentos u ocasiones, aunque nunca dejó de emplearse.

28.4.D. La melodía.

Fue el gran invento del Barroco, su verdadera pasión. Francisco Valls, en uno de sus escritos para defender su Misa *Scala Aretina*, llega, en un arranque oratorio, a identificar la melodía con la música. La melodía barroca adopta las más variadas formas para acomodarse al sentido del texto; sus constantes o preferencias son:

- El carácter virtuosístico, propio de las melodías destinadas a solistas. Esta característica entra menos en el campo polifónico en el que nos desenvolvemos; pero constatamos su presencia moderada en muchas de las coplas a solo de los villancicos.
- La tendencia a la arritmia o ritmos forzados: es una característica fundamental de la estética barroca, que, por ejemplo, en Arquitectura, Escultura y Pintura tendía a la eliminación de la línea recta, o de los límites definidos de las masas o de los colores. De igual manera, la melodía barroca tiende a huir de la estaticidad, llena de equilibrio, del Renacimiento, ama la síncopa, que destruye la linealidad rítmica, acumula los adornos (trinos, mordentes, etc.); es característico el uso muy abundante del redondeado compás ternario, frente al uso casi exclusivo del lineal binario del Renacimiento; la melodía se vuelve mucho más silábica en este ritmo ternario, que, sin embargo, ofrece oportunidad de variantes rítmicas, como la hemiolia, el ritmo dactílico, etc.
- La preponderancia de la melodía sobre el conjunto: es una de las consecuencias de la importancia primordial que el Barroco otorgó a la melodía. Frecuentemente se trata, incluso en obras polifónicas, de verdaderas melodías acompañadas (tal sucede en los pasajes en que una voz “canta”, normalmente la superior, y las otras “acompañan” en acordes verticales homorrítmicos).

Naturalmente, esto no existe cuando se trata de pasajes en estilo contrapuntístico.

28.4.E. La armonía.

La armonía en el primer Barroco fue muy conservadora: esencialmente consonante, a base de acordes en posición natural o en su primera inversión. Sin embargo esto no le impedía sentir una constante pasión por las disonancias, pero sólo si estaban avaladas por las reglas de la armonía. Son, por ejemplo, clásicos los tientos *de falsas* (o de disonancias) en la música organística española de esta época. Signo de este conservadurismo fue la tremenda polémica que armó una inocente *novena sin preparación* que F. Valls escribió en su ya citada Misa *Scala aretina*, compuesta en 1702²⁰. Muy usadas fueron, en cambio, las disonancias producidas por notas de paso, adornos melódicos, etc., pero es muy parco el uso de acordes alterados y modulaciones que no fueran a tonos vecinos.²¹

En la base de este hecho se encontraba la concepción modal que imperó todavía durante casi todo el siglo XVII, incluso en la música profana. Hacia el final del siglo las cosas cambian sustancialmente, y la modalidad va dejando el sitio a la tonalidad, apareciendo obras escritas en tonalidades mayores y menores, e incluso con dos o más alteraciones en la clave, que antes de estas fechas eran casi desconocidas.

En el siglo XVIII la tonalidad se impone totalmente, con obras en tonalidades con más alteraciones, hasta que J.S. Bach con su obra *El clave bien temperado* (1720-44), en la que escribe un preludio y fuga en cada uno de los 24 tonos mayores y menores, corona las posibilidades de la escritura tonal.

28.5. EL BAJO CONTINUO.

El acompañamiento constantemente presente en toda música barroca es algo tan característico que los historiadores llaman a esta época *Generalbasszeit* (época del bajo general o continuo). En España se le designó de varias maneras: *acompañamiento* (o *bajo general*, *acompañamiento* (o *bajo continuo*), o abreviadamente con los términos *general*, *continuo*, *acompañamiento*, o *bajo*. Del origen y de los instrumentos del *bajo continuo* hemos hablado en el capítulo 9.4.1 de nuestro tratado, a propósito de la historia del coro.

En España, la práctica del continuo era tan constante en la época barroca, que nuestros músicos apenas si concebían la interpretación de una composición, incluso de polifonía clásica del Renacimiento, sin los respectivos instrumentos, lineal y polifónico, que la acompañaran.

Mayor problema constituye cómo se realizaba el continuo en España, es decir: qué y cómo tocaban los acompañantes, pues la cifra, tan abundante en la música centroeuropea, en

²⁰ Esta Misa es para 3 coros (SCT | SSAT | SATB), 2 oboes que doblan a 2 violines, 2 trompetas y violón. El coro I tiene un bajo de arpa, y los coros II y III órganos separados.

²¹ Los acordes alterados se emplean sobre todo para expresar el dolor, como en los coros de la *Música Fúnebre parala Reina María* de H. Purcell.

España es muy escueta, o falta por completo, quizá debido a la simplicidad de la armonía de la que antes se ha hablado. Los teóricos de finales del siglo XVII y posteriores, como José de Torres²², Hernández de Huete²³ o Pablo Nassarre²⁴, dan sus normas sobre este oficio.

Finalmente, añadiré que en las obras policorales cada coro tenía su correspondiente continuo, a veces expresamente escrito, como es frecuente hacia el centro del período.

La necesidad del bajo continuo para la interpretación de una obra coral barroca puede plantear un problema al coro moderno o a su director, por no poder contar con las personas o los instrumentos adecuados para su realización, convirtiéndose en una razón para la no inclusión de música barroca en nuestros programas de trabajo y de concierto. Sobre esto quisiera decir:

a) que el bajo continuo es absolutamente imprescindible en obras de cámara vocales o instrumentales, pues sin él faltaría la voz grave y todo el soporte armónico de la obra; por ejemplo: una cantata para voz solista y continuo, una sonata para flauta y continuo, un trío para dos violines y continuo, etc.

b) que se puede prescindir del bajo continuo en obras de conjunto, corales o instrumentales-orquestales, que tienen su propia parte de bajo vocal o instrumental, y que en ellas está la armonía completa; el continuo no les aporta nada que ya no esté: lo único que les daría sería un leve color tímbrico peculiar que a veces incluso no llega a apreciarse.

28.6. LOS INSTRUMENTOS.

Los instrumentos fueron otro de los grandes descubrimientos del Barroco. Su uso, en lo que interesa a la interpretación de la polifonía, había comenzado a finales del Renacimiento, cuando empezaron a suplir a alguna voz débil o vacante de la capilla musical, e incluso actuaban en grupos en algunas adelantadas catedrales.

Hasta muy avanzado el siglo XVII los instrumentos se usaron sin intento alguno de aprovechar sus posibilidades tímbricas y expresivas, de modo que sus melodías no sólo no eran concebidas para un determinado instrumento (de hecho eran perfectamente intercambiables), sino que se limitaban, por lo general, a repetir o doblar las mismas líneas melódicas de las voces.

Pero el Barroco fue descubriendo paulatinamente las características individuales de los diversos instrumentos y, en consecuencia, a escribir música apropiada para cada uno. En las obras policorales los instrumentos constituían, con frecuencia, uno de los coros, o incluso más de uno. La ya citada Misa *Scala Aretina* de F. Valls tiene, además de tres coros vocales, un cuarto coro “de violines” (dos violines y violón), con la adición de dos oboes, doblando a los violines, y dos clarines. El salmo *Lauda, Jerusalem* de G. Díaz Besón (ca.1590-1638), por poner otro ejemplo, es para tres coros: son vocales el 1º y 3º, y el 2º es para tenor con tres instrumentos: corneta, sacabuche y bajón, con una escritura muy instrumental para tan temprana época.

²² José de Torres: *Reglas generales de acompañar el órgano. clavicordio y harpa* (1702).

²³ Hernández o Fernández de Huete: *Compendio numeroso de cifras armónicas para arpa* (1702).

²⁴ Pablo Nassarre: *Escuela música según la práctica moderna* (1723).

Avanzando el siglo XVIII se va llegando gradualmente a la constitución de una orquesta “barroca”, abandonándose los instrumentos antiguos de viento tipo chirimías o sacabuches, e incorporándose ocasionalmente dos oboes, dos flautas, dos trompas y finalmente las violas de brazo o actuales, más el imprescindible bajo de violones y bajones.

28.7. LA POLICORALIDAD.

La policoralidad es probablemente el hecho más notable que incide en la música coral del Barroco. Muy brevemente se trató en el capítulo 9.4.1, por lo que ahora nos detendremos con más detalle, exponiendo su origen, naturaleza y características básicas.

28.7.A. Origen y naturaleza de la policoralidad.

Es sabido que los maestros de capilla y organistas de Venecia en el siglo XVI, desde A. Willaert, habían escrito a menudo obras para doble coro, los dos coros separados con tribunas espaciosas que en la Catedral de S. Marcos estaban situados, junto con los órganos, en los lados opuestos del crucero. El motete para esta clase de *chori spezzatti* (coros divididos) se amplió, en manos de G. Gabrielli, organista de S. Marcos y el más grande de estos compositores, hasta adquirir proporciones inauditas: se empleaban dos, tres, cuatro y hasta cinco coros, cada uno de ellos con una combinación diferente de voces agudas y graves, cada uno entremezclado con instrumentos de diversos timbres, respondiéndose antifonalmente entre sí, alternando con voces solistas, y uniéndose para obtener culminaciones sonoras masivas.

En esta clase de obras se estableció un nuevo principio de composición, a saber, el del contraste y oposición de sonoridades; este principio se convirtió en un factor fundamental en el estilo “concertado” del período barroco. Pero en el caso de la polifonía policoral además se busca y practica una nueva manera de audición: la estereofonía natural por la multiplicación de fuentes sonoras, una música envolvente por la ubicación de cada coro en un lugar distinto de la iglesia. Realmente este efecto es hoy inimaginable e irreproducible en una sala de conciertos.

Esta admirada Escuela Veneciana ejerció una amplia influencia en Europa en los comienzos del siglo XVII por obra de los discípulos de G. Gabrielli: el eslavo Jacob Handl (latinizado Jacobus Gallus) y los alemanes H.L. Hassler y el más grande de ellos, H. Schütz.

28.7.B. Orígenes de la policoralidad en España.

Los más ilustres investigadores del Barroco español concluyen rotundamente que “la

policoralidad en España no ha sido importada de ninguna otra nación”²⁵. Ante el hecho probado de que aparece aproximadamente por el mismo tiempo que en otras naciones, y en concreto en Italia, con características muy parecidas y con una práctica artística perfecta, imposible de improvisar en poco tiempo, se puede asegurar con el P. López Calo que “se trata de un fenómeno histórico que nació en España por esa fuerza interna que tiene la música -como las demás artes- y que se rige por leyes iguales en todas las naciones”²⁶.

Pocos conocen el hecho de que en los mismos años que G. Gabrielli creaba sus obras policorales, estaba ya construido el Monasterio de El Escorial (1563-1584), y que el rey Felipe II dotó a la iglesia de este Monasterio con ocho órganos: cuatro grandes instalados en el coro y en los extremos del crucero, y otros cuatro pequeños, llamados *realejos*, colocados dos de ellos en sendos balcones de las naves laterales, y otros dos portátiles. Por otra parte, Felipe II llevó en varias ocasiones su Real Capilla a El Escorial, reforzándola unas veces con la Capilla de la Catedral de Toledo, otras con la del Monasterio de Guadalupe y con la misma Capilla polifónica de El Escorial.

La existencia de seis órganos fijos en la iglesia y el hecho de reunir dos o tres capillas polifónicas no parecen tener otro objeto, sino la interpretación de música policoral. El problema está en saber de qué repertorio policoral se podía disponer en aquellas fechas.

La respuesta a esta pregunta hay que buscarla en aquellos compositores que, como T.L. de Victoria, viven por esos mismos años con el espíritu abierto a la nueva estética del Barroco. Publicó, en total, 20 obras a 8 voces en dos coros, y 3 a 12 voces en tres coros, además de su Misa de Batalla a 9 voces en dos coros titulada *Pro Victoria*. En estas obras hay tanto dinamismo y animación, tanta oposición y contraste de masas sonoras, como en las más perfectas del siglo XVII; y además tanta sabiduría, belleza y expresivismo como es de esperar de su constante genialidad.

No es posible saber quién introdujo la policoralidad en España, pues se ha perdido mucha música de los años finales del siglo XVI. Por lo que se conoce, parece ser obra de todos, de la evolución misma de la música, como antes dije. Se puede suponer, con todo fundamento, que las innovaciones de un determinado maestro más audaz o más “moderno” fueran conocidas inmediatamente por los demás, llevadas por boca de los músicos en su constante trasiego por las catedrales en busca siempre de una mejor fortuna.

De todas formas, otros compositores cuyas obras policorales pudieron ser interpretadas con el reforzamiento sonoro de los órganos de El Escorial son: el flamenco Felipe Rogier que desde los doce años vive en la corte de Felipe II como niño cantor, siendo después maestro de su Capilla Flamenca hasta su muerte en 1596. Sus obras numerosas de 8 a 16 voces en dos, tres o cuatro coros están documentadas, aunque la mayoría se perdieron en el incendio del Alcázar

²⁵ Miguel Querol: *Los orígenes del Barroco musical español*, lección magistral en el Conservatorio de Valencia en la inauguración del curso 1973-74, en la Memoria-Anuario del mismo Conservatorio, curso 1972-73, pág. 14.

²⁶ José López Calo: *Historia de la Música Española. 3. Siglo XVII*, pág. 25. Alianza Editorial (Madrid, 1983).

Real de Madrid en 1734 y en el terremoto de Lisboa de 1755, donde se conservaban.

El influjo de F. Rogier fue inmenso en los músicos españoles, particularmente en los de la Capilla Real. Su sucesor, M. Romero (*Maestro Capitán*) también compuso mucho en estilo policoral. Pero quizá más trascendente fue el influjo que, a lo que parece, ejerció sobre J.B. Comes, quien sería luego el iniciador de la gran Escuela Valenciana, después de haber sido diez años teniente del Maestro de la Capilla Real, M. Romero. Conocemos de J.B. Comes más de 300 obras, en su mayor parte para varios coros, y muchas de ellas para 15 y 16 voces.

28.7.C. Extensión de la composición policoral.

El Barroco no sólo cultivó sistemáticamente la policoralidad, sino que la llevó hasta extremos insospechados y, lo que es más, hizo de ella una de sus expresiones estéticas más queridas. Naturalmente los compositores barrocos cultivaron también las obras a pocas voces - dos, tres o cuatro-; pero sintieron una auténtica pasión por las obras policorales. Lo normal, en la mejor época, el siglo XVII, era escribir la polifonía para varios coros; habitualmente para 8 ó 12 voces en dos o tres coros. Pero son frecuentes las composiciones a más voces, incluso hasta 16, y aún más, distribuidas en cuatro, e incluso en cinco o más coros.

Sería impropio, además de imposible, dar aquí la lista, no ya completa, sino ni siquiera aproximada de los centenares de compositores españoles que compusieron obras policorales, pues habría que copiarlos casi todos, y pertenecientes a toda la geografía nacional, ya que la policoralidad (pido excusas por la reiteración) fue una ley universal en toda España durante el Barroco.

Los compositores que en España llegan a escribir a mayor número de voces son:

- a 13 voces: Manuel Correa y Pedro Jiménez de Luna (Zaragoza), y Miguel Selma (Barcelona);
- a 14 voces: Francisco Soler (Gerona), Joan Barter (Barcelona), Diego Durón (Las Palmas de Gran Canaria), y Luis Jalón y Jacinto de Mesa, de actividad desconocida;
- a 15 voces: José de Vaquedano (Santiago de Compostela), Miguel Rosquellas y José Gas (Barcelona), Antonio Ortells (Valencia), y Miguel Marqués (Zaragoza);
- a 16 voces: Jerónimo Vicente (Santiago de Compostela), Aniceto Baylón, Urbán de Vargas, José Hinojosa y Máximo Ríos (Valencia), Manuel de Egüés (Burgos), F. Valls y Luis Gargallo (Barcelona), y Francisco Humanes de actividad desconocida;
- a 17 voces: J.B. Comes (Valencia), y Juan Marqués (Monasterio de Montserrat);
- a 18 voces: Miguel Ambiela (Zaragoza);
- a 19 voces: M. Romero *Capitán* (Capilla Real de Madrid), y Matías Navarro (Orihuela);
- a 21 voces: José Ruiz Samaniego (Zaragoza).

Huelga decir que todos estos compositores y muchísimos otros más tienen numerosas composiciones desde 5 hasta 12 voces repartidas en dos o tres coros. Ante la imposibilidad de tratar más detalles, resumiremos la historia de la evolución de la policoralidad en España con las sabias palabras del P. López Calo:

“La policoralidad apareció a fines del siglo XVI y se afianza rápidamente en los primeros años del XVII, en que se hace normal escribir a 8 voces en dos coros, e incluso a 11 ó 12 voces en tres coros. Hacia mediados del siglo ya era frecuente escribir a 12 voces en tres coros. El punto más álgido se encuentra en

la segunda mitad del siglo, cuando se componen obras a 15, 16 e incluso 18 y hasta, aunque por vía excepcional, a 21 o más voces.

Alcanzada esta cumbre, la policoralidad decae rápidamente: Hacia fines del siglo comienzan a hacerse raras las obras a más de 12 voces, y más raras cuanto mayor sea el número de voces, de tal manera que, a partir de los comienzos del siglo XVIII, la policoralidad propiamente había terminado, quedando las composiciones estereotipadas en 8 voces divididas en dos coros, que volvían a ser lo que (probablemente) habían sido en los orígenes: dos secciones de un mismo coro, que cantaban una junto a la otra, e incluso habiendo perdido, en buena parte, la diferenciación estilística entre el 1º y el 2º coro [de la que hablaremos a continuación]. Naturalmente, hay excepciones, o sea, obras a más de 8 voces escritas después de 1700, e incluso algunas auténticamente policorales; pero la regla general era la indicada²⁷.

28.7.D. Características básicas de la policoralidad.

De las características específicas de la policoralidad hay dos que merecen nombrarse en particular: el diferente trato que los compositores daban al coro 1º respecto a los demás, y la colocación de los diversos coros en la iglesia o lugar donde actuaban.

a) En cuanto a la diferencia entre los coros, era norma general que el coro 1º fuera para solistas y el 2º para el “grueso de la capilla”, según la nomenclatura de entonces. En el caso de las obras a más de dos coros, el 2º participaba frecuentemente del carácter solístico del coro 1º. Queda constancia, en las actas de oposiciones, de la idoneidad del candidato para el primer o segundo coro, siendo más altos los sueldos de los cantores del coro 1º, que eran cuatro, uno por voz, y recibían una *ración*, por lo que se llamaban *racioneros*, y existían en todas la Catedrales.

El P. López Calo sostiene que, como regla general, la música era muy distinta para ambos coros, siendo la del coro 1º y, eventualmente, la del 2º, especialmente adornada y dificultosa, como para solistas; mientras que la de los demás coros servía más bien de acompañamiento²⁸. Según las muchas obras que conocemos, disentimos modestamente de esta opinión, pues en la mayoría es semejante el tratamiento de los diversos coros. Por ello, aunque reconozcamos el hecho histórico de la utilización de solistas para el coro 1º -ya que en la época los cantores eran pocos-, creemos que se aprecia mejor el diálogo y la oposición connaturales a esta estética si ambos coros tienen un equilibrio numérico; sobre todo, cuando se unen los coros, el llamado “grueso de la capilla” ahogaría a los solistas, perdiéndose elementos importantes y valiosísimos de la trama armónico-contrapuntística en su audición, que están clarísimos en la partitura; o bien los solistas tendrían que cantar con una potencia desmedida, en contra del bello equilibrio sonoro natural.

Donde sí es evidente la escritura y el carácter solístico del coro 1º es en aquellas obras en las que dicho coro es una sola voz, o dos, o menos voces que el coro 2º, como ocurre, por

²⁷ José López Calo: *o.c.*, pág. 30.

²⁸ José López Calo: *o.c.*, pág. 31s.

ejemplo, en la *Missa a 6 sine tubiis* de A. Soler: el coro 1º lo constituyen sólo dos voces (soprano I y II), y el coro 2º, las cuatro voces clásicas. La escritura de esta obra y otras semejantes sí que es distinta, siendo la del coro 1º mucho más “virtuosa” que la del 2º. Creo que es una traslación al mundo coral del principio del *concerto grosso* instrumental de la época: un *concertino* de solistas de carácter virtuoso que se opone al *concerto grosso* o *ripieno* orquestal (coral en nuestro caso).

Advertimos, sin embargo, como característica bastante constante, y desde luego con excepciones, una diferencia entre el coro 1º y el 2º o los restantes coros, diferencia sobre la que no dicen nada mis ilustres maestros: la altura de sonido diferente entre ellos: normalmente el coro 1º tiene una disposición de voces más aguda que la del coro 2º. En la mayoría de las obras las cuatro voces del coro 1º son soprano 1ª, soprano 2ª, contralto y tenor, disposición aguda contrastante con las cuatro voces clásicas del coro 2º (soprano, contralto, tenor y bajo). Cuando ambos coros tienen la misma distribución, el coro 1º utiliza registros más agudos que el 2º, como ocurre en la cantata *Super flumina Babylonis* de T.L. de Victoria.

De todas formas hay que decir que en el siglo XVII, época de oro de la policoralidad, los autores tienen gran libertad en la distribución de las voces entre los varios coros de una obra, por lo que las distribuciones estereotipadas (coro 1º: S.S.C.T. | coro 2º: S.C.T.B.) (coro 1: S.C.T.B. | coro 2º: S.C.T.B.) tienen muchísimas excepciones. Parece ser que la norma era que el coro último (de los varios de la obra) fuera a 4 voces clásicas (S.C.T.B.), en el que cantaba el resto de la capilla, y los coros anteriores (1º, 2º, etc.) en los que cantaban solistas, fueran de distribución libre para el autor.

b) Por lo que respecta a la colocación de los diversos coros en partes diversas de las catedrales, la documentación es escasa, tratándose de datos sueltos que quizá no permitan sacar conclusiones genéricas. Pero referiremos dos datos sobre esta práctica, traídos respectivamente por M. Querol y J. López Calo: Alguno de ellos se expuso en un capítulo anterior (9.4.1), pero merece la pena traerlo de nuevo:

- El primero es de Valencia, y se refiere al *Miserere* a 16 voces en 4 coros de J.B. Comes, cuya colocación era: El coro 1º en el altar mayor, al lado del Evangelio; el 2º en la tribuna del gran órgano; el 3º en el lado de la Epístola del altar mayor; y el 4º junto al órgano pequeño.²⁹

- El otro testimonio es semejante, y se refiere a la interpretación del Salmo *Dixit Dominus* de Juan Armendáriz en Santo Domingo de la Calzada: es a 7 voces, distribuidas así según el manuscrito: Coro 1º: tiple y tenor “en las gradas (del altar, parece) con la arpa”; coro: 2º dos chirimías; coro 3º: tiple (sin indicación de dónde debía cantar), contralto “en el órgano” y tenor “en el coro”; incluye, además, un bajo instrumental y “acompañamiento para el arpa”.³⁰

Parece ser que, aun sin llegar a estos extremos, la práctica era cantar el coro 1º (solistas) un poco separado del 2º y 3º; el 1º cantaba en el “Coro” acompañado por el arpa: los coros 2º y 3º en las tribunas de cada uno de los dos órganos que había (y hay) en las catedrales, a ambos lados del Coro, acompañados por dichos órganos, o simplemente por instrumentos graves

²⁹ Miguel Querol: *Polifonía Policoral Litúrgica. Estudio y transcripción*. C.S.I.C. (Barcelona, 1982), pág. IX.

³⁰ José López Calo: *Historia de la Música Española. 3. Siglo XVII*. Alianza Editorial (Madrid, 1983), pág. 32s.

(bajones o violones). En algunas catedrales parece que esta práctica continuó hasta bien entrado el siglo XVIII, aunque, como ya queda dicho, en los primeros decenios de este siglo desapareció, como desapareció el arpa.

28.7.E. Las formas musicales policorales.

No sé si lo hemos dicho explícitamente, pero ya ha podido sobreentenderse que el estilo policoral sólo se da en la Iglesia, en razón de sus magnas y peculiares condiciones espaciales y sonoras y por el número relativamente abundante de cantores de sus capillas musicales. No parece existir música estrictamente policoral cortesana.

Pero, incluso en la Iglesia, la policoralidad no se usaba para todo tipo de música indiferentemente, sino con unos criterios selectivos: en líneas generales, y salvadas siempre las excepciones, se puede decir que se usaba para las grandes formas en latín, en primerísimo lugar Misas y Salmos, formas en las reluce con mayor brillantez este estilo; también se usa para la primera Lamentación de cada día de la Semana Santa, y a veces para alguna otra más; igualmente para algunos Motetes, Himnos y Responsorios (aunque en estas formas era muy usada la composición a 4 voces); también solían ser policorales los Villancicos que se cantaban en las Vísperas abriendo las respectivas celebraciones de Navidad, Corpus, Inmaculada o ciertos Santos de especial solemnidad (en los Villancicos que seguían, las voces y los instrumentos se reducían).

Estas formas, que en general conservan las características formales del Renacimiento, aunque amplían su duración para aplicar las técnicas policorales, se han recordado en la tercera parte de este capítulo.

28.8. RELACIÓN ENTRE TEXTO Y MÚSICA.

En la históricamente controvertida relación entre los dos elementos sustantivos de la música vocal, el texto y la música, el Barroco comienza con una decidida toma de postura en favor del texto, razón del origen de la ópera. G. de Bardi, anfitrión del grupo que se conoció como la *Camerata Fiorentina*, invitaba a G. Caccini a curar a la música de la enfermedad del contrapunto, para no echar a perder la poesía.

La aspiración de obtener una completa inteligibilidad de la palabra se plasma en la homofonía u homorritmia, como la textura más apropiada para la música coral. Se prodigan los madrigalismos como expresiones musicales de una palabra. El contrapunto, sin embargo, se sigue utilizando en la música litúrgica, bien porque sus textos son suficientemente conocidos, bien porque en ella se sigue componiendo según la *prima prattica*.

Cuando el Barroco llega a su cumbre se supera de nuevo esta filosofía de la supremacía del texto. Los grandes autores (J.P. Telemann, J.S. Bach, G.F. Händel) valoran de nuevo más los elementos musicales, como la melodía, la armonía, el contrapunto... Pero en ellos la declamación de las palabras ya es prácticamente correcta y adecuada a la naturaleza ya imperante del compás con sus tiempos fuertes, en los que hacen coincidir los acentos tónicos de las palabras.

En las grandes formas sinfónico-corales (cantata, ópera, oratorio), como ya se apuntó en otra parte (capítulo 14.2), conviven en armonioso maridaje las dos alternativas: El texto es el amo en los recitativos (*secos* o *acompañados*) y en los corales, y la música lo es en las arias, dúos, tríos y coros.

28.9. COMPLEMENTOS INTERPRETATIVOS.

28.9.A. El coro y su sonoridad.

En el capítulo dedicado a la historia del Coro (9.4) ya se habló del aumento numérico de los cantores en esta época, que en las capillas eclesiásticas muy potentes pudo estar entre los 30-35 capellanes (niños y cantores adultos). En las capillas civiles los cantores seguían siendo solistas, uno o a lo sumo dos para cada voz, y en ellos las mujeres cantaban la voz o voces superiores de los Madrigales. Las nuevas formas del Oratorio y la Ópera, que requieren del personaje colectivo coral, utilizan muy pocos cantores: tres, cuatro o cinco por voz, incluidos los cantantes solistas entre ellos; las partes superiores empiezan a ser interpretadas por *castrati*, a los que se prefiere sobre los falsetistas “que no saben cantar forte o piano”.

Lo que debemos suponer es que hubo una mejora en la expresividad vocal, debido a la formación que se recibía en las escuelas de canto o, en caso de no tener cercanas estas escuelas, se adquiría por medio del estudio de los abundantes métodos italianos de canto. Se tiene conciencia de cantar con técnica y belleza.

Como la música se va adornando más y más, adoptando diseños instrumentales (como ocurre en tantos coros de Bach y Händel), la voz se tiene que educar para las agilidades y la delicadeza, más que para la fortaleza.

Un coro de cámara moderno de 16 a 20 cantores formados musical y técnicamente es el instrumento apropiado para la interpretación de cualquier cantata u oratorio barroco, junto a una orquesta de ca. 14 instrumentos de cuerda (4 vls. I, 4 vls. II, 3 vls. 2 cellos y 1 ctabajo) y los instrumentos de viento que requiera la partitura.

La música policoral puede quedar para un coro convencional de entre 40-50 cantores, bien preparados y con la independencia necesaria para dividirse en dos, tres o cuatro coros. Quizá sea necesario que el número de sopranos sea mayor que el del resto de voces, por la mayor abundancia de voces de soprano en la composición policoral. Las voces de contralto, a veces demasiado graves, pueden requerir ser reforzadas por algún o algunos tenores.

Sobre la presencia obligada del bajo continuo en las obras corales, aunque no esté escrito expresamente, ya hemos expresado nuestra opinión. Los instrumentos que realizaban el bajo

lineal eran el bajón, el violonchelo, el contrabajo y, con menos frecuencia, el sacabuche.³¹ Los instrumentos polifónicos que realizan la armonía, según las leyes del bajo cifrado son: en la iglesia, el órgano y el arpa³². En la música civil y en el teatro el instrumento del continuo polifónico es el clave o clavicémbalo.

Y sobre la utilización de instrumentos duplicando las voces, aparte de las partes propias escritas para ellos en los motetes, villancicos, misas, cantatas, oratorios y óperas, diremos que era una práctica posible, aunque no obligada. Así opinan sobre todo los compositores alemanes M. Praetorius, H. Schein y H. Schütz.

28.9.B. Altura del diapasón.

La altura del diapasón es todavía variable en esta época entre los diversos países, y entre ciudades distintas de un mismo país. Es inferior a la actual entre un semitono y un tono, lo que puede ser tenido en cuenta por el director.

Las obras escritas en el sistema modal siempre se pueden acomodar a la altura más conveniente al coro, por las razones tantas veces comentadas de la limitación de escritura de este sistema. Cuando estas obras tienen acompañamiento instrumental y están en una altura excesivamente aguda, se bajaban una cuarta justa, transporte al que los instrumentistas estaban acostumbrados.

Cuando hacia el final del siglo XVII la tonalidad se impone sobre el sistema modal, se escribe en cualquier altura, por lo que ésta debe ser respetada, salvada la menor altura del diapasón ya comentada.

28.9.C. Aspectos métricos.

La graña musical empieza a ser redonda en el siglo XVII y, por tanto, más parecida a la actual, con una aparición progresiva de las líneas divisorias, aunque de manera arbitraria y no constante, sino cada varios compases.

Señalamos algunos aspectos que afectan al *metro* o agógica que deben tenerse en cuenta:

a) El compás \mathbb{C} es más rápido que \mathbf{C} , pero no doblemente más rápido; el compás $\frac{3}{4}$ es más rápido que $\frac{3}{2}$. Algunos autores aconsejan usar solamente el signo \mathbf{C} e indicar con precisión el *tempo* por medio de expresiones verbales.

b) Comienzan a aparecer precisiones sobre el *tempo*, como *Largo*, *Adagio*, *Allegro*. Cuando en el Barroco final una pieza no lleva ninguna indicación al respecto, se debe entender como *a tempo ordinario*, es decir, *andante / moderato*. Estas indicaciones agógicas no son tan extremas como en épocas posteriores; es decir: los *adagios* barrocos no son tan lentos como los románticos, ni los *allegros* barrocos tan rápidos.

c) El compás ternario debe pulsarse a un tiempo ternario, si la figuración interna lo

³¹ El bajón podría hoy sustituirse por su descendiente, el fagot; y el sacabuche, por el trombón de varas.

³² El arpa fue muy usada en España por ser un instrumento móvil, que podía trasladarse con facilidad para ubicarse allá donde se colocara alguno de los coros de las obras policorales.

permite. Considérese a este respecto el conocidísimo Coro nº 3 de *El Mesías* de G.F. Händel, en 3/4 (*And the glory of the Lord*).³³

d) En los cambios de compás varía el concepto de proporción entre los compases binarios y ternarios: se va olvidando el criterio de la unidad de pulso renacentista en favor de la proporcionalidad o igualdad de la subdivisión, seguramente por las dificultades de figuraciones demasiado breves en el compás ternario; según ella, los pulsos ternarios serán más largos que los binarios:

$$C \text{ ♩ ♪ ♪ ♪ } || 3/2 \text{ ♩ ♩ } | = \text{♩} \text{ ♩ ♪ ♪ } || 3/4 \text{ ♩ ♩ } |$$

$$C \text{ ♩ ♪ ♪ ♪ } || 3/4 \text{ ♩ ♩ } | = \text{♩} \text{ ♩ ♪ ♪ } || 3/4 \text{ ♩ ♩ } |$$

e) Sobre los calderones de los Corales luteranos, recuérdense los criterios expuestos en los capítulos 6.4 y 21.9.³⁴

f) En el llamado “estilo francés” la duración de los valores escritos sufre diversas modificaciones. La más notable afecta a las figuras con puntillo que, en tiempos moderados o lentos, alargan su valor sobre el de la nota o notas breves que siguen. Este hecho se encuentra más en la música instrumental y vocal solística que en la coral, por ejemplo en las secciones lentas de las Oberturas al estilo francés.

Véase la escritura del comienzo de la **Sinfonía-Obertura de *El Mesías*** de G.F. Händel:



La interpretación debe ser ésta:



g) La velocidad depende, con más evidencia que en épocas anteriores, del tipo y carácter de la obra. Dentro de una misma obra los distintos “afectos” modificarán la velocidad inicial. Pero se debe huir de diferencias agógicas demasiado pronunciadas que se acerquen a una interpretación romántica.

³³ Antología Coral VII, pág. 42.

³⁴ Cf. pág. 135 y 501.

h) En las obras de danza, por ejemplo los *Balletti* de G. Gastoldi, (escritos en compás 3/4 o similares), la primera nota de cada compás tiene más fuerza. En las demás obras sigue imperando la libertad rítmica procedente del texto, sobre todo en las obras contrapuntísticas; cuando no hay texto, el ritmo es sólo musical.

i) Sobre la simultaneidad de compases en esta época, de subdivisión binaria en unas voces o partes musicales, y ternaria en otras, véase lo que dijimos en el capítulo 7.2³⁵, y los ejemplos sacados de obras de J.S. Bach, que allí explicamos para justificar una unidad rítmica donde figura una aparente polirritmia: se trataba de un recurso para facilitar la escritura, y los autores emplean esta aparente incongruencia apelando al sentido común de los intérpretes. La solución, recordemos, está en que las voces discrepantes del ritmo general, el que se impone, modifiquen sus valores para acomodarse a él.

28.9.D. Aspectos dinámicos.

El Barroco va explorando la riqueza expresiva de la voz. Avanzando el período comienzan a señalarse efectos de la voz relativos a la intensidad, por ejemplo: *voz fuerte*, o *voz dulce y suave* (L. Zacconi); *forte*, o *piano* (A. Banchieri, quien ya utiliza las abreviaturas *p* y *f*); *esclamazione viva - messa di voce - esclamazione - esclamazione languida* (F. Durante), etc.

Cuando no hay indicaciones, la voz normal, o *mezzoforte (mf)* deberá ser el criterio normal de interpretación; el *piano (p)* siempre se considerará un efecto especial. Esa voz normal constituirá una especie de “terrazza” dinámica, que subirá o bajará, algo así como por peldaños o escalones, a una terraza dinámica más suave o más fuerte, según sugiera el carácter del texto o de la música. Este procedimiento de la “dinámica de terrazas” es una hipótesis que parece sugerida por la imitación de la naturaleza de interpretación de ciertos instrumentos muy comunes en la época, como el órgano o el clave: en ellos la intensidad no es flexible dentro de una frase, sino que queda inalterada durante toda su duración, cambiando súbitamente en otra frase o sección por la adición o supresión de registros.

Así se procede, por ejemplo, en efectos de “eco”, o en la repetición de pasajes musicalmente idénticos (*f-p*). Es un procedimiento que realza la estructura de una obra; con esta intención lo utiliza J.S. Bach en el Coro *Es ist nun nichts* del Motete nº 3, *Jesu, meine Freude*: a una frase inicial (sin indicación dinámica), responde una repetición idéntica, en la que anota expresamente el matiz *p*; a continuación va alternando frases en *f* con frases en *p*.

Parece lógico que los movimientos rápidos sean más *forte* que los lentos. También es lógico que, dentro de la “dinámica de terrazas”, la ley del fraseo esté presente con sus variaciones microintensivas, en lugar de la rigidez de una pura diferenciación macrointensiva, como un instrumento. Ya P. della Valle rechazaba a los falsetistas porque “les era extraño el arte de cantar *piano y forte* y el *crescendo y decrescendo paulatino* del sonido”.³⁶

Los grandes autores finales del Barroco anotan sus intenciones dinámicas cuando pretenden efectos de contraste. Sin embargo, cuando no ponen nada, deben analizarse

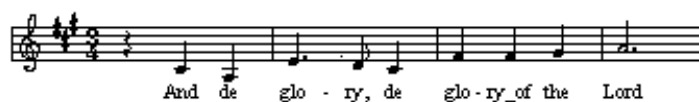
³⁵ Pág. 160-162.

³⁶ Pietro della Valle: *Della musica dell'eta nostra* (1640).

minuciosamente las obras para establecer deferencias dinámicas según sugiera el texto o el carácter musical de las frases.

Nos permitiremos proponer el ejemplo del antes citado Coro n° 3 *And the glory of the Lord* de *El Mesías* de G.F. Händel. Nada hay anotado en él, pero creemos que cada uno de los cuatro temas musicales que trabaja tiene un carácter y una dinámica consecuente distintos:

- El tema 1° es de carácter rítmico y enérgico, y le conviene un matiz *forte*:



- El tema 2° es de carácter contrastante, más lírico y *cantabile*; le conviene un matiz *mezzoforte*:



- El tema 3° tiene un carácter cercano al anterior, y por ello le puede convenir también el *mezzoforte*:



- El tema 4° es de carácter básicamente sólido, como una nota pedal, que debe ser *forte* y, quizá, algo *marcato*:



Estos cuatro temas se van presentando, después combinando, para acabar trabajándose juntos entre las distintas voces, en un alarde de virtuosismo compositivo digno del genio de su autor. Su análisis no procede aquí, pero si cada voz canta adecuadamente al tema que lleva en cada momento, el resultado del conjunto será mucho más claro e interesante: Reconociendo que es algo muy difícil, queda como un reto para los mejores coros y directores.

28.9.E. Articulación.

En las obras vocales no hay indicaciones sobre la articulación; en las instrumentales comienzan a utilizarse puntos o episemas verticales sobre o bajo las notas para indicar una interpretación *non legato* o *staccato*.

En lo que concierne, por tanto, a la música coral siguen rigiendo las normas generales de la articulación: los movimientos lentos tienden al *legato*, mientras los pasajes rápidos y adornados tienden al *staccato*, para clarificar los sonidos.