

# UNA VISION DE LA HISTORIA DE LA MUSICA DESDE AMERICA

**P**ara que la música se perciba como un proceso coherente dentro del complejo social de la vida de los pueblos, es menester superar el enfoque tradicional de los libros de historia de las artes y de la música que exponían las diversas expresiones artísticas, al margen del contexto histórico, como hechos aislados sin mayor relación entre sí. De igual manera, es erróneo plantear una historia de la música en la cual América aparezca como mero apéndice; más aún, cuando en el siglo XX el aporte americano a la cultura musical universal ha sido tan importante en diversos aspectos y manifestaciones. ¿Cómo comprender entonces el sentido y el fondo de estos aportes si concebimos la Historia de la Música como un hecho centralizado en Europa sin tener en claro cuáles fueron las proyecciones reales de la cultura europea en América?. Es preciso, por lo tanto, exponer desde otra perspectiva el devenir histórico de la música.

Para acercarnos a lo propuesto es necesario comprender la evolución cultural -y musical en particular- que siguieron los pueblos de América; hay que señalar y tener en cuenta las vertientes humanas, es decir, los distintos grupos étnicos que concurrieron a su formación. De estos grupos procede la elaboración de una cultura americana en general y las características propias del arte - en este caso la música- “americano” si cabe el término, según prevalezca la influencia de cada vertiente. Estas vertientes fundamentales, que se manifiestan en distinta medida en los diversos países americanos, son tres: la aborigen, la europea y la africana.

Es preciso afirmar en principio que en todos los pueblos de la tierra, desde las primeras edades de la historia del hombre y las civilizaciones, la música aparece como una expresión humana integrada a la palabra y al gesto en forma de canto y danza. En el aspecto musical se tiene casi de manera excluyente melodías que se suceden solas, sin combinación con otras en forma simultánea; no se da pues la polifonía, ni tampoco la melodía acompañada por acordes: el canto es exclusivamente al unísono. Sólo en la cultura europea se produjo, desde el siglo X, el desarrollo paulatino de diversas posibilidades técnicas de la música; vale decir, la conquista de la polifonía y la armonía, con todas sus derivaciones.

No obstante, el compositor peruano Enrique Iturriaga ha observado que el proceso de la polifonía no se manifiesta históricamente en América, donde se pasó de forma directa y sin pasos graduales de la monodia a la polifonía hallándose ésta última en una etapa muy sofisticada de su desarrollo.

A partir de lo expuesto, es menester plantear algunas consideraciones previas referentes a las tres vertientes que conforman la cultura musical americana.

## Vertiente aborigen

La música aborigen de América pertenece al ámbito de la monodia, al igual que la oriunda de África y Asia, por ejemplo; y como se ha indicado, las del continente europeo anteriores al siglo X, incluidas Grecia y Roma. Lo aborigen en nuestras regiones comprende no sólo las expresiones

culturales costeñas y andinas -de las que quedan algunos vestigios que nos dan una idea de que se trataron de culturas musicales avanzadas- sino también las expresiones de la Amazonía, cuya música recién se empieza a investigar. En general, tratándose aún de los sectores de la música aborígen más avanzada, no nos es posible un conocimiento más amplio y profundo sobre el tema hasta que se pueda contar con mayores datos.

#### Vertiente europea

La música occidental irrumpe en América desde los inicios del siglo XVI y concurre a la formación de los nuevos pueblos, merced a la conquista española. Desde entonces, todos los progresos de la creación musical, tales como la polifonía, la armonía, la música instrumental entendida como "música pura" no cantada ni danzada, se incorporan a la cultura americana, al lado de la monodía aborígen. Además, no sólo por razones culturales, sino en general sociales, políticas y económicas, la vida musical de las clases dominantes, como ocurre en distintos casos con todas las artes, será fundamentalmente similar a la europea. Cabe precisar además, que si bien España y Portugal fueron los portadores iniciales de la vertiente europea, ella comprende también manifestaciones originadas en otros países europeos. Sin embargo, cabe hacer la salvedad de que ha sido común también incurrir en el error de enfocar la historia de la música de América desde una perspectiva europea.

#### Vertiente africana

Con los europeos llegó a América un aporte africano, con gentes de raza negra en condición de esclavitud. Los negros quedaron radicados, en muy diversa proporción, en distintos países. Mucho mayor fue su presencia en Brasil y el Caribe, pero también de manera significativa en el Perú, Colombia y Ecuador. Como en el caso de la vertiente aborígen, la comprensión cabal del aporte negro, con sus características y proyecciones definidas, no podrá lograrse sino cuando avance suficientemente la investigación

### **LA PROYECCION DE LA MÚSICA DEL RENACIMIENTO EN AMÉRICA**

El encuentro de las culturas aborígenes de América con la cultura tradicional de Europa en el siglo XVI plantea entre ambos mundos una relación provocada por la violencia del hecho de la Conquista. El dominio de España, más poderosa, impone su cultura, que resulta así en un principio sobrepuesta a la cultura americana. No se puede pensar que hubo diálogo o convenio alguno entre españoles e indios: toda conquista es un acto de fuerza, una guerra. No hay que descartar, sin embargo, otro elemento no material: el asombro del vencido, el desconcierto del primer momento; esos hombres blancos, barbudos y con armas desconocidas y de gran poder, ¿eran tal vez dioses?.

La imposición de una nueva religión, de un nuevo estilo de vida, de costumbres totalmente distintas, tuvo que provocar instintivamente en los conquistados un hermetismo y un silencio para defender y ocultar sus propias visiones del mundo, así como sus propios criterios de vida. Por eso hubo en la música como en todo el arte de la época una superposición y no una compenetración de estilos, que sólo vendría mucho después. La arquitectura importó sucesivamente los estilos vigentes y maduros de la época renacentista: el plateresco, llamado así por sus decoraciones en la piedra tallada, como de platería; el mudéjar, estilo de mezcla entre lo gótico y lo árabe que aún se usaba en España, el herreriano, creado por Juan Herrera, el gran arquitecto de Felipe II, constructor

de El Escorial, austero y sobrio, como el carácter de ese soberano español. Igualmente, la escultura y la pintura trajeron todas las figuras del culto católico, desconocidas para los aborígenes: los nuevos "dioses" que desplazaron a sus dioses ancestrales. Otro tanto ocurre con la música, con escalas e instrumentos desconocidos, así como las danzas europeas, con ritmos y gestos insólitos para los conquistados.

Los conquistadores en esta primera etapa predominantemente guerrera no se interesaron mucho por las culturas aborígenes americanas y no percibieron todo lo valioso y profundamente humano que podían contener sus expresiones artísticas. Las motivaciones centrales de los vencedores eran los metales preciosos y la evangelización. En lo que concierne a la música, la monodia, tal vez la escala pentatónica y otras escalas hoy perdidas que podrían haber existido, no fueron percibidas. Tampoco se puso mayor atención en los instrumentos autóctonos de viento y percusión, no obstante la presencia de diversos tipos de tambores y flautas de sonoridades características, que fueron consideradas como simples curiosidades.

Pero lo que produjo a los europeos una verdadera impresión fue el material humano del que pudieron disponer los artífices y maestros -españoles en su mayoría- que vinieron a enseñar a los pueblos vencidos. Ellos quedaron sorprendidos por la disposición, habilidad, imaginación y permeabilidad de los indígenas, sin pensar que eran hijos de una cultura ancestral y no "hombres primitivos", como con tanta frecuencia se ha pensado en los siglos siguientes. Y algo semejante aún pudo decirse, poco después, de negros, mestizos y mulatos.

La práctica musical europea en sus diversos aspectos se trasplantó pronto a los dominios españoles de América. Ya en los primeros años de la dominación, hacia 1530, todos los domingos del año en la Catedral de México cantaba un coro de indígenas. En las principales iglesias de Sudamérica eran ostensibles las óptimas disposiciones de los cantores e instrumentistas nativos.

Para comprender el sentido que tuvo el trasplante y sus proyecciones son cuatro las áreas que cabría estudiar en la vida musical de los dominios españoles de América, en los que se proyecta la influencia del renacimiento: la música religiosa, la música popular, la música cortesana, y la música en el teatro; asimismo cabe indagar y especular sobre la situación de la música autóctona a la llegada de los españoles y lo que pudo acontecer con ella.

### **La música religiosa**

Los grandes conventos que construyeron en el Nuevo Mundo las órdenes religiosas – dominicos, franciscanos, agustinos y mercedarios- desde los años iniciales, fueron los primeros centros de cultura. A sus bibliotecas y templos llegaron junto con múltiples libros, las ediciones de Canto Gregoriano y las de obras de los polifonistas en plena vigencia en Europa, como Cristóbal de Morales, Francisco Guerrero o más tarde las de Tomás Luis de Victoria, como asimismo música de Josquin Desprèz y de Palestrina, entre otros. Aún más, muchas de ellas, al poco tiempo de compuestas y editadas, estaban ya en América. Por otra parte, aquí mismo algunos compositores de notable nivel crearon obra en estos dominios españoles de Ultramar. Ese fue el caso, por ejemplo, del español Hernando Franco (1532-1585), Maestro de Capilla de la Catedral de México que compuso tres Himnos a la Virgen en idioma Nahuatl, todo un ejemplo de un temprano contacto cultural entre conquistadores y conquistados en la música con fines evangelizadores. Entre las obras de Franco se destaca también un Magnificat de gran interés.

Además de los primeros grandes focos de cultura religiosa en México y Guatemala, en la extensa área de las importantes civilizaciones prehispánicas Azteca y Maya, en Sudamérica la vida musical se desarrolló a lo largo de los Andes. Los principales centros musicales fueron ciudades como Santa Fe (actual Bogotá), Quito, Cusco, La Plata (actual Sucre) y Potosí; y en forma lógicamente predominante, Lima, la capital del virreinato, en las faldas de los Andes, al pie del mar. A la Ciudad de los Reyes y a su puerto el Callao llegaron los galeones procedentes de España cargados de productos europeos y también de cultura y arte; los cuales a su vez cargaban de vuelta los tesoros americanos que a través de España, llegaron a gran parte de Europa.

El culto católico establecido en las numerosas iglesias que se levantaron en América hizo necesaria la importación de la música religiosa. Fue el canto llano, en primer término, lo que entonaron por primera vez en América los cantores de los Cabildos Eclesiásticos y órdenes religiosas. Posteriormente hizo su aparición el canto de órgano, que continuamente aparece citado en las Crónicas, diferenciándolo del anterior. En el canto de órgano se comprendía toda esa música "figurada" (o sea con figuras o valores de notas, distintas del canto uniforme en el que la duración de las notas dependía de las palabras que se cantaban).

Si bien la música vocal-instrumental eclesiástica ha de ir cediendo en Europa desde mediados del siglo XVI al estilo a cappella de los grandes polifonistas de la escuela romana, en América la participación de los instrumentos hubo de mantenerse y en ciertos casos se estimuló de forma deliberada con el propósito de dar al culto una brillantez especial que hiciera más atractivo la asistencia a las iglesias de los nativos. Fue por esto que en las Indias se solemnizaron muchas misas con música de trompetas, flautas y chirimías dentro del templo, de acuerdo a disposiciones en tal sentido, como una emitida por el III Concilio Provincial Limense en 1583.

En el ámbito de las catedrales sudamericanas como en las de México se desarrolló una práctica interesante de la polifonía que produjo obras de nivel comparable a las que se producían en Europa por ese entonces. Un alto exponente de la música renacentista en el Virreinato del Perú fue el sacerdote Gutierre Fernández de Hidalgo (1553-1620). Este compositor llegó primero a Bogotá en 1584, donde se encuentran hoy alrededor de veinte obras suyas en el Archivo de la Catedral de Santa Fe; actuó también en Quito entre 1588 y 1589, pasando luego al Cusco por un breve tiempo y finalmente se estableció en la ciudad de La Plata, donde trabajó por casi treinta años hasta su fallecimiento como Maestro de Capilla de la Catedral de dicha ciudad. Algunas de sus obras fueron atribuidas durante algún tiempo a Guerrero, lo que habla de su alta calidad técnica; entre éstas se pueden citar un Salve Regina -precisamente atribuido a Guerrero-, un Magnificat en Cuarto Tono y un Salmo 112 (Laudate Pueri Dominum).

El esplendor de las fiestas religiosas se hizo también proverbial en algunos conventos de monjas, como la de la Encarnación de Lima, a la que se refiere el cronista fray Antonio de la Calancha, diciendo que su música "era la primera de todas las Indias" y que tenía "nueve coros de vigüelones". Sin embargo el uso de los instrumentos y la polifonía debió en ocasiones hallarse reñido con la liturgia ya que hubo de aplicarse, también en América, la Real Orden de Felipe II de 1564, que recomendaba, entre otras cosas, que "el canto de órgano no obscurezca la letra del texto que se canta".

Existen múltiples testimonios sobre la importancia de la música en los tiempos de la primera evangelización y del cómo era utilizada por los primeros catequistas para reforzar el

adoctrinamiento. Los conocimientos musicales europeos fueron prontamente asimilados. Los misioneros y evangelizadores emprendieron desde el primer momento la instrucción musical de los nativos, utilizando incluso el método de enseñar la doctrina cristiana cantada en ciertos casos. Muy pronto se establecieron en las catedrales y en las iglesias de las órdenes religiosas varias escuelas para adiestrar a los niños -llamados "seises"- como integrantes de las capillas, que debían cantar y tocar en las misas y en las demás celebraciones del culto. Fue así que en 1568 se estableció la primera de estas escuelas en la Catedral de Lima y después, en 1574, en la del Cusco. La disposición natural de los nativos y mestizos era por lo general óptima; las escuelas llegaron a formar excelentes músicos.

Por otro lado las danzas de moros y cristianos, las representaciones de la Pasión de Cristo, las comedias a lo divino y las danzas para la fiesta del Santísimo Sacramento, fueron muy frecuentes desde los primeros años de la presencia cristiana en el mundo andino. La festividad religiosa más importante fue el Corpus Christi que se empezó a celebrar en Lima por el año de 1553 con representaciones, música y danza. En pocos años la magnificencia del Corpus Christi de Lima llegó ser comparado con el de Sevilla. Esta fiesta se extendió por varias ciudades del Perú; aún en el presente mantiene su vigencia y se celebra de manera imponente, como es el caso del Cusco. Los Autos Sacramentales se comenzaron a montar en Lima hacia 1563.

Con los Jesuitas, que llegaron en 1568 al Perú, las representaciones cobraron mayor auge. La Compañía de Jesús le otorgó mayor importancia a la música en todos los lugares donde estuvieron presentes, tal es el caso de Juli (base de operaciones jesuítica en la meseta del Collao, a orillas del lago Titicaca) donde llegaron a conformar una capilla de música integrada por indios que cobró y mantuvo fama por largos años, hasta la expulsión de la orden en 1767.

Con algunas restricciones se fomentó la participación de los indios en las fiestas desde el primer Concilio de Lima de 1552, convocado por el Arzobispo Gerónimo de Loayza. Tanto este prelado como Santo Toribio de Mogrovejo -que lo sucedió- así como posteriores arzobispos de Lima reglamentaron la participación de los indios y luego la de los negros en las celebraciones; y en algún caso llegaron a proscribirla por temor a que se produjeran excesos.

De acuerdo a los datos apuntados y otros tales como los documentos referentes a la preparación de fiestas, el instrumental empleado era muy diverso. Entre los aerófonos se utilizaban las chirimías, un aerófono de doble lengüeta de probable origen español; los pífanos, pequeñas flautas transversas que se usaban con acompañamiento de tambor o caja; las trompetas y los clarines, llegados con la Real Armada, así como las flautas de pico, denominadas flautas dulces. Los cordófonos que se usaron fueron las vihuelas, las violas, violines y arpas; los de tecla fueron las espinetas y clavicordios.

Se utilizó también el órgano portátil y el gran órgano. Se sabe, por ejemplo, que pronto se llegaron a construir órganos en el Virreinato del Perú y se cita el caso de Sebastián de León, organista, que fabrica el de la Catedral de Lima, el del Cusco y el de La Plata. También es conocido que intervinieron algunos indios bajo la dirección de maestros españoles y flamencos. Los idiófonos y membranófonos que más se usaban eran las cajas (probable antecedente del actual cajón), las panderetas, los tambores y los atabales.

Como consecuencia de la fuerte presencia que seguían manteniendo los cultos mágico-religiosos prehispánicos, la música prehispánica, totalmente vinculada a éstos, se mantuvo vigente



por largo tiempo. Para imponer el nuevo credo a los indígenas hubo de darse una campaña para extirpar las idolatrías. Esta extirpación de idolatrías se llevó a cabo en diversas fases entre 1565 y 1620.

La Iglesia entendió la importancia de utilizar el Quechua para predicar y también la que tenía el canto en dicha lengua para facilitar la catequización. La obra del sacerdote franciscano Luis Jerónimo de Oré, nacido en Huamanga en 1554 es en ese sentido de primera importancia. En su libro *Symbolo Catholico Indiano* publicado en 1598 -que refleja en su contenido las disposiciones emitidas por el III Concilio Limense- Oré llega a establecer una serie de precisiones sobre la utilización de la música en las celebraciones religiosas y transcribe textos de himnos compuestos por él en quechua. Cabe resaltar que algunos de los cantos del libro de Oré hasta principios del siglo XX -y quizás hasta el presente- se mantienen en el acervo tradicional andino.

En la misma línea de Oré se sitúa el sacerdote terciario franciscano Juan Pérez de Bocanegra con su *Ritual Formulario e Institución de Curas*, editado en Lima en 1631. Aparece en este libro la primera polifonía en lengua vernácula editada en América, *Hanac Pachap*. Esta breve pieza de excelente factura polifónica, es todo un símbolo que representa la culminación de una primera etapa en la formación de una cultura musical peruana.

### **La música popular**

La importación de la música popular española representó un aporte muy variado. Los reinos de Castilla y León se habían impuesto políticamente en la península, pero no habían atenuado las marcadas diferencias regionales, de psicología y tradición local, que podían advertirse en sus cantos. Los conquistadores fueron de diversa procedencia; llegaron andaluces, vascongados, castellanos y extremeños predominantemente. La música española producida en las distintas regiones llegó pronto: los romances y baladas que corrían en boca del pueblo español, tales como el romance de Gaiferos y Melisendra, o el del Conde Fernán González, se siguieron cantando en América. Continuamente se enviaban desde España resmas de copias de estos romances para esparcimiento de los conquistadores, en pliegos sueltos con copia de los versos e indicación del tono, siendo la melodía popular conocida por los oyentes.

Pronto surgieron en el Virreinato del Perú una gran variedad de coplas, epigramas y romances inspirados en los acontecimientos de la propia Conquista y las guerras civiles; destaca sobre todo la copla del soldado Saravia, uno de los atrapados en la Isla del Gallo, que trata de Almagro de "recogedor" y a Pizarro de "carnicero". Más adelante aparecieron romances con ocasión de la muerte de Almagro, el triunfo inicial del levantamiento de Gonzalo Pizarro y la rebelión de Hernández Girón; las coplas y danzas para la entrada triunfal del pacificador Pedro de La Gasca a Lima, y muchos otros.

### **La supervivencia de la música aborigen**

Frente al arte importado de los españoles, la música y las danzas indígenas fueron las muestras culturales prehispánicas que persistieron con más fuerza, aunque cambiaran en la mayor parte de las oportunidades su sentido. Estas expresiones escaparon a la imposición externa, por su índole más personal e inalienable. Así fue como subsistieron probablemente ciertos cantos y danzas que tradicionalmente habían acompañado las labores del campo o los ritos funerarios.

La producción suscitada por las circunstancias de la Conquista se daba en paralelo frente a las expresiones propias de la tradición musical nativa. No se debe olvidar que la música aborígen, en esos tiempos, no había sido afectada aún por la música europea, y que recién con la extirpación de idolatrías gran parte de las prácticas musicales indígenas de origen prehispánico se perdieron.

Se sabe que hasta bien entrado el virreinato se mantenían algunas de estas ceremonias, más o menos modificadas. Los indígenas incorporaron frecuentemente en las festividades del culto católico algo de sus formas musicales antiguas y sus danzas, manifestaciones espontáneas y genuinas de su expresión religiosa; unas veces, como ya se ha expuesto, con la complacencia de los evangelizadores -que veían en ello un medio de acercamiento al nativo- y otras, ante su impotencia para evitarlo. La incorporación de la música no fue tan frecuente como la de las danzas en el aspecto coreográfico, aunque Garcilaso de la Vega refiere la adopción por el maestro de capilla de la Catedral del Cusco, en 1551, de una "melodía" indígena para componer una plegaria musical.

La subsistencia de la música nativa hubo de soportar los embates de las autoridades eclesiásticas y civiles alarmadas por el resurgimiento de los antiguos cultos. Durante la extirpación de idolatrías se lanzó la prohibición de los cantos y danzas de procedencia idolátrica y se ordenó la destrucción de los instrumentos que las acompañaban. Esto no obstante trajo un fortalecimiento de la adhesión de los nativos a sus viejas tradiciones, adhesión que pese a los castigos decretados contra su empecinamiento, se manifestó en su peculiar manera de encarnar la religiosidad cristiana, acatada sin embargo con indudable sinceridad.

..... Es probable que la música aborígen fuera por lo general monódica, aunque no se puede descartar la utilización de algunas formas de simultaneidad melódica. La pentatonía pudo tal vez estar extendida o en plena difusión, pero se puede suponer que en la costa, al menos, se usaban algunas escalas diferentes de la pentatónica. Investigadores como el belga-peruano Andrés Sas o el argentino Carlos Vega, por ejemplo, han formulado hipótesis de escalas más complejas, hoy desaparecidas.

Estudios arqueo-musicológicos recientes realizados por César Bolaños, y otros posteriores como los de Iván Amaro, permiten suponer con mayor certeza que la música aborígen a la llegada de los españoles no se sustentaba en un sistema musical único como sería el pentatónico. Muy seguramente existían varios sistemas, lo que no resulta esto tan extraño si pensamos en el hecho de la existencia de varios idiomas que se perdieron paulatinamente con el paso de los siglos, alguno apenas hace poco más o menos cien años, como el idioma Mochica, propio de una cultura que ha dejado muestras plásticas de tan alto mérito artístico (N.E.).

.....

### **La música cortesana y burguesa**

Poco después de la irrupción de la música popular, cuando se instaura ya el normal orden administrativo del virreinato y empieza a consolidarse la sociedad, llegan en el séquito de algunos virreyes, o para el servicio de las principales familias, las primeras capillas musicales que actuaban fuera del ámbito religioso. Antes aún, se tiene noticias de la capilla de Gonzalo Pizarro, con seis ministriles (cantores e instrumentistas), entre quienes figuraba ya un maestro mexicano y "un maestro de danzar". Las primeras capillas virreinales que se mencionan son la del Conde de Nieva,

en la que actúa un compositor y cantor, asimismo la de García Hurtado de Mendoza, que trae un nuevo repertorio de cantos y música para representaciones dramáticas. Muchos de los músicos venidos de España se establecieron definitivamente en el virreinato; al mismo tiempo se incorporaron a la vida musical palaciega otros de origen criollo y mestizo.

En las familias de la aristocracia fue usual la enseñanza de la música profana por maestros venidos de la Península y por sus seguidores, formados ya en América. De esta manera se difunde la música cortesana en la que proliferaban canciones amatorias, villancicos y madrigales a varias voces y asimismo diversas piezas del repertorio de los vihuelistas más afamados de España. La floración de música puramente instrumental fue estimulada por la danza, cultivada de acuerdo a las modas vigentes, muchas de ellas importadas también.

.....

A fines del siglo XVI los bailes más difundidos en la sociedad limeña eran según referencia de Mateo Roxas de Oquendo, servidor de Don García Hurtado de Mendoza: la valona, el totarque, el taparque, el Puertorrico, la churumba, la zarabanda y la chacona. La zarabanda y la chacona fueron moderándose, transformándose y cambiando de sentido, ingresando en el siglo XVII a los salones y también al teatro. Tal vez en este campo de las danzas es donde puede apuntarse una de las primeras influencias americanas en Europa, como respuesta a la importancia en gran escala del arte europeo en América.

Como una expresión del cambio de sentido que se produce ya a lo largo del barroco con ciertas danzas que se van convirtiendo en expresiones de carácter abstracto -perdiendo por supuesto el sentido original-, valdría la pena examinar el caso de la chacona, con seguridad originaria de América, que fue considerada a principios del siglo XVII como la más desenfadada y apasionada de las danzas. Se trataba de una pantomima amorosa vinculada a la zarabanda -un temprano producto mestizo que se impuso también en Europa- desde sus orígenes; hay quienes sostienen que fue quizás una reinterpretación de aquella. La procedencia americana, según Cotarelo y Mori, aparece en la más antigua referencia europea a esta danza: dos años después de la crónica de Roxas de Oquendo. Simón Agudo la incluye en un entremés que escribió con motivo de las bodas de Felipe III. Hay quienes presumen que el nombre sería de origen quechua, y que "chacón" significa jefe: sería tal vez la danza de la jefa. Hay quienes vinculan el nombre a la toponimia, sería el caso de la región del Chaco, que cabe anotar, no obstante, fue descubierto mucho después de la aparición de la chacona.

En La Ilustre Fregona (impresa en 1613) dice el autor del Quijote "Que el baile de la chacona /es más ancho que la mar./ Requieran las castañetas[...] Vierten azogue los pies/, derrítese la persona/[ ...]El brío y la ligereza/ en los viejos se remozan[...]Esta indiana amulatada,/de quien la fama pregonan/que ha hecho más sacrilegios/ e insultos que hizo Aroba". Es interesante anotar que Cervantes la considera no solo indiana sino amulatada, reconociendo tal vez un aporte negro.

Lope de Vega por su parte escribe en 1618, en una de sus comedias refiriéndose a la chacona: "De las Indias a Sevilla ha venido por la posta".

La primera chacona que llegó a la imprenta con música y texto, pertenece al Libro segundo de tonos y villancicos a una, dos, tres, y quatro voces con la zifra de la Guitarra Española a la usanza Romana (Roma: G. B. Robletti, 1624), por el compositor Juan Arañés, dedicada al señor Ruy Gómez de Silva, Duque de Pastrana, embajador en Roma enviado por Felipe IV. En esta



chacona se mezclan el lenguaje crudo de los chistes y figuras conocidas de las comedias antiguas en prosa del siglo XVI con palabras que parecen derivar del lenguaje de la germanía y las xácaras viejas, con personajes típicos de las comedias burlescas y carnalescas, desde el viejo verde y el médico ridículo hasta el galán y la pastora inocente. También están presentes en el mundillo de esta chacona una serie de figuras mitológicas del teatro al lado de figuras exóticas, como indias y negras, en medio de imágenes del libertinaje y escándalo.

La primera estrofa de la chacona del libro de Arañés dice: “Un sarao de la chacona/ se hizo el mes de las rosas,/ hubo millares de cosas/y la fama lo pregona”. Y añade el estribillo: “ A la vida, vidita bona,/ vida, vámonos a Chacona.”

Tres estrofas más, como ejemplo, nos dan cuenta del lenguaje de esta primera chacona publicada:

*“Salió la Cagalagarda/ con la mujer del Ruelenque/ y de Zamora el Palenque/ con la pastora Lisarda,/ la mezquina doña Abarda/ trepó con pasta a Gonzalo/ y un ciego dió con un palo/ tras la braga lindona/ y la fama lo pregona/a la vida, vidita bona,/ vida, vámonos a Chacona.*

*Salió la Raza y la Traza/ todas tomadas de orín,/ y danzando un matachín/ el Oñate y la Viaraza./ entre la Raza y la Traza/ se levantó tan gran lid,/ que fue menester que el Cid/ les bailase una chacona/ y la fama lo pregona/ a la vida, vidita bona,/vida, vámonos a Chacona.*

*Salió una carga de Aloe/ con todas sus sabandijas;/ luego vendiendo alejijas/ salió la Gruella en un pie./ un Africano sin fe/ un Negro y una Gitana/ cantando la dina dana/ y el Negro la dina dona/ y la fama lo pregona/ a la vida,vidita bona,/ vida, vámonos a Chacona.”*

Otro documento importante para probar el origen indiano de la chacona se tiene en la Nueva Corónica y Buen Gobierno de Guamán Poma de Ayala (1615), donde se puede leer: “Cómo los yndios, yndias, criollos, y criollas hechos yanaconas y hechas chinaconas son muy haraganes y jugadores y ladrones, que no hazen otra cosa, sino de borrachear y holgar, tañer y cantar, no se acuerdan de Dios ni del rey ni de ningún servicio ni bien ni mal[...]los dichos yndios en este rreyno, con color de la santa bula de la crusada, todas las fiestas se huyen a las chacaras [sementera] a travajar y no hazen caso ...”. ¿Será además este término “chácara”, origen de la palabra “xácara”, que designa una forma teatral y danza de gran difusión en la España de los siglos XVII y XVIII ? (N.E.)

### **La música en el teatro**

A mediados del siglo XVI surge en España el teatro moderno, con Lope de Rueda, autor de pequeñas piezas de carácter festivo y popular, generalmente denominadas pasos, en las que como en el teatro de Lope de Vega poco más tarde, la música y la danza eran elementos habitualmente incluidos. En América se presentan también obras de teatro con música, cuyos antecedentes están en las actuaciones con motivo de festividades religiosas ya citadas, principalmente las procesiones del Corpus Christi. En estas representaciones -generalmente al aire libre- intervienen los músicos profesionales de las capillas y muchos artistas populares, cantores, instrumentistas, bailarines y hasta acróbatas.

Con la colaboración de los músicos avecindados en las principales ciudades del virreinato, al lado del teatro religioso se iniciaron los primeros ensayos de teatro de carácter eminentemente

popular. Al igual que en España se intercalaban cantos y danzas en la acción dramática, que concluía normalmente con un villancico. Pasada la primera etapa de improvisaciones -con artistas muchos de ellos ocasionales- la propagación del teatro y con la de éste, la de los cantos y danzas hispanas se realizó mediante compañías profesionales. Éstas recorrieron el territorio desde Quito hasta Charcas y actuaron en “corrales de comedias”. Los cantores y tañedores de instrumentos recibían, así como los bailarines, crecidos sueldos y alcanzaron gran influencia, merced al favor que el público y las autoridades les dispensaban.

.....

## **EL FLORECIMIENTO DE LA MÚSICA PURA EN EL BARROCO**

A raíz del Renacimiento y como consecuencia del auge de las corrientes científicas y naturales, empezó a apreciarse el sonido no sólo como expresión del hombre en el canto - condicionada a factores psicológicos de edad, de sexo y de expresión hablada- sino como sonido en sí mismo, como fenómeno físico independiente de los factores humanos, por más que tal sonido pudiera alcanzar un sentido expresivo. Es entonces que la música instrumental empieza a ocupar al lado de la vocal un lugar de importancia cada vez creciente. Se afirma así el concepto de música absoluta, en tanto y cuanto ésta realiza la belleza por medio exclusivamente de ideas musicales.

Desde el siglo XVII hasta el presente, se desarrolla un enorme repertorio de música de cámara: sonatas a dúo, trío o cuarteto, así como de suites, sinfonías y conciertos, que representan este concepto de música pura.

La concepción armónica de la música contribuyó al logro de la belleza musical a partir del fenómeno acústico de la armonía. El sonido como hecho físico se concibe liberado de toda referencia vital.

### **La música pura en el barroco europeo**

Con los primeros ensayos de combinar melodías simultáneas, en la Baja Edad Media se fue produciendo un proceso de liberación del sonido, en el que cada melodía empieza a adquirir una personalidad independiente. La palabra, con su contenido conceptual o imaginativo - acompañada inclusive del gesto ritual -, no obstante la exigencia de que el texto cantado fuera percibido, deja de ejercer su imperio irrestricto. Los teóricos hicieron posible como consecuencia de una ávida investigación de la naturaleza la fascinante conquista de sus secretos, entre éstos la realidad sonora de las leyes acústicas. El descubrimiento del mundo de los armónicos, y consecuentemente la aparición de los conceptos de acorde, consonancia, disonancia y tonalidad, favoreció que la imaginación de los artistas se desatara. Jamás en la historia de la música se había jugado y creado sobre la base del sonido puro como fue en torno al siglo XVII. Los instrumentos musicales que hasta entonces habían sólo acompañado, reforzado o reemplazado a la voz, o habían resaltado los ritmos y los caracteres de las danzas, empezaron a desarrollar sus propias posibilidades.

Los protagonistas de esta aventura fueron, como es lógico suponer, los compositores de los países predominantes culturalmente en el contexto histórico del gran período barroco que se desarrolla aproximadamente entre 1600 y 1750. España, pese a la paulatina decadencia de la dinastía de los Habsburgo, prosiguió la línea trazada por sus teóricos renacentistas y por los

compositores de música para órgano y vihuela; los alcances de su cultura musical llegaron por cierto a toda la España de entonces, que incluía sus virreinos en América. Italia, cuna de la cultura clásica, desarrolla la técnica instrumental, en especial la de los instrumentos de arco, cuando aparecen los grandes luthiers : los Stradivarius, Guarneri o Amati al lado de compositores que explotan las posibilidades sonoras de aquellos instrumentos que se imponen en todo el mundo occidental. Francia realiza el espíritu centralista de la Monarquía absoluta e impone formas, normas, gustos y prácticas que influyen en todas las cortes y salones aristocráticos europeos. Alemania, con una extendida y rica vivencia religiosa de las clases medias y la burguesía emergente, recibe y reinterpreta las influencias francesas e italianas. Inglaterra, no obstante las crisis políticas que vive en el siglo XVII y el duro impacto que representa el puritanismo, recibe también las influencias francesas y después las italianas, pero sólo algunas pocas figuras de alto valor artístico mantienen en aquella época viva una tradición que había alcanzado gran vuelo con los virginalistas a fines del renacimiento, en la era isabelina.

Pero Italia, Francia y Alemania son las naciones que cobran hegemonía como los países protagonistas de la historia musical europea, primacía que se mantiene hasta bien avanzado el siglo XIX. Y si nos centramos en el universo de la música pura encontramos (no obstante la tendencia cada vez más marcada a la abstracción) en Italia la encarnación en las sonoridades del violín de la expresión afectiva y personal, propia del individualismo moderno; en Francia las sonoridades nítidas, brillantes pero frías del clavecín, cual reflejo de los perfiles externos de la etiqueta palaciega; y en Alemania, la vivencia de un destino histórico de reacción hacia lo supra personal y religioso, en los ámbitos sonoros del órgano.

### **Rasgos distintivos propios de la música pura**

Desde el momento en que la música instrumental como creación independiente ocupa un puesto de la más alta importancia en la producción moderna, ésta tuvo que afrontar, por primera vez, tres condiciones cruciales:

- a) Fijar las formas, dimensiones, registro, etc. de cada instrumento o familia de instrumentos.
  - b) Fijar los conjuntos o acoplamientos instrumentales habituales.
  - c) Fijar los géneros característicos y modelos o tipos formales de la música pura.
- En este aspecto la época barroca representa el primer tramo de una evolución que continuará y se consolidará en la segunda mitad del siglo XVIII, en la denominada época clásica.

### **Prosecución del desarrollo de la música instrumental en el barroco temprano**

El Mellopeo y el Maestro Tractato de Música Theorica y Práctica, de Pietro Cerone , prosiguió en la línea trazada por la Declaración de los Instrumentos Musicales, de Juan Bermudo (Osuna: 1555) y ejemplifica la continuidad de un importante desarrollo; pero la contribución más importante en esta época es la del alemán Michael Praetorius (1571-1621) con su Syntagmatis Musici (1618) y luego con el Theatrorum Instrumentatum Seu Sciagraphia (1620), tratados en los cuales se encuentran descritos de manera precisa los instrumentos musicales en uso por aquella época. Estos libros resultan indispensables para comprender la práctica de la música instrumental de finales del Renacimiento y del barroco temprano. Praetorius definió el concepto de organografía (ahora organología), como el estudio de los instrumentos musicales, dando inicio a una línea de

investigación científica que forma parte en el presente de la musicología. A su contribución se sumaron en el siglo XVII El *Traité des Instruments* (parte de la *Harmonie Universele*) de Marin Mersenne (1636-37) y la *Musurgia Universalis*, del jesuita Atanasio Kircher (Roma:1650), que incluye además notaciones musicales de sonidos de la naturaleza, entre éstos de manera especial los cantos de las aves, que se convertirían en lugares comunes de la música instrumental barroca.

Más aún que la música religiosa de Praetorius, citada anteriormente, entre sus obras ocupa un lugar especial *Terpsichore* (1612), una estupenda colección de danzas que se pueden ejecutar con diversas instrumentaciones y se sitúa como uno de los orígenes inmediatos de la Suite, aunque tal vez el primero fuera Hans Leo Hassler -que ha sido citado en el capítulo VI- con su *Lustgarten* (1601).

Contemporáneo de Praetorius y también alemán, fue Samuel Scheidt (1587-1614), cuyas obras instrumentales: *Symphoniae*, *Courants* y *Paduans* están en la misma línea que *Terpsichore*. También Johann Hermann Schein (1586-1630) que compuso *Opella Nova* -serie de concerti para voces e instrumentos- representa el florecimiento de la música instrumental para distintas agrupaciones, que son el principal ancestro de la orquesta tal como se concebirá en el siglo XVIII, con su *Banchetto musicale* que se puede considerar la primera colección de suites para ser ejecutadas por conjuntos de cuerdas. Un contemporáneo de los compositores alemanes citados es Paul Peurl de la Baja Austria, cuyas *Neue Paduanen*, *Intrata*, *Däntz* und *Gallarden*, aparecidas en 1611, fueron las primeras suites publicadas. Entre los primeros compositores alemanes de suites se puede citar también a Melchior Franck (1573-1639), maestro de capilla y compositor de Coburgo.

### **Los primeros organistas compositores del barroco**

Al empezar el siglo XVII los tres más importantes sucesores de Cabezón en España son Sebastián Aguilera de Heredia (1570-ca.1630), Francisco Correa de Arauxo (1581-1663) y Juan Bautista José Cabanilles (1644-1665). En la música de estos compositores se percibe el mismo despliegue de la técnica contrapuntística de los grandes maestros de la técnica policoral de la música sacra vocal. La potencia y libertad de estilo de Aguilera de Heredia, representante de la transición entre los estilos renacentista y barroco, se puede constatar en su *Ensalada de Octavo Tono* y en su *Tiento de Falsas de Cuarto Tono*.

El arte de Correa de Arauxo trasunta un atormentado misticismo, es atrevido e innovador como se percibe en su *Facultad Orgánica* (Alcalá: 1626) colección de setenta composiciones originales entre las cuales destaca su *Tiento a modo de Canción*, por su energía tumultuosa.

Pero el más grande de estos organistas de principios del barroco es Cabanilles cuyos desarrollos fugados presentan una factura magnífica. El organista Joseph Bonnet ha escrito sobre el *Tiento del Quinto Tono* de Cabanilles: "Es el canto de la verdadera España eterna. La marca del tiempo que desaparece ante esta obra incomparable: es la música de la eternidad". La música de órgano española se cultivó en América, teniéndose noticias de que el maestro de capilla de la Catedral de Lima Cristóbal de Belsayaga -cuando en 1618 ejercía el cargo de organista principal- solicitó adquirir libros con obras de Aguilera de Heredia; probablemente Belsayaga podía tocar esas obras. Entre las escasas obras instrumentales de los compositores del barroco virreinal existe un *Tiento de Sexto Tono* de Estacio La Serna, que fue el primer maestro de capilla de la Catedral de Lima entre 1612 y 1616.

El holandés Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621) es una de las figuras cumbres del proto-barroco en lo que a música para órgano y para clavecín refiere. Entre sus obras de elevada inspiración y gran factura destacamos Echo Fantasía en modo Eólico y su excepcional Fantasía Cromática, que a más de un siglo anuncia a Bach.

Como sucedió en España, en Italia en los albores del barroco floreció plenamente la música para órgano. El nombre que domina esta época en la música para teclado es el de Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Nombrado en 1608 a los 25 años como organista de San Pedro de Roma, desempeña ese puesto hasta su muerte. Su arte resume las conquistas técnicas de sus antecesores como Cabezón en España y prepara el camino a Juan Sebastián Bach al definir el estilo del órgano. Puede percibirse en su inspiración un carácter más bien popular de gran vitalidad, tomando a veces cantos callejeros como tema de sus composiciones. Figuran en su producción sobre todo obras denominadas toccata, canzona passacaglia y ciaccona, por ejemplo. Gran parte de sus obras admiten la ejecución en el clavecín y fueron destinadas simultáneamente al órgano y al clave por el compositor en varios casos. Destacamos entre la vasta producción de Frescobaldi sus Canzoni Francese (1615), la serie completa de Toccate e Partite para clavecín u órgano, las Partite sopra Ciaccona (1627) y Corrente & Ciaccona (1637).

.....

La chacona, "indiana amulatada", se había extendido pronto por Europa; de España, como era de esperar, saltó a Italia. Se ha visto en el capítulo IX que Monteverdi la incluye en sus Scherzi musicali de 1631. Frescobaldi por ejemplo compone también chaconas de sentido distante a la popular y lasciva de origen hispanoamericano, construidas además en términos contrapuntísticos como será frecuente en el barroco, tal es el caso de las citadas Partite sopra ciaccona (1627) y Corrente y ciaccona (1637). Es importante observar que tal como ocurriera con la zarabanda, la chacona se refinó y cambió de sentido en la música cortesana y eclesiástica; recuérdese como ejemplos solamente la Chacona en sol menor de Purcell, que no es mucho más de setenta años posterior a los comentarios de Lope de Vega y Cervantes, la de Buxtehude o la excepcional Chacona de la Partita Nº 2 para violín solo de Johann Sebastian Bach, compuesta alrededor de 1720. (N.E.)

.....

La escuela italiana ejerció poderosa influencia en Alemania y en todo el norte de Europa, que tomaría luego la primacía del arte del órgano. Uno de los primeros organistas de esta escuela es Samuel Scheidt (1587-1614), en tránsito del Renacimiento al barroco, con una concepción tonal "moderna", del cual cabe destacar Fantasía "Io son ferito lasso" y Fuga en cuatro partes, Courantes en re menor y sol menor y la Toccata en sol menor. Entre su música para clavecín se destacan las Variaciones Passamezzo sobre una danza italiana.

En Austria destacó el organista Andreas Rauch (1592-1656) que compuso no solamente obras para órgano sino también madrigales para ejecución mixta con voces e instrumentos. Otro organista y compositor importante en el barroco temprano es el alemán Johann Jakob Froberger (1618-1667), que compuso Suites, algunas de las primeras denominadas así, con danzas tales como las Allemande para órgano y clavecín; también sus Toccate y Canzone, donde se percibe la influencia de la concepción armónica sobre la tradición flamenca.

Más importante es sin duda el aporte de Dietrich Buxtehude (a quien se mencionó en el capítulo anterior) cuyas obras representan el puente entre Frescobaldi y Johann Sebastian Bach, próximas a la culminación del proceso de perfeccionamiento de la escritura y estilo de la música para órgano, al finalizar la época barroca. Cabe recordar que el gran Bach viajó trescientos kilómetros desde Armstadt hasta Lübeck para escuchar a Buxtehude. Entre las obras para órgano del compositor danés destacan su Chacona en mi menor, conocida más en la orquestación del compositor mexicano del siglo XX, Carlos Chávez; sus Variaciones-Coral, o sus Preludios y Fugas. Compuso también algunas Sonatas para violín y bajo continuo de marcada influencia italiana, de las que se tratará más adelante. El camino musical de Buxtehude a Bach es proporcionalmente más corto que el que transitó Bach por el norte de Alemania para escucharlo, como lo es también el de Johann Pachelbel (1653-1706) cuyo Canon y Giga en Re mayor, original para órgano, es sumamente famoso en una transcripción o para cuerdas y entre cuyas obras destacaremos también sus Chaconas en Re mayor y en fa menor.

### **La música para guitarra en España**

Al avanzar el siglo XVII la moda de la guitarra española empieza a declinar; sin embargo en Francia fue incentivada con la publicación del Método para aprender a tañer la guitarra a lo español de Luis Brizeño (París: 1626) y luego en Italia con Nuevo Método de Cifra para tañer guitarra de Nicolás Doisi de Velasco (Nápoles: 1620), pero no será hasta la publicación de la Instrucción de Música sobre la Guitarra Española (Zaragoza: 1674) de Gaspar Sanz que la guitarra no reciba un aporte nuevo significativo y susceptible de comparación con el esplendor que tuvo con los libros de cifra del siglo XVI. En el libro de Sanz se presenta aún la tradición de las diferencias y se incluye ejemplos de tañer rasgueado y tañer punteado, el tratado posee asimismo ejemplos de danzas populares de su tiempo, como son el villano, la danza de las hachas, el canario y la españoleta, por ejemplo. Este libro tuvo notable difusión en Hispanoamérica durante más de cien años. Pero cuenta más para la relación que fue estrecha entre la música de España y sus dominios el Luz y Norte Musical para caminar por las Cifras de Guitarra Española (Madrid: 1677) de Lucas Ruiz de Ribayaz, un sacerdote que vino al Perú con el séquito del Conde de Lemos al lado de Tomás de Torrejón y Velasco, permaneciendo por corto tiempo en el Virreinato del Perú. Su colección de danzas y sus conceptos sobre la ejecución en la guitarra fueron sin duda fructíferos para el desarrollo del acompañamiento y la realización del continuo en el teatro musical y en los villancicos; amén que las danzas consignadas en este valioso tratado se bailaban tanto en España como en América, son éstas la chacona, la pabana (todavía), la zarabanda, la xácara, la buelta del hacha, el rugero, las bacas, el villano, la galería del amor y las paradetas, entre otras.

Entre los libros de cifra del barroco se tiene también el Poema Harmónico (Madrid: 1684) de Francisco Guerau y el Resumen de acompañar la parte de Guitarra (Madrid: 1714) de Santiago de Murcia, que señalan el final de la guitarra de cinco cuerdas como instrumento de uso en la práctica refinada.

### **La música para clavecín en Francia e Italia a partir de mediados del siglo XVII**



En la época barroca se da el auge de los cordófonos de teclado, lo cual fue posible desde la adopción de cuerdas metálicas de clara y amplia sonoridad, en vez de las de tripa o nervio de instrumentos anteriores. Desde la primera mitad del siglo XVII empieza a diferenciarse el estilo propio del clavecín como instrumento más evolucionado que aquellos como la espineta y el virginal. El clavecín fue llamado así en Francia, mientras que en Italia se le denominaba clavicembalo o simplemente cembalo; en Inglaterra se le llamó harpsichord y en Alemania se usó habitualmente el término klavier aplicado genéricamente a los instrumentos de teclado. Se trataba de un instrumento semejante a la espineta o al virginal en lo referente a la manera como producía el sonido, pulsando a través de púas accionadas por teclas las cuerdas; la diferencia era la caja más grande y la forma de cola de la misma. Este cordófono de teclado va a constituir el instrumento central de la música de salón de la época barroca compartiendo preferencias con el clavicordio de menor sonoridad.

Francia es el país que se coloca a la cabeza en el arte clavecinístico, así como en la misma época Italia se torna en la cuna de la gran escuela del violín. La corte francesa que daba a toda Europa la tónica del ambiente aristocrático del absolutismo, puso en boga su instrumento favorito. Este realizaba, de manera cabal, el tipo de arte refinado, elegante y frívolo que este ambiente requería y del que era la más fiel expresión. Las sonoridades cristalinas pero frías del clavecín fueron la materia adecuada para realizar la profusión ornamental propia del lujo barroco de Luis XIII y Luis XIV y del refinamiento rococó de Luis XV.

Características de la escritura típica del clavecín fueron el sonido "stacatto" (a diferencia de las notas ligadas o "tenidas" del órgano) y sobre todo los adornos -trinos, apoyaturas, mordentes, grupetos, etc.- que enriquecían y ornaban las melodías, de acuerdo a la misma sensibilidad que complicaba profusamente la decoración de interiores, la mueblería, los trajes, etc. Como destinadas al halago y entretenimiento del salón aristocrático, las obras de clavecín eran piezas cortas, de danza o descriptivas, sirviendo también en ocasiones de humorísticos retratos psicológicos ("La indiscreta", "La ingenua", "La hacendosa", etc.).

En la familia Couperin se encuentran los principales representantes de la escuela de clavecinistas del barroco medio, entre ellos, Louis (1625-1661) y sobre todo François Couperin, llamado "El Grande" (1668-1733), que fue acompañante al clavecín de la cámara de Luis XV, para quien escribió sus *Concerts royaux*, que se pueden situar en el ámbito de la música de cámara, como primeras muestras de un notable florecimiento. Entre sus piezas para clavecín se destacan *Le Parnasse* (L'Apothéose de Corelli) y *L'Apothéose de Lully* (ambas para dos claves), que admiten también versiones instrumentales y en especial sus *Pièces de clavecin* (4 libros).

Jean Philippe Rameau (1683-1764), de quien se tratará más adelante, es el más importante continuador de Couperin, en especial con sus *Pièces de clavecin en concert*. Fuera de Francia el arte del clavecín tuvo cultores en Italia, España y también en el Nuevo Mundo, como se percibe en el caso de las piezas halladas en México o en las de Domenico Zipoli, a quien se mencionará más adelante al tratar sobre la sonata barroca.

En Italia, Alessandro Poglietti (ca. 1630-1683) es representativo de la música para clavecín del barroco medio con su *Toccatina sopra la Ribelione di Ungheria*, temprano ejemplo de música de programa, siendo en rigor una suite que describe y remarca en los títulos de sus movimientos (Prisión, Juicio, Sentencia, Ejecución y Réquiem, por ejemplo) episodios de la rebelión húngara producida entre 1665 y 1671.

Pero será con Domenico Scarlatti y Johann Sebastian Bach llega el apogeo y también la mayor revolución en la música para clavecín.

### Los instrumentos de arco

Los instrumentos de cuerda y arco en general constituyen el centro de la orquesta moderna y van a desenvolverse con creciente importancia desde el siglo XVI. Los más importantes son los que forman entonces la familia precursora de las “violas”, de muy diversos tipos y distintas maneras de afinación (viola soprano, tenor, contralto, bajo de viola) y en cuanto a la manera de usarse, algunas de ellas fueron violas “da braccio” (de brazo) y otras “da Gamba”, que se tocaban de forma parecida al actual violoncello. Las violas fueron empleadas en la música de cámara por considerárselas de sonoridad grave y noble. Al lado de la viola, durante la primera mitad del siglo XVII se desarrolló el violín, como instrumento característico para el acompañamiento de la danza. Lo distintivo del violín era su tamaño reducido, lo agudo de su timbre y sus posibilidades para la ejecución rápida. Este instrumento poco a poco fue ganando prestigio e introduciéndose en la música como apropiado para un arte brillante y virtuoso, propicio al lucimiento del intérprete, de acuerdo a las tendencias del individualismo moderno. Así empieza el violín su camino de instrumento solista, utilizando sus recursos de expresividad y facilidad para los sonidos agudos. Pronto el violín va a crear su propia familia (viola moderna, violoncello) , que irá desplazando poco a poco a la familia de la viola antigua, en una lucha que se extenderá a través de toda la época barroca.

La viola de gamba concluye su ciclo en el barroco con exponentes de alto interés en las obras de Monsieur de Sainte-Colombe, compuestas alrededor de 1670, algunas a solo, y otras a dúo y a trío; también en las de Marin Marais (1656-1728), como las Pièces en trio y sus Suites para viola de gamba y continuo o las aún posteriores Pièces de viole de Louis de Caix D’Hervelois (ca. 1680-1760)

La competencia entre el violín y el violoncello contra la familia de la viola da gamba fue larga. Un abogado francés Hubert Le Blanc publicó en 1740 *Défense de la Basse Vile contre les Entrepissés du Violon et lae Prétensions du violoncel*, donde dice “El violoncello que hasta ahora ha sido considerado como un ente miserable, odioso y digno de piedad, cuya suerte era morir de hambre por falta de alimento, cree ahora que recibirá muchas caricias en lugar del bajo de viola; ya está impetrando una bienaventuranza que le hará sollozar de ternura[...]Cuan horribles son las gruesas cuerdas que exigen una presión exagerada del arco y una tensión que las hace estridentes”. En 1709 en su *Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Française*, Jean-Laurent Lecerf de la Viéville dice “ El violín no es noble, todos concuerdan con esto”. Es sugestivo señalar que el violín, así como la ópera fueron aceptados tardíamente en Francia y en Inglaterra. En España el ingreso fue paulatino a fines del siglo XVII, pero no fue rechazado, tal vez por la constante presencia de músicos italianos en las capillas y en la corte española (N.E).

En el barroco, el violoncello y la viola de gamba llegan a su máxima expresión en las suites a solo de Johann Sebastian Bach, constituyendo otro de los diversos aspectos donde en el arte de este excepcional maestro la música barroca llega a su mayor esplendor.

Los primeros constructores de violines aparecieron al iniciarse el siglo XVII en Brescia y Lombardía y durante todo el barroco se fue perfeccionando la fabricación del arco como también las de las violas y violonchelos, pertenecientes a la familia del violín. Gasparo Bertolotti, conocido

también como Gasparo Da Salò (1542-1609), es el primer luthier fabricante de instrumentos de arco de importancia, al lado de Andrea Amati (ca. 1535- después de 1611), que inició la escuela de Cremona, una dinastía de hijos y nietos que llegó hasta Nicola Amati (1596-1684) que fue maestro del famoso Antonio Stradivari (ca. 1640-1737). Alrededor de Stradivari se tiene a Carlo Bergonzi (ca. 1675-1747) y Giuseppe Guarneri “del Gesù” (1687- después de 1742). La escuela alemana empezó con Jacob Steiner (1621-1683) que introdujo en su país las técnicas italianas.

### **El desarrollo de la Suite**

Después de los compositores alemanes de principios del siglo XVII, se fueron fijando tipos más o menos estables de suites, designadas también partitas, oberturas u ordres como por ejemplo las denomina Couperin.

Jean Baptiste Lully extrajo de sus óperas varios números de ballet, que ejecutaba muchas veces en forma autónoma como música de concierto, al margen de las representaciones dramáticas. Como se ha visto, el hábito muy generalizado de bailar alternadamente una serie de danzas lentas y rápidas suscitó en los compositores la iniciativa de escribir series de piezas para ser bailadas e igualmente alternadas, que los franceses llamarían suite (serie) y los italianos partita.

La suite francesa incluye varias danzas que se consagraron en la corte y los salones, y de Francia se expandieron estas danzas a las diversas ciudades importantes de Europa. Este tipo de suite incluye de manera estandarizada una obertura (o preludio), una allemande, una courante, una zarabanda y finalmente una giga, como piezas básicas. Otras danzas como la chacona y la passacaglia citadas, el minué y la gavota, se fueron incorporando también; asimismo el bourré, el rigoudon, el passepiéd, la siciliana, la loure, la musette o cornamusa (hornpipe en Inglaterra), la polonesa y el rondeau, que alternaba un estribillo (refrain en francés) que era siempre el mismo, con coplas (couplets) que cambiaban. La forlane, el pasamezzo –de origen muy antiguo- y la bardinerie fueron más escasos. Se utilizaban también marchas (en rigor una forma de danza militar) y arias (air en Inglaterra) como intermedios. A fines del siglo XVII el minué había conquistado a la corte de Versalles y con ella al mundo occidental.

Las piezas de la suite barroca son binarias, es decir tienen una parte A y luego una B, pudiendo repetirse cada una, a gusto del compositor. En algunas suites se encuentran dos piezas seguidas que se ejecutan sin corte entre ambas como formando una sola, por ejemplo Minué I y Minué II, o Gavota I y Gavota II. A veces la repetición es ornamentada, o debe ornamentarse, casi siempre designada como Doble. El tono se mantenía en toda la obra, el modo cambiaba a veces.

La música orquestal extraída de las obras escénicas de Purcell (que se ha tratado en el capítulo IX) corresponde al tipo de la suite, aunque el modelo se aprecia más en la obertura que en la sucesión de danzas; no obstante, su estilo corresponde a la influencia francesa extendida por Europa desde la corte de Luis XIV y bajo la hegemonía de Lully. Al hablar de la ópera (también en el capítulo IX) se ha visto como en Francia Lully creó sus oberturas con una primera parte lenta y una segunda rápida.

La influencia de la suite de estilo francés se extendió también por Alemania; llegó a Hamburgo con Johann Sigismund Kusser (1660-1727), director de la ópera de esa ciudad germana, que trabajó con Lully en París y compuso oberturas (suites) que siguen con bastante fidelidad el patrón desarrollado en la música francesa. La suite de estilo francés se cultivó también en Italia,

donde encontramos a Giovanni Battista Bononcini (1670-1747) contemporáneo y rival de Händel que produjo interesantes suites, compuestas para flautas (o violines) y continuo. Posteriormente con Händel, Telemann y Bach la suite barroca alcanzaría sus últimas grandes cotas. Posteriormente con Händel, Telemann y Bach la suite barroca alcanzaría sus últimas grandes cotas. En Alemania se agregó a la obertura de estilo francés la parte lenta final y en Italia Alessandro Scarlatti (1660-1715) creó el esquema inverso: rápido-lento-rápido. Scarlatti las llamaba "sinfonía" y como pronto fue costumbre tocar las oberturas fuera del teatro, el nombre pasaría a designar como hoy una obra orquestal de concierto. Poco antes de Scarlatti, Michel Richard Delalande (1657-1726), imbuido del gusto aristocrático de la corte de Luis XIV, designaba a ciertas piezas, vinculadas aún al mundo de la suite como *Symphonies pour les soupers du roi* (Sinfonías para las comidas del rey).

### **La sonata barroca**

En contraposición a esta estructura que era de piezas cortas, hace su aparición formal la sonata, derivada de la suite, como obra destinada sólo a sonar, concebida para instrumentos de arco principalmente que responde a un propósito de forma grande. Al principio no se perciben muchas diferencias con la suite, pero poco a poco los nombres de las danzas irán dando paso a denominaciones en italiano de carácter más abstracto: como allegro, andante, adagio o presto, por ejemplo.

Entre 1629 y 1624 aparecen las primeras sonatas de Dario Castello, que pueden considerarse como un antecedente -no el único tal vez- de la sonata barroca para violín (o flauta) y bajo continuo.

Entre los principales compositores que desarrollan este nuevo tipo formal, destaca sin duda Arcangelo Corelli (1653-1713), es el más importante. Su serie de doce Sonatas para violín y continuo, Op. 5 es emblemática y representa también un primer gran florecimiento de la escritura violinística. En esta serie está la famosa Sonata "La Folia", Op. 5, N° 12.

Tomaso Albinoni (1671-1750), sumamente conocido por un famoso Adagio en sol menor que le es atribuido y fue reconstruido por el musicólogo Remo Giazzoto en el siglo XX, compuso notables sonatas entre las cuales se pueden destacar las Sonatas para flauta y clavecín, Op. 6 y las Cinco Sonatas para violín y continuo. Albinoni prosigue la línea definida por Corelli, como muchos de sus contemporáneos italianos, entre estos Francesco Geminiani (1687-1762) con sus Sonatas para violoncello y bajo continuo, Op. 5 y sus Sonatas para guitarra, violoncello y clavecín (1760). La importante contribución de Antonio Vivaldi se tratará posteriormente. Pietro Locatelli (1693- 1784) y Giuseppe Tartini (1692- 1770), conocido por su famosa Sonata "Los Trinos del Diablo" prolongan el barroco hasta algunos más allá de la mitad del siglo XVIII.

Si bien no están ceñidas al modelo de Corelli, ni presentan los avances formales de Scarlatti, vinculándose mas bien a la música de teclado anterior, tenemos las sonatas de Domenico Zipoli (1680-1726), que cobran interés al encontrarse también en América, donde se encuentran entre los manuscritos del Archivo Musical de Chiquitos en Bolivia. Además de una misa de este compositor italiano, se conserva en la actualidad nueve de los manuscritos de las Sonate d'intavolatura (Roma: 1716), así como seis sonatas para órgano y seis para clave, que están entre los valiosos documentos musicales de las misiones chiquitanas. Cabe recordar que Zipoli dejó su puesto de

organista en la Chiesa del Gesù en Roma para entrar como novicio jesuita. Posteriormente fue trasladado a la Provincia Paracuaria y luego a Córdoba del Tucumán, donde falleció antes de recibir las órdenes (N.E.)

Fuera de Italia ejemplos notables de sonatas barrocas están en las de François Couperin, particularmente en Les Nations, serie de cuatro sonatas: La Piémontoise, L'Espagnole, La Française y L'Impériale; así como las de citadas de Buxtehude. Purcell también incursionó en el género, como muestra se tiene la denominada Golden Sonata, de sumo interés, que revela una concepción que va mucho más allá de la mera imitación del modelo de Corelli. La sonata barroca se vincula también a la denominada turnmusik (música de torre), piezas para metales y timbales que se ejecutaban por lo general en las torres de las iglesias; un ejemplo son las Turnsonaten de Georg Daniel Speer (1636-1707) para cornetto y tres trombones o las de sonatinas, suites y las piezas de turnmusik de Johann Christoph Pezel (1639-1694). La sonata barroca en Alemania llegará a su apogeo con las obras compuestas por Bach.

En Francia, después de los citados Sainte-Colombe o Marais, destaca como compositor de sonatas Jean-Baptiste Loeillet (1680-1730) que con sus Sonatas para flauta dulce y continuo ha enriquecido el repertorio barroco de este instrumento. Las Sonatas a trío de Jean Marie Leclair (1697-1764) -que impuso el violín en Francia-, las Sonatas para flauta y clavecín de Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) o las Sonatas para flauta dulce o flauta traversa (alguna ejecutable en oboe) de Jacques Hotteterre (¿?- ca. 1760) representan importantes manifestaciones, algo tardías, de la sonata barroca, próximas en términos estilísticos a la transición hacia una nueva etapa que tiene en Telemann, a quien se verá más adelante, a su mayor exponente.

### **El Concerto Grosso**

Uno de los tipos formales que mejor caracteriza al espíritu barroco es el concerto grosso. Este contrapone un grupo de solistas "concertino" (pequeño concierto) al grueso o ripieno de la orquesta -"concerto grosso"- . Ludovico de la Viadana (1564-1627), contemporáneo de Monteverdi, fue uno de los primeros en denominar concerti a sus obras, si no el primero; como se ha visto, lo hicieron también Monteverdi, Schütz y Hammerschmidt, por ejemplo. Al parecer, fue Alessandro Stradella -a quien nos referiremos al tratar sobre la cantata en el siguiente capítulo- uno de los primeros en componer conciertos instrumentales y designarlos así.

Con Corelli y sus doce Concerti Grossi, Op. 6 el género llega también a su apogeo, como proyección del desarrollo técnico alcanzado en la sonata, en el ámbito orquestal. El concertino de Corelli se convierte en el típico del barroco: dos violines y bajo continuo, realizado éste por el violoncello y el clavecín. Entre los concerti grossi de Corelli destaca como una de las obras más importantes de la música instrumental del barroco medio el Concerto en sol menor "Fatto per la notte di natale", Op. 6, Nº 8 o Concierto de Navidad.

Por lo general los concerti grossi de Corelli tienen tres o cuatro movimientos distintos, con indicaciones de tiempo disímiles entre sí. En algunos casos alguno de los movimientos puede subdividirse en dos o tres partes con tiempos diferentes (Largo-Allegro-Adagio, por ejemplo). Algunos concerti eran da camera y otros da chiesa; en el segundo tipo podía presentarse un fugado e inclusive una fuga.

Alessandro Scarlatti compone también concerti grossi a la manera de Corelli, así como también Antonio Vivaldi, se tratará más adelante y Francesco Geminiani, cuyos Concerti grossi, Op. 2 y Op. 7 representan la inmediata continuación de la tradición iniciada por Corelli; sin embargo, serán otros compositores de la primera mitad del siglo XVIII como Antonio Vivaldi, Tomaso Albinoni, y los grandes músicos alemanes Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Händel con quienes el género y la huella de Corelli llegará a su máximo esplendor, desarrollándose con posterioridad el concerto a solo.

Como antecesores del concerto a solo se puede citar en Italia a Domenico Gabrielli (1651-1690) con sus Sonatas para trompeta y cuerdas; en Francia a François Couperin que compuso las Pièces en Concert para violoncello, cuerdas y continuo; asimismo, en Alemania tenemos a Heinrich von Biber (1644-1704), de quien destaca su Concerto en Do mayor para trompeta, cuerdas y continuo y en Inglaterra a Henry Purcell con su Sonata en Re mayor para trompeta y cuerdas.

\*\*\*\*\*