

# SOBRE LOS ORIGENES DEL TERMINO SONATA

por

*Samuel Claro*

El término *sonata* es uno de los términos musicales que ha tenido más larga duración en la historia de la música. Aparece a fines del siglo xvi y aun en la actualidad designa una composición definida e importante. Sin embargo, no será hasta mediados del siglo xviii cuando el término *sonata* comenzará a referirse a una forma específica, siendo este concepto el que ha permanecido hasta hoy.

Durante su período de definición, encontramos tres principios generales posibles de aplicar a este término. El primero, implica un uso indefinido del nombre, aplicable a casi todas las formas musicales comúnmente usadas desde fines del siglo xvi hasta las primeras décadas del xvii. El segundo principio se refiere a la estructura musical y al significado sociológico de la *sonata*, más que a la forma musical misma, y por último, como se establece en el párrafo anterior a mediados del siglo xviii, el término *sonata* se va a fusionar con lo que hoy entendemos por forma *sonata*.

En otras palabras, desde la aparición del término *sonata*, podemos seguir su evolución desde una pieza para "sonare", hasta una forma realmente dramática y plenamente desarrollada en la Era Clásica. Para Newman, "el concepto de la forma 'sonata-allegro' como lo leemos en nuestros textos de los siglos xix y xx, no fue un concepto enteramente maduro sino hasta bastante después que aparecieran los principales compositores y teóricos de la Era Clásica"<sup>1</sup>.

Siguiendo una costumbre más bien estereotipada, muchos textos inician el estudio de un término o una forma, tratando de definirlo. Esto es más o menos lo mismo que dar en el primer capítulo las conclusiones que pertenecen al último. No pretendemos definir el término *sonata* —un término siempre cambiante de significación durante su desarrollo— ni aquí, ni más adelante, precisamente porque en cada etapa de este estudio lo hemos encontrado bajo diferentes características y aplicaciones. William Newman, en su primer volumen sobre la *sonata*, se refiere amargamente a las dificultades surgidas durante su investigación; sin embargo, trata de definir el término con las siguientes palabras: "Primordialmente, la *sonata* es un ciclo instrumental de cámara o a solo, ya sea con motivo diversional o estético, que consiste en varios movimientos contrastantes, basados relativamente en moldes de música 'absoluta'"<sup>2</sup>. Esta es una definición general y vaga, posible de aplicar a diversas formas.

El Harvard Dictionary<sup>3</sup> define sólo la estructura de la *sonata* de los siglos xviii al xix, como una composición instrumental en tres o cuatro movimientos. El primer movimiento, en forma *sonata*; el segundo, en forma ternaria, también en forma binaria o variación; el tercero, en forma ternaria (Scherzo-Trio-Scherzo), y el cuarto, en forma *sonata* o rondó (ocasionalmente, en forma de variación). Esta definición puede servir tanto para una sinfonía, un cuarteto o una *sonata*.

Hubert H. Parry es más preciso. Parry habla sobre la forma más que sobre la estructura y su breve definición se puede referir tanto al Barroco, como al Clasicismo

<sup>1</sup>William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era* (Chapel Hill, U. North Carolina Press, 1959), p. 4. Este es el primer volumen de una serie sobre la *sonata*. Acaba de

aparecer *The Sonata in the Classic Era*, p. 897.

<sup>2</sup>Ibid., p. 7.

<sup>3</sup>Willi Apel, *Harvard Dictionary of Music* (Cambridge, 1944), pp. 691-96.

o al Romanticismo: "... la definición más concisa de la forma sonata es, indudablemente, la de un *movimiento construido alrededor del contraste de tonalidades*",<sup>4</sup> y subraya la importancia de las relaciones tonales —la más importante contribución hacia el dramatismo interno de la forma sonata— diciendo que "la forma sonata es en sí misma esencialmente dramática, pero un drama desarrollado en términos de música abstracta. Su fuerza reside en la relación tonal".

Muchos otros intentos se han hecho para definir la sonata. Entre ellos, citaremos dos definiciones de autores barrocos, que demuestran cuán diferentes significados puede tener un concepto o un principio para dos individuos o para diferentes siglos.

Brossard<sup>5</sup> dice que "las Sonatas son en general piezas extensas, *Fantasias*, o *Pre-ludios*, etc., *variadas* por medio de toda clase de emociones y estilos, por acordes raros y poco usados, por Fugas simples o dobles, etc., todo ello de acuerdo a la fantasía del Compositor, el cual, regido sólo por las reglas generales del Contrapunto, no por un metro establecido o por algún esquema rítmico particular, dedica sus esfuerzos a seguir la inspiración de su talento, cambia el ritmo y la escala a su antojo, etc."<sup>6</sup>. Para Johann Mattheson, en *Das Neu-Eröffnete Orchester* (Hamburg, 1713), "la sonata es una pieza instrumental, especialmente para violín, que consiste en [secciones] alternadas de adagio y allegro"<sup>7</sup>.



Durante el período Barroco, "asistimos al nacimiento de nuevos géneros. La ópera, el oratorio, la cantata, la sonata, el concierto; mientras la polifonía se refugia en los motetes y obras policorales, en busca de su *raison d'être* en la música para órgano.

Al mismo tiempo, el lenguaje se ha establecido. La melodía se acerca al estilo recitativo..., la armonía descubre posibilidades insospechadas y las desarrolla..., el ritmo... aumenta o disminuye la rapidez de los movimientos...

Cada forma, cada fórmula, cada género... se interinfluencian entre sí; sobreviene una fusión de formas, al mismo tiempo que una confusión de géneros"<sup>8</sup>.

Los orígenes de la sonata o, por lo menos, lo que va a ser más tarde una estructura y una forma, puede remontarse a la *Chanson* francesa de principios del siglo xvi, que constaba de una estructura seccional, involucrando frecuentemente esquemas de repetición tales como AAB, ABB, ABA, etc. En estas *chansons*, especialmente en las de Jannequin, está claramente expresada la idea de una sección media contrastante.

Apel ha especulado con la idea de considerar la *Barform* "como la precursora de la forma sonata, cuya exposición, desarrollo y reexposición corresponden a la *Stollen*, *Abgesang* y la *Stollen* repetida del *Reprisesbar*"<sup>9</sup>.

La *chanson*, como forma vocal, fue transcrita al órgano hacia mediados del siglo xvi y luego a conjuntos instrumentales e instrumentos de teclado. Esta transcripción, que tuvo lugar en Italia, recibió el nombre traducido de *canzona*. *Canzona d'organo* y *canzona da sonare* respectivamente. La *canzona da sonare* debe ser considerada co-

<sup>4</sup>C. H. H. Parry, "Sonata" en *Grove's Dictionary of Music and Musicians* VII (New York, 1955, 5ª Ed.), pp. 886-908.

<sup>5</sup>Sébastien de Brossard (1655-1730), compositor y teórico francés, autor de un diccionario de música, publicado en 1703.

<sup>6</sup>Citado en Newman, Op. cit., p. 24.

<sup>7</sup>Ibid., p. 26.

<sup>8</sup>Suzanne Clercx, *Le Baroque et la Musique* (Bruxelles, 1948), p. 209.

<sup>9</sup>Op. cit., p. 75.

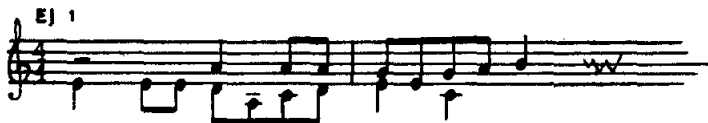
mo el directo antecesor de la sonata, teniendo ambas formas el principio de contraste que conservará la sonata como elemento primordial y, además, esbozando su nombre.

De acuerdo a Apel, "los compositores escribieron, de aquí en adelante, piezas instrumentales originales, en el estilo y forma de ciertas *chansons* vocales, conocidas como 'canzoni alla francese' o 'canzoni da sonare'. Es este procedimiento el que pasa a ser el punto de partida de un interesante desarrollo que condujo, en el campo instrumental, a la sonata del siglo XVII. . . .

"Durante el siglo XVII, . . . la canzona . . . para conjunto se hizo cada vez más seccional y finalmente se identificó con la sonata"<sup>10</sup>.

Una característica de la *chanson*, es el uso de notas repetidas en su tema inicial: ♪ ♪ ♪, como podemos observar, por ejemplo, en una *chanson* canónica de Gerard Turnhout<sup>11</sup>. La canzona instrumental va a conservar esta característica, no siempre en forma estricta, y la va a transferir, hasta cierto punto, a la sonata primitiva.

En el siguiente ejemplo de una canzona de Florentio Maschera (1540-1584), se muestra un típico comienzo de canzona de fines del siglo XVI<sup>12</sup>.



En el curso de su desarrollo, la canzona se va a hacer cada vez más multiseccional, cada sección se contrastará con la siguiente ya sea por su textura armónica o polifónica, o por su metro. Es posible, incluso, encontrar canzonas con *reprise da capo*, como el *Ricercare del 12º tono*, de Andrea Gabrieli<sup>13</sup>. La forma de esta canzona es:

A (Fine) B ||: C :|| DC al fine; donde A y C son contrapuntísticas y B armónica. La canzona va a abandonar también su típico comienzo de notas repetidas, como vemos en Frescobaldi<sup>14</sup>.



o en Giovanni Maria Trabaci<sup>15</sup>.



Esta última, es una canzona característica, con cambios de metro y alternación de secciones contrapuntísticas y armónicas.

<sup>10</sup>Ibid., p. 119.

<sup>11</sup>Cf. S-B, Nº 133.

<sup>12</sup>HAM, Nº 175.

<sup>13</sup>Cf. HAM, Nº 136.

<sup>14</sup>HAM, Nº 194.

<sup>15</sup>HAM, Nº 191.

La canzona se va a identificar finalmente con la sonata, conservando sus diferentes secciones y, en algunos casos, su nombre. La *Canzon detta la Vesconta* de Tarquinio Merula<sup>16</sup>, es prácticamente una sonata a trio, con su estructura A B C D A' correspondiente a (Lento) moderato — (Allegro) — Presto — Largo y (Lento). La canzona *La Strada* del mismo Merula<sup>17</sup> está concebida para tres instrumentos de cuerda y *continuo*, lo que equivaldría a una sonata a *quattro*.

El punto de vista contemporáneo sobre las diferencias entre la sonata y la canzona, lo leemos en Michael Praetorius, quien en su *Syntagma Musica* (1618-1619) Vol. VII, escribe que "las sonatas están destinadas a ser graves e imponentes a la manera de un motete, en cambio las canzonas tienen muchas notas negras que se mueven rápida y alegremente"<sup>18</sup>.



Hemos visto que la *canzona da sonare* se identificó cada vez más con la sonata. "Hacia 1600, la canzona estaba tan firmemente establecida como una forma de música instrumental, ya fuera para teclado o para conjunto, que el epíteto *da sonar*, 'para ser tocada', fue omitido"<sup>19</sup>. También "las canzonas para conjuntos de cámara aparecían frecuentemente bajo los títulos de 'sinfonía' o 'sonata'. Estas formas no diferían esencialmente de la canzona; sin embargo, se iniciaban no necesariamente en estilo fugado, sino que de una manera acoral"<sup>20</sup>.

Para S. Clercx, el nombre sonata fue usado por primera vez por Andrea Gabrieli<sup>21</sup>, sin embargo, no se ha preservado ninguna de ellas. Para Newman, "usos de *sonare* y sus derivados en obras específicamente instrumentales, se pueden encontrar incluso antes, en tratados medievales. El uso más antiguo de 'sonata' como sustantivo, puede ser encontrado en la forma del derivado francés 'sonnade'. 'Orpheus fera ses sonnades' es una frase de un Misterio renacentista que data de 1486... En nuestro estudio encontraremos numerosas otras formas del sustantivo, entre ellas, 'sonetta' (Kindermann) o 'sonnetto', 'sonatella' (Furchheim) o 'sonatille' (Chèdeville) y el frecuente diminutivo 'sonatina' (por Kelz, ya en 1669) o incluso 'sonatino' (D. Becker) ... 'sonada' o 'sonado' usado en 1535... por el español Luis Milan....

En todo caso, estos primeros usos no tienen sino un significado genérico de 'pieza para sonar'<sup>22</sup>.

Podemos ver, por lo tanto, que el término sonata no sólo ha variado en su aspecto semántico, sino que también ha servido para designar incluso formas diferentes. Algunos ejemplos: *Toccate, canzoni, et altre sonate; Sinfonia, Sonata* (Clerambault); *Lessons or Sonatas* (Arne); *Sonata ovvero Toccata* (Uccellini), o simplemente *Sachen oder Sonaten* (J. M. Nicolai).

Las propias fuentes musicales proveen los ejemplos más interesantes de esta fusión y confusión de términos y formas del Barroco temprano. En la *Sinfonia d'Istrumenti senza voci* (Venecia, 1607) de Adriano Banchieri<sup>23</sup>, encontramos una verdadera *chanson* a cuatro voces, con el ritmo inicial ♩ ♩ ♩ y en forma A B B A. Una *Intrada*<sup>24</sup> para conjunto de Johann Herman Schein es, en realidad, una sonata

<sup>16</sup>Cf. HAM, N° 210.

<sup>17</sup>Cf. S-B, N° 184.

<sup>18</sup>Citado en Newman, Op. cit., p. 23.

<sup>19</sup>Paul H. Lang, *Music in Western Civilization* (Norton, New York, 1941), p. 365.

<sup>20</sup>M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era* (Norton, New York, 1947), p. 51.

<sup>21</sup>Op. cit., p. 172.

<sup>22</sup>Op. cit., pp. 17-18.

<sup>23</sup>Cf. S-B, N° 151.

<sup>24</sup>HAM, N° 197.

“a quattro”, con cornetto, violín, recorder y bajo. La forma es ternaria: ||: A :||: B :||: A' :||, donde A' es la variación de A.



También podemos ver este proceso en la *Sinfonia* de *Il Sant' Alessio*, Acto II, de Steffano Landi<sup>25</sup>, o en *Sinfonia zu einer Suite für Streichinstrumente* (1670) de Johann Rosenmüller<sup>26</sup>, o en el comienzo de dos cantatas, una de Matthias Weckmann y la otra de Christoph Bernhard<sup>27</sup>. La primera, denominada *Sinfonia (Largo)* y la segunda, *Sonata (Largo)*.



Otro ejemplo del término sonata, sin tener relación con la forma a que pertenece, lo encontramos en la introducción a *Il Pomo d'Oro* (1666) de M. A. Cesti<sup>28</sup>.

Del mismo Rosenmüller, podemos ver en el volumen xviii del *Denkmäler deutscher Tonkunst*, una colección de sonatas da camera, tituladas: “Sonate da Camera / ciò e / S I N F O N I E / Alemande, Correnti; Balleti / Sarabande / da suonare con cinque stromenti / da arco, et altri / ... / da / Giovanni Rosenmiller / M. DC. L. XX. /”. Cada sonata está intitulada *Sinfonia* y consta de una primera parte que correspondería a una sonata da chiesa modificada, con alternancias de secciones Lento – Rápido, armónica y polifónica, respectivamente. Le sigue la sonata da camera propiamente tal, que lleva nombres de movimientos de danza, como está establecido en el título. Los orígenes de esta sinfonia se pueden encontrar en la sinfonia de la ópera veneciana.

<sup>25</sup>Cf. HAM, Nº 208.

D. J. Grout, en *A Short History of Opera* (New York, 1947), p. 73, establece la obvia relación de la obertura del Acto I, que consta de una introducción cordal seguida de una

canzona, con la sonata da chiesa posterior, e incluso con la obertura a la francesa.

<sup>26</sup>Cf. S-B, Nº 220.

<sup>27</sup>S-B, Nº 213.

<sup>28</sup>Cf. S-B, Nº 202.

La bien conocida *Sonata Pian'e Forte. A 8. Alla Quarta Bassa*<sup>29</sup> de Giovanni Gabrieli está más relacionada con el tipo de fanfarrias para trompetas o conjuntos de bronces, que con la canzona instrumental,



al igual que su *Sonata Octavi Toni. A 12*,<sup>30</sup> perteneciente, como la anterior, a *Sacra Symphoniae* (1597) y concebida para dos grupos de seis instrumentos, pero sin especificar su dinámica ni su instrumentación.



Indudablemente, esta sonata está en tempo *largo*, a fin de que las disonancias puedan resolverse y no sonar, de otro modo, muy estridentes. Su instrumentación podría ser: 1 cornetto y 5 trombones para cada grupo.

En la *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis, a 8*, de Claudio Monteverdi<sup>31</sup>, nunca mencionada en conexión con la sonata, encontramos no sólo un tipo de canzona en que se ha agregado lo coral a lo instrumental, cuyo brillante colorismo orquestal indica la deuda de Monteverdi hacia Giovanni Gabrieli, sino también una de las obras más impresionantes de la Era Barroca.

Siguiendo un orden cronológico de las diferentes formas que ha tomado el término sonata, debemos citar nuevamente las palabras de Newman, quien dice que al iniciarse el siglo XVII, "es posible encontrar los primeros usos conocidos del término en el curso de su historia... Giovanni Gabrieli abre el camino en 1597 con sus sonatas policorales<sup>32</sup>. Banchieri publicó en 1605 pequeñas piezas para órgano a las que dio el nombre de 'sonata'. G. P. Cima usó el mismo título en 1610 para la primera sonata a 'solo' (S/basso), así como las primeras sonatas a 'trío' conocidas (SS/basso). Un poco más tarde, pero siempre dentro de la primera mitad del siglo, Fanfani publicó las primeras sonatas para dos instrumentos agudos, no acompañados, en su método para trompeta de 1638; Del Buono fue el primero en especificar el instrumento de teclado para sus sonatas a solo (clavecín, 1641); y G. A. Bertoldi

<sup>29</sup>*Istituzioni e Monumenti dell' Arte Musicale Italiana*, Vol. II.

<sup>30</sup>Ibid.

<sup>31</sup>Monteverdi, XIV (Ed. F. Galuppi), pp. 250-273.

<sup>32</sup>Esta aserción es más razonable que la de S. Clercx, ya que se trata de las primeras sonatas que se han conservado.

publicó las primeras sonatas para fagot solo y *basso continuo* (1645). Biber compuso hacia 1664 la primera sonata que se conoce para violín sin acompañamiento, y Pachelbel la primera para violín y teclado con la realización del bajo, probablemente hacia 1690. Las primeras sonatas para cello y *basso continuo* (D. Gabrielli) no fueron compuestas sino después del 1680, así como las primeras para la ancestral viola da gamba y *continuo* (Schenk) lo fueron en 1688. Las sonatas para flauta aparecieron aún más tarde (entre ellas, las de J. B. Loeillet, en 1712) y sólo después de haberse popularizado la flauta travesa o alemana. Mattheson compuso la primera sonata conocida para dos instrumentos de teclado hacia 1705, [y] la primera sonata a dúo sobre un solo teclado la encontraremos... en la era preclásica [N. Jommelli]<sup>83</sup>.

Por último, asistimos en el curso del siglo XVIII "a una especie de disociación en el detalle. Mientras las estructuras generales se cristalizan y aparecen los géneros que harán la gloria del clasicismo vienés..., la sonata ha abandonado la indeterminación de sus partes para adoptar una escritura a tres voces o a solo. Ha concentrado el número de sus trozos en cuatro y luego en tres, donde la sucesión de movimientos vivo-lento-vivo, creó un cuadro perfecto a la expresión de los sentimientos más diversos"<sup>84</sup>.



Habiendo eludido en lo posible toda incursión a lo que será posteriormente la forma sonata, como también el esbozar el desarrollo que presenta dicha forma desde el Barroco al Romanticismo —problemas ajenos al estudio que nos hemos propuesto—, pondremos término a este trabajo intentando conectar este tipo de investigación sobre un tópico específico con los acontecimientos generales que tienen lugar en el momento mismo de su gestación.

Nuestro estudio se ha desarrollado en un lapso de tiempo que, histórica y culturalmente ha significado un importante avance a la civilización. Los acontecimientos acaecidos durante él han sido fundamentales en el forjamiento de las mentes humanas que hicieron posible las distintas expresiones artísticas de la época, entre ellas, la que ha ocupado las páginas que anteceden a estas líneas.

El músico debiera tener siempre en un sitio de honor todos los aspectos históricos, culturales y sociales que involucran ya sea una forma, un período, una obra o una figura musical que estudie; así también debiera suceder con el historiador o investigador que estudia un problema de historia general y que debiera tomar en cuenta todos los aspectos culturales que conciernen a dicho problema.

Leemos en un ensayo de Romain Rolland que "la música recién ahora está tomando su debido lugar en la historia general. Parece extraño que se hayan forjado conceptos sobre la evolución del alma humana, mientras que una de las más poderosas expresiones de esta alma haya sido ignorada... La música tiene... una indudable relación con la literatura, con el teatro y con la vida de una época... En realidad, cada manifestación musical está conectada con alguna manifestación social y la hace más fácilmente entendible"<sup>85</sup>.

<sup>83</sup>Op. cit., p. 19.

Ewen (Dover Publ., New York, 1959), pp.

<sup>84</sup>S. Clercx, Op. cit., p. 89.

3-4.

<sup>85</sup>R. Rolland's *Essays on Music*, Ed. D.

Desde la publicación de este ensayo, en 1915, la situación parece no haber cambiado fundamentalmente. El papel de la música en historia general ha sido curiosamente disminuido, si no ignorado. A veces, ciertas figuras musicales son citadas en obras históricas así como las flores son usadas para decorar una casa.

El músico, por otro lado, consciente de la poca significación dada a su arte en los acontecimientos generales de la humanidad, se ve forzado a estudiar no sólo la evolución del arte musical, sino también la del arte en general, política, sociología, filosofía, ciencia, y todo aquello que le permita juzgar, interpretar e investigar el arte del complejo ser humano, provisto de historia y de alma; a la vez que ofrecer al hombre culto, no especializado en música, una visión clara y cabal de la posición de la música en el panorama general de la civilización.

A pesar de los esfuerzos de los músicos, las palabras de Romain Rolland aún son válidas cuando afirma que "para la base de toda historia general necesitamos una especie de historia comparativa de todas las formas de arte; en que la omisión de una sola forma oscurecería el panorama general. La historia debiera tener como objeto el espíritu vivo de toda la humanidad y debiera mantener la cohesión de su pensamiento"<sup>36</sup>.

Si pensamos en nuestra propia vida, es fácil darse cuenta de la importancia que cada acontecimiento tiene en el curso general de ella. Cada día, cada mes, cada año, están llenos de sucesos que determinan nuestro modo de vivir. En perspectiva histórica, los días pasan a ser años y los años, siglos. También ocurre otro proceso en nuestra mente al estudiar acontecimientos de otras épocas: es difícil olvidar lo que sucedió *después* de tal o cual evento y, por lo tanto, tratar de comprender no sólo la causa de las intrincadas corrientes de la historia, sino también el pensamiento de los seres que hicieron tal historia posible.

En nuestro estudio sobre los orígenes del término sonata, hemos debido remontarnos a tiempos lejanos ya de nuestro momento actual y, por ello, difícilmente relacionables con el sentir de la civilización contemporánea.

Tratemos de olvidar por un momento unos 360 años de historia, para observar brevemente qué sucede hacia el término del siglo xvi, hacia los alrededores del año 1600.

El período de casi un siglo que se inicia en el 1560, se ha querido designar como la era de las guerras religiosas, así como el siglo xvii ha sido llamado el siglo de los genios. Francia, Inglaterra, los dominios del Rey de España y el Santo Imperio Romano —según Voltaire, ni santo, ni imperio, ni romano— estaban convulsionados por luchas civiles en que la religión era un motivo, así como llegaron a guerras internacionales en las que la religión también estaba implicada. "Las guerras de este tiempo se pueden llamar Guerras Religiosas, así como las guerras de nuestro siglo debieran ser llamadas por algún historiador futuro, Guerras de Doctrina Social"<sup>37</sup>. Hasta el siglo xv, el Océano Atlántico había sido una barrera, un fin. Hacia 1500 pasó a ser un puente, un punto de partida. Se abre una era de comunicaciones oceánicas en que Europa pasó a ser el centro hacia el cual convergen América, África y Asia. Durante un siglo y medio después del descubrimiento de América, Europa experimentó, junto a una verdadera revolución comercial y de precios, una continua inflación. Esta fue más rápida en la segunda mitad del siglo xvi, variando de un país a otro, pero, en líneas generales, "los precios subieron aproximadamente al doble entre 1550 y 1600, y hacia 1650 eran el triple que en 1500"<sup>38</sup>.

<sup>36</sup>Ibid., p. 9.

World (Knopf, New York, 1961), p. 89.

<sup>37</sup>R. R. Palmer, *A History of the Modern*

<sup>38</sup>Ibid., p. 99.



El desarrollo científico inicia su avance gigantesco, hasta situarse como una de las fuerzas principales del desarrollo y del progreso. Si en 1581, Vincenzo Galilei publica su *Dialogo della musica antica e moderna*, en 1609, su hijo Galileo descubre mundos ignorados a través del telescopio.

La diaria conversación de aquel tiempo, debe haber versado, seguramente como en la de hoy, en el proceso inflacionario y los adelantos científicos, también en piratas, yacimientos de plata y oro en América y en guerras. La política era una especie de juego de intrigas cortesanas y balanzas de poderes.

La muerte, ascensión al poder y boda de gobernantes, causaron importantes acontecimientos sociales, en los cuales la música tuvo un papel preponderante. En las Islas Británicas, la Casa Tudor era sucedida por la Stuuardo. En la Francia católica, se iniciaba la línea Borbona con el hugonote Enrique IV. En España, un Felipe era sucedido por otro. El Imperio Ruso iniciaba una época incierta, donde los intereses europeos tuvieron parte importante. La Iglesia Católica vio seis Papas en 15 años, algunos de los cuales reinaron sólo unos pocos días.

Debemos recordar, asimismo, cómo era la Europa de aquellos días. De acuerdo a un historiador, el Santo Imperio Romano estaba compuesto de "300 o 2.000 Estados, todo depende cómo se cuenten". El Reino de España tenía sus dominios no sólo en América, sino también en Europa Central e Italia. El Imperio Otomano había llegado peligrosamente cerca de Viena. Ingleses y holandeses comerciaban en todos los mares del globo y Francia, mientras conducía sus asuntos internos hacia el Edicto de Nantes, tenía "affaires" con todos los gobiernos, en busca del dominio europeo.

Este es el tiempo en que Descartes, Velázquez, Cavalli, Froberger y Gaultier "le vieux", eran aún creaturas de pocos años. Shakespeare, Rubens, Kepler y Galileo Galilei; Orazio Vecchi, Giovanni Gabrieli, Monteverdi, Gesualdo, Viadana, Morley, Hassler, Praetorius, Mauduit y Sweelinck, eran hombres maduros que ya conocían el éxito. Cuando Tasso, Cervantes, El Greco, Tintoretto, Merula, Byrd, Victoria y Philip de Monte estaban ya cargados de años.

Esta es la época en que los músicos están mirando hacia épocas pretéritas y, paradójicamente, abriendo una gigantesca nueva era. Cuando hablan de música nueva y música antigua, de *stylus gravis* y *stylus luxurians*. Cuando "dos ideas prevalecían: la oposición al contrapunto y la más violenta interpretación de las palabras"<sup>39</sup>. Cuando, en fin, se inicia la Era Barroca en música, cual verdadero manantial de nuevos términos, nuevas formas y nuevos conceptos que nutrirán el arte musical del futuro.

Samuel Claro

Columbia University.

New York, agosto, 1963.

Abreviaciones: HAM: *Historical Anthology of Music*, Davidson & Apel, 2 vol. (Cambridge, 1946-1950).

s-B: Schering, *Geschichte der Musik in Beispielen* (Leipzig, 1931).

<sup>39</sup>Bukofzer, Op. cit., p. 17.