

4
2ej.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.

FACULTAD DE MUSICA.

Escuela Nac. de Música

ORIGENES Y EVOLUCION DE LA SONATA DEL
PERIODO DEL RENACIMIENTO TARDIO AL
PERIODO CLASICO.

T E S I S.

De apoyo al Concierto Didáctico
que para obtener el Título de:

Lic. INSTRUMENTISTA.

p r e s e n t a

JORGE ZUNIGA OLMOS.

Directoras de Tesis:

LUISA DURON CREPO.

MARIA DIEZ-CANEDO FLORES.

MEXICO D.F.

1992.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCION.

El presente trabajo pretende de manera muy concreta contextualizar y ubicar a la Sonata, en el desarrollo de la música instrumental y sus formas, en un periodo que comprende del Renacimiento tardío a la época Clásica, que es cuando se consolida como forma musical definida.

Asimismo, la exposición del tema sigue históricamente el desarrollo de la forma sonata incluso aún antes de que nominalmente fuese conocida como tal, por ello no se examina la evolución de cada uno de los términos que confundiéndose o utilizándose indiscriminadamente se emparentan con los términos de Canzona y Sonata. Tratándose así de dejar lo más claramente posible, el origen, evolución y definición de la forma Sonata que se mostrará de manera práctica en el Recital-tesis.

CAPITULO I.

RENACIMIENTO. EL SURGIMIENTO DE LA MÚSICA INSTRUMENTAL.

El periodo comprendido entre 1450 y 1550 fue, primordialmente, una era de polifonía vocal sobretodo en lo que concierne a la música escrita, en el mismo periodo la música instrumental tiene un crecimiento interesante por parte de los compositores serios. Los instrumentos participaban junto con las voces en la ejecución de todo tipo de música polifónica en la Edad Media, pero no se tiene certeza alguna acerca de la medida y manera exacta de tal participación. Mucha música se ejecutaba puramente instrumental, música que habitualmente era vocal se transcribía para instrumentos, ejemplos de esto lo encontramos en los códices de Robertsbridge y de Faenza, que incluyen arreglos para teclado y elaboraciones de cantinela y motetes solo son una fracción de la música transcrita de esta manera. Cierta música instrumental, en la forma de danzas, fanfarrias y piezas por el estilo, no ha llegado hasta nuestros días, por la razón de que siempre se ejecutaba de memoria, o se improvisaba. Como tal el incremento de la música instrumental de 1450 es ilusorio al no tener referencias concretas, solo significan que de este momento comenzó a mostrarse una mayor proporción de esta música.

En cuanto a los instrumentos encontramos referencias en la obra de Sebastian Virdung aparecida en 1511 (Resumen de [la ciencia de] la música en alemán) y en el segundo Volumen del Syntagma musicum

(tratado de la música) de Michael Praetorius de 1618, en éste hay descripciones y grabados xilográficos de los diversos instrumentos empleados en el S. XVI. Existía una gran variedad y número de instrumentos de viento y todos los instrumentos se construían por familias guardando un timbre uniforme en un rango completo que iba desde el bajo hasta la soprano. Una masa sonora homogénea, "conjunto" o "consort", era uno de los ideales Renacentistas. Por ejemplo: la familia de flautas dulces o violas, las chirimías (doble lengüeta), cromornos (caña doble más suaves que las chirimías), los cornetos (de madera o marfil, con boquillas de copa), las trompetas y trombones. Otro indicio del ideal renacentista fue la aparición de instrumentos solistas que por sí solos cubrían todo el ámbito de sonidos con uniformidad, el órgano es uno de estos, el cual comenzó a variarse en comparación con el órgano medieval, agregando registros solísticos, para más suavidad. El clavicordio y el clavecín eran los dos tipos de instrumentos de teclado, el laúd era un instrumento doméstico solista y el más popular del Renacimiento, se construían en diversos tamaños.

A comienzos del S. XVI, la música instrumental aún estaba estrechamente vinculada tanto en estilo como en ejecución a la música vocal; los instrumentos podían utilizarse para duplicar o sustituir voces en las composiciones polifónicas, tanto sacras como profanas. Los instrumentos también servían para acompañar el canto en la Trottola y en los villancicos, las voces más graves, eran instrumentales, también se ejecutaban lieder, Chansons y madrigales como solos vocales con acompañamiento instrumental.

La práctica de realizar versiones instrumentales simplificadas de piezas polifónicas complejas continuó durante el S. XVI y fue el origen del bajo continuo del periodo barroco. La conexión más íntima entre el estilo instrumental y vocal del S. XVI queda demostrada por el hecho de que las publicaciones de música vocal podían cantarse o tocarse. Las formas instrumentales principales fueron: el Ricercare, la Canzona, Música de danza, Piezas improvisatorias, Variaciones.

El Ricercare, palabra que proviene de un verbo italiano que significa "buscar", "procurar", "intentar" o "probar", se refleja en los diferentes tipos de piezas instrumentales que se llamaron genéricamente ricercari durante la primera mitad de 1500. Son de carácter improvisatorio, con esporádicos pasajes imitatorios y más tarde hacia 1540 aparecen ricercari que consisten en una sucesión de temas sin marcada individualidad o contraste, cada uno de ellos desarrollado en imitación y enlazado con el siguiente mediante superposición de cadencia; se trata, en esencia, de un motete imitativo carente de texto. Estaban destinados a tocarse en conjuntos, pero también se escribían para teclados y laúd, diferenciándose del estilo vocal estricto, por una conducción más libre de las voces y la ornamentación. El nombre de ricercari se siguió dando a piezas de esta índole, en el estilo de motete, como al tipo improvisatorio o a la mezcla de ambos estilos.

La Canzona que es la forma que me ocupa en el presente trabajo, es la palabra italiana equivalente a "chansón". A la canzona instrumental se la denominaba en Italia canzona de sonar ("chansón")

para tocar) o canzona alla francese ("chanson" en el estilo francés). Se escribían tanto para conjunto como para instrumentos solistas y estaban íntimamente relacionados con los ricercari de la época. El desarrollo de la canzona como una forma instrumental independiente durante la segunda mitad del S. XVI tuvo importantes consecuencias y me referiré a ellas en el desarrollo del trabajo.

La música de danza estaba más difundida y gozaba de mayor estima en el Renacimiento, parte considerable de la música instrumental del S. XVI consistía en piezas de danza para laúd, instrumentos de teclado o conjuntos, se escribían en tablaturas, ya no se improvisaban como en la Edad Media, aparecen en colecciones impresas editadas por Petrucci, Attaignant, y otros editores. Estas danzas tienen esquemas rítmicos claramente marcados, y regulares y se dividen en secciones diferenciadas, casi no hay contrapunto y su melodía es ornamentada. Se agrupaban en pares o tríos y esos grupos son los precursores históricos de la suite de danzas instrumentales de las cuales me avocaré más adelante. La combinación más apreciada era una danza lenta en ritmo binario (pavana) seguida por otra rápida en ritmo ternario sobre la misma melodía (gaillarde). El desarrollo del estilo instrumental estaba vinculado con la práctica de la improvisación en el Renacimiento, el ejecutante del S. XVI tenía dos maneras de improvisar: la ornamentación de una línea melódica dada, o la suma de una o más partes contrapuntísticas a un cantus firmus dado, esto último se denominaba discantus supralibrum (discanto [improvisado] sobre [una melodía escrita] en un libro). La otra forma

de improvisación era el contrapunto alla mente, esta era una importante disciplina de adiestramiento de un compositor, se aplicaba principalmente en la danza cortesana preferida (basse-dance) de fines del S. XV y principios del XVI. La basse-dance, como ejemplo de este método de improvisación, era un contrapunto improvisado sobre un tenor o cantus firmus dado. Un paso básico de la basse-dance era el branle, el cual se convirtió después en una danza independiente y surgieron algunas variedades, el branle double y el branle simple (eran binarios) y el branle gay (que era ternario). Había también composiciones en estilo improvisatorio que no se basaban en ningún cantus firmus dado, pero se desarrollaban libremente con texturas variables y sin ninguna adhesión continua a un metro o una forma definida. Esta clase de piezas aparecían bajo los nombres de: preludio, variaciones, fantasía o ricercare.

Durante la segunda mitad del S. XVI, la Misa, el Motete y el Madrigal llegaban al final de un lento periodo de desarrollo. A fines del S. XVI, esos géneros habían llegado ya a una cima que no habría de superarse después y su importancia declinó a partir del 1600. Mientras tanto la música instrumental se desarrollaba tanto en cantidad y producción, como los compositores se volvían hábiles para escribir específicamente para el género y este proceso prosiguió sin interrupción durante la centuria siguiente.

Durante las postrimerías del S. XVI, los instrumentos estaban todavía vinculados a la ejecución de la mayor parte de la música vocal, solo en la Capilla Sixtina de Roma y en otras capillas con

músicos competentes, la música eclesiástica polifónica se cantaba sin acompañamiento. En todos los demás sitios, el órgano, el laúd, las violas y otros instrumentos acompañaban, duplicaban o sustituían a las voces. Los organistas desarrollaron un vasto repertorio de música para los servicios eclesiásticos, el cual incluía preludios, interludios y arreglos de melodías litúrgicas. Por otro lado en la música profana, el laúd mantenía su popularidad tanto para los solos como para los conjuntos; es importante recalcar que los instrumentos de teclado cobraban un uso más amplio y que además se escribieron centenares de piezas para conjuntos de música de cámara.

Para obtener una vista panorámica de la música instrumental de fines del S. XVI la dividiremos en cuatro clases; por supuesto esta clasificación es imperfecta y en consecuencia cualquier obra puede pertenecer a más de una clase, tendríamos entonces: composiciones derivadas de modelos vocales, danzas, piezas improvisatorias y variaciones. Habrá que considerar pues a estas cuatro clases como principios de procedimiento que resultan en la composición de la música instrumental a fines del S. XVI.

La mayoría de las composiciones derivadas de modelos vocales no son más que transcripciones de madrigales, chansons o motetes, ornamentados mediante figuraciones, trinos, escalas y otros adornos. El arte de la ornamentación melódica alcanzó un elevado nivel a fines del S. XVI y se aplicó tanto en ejecuciones vocales como instrumentales. La ornamentación era improvisada, pero con el tiempo los compositores escribían sus ornamentaciones y es probable que

muchos detalles de la escritura instrumental del Barroco primitivo fuesen una derivación de la práctica improvisatoria del S. XVI.

Los compositores organísticos del S. XVI reciben el nombre de coloristas porque sus obras constan de arreglos ornamentales de melodías vocales.

LA CANZONA.

Los *ricercari* para teclado y conjunto a la manera de los motetes vocales se compusieron durante todo el S. XVI, pero la mayor importancia histórica tuvo el desarrollo de la canzona. La canzona, en principio era una composición instrumental cuyo estilo general era igual al de la *chanson* francesa, ligera en movimientos rápidos, rítmicamente fuerte y de textura contrapuntística sencilla. Los compositores de canzonas instrumentales adoptaron esas características de la *chanson*, así como la típica figura rítmica inicial que aparece en casi todas las canzonas. La canzona se convirtió durante el S. XVI, en la forma principal de la música instrumental contrapuntística. Los primeros ejemplos italianos (aparte de las transcripciones) fueron escritos para órgano, hacia 1580, los compositores italianos comenzaron a escribir canzonas para conjunto. Las canzonas para órgano fueron las predecesoras de la fuga, estos dos términos se utilizaron simultáneamente en Alemania ya en 1607. Por otra parte las canzonas para conjunto se desarrollarán paulatinamente para convertirse en la sonata de *chiesa* (sonata de iglesia) del S. XVII.

El paso esencial de esta evolución fue la división de la canzona en un número de secciones más o menos diferenciadas.

Muchas de las primeras canzonas tenían un tema único, o tal vez varios temas de carácter similar, contrapuntísticamente tratados en un único movimiento continuo e invariable, otras introdujeron temas de carácter un tanto contrastante, a su turno, cada tema recorre su elaboración contrapuntística, para ceder al siguiente. Puesto que los temas eran notoriamente diferentes entre sí en dibujo melódico y ritmo, la pieza en su conjunto comenzaba a tomar el aspecto de una serie de secciones contrastantes, aún cuando las divisiones entre las secciones estaban ocultas mediante la superposición de cadencias.

Antes del S. XVI el uso de la repetición y el contraste estaba dictado por los requerimientos litúrgicos, o por la forma poética del texto, o bien por la naturaleza de un esquema de danza. En piezas instrumentales independientes, como por ejemplo las canzonas, la decisión de utilizar estos recursos se toma por razones del S. XVI, y en formas contemporáneas similares de nombres diferentes: capriccio, ricercari, fantasía, fancy y otros similares, era importante, porque en él estaba implícito el ulterior desarrollo de la música instrumental independiente. "Es importante resaltar la mezcla de términos para denotar las formas instrumentales de la época".

PIEZAS DE DANZA.

Durante la segunda mitad del S. XVI, la música de danza para laúd, instrumentos de teclado y conjunto, se publicó en creciente cantidad. Algunas danzas eran simples arreglos de melodías para uso

popular, y era al parecer la mayoría de ellas era escrita para ocasiones sociales celebradas en los hogares de la burguesía o en las cortes de la aristocracia.

Prosiguió la tendencia existente ya a comienzos del S. XVI, a agrupar las danzas de dos o de tres. Las parejas favoritas de fines del S. XVI eran la pavane (padorano, paduana) y la falliard, o el pasamezzo y el saltarello. La allemande o alman, danza de ritmo binario moderado, comenzó a ser apreciada hacia la mitad del S. XVI y se le conservó estilizada, en las suites de danza de épocas posteriores. La courante, otro constituyente habitual también en las suites ulteriores apareció en el S. XVI como referencia en su *Plaine and Easte Introduction to Practicall Musicke* (1597), Morley enumera las principales danzas de fines del S. XVI con comentarios interesantes acerca de su estructura musical.

PIEZAS IMPROVISATORIAS.

En cuanto a las piezas improvisatorias, la forma de música para teclado, principal en este estilo fue la toccata, durante la segunda mitad del S. XVI. Esta palabra proviene del verbo italiano *toccare* a tocar, y sugiere a un organista improvisando en el teclado. La toccata era especialidad de los compositores organísticos venecianos, estaban escritas en un solo movimiento, en un estilo improvisatorio y se utilizaron diversos nombres para designarlas: fantasía, intonazione, preludio y otros.

El extraordinario florecimiento de la forma de la variación en las postrimerías del XVI se debió a una escuela de compositores

ingleses para teclado llamada los virginalistas. El compositor más importante de este grupo fue William Byrd, entre los más destacados también están: Orlando Gibbons y Thomas Tomkins el último. De las colecciones de música para teclado la más amplia es Fitzwilliam VirginalBook, compilado hacia 1620.

Entre estas piezas se encuentran transcripciones de madrigales, fantasías, danzas, preludios, piezas descriptivas y muchas variaciones.

Yendo hacia el Barroco la escuela Veneciana tiene una gran importancia, la iglesia de San Marcos del S. XI, fue el centro y corazón de la cultura musical. La música que se ejecutaba en la Iglesia de San Marcos estaba supervisada por funcionarios del Estado, el cargo de maestro era el más codiciado de toda Italia. Muchos compositores venecianos del S. XVI contribuyeron notablemente al madrigal y Venecia produjo la mejor música organística de toda Italia. Su música era característicamente de una textura plena y rica, homofónica antes que contrapuntística, de sonoridad variada y colorida. En los motetes la regla la constituían las armonías acórdicas masivas.

De los más relevantes organistas de esta escuela se encuentran: Andrea Gabrieli y su sobrino Giovanni Gabrieli, este último el más grande de los maestros venecianos, que amplió el motete empleando dos, tres, cuatro y hasta cinco coros, cada uno de ellos con una combinación diferente de voces agudas y graves, entremezclado con

instrumentos de diversos timbres, respondiéndose entre sí; alternando con voces solistas y uniéndose para finales sonoros masivos. En esta clase de obras se estableció un nuevo principio de composición, el del contraste y oposición de sonoridades; este principio se convirtió en un factor fundamental en el estilo concertato del periodo Barroco. Otra innovación en la sonata de Gabrieli era la indicación, tanto en el título como en la partitura de "piano" y "forte", la primera indicación se utilizaba cuando la orquesta sonaba sola y la segunda, cuando ambas tocaban juntas, este es uno de los primeros ejemplos de indicaciones dinámicas en música. La influencia Veneciana en otros países la tuvieron principalmente Alemania, Austria y Escandinavia y fue llevada por discípulos y continuadores de Gabrieli, destacaron: el alemán Heinrich Schütz el más famoso, Hieronymus Praetorius (1566-1629), de Hamburgo, Jacob Händl (1550-1591) y Hans Leo Hassler alemán donde está la plenitud sonora veneciana con sus policorales. En cuanto al término sonata, se utilizó ocasionalmente durante el S. XVI en una forma sumamente general para casi toda composición para conjunto instrumental, y nada implicaba en cuanto a la forma, la vinculación entre las "sonatas" del S. XVI y la sonata de los periodos barroco y clásico es nominal.

La textura característica de partes vocales contapuntísticas similares aún constituían la regla en la obra de Palestrina, Lasso, Byrd y Gabrieli, esta textura distingue más que otras, la música renacentista de la barroca. Por otra parte, la homofonía, en su forma pura como estilo sería la independencia de las líneas

contrapuntísticas y comienza a invadir todas las formas de la escritura polifónica. Los perfiles de la tonalidad mayor y menor, iban tomando forma, en gran parte de la música de Palestrina, Lasso, Byrd, Dowland y Gabrieli. El ritmo apoyado por progresiones armónicas sistemáticas dentro del sistema tonal del S. XVI se tornó relativamente estable hacia fines del Siglo, aún en el estilo contrapuntístico de Palestrina y en composiciones libres como toccatas organísticas venecianas. En ediciones modernas de Palestrina, Gabrieli y Byrd, la barra divisoria de compás no es la intusión que a veces parece ser en las ediciones modernas de Ockeghem y Josquin. El barroco comienza con una rebelión contra la regularidad rítmica; pero termina por abrazar esta regularidad por completo, dentro del marco tonal del sistema tonal del S. XVII.

Con el surgimiento de las formas instrumentales puras (el *ricercare*, la canzona y la *toccatà*), la música del Renacimiento había comenzado a trascender las palabras de la música vocal, esta línea evolutiva sigue sin interrupción durante el Barroco y más allá de éste. Las canciones líricas del Renacimiento parecidas a los madrigales son en el Barroco el descubrimiento de que la canción solística podía utilizarse como vehículo para la expresión dramática.

CAPITULO II.

MUSICA DEL BARROCO TEMPRANO.

Características generales del Barroco.

El barroco es un periodo que se extiende desde fines del S. XVI hasta mediados del S. XVII, sus características se manifestarán antes de 1600 y muchas otras estaban desapareciendo antes de 1750 cuya culminación testifican las obras de Johann Sebastian Bach y George Friedrich Händel. El empleo del término barroco para calificar a la música de 1600-1750 sugiere a los historiadores su relación con la arquitectura, la pintura y la literatura contemporánea y quizá también a los de la ciencia y filosofía de la época.

A pesar de los continuos cambios, ciertos rasgos musicales permanecen constantes durante todo el Barroco. Uno de ellos fue la distinción trazada entre los diversos estilos de composición. Monteverdi en 1605 distinguió entre una primera y una segunda "prácticas". Por la primera entendía el estilo de polifonía vocal derivada de los neerlandeses representada en la obras de Willaert, y codificada en los escritos teóricos de Zarlino; por la segunda aludía al estilo de los italianos modernos como Rove, Marenzio, y él mismo. La base de la distinción de Monteverdi consistía en que, en la primera práctica, la música dominaba el texto, mientras que en la segunda, el texto dominaba a la música, de ahí se desprendía que con el nuevo estilo, las antiguas reglas podían modificarse y,

particularmente, podían utilizarse libremente las disonancias para adecuar la música a la expresión de sentimientos en el texto. Otros denominaban a estas dos prácticas (*stile antico*) y (*stile moderno*) o *stylus gravis* y *stylus luxurians* (estilo severo y ornamentado), esta última designación implicaba el uso de notas rápidas, saltos desusados, y una melodía muy marcada así como el uso de las disonancias.

Hacia mediados de siglo aparecieron sistemas más amplios y complejos de clasificación estilística, la más generalizada era una división triple en los estilos *ecclesiasticus* (eclesiástico), *cubicularis* ("de cámara" o concierto); *theatralis* o *scenicus* (teatral o escénico), dentro de estas con muchas divisiones. Otro rasgo fue el que los compositores escribieran para un instrumento específico, como el violín o la voz solista. Un rasgo común a todo compositor barroco fue su tentativa para expresar, o más bien representar ideas y sentimientos con la mayor viveza por medio de la música.

Mientras el ideal renacentista había sido una polifonía de voces independientes, el ideal sonoro del barroco fue un bajo firme y una voz aguda florida, mantenidos en cohesión por una armonía discreta, la idea principal pues no era de una textura musical consistente en una sola melodía apoyada por armonías acompañantes, algo semejante se había utilizado en el estilo de la cantinela del S. XIV, en la *chanson borgoñesa*, en la *frottola primitiva*, en las canciones con laúd del XVI. La idea nueva en el Barroco eran el énfasis puesto sobre el bajo, el aislamiento del bajo y de la soprano

en cuanto líneas fundamentales de la textura, y la aparente indiferencia para con las líneas vocales internas. Esta indiferencia se reflejaba en un sistema de notación llamado bajo continuo o basso continuo; el compositor escribía desarrollados, la melodía y el bajo; esta última parte tocada por uno o más instrumentos (clave, órgano, laúd), habitualmente reforzados por un instrumento de apoyo como una viola da gamba baja, un violoncello o un fagote y por encima de las notas del bajo, el ejecutante rellenaba los acordes necesarios, que no se escribían desarrollados. Si estos acordes diferían de las tradas comunes en fundamental, o si habían que ejecutarse notas no pertenecientes a la armonía o accidentes agregados, el compositor podía indicarlo mediante pequeñas cifras encima o debajo de las notas del bajo. La ejecución real variaba según la naturaleza de la composición y el gusto y habilidad del ejecutante, que podía improvisar dentro del marco fijado por el compositor, podía tocar acordes sencillos, notas de paso, incorporar motivos melódicos en imitación de la soprano o del bajo.

Uno de los principales medios para obtener la unidad era el de conservar el mismo bajo para cada estrofa del texto, mientras se variaba la melodía de la parte del solo a cada repetición del esquema del bajo, se llamaba variación estrófica. También podía no ser idéntico en cada repetición, pero su esquema se mantenía y así aparecía la misma sucesión de armonías. Había, sin embargo, esquemas de bajo tradicionales o grounds (bajos fundamentales), muchos de ellos derivados de danzas o prácticas improvisatorias del S. XVI. Una

clase particularmente importante de esquemas de ostinato aparece en piezas llamadas chaconne o passacagli, ambas surgieron en España en algún momento del XVI.

MUSICA INSTRUMENTAL.

A comienzos del S. XVII, la música vocal tenía que asimilar la nueva técnica de la monodia, que produjo cambios a partir del estilo del S. XVI. El bajo continuo, se adaptó fácilmente a los conjuntos instrumentales; hubo también durante todo el Barroco, una producción pequeña pero constante de piezas para conjunto en contrapunto imitativo que prescindían del continuo o sólo lo admitían en forma optativa.

Durante la primera mitad del S. XVII, la música instrumental fue tomando tanta importancia como la música vocal, tanto en cantidad como en contenido. Las formas aún estaban lejos de estar ajustadas a normas, eran aún confusas. Aún así es posible diferenciar, en la música instrumental de la época, ciertos modos básicos de procedimiento, que desembocarán a ciertos tipo generales de composición:

1) El tipo de ricercare, que son piezas de contrapunto imitativo continuo (no estaban divididas en secciones) y se les denominaba ricercare, fantasía, fancy, capricho, fuga, verset y otros nombres, en su mayor parte, con el tiempo se unificaron con la fuga.

2) El tipo de la canzona, que eran piezas de contrapunto imitativo discontinuo (dividida en secciones), a veces con mezcla de otros estilos. Estas piezas llevarán a la sonata de chiesa barroca,

lo cual constituyó la línea evolutiva más importante en la música instrumental del S. XVII.

3) Piezas basadas en una melodía o en un bajo dado; principalmente, el tema y variaciones (o partita), la passacaglia o chaconne, la partita coral y el preludio coral.

4) Danzas y otras piezas en ritmo de danza más o menos estilizada, agrupadas unas con otras o integradas de una manera estrecha: la suite.

5) Piezas improvisatorias para un instrumento de teclado o para laúd, solos, llamada toccata, fantasía o preludio.

Es importante decir que las categorías no se excluyen mutuamente, y los diversos tipos interactúan y se entretajan de muchas maneras. Por ejemplo el procedimiento de variar un tema no solo se encuentra en composiciones como las variaciones, sino también, en piezas como el ricercari, la canzona y suites de danza; las toccatas pueden incluir secciones parecidas al ricercare o bien las canzonas pueden tener interludios en estilo improvisatorio. De manera general el ricercare del S. XVII y en su forma pura, es una composición seria, bastante breve, para órganos o teclado, en el cual un tema se desarrolla continuamente en imitación. La fantasía del S. XVII era más compleja que el sencillo ricercare, con una organización formal. Los principales compositores de fantasías de este periodo fueron los organistas de Amsterdam Jan, Peterzoon Sweelinck (1562-1621), y sus discípulos alemanes Samuel Scheidt (1587-1654), de Halle, y Heinrich Scheidemann (1596-1663), de Hamburgo. En suma

títulos como los de *ricercare*, fantasía, *fancy*, capricho, sonata, sinfonía y canzona se aplicaban bastante indiscriminadamente a las composiciones instrumentales polifónicas a comienzos del S. XVII. En general puede decirse que el *ricercare* y la fantasía estaban contruidos sobre un tema o temas de carácter *legato sostenido*.

De fuga fue el nombre utilizado para las piezas de esta naturaleza en Alemania desde los principios del XVII.

Por su lado la canzona tenía material melódico más vivaz, marcadamente rítmico, y los compositores tendían a subrayar la división de este material en secciones. La música de consort (conjunto) para violas floreció en Inglaterra desde las primeras décadas del S. XVII, los principales compositores fueron Mathew Locke (1630-1677), y Henry Purcell (1659-1695) sus fantasías para violas escritas hacia 1680 son los últimos ejemplos importantes.

LA CANZONA.

El *ricercare* continuo y monotemático evolucionó gradualmente hacia la fuga; la canzona multiseccional evolucionó hacia la sonata barroca. Igual que en el S. XVI, las canzonas se escribían tanto para instrumentos de teclado como para conjuntos. Y hay varios enfoques de la canzona en el S. XVII, uno es el de construir varias secciones contrastantes, cada una sobre un tema diferente en imitación fugada, a la manera de una *chanson* vocal, y redondear el conjunto con un *floreo* semejante a una *cadenza*. Otro tipo, llamada canzona-variación, utiliza transformaciones de un tema único en secciones sucesivas. Una estructura similar se utiliza en muchas de las

canzonas para teclado de Frescobaldi, y en las de su discípulo alemán Johann Jacob Froberger (1616-1667), sin embargo algunas canzonas para teclado, y la mayoría de las canzonas para conjunto, prescindían de la técnica de la variación y se separaban en secciones sin relación temática entre sí, a veces con muchos breves periodos de apenas unos pocos compases de extensión, unidos a modo de remiendo, y a veces con un número de secciones menor, pero más largas, una o más de las cuales podía repetirse literalmente, y que por ende servía como elemento de unidad. Como ejemplo se puede citar a Farquino Merula (1600) escribió canzonas de esta clase para conjunto.

SONATA.

Este término, la más vaga de todas las designaciones para piezas instrumentales a comienzos del S. XVII, gradualmente llegó a significar composiciones cuya forma era similar a la canzona, pero con características especiales. A principios del S. XVII, las piezas denominadas sonatas estaban escritas, con frecuencia, para uno o dos instrumentos melódicos, por lo regular violines, con bajo continuo; mientras que la auténtica canzona para conjunto estaba tradicionalmente escrita a cuatro voces, que igualmente podían tocarse sin conjunto. Además, las sonatas que se escribían para un instrumento en particular, aprovechaban las posibilidades específicas de ese instrumento y tenían un carácter un tanto libre y expresivo, mientras que la canzona típica tenía más bien la cualidad formal y abstracta de la polifonía instrumental en la tradición renacentista. Hacia mediados del S. XVII, la canzona y la sonata se habían mezclado

intimamente, y el término sonata reemplazó gradualmente al de canzona, a veces, ese nombre se ampliaba para convertirse en sonata da chiesa, puesto que muchas de esas piezas estaban destinadas "en la iglesia".

Las sonatas se escribían para muchas combinaciones diferentes de instrumentos; era común para dos violines con continuo. La textura de las dos partes melódicas agudas, vocales o instrumentales, por encima del bajo continuo, ejerció una atracción especial para los compositores durante todo el S. XVII, se denominaban habitualmente sonatas en trío o trío sonatas.

El S. XVII es llamado la era de la variación porque este principio estaba difundido en muchísimas de las formas instrumentales del periodo. El tema y variación específicamente es la continuación de un tipo de composición para teclado del Renacimiento tardío, se le denominaba a veces como variación de cantus firmus. Además de los virginalistas ingleses, los principales compositores del S. XVII fueron Sweelinck y Scheidt. Cabe señalar que la palabra partite (divisiones) se utilizaba a principios del S. XVII para designar series de variaciones, solo más tarde se aplicó a suites de danzas.

SUITES.

Es en Alemania a comienzos del S. XVII donde es especialmente notable la producción de suites de danzas para grupos instrumentales. Conjunto de violas comúnmente y podía sustituirse por otros instrumentos como violines o cornettos. Parece haber provenido en gran parte de compositores ingleses que vivían en Alemania. Una de

las colecciones de Danzas más importante fue el Banchetto Musicate (Banquete Musical) de J. H. Schein, publicado en Leipzig en 1617. La concepción de la suite en cuanto entidad musical como una sola composición en varios movimientos antes que una sucesión de piezas breves, cada cual dentro de cierto clima y ritmo, fue una contribución alemana.

Es en Francia, el gran logro de comienzos y mediados del S. XVII el de establecer un lenguaje y un estilo característico para cada una de las danzas, este logro fue el reflejo del hecho de que la mayor parte de las suites francesas no fueron escritas para conjunto, sino más bien para instrumentos solistas: primeramente el laúd, y luego el clavecín o la viola de gamba. La música para laúd floreció en Francia a comienzos del S. XVII, culminado con la obra de Denis Gaultier (1600-1672). Puesto que el laúd no podía sostener las notas, era necesario esbozar la melodía, el bajo y la armonía tocando los sonidos apropiados ahora en un registro, ahora en otro; era este el Style brisé o estilo quebrado que otros compositores franceses adaptaron al clavecín, junto con algunos rasgos de la técnica de la variación derivados de los virginalistas ingleses; también desarrollaron ornamentos que a veces se indicaban en la página mediante signos estereográficos o quedaban sometidos al ad libitum del ejecutante. El estilo laudístico francés fue la fuente de la música para teclado y también el estilo de composición de fines del S. XVII y comienzos del S. XVIII, periodo durante el cual la viola florece como instrumento solista. El primer compositor importante del nuevo

lenguaje para teclado fue Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672). Este estilo fue llevado a Alemania por Froberger quién estableció la *allemande*, la *courante* y la *sabaránda* como componentes estables de las suites de danzas.

Las fugas también se escribieron como piezas independientes y hacia fines del S. XVII, la fuga había sustituido casi por completo al antiguo *ricercare*. Las diferencias fundamentales resultan evidentes en las obras del S. XVII, de Johan Krieger (1651-1735).

El sujeto de la fuga tiene carácter más definido y un ritmo más vivaz que el del *ricercare*, esta última es plácida y abstracta, sin mucha variedad ni coloración señalada, mientras que la fuga se precipita con energía hacia su conclusión; la fuga tiene algunos breves episodios (pasajes donde se oye el sujeto), además la fuga tiene una organización tonal clara de dominante-tónicas, mientras que el *ricercare* conservador tiende a mantenerse en las cercanías del antiguo sistema modal. El corolario final de esta evolución fue la extensión gradual del sistema del temperado igualitario a la afinación de los instrumentos de teclado. En esta afinación la octava se divide en doce semitonos exactamente iguales.

MUSICA INSTRUMENTAL EN EL ALTO BARROCO.

Hacia fines del S. XVII no solo había un estilo de ejecución, sino también de composición, para cada tipo de instrumento, antes que un estilo general instrumental en opuesta al vocal.

Los tipos principales de composición son:

Teclado: toccata (preludio, fantasía) y fuga; arreglos de corales luteranos u otro material litúrgico (preludio de coral, verset, etc.); variaciones, passacaglia y chaconne, suite, sonata (después de 1700).

Conjunto: sonata (sonata de chiesa) sinfonía y formas afines, suite (sonata de cámara) y formas emparentadas; concierto.

En cuanto la música para teclado Gottfried Silbermann (1683-1753) fue el organero más famoso de comienzos del S. XVIII. El mayor desarrollo de la música para órgano tuvo lugar en Alemania a fines del S. XVII y comienzos del S. XVIII, durante el Barroco tardío se cultivaron, en el norte de Alemania, tres especies principales de composiciones para órgano: la toccata, la fuga y el coral para órgano. La toccata era originariamente y en esencia un estilo musical que intentaba el efecto de una ejecución improvisada; empleaba recursos como: ritmo irregular o libre, en contraste con un incesante avance en semicorcheas; frases que se mantenían oscuras o irregulares; súbitos cambios bruscos de textura. El efecto de improvisación se mantenía con el flujo armónico de la música. Las toccatas son las obras que mejor muestran los aspectos fantásticos y dramáticos del espíritu barroco en la música, los compositores incorporaron a sus toccatas, secciones bien definidas de contrapunto imitativo.

Las composiciones corales también para órgano son composiciones de fines del XVII y comienzos del XVIII y están basadas en una melodía de coral. Los compositores organísticos del S. XVII

utilizaban el coral de tres formas: como tema para variaciones, como tema para una fantasía, o como melodía para ser presentada con ornamentación y acompañamiento apropiado, estas tres maneras dieron origen a tres tipos de composición: la partita coral, la fantasía coral y el preludio coral.

El tema y variaciones y la suite eran dos formas importantes que se ejecutaban principalmente por el clavicordio, clave o clavecín. La variación de un tema musical dado era una de las técnicas más utilizadas en la composición barroca; la disposición básica de un tema (aire, danza, coral o similar) seguida de una serie de variaciones, se remonta a la historia primitiva de la música instrumental.

LA SUITE.

Mucho de la música para clavier (teclado) de fines del S. XVII y comienzos del S. XVIII está escrita en la forma de la suite.

Existían dos variedades diferentes, en Francia las "ordres" u "orderes" de Francois Couperin, publicadas entre 1713 y 1730. Consisten, cada una de ellas, en una agregación de muchas piezas en miniatura (a veces hasta 20 o más), estas están escritas en ritmos de danza, como courante, sarabande gigue, etc. Las líneas melódicas, decoradas con profusión de ornamentos, son típicos de la música francesa del tiempo de la Regencia la mayor parte de ellas llevaban títulos fantasiosos: por ejemplo, La Visionaire (La Soñadora); La Mistereuse (La Misteriosa) etc., son títulos de algunas de las piezas que figuran el vigésimoquinto "Ordre" del cuarto libro para clavecín,

de Couperin, publicados en 1730. Los ornamentos, originados muchos en la música para laúd, colman la música para teclado como para conjunto de Couperin. Antes de fines del S. XVII, la suite (o partita, como también se la denominaba), para clave había asumido en Alemania, un orden definitivo de cuatro danzas: allemande, courante, sarabande y gigue, podía agregarse un movimiento de introducción o bien más danzas optativas, situadas después de la gigue, o bien antes o después de la sarabande. Las danzas agregadas, revelan una influencia francesa sobre los compositores clavecinísticos alemanes del periodo, así como los compositores belgas contemporáneos. Los compositores más importantes de la suite alemana para teclado, aparte de Froberger, fueron Pachelbel, Alessandro Poglietti, Jhonn Krieger, J.K.F. Fischer, Johann Kuhnau y George Böhm, un contemporáneo de Bach y Händel fue Gottlieb Muffat (1690-1770) sus suites son ejemplos del estilo preclásico del S. XVIII. En Inglaterra las suites para claves más notables son las de Henry Purcell.

De los cuatro movimientos tipos de danza, la allemande está escrita por lo general en ritmo binario moderadamente rápido; comienza con una breve anacrusa y presenta un terso movimiento de corcheas y semicorcheas, donde participan todas las voces.

La courante típica que sobre todo en las suites antiguas, está temáticamente relacionada con la allemande, está en tiempo moderado de 6/4 con la figuración rítmica a menudo, en las cadencias, el último o los últimos compases se transforman en compases de 3/2 por desplazamiento de acento (emiola). A veces, la

courante francesa está sustituida por la courante italiana, modificada en una danza más rápida en tiempo de 3/4, con textura más homófona. La sarabande es un movimiento lento en ritmo de 3/2 o 3/4 a menudo con el esquema rítmico , y en general está en un estilo más homófono que la allemande y la courante. La gigue, danza final de la suite, a veces está en tiempo de 4/4 con ritmo puntuado, pero más tarde se escribió en 12/8 (o 6/8 a veces 3/8 o 3/4), con amplios saltos melódicos y un movimiento vivo de tresillos en la música, a menudo en un estilo fugado o casi fugado; la segunda sección puede tener el mismo tema que la primera, pero invertido.

Otro tipo de suite para clave, que constaba de un número de danzas francesas ordenadas de manera más inconsecuente, estaba hecha a imitación de las suites orquestales de ballet de fines del S. XVII. El carácter internacional de la suite del Barroco tardío queda demostrado por los orígenes nacionales de los movimientos de danza; la allemande probablemente sea alemana, la courante, francesa, la sarabande, española (importada de México), y la gigue, anglo-irlandesa. Los compositores alemanes que representan a la suite y que produjeron notables composiciones para el laúd en el Barroco fueron: Esajas Reusner (1636-1679) y Silvius Leopold Weiss (1686-1750).

La sonata que en el periodo barroco era primordialmente un tipo de composición para conjunto instrumental, fue trasladada al clave por Kuhnau en 1692. Sus "Frescos Frutos Clavecinísticos" publicados en 1696, constan todos de sonatas y más interesantes son las seis sonatas de Kuhnau publicadas en 1700, que representan musicalmente

historia del Antiguo Testamento. La música instrumental programática no era desconocida para los S. XVII y XVIII; hay ejemplos de ella en el Fitzwilliam Virginal Book, así como numerosas piezas de batalla diseminadas en las obras de los compositores para teclado de esa época; como Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704). Hacia comienzos del S. XVIII, el predominio musical italiano se había visto amenazado por los logros de los clavecinistas franceses y de los organistas noralemanes; pero en el reino de la música instrumental de cámara, como en la ópera y la cantata, los italianos reinaban como indiscutibles y maestros de Europa, con los grandes constructores de violines de Cremona -Niccolo Amati (1596-1684); Antonio Stradivarius (1644-1737), y Giuseppe Bartolomeo Guarneri (1698-1744)- fue la era de una grandiosa música para cuerdas en Italia.

LA SONATA PARA CONJUNTO.

La palabra "sonata" aparece en forma bastante regular en las portadas de las ediciones musicales italianas durante el S. XVII. Durante las primeras décadas este término (como su palabra paralela sinfonía) indicaba principalmente preludios o interludios instrumentales en obras predominantemente vocales; después de 1630, aunque se prosiguió utilizándolas en su sentido anterior, las palabras sonatas y sinfonía se utilizarán con frecuencia para designar composiciones instrumentales autónomas. Las primeras etapas del surgimiento de la sonata a partir de la canzona las he esbozado anteriormente y en su sentido más general la sonata instrumental independiente, del periodo barroco es una composición para un pequeño

grupo de instrumentos -habitualmente de dos a cuatro- con bajo continuo, y que consta de varias secciones o movimientos de tempi y texturas contrastantes.

Los tipos o clases de sonata comienzan a distinguirse con claridad más o menos a partir de 1660: la sonata da chiesa (sonata de iglesia, que por lo habitual se designaba sencillamente como "sonata") cuyos movimientos no están escritos en forma de danza, ni llevaban nombres de las mismas; y la sonata de cámara (sonata de cámara), que es una suite de danzas estilizadas. Muchas sonatas eclesiásticas concluyen con uno o más movimientos de danza (no siempre así denominadas), mientras que muchas sonatas de cámara tienen un movimiento inicial que no es una danza. Después de 1670, la instrumentación más común tanto para las sonatas de iglesia como de cámara es la de instrumentos agudos (en lo general, violines) y bajo, estando a cargo del ejecutante del continuo la misión de completar las armonías. Se les denominaba a estas sonatas, sonata en trio o trio sonata, aún cuando requiere cuatro ejecutantes para su interpretación, puesto que la línea del bajo se duplicaba a un violoncello o similar, mientras que el clavecinista o el organista rellenaban la armonía. La nomenclatura especialmente para el tipo de la sonata de cámara, era asombrosamente variada: a veces, el título general de una colección de estas obras era, sencillamente, una lista de nombres de las danzas; otros títulos eran trattamento, divertimento, concertino, concerto, ballo, balletto y así sucesivamente. Algunos compositores de la segunda mitad del XVII



empleaban la palabra "sonata" o "sinfonía" para designar al movimiento(s) de introducción de una suite de piezas de danza.

La evolución de la canzona hacia el S. XVII puede resumirse como una reducción progresiva en el número de movimientos, y un aumento progresivo de la extensión de cada uno de estos. El orden de los movimientos no se vió sujeto a una norma hasta alrededor de fines de S. XVII. Durante mucho tiempo sobrevivieron huellas del plan cíclico de la antigua canzona de variaciones. La similitud temática entre movimientos se ha conservado en muchas sonatas de Giovanni Bartista Vitali (ca. 1644-1692). Por otro lado, la independencia temática total de los diversos movimientos se convirtió en la regla a fines del XVII.

La escuela más importante de música de cámara italiana de este periodo se centró en la Iglesia de San Petronio de Boloña, de la cual Maurizio Cazzati (ca. 1620-1667) fue director musical. En sus sonatas como ejemplo podemos distinguir el siguiente orden de movimientos: 1. Allegro, 12/8, alla giga (con la extraña indicación de tempo largo e vivacé) en estilo imitativo; 2. Grave, 4/4, construido sobre una imitación canónica; 3. Presto, 4/4, un tema fuertemente rítmico tratado en imitación; y 4. Prestissimo, 3/8, similarmente imitativo, pero de textura más clásica que los movimientos precedentes y ampliando la cadencia final. Las trío sonatas italianas fueron imitadas y adaptadas por compositores de todos los países.

LA SONATA SOLISTICA.

La sonata solística de principios del S. XVIII se prestaba fácilmente a las nuevas tendencias estilísticas de la época, que apuntaban hacia la textura homófona, un ritmo melódico vivaz, y un flujo fácil y rápidamente comprensible de las fases. Una sonata compuesta hacia 1725 por un discípulo de Corelli, Giovanni Battista Somis (1686-1763), ilustra el modo en que se combinaban factores antiguos y nuevos. Comienza a la manera de Corelli, con un adagio de introducción y un allegro cuasi fugado en tiempo de 4/4, sigue de inmediato un segundo allegro en 3/4 que dá término a la sonata.

La sonata barroca considerada en su conjunto hace referencia al número de movimientos que la integran, y es Corelli el músico que determinó en forma definitiva a la sonata barroca compuesta por cuatro movimientos: un primero lento, un segundo rápido, otro lento y un último tiempo nuevamente rápido (L-R-L-R).

Las sonatas post-corellianas de tres tiempos (eran las más comunes creadas por los compositores de generaciones posteriores a Corelli) podían presentarse bajo dos caras distintas, las que sus movimientos se disponían en la forma L-R-R y las que adoptaban la fórmula R-L-R. Ambos tipos pueden explicarse a partir de la sonata de cuatro movimientos (L-R-L-R).

Todo lo expuesto hace referencia a la sonata da chiesa; la sonata da camera estaba constituida por una serie de piezas con aire de danza. A mediados del S. XVII se estableció, de una manera más o menos definitiva que los distintos movimientos de las sonatas de

corte debían consistir en los siguientes tipos bailables: allemande, courante, sarabande y gigue, procedentes de la suite francesa. Tal sucesión se encuentra en las sonatas da camera de Johann Rosenmüller compuestas principalmente en 1682. Corelli no utiliza dicha sucesión y en el estudio de la totalidad de las sonatas profanas de Corelli puede puntualizarse lo siguiente: era común que empezara con un preludio, que solía preceder a una allemande o a una courante; el resto de las piezas que completaban la sonata era un adagio o grave y alguno o algunos de los siguientes tipos de danza: sarabande, giga y gabota. En cuanto a la tonalidad, cabe señalar que, en las sonatas barrocas, en principio todos sus tiempos estaban compuestos en el mismo tono. Hay que tener presente que la tonalidad, tal y como la comprendemos hoy (tono mayor y menor) no fue un hecho totalmente generalizado hasta la década de 1670.

CAPITULO III.

CLASICO.

Existen pocos tratados teóricos del periodo clásico en que aparezca la definición del concepto sonata; los autores que aportan algo verdaderamente nuevo son: Jean Jacques Rousseau (1755), J. A. P. Schulz (1775) y Koch (1793). La definición de Rousseau que aparece en la Enciclopedia de Diderot (1751-1772) y dice "la sonata está generalmente compuesta para un solo instrumento que toca acompañado de un basso continuo; y en dicha pieza el compositor concentra todo lo favorable para mostrar las características del instrumento. Existen también sonatas a trío, que los italianos denominan comunmente sinfonie; cuando exceden las tres partes o una de ellas es a solo, las sonatas son denominadas concerto". El artículo de Schulz apareció en 1775 en el libro de Johann Georg Sulzer titulado Allgemeine Theorie der schönen Künste (Teoría general de las bellas artes), publicado entre 1773 y 1775 y dice "pieza instrumental que consiste en dos, tres o cuatro movimientos sucesivos de diferente carácter que poseen una o más partes melódicas, con tan solo un instrumentista en cada parte. Dependiendo del número de concertante, partes melódicas que posee, la sonata será á solo, á due, á tré, etc.". Schulz contrasta el concierto con la sonata.

Con Koch, la forma más corriente de sonata pasa a estar compuesta por tres movimientos estructurados según la forma R-L-

R. Por otra parte, en los escritos de Koch de 1793, se encuentra la primera definición de la forma-sonata clásica. Para este teórico el primero de los movimientos de la sinfonía (Koch aplica la forma sonata a la sinfonía y no a la sonata), un allegro, está constituido por dos secciones que pueden o no repetirse. En la primera sección se encuentra la idea principal de la obra y en el transcurso de aquélla se modula a una nueva tonalidad, donde la primera parte, puede, estar precedida de una introducción lenta, que a diferencia del grave de la ouverture francesa, no está limitada a ningún modelo prefijado. Hasta aquí, es lo que en terminología del S. XIX se denominaría exposición.

La segunda sección, puede presentarse de dos maneras diferentes, se inicia lo que, con palabras del ochocientos, llamamos desarrollo. Esta sección comienza con el tema principal, que podrá estar citado literalmente, invertido o presentando cualquier otra alteración, en la tonalidad de la dominante u otra más alejada. Tras ello viene un pasaje de constantes modulaciones que terminará en la tonalidad principal. El otro tipo de "desarrollo" se basa, en algún elemento de algún tema de la primera sección, el cual tendrá transformaciones, tanto rítmicas como tonales. Finalmente, tras numerosas modulaciones, se llegará a la tonalidad principal (este tipo de desarrollo se encuentra, según Koch, en muchas sinfonías de Franz Joseph Haydn y de Karl Ditters von Dittersdorf. El movimiento se cierra con una última sección (reexposición, terminología del S. XIX) en que se dá preferencia a la tonalidad principal. El fragmento

que en la primera sección estaba en la tonalidad de la dominante, ahora reaparecerá en la principal.

En cuanto a la forma de los movimientos restantes Koch propone que el segundo tiempo, andante o adagio puede basarse simplemente en una forma binaria con posibilidad opcional de repetición en cada una de las partes o bien podrá presentar la forma de rondó o de variaciones sobre un tema binario. El finale puede ser igual que el primer movimiento o poseer una forma de rondó o de variaciones sobre un tema de danza allegro.

CONCLUSIONES.

Dentro del marco expuesto del desarrollo de las formas instrumentales, del Renacimiento al periodo Clásico, resalto para mayor claridad, la evolución de las formas y estilos de composición que dieron origen a la Sonata como estructura definida ya en el periodo Clásico. De esta manera tenemos:

I. RENACIMIENTO.

A) En el panorama de 1450 a 1550, que la música instrumental está vinculada a la música vocal en ejecución y en estilo. Las formas instrumentales principales son:

a.1) Ricercari, emparentado con el motete del S. XVI.

a.2) Canzona, emparentada con la chansón francesa y en relación estrecha con el ricercari. Su independencia se dá más tarde.

a.3) Música de Danzas, agrupadas de dos a tres, como: la basse-dance, pavana-gaillarde, courante, branle, etc.. Que después constituirán la suite de danzas.

a.4) Piezas improvisatorias desarrolladas libremente: preludios, fantasías, variaciones. Esta última enriquecida por los organistas a fines del S. XVI.

B) Hacia fines del S. XVI, el panorama de la música instrumental podría estructurarse de la siguiente manera:

b.1) Composiciones derivadas de modelos vocales: el ricercari para teclado y conjunto, derivado de motetes vocales; la canzona, derivada estrictamente de la chansón francesa. Los primeros ejemplos de canzonas son para órgano (predecesoras de la fuga. En Alemania se utilizaban los dos términos por igual, ya en 1607); un poco más tarde, surgió la canzona para conjuntos que dió lugar a la sonata de chiesa (iglesia) del S. XVII.

b.2) Piezas de Danzas, marcan el desarrollo de la música instrumental independiente. Eran en su mayoría arreglos de melodías populares, escritas para las cortes: pavana-gaillarde, pasamezzo, saltarello, allemande, courant, sarabande, que posteriormente conformarán la suite de danzas.

b.3) Piezas Improvisatorias: la toccata, forma principal de música para teclado en estilo improvisatorio, en la segunda mitad del S. XVI. Se designaba también con otros nombres: fantasía, intonazione, preludio y otros.

b.4) Variaciones. Entre estas piezas se encuentran, transcripciones de madrigales, fantasías contrapuntísticas, danzas, preludios, piezas descriptivas y series de variaciones.

II. BARROCO.

C) En la primera mitad del S. XVII, la música instrumental cobra tanta importancia como la música vocal. Su estructura no estaba sujeta a normas generales y sus denominaciones aún eran confusas; sin embargo, se puede distinguir ciertos tipos generales de composición:

c.1) El tipo de Ricercare, piezas de contrapunto imitativo continuo (no dividida en secciones). Se las denominaba ricercare, fantasía, fancy, capriccio, fuga, verset y otros nombres; más tarde se fusionaron en la fuga.

c.2) El tipo de Canzona, piezas de contrapunto imitativo discontinuo (dividido en secciones), con mezcla de otros estilos, que llevan a la sonata da chiesa barroca. Línea fundamental en la música instrumental del XVII.

c.3) Piezas basadas en una melodía o en bajos dados: principalmente, el tema y variaciones (o partita); la passacaglia o chaconne; la partita coral y el preludio coral.

c.4) La Suite, danzas y otras piezas en ritmos de danza, estilizadas y agrupadas estrechamente.

c.5) Piezas de estilo Improvisatorio para teclado o laúd solos: toccata, fantasía o preludio.

III. ALTO BARROCO.

D) Hacia fines del S. XVII, no sólo hay un estilo de ejecución sino también de composición para cada tipo de instrumento, antes que un estilo instrumental opuesto al vocal. Los tipos principales de composición vinculados a los instrumentos son:

d.1) Teclado: toccata (preludio, fantasía) y fuga; variaciones; passacaglia y chaconne; ~~suite; sonata (después de 1700).~~

d.2) Conjunto: sonata (sonata da chiesa), sinfonía, y formas afines; suite (sonata da camera) y formas emparentadas; concierto.

IV. CLASICO.

E) En la segunda mitad del S. XVIII, el término sonata designaba un ciclo de música instrumental para solista o agrupación de cámara; dicho ciclo consistía en diversos movimientos contrastados basados en diseños de música pura. La palabra sonata aún era empleada para designar en general, a la música instrumental de tal forma se podía asociar a otro tipo de forma musical:

e.1) En Inglaterra, sonata y estudio.

En Francia, se asociaba con piezas de clavecín.

En España, toccata y sonata.

En Viena, se le denominaba la música para piano
divertimento o sonata.

e.2) La sonata clásica estaba formada por una serie de secciones contrastantes donde cada una de las partes coincidía con el número de instrumentistas, y cada movimiento tenía una estructura, por lo general, característica. El factor más importante que consolida a la sonata es la reexposición.

INDICE

CAPITULO I. RENACIMIENTO. EL SURGIMIENTO DE LA MUSICA INSTRUMENTAL.....	2
La Canzona.....	8
Piezas de Danza.....	9
Piezas Improvisatorias.....	10
CAPITULO II. MUSICA DEL BARROCO TEMPRANO.....	14
Música Instrumental.....	17
La Canzona.....	19
Sonata.....	20
Suites.....	21
Música Instrumental en al alto Barroco.....	23
La Suite.....	25
La Sonata para conjunto.....	28
La Sonata Solística.....	31
CAPITULO III. CLASICO.....	33
CONCLUSIONES.....	36
INDICE.....	40
BIBLIOGRAFIA.....	41

BIBLIOGRAFIA.

Jay Grout Donald; Historia de la música occidental I.

Ed. Alianza Editorial. Madrid 1984.

S. Newman William; The Sonata in the Classic Era.

Nueva York, Norton Library 1972.

Daufi Xavier; La Sonata Ed. Daimon Madrid,

Barcelona, México 1987.

Diccionario Oxford de la Música.