

## CAPÍTULO 32

### El triunfo de la música instrumental

La música instrumental había adquirido ya una apreciable independencia en el siglo XVI, lo cual significa que con el pasaje a la centuria siguiente no se produce ninguna ruptura en su desarrollo. Por el contrario, será la consagración de un impulso que se había gestado en el seno del Renacimiento.

Cualquier estudio sobre el estilo instrumental del temprano Barroco deberá partir, por tanto, de aquellas fuentes y sólo poco a poco los grandes cambios del nuevo estilo impondrán aspectos diferentes de la creación en este dominio.

La transferencia del principio monódico vocal al instrumental se realizará muy naturalmente en las sonatas para violín solo y continuo. Este último será fácilmente adaptado asimismo a la música para conjuntos instrumentales. Las obras para teclado (clave, órgano, virginal, etc.) no requerían, en cambio, el uso del bajo continuo. El temprano Barroco, y de acuerdo con la producción que procede del Renacimiento, ya ofrece formas bien definidas, aunque sus designaciones eran confusas e inconsistentes. De todas maneras, atendiendo a ciertos procedimientos básicos, es posible distinguir cinco tipos:

1) El tipo *ricercare*, en contrapunto imitativo continuado; es decir, no seccionales. Estas especies eran llamadas *ricercare*, fantasía, *fancy*, *capriccio*, fuga, *verset* y otros nombres. La mayor parte de ellas provee para el desarrollo futuro de la fuga, tal como se la cultiva en el alto Barroco.

2) El tipo *canzona*, que alude a piezas en contrapunto imitativo discontinuo (seccionales), a veces con utilización de otros estilos. Estas piezas conducen a la *sonata da chiesa*, que es una de las más importantes formas del Barroco medio y tardío.

3) Piezas basadas sobre una melodía dada o bajo. Principalmente da lugar al tema con variaciones (o *partita*), a la *passacaglia* y la chacona, a la *partita de coral* y al *preludio de coral*.

4) Danzas y otras piezas en más o menos estilizados ritmos de danzas, a veces integradas entre sí, caso en el que forman la *suite*.

5) Piezas en estilo de improvisación para instrumento de teclado o laúd. Se trata de la *toccatà*, la *fantasía* o el *preludio*.

Esta clasificación es aceptable, si se tiene en cuenta que no siempre los nombres designaban una forma estable o exclusiva. Por ejemplo, el procedimiento de variar un tema dado se encontraba no sólo en composiciones específicamente llamadas variaciones, sino a menudo en *ricercari*, *canzonas* y *suites* de danzas; las *toccatas* podían incluir cortos *ricercari*; las *canzonas* podían tener interludios en estilo de improvisación. En suma, los varios tipos se intercambiaban o interactuaban de diversas maneras.

En el terreno del *ricercare* queda como importante creador Girolamo Frescobaldi (1583-1643), que fue organista en San Pedro de Roma desde 1608 hasta su muerte. Históricamente, Frescobaldi puede ser considerado como uno de los más extraordinarios creadores del temprano barroco en música organística.

En cuanto a la fantasía, el autor por antonomasia es el organista de Ámsterdam Jan Sweelinck (1562-1621) y sus discípulos germanos Samuel Scheidt y Heinrich Scheidemann (c. 1596-1663).

En la *canzona* multiseccional, que dará nacimiento a la sonata barroca, brilla nuevamente el nombre de Frescobaldi y el de su más distinguido discípulo vienés, el organista Johann Froberger (1616-1667). La sonata derivada de este tipo de *canzona* es una pieza instrumental que designará diferentes estructuras en el curso de los siglos. A comienzos del siglo XVII era común encontrarla escrita para uno o dos instrumentos melódicos, usualmente violines, con un bajo continuo. Biagio Marini (c. 1595-1665) figura como autor de las más tempranas sonatas para violín solo y continuo. Hacia la mitad del siglo XVII el término sonata gradualmente desplaza al de *canzona*; a veces el nombre se amplía y aparece como sonata *da chiesa*, por cuanto muchas de ellas son usadas en la iglesia. Si bien se escribieron sonatas para diversas combinaciones de instrumentos, el medio más común fue el de dos violines con continuo, de donde el nombre de *trío sonata* o *sonata a tres*.

La variación fue una de las más grandes formas de la música instrumental de este período y podía acudir a diversas técnicas. Tuvo un gran desarrollo en la escuela inglesa de virginalistas y en el continente contó entre sus más avezados cultores con Sweelinck, Scheidt y Frescobaldi.

La costumbre de unir un par de danzas, una rápida y una lenta, llevará a través de añadidos de nuevas danzas y distintas combinaciones a la concepción de la *suite*. Fue en particular en Alemania donde el concepto de la *suite* de danzas, como una entidad musical orgánica, toma cuerpo. Schein y Froberger dejan su huella en esa evolución. En Francia, el género adquiere extraordinaria importancia, en particular escritas para un solo instrumento, sea laúd, clave o viola *da gamba*. Sobresalieron en este terreno Denis Gaultier (ca. 1600-1672), Jacques Champion de Chambonnières (c. 1602-1672), el primero de una larga y brillante escuela de clavecinistas franceses, entre los cuales se destacan Louis Couperin (muerto en 1661) y Jean Henri d'Anglebert (1661-1735). Este nuevo estilo francés fue llevado a Alemania por Froberger, quien estableció la *alemana*, *correnda* y *sarabanda* como componentes estándares de la *suite* de danzas. Luego se le añadió la *giga*.

Por último, otro gran repertorio del Barroco temprano y medio lo constituyen las composiciones en estilo de improvisación, en el que brilló Frescobaldi como gran creador de tocatas y también Froberger. En el tardío Barroco, a la tocata se une la fuga, como ocurre en obras de Buxtehude y Bach. Figura brillantísima de la música para teclado fue Johann Pachelbel (1653-1706), cuyas *suites*, tocatas, variaciones, preludios y fugas constituyen un patrimonio fundamental de música para teclado anterior a Johann Sebastian Bach.

## CAPÍTULO 40

### La música instrumental italiana en el Barroco tardío

Si a comienzos del Barroco la música para instrumento de teclado (órgano y clave) había conocido un formidable desarrollo en Italia, con la figura central de Girolamo Frescobaldi, en estadios sucesivos ese predominio cede su lugar a la música instrumental de cámara, la cual coincide con el espectacular desarrollo del violín por obra de grandes constructores. Entre 1630 y 1680 (Barroco medio) esa música camarística florece en tres ciudades del norte de Italia: Módena, Venecia y Bolonia, aunque la más importante, sin duda, es esta última. En esos tres centros queda delineada la forma de la *sonata da chiesa* y *sonata da camera*. Esta última se compone de una serie de danzas, de forma bipartita, libremente ordenadas, mientras las de iglesia (*chiesa*) presentan cuatro o cinco movimientos, en alternancia de lento y vivo, de los cuales el primero al menos es fugado en su escritura. Si los movimientos de la sonata *da camera* responden a diversas danzas y llevan la indicación de éstas, la *da chiesa*, cuando incluye un número danzante, lo disimula colocando, en lugar del nombre de la danza, su movimiento (grave, andante, vivo, etcétera).

Corresponde a Arcangelo Corelli (1653-1713) la gloria de haber llevado la música instrumental italiana hacia un grado de plenitud, al que contribuirán, después de él, Torelli y Vivaldi. Corelli, formado en Bolonia, aunque la mayor parte de su trayectoria se vincula con Roma, fue quien instauró la tonalidad en el dominio de la música instrumental, con lo cual, a causa de las disponibilidades de este sistema, pudo componer formas de más amplias dimensiones.

Las obras instrumentales en un solo movimiento multiseccional del temprano Barroco, o las formas en varios movimientos breves, como las sonatas *da chiesa* y *da camera* o la *suite*, tienden ahora a ampliarse considerablemente, gracias a las nuevas posibilidades técnicas, con lo cual arri-

ba Corelli a la forma del *concerto*, la formidable creación del Barroco tardío. En efecto, es indiscutible su paternidad respecto del *concerto grosso*. Este autor divide la orquesta en dos grupos: por una parte el *tutti*, *grosso* o *ripieno* (los tres nombres designan lo mismo), es decir la parte numéricamente mayor del conjunto, y por otra el *concertino*, formado generalmente por un trío de arcos. De tal manera, la sonata en trío temprana se desenvuelve ahora con Corelli sobre un fondo orquestal.

En ninguno de sus doce *Concerti grossi*, Op. VI, elabora Corelli un esquema formal nuevo para el género recién creado, sino que las formas son las de la sonata *da camera* y *da chiesa*, es decir de cuatro, cinco o más movimientos.

Sobre esta soberbia creación de Corelli, realiza Giuseppe Torelli (muerto en 1708) su revolucionaria innovación concretada en sus *concerti grossi*. Torelli es el alma de la escuela de Bolonia en su última etapa y desde 1686 se lo había encontrado como miembro de la capilla de San Petronio, antes de permanecer algún tiempo en Alemania y Austria.

Después de algunos conciertos que siguen la estructura formal de los de Corelli, Torelli adopta la constitución tripartita, que queda, en su sucesión de *allegro-adagio-allegro*, como definitiva. Pero hay mucho más. Es Torelli quien instaure, posiblemente antes que Tomasso Albinoni (1671-1750), un verdadero equilibrio entre *tutti* y *solí* (o *concertino*). Ahora rivalizan ambos grupos en importancia: el *concertino* por su virtuosismo y el *tutti* por la generosidad con que se asigna la enunciación del tema. Es también Torelli quien fija un nuevo esquema formal para el primer y tercer movimientos, a través de lo que se ha dado en llamar "forma *ritornello*". Se la denomina así por el retorno periódico del tema enunciado por el *tutti*, similar a lo que ocurre con el estribillo o refrán en el rondó vocal.

Se adjudica asimismo a Torelli la creación del concierto solista. En su Op. VIII, de 1709, seis conciertos solísticos se ubican al lado de seis *grossi*. A la muerte de Torelli, el gran centro del *concerto grosso* y solístico se desplaza de Bolonia a Venecia, donde Antonio Vivaldi (1678-1741) conduce a su apogeo el género del *concerto*, a través de varios centenares de obras. Su concepto asombroso del color lo lleva a escribir conciertos para instrumentos muy variados (violín, violoncelo, flauta, mandolina, laúd, viola *d'amor*, oboe, fagot) así como *concerti grossi* para dos, tres y cuatro violines, violines y violoncelos, dos trompetas, dos cornos.

Vivaldi dio a sus colecciones de *concerti* títulos llamativos como *L'estro armonico* (La inspiración armoniosa), *La stravaganza* o *Il cimento della*

*armonia e dell'invenzione* (El enfrentamiento de la armonía y de la invención), dentro de los cuales se encuentran aquellos programáticos que hablan de una intención de reflejar situaciones o argumentos a través de la música. Tal el caso de *Las estaciones*, *La tempestad*, *La caza*, *El jilguerito* y tantísimos otros. Cabe aclarar que cuando Vivaldi habla de la *armonía* se refiere a la técnica de composición, oponiéndola al *estro*, es decir la inspiración o la imaginación del creador.

Las tres figuras fundamentales en el desarrollo del concierto barroco, Corelli, Torelli y Vivaldi, no estuvieron solos, por cierto. Al contrario, fue un momento particularmente brillante el que les tocó vivir, lo cual se manifiesta no solamente en sus propios logros, sino en la multitud de compositores que los rodearon: Albinoni, Bonporti (1672-1749), Gasparini (1668-1727), Manfredini (c.1680-1748), Marcello (1686-1739), Geminiani (1687-1762), Locatelli (1695-1764), etcétera.

Hacia el final del período barroco, se advierte un sensible desplazamiento del interés de los creadores, que comienzan a alejarse cada vez más de la sonata trío (*da chiesa* o *da camera*) hacia la sonata solística, forma esta última que adquirirá absoluta preeminencia en el período clásico y romántico. Con este esplendor de la sonata *a solo*, se vacía de significación la distinción *da chiesa* y *da camera*, pues las dos formas se hallan ahora fundidas. Ya con Corelli comienza a perfilarse la sonata para violín solo, así como la sonata para clave, instrumento que se enriquece con nuevo repertorio. Bernardo Pasquini (1637-1710), Alessandro Scarlatti y Domenico Zipoli (1688-1726) se encuentran entre los compositores de sonatas para clave, antes de la llegada de Domenico Scarlatti (1685-1757), cuyos centenares de composiciones constituyen un capítulo fundamental dentro del género.

Es que la desbordante imaginación de Domenico se despliega a partir del instrumento mismo. Es el clave el que condiciona y define su estilo insuperable. Cerca de seiscientas sonatas han sobrevivido de este autor, de las cuales sólo una treintena habían sido publicadas en vida, bajo el modesto nombre de *Esercizi* (Londres, 1738). Formadas por un solo movimiento, la mayoría de ellas son monotemáticas (un solo tema), aunque las hay politemáticas también, y bipartitas. En la primera parte evoluciona de la tónica hacia la dominante, y en la segunda, vuelve hacia la tónica. Su lenguaje armónico es rico, con acordes sorprendentes que confieren ímpetu y audacia a su estilo.