

De luces y sombras en la música instrumental del primer Barroco: la “canzona da sonare”.

Por [Juan Luis de la Montaña Conchina](#). Lee su [curriculum](#).



Girolamo Frescobaldi
(1583-1643)

Como el primer Barroco la pintura se caracterizaba por los contrastes que producían las luces y las sombras, así la música instrumental fue ganando en independencia y expresión en su búsqueda por nuevas texturas, nuevas formas y cauces de expresión: resurge la monodia se abraza la tonalidad en detrimento de la modalidad. Dentro del *maremagnum* musical que se esboza en los primeros años del siglo XVII la *canzona da sonare* retoma las características propias de una etapa que anunciaba significativos cambios en el mundo artístico en general y musical en particular.

El origen de la *canzona* como prelude de los cambios que se van a producir en la música “sin voces” hay que buscarlo en los años finales del Renacimiento. Todo parece indicar que *canzona* al igual que *sonata* eran expresiones que aun pareciendo distintas eran utilizadas para designar realidades idénticas. El término *sonare* en italiano era conocido en España a comienzos del siglo XVI como *sonada* para definir la música que está destinada a ser interpretada con instrumentos, este es el caso de la *canzona*.

En cuanto al origen del término y la forma musical, destacadas opiniones señalan que la *canzona* deriva del término francés *Chanson* que, como es sabido, es una forma vocal francesa que dominó los ambientes cortesanos durante el siglo XVI. Posteriormente, la inercia en la transcripción de obras vocales para ser interpretadas por el laúd u órgano, le confirió la naturaleza con la que luego se manifestará. En Italia estas primeras *canzonas* eran conocidas con el nombre de *canzoni francese* que luego se convertirán en *canzoni(a) da sonare*. De hecho, de entre las primeras *canzonas* instrumentales conocidas como tales se conocen las *Canzoni fatte alla Francese* compuestas por Claudio Merulo entre 1592 y 1611, o la colección conocida con el título de *Partito de Ricercari e Canzoni alla Francese* de 1606, de la que es autor Giovanni Paolo Cima.

En lo que se refiere a la estructura formal, todas responden con distinta fidelidad al clásico estilo fugado de carácter imitativo. Sin embargo, al mismo tiempo, parece advertirse en todas ellas una tendencia acentuada hacia la derivación motivica de un tema base sobre el que se elaboraba una serie de variaciones o diferencias. Incluso podían recrear secciones homofónicas. En otras ocasiones la inspiración partía de la utilización de un tema único de origen popular (es el caso de la conocida como Canzona supra La Monica de Frescobaldi que retomaba la melodía francesa original *Une jeune fillette*). De otra forma, podía incorporar varios temas siempre a partir de los cuales se procedía a elaborar un complejo entramado que daba paso a la introducción de un nuevo tema relacionado con el inicial o, sencillamente, se procedía a la exposición de uno radicalmente distinto. La originalidad de la canzona recae en su estilo alegre y de movimiento rápido. Estaba normalmente compuesta por varias partes o secciones incluidas dentro de un único movimiento, diferenciadas exclusivamente por cambios en el tempo (alternancia de partes lentas y rápidas) e incluso de compás (binarios-ternarios-binarios). Con todo, era el mejor ejemplo de música instrumental contrapuntística.

Sin embargo, dentro de la ambigüedad que rezuma la expresión *canzona da sonare*, las que se conocían intituladas bajo el nombre *canzona* variación fueron, por oposición a las fastuosas canzonas del maestro veneciano G. Gabrieli, músicas para ser recreadas en ambientes íntimos. Básicamente estaban compuesta por varias secciones que se iban sucediendo y que incluso se alternaban sin guardar relación alguna. Las composiciones de Gabrieli incluidas en las *Symphonie Sacrae* de 1597 y de las *Canzoni et sonate* de 1615, aunque denominadas genéricamente como canzonas e incluso sonatas y ricercares y estaban basadas en elementos comunes, poseían ciertos elementos distintivos siendo, quizá, las prácticas imitativas las que caracterizaban a estas canzonas interpretadas por varios coros de instrumentos, esto ha sido motivo para que hayan sido consideradas como grandes motetes policorales. La canzona para varios coros de instrumentos podía ser interpretada sin la necesidad del bajo continuo, sin embargo, la canzona propiamente dicha, denominada en algunos casos como sonata, compuesta para uno o dos instrumentos solistas sí necesitaba del acompañamiento del continuo. Con todo, la terminología y la definición de este tipo de piezas es compleja en cuanto a su aplicación.

Con respecto a la instrumentación utilizada por los intérpretes, ésta era similar a la música que se recreaba, es decir, libre, abierta, cargada de imaginación y recursos. La expresión habitual en este sentido es la de *per ogni sorte di stromenti* y hace alusión a un amplio abanico de instrumentos de viento o cuerda. Normalmente la selección del instrumental quedaba a criterio del intérprete excepto en ocasiones en las que, como en las canzonas de Giovanni Picci de 1624, se señalaba la utilización de violines y sacabuches, cornetos o violas, criterio que respondía a la búsqueda de combinaciones raras al uso. Por

algunas indicaciones contenidas en obras de Gabrieli y otros autores se sabe que también tenían cabida las cuerdas, especialmente los ya muy conocidos violines, dejando las violas bajas o violones para la realización del bajo continuo.

Las canciones del español Bartolomeo de Selma y Salaverde publicadas en Venecia en 1638, bajo el título de *El Primo Libro canzoni, fantasie et correnti* consta de cinco cuadernillos algunos de los cuales sufrieron daños durante la segunda guerra mundial son un excelente ejemplo en el que se distinguen a la perfección las distintas voces a las que iban destinados. Salaverde propone originalmente sus composiciones para instrumentos de viento: flautas de pico (flauto dulce), cornetas (cornettos) y bassones (fagotes), pero también da paso a los trombones (sacabuches), instrumentos en estos momentos más ágiles y versátiles utilizados ampliamente en una gran cantidad de estilos musicales. La participación de instrumentos en voces superiores y bajas como solistas era acompañada de una sección de bajo continuo (laúd-tiorba, viola baja, clave).

Antes de mediar el siglo XVII, se intuye una clara delimitación y estructuración en movimientos de la canzona a la que comienza a denominarse como sonata. Es el caso de las sonatas para violín o cornetto de Biagio Marini. La creciente especialización de estas piezas instrumentales hará que la canzona acabe con las huellas del viejo “motete instrumental”, y a la vez ponga la primera piedra sobre la que se cimentarán las bases de la *Sonata da Chiesa*.