

DCE  
0074

# LA SONATA

DAVID GOMEZ GARCIA



BELLAS ARTES  
Entidad Universitaria  
Cali - Colombia



# LA SONATA

**DAVID GÓMEZ GARCÍA**  
*Profesor de Flauta Dulce*

INSTITUTO DPITAL. BELLAS ARTES  
BIBLIOTECA  
ALVARO RAMIREZ SIERRA

IMPRESA DEPARTAMENTAL DEL VALLE DEL CAUCA

Impreso en Colombia  
Primera edición

LA SONATA

DAVID GÓMEZ GARCÍA  
Profesor de Flauta Dulce

Ediciones:

Instituto Departamental de Bellas Artes - Cali

Avenida 2a Norte 7-28 - Fax: 6685583

Email: [bellasartes@bellasartes.edu.co](mailto:bellasartes@bellasartes.edu.co)

Rector: Ramón Daniel Espinosa Rodríguez

Primera Edición: 2001

ISBN: 958-95885-1-4

©DAVID GÓMEZ GARCÍA

Prohibida la reproducción total o parcial  
sin autorización escrita del autor

Diagramación Electrónica e Impresión:

**IMPRENTA DEPARTAMENTAL DEL VALLE DEL CAUCA**

Impreso en Cali - Colombia

Printed in Cali - Colombia

*Para mi profesor y amigo Francois Dolmetsch*  
*Hombre de música y flautas.*



## INDICE

<i>Introducción.....</i>	<i>11</i>
<i>1. La Sonata.....</i>	<i>12</i>
<i>2. La Sonata Barroca para la Flauta Dulce.....</i>	<i>13</i>
<i>3. Aspectos Generales sobre la Interpretación de la Sonata Barroca.....</i>	<i>14</i>
<i>4. El Sonido en el Barroco.....</i>	<i>17</i>
<i>5. Dinámicas y el Estilo Italiano.....</i>	<i>18</i>
<i>6. El Estilo Francés y la Desigualdad.....</i>	<i>19</i>
<i>7. La Forma Sonata.....</i>	<i>21</i>
<i>8. Notas y Referencias.....</i>	<i>22</i>
<i>Bibliografía.....</i>	<i>27</i>





## ILUSTRACIONES

*Portada: Flautas talladas en madera sobre el estuche de un órgano en el Christ'college, Cambridge Inglaterra.*

*Página 15: Reproducción del cuadro del pintor Nathaniel Hone 1718-1784 llamado "el hijo del artista", galería nacional de Irlanda, Dublín*

*Página 25 Portada del libro: The modern Music Master, c.1731.*



## PREFACIO

*La música antigua es hoy por hoy más popular que nunca. A partir de los años 20, comienza todo un proceso educacional, soportado en grabaciones, publicaciones, construcción de instrumentos y análisis sobre la forma de tocar correctamente las obras del Período Barroco.*

*Indiscutiblemente es Arnold Dolmetsch quien revive la hermosa tradición musical del pasado. El texto la Sonata, abre las puertas al estudiante de música para que comprenda de manera muy clara cómo se debe analizar una pieza musical, para luego poderla interpretar con expresión y estilo.*

*No sólo la técnica hace al músico, es necesario tener un marco teórico sobre el instrumento y las obras escritas para él; no podemos olvidar que la música exige amor, dedicación, delicadeza y precisión. Enseñarle es una tarea noble y David Gómez la realiza de una manera admirable. Tal vez su éxito estribe en que no ha olvidado que del amor y del arte no se habla: Se hace, el verdadero pedagogo, enseña a hacer música.*

*Jean Pierre Larousse.*



## INTRODUCCION

*Quiero por intermedio de este trabajo, que el estudiante de música en general y aquel que quiera tocar la flauta dulce seriamente, se introduzca de forma más profunda en el conocimiento teórico tanto como en el práctico, en lo que representa la sonata como una forma y como un estilo de interpretación dentro de la música de cámara del Período Barroco.*

*Hago énfasis en el análisis de las características interpretativas, ya que considero que si hay un buen marco teórico pero no hay un buen desarrollo práctico, jamás podremos hacer que la música hable.*

## 1. LA SONATA

El origen de la Sonata se remonta a mediados del siglo XVI, como parte del florecimiento de la música instrumental italiana. La palabra como tal literalmente significa: “**pieza tocada o sonada**”, con ella se designa una composición escrita para instrumentos de cuerda o viento, en oposición a “**tocata**” que implicaba un instrumento de teclado y a “**cantata**” destinada a las voces humanas. Ya en el siglo XVII, aparecen los primeros conjuntos con las sonatas en trío, generalmente para dos violines y bajo, esto es de vital importancia en la génesis de la música de cámara y en la posterior sinfonía.

En sus comienzos, la sonata no se diferencia mucho de la suite de danzas, consistía en uno o más movimientos de forma binaria o ternaria; a partir del siglo XVIII se le dio un significado más concreto. Se pueden diferenciar dos clases de sonatas: La de cámara “**Sonata da Camera**” basada en movimientos de danza y la sacra “**Sonata da Chiesa**”, de un carácter más serio: a medida que ambos tipos evolucionan, alcanzan una misma categoría de música pura, apartándose de cualquier asociación o descripción ajena a su naturaleza intrínseca.

Geovanni Legrenzi (1626-1690)<sup>1</sup> uno de los pioneros de la música instrumental italiana, emprende en sus obras la escritura para dos violines y violoncello, confirmando el género sonata a tres, género que alcanza con Arcangelo Corelli (1653-1713)<sup>2</sup> su pleno desarrollo. Es Legrenzi quien adopta en 1667 en una sonata para violín, la división en tres movimientos.

## 2. LA SONATA BARROCA PARA LA FLAUTA DULCE

La Sonata Barroca para la flauta dulce es un fenómeno. Muchas de ellas, designadas para la flauta y el bajo continuo, fueron escritas en un período de 50 años comprendido entre 1690-1740; después de éste año son muy pocas las sonatas escritas en el nuevo estilo galante. Ejemplo de estas son las tres escritas para flauta sola e basso de Antonio Michele Di Lucca (1749,1750 y1752). Aunque muchas de las sonatas se desarrollan en el norte de Europa, incluyendo aquéllas de compositores italianos, la mayoría de estas fueron publicadas en Londres (usualmente por John Walsh), en Amsterdam (por Estienne Roger, y Then Le Cene), así como en Hamburgo y en París.

No siempre los flautistas dulces se vieron limitados a las sonatas escritas específicamente para su instrumento, parte de la literatura escrita desde 1670 para la flauta travesa, también fue publicada para la flauta dulce: de la misma forma ocurrió lo contrario ejemplo de esto es la sonata en Re menor para flauta Alto y transcrita a Si menor para la flauta travesa escrita por Haendel. Fue George Philipp Telemann(1681-1767)<sup>3</sup> quien invitó a transcribir el repertorio para la flauta travesa o el violín para que se acomodara a la flauta Alto en Fa. Esta práctica se extendió hasta finales del siglo XVIII.

El violinista Jean Marie Leclair(1697-1764)<sup>4</sup> indica muy claramente cuales de sus composiciones para el violín, pueden ser adaptadas para la flauta; Jean Philippe Rameau(1683-1764)<sup>5</sup> en sus piezas de Clavecín en concierto, indica a los flautistas cómo modificar las partes del violín. El repertorio para la flauta dulce se extendió tomando las Sonatas de J.S.Bach, C.P.E.Bach, Leclair, Stanley, Boismortier, Locatelli y muchos otros.

### 3. ASPECTOS GENERALES SOBRE LA INTERPRETACION DE LA SONATA BARROCA

La interpretación de una pieza musical, adquiere más significado y efectividad, cuando el intérprete conoce lo que la música **“quiere de él”**, en otras palabras: La relación pieza musical-intérprete se convierte en un proceso de comunicación.

Johann Joachim Quantz(1697-1773)<sup>6</sup> repetidamente insistía que el intérprete debería ser capaz de adivinar la intención del compositor. Muchos compositores músicos y escritores del período Barroco, concluían que la verdad de la música era mover los sentimientos (Johann David Heinichen 1728).(1683-1729)<sup>7</sup>.

Las diferentes armaduras de tonalidad mayores o menores fueron asociadas con diferentes afectos o emociones, por ejemplo las tonalidades mayores se utilizaban para expresar lo que era alegre, atrevido, osado, fresco, serio o sublime; mientras que las menores expresaban lo lisonjero, lo melancólico, lo tierno y lo delicado. Para Johann Mattheson(1681-1764)<sup>8</sup> Do Mayor es atrevido, para Marc Antoine Charpentier(c.1636-1704)<sup>9</sup> es lo **“Gay and Warlike”** (alegre y belicoso). Mattheson también se refiere a la tonalidad de Fa Mayor en términos de **“Beautiful”**, mientras que Charpentier utiliza el término **“furious”**, término que también emplea Jean Philippe Rameau. Por ejemplo La menor es calmado y melancólico, mientras que para Re menor el compositor se refiere en términos de una tonalidad **“Religious” “Grave and Pious”**.

Otro aspecto importante de la interpretación es la palabra con la cual puede comenzar el movimiento de una sonata; palabras tales como **spiritoso, affettuoso, o mesto** (tenebroso, sombrío o triste); todas estas nos indican el sentimiento dominante de una pieza. Telemann utilizó palabras como **“Cunando”** que significa arrullando o **“Ondeggiando”** que indica ondulación.

Un tercer aspecto es la pasión que se percibe de las disonancias, según Quantz, ellas pueden producir diferentes afectos o emociones.







## 4. EL SONIDO EN EL BARROCO

La Flauta Dulce no fue mirada como un instrumento ideal para tocar sonatas. Debido a su articulación y a su sonido etéreo y puro, se le asoció con escenas de suave deleite “**Soft Delight**” exceptuando el segundo y el cuarto concierto Brandenbúrgues. Por esto el intérprete lo primero que debe considerar, es la calidad de sonido de los diferentes tipos de flauta dulce en relación con la música que desea tocar. El rango tonal de las flautas, sus diferentes tamaños, sus timbres y sus diseños son extraordinariamente amplios, esto produce unas características muy particulares de sonido; por ejemplo flautas como el Bajo y el Contrabajo; tienen una profundidad de sonido pero carecen de claridad y volumen; Flautas pequeñas como el Sopranino y el Soprano poseen una gran penetración pero carecen de cuerpo. Observando lo anterior me atrevo a decir que lo mejor para interpretar el repertorio de Sonatas Barrocas fue el Tono de la Flauta Alto a La 415 y la Dulzura del Voice Flute (Flauta Tenor en Re).

A través de los tiempos las flautas se han ido transformando para permitir los cambios requeridos por la música; aquellas del Alto Barroco fueron diseñadas por la familia Hotteterre y algunos otros constructores Franceses hacia la mitad del Siglo XVII, entre ellos **Bressan y Stanesby**. La tradición para construir estos instrumentos se ha transmitido y desarrollado de manera artesanal hasta nuestros días. Familias como los Dolmetsch en Inglaterra, nos han permitido disfrutar de verdaderas joyas de instrumentos construidos como fieles réplicas, de reconocidos constructores del pasado.

No podemos subestimar los instrumentos modernos, pero infortunadamente estos no son sustitutos de la sonoridad y la limpieza de articulación de aquellos del Barroco, esto no sólo ocurre con los vientos; si se quiere tocar una sonata para violín, la forma del Arco Barroco, ayudará a resolver todos los problemas de articulación. Complementado lo anterior podemos decir que hay dos características básicas en el sonido del Barroco: Una transparencia de Sonoridad y Una articulación incisiva.

## 5. DINAMICAS Y EL ESTILO ITALIANO

Muchas de las Sonatas Barrocas tienen su origen en Italia. Las primeras piezas instrumentales para conjunto tituladas como sonata son del compositor Giovanni Gabrieli(1557-1612)<sup>10</sup> publicadas en Venecia en 1597. Alrededor de 36 piezas aparecen con el término canzona y siete con el término sonata, sin embargo no existe mayor diferencia entre ellas. Gabrieli colocó en el escenario de la música la caracterización de la sonata como sería, solemne, imponente, con una sonoridad excitante, dramáticamente variada por cambios de velocidad y dinámicas perfectamente organizadas y construidas. Ochenta años después esta caracterización de la Sonata Barroca Italiana fue fuertemente reafirmada en Italia con una gran influencia para toda Europa gracias a Arcangelo Corelli.

El tocar esta música permite desarrollar el fuego, la pasión, la libertad; un amplio rango de dinámicas que aparecen sorpresivamente, de repente fuerte, de repente piano, contribuye considerablemente al impacto emocional de las sonatas con estilo Italiano. Es muy significativo que la primera sonata publicada, fuese llamada **“Pian é forte”**. Cien años después de Gabrieli, Antonio Vivaldi (1678-1741) solicita al menos una docena de niveles dinámicos en su música. La mayoría de sonatas de estilo Italiano contienen marcas de dinámica por ejemplo la sonata Opus 5 No. 9 de Corelli arreglada por Walsh presenta 9 instrucciones de piano y forte en una gavotta de 56 compases.

La sonata de Francesco Maria Veracini(1690-1768) para violín o **“flauta”**<sup>13</sup> aparece marcada en los movimientos lentos para que las repeticiones sean tocadas de forma piano. También es del gusto tanto para Veracini como para Corelli terminar los allegros de forma suave. Toda la información anterior me permite pensar que es inconcebible que aquellas sonatas del estilo Italiano escritas para flauta dulce que no presentan marca de editor, fuesen tocadas sin una fogosa expresión y una variedad dramática de dinámicas.

## 6. EL ESTILO FRANCÉS Y LA DESIGUALDAD

La Sonata Francesa fue una importación ultramontana es decir una importación fanáticamente conservadora de Italia. Las primeras sonatas Francesas llamadas “**Sonades**” por Francois Couperin(1668-1733)<sup>14</sup>, fueron compuestas por él mismo hacia el año de 1692 como resultado del éxito y la admiración que este profesó por Corelli. El estilo Barroco Francés fue establecido por Jean Baptiste Lully(1632-1687)<sup>15</sup> y sus contemporáneos además de los compositores que cultivaron la música asociada a las glorias de Luis XIV.

La Suite se estableció en Francia durante el Siglo XVII como forma dominante en el Laúd, el Clavicémbalo y las Violas de Gamba. Sólo hasta finales de este siglo es que el violín, el Oboe, la Flauta Traversa y la Flauta Dulce aparecen como instrumentos solistas en Francia. Este hecho coincide con la renovación de la fascinación Francesa por la música Italiana, en especial la de Corelli. La sonata Da Camera de este compositor tiene considerables afinidades estructurales con la suite Francesa, esto permitió que fuera fácilmente asimilada en la ya existente forma Francesa.

La mezcla de géneros durante el Siglo XVIII fue un proceso evolutivo. A medida que el siglo en cuestión avanza y los violinistas como Jean Baptiste Senaille y Leclair emergen, la Sonata Francesa se torna estructuralmente más próxima a la antigua Sonata da Chiesa Italiana. En tiempos de Leclair la flauta dulce había pasado de moda en Francia, cosa que no ocurría en Alemania o Inglaterra.

Para los intérpretes de flauta dulce, lo más importante de la forma barroca Francesa solo/continuo es la suite para “**dessus**”, la cual es una pieza descriptiva en forma de danza. Los bailes en los cuales mucha de la música instrumental barroca está basada, imponen una estructura interna derivada de los requerimientos de las danzas originales que considerablemente limitaron el uso de las temáticas que se desarrollaron asociadas al estilo de la Sonata Italiana. Las cadencias ya no pudieron utilizarse dentro del esquema de la danza ya que esto rompería su rigor. La amplitud armónica es también constreñida por la necesidad de una unidad en la armadura, los juegos rítmicos tampoco se utilizan más, ya que destruirían el pulso de la danza.

Delicadeza y sensibilidad en el fraseo melódico, articulaciones melindrosas, libertad rítmica (desigualdad) y variaciones del pulso, apresurándolo o disminuyéndolo como efecto interpretativo, finura en la ornamentación, son entre otros la esencia para tocar la música Francesa. Desaparece también con este estilo la libertad para ornamentar; los compositores Franceses escribieron exactamente qué ornamentación querían.

En términos interpretativos, para tocar las sonatas o las suites escritas para las flautas dulces, podemos caracterizar el estilo Francés y el Italiano de la siguiente forma:

## **Estilo Francés**

Delicado, suave, fluctuante, moderado y contrastado.

Cuidador del oído, dulzura perpetua, buen gusto, fino.

Formalismo y propiedad pudiendo caer en lo meloso.

Melodía natural, sonoridad uniforme y pulida.

Equilibrado y refinado.

Claro y elegante.

Serio, tierno.

Basado en danzas.

Retiene la armonía y prepara disonancias.

Desigualdad rítmica de diferentes tipos.

Acentos marcados por la ornamentación.

## **Estilo Italiano**

Vivo, activo, con fuego y extremos de expresión, desenfrenado.

Enérgico, violento, apasionado, placentero.

Novedoso y exhibicionista.

Artificios superfluos, ornamentación extravagante, frecuentemente tosco y brincon.

Urgido, Apremiante, arrojado y fanfarrón.

Clarooscuro, dramáticamente brillante y opaco.

Exceso de imaginación.

Piezas más académicas, fugado.

Dramático y algunas veces sorprendentemente discordante, frecuentes disonancias y suspensiones.

Variedad rítmica en amplias escalas.

Libertad del intérprete (rubato).

## 7. LA FORMA SONATA

Cuando el principio fundamental o afecto básico de la música barroca desaparece bajo unas nuevas tendencias, comienza entonces la búsqueda de una estructura que sea capaz de abarcar la nueva sensibilidad. Es aquí en este punto donde surge la forma sonata que a partir de C.P.E. Bach se define como la solución estética más acertada basada en la oposición de dos temas principales. El esquema de la forma sonata es: Exposición – desarrollo – reexposición.

La Exposición muestra un tema A (tónica) un puente modulante a un tema B (dominante) y una Coda. El desarrollo es una presentación o una modificación de los temas A y B en forma integral o fragmentada donde pueden aparecer ocasionalmente, elementos nuevos a modo de episodios o comentarios musicales. La Reexposición tiene como única diferencia sustancial con la exposición, la parte tonal; en esta el tema B aparece en la tónica de igual manera que el tema A. Esta forma sonata interesa solamente al allegro inicial de la sonata bitemática, es decir al primer movimiento.

No se debe confundir la sonata con la forma sonata; la primera corresponde a una obra en tres o cuatro movimientos, la segunda esquematiza un molde sobre el cual se estructura el primer movimiento de la composición anteriormente mencionada.

## NOTAS Y REFERENCIAS

<sup>1</sup> Organista originario de Bérgamo Italia, quien fue director del conservatorio de los mendicantes en Venecia 1672 y después maestro de capilla en la iglesia de San Marcos en la misma ciudad 1685. Estos cargos los obtuvo gracias a sus facultades inventivas y al profundo conocimiento que mostró en la utilización de los recursos orquestales. (La Música Vol. I página 340).

<sup>2</sup> Violinista Italiano nacido en Fusignano y muerto en Roma. En vida publicó 5 colecciones de sonatas de cámara y de iglesia, además preparó una sexta colección de “Concerti Grossi” aparecida un año después de su muerte. (La Música Vol. I páginas 343-344).

<sup>3</sup> Músico alemán nacido en Magdeburgo y muerto en Hamburgo. Fue director y organista del collegium musicum de Leipzig 1701. Tuvó una muy fecunda producción musical posiblemente no igualada en toda la historia de la música, ejecutó con magistralidad la flauta dulce. (La Música Vol. I página 320).

<sup>4</sup> Nacido en Lyon Francia. Se le considera como el mejor técnico del violín “El Corelli de Francia”. Continuó el sueño de Couperin de unificar los estilos francés e italiano en una obra esencialmente destinada a los instrumentos de cuerda. (La Música Vol. I página 302).

<sup>5</sup> Hijo de un organista nacido en Borgoña, muy joven marcha a estudiar a Italia pero no pasa más allá de Milán. Como músico interpreta el órgano; él mismo se considera el teórico de su arte y lo manifiesta entregando a la imprenta su “Traité de l’harmonie” que data de 1722. (La Música Vol. I pág. 301).

<sup>6</sup> Oboísta nacido en Oberschenden y muerto en Potsdam. Escribió más de 300 conciertos y 200 de música de cámara además del tratado para obras flauta “Bersuch einer Anweisung die Flöte Traversiere zu spielen” 1752. (La Música Vol. I, página 320).

<sup>7</sup> Músico que perteneció a la “capilla polaca” de la corte de Dresden. (La Música Vol. I, página 302).

<sup>8</sup> Nació en Hamburgo, allí mismo desarrolló su carrera musical hasta su retiro forzoso por su sordera



creciente. Escribió diversos tratados, contribuyendo con su escritura a la formación de las bases teóricas de un nuevo estilo. (La Música Vol. I, página 321).

<sup>9</sup> Parisienne, compuso una obra religiosa cuya riqueza y calidad le sitúan en el primer puesto entre todos los compositores franceses de música sacra. (La Música Vol. I, página 296).

<sup>10</sup> Nacido y muerto en Venecia, entre sus obras se cuentan madrigales y ricercares a cuatro voces 1587," ecclesiasticae cantiones" etc.(La Música Vol. I, página 172).

<sup>11</sup>Nació en Venecia y murió en Viena. En 1703 se ordena como sacerdote y es nombrado como profesor director de orquesta y compositor en el seminario musical del hospicio de la Pieta. Además de su importantísima producción de música vocal, profana y religiosa, se conservan innumerables piezas instrumentales. (La Música vol., página 346).

<sup>12</sup> Violinista Florentino, sobrino de Antonio Veracini.(La Música Vol. I,página 340).

<sup>13</sup> En 1716 "flauta" significa flauta dulce.

<sup>14</sup> Músico perteneciente a una dinastía cuyos miembros enriquecen los anales de la música francesa entre 1650 y la revolución.Se le llamó " el grande".(La Música Vol. I,página 298).

<sup>15</sup> Violinista florentino, comediante, improvisador, hombre de negocios, empresario y compositor. Recibió la nacionalidad francesa convirtiéndose en el creador de la tragedia lírica en Francia. (La Música Vol. I, página 295).







## BIBLIOGRAFIA

- *Enciclopedia La Música, Volumen I Editorial Planeta, Edición Española. Sept. 1973.*
- *SOPENA Federico Historia de la Música en Cuadros Esquemáticos, Tercera Edición, Corregida y Aumentada. Ediciones y Publicaciones Españolas S.A. E.P.E.S.A. Madrid.*
- *ROWLAND-JONES, Anthony, Playing Recorder Sonatas, Interpretation and Technique, Anthony Rowland-Jones. Clarendon Press-Oxford 1992. Walton Street, Oxford OX26DP.*
- *DOLMETSCH, Arnold, The Interpretation of the music of the seventeenth and Eighteenth Centuries, Special 50<sup>th</sup> Anniversary, Published By and Ampersand press in Association with the Dolmetsch Foundation U.K. Edition 1990.*
- *DONINGTON Robert, Baroque Music, Style and Performance a Hand Book, Faber Music in Association with Faber and Faber. 3 Queen Square London WC1N3AU.*
- *The Cambridge Companion to Music the Cambridge Companion to the Recorder, Edited by John Mansfield Thomson Cambridge University Press. The Pitt Building, Trumpington Street, Cambridge CB21RP.*
- *LINDE Hans Martin, The Recorder Player's Handbook ED 12322 Schott.*
- *PETER Hilde Marie, The Recorder it's Traditions and it's Tasks,. Peters Edition Ltda. 10-12 Baches Street, London N16DN.*
- *HUNT Edgar, The Recorder and it's Music. John Gardner (Printers) Ltda. Hawthorne Road, Liverpool.*

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MÚSICAS  
BIBLIOTECA  
VALVARO RAMIREZ SIERRA



LA SONATA

DAVID GOMEZ GARCIA

BELLAS ARTES  
BIBLIOTECA



L006979