

1676 (se ha perdido la portada del manuscrito y no se conoce ni la fecha exacta ni el título que el compositor dio realmente a su obra). Escrita cada pieza en torno a uno de los misterios del rosario en un estilo no tanto descriptivo como alegórico, es decir adaptada cada una en materia de color y armonía al significado retórico del misterio concreto, el manuscrito terminaba con una *Passaglia* para violín solo junto a la ilustración de un ángel custodio. Se trata de una *passacaglia* en sol menor construida sobre un motivo descendente de cuatro notas (sol fa mi bemol re) que se desarrolla a lo largo de sesenta y cinco intensas variaciones. El estilo melódico, esencialmente lírico, que se había desarrollado en torno al violín, se vuelve aquí hacia la armonía en una forma que Bach ampliaría y llevaría a un estado de perfección deslumbrante cuatro décadas después.

Y entonces llegó Corelli. Y mandó parar. Formado en Bolonia, donde trabajó con Maurizio Cazzati, maestro de capilla de San Petronio, y con Giovanni Battista Vitali, Corelli llegó a Roma con poco más de 20 años para encontrarse un ambiente artístico estimulante. Allí coincidió con Stradella, cuya música le influyó notablemente, y forjó una síntesis entre las sonatas boloñesas, normalmente escritas en cuatro movimientos, y las que escribían los romanos (por norma, en cinco o seis) para configurar un estilo en el que tanto la forma como la tonalidad fueron estabilizándose. Superaba así el estilo abierto, espontáneo y virtuosístico de sus antecesores en el camino hacia un clasicismo que no cuajaría del todo hasta

más de medio siglo después, pero que le debe mucho. Ya en su primera colección de sonatas en trío (Op.1, de 1681) la forma de mover la melodía sobre el bajo continuo, renunciando a las extravagantes progresiones de acordes de los *fantásticos*, genera una claridad armónica de una regularidad que tendría consecuencias decisivas en el desarrollo musical. En Corelli se irán desdibujando poco a poco los llamados estilos *da chiesa* y *da camera*, aunque aún sean apreciables en sus ediciones: así las doce sonatas de la Op.1 (como las de la Op.3, de 1689) son obras *da chiesa* y por eso tienen un carácter más contrapuntístico y grave y presentan siempre el segundo movimiento en forma fugada; las de la Op.2 (como las de la Op.4, de 1694) están en forma *da camera*, es decir, son especies de suites de danza, escritas en una forma que ya eran habituales en las obras de **Giovanni Battista Bassani**, un músico que trabajó en la corte de Ferrara, como la que hoy se oirá. El caso de la **Op.2 nº12** de Corelli es especial, ya que no está dividida en los movimientos habituales, sino que se desarrolla en uno solo, en el que Corelli somete un bajo de chacona a esas variaciones que eran habituales en los patrones de danza desde antiguo. El desarrollo de toda la música instrumental en el siglo XVII, del que este concierto es casi un estudio de enorme valor didáctico, debe mucho a este procedimiento.

© Pablo J. Vayón



Para más información  
sobre éste y otros conciertos  
del Ciclo La Europa de Murillo,  
así como venta de localidades:

[www.murilloysevilla.org](http://www.murilloysevilla.org)

Un proyecto de:



Con la colaboración institucional de:



Con la colaboración de:



Media partners:



400 aniversario  
del nacimiento del pintor  
Bartolomé Esteban Murillo  
Celebrado en asociación con la UNESCO

Murillo  
Sevilla  
400  
años

# Solistas de la Orquesta Barroca de Sevilla

## ¡Al arma, sentidos!

### Ciclo La Europa de Murillo

Espacio Turina. Sala Silvio

Miércoles 14 de noviembre de 2018

Hora: 20.30 h.



## ¡Al arma, sentidos!

### Biagio Marini (1594-1663)

Sonata La Foscarina à tre [*Affetti Musicali*, 1617]

### Dario Castello (c.1590-c.1630)

Sonata decima à tre. [*Sonate concertate in stil moderno, Libro secondo*, 1629]

### Giovanni Battista Fontana (c.1571-c.1630)

Sonata settima à doi violini [*Sonate a 1, 2, 3, 1641*]

### Bartolomé de Selma y Salaverde (c.1595-después de 1638)

Vestiva i colli passeggiato à doi, Basso e soprano [*Canzoni, fantasie et correnti...*, 1638]

### Marco Uccellini (c.1603-1680)

Sonata vigésima sesta à 3, sopra *La Prosperina* [*Sonata corrente et arie, Opera quarta*, 1645]

### Andrea Falconieri (c.1586-1656)

Batalla de Barabasso yerno de Satanás à tre [*Il primo libro di canzone*, 1650]

### Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704)

Passaglia per violino solo [*Sonatas del Rosario*, c.1678]

### Giovanni Battista Bassani (c.1650-1716)

Sonata en trío en la menor Op.5 n.º1 [*Sinfonie a due e trè istromenti...* *Opera quinta*, 1683]

Allegro

Grave

Allegro

Adagio Prestissimo Adagio, e forte

Prestissimo

### Arcangelo Corelli (1653-1713)

Sonata en trío en sol mayor Op.1 n.º9 [*Sonate à tre. Opera prima*, 1681]

Allegro

Adagio-Allegro

Adagio

Allegro-Adagio

Sonata en trío Op.2 n.º12 *Ciaccona* [*Sonate da camera à tre. Opera seconda*, 1685]

### Solistas de la Orquesta Barroca de Sevilla

Enrico Onofri y Pedro Gandía Martín, *violines*

Mercedes Ruiz, *violonchelo*

Ventura Rico, *viola da gamba y violone*

Alejandro Casal, *clave y órgano*

Juan Carlos de Múlder, *archilaúd*

**Dirección musical: Enrico Onofri**

## NOTAS

El programa de este concierto ofrece al espectador un recorrido espléndido para entender cómo la música instrumental italiana fue cobrando protagonismo, independencia e importancia a lo largo del siglo XVII. A principios de la centuria, la mayor parte de la producción instrumental ni siquiera se editaba. El compositor de obras instrumentales no tenía el prestigio del autor de obras vocales. Era considerado más bien un virtuoso con ingenio. Debe de tenerse en cuenta que la mayor parte de la música instrumental que se editaba hasta entonces era la escrita para instrumentos de cuerda pulsada o de teclado y se hacía mediante el procedimiento de la tablatura, un sistema de notación prescriptivo, que simplemente indicaba al solista mediante cifras o gráficos las cuerdas o las teclas que tenía que pulsar y cuándo. Frente a ese sistema, la partitura en pentagrama significaba un paso hacia la abstracción: ante un pentagrama, el ejecutante debía leer y recomponer un texto que podía considerarse independiente de la ejecución.

Frescobaldi empezó a usar las partituras para escribir su música organística. Por eso, y por otras muchas razones, su importancia en el desarrollo de la música instrumental es crucial. Los dos más importantes libros instrumentales de Frescobaldi fueron editados en 1615 y 1627, pero dejó otros muchos. En ellos, cultivó todos los géneros característicos de principios del siglo XVII: tocatas, caprichos, fantasías, canciones, ricercares, variaciones... En el fondo lo que hacía Frescobaldi era recoger la tradición vocal de finales del XVI y

pasarla a su instrumento (una tocata era una especie de madrigal, el ricercar era como un motete, la canzona como una canción francesa...). Paralelamente a este proceso, había empezado a desarrollarse un tipo de escritura para instrumentos solistas sobre el bajo continuo, una invención reciente de enorme trascendencia histórica. Esta música estaba bien anclada, como la de Frescobaldi, en los modelos vocales anteriores. Toda la historia de la música instrumental del siglo puede resumirse en cómo poco a poco fue desligándose de su origen para generar estilos propios que con el tiempo (llegado el Clasicismo en la segunda mitad del XVIII) superarían incluso en prestigio a los géneros vocales.

En ese camino son fundamentales los violinistas del norte de Italia. Aunque el violín venía usándose en la música culta desde el siglo XVI es ahora cuando, favorecido por las mejoras en su construcción, va a cobrar un papel relevante. Brescia, donde trabajó Gasparo da Saló, uno de esos lutieres que refinó e hizo más resistente el instrumento, se convertiría en el centro desde donde irradiaría la escuela violinística del norte italiano. Naturales de Brescia fueron **Biagio Marini** y **Giovanni Battista Fontana**. Ambos trabajaron en Venecia, como **Dario Castello**, aunque Fontana acabase sus días en Padua. Marini y Castello fueron además subordinados de Monteverdi en la basílica de San Marcos. En las obras de estos compositores, escritas para varias voces agudas sobre el bajo continuo (aunque poco a poco la tendencia que se impondrá será la de las sonatas en trío: dos voces, que progresivamente fueron decantándose en favor del violín, con bajo), se aprecia aún esa cercanía con los modelos vocales. A menudo

por ello, estas sonatas primitivas han sido llamadas sonatas-canzonas. Son obras que parecen salir de las prácticas improvisatorias de los instrumentistas, piezas sin formas aún definidas, escritas en distintas secciones que alternan pasajes contrapuntísticos en imitación con otros homofónicos y en los que dominan fundamentalmente los aspectos melódicos. Aunque trabajó sobre todo en Innsbruck, por Venecia pasó también el conquiso **Bartolomé de Selma y Salaverde**. Allí se editó su libro de *Canzoni, fantasie et correnti*, que recoge la tradición de las sonatas primitivas, pero también otra que marca la primera mitad del siglo, la de las variaciones escritas sobre temas conocidos: hoy se escucharán las que Selma escribió sobre un famoso madrigal de Palestrina, ***Vestiva i colli***, que fue glosado por otros muchos compositores en su tiempo.

Esta escuela violinística culminará en la figura de **Marco Uccellini**, un alumno del monje franciscano Giovanni Battista Buonamente, natural de Mantua, pero que trabajó igualmente en Bérgamo, Padua, Viena y Asís, que fue donde conoció a Uccellini. También sacerdote como su maestro, Uccellini trabajó en Módena y Parma. Sus sonatas han dado un paso adelante respecto a las de sus mayores. La espontaneidad y el lirismo, la forma abierta siguen siendo parecidas, pero el virtuosismo se ha incrementado notablemente. La variedad de recursos ornamentales (aumentación, disminución, inversiones de todo tipo) colocan a su música en la línea de lo que en el futuro será conocido como *stylus phantasticus*.

Aunque nació en Nápoles y allí volvería para ser maestro de capilla la última década de su vida, **Andrea Falconieri** (o **Falconiero**) vivió en Parma y Mantua, y allí se impregnó del nuevo estilo instrumental desarrollado en el norte de la península. Su música añade al dominio de la melodía y la espontaneidad del carácter improvisatorio una impronta rítmica muy característica, que algunos han conectado con las prácticas de la música popular.

Ese estilo cada vez más virtuosístico de los violinistas del Valle del Po entraría en confluencia con el que estaban desarrollando los organistas del norte de Alemania (Scheidemann, Weckman, Tunder, Buxtehude...), entre quienes empezó a hablarse de *stylus phantasticus*, que Athanasius Kircher definía de esta forma en su *Musurgia Universalis* (1650): “Es el más libre y desenrenado método de composición. No está atado a nada, ni a palabras ni a melodía; fue instituido para exhibir la habilidad y desvelar el oculto diseño de la armonía y la ingeniosa composición de frases armónicas y fugas”. Junto al gran Buxtehude (y el joven Bach, por ejemplo en sus tocatas para clave), grandes violinistas del ámbito austriaco llevaron este estilo al límite de sus posibilidades. Entre ellos, el más brillante fue **Heinrich Ignaz Franz von Biber**. Bohemio de origen, Biber trabajó la mayor parte de su vida al servicio de los arzobispos de Salzburgo, escribiendo una suntuosa música sacra para la catedral y una refinadísima música de cámara para las estancias privadas. Sin duda, su colección más conocida hoy es la de las ***Sonatas del Rosario***, un conjunto de quince sonatas para violín y bajo escritas posiblemente hacia