

tes de musicalizar el mismo texto, cada una introducida por un breve ritornello instrumental. En las manos de Scarlatti, el aria da capo se convirtió en el medio perfecto para sostener un momento lírico mediante un diseño musical que expresase un único sentimiento, vinculado a menudo a un sentimiento opuesto o afín en la contrastante sección intermedia.

Las dos arias de *Clori vezzosa, e bella* son arias da capo. La segunda, *Sì, sì, ben mio* tiene esta estructura:

Sección:	1				2	Repetición de 1
	Ritornello	A1	Rit	A2	B	

En algunas arias da capo, la primera sección concluye con otro ritornello o el ritornello inicial se omite cuando se repite la primera sección.

El ejemplo 171.b muestra la primera mitad de la primera sección de este aria. El saltarín ritmo de giga contrasta paradójicamente con el requerimiento del amante de «más tormentos para mi corazón». El ritornello inicial introduce motivos que la voz toma y desarrolla. La primera exposición vocal cadencia en la subdominante, el continuo afirma el segundo compás del ritornello en esa tonalidad y la voz realiza una nueva entrada con la segunda musicalización del mismo texto. La sección B, que se muestra en el ejemplo 171.c, ofrece un contraste al regresar a la tonalidad mayor y a sentimientos más halagüeños. El bajo expone nuevas variantes de su ritornello inicial, lo que vincula las dos secciones, mientras la voz canta una melodía nueva pero relacionada con la anterior. La cadencia sobre Sol menor en el compás 78 contiene un acorde alterado cromáticamente que aparece con frecuencia en la música de Scarlatti y de sus contemporáneos —la primera inversión de una tríada sobre el segundo grado en bemol (La bemol), conocido como sexta napolitana.

El aria da capo pasó a ser la forma de aria estándar en el siglo XVIII, tanto en la ópera como en la cantata, pues permitía una gran flexibilidad en la expresión. La música de la sección B podía ser tan parecida o contrastante como lo requiriese la poesía, a la par que la forma aseguraba un contraste de tonalidad, un sentido de partida y de retorno, y un cierre armónico y temático. Los cantantes introducían normalmente nuevos ornamentos en la repetición de la sección A, lo cual suponía una oportunidad perfecta para la exhibición de su maestría.

A medio camino entre la cantata y la ópera se encontraba la *serenata*, una pieza semidramática para varios cantantes y pequeña orquesta, usualmente escrita para una ocasión especial. Alessandro Stradella (1639-1682), un compositor innovador de óperas y cantatas, fue uno de los primeros en escribir serenatas.

La música sacra y el oratorio

Los compositores italianos de música sacra de la segunda mitad del siglo XVII continuaron cultivando el antiguo estilo del contrapunto según el modelo de Palestrina, junto a los estilos de concertato más recientes, con bajo continuo y cantantes solistas, mezclando en ocasiones ambos en una sola obra. Podemos ver esta diversidad estilística en las casi cincuenta colecciones de música sacra vocal publicadas por Maurizio Cazzati (1661-1678), director musical de la iglesia de San Petronio de Bolonia de 1657 a 1671. En uno de los extremos de su gama de estilos, la *Messa a capella* (misa sin acompañamiento) de 1670 está en un *stile antico* levemente modernizado. Sin embargo, su *Magnificat a 4* del mismo año hace alternar dúos floridos en estilo moderno con coros en estilo más antiguo. En otras obras hace que los solistas canten frente a un coro pleno, como en el posterior concierto instrumental (véase más adelante).

San Petronio fue también un importante centro de música para conjunto instrumental, interpretada a menudo durante los oficios de la iglesia. Cazzati publicó numerosas colecciones de sonatas apropiadas para su uso en la iglesia, incluidas las primeras sonatas que comprende una trompeta. Sus obras instrumentales, como las de otros compositores boloñeses, están marcadas por la contención y la seriedad, apropiadas al ambiente y a la acústica de San Petronio, y evitan la exhibición técnica y los efectos especiales. Los organistas italianos, como sus colegas en España y en las regiones católicas de Alemania, siguieron componiendo en los géneros ya existentes, como el *ricercare*, la *toccata*, la *canzona* variación y las composiciones sobre canto llano.

Aunque los oratorios se interpretasen aún en los lugares denominados «oratorios», se presentaban también en los palacios de príncipes y cardenales, en academias y en otras instituciones. Eran un sustituto a mano de la ópera durante la Cuaresma o en las estaciones en que cerraban los teatros. La mayor parte de oratorios se componían ahora en italiano en lugar de en latín, tenían libretos en verso, dos secciones y dejaban un lugar para el sermón o, en entretenimientos privados, para un intermedio con refrigerio.

La música de cámara instrumental

En el ámbito de la música de cámara instrumental, como en el de la ópera y la cantata, los italianos siguieron siendo los maestros y profesores indiscutidos. La segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII fue la época de los grandes constructores de violines de Cremona, en el norte de Italia: Nicolò Amati (1596-1684), Antonio Stradivari (Stradivarius, 1644-1737) y Giuseppe Bartolomeo Guarneri (1698-1744), todos célebres por sus instrumentos de una excelencia sin parangón, como el Stradivarius mostrado en la ilustración 17.1 (véase recuadro, pp. 454-455). También fue la

época de la gran música para instrumentos de cuerda en Italia, cuyos dos géneros más relevantes fueron la sonata y el concierto instrumental.

Las sonatas de la primera mitad del siglo XVII consistían en un número de pequeñas secciones diferenciadas por el material, la textura, el estado anímico y el carácter musical y, en ocasiones, por el compás y el tempo, como en la sonata de Biagio Marini que examinamos en el capítulo 15. Cuando los compositores desarrollaron el género, estas secciones se volvieron cada vez más largas y compactas. Por último, los compositores separaron las secciones en movimientos distintos, de manera que, con el tiempo, la sonata pasó a ser una obra en varios movimientos que contrastaban entre sí. Estos contrastes estaban en sintonía con la teoría de los afectos (véase capítulo 13), que sostenía que la música estimulaba los humores corporales y podía mantenerlos en equilibrio ofreciendo una diversidad de estados anímicos. Algunos compositores siguieron manteniendo semejanzas temáticas entre los movimientos, como en la antigua canzona variación (véase capítulo 15), pero la independencia temática entre los mismos era mucho más usual.

Alrededor de 1660 surgieron dos tipos principales de sonata. La *sonata da camera*, o *sonata de cámara*, comprendía una serie de danzas estilizadas que comenzaban a menudo con un preludio. La *sonata da chiesa*, o *sonata de iglesia*, contenía casi siempre movimientos abstractos e incluían a menudo uno o más movimientos que utilizaban ritmos de danza o formas binarias, aunque por lo general no llevaban título de danza. Las sonatas de iglesia podían emplearse en las ceremonias religiosas para sustituir ciertas partes del Propio de la misa o las antífonas del Magnificat durante las vísperas; ambas se interpretaban como entretenimiento en conciertos privados.

La instrumentación más común a partir de 1670 en ambas sonatas, de cámara y de iglesia, consistía en dos instrumentos típicos, por lo general violines, con bajo continuo. A una obra semejante se la denomina *sonata en trío* a causa de su textura a tres voces, si bien en una interpretación pueden emplearse cuatro o más intérpretes si se desea más de uno para el bajo continuo, como un violonchelo tocando la línea del bajo, y un clave, un órgano o un laúd doblando al bajo y rellenando los acordes. La textura que encontramos en la sonata en trío, con dos líneas melódicas agudas sobre el bajo continuo, fue útil en muchos otros tipos de música a solo, tanto vocal como instrumental.

Las sonatas a solo, es decir, para violín u otros instrumentos con continuo, fueron en un principio menos numerosas que las sonatas en trío, aunque adquirieron mayor popularidad después de 1700. Los compositores escribieron también sonatas para grupos más grandes, hasta de ocho partes instrumentales con continuo, así como algunas para instrumentos de cuerda o de viento sin acompañamiento.

Las sonatas de Arcangelo Corelli

Las sonatas en trío y a solo de Arcangelo Corelli (1653-1713) representan la consumación suprema de la música de cámara italiana de la segunda mitad del siglo XVII. Formado en Bolonia, activo en Roma y reputado como violinista, profesor y compositor (véase biografía), Corelli ejerció una influencia sin equivalente sobre intérpretes y compositores por igual.

En sus sonatas en trío, Corelli puso un mayor énfasis en el lirismo que en el virtuosismo. En raras ocasiones utilizó notas extremadamente agudas o graves, escalas rápidas o difíciles registros dobles. Los dos violines, tratados con absoluta igualdad, se entrecruzan e intercambian música con frecuencia, y se entrelazan en los retardos, lo que da a sus obras un decidido movimiento hacia delante. El ejemplo 17.2 muestra un pasaje del primer movimiento de su Sonata en trío en Re mayor, op. 3, No. 2, que pone de manifiesto diversos rasgos característicos del estilo de Corelli: un *bajo caminante*, con un esquema de movimiento permanente en notas corcheas por debajo de una imitación libre entre los dos violines, una cadena de retardos en los violines por encima de una secuencia descendente del bajo y un diálogo entre los violines que saltan el uno sobre el otro hacia tonos cada vez más agudos.

La mayor parte de sonatas de iglesia en trío de Corelli constan de cuatro movimientos, a menudo emparejados, en el orden lento-rápido-lento-rápido. Aunque existen numerosas excepciones a este esquema, éste se convirtió paulatinamente en una norma para Corelli y para los compositores posteriores. El primer movimiento lento tiene por lo general una textura contrapuntística y un carácter majestuoso y solemne. El allegro que le sigue contiene generalmente una imitación fugada, siendo la línea del bajo uno de los partícipes de la fuga. Este movimiento es el centro de gravedad musical de la sonata de iglesia y conserva elementos de la canzona en su uso de la imitación, de un sujeto con un marcado carácter rítmico y de la variación en las subsiguientes entradas del sujeto. El movimiento lento siguiente se asemeja usualmente a un dúo lírico y operístico en compás ternario. El movimiento rápido final tiende a hacer uso de ritmos de danza y a estar en forma binaria. Todos estos rasgos son evidentes en la Op. 3, No. 2. Hemos visto en el ejemplo 17.2 el tejido contrapuntístico de retardos e imitaciones del primer movimiento. Como se muestra en el ejemplo 17.3, el inicio del segundo movimiento contiene una imitación exacta entre el primer violín y el bajo, y su inversión en el segundo violín; el tercer movimiento, en el relativo menor, se parece a una canción con alguna imitación; y el *finale* consiste en una giga imitativa en forma binaria y cuyo sujeto aparece a menudo en inversión, como en el segundo movimiento.

Las sonatas de cámara de Corelli acostumbran a empezar con un preludio, al que pueden seguir dos o tres danzas como en la suite francesa. A menudo los dos primeros movimientos se parecen a los de la sonata de iglesia, con una lenta introducción y un allegro fugado. Algunas de las introducciones contienen ritmos con puntillo, lo que recuerda a la obertura francesa. Los movimientos de danza están casi siempre en

LA MÚSICA EN SU CONTEXTO

El taller de violín de Antonio Stradivari

De igual modo que, desde el inicio del siglo XVII, los compositores italianos eran excelentes a la hora de escribir canciones y arias para voz solista, así fueron los italianos los que crearon nuevos géneros instrumentales —la sonata a solo, la sonata en trío y el concierto— que recurrían al violín para que imitase la sutileza, la expresividad y el virtuosismo de la voz cantante. No sorprende por ello que fuesen también italianos —en concreto, nuevas familias de constructores de instrumentos en la ciudad de Cremona— quienes desarrollasen el arte de construcción del violín hasta una cima nunca superada. Durante su apogeo el violín se convirtió en el nuevo agente de un dominio artístico que anteriormente pertenecía únicamente a la voz.

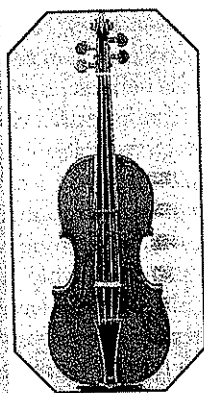


ILUSTRACIÓN 17.1
Violín, 1693, de Antonio Stradivari, restaurado a su forma barroca original.

Antonio Stradivari (ca. 1644-1737) fue el miembro más prominente de una familia de fabricantes de instrumentos de renombre universal, radicada en la región del norte de Italia y célebre por la fabricación de violines. Posiblemente fue alumno de Nicolò Amati, fundador de otra dinastía de fabricantes de violines. Durante su larga vida, Stradivari hizo o supervisó la producción de más de 1.100 instrumentos —incluidas arpas, guitarras, violas y violonchelos— de los cuales se conserva la mitad y que todavía utilizan algunos de los intérpretes de cuerdas más importantes del mundo. La ilustración 17.1 muestra uno de los pocos violines stradivari que ha sido restaurado en su forma original, con un mástil más corto y el cuello sólo levemente inclinado hacia atrás. Como un tributo a Stradivari se construyeron

forma binaria, cada sección se repite, la primera sección concluye sobre la dominante o el relativo mayor y la segunda regresa a la tónica. En lugar de compartir un papel casi igual como en las sonatas de iglesia, la línea del bajo de las sonatas de cámara es casi un mero acompañamiento.

Las sonatas para violín solo de Corelli están también divididas en sonatas de iglesia y de cámara y siguen pautas similares en sus movimientos, aunque permiten un virtuosismo considerablemente mayor. En los movimientos de allegro, el violín solista emplea en ocasiones registros dobles y triples para simular la rica sonoridad a tres voces de la sonata en trío y la interacción de las voces de una fuga. Aparecen rápidas escalas, arpeggios, extensos pasajes en movimiento perpetuo y ornamentos del solista

miles de violines tomando como modelo su superior diseño constructivo, sin ninguna intención de engañar, estos instrumentos llevan la etiqueta «Stradivarius», aunque no fueron fabricados ni por el maestro ni por su taller, el cual se implicó en una saludable competencia con la familia Guarneri a mediados del siglo XVIII. ¿Qué implicaba fabricar un «Strad» y por qué estos instrumentos tienen un precio tan alto? Para empezar, Stradivari escogía las maderas de la más alta calidad posible —pino para el frente y los lados y arce para el reverso. Después procedía a tallar las piezas, teniendo cuidado de conseguir el grado justo de arqueamiento, puesto que el cuerpo del instrumento no es plano sino levemente arqueado, y la dimensión justa del grosor, porque incluso la más pequeña variación en el grosor de la madera afectaría la resonancia del instrumento. Más tarde, cortaba los elegantes huecos en forma de «b» en la parte frontal del violín para optimizar las vibraciones y maximizar el sonido. Por último, aplicaba el barniz que protegía al instrumento de la suciedad e impedía que absorbiese humedad. Además de esta función práctica, el mismo barniz contribuía enormemente a la belleza del instrumento, le confería un brillo radiante y de tonalidad anaranjada y marrón, y ponía de relieve el veteado de la superficie de la madera. En un esfuerzo por explicar el tono extraordinariamente rico y poderoso de un violín Stradivarius, una teoría popular sostiene que su barniz contiene algún tipo de ingrediente mágico. En cualquier caso, la investigación histórica ha demostrado que el barniz no es diferente del usado por los fabricantes de mobiliario de la época en que vivieron los Stradivari. Otras teorías han sugerido la idea de que la madera se ponía a remojar en agua y después se dejaba secar cuidadosamente antes de ser tallada, o de que el veteado de la madera usada está más ceniciento que el de las maderas modernas. Pero hasta ahora los científicos han sido incapaces de determinar cualidades mensurables que expliquen lo insólito de tales instrumentos. Incluso si tales propiedades se descubriesen, la superioridad intrínseca de una Stradivarius seguirá siendo una cuestión no sólo de ciencia sino de un arte perdido hace mucho tiempo. —BRH

elaborados como *cadenzas* dentro de la cadencia, esté anotada ésta o sea improvisada. Los movimientos lentos muestran una escritura sencilla, aunque estaban pensados para su ornamentación libre y profusa. En 1710, el editor de Ámsterdam Estienne Roger reeditó las sonatas a solo de Corelli e incluyó en los movimientos lentos tanto las partes publicadas originalmente del solista como las versiones ornamentadas que, según Roger, representaban el modo de interpretar las sonatas del propio Corelli. Los ornamentos reflejan seguramente la práctica de la época de Corelli y probablemente la del propio compositor.

En las sonatas de Corelli, los movimientos son temáticamente independientes entre sí (con raras excepciones) y tienden a basarse en un único sujeto expuesto al prin-

Arcangelo Corelli (1653-1713)

Corelli no dejó música vocal alguna; de su mano se conservan solamente menos de noventa obras, casi todas pertenecientes a tres géneros: sonatas en trío, sonatas para violín solo y concerti grossi. No obstante, contribuyó a establecer criterios nuevos de forma, estilo y técnica interpretativa que influyeron en varias generaciones.

Nacido en el seno de una familia pudiente de Fusignano, pequeña ciudad al norte de Italia, estudió violín y composición en Bolonia a partir de 1666, y asimiló por completo el buen oficio de los maestros boloñeses. En 1675, Corelli vivía ya en Roma, donde pronto se convirtió en el violinista y compositor más eminente y disfrutó del apoyo de la reina Cristina de Suecia y de otros mecenas acaudalados. Como violinista, profesor y director de conjunto, contribuyó a elevar el nivel de la interpretación. Su enseñanza puso el fundamento de la mayor parte de escuelas de interpretación de violín del siglo XVIII. Otros compositores pudieron sobrepasarlo en bravura, pero él tuvo el buen gusto de evitar la exhibición de un virtuosismo hueco y nadie entendió mejor que él las cualidades cantables del violín.

A partir de 1681, Corelli publicó una serie de colecciones de sonatas en trío, sonatas para violín y concerti grossi que se divulgaron por toda Europa y le otorgaron fama a escala internacional.

Obras principales: 6 colecciones publicadas y conocidas por su número de opus (obras); op. 1 (1681), 12 sonatas en trío (sonate da chiesa); op. 2 (1685), 12 sonate da camera (una es una chaconne); op. 3 (1689), 12 sonate da chiesa en trío; op. 4 (1695), 12 sonate da camera; op. 5 (1700), 12 sonatas para violín solo; op. 6 (1714), 12 concerti grossi; otras 6 sonatas en trío y 3 cuartetos para tres instrumentos y bajo continuo.

EJEMPLO 17.2 *Pasaje del primer movimiento de la Sonata en trío de Corelli, Op. 3, No. 2*

[Grave]

Violín I

Violín II

Violonchelo y Órgano

EJEMPLO 17.3 *Sonata en trío, Op. 3, No. 2, de Corelli, movimientos segundo al cuarto*

a. Segundo movimiento

Allegro

Inversión

b. Tercer movimiento

Adagio

c. Cuarto movimiento

Allegro

Inversión

Viol.

Org.

cipio. La música se despliega en la expansión continua del sujeto inicial, con variaciones, secuencias, breves modulaciones a tonalidades cercanas y sutilezas fascinantes en el fraseo. Esta prolongación permanente de un único tema, en el que la idea original parece generar un flujo espontáneo de pensamientos musicales, es algo muy característico del Barroco tardío, desde la década de 1680 en adelante.

La música de Corelli es completamente tonal y está marcada por un sentido de la dirección o de la progresión que, más que ninguna otra cualidad, distingue la música tonal de la música modal. El ejemplo 17.2 contiene diversas series de acordes cuyas raíces se mueven dentro del círculo de quintas, descendiendo una quinta o ascendiendo una cuarta (véanse compases 8-10 y 10-14). Ésta es la dirección normal de las progresiones de acordes en la música tonal, mientras que la música modal puede ascender tanto en el círculo de quintas como puede descender. En las progresiones tonales, la base del acorde puede ascender un tono entero o descender una tercera antes de ascender de nuevo en una cuarta (véanse compases 14-15). Las series de acordes cuya base acostumbra a descender una cuarta o una segunda, o a ascender una quinta o una tercera sugieren un pensamiento modal, como en el ejemplo 14.4, del *Orfeo* de Monteverdi. El uso creciente, en el curso del siglo XVII, de progresiones dirigidas como las de Corelli condujo gradualmente a abandonar la práctica modal a favor de la nueva armonía funcional que llamamos tonalidad.

Corelli se basó con frecuencia en cadenas de retardos y en secuencias para conseguir este sentido de movimiento armónico hacia delante del que depende la tonalidad: los compases 10-12 del ejemplo 17.2 desarrollan tanto retardos en los violines como una secuencia en el bajo, cuyo resultado era una progresión descendente por el círculo de quintas. La música de Corelli es casi completamente diatónica; más allá de las dominantes secundarias (como en los compases 8 y 12 del ejemplo 17.2), encontramos muy raramente un acorde de séptima disminuida o de sexta napolitana en una cadencia. Sus modulaciones dentro de un movimiento —casi siempre hacia la dominante y los relativos menor o mayor— son siempre lógicas y de fácil comprensión. O bien mantenía todos los movimientos de una sonata en la misma atonalidad, o bien, en las sonatas en modo mayor, componía el segundo movimiento lento en el relativo menor.

Las sonatas de Corelli fueron el modelo seguido por los compositores del medio siglo siguiente. Las técnicas motivicas y los principios de la arquitectura tonal que él contribuyó a desarrollar fueron ampliados por Vivaldi, Händel, Bach y por otros compositores de la generación siguiente. Ha sido llamado el primer gran compositor cuya reputación descansa exclusivamente en la música instrumental y el primero en crear obras instrumentales que se convirtieron en clásicos y continuaron siendo interpretadas y reeditadas mucho tiempo después de su muerte.

El concierto

Hacia finales del siglo XVII, los músicos empezaron a distinguir entre música para conjunto de cámara, con un único instrumento por cada línea melódica, y música para orquesta, en la cual cada parte de las cuerdas era interpretada por dos o más intérpretes. Hemos visto que Luis XIII de Francia (reinado, 1610-1643) estableció un conjunto de cuerda, en esencia la primera orquesta con cuatro a seis intérpretes por cada voz. En la década de 1670 se formaron conjuntos similares en Roma y en Bolonia, seguidos de otros más en Venecia, Milán y otros lugares. En algunas ocasiones especiales que tenían lugar en Roma, Corelli dirigía con frecuencia una orquesta de cuarenta o más integrantes «recogidos para la ocasión», seleccionados entre los intérpretes al servicio de los mecenas de toda la ciudad. Mientras que algunas piezas, como las oberturas, danzas e interludios de las óperas de Lully, estaban claramente pensadas para orquesta, y otras, como las sonatas para violín solo de Corelli, podían interpretarse solamente como música de cámara, una buena parte de la música de los siglos XVII y XVIII podía interpretarse de ambas maneras. Por ejemplo, en una ocasión festiva o en una gran sala, cada línea de una sonata en trío podía ser interpretada por varios ejecutantes.

En las décadas de 1680 y 1690, los compositores crearon una nueva clase de composición orquestal que pronto se convirtió en el tipo más importante de música instrumental barroca y contribuyó a establecer la orquesta como conjunto instrumental más relevante. En una tradición que venía de largo de adaptar términos viejos a usos nuevos, el género nuevo fue denominado *concerto* (o *concierto*). Como el concierto vocal, reunía dos fuerzas contrastantes en un todo armónico, a modo de versión instrumental del procedimiento del concertato. Combinaba esta textura con otros rasgos apreciados en la época: una melodía florida sobre un bajo firme, una organización musical basada en la tonalidad y múltiples movimientos con tempos, estados de ánimo y figuraciones contrastantes. Los conciertos estaban estrechamente relacionados con las sonatas y desempeñaban funciones parecidas: se interpretaban en ceremonias públicas, entretenimientos y reuniones musicales privadas, y podían sustituir también elementos de la misa.

En torno a 1700 los compositores escribían tres tipos de conciertos. El *concierto orquestal* era una obra en varios movimientos que ponía de relieve la parte del primer violín y del bajo, lo que distinguía al concierto de la textura más contrapuntística de la sonata. Los otros dos tipos eran más numerosos y, visto retrospectivamente, más importantes. Ambos operaban sistemáticamente sobre el contraste de sonoridad entre muchos instrumentos y uno sólo o unos pocos. El *concerto grosso* utilizaba un conjunto pequeño (*concertino*) de instrumentos solistas frente a un conjunto grande (*concerto grosso*). En el *concierto a solo* (concierto para instrumento solista), un único instrumento, casi siempre un violín, originaba el contraste con el conjunto grande. El grupo más grande era casi siempre una orquesta de cuerda, usualmente dividida en violines primeros y segundos, violas y violonchelos, con bajo continuo y bajo de