

Temporada 2020/2021 de la OBS
Programación 2020/2021 del Espacio Turina

Sur y Norte

Jone Martínez, soprano
ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA
Enrico Onofri, violín y dirección

Programa

Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)

Sinfonia de la ópera '*O frate 'nnamurato* (1732) IGP 12
Allegro spiritoso – Andante – Allegro

Juan Francés de Iribarren Echevarría (1699-1767)

Ego dormivi (1746)
motete solo con violines a la Resurrección
Contrafactum: G. B. Pergolesi, 'Vidit suum' del *Stabat Mater*

Leonardo Leo (1694-1744)

Concerto en Re M. para 4 violines, cuerdas y continuo ILL 18
Maestoso – Fuga – [] – Allegro

Violines solistas: Enrico Onofri, Leo Rossi, Miguel Romero, Valentín Sánchez

Giovanni Battista Pergolesi

Splenda per voi sereno
de *Adriano in Siria* (1734) IGP 1

Giovanni Battista Sammartini (1701-1775)

Sinfonia en Sol M. para cuerdas IGS 8
Allegro ma non tanto – Grave – Allegro assai – Minuetto

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Laudate pueri Dominum RV 600

Laudate pueri Dominum – Sit nomen Domini – A solis ortu – Excelsus super omnes gentes –
Quis sicut Dominus – Suscitans a terra – Ut collocet eum –
Gloria Patri, et Filio – Laudate pueri Dominum... sicut erat in principio – Amen

Duración: 65 min. de música

Concierto en una parte (75 min.)

Plantilla

Violines I: Enrico Onofri (concertino), Leo Rossi, Kepa Artetxe, Antonio Almela
Violines II: Miguel Romero, Valentín Sánchez, Elvira Martínez, José Manuel Villarreal
Violas: José Manuel Navarro, Carmen Moreno
Violonchelo: Mercedes Ruiz, Aldo Mata
Contrabajo: Ventura Rico
Clave y Órgano: Alejandro Casal
Cuerda pulsada: Juan Carlos de Múlder

Enrico Onofri, violín y dirección

Notas al programa

Del Sur al Norte

Pablo J. Vayón

A finales del siglo XVII, después de más de medio siglo de dominio, los teatros líricos venecianos estaban a punto de ceder su primacía a sus competidores más formidables, los napolitanos. La ópera había llegado a Nápoles a principios de los años 50 por iniciativa del virrey español y gracias a las representaciones de una compañía itinerante veneciana, I Febi Armonici. Cuando en diciembre de 1652 los titiriteros llegados del norte presentan *Veremonda* de Cavalli un mes antes de que la obra se represente en la propia Venecia, el género se consolida definitivamente. Desde el año siguiente los famosos cuatro conservatorios de la ciudad partenopea iban a apoyarlo obligando a que los aspirantes a graduarse escribieran escenas operísticas.

En 1680, el veneciano Pietro Antonio Ziani, pródigo en obras teatrales, es nombrado maestro de capilla de la corte napolitana. En 1683, Alessandro Scarlatti llega desde Roma para hacerse cargo de la dirección del Teatro San Bartolomeo y al año siguiente sustituye a Ziani al frente de la capilla. En apenas 18 años, Scarlatti produciría nada menos que 32 óperas para el San Bartolomeo, asentando como principal exponente del nuevo estilo al aria *da capo*, una forma de aria tripartita en la que la tercera sección era repetición ornamentada de la primera. Nápoles había acelerado de forma extraordinaria su vinculación con la ópera y en sus teatros se iban a producir algunos cambios cruciales para el género. Son cambios que tienen que ver con la reforma del libreto y con un estilo musical apoyado sobre todo en la melodía y la ornamentación, con acompañamientos simplificados y armonías sencillas, cuando no rudimentarias. Nace así la edad de oro de lo que se llamará *opera seria*. Lo esencial era dar gusto a un público ávido de efectos espectaculares, y esos efectos los iban a procurar las gargantas de los grandes divos del canto, sopranos y sobre todo *castrati*, con un virtuosismo desmedido.

Paralelamente, Nápoles, que en el siglo XVI había visto el nacimiento y desarrollo de la comedia del arte, vería también ahora la proliferación de los *intermezzi*, pequeñas farsas en dos actos que parecen derivarse de aquellas formas teatrales y que se colocaban en los entreactos de las *operas serias* y, de forma paralela, el ascenso de un nuevo género con enorme futuro, la *opera buffa*, que presentaba tramas de la vida cotidiana, reducía los recitativos al tiempo que incrementaba los números de conjunto y exhibía un virtuosismo mucho más contenido (por norma, en ellas no cantaban *castrati*).

Todos los grandes maestros napolitanos de la primera mitad del siglo XVIII iban a destacar en ambos géneros, el serio y el bufo. Pese a su muerte prematura, que condiciona la escasez de su obra (cuatro óperas serias, dos bufas y tres intermedios) **Pergolesi** ocupa un lugar destacado en esta nómina. La **Sinfonía en re mayor** de la bufa **Lo frate 'nnamurato** es modelo de las oberturas a la italiana: música ligera para cuerda en tres tiempos (rápido/lento/rápido), al estilo de los *concerti ripieni* que llegaban desde el norte. Con texto de Metastasio, el principal impulsor de la reforma del libreto operístico, **Adriano in Siria** es ejemplo de *opera seria* del tiempo, con su alternancia estricta entre recitativos *seccos* pensados para hacer avanzar la acción y arias *da capo*, que exprimían los sentimientos o las reflexiones de los personajes. La acción se paraba para que el divo de turno diera rienda suelta a su fantasía y su capacidad para la ornamentación. **"Splenda per voi sereno"** es una típica aria *cantabile*, con *tempo* moderado, tonalidad luminosa de sol mayor, ritmo armónico lento en un compás de 4/4 y contrastes moderados que tocaba al solista (en el estreno napolitano fue la soprano Catarina Fumagalli) exacerbar en su *da capo*.

Pergolesi es en cualquier caso más conocido hoy por una obra religiosa que por su dedicación al teatro musical. El último año de su vida escribió un **Stabat Mater** que venía a sustituir al que Alessandro Scarlatti había compuesto en

1724 para la Confraternità dei Cavalieri di San Luigi di Palazzo. El *Stabat Mater* de Pergolesi se convirtió en la obra religiosa más famosa de todo el siglo XVIII. En la Catedral de Málaga ha quedado una copia con indicaciones propias de **Juan Francés de Iribarren**, el músico navarro que fue maestro de capilla en la ciudad andaluza desde 1733 y hasta su muerte treinta y cuatro años después. Pero además de esa versión de la obra completa, de Iribarren se han conservado algunos *contrafacta* salidos de números del *Stabat* de Pergolesi. Es el caso de **Ego dormivi**, que utiliza la música del "Vidit suum", ahora con texto extraído del Salmo III. Se trata de una delicada pieza para soprano, escrita en fa menor, con acompañamiento de dos violines y continuo. Frente a los largos melismas virtuosísticos del aria de ópera, esta es pieza casi silábica, concentrada en la expresión fervorosa del texto.

Leonardo Leo fue otro puntal de la ópera napolitana. De su no demasiada extensa producción instrumental destacan los conciertos para violonchelo y el **Concierto para cuatro violines en re mayor**. Los conciertos de Leo se apartan por norma de la tradicional disposición tripartita de los venecianos. Así, en los cuatro movimientos de esta obra puede seguirse la estructura de la sonata *da chiesa* corelliana, aunque los dos primeros pueden entenderse también como un gran preludio en forma de obertura a la francesa. El arranque tiene un tono solemne, con recurso a ritmos con puntillo y alternancia de *tutti* al unísono y pasajes líricos en que los violines suelen agruparse de dos en dos. El movimiento queda abierto armónicamente, ya que termina en la dominante en lugar de en la tónica para enlazar con la fuga en tiempo rápido, concisa, brillante, que lo sigue. El tercer movimiento es una gran cantilena de violín sobre el bajo escrita en sol menor. Los violines van entrando sucesivamente para desarrollar una melodía de carácter profundamente melancólico. En la breve coda en *tutti* la música modula a la tonalidad principal, para así conducir al desenfadado Allegro conclusivo, escrito en la forma binaria típica de las danzas.

El norte de Italia había perdido acaso el dominio sobre las escenas operísticas, pero conservaba la dirección de la música instrumental. Si en Venecia iban a fraguar las formas de concierto más difundidas de la época, en Milán había músicos que trabajaban ya en formas nuevas. Es el caso de **Giovanni Battista Sammartini** que da a los conciertos para cuerda un carácter especial hasta convertirlos en embrionarios de lo que será la sinfonía clásica. Es música de divertimento que, como en esta **Sinfonía en sol mayor**, está dominada aún por las formas binarias, que poco a poco en los tiempos rápidos empiezan a desplegarse en formas sonatas muy primitivas. Esta obra añade un segundo movimiento lento, que es casi una transición, escrita con la cuerda al unísono, y un final en forma de danza, un minuetto que está mirando al futuro, pues ya no se presenta en la característica forma alternante de la suite.

Maestro indiscutible del concierto, **Vivaldi** fue heredero de las formas de la ópera belcantista veneciana, aunque en los años 20 su estilo evoluciona para competir con el hipervirtuosismo napolitano. En su música religiosa, que practicó ocasionalmente, también se aprecia una evolución notable. Este **Laudate, pueri Dominum RV 600** se ha datado en torno a 1715 cuando sustituyó temporalmente a Gasparini, el maestro de capilla del veneciano Ospedale della Pietà, y es muy característico de su primer estilo vocal, que se caracteriza por una escritura muy instrumental para la voz. Es aquí el texto el que parece ajustarse a la música y no al revés, la voz la que muchas veces imita a los violines. Pero es que Vivaldi utiliza también sus característicos ritornelos de concierto, y no sólo en los instrumentos. El movimiento de apertura es significativo: en lugar de las dos secciones largas típicas de las arias, la cantante tiene cinco secciones cortas, como si fuera la solista de un concierto.

No deja de resultar llamativa la elección de la tonalidad: do menor, para un salmo exultante, que canta las alabanzas de Dios. La obra va desprendiéndose de sus alteraciones para acercarse a la luz justo en los movimientos centrales antes de regresar a la tonalidad de partida. Aunque está concebida para un acompañamiento a cuatro partes (dos de violín, viola y bajo), algunos números tienen una instrumentación singular: así el segundo ("Sit nomen Domini"), sin bajo; el cuarto ("Excelsus super omnes gentes"), con el acompañamiento sólo del continuo; o el octavo, en el principio de la doxología ("Gloria patri"), con un violín obligado, para un dúo con la voz auténticamente conmovedor.

Más interesantes aún son los detalles retóricos que cruzan toda la pieza: así, en el tercer número ("A solis ortu"), la salida del sol y su ocaso son representados por movimientos en zigzag; el "Excelsus" del cuarto movimiento, con un brillante salto ascendente de la voz; en el quinto ("Quis sicut Dominus"), 'cielo' y 'tierra' son caracterizados con cambios continuos de registros (del agudo al grave); en el sexto ("Suscitans a terra inopem"), Vivaldi crea una sucesión en apariencia extraña de *tempi*, que queda desvelada cuando se entiende que el fulgurante Presto de partida tiene que ver con el acto de levantar ("Suscitans"), el brusco Adagio coincide con la aparición de la pobreza ("inopem") y el Andante, de serpenteantes pasos cromáticos, con la idea de sacar a los necesitados del muladar ("stercore erigens pauperem").

Finalmente no deja de resultar curiosa la disposición de la doxología, que ocupa los tres últimos números de la obra: del primero, el octavo, se ha hablado ya, con ese violín que teje con la voz un dúo de naturaleza casi teatral; el noveno es una versión variada del número de apertura, que Vivaldi aprovecha para citar y entretrejer algunos otros versículos de la obra; como conclusión, el Vivaldi más dramático se alza en el "Amen" del décimo y último número, que resulta de una punzante riqueza contrapuntística.