

CORSELLI EN PALACIO

CICLO DE MIÉRCOLES
DEL 4 AL 18 DE NOVIEMBRE DE 2020



CORSELLI EN PALACIO

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 4 AL 18 DE NOVIEMBRE DE 2020



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

De origen parmesano, Francesco Corselli (1705-1778) fue una de las personalidades más destacadas de la vida musical española en las décadas centrales del siglo XVIII. Vinculado siempre al entorno cortesano, estuvo al frente de la Real Capilla, formó parte de la Real Cámara y compuso un buen número de óperas. Desde su privilegiada posición, realizó una labor fundamental en la renovación estilística del repertorio litúrgico y en el definitivo afianzamiento de la ópera italiana en España. Este ciclo explora los géneros musicales vinculados a su actividad palaciega.

Fundación Juan March



ÍNDICE

7

EL TRIUNFO DE LA MODERNIDAD
EN LA REAL CAPILLA

20

Miércoles, 4 de noviembre
Alicia Amo, soprano
Musica Boscareccia

28

Miércoles, 11 de noviembre
Solistas de la
Orquesta Barroca de Sevilla

36

Miércoles, 18 de noviembre
Lina Tur Bonet, violín
MUSICA ALcheMica

45

Bibliografía

El triunfo de la modernidad en la Real Capilla



En la madrugada del 25 de diciembre de 1734, siendo rey Felipe V, se originó un incendio que, tras cuatro días sin ser controlado, acabó destruyendo el Real Alcázar de Madrid. Al parecer, el fuego se inició en la chimenea del aposento del pintor de corte Jean Ranc (1674-1735), donde algunos mozos se encontraban celebrando la Nochebuena. El edificio, que por aquel entonces conservaba una apariencia que hacía evidentes sus orígenes medievales, se había construido sobre los restos de la antigua fortaleza musulmana erigida para dominar el valle del Manzanares. Fue en tiempos Carlos I y Felipe II, después del traslado de la corte a Madrid, cuando el edificio empezó a ser remodelado y se habilitó como residencia de la familia real. A pesar de las intervenciones y de los esfuerzos posteriores de Felipe III y Felipe IV por armonizar la fisonomía general del con-

junto, el palacio nunca acabó de adecuarse a las exigencias estéticas y funcionales de sus moradores.

Felipe V, por ejemplo, jamás se sintió cómodo en el Real Alcázar. El edificio no solo era un símbolo del antiguo poder de los Austrias, sino que él, como Borbón nacido en Versalles y educado en el gusto francés, entendía que un buen palacio debía emanar un espíritu clasicista, estar rodeado por extensos jardines y tener estancias amplias y luminosas. Es fácil comprender, por tanto, las razones que le llevaban a preferir el palacio del Buen Retiro, la residencia de recreo mandada construir por Felipe IV, de planta moderna y con una gran finca ajardinada. De hecho, aunque la familia real se instaló oficialmente en este palacio tras el incendio, previamente se había hecho trasladar hasta allí una parte importante de su colección pictórica. El objetivo había sido proteger los lienzos durante las reformas que debían convertir el interior del viejo alcázar en un renovado palacio adaptado a su gusto y necesidades. Felipe V proyectó esta remodelación junto con su primera esposa, María Luisa de Saboya, pero los trabajos todavía conti-

Sección transversal y perspectiva de uno de los proyectos del arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785) para la reconstrucción de la Real Capilla tras el incendio de 1734. Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Vista del Real Alcázar y entorno del viejo puente de Segovia, o tarde de toros en la ribera del Manzanares (c. 1670). Anónimo (s. XVII). Óleo sobre lienzo. Museo Soumaya-Plaza Carso, Ciudad de México.

nuaban en tiempos de su segunda esposa, la italiana Isabel de Farnesio.

De algún modo, la decisión de ir acomodando y decorando el palacio del Buen Retiro permitió que gran parte del patrimonio artístico de la corona no acabara consumido por el fuego en 1734. El incendio destruyó más de 500 lienzos, entre los cuales había un retrato ecuestre de Carlos II de Giordano, un retrato también ecuestre de Felipe IV de Rubens, otro retrato del mismo monarca de Velázquez y varias pinturas de Ribera, Tintoretto y Tiziano.

Otras obras se pudieron salvar gracias a los criados, clérigos, mozos y palafreneros que acudieron rápidamente a esa parte del edificio tras escuchar el toque de alarma. Sin ir más lejos, *Las meninas* de Velázquez o *Las tres gracias* de Rubens no estarían hoy expuestas en el Museo Nacional del Prado sin la rápida iniciativa de esos voluntarios.

La preocupación por la pérdida de patrimonio fue tal que, el mismo 28 de diciembre, después de haber estado almacenando los tesoros rescatados durante

cuatro días y noches en las casas e iglesias cercanas, se elaboró un inventario específico de las pinturas “que se han libertado en el incendio”¹. El fuego también destru-

yó joyas, reliquias, tapices, estatuas, mobiliario y documentos de valor incalculable, así como una gran parte de la música de la Real Capilla, sobre todo libros de canto llano y polifonía, que eran aquellos que se guardaban en la tribuna de la capilla, al lado del órgano, y en la sacristía².

Por aquel entonces, la Real Capilla no solo era un espacio físico, sino la institución en torno a la cual se organizaba toda la actividad musical de palacio. Aglutinaba a los sirvientes cantores e instrumentistas que, bajo las órdenes del maestro de capilla, daban servicio musical a las celebraciones religiosas que tenían lugar, hasta el incendio, en la capilla del Real Alcázar y, más tarde, en la capilla de San Jerónimo, situada en el complejo del Buen Retiro. Algunos de los músicos también eran requeridos en los espectáculos teatrales que se representaban en los coliseos de los Reales Sitios, así como en las sesiones musicales celebradas en la intimidad de las cámaras del rey, la reina o los infantes³.

El maestro de capilla, como director y responsable máximo de la parte musical de la institución, decidía y preparaba la música de los servicios y, para ello, debía custodiar su archivo. Solía guardar los materiales en los espacios asignados dentro de la capilla, como eran la tribuna o la sacristía, pero también, por comodidad, en su domicilio o en las dependencias de la Real Escuela de Cantorcicos, donde ejer-

1 Una transcripción de este inventario está disponible en línea a través de la página web de la Biblioteca del Museo Nacional del Prado: <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/inventarios-reales-v6-inventario-de-pinturas-de/17de6e29-311c-4320-94a0-9099cof2708b#> (consultado el 26 de octubre de 2020).

2 Pablo L. Rodríguez, *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003, p. 274.

3 José Máximo Leza (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 77-90.

cía el magisterio musical. Además, solía enviar la música más antigua, la que ya no se cantaba, al monasterio de El Escorial, que, en aquellos años, funcionaba como una especie de depósito artístico general de la corona⁴.

A pesar de esta dispersión de orden utilitario, el incendio minó enormemente los fondos del archivo musical de la Real Capilla, por lo que fue necesario restituirlos con música nueva. Se puso entonces en marcha una gigantesca operación de construcción del archivo musical ideal que debía tener una institución regia de esta altura. En una primera fase, el encargado de esta labor fue José de Torres (c. 1670-1738), maestro de capilla desde 1718, aunque compartía funciones con Felipe Falconi (?-1738), nombrado vicemaestro en 1724 tras la unificación de la capilla del Real Alcázar con la capilla de San Ildefonso, en La Granja. Torres puso rápidamente a disposición de la institución los libros de polifonía de su propiedad, que complementó pocos meses después con un ambicioso informe en el que especificaba las obras y compositores necesarios para el culto y el coste aproximado de su adquisición⁵. A pesar de su voluntad, los “achaques habituales” de su edad no le permitieron finalizar la tarea⁶, así que el proyecto acabó recayendo en manos de su sucesor, Francesco Corselli (1705-1778), quien asumió el cargo de maestro de capilla en 1737, pocos me-

ses antes de que Torres falleciera. Pero, ¿quién era ese joven músico italiano de apenas treinta años? ¿Cómo había llegado a Madrid? Y, sobre todo, ¿cómo consiguió ser nombrado maestro de la Real Capilla?

Francesco Corselli (o Courcelle⁷) nació el 19 de abril de 1705 en Piacenza, ciudad perteneciente al ducado de Parma. Su padre, Charles Courcelle, era maestro de baile de los duques Francesco Farnesio y Dorotea Sofía de Neoburgo, por lo que el joven Corselli pudo formarse con alguno de los músicos adscritos a la capilla ducal. Lo más probable es que fuese alumno de Geminiano Giacomelli (1692-1740), el reconocido compositor operístico que desde 1719 se encargaba del magisterio de dicha capilla⁸. Precisamente, quien le sucedió de manera interina en el cargo cuando abandonó Parma entre 1727 y 1732, quizá para dedicarse por completo a sus óperas, fue Corselli. Un mes después de la partida de Gioacomelli murió el duque Francisco y el título del ducado pasó a manos de su hermano Antonio. El cambio de mecenas no impidió que Corselli asumiera con éxito sus nuevas obligaciones. Al contrario, el destino le había brindado una oportunidad para ganarse su confianza, demostrar sus capacidades y afianzar su futuro profesional. A partir de entonces, el joven músico se encargó de la composición y la dirección de la música necesaria para el culto de la capilla ducal y de la capilla de

la iglesia de Santa Maria della Staccata de Parma, aunque también tuvo tiempo de componer un par de óperas, *La venere placata* (1731) y *Nino* (1732), estrenadas con éxito en Venecia⁹.

En 1731, la inesperada muerte del duque Antonio supuso, por un lado, el fin de la dinastía Farnesio en Parma –la única heredera era su sobrina Isabel, la reina de España y segunda esposa de Felipe V, por lo que el ducado pasó a manos españolas– y, por otro, que Giacomelli quisiera recuperar su puesto. Esto hizo que, en pocos meses, Corselli se quedara sin mecenas y sin cargo. El nombramiento como maestro de música del infante Carlos de Borbón, el futuro Carlos III, cuando llegó a Parma como regente ducal, le permitió entrar en contacto con una nueva dinastía, bajo la que acabaría el resto de sus días. El nuevo puesto le permitiría, pasados unos meses, su traslado a Madrid en el otoño de 1733, donde inició una nueva etapa profesional.

Recién llegado a España, lo primero que hizo Corselli, el primer día de diciembre de 1733, fue presentar una súplica a los reyes en la que, tras resumir su trayectoria profesional y apelar a la relación de su padre con la reina, solicitaba enseñar música a los infantes y que se le concediese el cargo de maestro de la Real Capilla:

D. Francisco Corselli, maestro de capilla, hijo de D. Carlos Corselli, de nación francés, que tuvo la honra de servir de maestro de baile a S. M. la Reina (...), dice haber nacido en Piacenza y, después de pasados sus estu-

dios, haberse aplicado a la música y adquirido en ella el necesario conocimiento para llegar a ser compositor, como lo ha hecho reconocer con su corta habilidad, no solamente en su patria y en Parma, al servicio de los últimos S. S. Duques Farnesio, sino también en otras ciudades de Italia en funciones de iglesias y teatros, y particularmente en Venecia. Movido ahora del deseo de ponerse a los R. P. de V. M. y de la Reina y procurarse la honra de enseñar a los S. S. Infantes, ha venido a España; por cuyo fin, suplica a V. M. se digne a concederle la gracia de poder enseñar a los expresados S. S. Infantes en ausencia de su maestro, y sin perjuicio de nadie, acordarle una futura de maestro en la Real Capilla¹⁰.

Tal como se ha señalado, la Real Capilla ya contaba en ese momento con dos maestros, José de Torres y Felipe Falconi, por lo que solo se estimó parte de la petición de Corselli. El informe elevado al rey recomendaba que “siendo de fresca edad de cerca de treinta años”, se encargase de enseñar clave y música a los infantes, dado que era “verdaderamente diestro y hábil, con distintas particularidades que en pocos se encuentran, como lo han reconocido muchos inteligentes profesores de esta Corte”¹¹. Debía de ser un joven talentoso y capacitado, además de parmesano como la reina y de origen francés como el rey, una combinación de factores que seguramente le ayudó a conseguir el favor real y afianzar su posición en la corte. Corselli solo tuvo que esperar poco más de tres años para conseguir oficialmente el puesto de

4 Pablo L. Rodríguez, *Música, poder y devoción...*, p. 251.

5 Pablo L. Rodríguez, *Música, poder y devoción...*, pp. 282-286.

6 Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1988, p. 97.

7 El apellido Corselli es la italianización del original francés Courcelle. En la documentación de la época es frecuente que su nombre aparezca castellanizado como Francisco.

8 Álvaro Torrente, *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francisco Corselli de 1743*, Madrid, Alpuerto, 2002, p. 17.

9 Álvaro Torrente, *Fiesta de Navidad en la Capilla Real...*, p. 18.

10 Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla...*, pp. 245-246.

11 Nicolás A. Solar-Quintes, “El compositor Francisco Courcelle. Nueva documentación para su biografía”, *Anuario Musical*, 6 (1951), pp. 179-204.



Vista del palacio y jardines del Buen Retiro (1637). Atribuido a Jusepe Leonardo (1601-c.1653). Óleo sobre lienzo. Patrimonio Nacional, Madrid.

maestro de capilla. El nombramiento se produjo el 19 de junio de 1737, y posiblemente estuvo motivado por el delicado estado de salud de tanto Torres como de Falconi, que fallecieron al año siguiente. Pero había también una clara voluntad de los reyes de renovar la administración interna del palacio¹².

En este sentido, la historiografía nacionalista ha descrito a Corselli como un peón más de la destrucción de la tradición artística propiamente española que se inició con la llegada de los Borbones a España. Sin embargo, la política de atraer a la corte madrileña a músicos de indiscutible talento –principalmente italianos,

como el propio Corselli, pero también Farinelli, Scarlatti y, un poco después, Boccherini y Brunetti– permitió que la vida musical española no quedase al margen de la transformación estilística que estaba imponiéndose en Europa. Dos cambios, entre otros, estaban teniendo lugar en esos años: la difusión internacional de la ópera de corte italiana y el éxito de los nuevos códigos compositivos en la música instrumental. En el caso específico de la

Real Capilla, esta modernización se hizo efectiva en dos frentes: la renovación del repertorio y la profesionalización del funcionamiento de la institución.

Sin ir más lejos, los proyectos de reforma del reglamento interno de la Real Capilla de 1739 y 1749 evidencian esta voluntad modernizadora. En ellos se incluye la división de la cuerda en secciones (es decir, en primeros y segundos violines, violas y bajos) y se añaden a la plantilla

12 Judith Ortega, *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 28-30 (apéndices).

dos oboes, un fagot y dos trompas, lo que, en su conjunto, implicaba una automática renovación del repertorio y dotaba a la capilla de una verdadera orquesta moderna¹³. Por otra parte, Corselli modificó el diseño de las pruebas de oposición para acceder a los puestos vacantes de la institución mediante un severo sistema consistente en tres pruebas. En la primera, los intérpretes debían interpretar una sonata de su elección, con tantas complicaciones técnicas como fueran capaces de asumir. En la segunda debían ejecutar a primera vista algunos fragmentos de música sacra junto con algunos de los músicos pertenecientes a la capilla, con el objetivo de que el tribunal valorase la capacidad del candidato para concertarse con sus futuros compañeros. La última de las pruebas consistía en interpretar “de repente”, es decir, a primera vista, una sonata desconocida para el aspirante, en cuya ejecución el tribunal valoraba “la sonoridad del instrumento, el manejo del arco, la afinación, destreza, fiel ejecución y firmeza”¹⁴. Justamente, las sonatas para violín y bajo de Corselli fueron compuestas para servir como repertorio en estas pruebas (como se explica con más detalle en las notas al tercer concierto de este ciclo).

En cuanto al repertorio, el plan de renovación de Corselli se solapó con el proyecto de restitución de los fondos del archivo destruidos por el incendio de 1734 que había iniciado Torres. Evidentemente, su propia aportación como compositor fue importantísima, como demuestra el gran número de obras sacras que compuso durante su magisterio y que todavía

se custodian en el Palacio Real. Un repaso a su producción conservada muestra un Corselli centrado en la composición de misas, salmos, motetes y antífonas, es decir, los géneros necesarios para las celebraciones religiosas de la institución. Destacan también sus lamentaciones de Semana Santa y sus villancicos religiosos (en todas sus variantes: cantadas, tonadas, pastorelas, etc.), que, en su conjunto, representan casi un tercio de sus composiciones¹⁵. Precisamente, sus cantadas al Santísimo son un claro ejemplo de este nuevo repertorio modernizador que musicaliza poemas sacros castellanos usando como modelo formal y estilístico la cantata *da camera* italiana con *strumenti*.

Respecto a la política de Corselli en la adquisición de repertorio, es revelador el memorial dirigido al monarca y firmado el 2 de septiembre de 1751 por el cardenal Álvaro de Mendoza Caamaño Sotomayor (1671-1761), patriarca de las Indias y responsable máximo de la Real Capilla:

Por lo que mira a las obras del Mtro. D. José de Torres, que quiere V. M. saber si entre ellas hay algunas que sean útiles y necesarias para la Capilla, me informan los Mtros. que todas son dignas de la inmortalidad, por la común aceptación que siempre han tenido, pero atendiendo yo a que V. M. solo querrá valerse de aquellas más escogidas y útiles para el servicio, según el estilo presente, he indagado particularmente que, entre estas obras que compró Corselli de la testamentaria de Torres, hay algunos salmos de vísperas, un oficio de difuntos y una misa más armoniosa que otras, lo cual puede to-

marse con alguna otra cosa que parezca necesaria, y también algunas misas, vísperas y completas del Mtr. Falconi, atendiendo a lo breves que son, cuya circunstancia puede convenir en alguna ocasión que ocurra. Y por, si lo fuese de V. M., el hacer a la Capilla con un surtimiento abundante de autores clásicos, extranjeros y nacionales, de todas las obras que se ofrecen en el discurso del año, hago presente a V. M. la adjunta lista que ha formado Corselli y que dice será de muy corto coste el hacerse con las que se elijan, disponiendo que vengan en partitura¹⁶.

Este interesante documento resume a la perfección los criterios que aplicó Corselli a la hora de restituir los fondos del archivo tras el incendio de 1734. Por un lado, hay una clara apuesta por seleccionar aquellas obras de “estilo presente” y “más armoniosas” de Torres y Falconi, lo que significaría mantener la pervivencia artística de sus antecesores. Por otro, se observa la voluntad de actualizar e internacionalizar el repertorio a través de la adquisición de obras de “autores clásicos, extranjeros y nacionales”, cuyos nombres aparecen en la lista adjunta al memorial. En ella se incluyen compositores del ámbito italiano, desde Nápoles –Alessandro Scarlatti (1660-1725), Domenico Sarro (1679-1744), Leonardo Leo (1694-1744), Francesco Durante (1684-1755) y Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)–, hasta Roma –Domènec Terradellas (1713-1751) y Domenico Scarlatti (1685-1757)– pasando por Venecia –Antonio Lotti (1667-1740), Nicola Porpora (1686-1768) y Baldassare Galuppi (1706-1785)–. También se enumeran algunos maestros de capilla de plazas españolas, como Jaume Casellas (1690-

1764), de Toledo; Josep Picanyol (c. 1700-c. 1757), de Madrid; Francesc Valls (1671-1747), de Barcelona; Agustín Contreras (1678-1754), de Córdoba; o Luis Serra (c. 1680-1758), de Zaragoza. Es decir, Corselli propuso una selección de obras de los más reconocidos autores de su tiempo, aunque la mayoría pertenecientes a una generación anterior a la suya. Más allá de si todas estas obras lograron *de facto* pasar al archivo, la lista es un documento de extraordinario valor para mostrar un proceso de canonización o autoridad musical en la España del siglo XVIII.

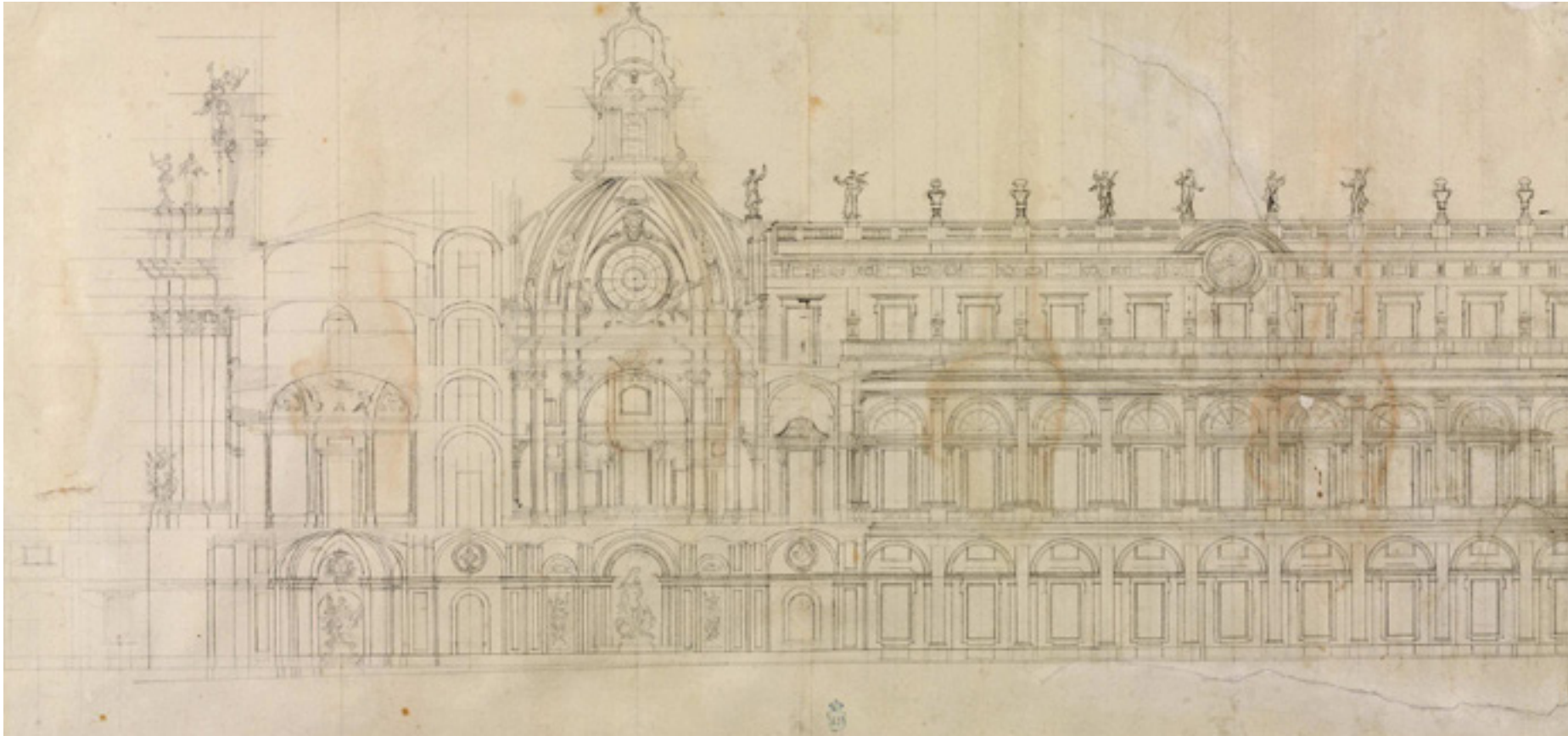
Aunque fuera de los límites de este ciclo, no se puede tener una visión global de la producción musical de Corselli sin hacer referencia a sus óperas. Al igual que había hecho en Parma, Corselli supo combinar sus responsabilidades como maestro de capilla con su presencia como compositor en los teatros de Madrid. En el Teatro de los Caños del Peral estrenó *La cautela en la amistad y robo de las sabinas* (1735), un “drama para representarse en música” con texto en castellano de Juan de Agramont y Toledo (c. 1701-1769). Le sucedieron *Alessandro nell’Indie* (1738), *Farnace* (1739) y *Achille in Sciro* (1744), tres óperas en italiano –la primera y tercera con libreto de Metastasio y la segunda con texto de Antonio Maria Lucchini–, estrenadas en el coliseo del Buen Retiro y fruto de encargos vinculados a tres bodas reales. Compuso dos óperas más con texto de Metastasio, *La clemenza di Tito* (1747) y *Polifemo* (1748), aunque, en esta ocasión, en colaboración con Francesco Corradini (1700-1769) y Giovanni Battista Mele (1701-1752), otros dos de los princi-

13 Álvaro Torrente, *Fiesta de Navidad en la Capilla Real...*, pp. 20-21.

14 Judith Ortega, *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV...*, p. 91.

15 Álvaro Torrente, *Fiesta de Navidad en la Capilla Real...*, pp. 22-23.

16 Nicolás A. Solar-Quintes, “El compositor Francisco Courcelle...”, pp. 179-204.



Sección de uno de los proyectos del arquitecto Ventura Rodríguez (1717-1785) para la reconstrucción del Palacio Real tras el incendio de 1734. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

pales artífices de la adopción y consolidación de la ópera italiana en España.

Visto en perspectiva, y a tenor de lo descrito, no es exagerado afirmar que con Corselli culminó la llegada de la modernidad a la Real Capilla. Su producción se inserta dentro de la progresiva internacionalización estilística que se produjo en toda Europa. En el caso español, este *aggiornamento*, iniciado pocos años antes por músicos como Sebastián Durón (1660-1716), Antonio de Literes (1673-1747)

o el propio Torres, no solo modificó los géneros, las formas y las estructuras discursivas musicales, como demuestra la introducción del binomio recitativo-aria en la música escénica en castellano, sino que supuso la definitiva extinción de los antiguos sistemas mensurales y modales que, en el repertorio eclesiástico, todavía se usaban a principios del siglo XVIII¹⁷. Durante su magisterio, Corselli consiguió profesionalizar la estructura interna de la Real Capilla y los procedimientos de ingre-

so a ella, organizándola para afrontar un cambio de paradigma que requería de más instrumentos y mejores instrumentistas. De algún modo, sus aportaciones reglamentarias sentaron las bases jurídicas y procedimentales de las nuevas orquestas; las que a finales de siglo traspasarían los muros de palacios e iglesias y empezaron a reconocerse como agrupaciones profesionales también en los teatros públicos.

Corselli representa, pues, un ejemplo más de aquellos grandes personajes de la historia de la música en España que la historiografía nacionalista relegó a la categoría de invasor italianizante, pero que, gracias al esfuerzo de una reciente musicología española rigurosa y académicamente desacomplejada, toca ahora reivindicar como uno de los grandes activos musicales del siglo XVIII español.

17 José Máximo Leza (ed.), *Historia de la música en España...*, pp. 138-148.

Cantadas

Alicia Amo, soprano

MUSICA BOScareccIA

**Andoni Mercero, violín y dirección; Kepa Artetxe, violín;
Mercedes Ruiz, violonchelo; y Carlos García-Bernalt, clave y órgano**



*El concierto puede seguirse en directo en march.es,
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

Francesco Corselli (1705-1778)

Cantada al Santísimo “Dulce azento, voz canora”,
para soprano, violines y bajo [1]

Recitativo “Cómo podrá mi lengua balbuciente”

Aria “Dulce azento, voz canora”

Recitativo “Cante pues de misterio”

Aria “Si el hombre no puede dar”

Sonata en Re mayor para violín y bajo (1776) [2]

Largo-Presto

Andantino

Vivo

Cantada al Santísimo “Oh, qué suerte, mi Dios”,
para soprano, violines y bajo (selección) [1]

Recitativo “Oh, qué suerte, mi Dios”

Aria “Si amoroso y agradable”

Sonata en Re menor para violín y bajo (1765) [2]

Grave

Allegro

Andantino

Presto

Cantada al Santísimo “Si aquel monarca de Israel”,
para soprano, violines y bajo [1]

Recitativo “Si aquel monarca de Israel”

Aria “Ya dueño amoroso”

Recitativo “Nuevas aras David dedicó”

Aria “Culto dará incesante”

[1] Edición musical inédita de Alicia Amo y Andoni Mercero

[2] Edición musical a cargo de Judith Ortega y Joseba Berrocal, *Sonatas a solo en la Real Capilla: 1760-1819*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010

En estos últimos años se ha venido produciendo una progresiva incorporación de la cantata de cámara española a los programas de conciertos. A pesar de ello, el género sigue aún siendo poco conocido y difundido, lo que contrasta sobremanera con la amplia difusión que estas *cantadas* –versión española del término italiano cantata– tuvieron en la primera mitad del siglo XVIII, cuando se convirtieron en uno de los modelos formales de más éxito en la recepción del estilo italiano en la España de la época.

Cuando **Francesco Corselli** llegó a la corte española, la cantata de cámara, bien con texto profano, bien religioso, era un género que gozaba de gran prestigio en los círculos aristocráticos madrileños, donde era cultivada fundamentalmente por compositores del entorno cortesano como José de Torres y Antonio de Literes. En 1729, el *Diccionario de Autoridades* definía el término cantata como “tonada compuesta de arias y otros puntos músicos. Es voz nuevamente introducida por los italianos, que en España se llama tono y tonada”. Y, en efecto, el modelo formal de la cantata italiana se había asimilado a las necesidades funcionales que cumplían el villancico hispano en el contexto eclesiástico y, en el secular, los tonos humanos, género todavía cultivado a lo largo de la centuria.

Los estudios de Juan José Carreras y Álvaro Torrente han constatado cómo, durante las primeras décadas de presencia del género en España, diversos números como el *minué* o los *graves* finales hispanos se encuentran junto al binomio recitativo-aria propio de la

cantata italiana, cuyos primeros ejemplos imitan los modelos napolitanos de Alessandro Scarlatti, que llegaron a España hacia 1700 ligados al mecenazgo nobiliario. En torno a 1730 la denominación *cantada* se aplica a una composición para una o más voces con acompañamiento instrumental, integrada por una sucesión de dos arias precedidas por sendos recitativos que podrían reunir dosis de virtuosismo propias de las arias de ópera italiana. La cantata a lo profano estaba destinada al ámbito privado, doméstico, y por tanto estaba escrita para un mínimo número de intérpretes –normalmente voz y bajo continuo–, mientras que la cantata sacra se aprovechaba de los instrumentos recién llegados a las capillas catedrales y solía incluir dos violines.

La circulación y demanda de la vertiente profana del género se constata en los ejemplos publicados durante las primeras décadas del siglo por la Imprenta de Música del citado José de Torres, a pesar del escaso número de fuentes preservadas. Se ha conservado, por el contrario, un número muy superior de cantadas sacras, y es frecuente además que en las fuentes se haga explícito el contexto litúrgico en el que estas eran empleadas. Reciben así las denominaciones de cantata de Navidad, cantata de Reyes o cantata al Santísimo, denominación que señala distintos contextos interpretativos bajo la misma estructura formal. Esta última tipología es la más numerosa, y estaría asociada a la celebración de la misa y otros oficios litúrgicos de la festividad del Corpus Christi.

Los textos de la mayoría de las cantadas de Corselli que se han conserva-

Retrato de Francesco Corselli (1772). Domenico de Servitori (s. XVIII). Dibujo, pluma y tinta china. Biblioteca Nacional de España, Madrid.



do pertenecen, con toda probabilidad, a José de Cañizares (1676-1750), dramaturgo encargado de escribir los textos sacros para la Real Capilla. No conocemos la fecha de su composición, pero podrían datarse en el periodo que transita entre 1737, cuando Corselli fue nombrado maestro de la Real Capilla, y 1750, cuando Fernando VI suprime la interpretación de cantatas en castellano en la corte para sustituirlas por responsorios en latín. En el concierto de hoy podrán escucharse tres de estas cantadas al Santísimo. La *Cantada “Si aquel monarca de Israel”* está dedicada a Francesco Giovanini, un soprano de la Real Capilla con quien Corselli parecía mantener una especial relación

de amistad. De la *Cantada “Oh, qué suerte, mi Dios”* únicamente escucharemos la primera aria acompañada de su recitativo.

En estas obras, Corselli demuestra su talento como genuino compositor teatral, tanto en el tratamiento de la línea vocal, como en la escritura de algunos *ritornelli*, en los que ambos violines tocan en unísono. El carácter de las arias siempre camina en busca de la variedad, con un trabajo melódico que combina pasajes de gran inspiración en la escritura *cantabile* con otros que ponen a prueba la destreza del cantante a través de un refinado virtuosismo. Por otro lado, como ha apuntado Joseba Berrocal, el tratamiento de los



Retrato de Felipe V e Isabel Farnesio
(c. 1743). Louis-Michel van Loo
(1707-1771). Óleo sobre lienzo.
Museo Nacional del Prado, Madrid.

pruebas de oposición para diversos instrumentos en la Real Capilla, y se fechan en sus últimos años de carrera compositiva, a partir de 1760. La mayor cantidad de violines y violas en comparación con otros instrumentos en la orquesta de la Real Capilla justifica el número superior de sonatas a solo destinadas a ellos que han llegado hasta hoy. En cuanto al acompañamiento, las fuentes documentan a violones, violonchelos y contrabajos, pero no instrumentos de tecla. En este sentido, las sonatas de Corselli proponen una estructura transparente, lejos del bajo continuo barroco, que emparenta con la naciente estética vinculada al repertorio para cuerda sin acompañamiento de teclado, que daría lugar a géneros como el trío o el cuarteto de cuerdas. En lo que respecta a la forma, sus últimas sonatas asimilan la nueva tendencia en tres movimientos (rápido-lento-rápido), propia del periodo clásico, mientras que las cuatro primeras todavía asumen la herencia barroca de Arcangelo Corelli en cuatro movimientos (lento-rápido-lento-rápido).

La *Sonata en Re mayor para violín y bajo*, fechada en 1776, es una de las últimas composiciones Corselli. Fue escrita para la oposición realizada en marzo que ganó Juan Oliver y Astorga (1733-1830), uno de los músicos con mayor proyección internacional de la nueva generación de violinistas que gozaron de prestigio internacional a partir de mediados del siglo. Por su parte, la *Sonata en Re menor para violín y bajo* fue compuesta para las oposiciones de 1765, cuya nueva plaza de violinista fue ganada por Ramón Palaudarias (¿?-1803).

violines es, en estas cantadas, ciertamente idiomático, ya que conserva un alto grado de independencia, de forma que es habitual encontrar una textura a cuatro partes reales.

Las dos sonatas para violín y bajo que completan el programa son resultado directo de la implicación de Corselli en la modernización de las

Alicia Amo,
soprano



Obtiene el título de violín en Musikene, continúa su formación en la Universidad de Graz y estudia un máster de canto histórico en la Schola Cantorum de Basilea. Sus principales maestros han sido Gerd Türk, Rosa Domínguez, Richard Levitt, Carlos Mena y Magreet Honig. Es ganadora de la Manhattan and Berliner Internacional Music Competition, del Concurso Internacional Mozart de Granada y del Concurso Internacional de Canto de Nápoles. Como solista, ha cantado repertorio que abarca desde el siglo XVII hasta el XXI, junto a las orquestas de Bilbao, Granada, Tenerife, Madrid, RTVE o la Orquesta Barroca de Sevilla, entre otras. Ha colaborado también con la Orquesta de Cámara de Zúrich, La Cetra de Basilea y el Ensemble Pygmalion de París. Ha trabajado con René Jacobs, Andrea Marcon, Enrico Onofri, Thomas Hengelbrock o Christian Zacharias, y ha realizado grabaciones para Harmonia Mundi, Arcana, Tactus, Naïve, Itinerant Records, Glossa, Radio France y Radio Nacional de España. Es fundadora, junto con Andoni Mercero, del ensemble Musica Boscareccia.

Musica Boscareccia



El ensemble toma prestado su nombre de una colección de canciones publicada por Johann Hermann Schein en Leipzig en 1621 (*Musica Boscareccia* [Música del bosque], como reza la primera página de esta edición). Es una agrupación de instrumentación variable que se dedica principalmente a la interpretación del repertorio vocal camerístico de los siglos XVII y XVIII. Su primer álbum, *Dulce azento*, desarrolla un importante proyecto de recuperación de patrimonio musical, al rescatar del Archivo de la Capilla Real de Madrid cuatro cantadas de cámara inéditas compuestas por Francesco Corselli. Incluye además la primera grabación de tres sonatas para violín y bajo del mismo autor. Esta grabación ha recibido varias distinciones, entre ellas la nominación al prestigioso premio internacional ICMA (International Classic Music Awards). Recientemente, el conjunto ha grabado su segundo álbum, *Sognando son felice*, dedicado íntegramente a Domenico Scarlatti.

MIÉRCOLES 11 DE NOVIEMBRE DE 2020, 18:30

En la Real Cámara

SOLISTAS DE LA ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

Guillermo Peñalver, traverso; Leo Rossi, violín; Mercedes Ruiz, violonchelo; Ventura Rico, contrabajo; y Alejandro Casal, clave



*El concierto puede seguirse en directo en march.es,
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

Joan Baptista Pla (1725-1761) y Josep Pla (1728-1762)

Sonata en trío nº 2 en Re menor

Allegro
Andante
Allegro

Francesco Corselli (1705-1778)

Sonata en Si bemol mayor para violín y bajo (1770) *

Cantabile y con expresión
Allegro
Andantino y con expresión
Presto

Luigi Boccherini (1743-1805)

Sonata nº 3 en Sol mayor para violonchelo y bajo G 5

Largo
Allegro alla militaire
Minuetto

Juan Oliver y Astorga (1733-1830)

Sonata en Sol mayor para flauta y bajo Op. 1 nº 1

Moderato
Andante
Minuetto

Joan Baptista Pla y Josep Pla

Sonata en trío nº 4 en Fa mayor

Allegretto
Larghetto
Allegretto

* Edición musical a cargo de Judith Ortega y Joseba Berrocal, *Sonatas a solo en la Real Capilla: 1760-1819*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010

La vida musical asociada a las cortes del Antiguo Régimen tuvo una función primordialmente ceremonial y simbólica. Pero, en paralelo a esta función representativa, la música también formó parte de la vida íntima de los individuos pertenecientes a las familias reales. A lo largo del siglo XVIII, muchos de ellos desarrollaron una actividad musical centrada en su disfrute personal en la que hicieron prevalecer sus gustos particulares; una actividad privada en la que con frecuencia intervendrían los músicos de la corte para interpretar un tipo de repertorio orientado tanto al goce de sus patronos como al lucimiento de sus propias capacidades de instrumentistas.

Al mismo tiempo, en diversas capitales europeas –es de notar el caso de Londres– comienzan a surgir instituciones como el concierto público, que permite disfrutar de la música a todo aquel que pueda pagar una entrada, al margen de la clase social a la que pertenezca. Por otra parte, los progresos de la imprenta musical (singularmente en capitales como Londres o Ámsterdam) y el desarrollo del comercio a escala continental facilitarán la difusión de repertorios destinados a la práctica musical doméstica por parte de aficionados (de nuevo, con independencia de su clase social). Todo ello contribuirá a abrir nuevos nichos laborales para los músicos, que en muchos casos llegarán a compatibilizar sus ocupaciones en la corte con trabajos fuera de ella (el anglicismo *freelance*, tan extendido en nuestro tiempo, sería útil para describir este tipo de actividad). El repertorio que configura el programa de este concierto refleja esta

clase de interacción entre dos mundos (el cortesano y el civil; el público y el privado) que comenzaban a definirse en su forma moderna en estos años.

Los hermanos **Joan y Josep Pla** constituyen ejemplos arquetípicos del músico cortesano y viajero de mediados del XVIII. El mayor, Joan, debió estar en Londres en fecha anterior a 1747, y en 1751 abandonó el servicio del rey de Portugal para recorrer buena parte de Europa (París, Londres) junto a Josep como virtuosos de la flauta y el oboe. En 1753, Joan se instala en Stuttgart y entra a formar parte de la capilla del gran duque Carlos Eugenio de Wurtemberg, dirigida entonces por Niccolò Jommelli. Seis años más tarde, el menor de los hermanos también se incorpora a esta formación. Josep fallecerá en Stuttgart en 1762, después de haber realizado un viaje a Italia. Un año más tarde, Joan se encuentra en París. Tras regresar a Stuttgart pasará de nuevo por Londres y, en 1769, entrará otra vez al servicio del rey portugués. A mediados de los setenta llegará a publicar algunas obras en Ámsterdam, donde tal vez residía, sin que se tengan noticias suyas después de esa fecha. Una carrera artística marcada por los continuos cambios de destino a lo largo y ancho de Europa.

Resulta difícil establecer cuál de los hermanos es el autor de composiciones como las que hoy podrán escucharse, habida cuenta de que fueron firmadas por “Pla”, sin especificar nombre alguno. En todo caso, las dos sonatas en trío que se interpretan en este concierto forman parte de una colección titulada *Six sonates for two German flutes or two violins and a bass*, publicada en Londres

en 1754. La escritura de estas dos piezas privilegia el rol del primer instrumentista frente al segundo, quien realiza un papel acompañante. Los primeros movimientos (en *tempo* rápido), de carácter luminoso y expansivo, se articulan en forma de sonata con un mínimo desarrollo. Los movimientos centrales, lentos, presentan un carácter afectuoso, sensible y elegante. En los movimientos finales prevalecen los aspectos rítmicos y una escritura ágil, de carácter virtuoso, que contribuye a hacer brillar al primer instrumento. Se trata, en resumen, de unas obras que responden a los requerimientos de la estética galante y, que permitían la colaboración de intérpretes con distintos grados de habilidad. Todo ello explicaría el gran éxito de estas composiciones, que llegaron a reimprimirse en la década de 1770.

En contraste con las obras de los hermanos Pla, destinadas a gozar de una amplia difusión, la sonata de **Francesco Corselli** incluida en este concierto tuvo un destino muy restringido y una función puramente profesional (cuando no administrativa). Como se explica en la introducción de estas notas al programa, el severo sistema de oposiciones que el propio Corselli había implantado para cubrir las vacantes de la Real Capilla española incluía la interpretación de una pieza desconocida para el candidato. A este objetivo responderían obras como la *Sonata en Si bemol mayor para violín y bajo*, propuesta en las oposiciones de 1770, y en la que el compositor siguió el modelo de Corelli, al alternar cuatro movimientos lentos y rápidos que permitirían al aspirante demostrar tanto

sus habilidades técnicas como sus aptitudes expresivas.

Un año antes de que se celebraran las oposiciones para las que Corselli compuso su sonata, **Luigi Boccherini** ponía pie en Madrid, que acabaría siendo su ciudad de adopción. Hasta aquel momento, el violonchelista de Lucca había mantenido una carrera como virtuoso que le había llevado a ciudades como Viena o París. Aunque nunca llegaría a formar parte de la plantilla de las instituciones musicales vinculadas a la corte, sí logró encontrar acomodo como “virtuoso de cámara” del desterrado infante don Luis en Boadilla del Monte (Madrid), Velada (Toledo), Cadalso de los Vidrios (Madrid) y, finalmente, Arenas de San Pedro (Ávila).

En esta última localidad permaneció –junto a músicos como los hermanos Font y pintores como Luis Paret y Francisco de Goya– hasta la muerte de su protector, en 1785. Con posterioridad se incorporaría al servicio de los duques de Benavente-Osuna y, sin abandonar Madrid, sería nombrado compositor de corte de Federico Guillermo II de Prusia en 1787. El acceso al trono de Carlos IV supuso un gran empuje para la música en el entorno cortesano: gran melómano, el rey había favorecido las sesiones de música de cámara y había impulsado la estabilización institucional de los intérpretes asociados a ellas. Sin embargo, Boccherini permaneció al margen de la corte española y, tras el inesperado fallecimiento del monarca prusiano en 1797, pudo beneficiarse de la protección del embajador francés en Madrid, Lucien Bonaparte.



Luigi Boccherini
tocando el
violonchelo (c.
1764-1767). Pompeo
Batoni (1708-1787).
Óleo sobre lienzo.
National Gallery of
Victoria, Melbourne.

El imponente corpus compositivo de Boccherini incluye 32 sonatas para violonchelo y bajo continuo que aún hoy constituyen un reto para los investigadores. Seis de ellas fueron publicadas en Londres en 1771 por Robert Bremner, y son las que han gozado de mayor difusión. A esta colección per-

tenece la *Sonata en Sol mayor para violonchelo y bajo G5*, que podrá escucharse en este concierto. Se inicia con un “Largo” de carácter melancólico, cuya ornamentada melodía sigue el modelo de la música vocal e incluye tópicos bucólicos, netamente galantes, particularmente reconocibles en los pasajes

con fabordón. Le sigue un característico “Allegro alla militaire”, en el que es fácil percibir el retrato de los clarines marciales, y termina con un “Tempo di minuetto”, movimiento con gran impulso rítmico en el que aparece sublimada esta danza de origen francés.

La longevidad de **Juan Oliver y Astorga** le permitió contemplar el esplendor y la ruina del modelo productivo, asociado a las cortes nobiliarias, en el que desarrollaron su carrera todos los músicos representados en este concierto. Nacido en Yecla (Murcia), desplegó una importante actividad como violinista virtuoso que le llevó a Nápoles en 1752 y, en 1760, a Stuttgart, donde coincidiría con los hermanos Pla. En 1766, un año después de haberse presentado en Fráncfort, Oliver se trasladó a Londres. Allí estaría al servicio de Willoughby Bertie, conde de Abingdon, aristócrata y político liberal –además de protector de Haydn–, a quien dedicaría sus *Six sonates á violon et base Op. 1* (1767) y sus *Six sonates for two German flutes or two violins and a bass Op. 3* (1769). Entre ambas había publicado su Op. 2 (1768), una colección de canciones italianas con acompañamiento de clave y guitarra.

De aquel Op. 1 londinense procede la *Sonata en Sol mayor para flauta y bajo*, buena muestra del estilo galante que repite formalmente el modelo ya trabajado por los Pla. El “Moderato” inicial se articula en forma de sonata, con un mínimo desarrollo. El “Andante”, en forma ternaria, da paso a un “Minuetto”, ritmo de danza que evidencia el legado de la *sonata da camera*, y que sería un componente irrenunciable en los nuevos géneros

camerísticos de orientación clasicista (sonatas a solo, tríos y cuartetos, fundamentalmente).

Oliver abandonó Londres a comienzos de la década de los setenta y, entre 1771 y 1774, trabajó como violinista en la catedral de Cádiz. Ese último año opositó a la Real Capilla y, aunque no obtuvo la plaza en ese momento, empezó a servir en la corte. Dos años después consiguió una plaza titular en la Real Capilla y desde muy pronto comenzó a formar parte de los tribunales de oposición y a componer las sonatas que cada candidato tenía que ejecutar a primera vista, tarea en la que sucedió a Corselli.

La atribución de estas responsabilidades da una idea del enorme prestigio del que gozaba el violinista y compositor, que permaneció vinculado a la Real Capilla hasta el final de su larga vida. Presencia habitual en la cámara de Carlos IV desde 1790, en 1807 solicitaba una ayuda por hallarse cargado de familia y enfermo. Tres años más tarde aparecerá como violinista principal de la orquesta de cámara de José I, lo que habría de acarrearle graves consecuencias tras el retorno de Fernando VII. Oliver y Astorga fallecerá después de sufrir una caída a los 96 años, tras haber pasado en extrema pobreza la última parte de su vida. Su muerte venía a rubricar el fin de un periodo histórico marcado por la centralidad de las cortes como núcleos de producción y consumo musicales.

Solistas de la Orquesta Barroca de Sevilla



Proyecto conjunto de Ventura Rico y Pedro Gandía Martín, director artístico desde 2001, esta agrupación se sitúa en el primer nivel de las formaciones españolas que se dedican a la interpretación de la música antigua con criterios historicistas. Su actividad se desarrolla en los más importantes escenarios españoles y europeos, con una importante presencia en Sevilla y Andalucía. Desde su fundación en 1995 ha contado con la colaboración de figuras como Gustav Leonhardt, Christophe Coin, Sigiswald Kuijken, Jordi Savall, Monica Huggett, Diego Fasolis y Enrico Onofri, entre otros. Ha grabado una nutrida colección de repertorio patrimonial en su sello, OBS-Prometeo, además de colaborar con los sellos discográficos Harmonia Mundi, Lindoro, Almaguila y Passacaille. En el año 2011 le fue concedido el Premio Nacional de Música. Asimismo, ha obtenido el Premio Manuel de Falla 2010 y el Premio FestClásica 2011. Cuenta con la colaboración del Ministerio de Cultura, Ayuntamiento de Sevilla y Universidad de Sevilla.

MIÉRCOLES 18 DE NOVIEMBRE DE 2020, 18:30

Las sonatas del rey

Lina Tur Bonet, violín

MUSICA ALCHEMICA

Guillermo Turina, violonchelo, y **Daniel Oyarzabal**, clave



*El concierto puede seguirse en directo en march.es,
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

Gaetano Brunetti (1744-1798)

Sonata en La mayor para violín y bajo L 23

Allegro

Largo

Andantino con variazioni

Francesco Corbelli (1705-1778)

Sonata en La mayor para violín y bajo (1771) *

Allegretto

Affettuoso

Vivo

Gaetano Brunetti

Sonata en Do menor para violín y bajo L 44

Moderato e espressivo

Presto

Allegro non molto

Francesco Corbelli

Sonata en Re mayor para violín y bajo (1774) *

Andantino

Adagio

Allegro con brio

Fandango para violín y bajo (improvisación)

* Edición musical a cargo de Judith Ortega y Joseba Berrocal, *Sonatas a solo en la Real Capilla: 1760-1819*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010

El siglo XVIII supuso una revitalización de la actividad musical en la corte española. Con la Paz de Utrecht se daba fin a la Guerra de la Sucesión, que había enfrentado en suelo ibérico a dos casas dinásticas. Felipe V pudo entonces establecer un plan de entretenimiento similar al promovido por su abuelo en Versalles, en el que la música pasaba a revestir todos los eventos importantes de la vida cortesana. Las celebraciones dinásticas, las exequias fúnebres, la educación de los infantes o el mero entretenimiento en los Reales Sitios se moldearon con un aparto musical prescrito por el protocolo.

La organización administrativa de la corte se fue adaptando en sus plantillas y presupuestos para cubrir esta necesidad dictada por la buena etiqueta borbónica. Pero, más específicamente, fue la nueva música italiana, promovida por la reina Isabel de Farnesio (segunda esposa de Felipe V y madre del futuro Carlos III), la que alcanzó el protagonismo al irrumpir en los espacios cortesanos. En esta operación, la corte española se situaba a la par de la mayoría de las cortes europeas, donde los intérpretes y compositores procedentes de Italia habían colonizado los principales puestos de responsabilidad musical.

Con este trasfondo cultural se entiende que Madrid y su corte se convirtieran en un centro musical atractivo para algunos de los compositores más destacados del escenario europeo dieciochesco. Músicos de la talla de Carlo Broschi (Farinelli), Domenico Scarlatti o Luigi Boccherini entraron al servicio de los Borbones, mientras que las óperas compuestas por los afamados

Johann Hasse, Niccolò Jommelli y Baldassare Galuppi tuvieron aquí su primera recepción. En las tres décadas finales de siglo, la ciudad mantuvo una cierta posición de peso en el ámbito internacional con la presencia estable de Boccherini y los estrechos contactos que se establecieron con Haydn. El programa del concierto de hoy ofrece un capítulo concreto de esta historia: el protagonizado por un género (la sonata para violín) en la transición entre dos generaciones. Las cuatro sonatas que podrán escucharse se insertan el periodo que va desde 1770 a 1785, cuando se materializa el paso de los últimos vestigios barrocos y galantes encarnados por Francesco Corselli a las novedades clasicistas representadas por Gaetano Brunetti.

Corselli fue uno de los músicos italianos de mayor talento que hizo de Madrid su ciudad adoptiva. Llegado en 1733 gracias a sus relaciones con la familia Farnesio, su nombramiento como maestro de la Real Capilla en 1737 llevaría implícita la obligación de proporcionar las obras para las principales celebraciones reales, como onomásticas o casamientos. A estas atribuciones se añadiría, como ya hemos visto, la de supervisar la selección de nuevos músicos para cubrir las vacantes de la Real Capilla, en particular tras la renovación del sistema de acceso mediante exigentes exámenes, procedimiento activo hasta bien entrado el siglo XIX.

Como parte del material utilizado para estas oposiciones se gestó un corpus de obras instrumentales virtuosísticas a las que los candidatos debían enfrentarse para exhibir sus capacidades interpretativas. De este particular

repertorio se han conservado dieciséis sonatas para violín y bajo, siete de ellas compuestas por Corselli. El arco cronológico que cubre este grupo de sonatas, entre 1760 y 1776, permite observar el punto de inflexión que se produjo en la década de 1770, fijado por la historiografía reciente como el de irrupción de las tendencias clásicas, al menos para el caso español. Mientras que las cuatro sonatas anteriores a esta fecha siguen el patrón de cuatro movimientos (en disposición lento-rápido-lento-rápido) que había perfilado Arcangelo Corelli, las tres siguientes optan por la nueva configuración clásica de tres movimientos (moderado-lento-vivo). Tanto la *Sonata en La mayor* (1771) como la *Sonata en Re mayor* (1774) interpretadas en este concierto ejemplifican, además, el cambio de lenguaje compositivo, al adentrarse en una especie de estilo galante. Las denominaciones “Affetuoso” y “Allegro con brio” en dos de sus movimientos denotan, precisamente, un giro hacia esta sensibilidad que acabó por dominar la creación musical en Europa.

Pero sería otro italiano, sucesor de Corselli en los puestos de alta responsabilidad en la corte, quien llevaría a una nueva cima la sonata para violín: **Gaetano Brunetti**. También él había ingresado en la estructura de la Real Capilla por los puestos más bajos (en 1767) para culminar su trayectoria palaciega tres décadas después como director de la Real Cámara (en 1796). El violinista y compositor tuvo en Carlos IV, quizá el más melómano de los Borbones del siglo XVIII, no solo un firme defensor, sino también un discípulo aplicado.

A su regío alumno destinó Brunetti algunas de sus obras, bien dedicadas a él (como varios cuartetos), bien compuestas específicamente para su aprendizaje con el violín (como ocurrió con bastantes sonatas). Su colosal repertorio, del que solo conocemos por el momento una parte muy modesta, tuvo su principal campo de acción en los géneros instrumentales, en particular la música de cámara, como natural consecuencia de sus obligaciones cortesanas. Su corpus de sonatas para violín y bajo supera las 70 composiciones, fechadas entre aproximadamente 1770 y 1790. Todas responden ya a la nueva estética clasicista, tanto en su articulación en tres movimientos según el patrón entonces estándar (rápido-lento-rápido), como en su lenguaje, a mitad de camino entre los estilos de Haydn y Boccherini. A estas premisas estilísticas responden las dos obras de este concierto: la *Sonata en La mayor L 23*, tentativamente datada entre 1775 y 1779, y la *Sonata en Do menor L 44*, que cabe fechar entre 1780 y 1784. Que ambas partituras sean primeras interpretaciones en tiempos modernos evidencia los esfuerzos de recuperación que intérpretes y musicólogos tienen todavía pendientes.

En la práctica interpretativa, estas sonatas eran ejecutadas por un violín solista acompañado de teclado y violón o violonchelo, siguiendo la praxis bien implantada durante ese siglo; justo en estos mismos años surgían en otros puntos de Europa las primeras sonatas para violín y piano (o clave) que acabaría siendo la plantilla establecida para este género. El vasto repertorio sonatístico de Brunetti tiene también otro



rasgo de continuidad con el pasado: la preponderancia extraordinaria que otorga a la ornamentación, entendida como un espacio compositivo cedido al intérprete. Con mucha frecuencia estas sonatas incluyen *cadenzas*, estos es, pasajes en los que el compositor interrumpe la escritura con un calderón para dejar paso a la libre fantasía improvisatoria del violinista.

Esta singular práctica de Brunetti rememora las *Sonatas Op. 5* de Corelli, publicadas por primera vez en Roma en 1700. Los movimientos lentos de esta serie –probablemente la obra para violín solo más influyente del siglo XVIII– estaban escritos en notas de valores largos, que requerían ser ornamentadas (glosadas, según la terminología de la época) *ad libitum* por el intérprete. El violinista contribuía

de este modo a la factura compositiva de la obra en el mismo momento de la interpretación. Seguramente no es casual que una reimpresión de la colección corelliana publicada en Madrid en 1772 apareciera dedicada, precisamente, a Gaetano Brunetti. Que se reimprimiera aquí siete décadas después de su primera publicación permite conectar a los dos compositores italianos y sus sonatas violinísticas. Con la desaparición de Brunetti y, poco después, de Boccherini, y la ruptura que supondría la Guerra de la Independencia, la actividad musical de la corte y, en general, del país entró en una crisis estructural que le llevaría algunas décadas remontar. La música italiana seguiría ejerciendo durante el XIX una poderosa influencia, pero ahora centrada en la ópera.

Portada de la copia manuscrita de la *Sonata en Do menor L 44* de Gaetano Brunetti que especifica que fue compuesta “espresamente per l’uso del Sere.mo. Sigr. Principe di Asturias (e non altro)”. Archivo General de Palacio, Madrid.

Lina Tur Bonet, *violín*



Es considerada internacionalmente como “una de las violinistas más interesantes de su generación”. Violinista versátil, tras trabajar desde muy joven junto a muchos de los artistas más reconocidos de la música barroca, romántica y contemporánea, y dedicarse como solista a la interpretación y grabación tanto de los grandes compositores como de músicas inéditas, se ha convertido ya en un referente de la música, siendo reclamada en toda Europa por agrupaciones de primer orden mundial. Galardonada en el Premio Bonporti, entre otros concursos nacionales e internacionales, cuenta además con la particularidad de poseer un repertorio inusualmente extenso que incluye más de 400 años de música, siempre con los instrumentos de cada época. Siente especial predilección por la música de cámara, por J. S. Bach, por el repertorio escrito para violín solo sin acompañamiento, las composiciones actuales, la dirección de orquestas de cámara,

los proyectos multidisciplinares, y por rescatar músicas olvidadas de compositores célebres. Su grabación de las *Sonatas Op. 5* de Corelli con ornamentaciones propias ha sido elegida “recommended top-version” de entre todas las versiones existentes por la BBC Radio 3, y sus *Sonatas del Rosario* de Biber fueron calificadas de “referenciales” por *Gramophone*. También han sido recomendadas sus grabaciones de inéditos de Vivaldi por la Bayerische Rundfunk, la SWR, y en las radios públicas de España y Austria. Es requerida como concertino en orquestas barrocas y modernas como Il Complesso Barocco, Concerto Köln, la Orquesta de Cámara de Mannheim, Les Ambassadeurs, la Hofkapelle de Múnich, así como en numerosos ensembles españoles.

Musica Alchemica



Formación reconocida internacionalmente gracias a sus premiadas grabaciones. Nace de la idea de crear un grupo para interpretar músicas de todos los tiempos y para abordar proyectos multidisciplinares. Ha actuado en los festivales de Brecize, Potsdamer Festspiele, Musashino Tokyo, Música Antigua de Zaragoza y Música Sacra de Madrid, entre otros. Ha grabado música de Legrenzi, Biber, Bach y Händel para la Österreichischer Rundfunk y ha publicado cinco álbumes en el sello Pan Classics que han sido premiados. En su vertiente multidisciplinar colabora con el poeta Antonio Colinas en *La tumba negra (homenaje a Johann Sebastian Bach)*, y con el artista Ángel Haro en *Folia*, en residencia artística del Centro Párraga. Actúa en importantes museos y espacios culturales como el Museo Valenciano de la Ilustración y Modernidad, el Matadero de Madrid o el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, donde

integra técnicas audiovisuales y música, en colaboración con videoartistas, compositores, pintores, diseñadores, cineastas, actores, orfebres y marionetas. Los vídeos de Musica Alchemica gozan de gran aprecio por su carácter artístico e innovador. El último, con la *Folia* de Corelli, ha sido presentado en Roma, Londres y RTVE.

Selección bibliográfica

José Máximo Leza (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. 4. La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014

Begoña Lolo, *La música en la Real Capilla de Madrid: José de Torres y Martínez Bravo (h. 1670-1738)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1988

Josep Martínez Reinoso, “Cómo cadenciar según Gaetano Brunetti (1744-1798). Un análisis de las cadencias escritas en sus Adagios glosados”, *Revista de Musicología*, 39/1 (2016), pp. 117-142

Judith Ortega, *La música en la corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010

Pablo L. Rodríguez, *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2003

Nicolás A. Solar-Quintes, “El compositor Francisco Courcelle. Nueva documentación para su biografía”, *Anuario Musical*, 6 (1951), pp. 179-204

Álvaro Torrente, *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francisco Corselli de 1743*, Madrid, Alpuerto, 2002

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE, march.es y YouTube. Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en march.es/musica/audios

© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549, noviembre 2020
DL: M-30498-2009

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores
Sonia Gonzalo Delgado
Alberto Hernández Mateos
Josep Martínez Reinoso

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Ciclo de miércoles: "Corselli en palacio", noviembre de 2020 [notas al programa de Fundación Juan March]. - Madrid: Fundación Juan March, 2020.

48 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, noviembre 2020)

Programas de los conciertos: [I] "Obras de F. Corselli", por Alicia Amo y Musica Boscareccia; [II] "Obras de J. Pla, J. B. Pla, F. Corselli, L. Boccherini y J. Oliver Astorga", por Solistas de la Orquesta Barroca de Sevilla; y [III] "Obras de Obras de G. Brunetti y F. Corselli", por Lina Tur Bonet y Musica Alchemica; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 4, 11 y 18 de noviembre de 2020.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Cantatas a solo (Soprano) - Programas de mano - S. XVIII.- 2. Sonatas (Violín y bajo continuo) - Programas de mano - S. XVIII.- 3. Trío sonatas (Violines (2), bajo continuo) - Programas de mano - S. XVIII.- 4. Sonatas (Violonchelo y bajo continuo) -- Programas de mano - S. XVIII.- 5. Sonatas (Traverso y bajo continuo) -- Programas de mano - S. XVIII.- 6. Fandangos - Arreglos - S. XVIII.- 7. Improvisación (Música) - Programas de mano - S. XVIII.- 9. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Ángel Martín Pompey
Juan José Mantecón
Antonia Mercé "La Argentina"*
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina*
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

* Colección digital especial

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de casi 4.000 conciertos. Más de 400 están disponibles permanentemente en audio y existe vídeo de casi 700 (estos también en YouTube).

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación por las **redes sociales**:



Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información sobre nuestra actividad musical en march.es/boletines

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

LOS HALFFTER

25 DE NOVIEMBRE

Marta Mathéu, soprano

Albert Guinovart, piano

Obras de R., E. y C. Halffter

2 DE DICIEMBRE

Juan Carlos Garvayo, piano

Obras de R., E. y C. Halffter

9 DE DICIEMBRE

Cuarteto Quiroga

Obras de R., E. y C. Halffter



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Boletín de música y vídeos en march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

