

La cumbre del Haendel instrumental

JOSÉ-LUIS LÓPEZ LÓPEZ

En este homenaje a Georg Friedrich Händel la Orquesta Barroca de Sevilla (OBS) ha comparecido con una amplia dotación: diecinueve instrumentistas, si incluimos al concertino-director. Durante esta semana la OBS ha actuado en Sevilla con absoluta dedicación: un desafío maratónico y, sin embargo, de resultados inmejorables. El 11, 13 y 15, en el foso del Teatro de la Maestranza, con la larguísima ópera *Agrippina* de Haendel; y el 12 (del que aquí damos cuenta) y 14 (repetición de este), con cinco de los doce *Concerti Grossi* op. 6, también de Haendel: famosa serie, cima de la música orquestal de su autor. No me corresponde a mí hacer la reseña de la ópera; pero, como he asistido a su representación, puedo dar fe de dos cosas: la excelencia suprema de la Orquesta (veintiséis efectivos), y su magistral conducción por parte de Enrico Onofri (nacido en Ravenna, la mágica ciudad que nunca podrá olvidar quien esto escribe: San Vitale, el Mausoleo de Gala Placidia, la tumba del desterrado Dante Alighieri, e innumerables ensueños más...). Además, por una vez -lo que no es nada habitual- se ha producido el entusiasmo tanto del público como de toda la crítica, sin excepción, para con la Barroca y su director. Como decíamos más arriba, en los días de “descanso”, intermedios entre las tres representaciones de *Agrippina*, se han trasladado al Espacio Turina dieciocho músicos (más Onofri, ahora también como concertino), para obsequiarnos con esta excelsa muestra de la música instrumental haendeliana.

Pero la fiesta no acaba en Sevilla (aunque aquí todavía nos quedan tres conciertos de la serie “Anámnesis”, más otro el 1 de abril, Clausura del XXXVII FeMÀS, nada menos que con la *Misa en si menor* de J. S. Bach); porque, dentro de unas fechas, desde el 17 al 27 de marzo (ocho representaciones), participará, dirigida por Ivor Bolton, director musical del Teatro Real de Madrid, en la nueva producción de este Teatro, *Achille in Sciro* de Francesco Corselli (1705-1778), obra recuperada por el Instituto Complutense de Ciencias

Enrico Onofri
© 2020 by
Orquesta Barroca
de Sevilla



Sevilla,
miércoles, 12 de
febrero de 2020.

Espacio Turina.

Anámnesis III:

“Eudaimonía. Rara temporum felicitate”
(Publio Cornelio Tácito, *Historias*, I, 1). ‘Il trionfo del Concerto grosso’. Programa (de los *Concerti Grossi* Op. 6 de G. F. Haendel): Concierto nº 1 en Sol mayor, HWV 319. Concierto nº 2 en Fa mayor, HWV 320. Concierto nº 12 en Si menor, HWV 330. Concierto nº 11 en La mayor, HWV 329. Concierto nº 7 en Si bemol mayor, HWV 325. Violines I: Enrico Onofri (concertino-director), Leo Rossi, Guadalupe del Moral, Miguel Romero. Violines II: Andoni Mercero (concertino secondo), Valentín Sánchez, Elvira Martínez, Nacho Ábalos. Violas: Aino Hildebrandt, Carmen Moreno. Violoncellos: Mercedes Ruiz (basso concertino), Anastasia Baraviera. Contrabajos: Ventura Rico, José Luis Sosa. Clave: Alejandro Casal. Cuerda pulsada: Juan Carlos de Múlder. Oboes: Pedro Castro, Jacobo Díaz. Fagot: Eyal Streett. Tercer concierto de los seis de la temporada 2019-2020 de la OBS en Sevilla, con motivo del 25 Aniversario de su fundación

Musicales ¿Hay quién dé más?

El programa se titula *Il trionfo del Concerto grosso*. Es, por tanto, más que conveniente tratar algunos puntos sobre este tipo de composición. Hay una amplia y excelente información, bibliográfica, discográfica y de partituras al respecto, no exenta de divergencias; nos referiremos, con la mayor brevedad posible, a sus aspectos comúnmente más aceptados. Dentro de la acepción más general de “concierto” (“función de música en que se ejecutan composiciones sueltas”) y la que define lo que, hoy en día, se entiende como un género específico de obra (“composición musical para diversos instrumentos en que uno o varios llevan la parte principal”), encontramos la que aquí nos concierne.

El *Concerto grosso* (suele decirse en italiano, aunque en castellano significa, sencillamente, “Concierto grande”) fue la forma de música instrumental más importante del barroco. Su edad de oro no fue larga, porque su evolución hacia el concierto clásico, para solista y orquesta (consagrado por Mozart) se produjo con relativa rapidez. Y, si bien es cierto que su modelo y espíritu “reaparecieron” en pleno siglo XX y llegan hasta la actualidad (Stravinski, Bartók, Hindemith, Copland, Barber, Vaughan Williams..., y, en España, Falla, E. Halffter, Orbón, Cervelló, Villa Rojo, y otros), aquí nos interesa el que floreció en el Barroco. Sus antecedentes (cuando ni siquiera tenía nombre) los encontramos ya en el siglo XVI: la *Sonata pian e forte* (1597) del veneciano Giovanni Gabrieli, o algunas danzas de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), nacido en Florencia y trasladado, hasta su muerte, a la corte de Luis XIV, reúnen ya los requerimientos esenciales o características básicas de esta forma musical: dos grupos instrumentales distintos, en “alternancia”, “confrontación”, “diálogo”. Tres conceptos equivalentes, si comprendemos el rico y “poliédrico” sentido que tiene la palabra del griego clásico διάλογος (de διά, a la vez “con”, “contra”, “entre”; y λόγος, simultáneamente “palabra”, “pensamiento”, “razón”, “ser”): es decir, διά-λόγος (la “mágica” polisemia del griego de la Antigüedad, de modo semejante a lo que sucede con el alemán clásico de la Modernidad, hacen de estas dos lenguas las eminentemente “filosóficas” de la cultura occidental).

Pues bien: esos dos grupos instrumentales distintos, “dialógicos”, enfrentados y luchando en amoroso abrazo, son uno pequeño, el *concertino* (generalmente, aunque no siempre, dos violines y un violoncello), y otro mayor, llamado *tutti* o, más adecuadamente, *ripieno* (“relleno”), constituido con un número variable, y discrecional, de instrumentos; aparte del preceptivo *basso continuo* o bajo continuo (abreviadamente, b.c.): uno o varios instrumentos capaces de producir acordes o polifonía, como los de teclado (clave, órgano) o el arpa y el laúd, con la voz de bajo simultáneamente a cargo de un violoncello, fagot, viola da gamba, contrabajo y, en ocasiones, contrafagot.

El primero en hacer la propuesta formal del *concerto grosso* fue el boloñés Alessandro Stradella, alrededor de 1680, y le siguió Giovanni Lorenzo Gregori (Lucca, 1663-1745), que le dio el nombre, en su colección de *Concerti Grossi a più stromenti* de 1698. Años más tarde, los históricos *12 Concerti Grossi* op. 6, de Arcangelo Corelli (Fusignano, provincia de Ravenna, 1653-Roma, 1713), publicados después de su muerte en 1714, fijaron definitivamente la denominación, el dispositivo instrumental y la forma musical (habitualmente en tres movimientos, allegro – lento – allegro). El modelo corelliano fue ampliamente admirado y seguido en Italia: Torelli (1658-1709), Albinoni (1671-1751),

Manfredini (1684-1762), Geminiani (1687-1762), Locatelli (1695-1764), A. Scarlatti (1660-1725), hasta alcanzar una perfección y belleza supremas en A. Vivaldi (*L'estro armónico, Il cimento dell'armonia e dell'invenzione, La cetra*). No alcanzaron la altura de los italianos músicos ingleses como Avison (1709-1770) o franceses como Leclair 'L'Aîné' (1697-1764); aunque Alemania aporta la magna "versión tedesca" del concierto grosso con sus gloriosos compositores del Barroco tardío G. Ph. Telemann (1682-1767), G. F. Haendel -del que tratamos hoy- y J. S. Bach (1685-1750) con sus inmortales *Conciertos de Brandenburgo* BWV 1046-1051. Y esa es la Edad de Oro del Concierto grosso barroco: desde la, propiamente, "inaugural" fecha de 1680 (Stradella) hasta la muerte más tardía de los arriba mencionados, no transcurren ni 90 años; menos de un siglo.

Los doce conciertos del Op. 6 de Haendel fueron escritos para la misma formación: dos violines y un violoncello solistas (en esta ocasión Onofri, Mercero y M. Ruiz, respectivamente), cuerdas y continuo. El compositor añade dos oboes a los números 1, 2, 5 y 6, pero sin modificar la materia musical (por tanto, son facultativos; aunque aquí los hemos escuchado en los dos primeros, y también regresaron en el último seleccionado, nº 7, donde intervinieron en el movimiento conclusivo; en el nº 12 y el nº 11, tocados en tercer y cuarto lugar, estuvieron ausentes). Fueron concebidos por su autor a finales del verano de 1739, y escritos con extraordinaria rapidez: entre el 29 de septiembre y el 30 de octubre de ese año. El editor londinense John Walsh anunció enseguida la publicación de la serie, titulada (en inglés: traducimos) *Doce Grandes Conciertos, en siete partes, para cuatro violines, una viola, un violoncello, con un bajo continuo para el clave*. La primera entrega del conjunto se hizo, por suscripción, en 1739; una segunda apareció en 1740; y en la siguiente edición de 1741 fueron designados como "Opus 6 de George Frederick Handel".

En esta colección, Haendel muestra una grandísima variedad formal y emocional. Las fuentes de inspiración son, frecuentemente, tradicionales: polifonía seria, o con toques de humor, solemnidad de ciertos movimientos lentos escritos a la manera de un himno, gravedad a veces trágica de algunas "introducciones", atmósfera recogida, casi religiosa... En contraste, hay también páginas más "juguetonas", reflejos de la danza (*Hornpipe* del nº 7), o, de modo más general, siguiendo la corriente de la nueva música instrumental del momento (último *Allegro* del nº 1). Incluso aparece la vertiente experimental, rara en el compositor, en el primer movimiento, *Andante larghetto e staccato*, del nº 11... En suma, aun manteniendo cierto respeto a las mínimas convenciones exigibles, la genialidad de Haendel en esta colección se manifiesta en la enorme diversidad de estilos compositivos que aparecen en ella: sonata en trío, aria de ópera, obertura a la francesa, sinfonía a la italiana, fuga, aires variados o no, danzas de la suite clásica... Siempre, manteniendo el prodigioso juego "dialógico" (en el sentido griego clásico de διά-λόγος a que antes aludimos) entre *concertino* y *ripieno* (o, ya que también mencionábamos la riqueza polisémica de la lengua alemana, podemos decir, igualmente, juego "dialéctico", en el sentido hegeliano: de paso, recordemos que Hegel nació en 1770, lo mismo que Beethoven, hace ahora 150 años), "redondeado", "acunado", por un hondo y perfecto *bajo continuo*.

Y la selección de los cinco conciertos interpretados no podía ser mejor. Ya sabemos que Haendel "reutiliza" habitualmente música anterior, tanto suya como de otros (eso explica el corto plazo en el que escribió toda esta serie), pero hay que puntualizar dos cosas: primero, no lo hace siempre (por ejemplo, muy poco o nada, entre estos cinco, del nº 2; por el

contrario, el nº 11 es una versión que procede del *Concierto para órgano nº 14*, ejecutado con *Alexander's Feast* el 20 de marzo de 1739); segundo, que los materiales “reciclados” los “transmuta” y los convierte en “nuevos” (así, el *Concerto grosso, Op. 6, nº 11 en La mayor* se reconvierte en una obra maestra como recién salida del horno).

Resumiendo: el nº 1, en Sol mayor, uno de los más seductores de la serie, tiene un Adagio inicial, inicialmente rítmico y francamente diatónico, que se oscurece poco a poco hasta terminar en una atmósfera cromática; lo siguen un vigoroso Allegro y un Adagio de fuerte influencia italiana; un segundo Allegro contrapesa al primero. Y un tercero, final, evoca (sobre todo en sus episodios *ripieno*) los movimientos de las sinfonías “pre-clásicas”.

El nº 2 en Fa mayor (Andante larghetto – Allegro – Largo/Larghetto andante e piano – Allegro ma non troppo) se ha considerado, desde su aparición, uno de los más bellos: su gracia pastoral se opone al vigor del precedente.

El nº 12 en Si menor, último de la colección, aquí tercero en interpretarse, con particular protagonismo del cello (siempre Mercedes Ruiz), tiene cinco movimientos: Largo – Allegro – Aria. Larghetto e piano – Largo – Allegro, de los que el central, una de las cimas de toda la obra, enuncia una admirable melodía hímica.

Tras el intermedio, el nº 11 en La mayor, es, como hemos dicho, la transmutación triunfal del *Concierto para órgano HWV 296a*.

Y el último del programa, nº 7 en Si bemol mayor (Largo – Allegro – Largo – Andante – Hornpipe) es de una especial singularidad, por la elusión de los pasajes solistas del *concertino*, el emotivo movimiento central y su conclusión con la vivaz *Hornpipe*, danza en homenaje a Inglaterra.

En cuanto a la interpretación, ya hemos dicho que los tres solistas del *concertino* eran Enrico Onofri, violín, *concertino-director*; Andoni Mercero, violín, *concertino secondo*; y Mercedes Ruiz, violoncello, *basso concertino*. Mercedes, tan imprescindible como de costumbre: ya no podemos decir “impresionante”, porque, de tanto “impresionarnos”, no esperamos otra cosa de ella que no sea el nivel supremo, excepcional, de excelencia que siempre alcanza, siempre superándose más y más (si es que esto es posible). Andoni Mercero, estupendo *concertino-director* de la Orquesta en otras ocasiones, aquí fue un “segundo de a bordo” eficaz e impecable. En cuanto a Enrico Onofri, no nos quedan suficientes palabras elogiosas. Si en la dirección de *Agrippina* estuvo “estratosférico” (se puede afirmar, a estas alturas, que la Barroca -no en vano colaboran desde hace catorce años- suena con él como con ningún otro director: aunque de por sí son, todos y cada uno de sus miembros, músicos “fuera de serie”, Onofri saca de ellos, individualmente y en conjunto, un rendimiento rayano en lo excelso), en estos *Concerti Grossi*, sumando a su magistral dirección, como ocurre en la ópera, su papel como violín y *concertino primo*, deja al público totalmente anonadado. Hablábamos del carácter “dialógico” (en su prístino sentido griego clásico) o/y “dialéctico” (en la más profunda acepción hegeliana) de la relación, múltiple y polivalente, entre los “amantes enfrentados”, tan “serenos” como “enloquecidos”, que son el *concertino* y el *ripieno*, bajo la “sombra frondosa” del *basso continuo*, sobre todo en una obra magistral como esta. A un genial compositor como este

Haendel solo puede servirlo, como se merece, un concertino, un conductor, magistral tal como Enrico Onofri. Y, con ello, no necesitamos decir más del resto de los protagonistas de este milagro memorable. Únicamente podemos enunciar dos proverbios (que sirven lo mismo para las multiplicadas y únicas conexiones “Haendel-Onofri-Haendel”, “Onofri-OBS-Onofri”, “OBS-Haendel-OBS”: la música “total”): “A tal señor, tal honor”, y “Dios, qué buen vasallo si oviese buen señor” (que lo hay). Punto.

© 2020 José-Luis López López / Mundoclasico.com. Todos los derechos reservados