

Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

39

Maestros del violín



**IN OCTAVO
2025**

Este libro se publica y ofrece gratuitamente a los suscriptores de *In Octavo*, con el único propósito de su puesta a disposición, en el mismo sentido en que lo haría una biblioteca pública. Esto no significa en modo alguno que su contenido haya sido librado al dominio público. Los propietarios de los derechos pertinentes están debidamente consignados. Cualquier uso alternativo, comercial o no, que se haga de esta versión digital o se derive de ella es absolutamente ilegal.

In Octavo

inoctavo.com.ar

Eduardo Rescigno
Director

Maestros del violín

Historia de la música
39



IN OCTAVO
2025

Noticia

La música es la manifestación más libre y genuina del espíritu humano, y una historia de la música es una historia del espíritu humano. La música no registra ideas ni creencias ni valores, sino que expresa, en todo caso, las emociones, los sentimientos y las pasiones que esas ideas, creencias y valores suscitan. No es posible una música realista ni una música idealista, no es posible una música de izquierda o de derecha, una música de élite y otra popular. La música es música, y las etiquetas sólo tienen propósito comercial. En su prehistoria, la música nace “realista”, cuando el hombre imita con la voz o con instrumentos rudimentarios los sonidos de la naturaleza. Pero pronto se independiza, levanta vuelo, se mantiene en el aire sostenida por el viento del espíritu y se mece al compás de sus movimientos, expresando la alegría y el dolor de vivir, proclamando la necesidad de amar y de orar, dando cauce al impulso de cantar y de bailar, estallando en la solemnidad de la pompa y el torbellino del combate. Dibuja así una parábola que nace en la desoladora orfandad del hombre primitivo, se eleva con su desarrollo espiritual, y desemboca en la igualmente desoladora orfandad del hombre contemporáneo, cuando parece quedar sin sustento, gritando su agonía en la estridencia de la electrónica, desprovista de esas emociones, sentimientos o pasiones que son su materia y razón de ser.

La obra que aquí presentamos cuenta esa historia. Fue comisionada y publicada en Italia en la década de 1960 por la casa Fratelli Fabbri Editori, y traducida para el mundo de habla castellana por la Editorial Codex, de Buenos Aires. En ambos casos, se la presentó en fascículos, una novedad editorial de la época que permitía ofrecer grandes obras de divulgación o referencia en tiradas masivas comparables a las de una revista. El proyecto de los Fabbri fue realmente ambicioso: la redacción estuvo a cargo de un grupo de especialistas encabezado por el musicólogo Eduardo Rescigno; se hizo un acopio sin precedentes de documentación de época, artística y literaria, y el conjunto se presentó en una obra de una belleza gráfica revolucionaria, que no ha decaído con el tiempo. Como si eso fuera poco, se la acompañó de documentos sonoros, con grabaciones en buena parte originales, que ilustraban cada etapa, cada género, cada estilo y cada figura relevante de esa historia.

La publicación de Fabbri constaba de trece volúmenes, de los cuales Codex tradujo los diez primeros, que reunió en cinco tomos. Esta edición digital se propone recuperar el texto central de esa versión castellana, completar la traducción, y repartir el conjunto en unidades temáticas para facilitar la lectura en dispositivos electrónicos.

El editor

El violín se erige como puente entre el sereno lirismo del siglo XVII y el individualismo exuberante del XVIII. La tendencia hacia una música dramática y pujante, alentada por la ópera, encuentra en este instrumento su mejor intérprete en la orquesta y la música de cámara.

La música de violín

UN PUENTE ENTRE DOS SIGLOS – LA ESCUELA
BOLOÑESA: TORELLI – SCARLATTI Y ALBINONI
GEMINIANI Y LOCATELLI – VERACINI Y TARTINI
LA ESCUELA PIAMONTESA

Un puente entre dos siglos

HEMOS VISTO anteriormente la importancia que adquirió el violín en la música italiana de los siglos XVII-XVIII y, con el violín, toda la familia de los instrumentos de cuerda. La música instrumental se ha liberado ya de la imitación de la música vocal y ha iniciado un camino extraordinariamente fecundo; en torno de los “grandes”, como Arcangelo Corelli y Antonio Vivaldi, se agrupan otras muchos músicos de relieve.

Hay un florecimiento de estilos y de personalidades realmente notables, un *estado de gracia* que imprime a todas las obras aparecidas en este período los caracteres de una suprema calidad técnica y de una vigorosa fuerza expresiva.

Impulsadas por el clima general, en el que reina el interés por la música, surgen figuras que, aun cuando se dedican a ella sólo para conseguir un deleite del espíritu y no para desarrollar una actividad

profesional, brillan igualmente como personalidades de primer plano. Es el caso, por no citar sino a los más famosos, de Benedetto Marcello, Tomasso Albinoni, Francesco Antonio Bonporti.

La nueva tendencia hacia una música dramática y potente, alentada por la ópera, encuentra dentro del campo instrumental su mejor intérprete en el violín que, dejando de lado la familia de las violas, se convierte en el instrumento principal tanto en la orquesta como en la música de cámara.

En una perfecta compenetración del artista con su instrumento, el sonido del violín responde con una variedad excepcional de matices expresivos. Es verdaderamente una “voz”, capaz de expresar intensamente como la voz humana los más diversos estados de ánimo. Instrumento extraordinariamente personal, el violín constituye el puente de paso entre el sereno lirismo del siglo XVII y el exuberante individualismo del XVIII.

La escuela boloñesa: Torelli

UNO DE LOS CENTROS musicales italianos más florecientes en los siglos XVII y XVIII es Bolonia, la ciudad de *San Petronio*, de la gran industria de instrumentos, de la *Accademia Filarmonica*. La Academia es el centro en torno del cual se multiplican los más variados ingenios musicales, de fama internacional.

Piénsese, por ejemplo, en Giovanni Battista Martini (1706-1784), el celebre *Padre Martini*, franciscano. Sin ser grande ni original como compositor, destaca por su extraordinaria competencia como teórico, hasta el punto de convertirse en árbitro de todas las controversias musicales de su tiempo; se relaciona con las mayores figuras de su época, desde Federico el Grande a Glück, a Rameau, a Tartini; fueron discípulos suyos Jommelli y Johann Christian Bach, y es el primero en intuir el genio del joven Mozart. Publicó una monumental *Storia della Musica*, que quedó interrumpida en el tomo tercero,

un tratado de contrapunto y otro sobre la armonización del bajo continuo.

Las personalidades musicales ligadas a la escuela boloñesa son muchas y todas ellas de gran interés.

La figura que más destaca entre todas es la de Giuseppe Torelli (1658-1709). Algunos de sus *Concerti musicali* son auténticos conciertos para violín solista con acompañamiento de cuerda; y ello es más significativo si se piensa que estos conciertos están compuestos en tres tiempos (*allegro-adagio-allegro*), conforme al mismo esquema que utilizará Vivaldi, algunos años después.

«Te advierto —escribe Torelli a propósito de sus *Concerti musicali a quattro*, Op. 6 (1698), para dos violines, viola y violoncelo o bajo continuo— que si en algún concierto encuentras escrito “*solo*”, deberá ser tocado por un solo violín; para el resto, haz duplicar las partes, asignando tres o cuatro a cada instrumento. Así interpretarás rectamente mis intenciones.»

Veronés de nacimiento, Torelli hizo sus estudios musicales en Bolonia, y fue admitido en la Academia Filarmónica en 1684. Pasó toda su vida en la orquesta de San Petronio, como viola, aparte de una estancia —entre 1695 y 1700— en Viena y en Alemania. En Viena escribió un oratorio, cuya partitura no ha llegado hasta nosotros.

Comparable en muchos aspectos a Corelli, el músico veronés no posee la misma seguridad y conti-

nuidad de inspiración, y le falta esa monumental arquitectura característica del discurso corelliano.

Pero, mientras que el músico de Fusignano se preocupa siempre de asumir y trascender todas las múltiples voces del siglo XVII, Torelli es un espíritu mucho más atento al futuro, pronto a asimilar todas las sugerencias técnicas y expresivas que diariamente le ofrece el medio ambiente boloñés, mucho más sensible.

En este sentido, son interesantes algunos *concerti grossi* y varias sinfonías y sonatas que han quedado manuscritas, en los que se emplean numerosos instrumentos de viento, como oboes, trompas, trombones y fagots, combinaciones de gran colorido musical.

Las otras obras de Torelli son sonatas de iglesia y de cámara en trío y en cuarteto, concertinos y caprichos para violín y bajo continuo, y, finalmente, doce *concerti grossi* publicados a título póstumo en 1709, más o menos contemporáneos de los de Corelli, pero que se diferencian de éstos por la forma en que están tratados los solistas.

Poseemos en total ocho series de composiciones musicales cuyas publicadas, aparte de otras páginas manuscritas.

El estilo de los conciertos de Corelli, basado en la contraposición de la sonoridad del concertino y del *tutti*, y cristalizado en el diálogo contrapuntístico de las distintas voces, es el resultado natural de la evolución de la sonata en trío; en Torelli, en cambio, los

contrastes de sonoridad se concentran cada vez más sobre la masa de la cuerda, tratada, en muchos casos, en sentido armónico, y el libre giro melódico del violín solista.

En otras palabras, el contraste entre concertino y *tutti*, que en Corelli era casi sólo de volumen sonoro, en una marcha contrapuntística de imitaciones, en Torelli se va convirtiendo cada vez más en un contraste dinámico entre dos entidades netamente diferenciadas, no sólo como volumen de sonido, sino, sobre todo, como espíritu, como íntima calidad de música. El contraste es ya una dramática oposición, frente al clásico discurso de la música corelliana.

Al hablar del *concerto grosso* de Corelli, hemos visto que en el músico romano no existe distinción musical entre *tutti* y *solí*; en Torelli, en cambio, lo mismo que en Vivaldi, los dos elementos desarrollan casi siempre una temática totalmente distinta. Un ejemplo típico de la tendencia solista torelliana es el *Concerto Grosso in Do minore* (Op. 8, N° 8), al que puede definirse como un concierto para violín solista con acompañamiento de orquesta de cuerda, dividido en tres tiempos: *vivace-adagio-allegro*.

Este concierto tiene una impronta vivaldiana tan evidente en la construcción general y en los *solos* (los *tutti*, son, en cambio, de estilo concertante), que hace pensar que Vivaldi debía conocerlo a fondo. Es casi seguro que lo conoció Bach, al menos en la transcripción para órgano que hizo de él su contemporáneo Johann Gottfried Walther (1684-1748): es

realmente significativo comprobar la afinidad que existe entre la técnica torelliana del *Concierto número 8* y los dos tiempos *veloce* del concierto de Bach para dos violines en Re menor, compuesto en 1720.

Otras figuras de relieve de la escuela boloñesa fueron Giovanni Battista Vitali (1644-1692) y Giovanni Battista Bassani (c.1657-1716).

Vitali fue violinista y violoncelista de la orquesta de San Petronio, y en 1674 fue nombrado maestro de capilla del duque Francisco II de Módena. Además de numerosas óperas y oratorios, compuso mucha música instrumental (ballets, sinfonías, *courantes*, sonatas de cámara y de iglesia) para dos y hasta cinco instrumentos, en un estilo rigurosamente contrapuntístico.

Mucho más interesante es la personalidad de Bassani, quien probablemente fue discípulo de Carissimi. Vivió casi siempre en Ferrara, primero como organista y maestro de capilla en la *Accademia de la Muerte*, después en la catedral; en 1712 se trasladó a Bérgamo para dirigir la capilla de Santa María Mayor. En 1677 fue admitido en la Academia Filarmónica boloñesa, de la que fue “príncipe”, es decir, presidente, durante el año 1682.

Es autor de siete óperas y catorce oratorios, de numerosas misas y salmos con acompañamiento de orquesta de gran empaque formal, de motetes y cantatas tanto sacras como profanas. En el campo de la música instrumental, publicó dos series de composiciones en trío, que pueden reducirse a los dos tipos

de sonata de cámara (*Ballets, Courantes, Gigas y Zarabandas*, Op. 1, 1677) y de sonata de iglesia (*Sinfonías*, Op. 5, 1683) interesantes, sobre todo, por la brillante técnica de las partes de violín y por la permanente fuerza expresiva, comparable, a veces, con la del gran Corelli.

Para completar el cuadro de la generación inmediatamente anterior a la de Corelli, que gravita en torno de Bolonia, recordamos también a Giovanni María Bononcini (1642-1678), maestro de capilla de la catedral de Módena, autor de cantatas y madrigales, y, sobre todo, de mucha música instrumental, entre la que hay una interesantísima serie de *Sonatas de cámara para violín y bajo continuo* (Op. 4, 1671). El nombre de Bononcini está ligado también a un famoso tratado de armonía, *II Musico Prattico* (1673), que fue ampliamente utilizado.

Algunos compositores boloñeses se dedicaron de manera especial al violoncelo, cuya técnica de interpretación mejoraron mucho. Petronio Franceschini (1600-1680), operista, escribió varias páginas para este instrumento, del que era un excelente virtuoso; fue maestro de Domenico Gabrielli (c.1659-1690), célebre instrumentista, llamado familiarmente *Minghen del viulunzel*, miembro de la Academia Filarmonica y “príncipe” en 1683. Las sonatas y *ricercas* para violoncelo de Gabrielli (a las que hay que añadir otras composiciones instrumentales, incluso para trompeta), tienen una gran importancia en la historia de este instrumento, y conjugan una brillante agilidad técnica con una expresividad vivaz y

apasionada. Discípulo de Gabrielli fue Giuseppe Maria Jacchini (1670-1727), su continuador tanto en lo que se refiere al violoncelo, tratado frecuentemente como solista, como en la costumbre de incluir una o dos trompetas en los conjuntos orquestales.

Para terminar con esta breve reseña sobre la escuela boloñesa, citaremos a Tommaso Antonio Vitali (c.1665-c.1750), hijo de Giovanni Battista, autor de sonatas para uno y para dos violines, al que tradicionalmente se atribuye la célebre y magnífica *Chacona para violín y bajo continuo*; y a Giovanni Bononcini (1670-1747), hijo de Giovanni Maria, sucesor de Corelli al servicio del cardenal Pamphili en Roma, y célebre operista; en Inglaterra rivalizó con Händel en el terreno de la ópera, y alcanzó los éxitos más clamorosos por su cautivadora vena melódica. En la modalidad instrumental escribió páginas de buena factura, combinando con frecuencia instrumentos de cuerda, flautas y trompetas.

Scarlatti y Albinoni

PERO, COMO YA hemos dicho, los siglos XVII y XVIII ven florecer en toda Italia, y no sólo en alguna zona y al abrigo de escuelas particulares, la música instrumental en general y la violinística en particular.

En Palermo sobresale el ingenio multiforme del operista Alessandro Scarlatti (1660-1725), tanto en composiciones autónomas como en sus numerosas oberturas a óperas y oratorios. Donde destaca, sobre todo, la genialidad del compositor palermitano es en esas oberturas, que son unas páginas breves, articuladas en los tres clásicos tiempos del concierto vivaldiano (*allegro-adagio-allegro*), a veces sin solución de continuidad, en un lenguaje sinfónico de una incontenible vitalidad rítmica, a la que con frecuencia dan intenso colorido instrumentos de viento, oboes, flautas, fagots, trompas y trompetas.

La música instrumental autónoma de Alessandro Scarlatti está constituida por doce sinfonías,

seis *concerti grossi* y un grupo de sonatas y conciertos, algunos de ellos para dos flautas.

Un compositor veneciano, no estimado en su justa valía hasta estos últimos años, es Tomaso Albinoni (1671-1751), primero músico aficionado y después apasionadamente entregado al arte, con el fervor de un espíritu realmente genial. Adquirió una gran notoriedad y notables éxitos como operista, pero no nos ha quedado casi nada de sus cincuenta óperas. Tenemos, en cambio, nueve series impresas de música instrumental, además de otras páginas que nos han llegado manuscritas.

Bien conocido y estudiado por Bach —que elaboró dos fugas para clave inspiradas en él—, Albinoni es una figura singular y casi aislada. Sustancialmente fiel al espíritu constructivo corelliano, su música está como transfigurada por una vena melódica cálida y apasionada, con un notable sentido del color y con una vivacidad rítmica que a veces tiene cierto sabor popular.

La Op. 1, compuesta hacia 1694, está formada por doce sonatas de iglesia en trío, todas ellas en cuatro tiempos (*grave-allegro-largo-allegro*). Estas sonatas, aunque de clara inspiración corelliana, reflejan en muchos pasajes y en algunos temas un clima y un sabor nuevos: ese plástico color instrumental típico de la ciudad que había visto trabajar a los dos Gabrielli, y que muy pronto se llamará vivaldiano (aun cuando Vivaldi tiene sólo dieciséis años en 1694).

La Op. 2 está integrada por seis sonatas para quinteto (dos violines, dos violas, violoncelo con el bajo continuo) y por seis conciertos para sexteto (violín solista, dos violines, dos violas, violoncelo con el bajo continuo) publicados hacia 1694 y, por tanto anteriores a los conciertos Op. 6 de Torelli (1698).

Una obra de gran valor es la serie de doce sonatas para violín y violoncelo o clave Op. 6, publicadas hacia 1711 con el título de *Trattenimenti armonici per camera*; algunos *adagios*, sobre todo, poseen una intensidad melódica que recuerda al mejor Vivaldi, y si bien carecen de la fresca espontaneidad de Vivaldi, poseen, en cambio, un aliento, un desarrollo arquitectónico que no conoce la concisa *escritura* del veneciano.

La Op. 7, indudablemente inferior, está compuesta por doce conciertos, entre ellos cuatro para oboe y otros cuatro para dos oboes y cuerda. El instrumento de viento —del que gustaría particularmente Vivaldi, por su timbre mórbido y velado— reaparece en la Op. 9 (c.1721), que está constituida por cuatro conciertos para violín y cuerda, por cuatro para oboe y otros cuatro para dos oboes y cuerda.

Entre las muchas páginas de Albinoni que han quedado manuscritas —sonatas para violín, conciertos y sinfonías para cuerda, con incorporación de oboes y flautas—, destaca un grupo de seis sinfonías, que ya apuntan de manera clara hacia una forma musical que no recibirá definitivamente ese nombre hasta la segunda mitad del XVIII, y de la

que, por tanto, hablaremos más adelante, al ocuparnos del nacimiento de la sinfonía.

Francesco Antonio Bonporti (1672-1748), sacerdote aficionado a la música, al que ya se ha hecho referencia como discípulo de Corelli, aportó a la música instrumental un hálito de genial vivacidad, comparable únicamente al de Vivaldi. Sus *Concertos para cuarteto*, Op. 11 (c.1720), con violín principal, son ejemplos muy notables del concierto solista, que unen a la prestigiosa viveza temática de cuño vivaldiano, y al brillante y límpido virtuosismo, una soltura en el empleo del contrapunto de impresionante sonoridad. Algunas de sus *Invenzioni*, Op. 10 (1712), para violín y bajo continuo, fueron erróneamente atribuidas a Bach, que las había transcritas con sumo cuidado.

Evaristo Felice Dall'Abaco (1675-1742), violinista y violoncelista que trabajó durante mucho tiempo en Francia y en Alemania, de una inspiración severa, típicamente corelliana, nos ha dejado *concerti grossi* y conciertos para violín solista notables por su amplia y solemne monumentalidad.

Hay que recordar también a Pietro Castrucci (1679-1752), discípulo de Corelli, Giuseppe Valentini (1681-1740) y Alessandro Marcello (1684-1750), autor de una serie de seis conciertos: *La cetra*, para oboe y cuerda, de sonatas para violín y bajo continuo, y del bellísimo *Concierto para oboe y cuerda* transcrito por Bach para clave y erróneamente atribuido al mismo Bach, a Vivaldi e, incluso, al hermano de Alessandro, el célebre Benedetto Marcello.

Geminiani y Locatelli

UNA FIGURA DE ESPECIAL RELIEVE es la Francesco Geminiani (1687-1762), también discípulo de Corelli, del que transcribió en forma de *concerto grosso* las sonatas de la Opus 3 y de la Opus 5. Geminiani fue violinista en su ciudad natal, Lucca y después en Nápoles; en 1714 estaba en Londres y era muy apreciado como interprete y como profesor de violín.

Sus *tournées* fueron siempre acompañadas de aplausos en Inglaterra, en Irlanda y en París. Tienen una gran importancia sus publicaciones didácticas sobre la técnica del violín. Como ejecutante, fue un virtuoso de enorme capacidad (Tartini califica de “furibunda” su técnica). Como compositor es todo lo contrario, fiel y, con mucha frecuencia, pasivamente apegado al magisterio corelliano.

Comparable a Geminiani por su atrevida técnica violinística, pero de diferente valía en el campo de la composición, es otro discípulo de Corelli: Pietro An-

tonio Locatelli, que hasta estos últimos años no había sido descubierto en la plenitud de su excepcional personalidad.

Nacido en Bérgamo, en 1695, Locatelli se trasladó a Roma para hacer sus estudios musicales, interesándose, al mismo tiempo, por las ciencias. Muy joven todavía, probablemente hacia 1715, comenzó a viajar por toda Europa como violinista muy aplaudido; en 1729 abandonó su actividad de intérprete y se estableció en Ámsterdam, donde se dedicó a la publicación de sus obras y a la enseñanza, rodeado de la estimación de alumnos y admiradores, hasta su muerte, acaecida en 1764.

En el campo de la técnica del violín, Locatelli es considerado como el más directo antecesor de Paganini, dentro de ciertos límites, naturalmente, ya que, a la distancia de casi un siglo, la técnica del genovés poseerá un preciosismo todavía desconocido en la primera mitad del siglo XVIII.

Como compositor, Locatelli arranca de las lecciones de Corelli con la publicación de la Op. 1, que era un homenaje evidente a los *concerti grossi* del maestro. Tras una serie de composiciones para flauta (Op. 2), escribió, hacia 1732, doce conciertos para violín solista. Publicados al año siguiente con el título de *L'Arte del Violino*, Op. 3, estos conciertos pueden considerarse como la primera y plena afirmación de la genialidad virtuosista del compositor de Bérgamo. Especialmente con los veinticuatro caprichos con que terminan —dos por cada concierto—

los tiempos rápidos, Locatelli daba muestra de los más recientes recursos de la técnica del violín. Aun en los momentos de mayor virtuosismo, el pensamiento de Locatelli es casi siempre inspirado, y se desgrana especialmente en los magistrales tiempos lentos, sostenidos por una vena melódica que alcanza momentos de arrebatadora pasión. Más valor aún tiene la serie de doce sonatas para violín y bajo continuo Op. 6 (1737), en las que se funden, con acentos absolutamente personales, la más sólida técnica musical y una inagotable fuente de inspiración.

Con Geminiani y Locatelli comienza toda una apretada lista de músicos que, partiendo casi todos del magisterio directo o indirecto de Corelli, llevan la técnica y la composición para violín a un alto grado de perfección, evidentemente encarnado en las figuras de Tartini y Viotti, y que alcanza su máxima cima con el genio de Paganini.

Veracini y Tartini

ENTRE LOS HEREDEROS de Corelli, destaca, por su personal y originalísima vena melódica, el florentino Francesco Maria Veracini (1690-1750), quien como ejecutante conoció clamorosos éxitos en Londres, en Dresde, en Praga. Su música, aparte unas cuantas páginas que han quedado manuscritas, se conserva en dos series, de doce sonatas cada una, para violín y bajo continuo, publicadas en 1721 y en 1744.

Las dos obras reflejan una poética musicalidad, un sentido de la melodía apasionado y patético, una gracia y una elegancia que preludian ya las finuras de finales del siglo, y, al mismo tiempo, se advierte en ellas un soplo cálido y generoso que es posible calificar ya de romántico.

Compositor extraordinario, proyectado hacia el futuro, Veracini no fue comprendido por sus contemporáneos, que lo apreciaron, sobre todo, si no exclusivamente, como intérprete. Y esto se comprende fá-

cilmente, si se tiene en cuenta el *color* insólito de sus obras, tanto por las audacias armónicas como por la forma peculiar de tratar el violín, que renunciaba a la viva ornamentación virtuosista en favor de un estilo más intenso, más cerebral, más elaborado, hasta el extremo de resultar, a veces, difícil e incomprendible.

Discípulo, probablemente, durante cierto tiempo, de Veracini, y sin duda muy sensible al atractivo de la dulce musicalidad del florentino, fue Giuseppe Tartini (1692-1770), uno de los más fecundos y geniales violinistas del siglo XVIII.

Hijo de un comerciante de tejidos florentino, el joven Giuseppe hizo sus primeros estudios con los Padres Filipenses de Pirano (Istria), y después en el Colegio de las Escuelas Pías de Capodistria; se trasladó a Padua y vistió el hábito talar, y en su universidad se dedicó al estudio de la teología, la literatura y la filosofía, sin olvidarse del violín y la esgrima, para la que mostraba excelentes aptitudes, y hacia la que se sentía impulsado por su viva y audaz naturaleza; al cabo de no mucho tiempo, abandonó la teología y los hábitos para entregarse a una vida disipada, mezclándose en pleitos, duelos y riñas de toda especie. Conoció a la joven Elisabette Premazzo, se casó con ella clandestinamente, y, para evitar las consecuencias del escándalo, tuvo que huir mientras su esposa se refugiaba en un convento.

Llegó a Asís y recibió lecciones de violín y de composición del bohemio Bohuslav Černohorský

(1684-1742), fundador de la escuela de violín bohemio y maestro de Gluck. En 1714 está de nuevo en Padua, junto con su esposa; en 1716 escucha a Veracini en Venecia, y se anima a realizar estudios más profundos. En 1721 es nombrado primer violín de la orquesta del Santo en Padua, y en este puesto permanece hasta su muerte. salvo una larga *tournee* de conciertos. Su fama crece rápidamente y es aplaudido en muchas ciudades de Italia; estuvo en Praga, de 1723 a 1726.

Vuelto a Italia, se dedica a la enseñanza, a la composición y a sus estudios predilectos de técnica y acústica, y, aun cuando no gozaba de una posición económica muy desahogada, rechazó las más incitadoras invitaciones para dar conciertos en el extranjero. Todos sus contemporáneos reconocieron unánimemente las grandes cualidades de Tartini como violinista, hasta el punto de aplicarle el apelativo honorífico de «Maestro de las Naciones». Quantz lo define como «realmente, uno de los más grandes violinistas, por la belleza del sonido», y subraya cómo su técnica no deja traslucir «ningún esfuerzo en la resolución de las mayores dificultades». Un discípulo suyo francés, Lahoussave, afirma: «Nada podría expresar el estupor y la maravilla que despertaron en mí la plenitud y la pureza de su sonido, el encanto de la expresión, la magia de su arco; en una palabra, la perfección de sus interpretaciones.»

Tartini fue un hombre y un artista de exuberante fantasía, de espíritu ardiente y excitable, abierto

a las más diversas impresiones, instintivamente impulsado a manifestaciones de vida y de arte que ya lo acercaban al romanticismo.

Un viajero francés, Lalande, nos refiere un episodio que evidencia este aspecto “fantástico” y “romántico” de la personalidad de Tartini. A propósito de la conocidísima composición titulada *Il trillo del diavolo*, el mismo Tartini habría confesado a Lalande:

«Una noche (era en 1713) soñé que había hecho un pacto con el diablo, al precio de mi alma. Todo se desarrollaba de acuerdo con mi voluntad; mi nuevo servidor se adelantaba a todos mis deseos. Entre otras ideas que se me ocurrieron, tuve la de darle mi violín para ver si era capaz de tocar alguna pieza graciosa. Pero fue grande mi asombro cuando oí una sonata tan maravillosamente bella, ejecutada con tanto arte y pericia que nunca podría soñarla ni el más audaz vuelo de la fantasía. Me quedé tan fuera de mí, tan abstraído y tan encantado, que se me cortó el aliento y desperté. Tomé en seguida mi violín, para trasladar a la realidad una parte, al menos, de los sonidos que había oído en sueños. Pero fue inútil. Entonces compuse una música, la mejor que he escrito en toda mi vida, y le llame y le llamo aún *Sonata del diavolo*. Sin embargo, la diferencia entre ésta y la que tanto me había impresionado es tan grande, que habría hecho pedazos mi instrumento, renunciando para siempre a la música, si me fuese posible privarme de las alegrías que siempre me ha proporcionado.»

Pero su naturaleza fantástica se veía llevada, al mismo tiempo, a una singular capacidad de observación y de estudio: es típico el caso del llamado “tercer sonido de Tartini”. Se trata del descubrimiento —acaso realizado hacia 1714 y demostrado científicamente en 1754 en el *Trattato di musica secondo la vera scienza dell’armonia*— de un sonido que no procede directamente de la fuente sonora, sino de la interferencia de dos sonidos entre sí. Al ejecutar con el violín un acorde de dos notas, si el intervalo entre esas dos notas no es demasiado grande, se puede oír un tercero, más grave, cuyo número de vibraciones es igual a la diferencia entre las vibraciones de los dos sonidos originales (por ejemplo, tocando un Sol de 196 vibraciones y un Mi de 164,5, el tercer sonido será un Do —ligeramente menguado— de 31,5 vibraciones).

Tartini estudió atentamente y a fondo la técnica del violín: en busca de una perfección cada vez mayor, aumentó la longitud del arco, y reunió todos los datos derivados de su gran experiencia de violinista, en el tratado titulado *Regole per arrivare a saper ben suonare il violino*.

Como compositor, no cuenta aún con un estudio amplio y general que arroje luz sobre sus numerosísimas obras, casi 350 entre conciertos y sonatas para trío y para violín solo, que en su mayoría han quedado manuscritas. Lo que más llama la atención en las composiciones de Tartini es advertir cómo el virtuosismo tiene, en el fondo, muy poca importan-

cia. La plasticidad vivaldiana de los temas aplica un *color* especial a la composición, y la sólida construcción arquitectónica está apoyada en el desarrollo de los motivos musicales más que en el enriquecimiento técnico de las *fiorituras* del virtuosismo.

El más digno discípulo y continuador de Tartini es Pietro Nardini (1722-1793), entusiastamente celebrado por el padre de Mozart, Leopoldo, y autor de sonatas y conciertos que continúan la lección tartiniana en el sentido de un desarrollo temático cada vez mayor, enriquecido por una cálida expresividad, y casi siempre distante del frío virtuosismo en que con tanta frecuencia degenera la música de los compositores-intérpretes.

La escuela piamontesa

EN LA GENIAL FLORACIÓN de la música italiana para violín del siglo XVIII, tiene también mucha importancia la escuela piamontesa. Su fundador fue Giovanni Battista Somis (1686-1763), discípulo de Corelli, compositor de escaso relieve, pero gran violinista y magnífico profesor.

Entre sus discípulos figura Felice Giardini (1716-1796), fecundo autor de música de cámara (sonatas, tríos y cuartetos) y de conciertos para violín. Otro importante discípulo de Somis fue el turinés Gaetano Pugnani (1731-1798). Autor de óperas y oratorios, Pugnani fue músico de cámara y de capilla del rey de Cerdeña, y también violinista e intendente de toda la música instrumental y militar en la corte de Saboya. Virtuoso muy estimado, dio muchos conciertos en Holanda, Inglaterra —en Londres, donde estrechó amistad con Johann Christian Bach—, Alemania, Suiza, Polonia y Rusia.

Compuso música instrumental, en la que muchas veces dominan elementos virtuosísimos, enriquecidos, por otra parte, con una sólida unidad estilística. Pugnani fue también, y tal vez éste sea su mayor timbre de gloria, un estimado profesor de violín, y maestro, entre otros, de Giovanni Battista Viotti (1755-1824), nacido en Fontaneto Po (Vercelli), que recibió las primeras nociones de música de su padre, músico aficionado, y que, en vista de sus precoces aptitudes para el violín, fue confiado a la escuela de Pugnani.

En compañía de su maestro, realizó su primera gira de conciertos en 1780: visitaron Suiza, después Dresde, Berlín, Varsovia y Petersburgo. En 1782, en París, sus conciertos motivaron incluso escenas de fanatismo colectivo, pero después, inesperadamente, por motivos inexplicables, suspendió su actividad concertística, se dedicó a la composición y se hizo empresario teatral.

A partir de 1792, dio, de cuando en cuando, algún concierto, pero siguió cada vez más dedicado, aunque sin fortuna, a la actividad teatral. En Londres fue director del Kings's Theatre, y en París, de la Opera, pero fracasó repetidamente. En los últimos años de su vida, reducido ya a la miseria, se retiró a Londres, donde murió casi completamente olvidado.

Fue también un magnífico maestro de violín: a él se debe la fundación de la *Escuela de París*, de la que saldrían virtuosos como Rode, Cartier, Durand,

Milanollo, Vieuxtemps, Ysaye. Como compositor, su fama se cimenta, más que sobre las sonatas para violín y otras músicas de cámara, sobre los magníficos veintinueve *Conciertos para violín y orquesta*, admirable final del camino recorrido por la música de violín en Italia.

Su estancia en París fue decisiva para la formación musical de Viotti; desde 1725, se organizaban en esa capital, los días festivos, cuando los teatros estaban cerrados, unas manifestaciones musicales especiales: los famosos *Conciertos espirituales*. Hacia 1765, dentro de estos Conciertos, hace su primera aparición Haydn, con sus sinfonías.

Cuando Viotti está en París, en 1782, el nuevo estilo sinfónico del compositor alemán se ha impuesto ya ampliamente, y Viotti lo asimila con una rápida y feliz intuición. Viotti había intentado ya repetidas veces incorporar los instrumentos de viento al conjunto orquestal, no con carácter solista, sino en el mismo plano y en combinación con la masa de cuerdas, pero en Italia seguía siendo un hecho más bien aislado.

Ninguno de los compositores de violín a que nos hemos referido hasta aquí se sale nunca, en las composiciones para orquesta, del ámbito del cuarteto de cuerda, y, si acaso, consagran todas sus energías a la elaboración de un lenguaje violinístico que acentúa cada vez más su doble carácter de solista y de virtuoso. Viotti, en cambio, intuye inmediatamente las enormes posibilidades expresivas que encierra el

lenguaje sinfónico haydiano, y se sirve de él con una seguridad magistral, que muchas veces resulta sorprendente. Pero no por eso abandona el espíritu del concierto italiano, antes al contrario, éste sigue muy presente con su plástica y generosa musicalidad, con su límpida construcción lineal. Aun así, se puede ver claramente el cálido contacto con el sinfonismo alemán. sobre todo en la vigorosa fijación del ritmo, en el contraste de la temática —basada en el desarrollo alternado de dos temas de carácter diverso y opuesto— y en el juego continuo de las modulaciones. Viotti amplía la maravillosa musicalidad del violín, prendida líricamente en una curva expresiva de exquisita elegancia, sobre un fondo orquestal de mayor importancia y profundidad.

El genio de Viotti aparece en toda su esplendida luminosidad, a partir, sobre todo, de los conciertos escritos después de 1790: en los contrastes dramáticos del N° 17 y del N° 18, en la musicalidad de los dos últimos, y, de modo particular, en la densa unidad de inspiración del N° 22, auténtica joya en el campo del concierto de violín.

Con la figura de Viotti se cierra la gran etapa de la música italiana para violín. Sólo el señero Niccolò Paganini, desconcertante por el hecho de no pertenecer a ninguna escuela ni a ninguna tendencia, atraerá más adelante sobre Italia la atención de los músicos, con el fulgurante resplandor de su personalidad excepcional.

Historia de la Música

dirigida por
Eduardo Rescigno

Título original
Storia della Musica

Edición original
© Fratelli Fabbri Editore, Milán, 1964

Edición en castellano
© Editorial Codex, Buenos Aires, 1965
© In Octavo, 2025

Revisión, adaptación y edición digital
© In Octavo, 2025