

obras impresas—, nos daremos cuenta de que un concierto no es para Corelli otra cosa que una sonata trío insertada, engastada, dentro de un contexto orquestal. Esto da como resultado algo más interesante y sutil que los efectos estereofónicos de las canciones y sonatas policorales de la basílica de San Marcos de los Gabrieli y sus contemporáneos, en los que los historiadores de la música han querido ver, acaso de manera algo exagerada, la génesis misma del barroco musical. No se trata aquí ya solamente de un juego "espacial", aunque el elemento espacial siga estando presente —como lo estará en grado sumo en una obra como el *Tercer concierto brandeburgués*—, sino de un sutilísimo juego de texturas o, como se diría utilizando el léxico musical de nuestro tiempo, de densidades.

Así, el plano del "concertino" y el plano del "concerto grosso" se superponen, de manera que son sumamente independientes al tiempo que absolutamente indisociables. En cualquier caso, este sentido de superposición parece inclinarse claramente hacia el verbo *conserere*, mientras que el concierto veneciano, con su oposición, con su rivalidad entre instrumento o instrumentos solistas y *tutti* parece apuntar hacia la segunda de las etimologías que se dan cita en el vocablo concierto: la de *concertare*.

Desde un punto de vista puramente formal, el *concerto grosso* corelliano no se distingue demasiado de una sonata, sea *da chiesa* o *da camera*, con sus cuatro, cinco o seis movimientos de disposición relativamente libre, que deja amplio lugar a las fugas en los de raigambre eclesiástica y a las danzas en los de carácter profano. Ahora la escritura es más compleja, el contrapunto más denso, pero en definitiva el molde se asemeja por completo al de una sonata en trío.

Quizá la sutileza, la elegancia y equilibrio propios del *concerto grosso* de Corelli, hacían que esta fascinante creación estuviera destinada a perder la partida frente al concierto veneciano que, siendo en cierto modo más elemental, contenía en su seno algunas armas, no ya extremadamente eficaces, sino que además habían de convertirse en breve en auténticas necesidades de la

música. Así, el concierto postbarroco iba a imitar al modelo veneciano no sólo en su disposición en tres movimientos (siguiendo en esquema *rápido-lento-rápido*), no sólo en la dialéctica de la relación entre solista y orquesta, sino también y sobre todo en la imitación y desarrollo de la estructura de *ritornelli*, en la que se encuentra nada menos que el germen de la sonata bitemática del clasicismo. Por tanto, en el concierto veneciano se ha de ver el origen más o menos remoto no sólo del concierto clásico, sino también de la sinfonía, la sonata, el cuarteto y la práctica totalidad de las formas instrumentales de la segunda mitad del siglo XVIII.

Desde un punto de vista histórico el concierto grosso de Corelli, más sutil, capaz de mayores matices y de mayor diversidad estructural, no estaba destinado a tener tan magnas consecuencias en el devenir de la historia de la música, y su estela de seguidores no traspasará los límites del barroco musical. Pero, en todo caso, el concierto grosso corelliano dio lugar a una de las tradiciones más bellas de la música barroca, no sólo a través de las doce maravillosas obras salidas de la pluma del romano, sino también a través de las de todos aquellos músicos que decidieron seguir esta tradición y entre los que se encuentran varios de los más ilustres nombres de la música barroca, como puedan ser, por citar sólo los más preclaros, los de Alessandro Scarlatti, Georg Muffat, Francesco Geminiani, Pietro Locatelli o Georg Friedrich Haendel.

Al igual que en el caso las *12 Sonatas para violín y continuo*, op. 5, en los seis primeros *Concerti grossi* de Corelli se podría reconocer un cierto carácter *da chiesa*, frente al carácter *da camera* de los seis últimos. Y, sin embargo, el *Concerto di Natale* ocupa el octavo lugar, esto es, entre los de corte profano, quizá porque Corelli asocie el carácter pastoral más con el mundo de la danza que con el religioso, o quizá porque la diferenciación entre la música de iglesia y de palacio había quedado trasnochada, como parece indicarlo el hecho de que, en las cuatro primeras colecciones de sonatas en trío impresas por Corelli (op. 1 a 4), las dos colecciones de *sonatas da camera* estén dedicadas a autoridades