

CICLO DE MIÉRCOLES

---

**LOS SCARLATTI  
Y EL BARROCO  
NAPOLITANO**

febrero-marzo 2016



Fundación Juan March



CICLO DE MIÉRCOLES

---

**LOS SCARLATTI  
Y EL BARROCO  
NAPOLITANO**

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “Los Scarlatti y el barroco napolitano”: febrero-marzo 2016 [introducción y notas José María Domínguez]. - Madrid: Fundación Juan March, 2016.

48 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; febrero-marzo 2016)

Programas de los conciertos: [I] Nápoles virreinal “Obras de F. Durante, A. y D. Scarlatti”, por Ana Quintans, soprano; Carlos Mena, contratenor y Eduardo López Banzo, clave; [II] La cantata entre Nápoles y Roma “Obras de A. y D. Scarlatti”, por María Cristina Kiehr, soprano e Il Coro d’Arcadia; [III] El Imperio español “Obras de G. de Macque, G. M. Trabaci, A. Mayone, B. Stocare, J. B. Cabanilles A. y D. Scarlatti”, por Mahan Esfahani, clave; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 24 de febrero; 2 y 9 de marzo de 2016.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Música para clave - Programas de mano - S. XVIII.- 2. Sonatas (Clave) - Programas de mano - S. XVIII.- 3. Dúos vocales con bajo continuo - Programas de mano - S. XVIII.- 4. Cantatas - Programas de mano - S. XVIII.- 5. Cantatas profanas a solo (Soprano) - Programas de mano - S. XVIII.- 6. Música para violín y bajo continuo - Programas de mano - S. XVIII.- 7. Sonatas (Violín y bajo continuo) - Programas de mano - S. XVIII.- 8. Música para clave - Programas de mano - S. XVII.- 9. Passacaglias (Clave) - Programas de mano - S. XVII.- 10. Cánones, fugas, etc. (Clave) - Programas de mano - S. XVII.- 11. Variaciones (Clave) - Programas de mano - S. XVII.- 12. Fundación Juan March-Conciertos.

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE, y en vídeo a través de [www.march.es/directo](http://www.march.es/directo)

Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en [www.march.es/musica/audios](http://www.march.es/musica/audios)

© José María Domínguez

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

# ÍNDICE

---

- 5 Presentación
- 6 Introducción -  
**ALESSANDRO Y DOMENICO SCARLATTI:**  
**DOS OBRAS A TRAVÉS DE UNA VIDA**  
Dos vidas en una  
Nápoles c. 1700: el epicentro de la ópera  
Convenciones operísticas: el aria da capo  
Cantatas y sonatas
- 16 **NÁPOLES VIRREINAL**  
Miércoles, 24 de febrero - *Primer concierto*  
**Ana Quintans**, soprano; **Carlos Mena**, contratenor  
y **Eduardo López Banzo**, clave  
Obras de F. DURANTE, A. y D. SCARLATTI
- 26 **LA CANTATA ENTRE NÁPOLES Y ROMA**  
Miércoles, 2 de marzo - *Segundo concierto*  
**María Cristina Kiehr**, soprano  
e **Il Coro d'Arcadia**  
Obras de A. y D. SCARLATTI
- 36 **EL IMPERIO ESPAÑOL**  
Miércoles, 9 de marzo - *Tercer concierto*  
**Mahan Esfahani**, clave  
Obras de G. de MACQUE, G. M. TRABACI, A. MAYONE, B. STORACE,  
J. B. CABANILLES, A. y D. SCARLATTI

Introducción y notas de **José María Domínguez**



Alessandro y Domenico Scarlatti encarnan la práctica habitual del Antiguo Régimen de transmitir un oficio de padres a hijos. La excepcionalidad de este caso radica en que ambos contribuyeron de forma decisiva al desarrollo de géneros fundamentales en la historia de la música, el primero de la cantata, y el segundo de la sonata para clave. El hecho de que los Scarlatti estuvieran vinculados a Nápoles justo cuando este reino formaba parte del Imperio español también ayudó a convertir la ciudad en uno de los principales centros musicales de Europa en el siglo XVIII. Este ciclo esboza en paralelo sus trayectorias compositivas y la influencia que su música ejerció en otros compositores en Nápoles, así como en Roma y en Madrid.

**FUNDACIÓN JUAN MARCH**

## INTRODUCCIÓN

### ALESSANDRO Y DOMENICO SCARLATTI: DOS OBRAS A TRAVÉS DE UNA VIDA

6

El compositor francés Olivier Messiaen (1908-1992) solía decir que la Historia de la música se divide en tres períodos: la música vocal, la música instrumental y la música electrónica. La obra de los dos compositores que protagonizan este ciclo representa el paso del primero al segundo. Alessandro Scarlatti (Palermo, 1660 – Nápoles, 1725) escribió más de un centenar de óperas y alrededor de 750 cantatas. Su hijo Domenico (Nápoles, 1685 – Madrid, 1757) escribió más de 550 sonatas. Cantata: música para ser cantada. Sonata: música para ser tocada. Cuantitativamente, la obra de Domenico es a la música instrumental lo que la de su padre había sido a la vocal. Este ciclo propone explorar sonoramente estas dos cimas de la producción musical, desafiando el problema de una cronología que siempre ha jugado en contra de los dos protagonistas: Alessandro nació demasiado tarde para considerarse un compositor del Barroco, del siglo XVII; Domenico demasiado pronto para encajar en las problemáticas categorías de la primera mitad del siglo XVIII. Además, sus complejas trayectorias vitales han sido una dificultad añadida a la hora de escribir sus biografías, apenas soportadas por evidencias documentales dispersas hoy en decenas de archivos entre Italia, Portugal y España. Es quizá este aspecto el que diferencia a nuestros protagonistas de músicos no menos famosos contemporáneos suyos: Bach o Händel. Mientras que estos tuvieron el apoyo de tradiciones historiográficas interesadas en forjar una identidad nacional y con documentos abundantes fácilmente accesibles sobre los que apoyar sus biografías, circunstancias semejantes faltan en el estudio y la recepción histórica de los Scarlatti. Ninguno de los dos cuenta con un biógrafo temprano como pudieran ser Forkel para Bach o Mainwaring para Händel.



Retrato de Alessandro Scarlatti conservado en la colección de Alba (Madrid, Palacio de Liria).

### **DOS VIDAS EN UNA**

Un repaso rápido por sus etapas vitales ayuda a comprender este problema. Alessandro había nacido en Palermo, consolidó su formación y fama en Roma (1672-1683) al servicio de la reina Cristina de Suecia, trabajó sucesivamente para los virreyes españoles de Nápoles como maestro de capilla (1683-1702), buscó refugio a la Guerra de Sucesión en Florencia y en Venecia estableciéndose regularmente en Roma (1702-1708) y por fin volvió a Nápoles, esta vez al servicio de los virreyes austríacos (1708-1725), con un largo periodo intermedio de nuevo en Roma (1718-1722). Domenico nació en Nápoles, en cuya Real Capilla ocupó su primer puesto profesional, el

de organista, desde 1701 y allí compuso sus primeras óperas. Trabajó en Roma a partir de 1705 y, posteriormente, desde 1717, al servicio del rey de Portugal como maestro de la Patriarcal de Lisboa y profesor de música de la infanta Bárbara de Braganza. Durante este periodo realizó algunos viajes puntuales a Italia y quizá a París o Londres (todavía hoy mal documentados). De la mano de su real alumna, pasó a la corte española cuando aquella se convirtió en esposa del futuro Fernando VI (1728-1757). Fue en este entorno donde produjo la mayor parte del corpus de sonatas por las que ha pasado a la Historia. Las obras de Alessandro y Domenico han sido el único referente estable para los estudiosos. Dos perfiles difícilmente encajables para la historiografía nacionalista italiana, que eligió a un héroe musical de biografía más asequible y mayor sabor romántico como Pergolesi. El resultado es un conocimiento más o menos profundo de su música frente a innumerables la-

gunas biográficas que, si en el caso de Alessandro se están colmando últimamente, aún siguen siendo frustrantes (por usar un término famoso entre los estudiosos de las sonatas scarlattianas) en el de Domenico.

Otras dos claves para la comprensión de este ciclo las encontramos en dos estudios que nacieron al mismo tiempo, durante el año europeo de la músi-



Retrato de Domenico Scarlatti, por Domingo Antonio de Velasco, fechado en 1738.

ca que se celebró en 1985. Roberto Pagano, el más destacado biógrafo italiano de los Scarlatti, propuso entonces leer las biografías de ambos en clave unitaria o, dicho de otro modo, interpretar la vida de Domenico a la luz (y con frecuencia a las sombras) de la figura paterna: *Alessandro e Domenico Scarlatti: due vite in una*. Malcolm Boyd, por su parte, intentó redimensionar la vida y obra de Domenico, dando énfasis a la producción vocal del mismo, que apenas había recibido atención en el estudio de Ralph Kirkpatrick (publicado originalmente en 1953 y todavía hoy imprescindible), ya que este se centraba casi exclusivamente en el estudio de las sonatas. No es de extrañar que cuando Pagano y Boyd se conocieron en Roma, precisamente en 1985, aquel se presentara diciendo a este que, aunque no lo supiera, tenían un hijo en común. Que ninguno de estos dos libros se haya traducido al español es sintomático de los problemas de identidad que causan todavía hoy ambos compositores. Los dos estudiosos contribuyeron a subrayar la experiencia operística desarrollada en Nápoles hacia 1700 como centro fundamental para la comprensión de la obra de Alessandro y Domenico. ¿En qué consistió?

9

### **NÁPOLES C. 1700: EL EPICENTRO DE LA ÓPERA**

Roberto Pagano describe simpáticamente la casa napolitana de Alessandro como una auténtica factoría de producción en serie de óperas en la que estaban implicados todos los miembros de su numerosa familia. Las hermanas del compositor eran cantantes y uno de sus cuñados, empresario del Teatro San Bartolomeo (el principal de la ciudad). Esta fue la verdadera escuela musical de Domenico y el entorno donde se produce el relevo: Domenico aprende en clave operística el lenguaje que luego cristalizará en su obra para tecla. Por eso es importante entender el funcionamiento, la mecánica de producción de una ópera, aspecto en el que nos detendremos a continuación.

La demanda de música scarlattiana para la escena y de géneros afines a la ópera fue en aumento desde 1684. Las peticiones procedían principalmente de la corte virreinal, que

utilizaba la ópera como *instrumentum regni* y como forma de entretenimiento de los napolitanos. En 1696, un consejero escribió lo siguiente en unas advertencias al nuevo virrey: “Es Nápoles muy amigo de los públicos espectáculos y magnificencias; y así se esmerará Vuestra Excelencia en las comedias, en los carnavales y en los Pusilipos. Y sin gastar nada de lo propio, solo con mostrar gusto, costearán el de Vuestra Excelencia los caudales ajenos. Y en medio de la alegría no distingue la multitud quién lo gasta, sino que bendice al que lo permite o lo fomenta”. El término “comedias” se refiere en realidad a las óperas que los virreyes costeaban para solaz de los napolitanos en carnaval, pero también en primavera y a principios de noviembre coincidiendo con la onomástica del rey. Los “Pusilipos” eran los paseos veraniegos de las clases aristocráticas por el barrio costero de Posillipo, donde con frecuencia se interpretaban serenatas con el mar de fondo.

10

Pero también se solicitaban los servicios del compositor desde fuera, principalmente de Roma, aunque no solo. En abril de 1699, un alto cargo del gobierno de Milán solicitó al virrey napolitano que Alessandro pudiera viajar allí para componer y dirigir durante el carnaval siguiente. El virrey contestó: “Scarlata [sic] es necesario acá el carnaval pero podrá componerte una ópera, y así envíala con tiempo avisando los virtuosos, y virtuosas que en ella cantarán para que con mayor acierto se pueda servir”.

Esta cita ilustra de alguna manera cómo funcionaba la factoría scarlattiana: Alessandro recibía un libreto, un texto *per musica* (cuando el virrey dice “envíala”, se refiere precisamente a esto) y el nombre de los cantantes que la iban a interpretar. Cada ópera se construía a partir de las arias, momento clave desde el punto de vista musical en el que cada personaje expresaba un estado de ánimo, un afecto que el compositor debía traducir sonoramente. Las arias se enlazaban mediante fragmentos de acción en los que la música pasaba a un segundo plano (aunque no desaparecía, como ocurre en la zarzuela). Eran los llamados recitativos. Estos funcionaban como puente o vector de transición desde unas arias, desde unos

determinados afectos, hacia otros. Por tanto, el compositor debía volcar su talento en las arias y estas, como sugiere la carta del virrey, tenían que construirse a la medida de la voz del cantante que iba a interpretarla. En definitiva, componer una ópera era crear una gran cantidad de arias (hay 48, por ejemplo, en *La caduta de' Decemviri*, 1697).

### CONVENCIONES OPERÍSTICAS: EL ARIA DA CAPO

Alessandro desarrolló y explotó al máximo una estrategia para componer una gran cantidad de arias con un menor esfuerzo. Se denomina aria da capo y es la forma estándar que se encuentra en todas las arias de las óperas y géneros afines desde finales del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII. El compositor parte de un texto dividido en dos estrofas. Musicalmente compone dos grandes secciones de música para cada una de las estrofas, en cierta medida contrastantes. Suelen denominarse parte A y parte B. Pero, a la hora de interpretarse, al llegar al final de la parte B se vuelve de nuevo al principio del aria, es decir, se va *da capo* (literalmente: “seguir desde la cabeza”), según la instrucción en italiano que solía colocarse en dicho lugar para dar paso a la repetición de la parte A. De esta manera, de las tres partes reales que se interpretaban, el compositor solo tenía que escribir dos o dicho de otro modo: el resultado de la música interpretada era un tercio más largo que la escrita, con la ventaja de que la parte A repetida permitía al intérprete improvisar libremente, enriqueciendo con variaciones la melodía escrita por el autor de la música y ya conocida por el público.

Este sistema de producción asignaba a los tres responsables de la ópera un momento de protagonismo inventivo: el poeta predominaba en los recitativos, el compositor en las arias y el cantante en esas improvisaciones de los *da capo*. Volviendo a la idea de Messiaen, se puede decir que la ópera italiana de comienzos del siglo XVIII representó el producto más elaborado de la música vocal desde que esta surgiera como canto litúrgico con el gregoriano, se desarrollara con la polifonía entre los siglos XIII y XVI y pasara al ámbito profano de la monodía con Monteverdi y la ópera veneciana durante el si-

glo XVII. Pero era un modelo que, como cualquier proceso histórico de larga duración, acabó agotándose en sí mismo. La música instrumental, representada por la obra de Domenico, acabó imponiéndose en la evolución de la Historia de la música. En cierto modo, el depurado sistema de asociación entre texto y música que habían desarrollado los compositores de ópera, se emancipó de la dependencia textual para conformar la génesis del estilo clásico, eminentemente instrumental, ya bien avanzado el siglo XVIII. No es de extrañar que el máximo estudioso de la música de Haydn, Mozart y Beethoven, Charles Rosen, afirme que los primeros ejemplos relevantes del nuevo estilo dramático (así califica al estilo clásico encarnado por estos tres compositores), se encuentran no en las óperas italianas sino en las sonatas de Domenico Scarlatti, escritas en España. Esta afirmación se entiende mejor si imaginamos al joven Domenico trabajando para la factoría Scarlatti en Nápoles.

### CANTATAS Y SONATAS

Es cierto que en este ciclo no escucharemos óperas sino sobre todo cantatas y sonatas. Sin embargo, la cantata es un género estrechamente ligado a la ópera o, en otras palabras, afin a la música escénica. En cierto modo la cantata es a la ópera lo que el motete a la misa o lo que la sonata de cámara a la sinfonía: constituye el laboratorio en el que el compositor experimenta con los elementos que luego llevará a los géneros de mayores dimensiones. Las convenciones formales, los recursos compositivos de base son los mismos, en este caso el uso de recitativos y de arias que conforman la sintaxis de cada cantata y de cada ópera. De hecho, ambos son en su origen textos *per musica*, es decir, textos escritos por poetas y pensados para ser puestos en música. Lo que cambia son las dimensiones: una cantata puede entenderse como una ópera en miniatura. Y cambian sobre todo los espacios de consumo: la ópera se representa en el teatro, un acto social al que se va para ver y para ser visto, es un momento más del ciclo festivo con una dimensión pública determinante. La cantata, como la sonata, se cultiva sin embargo en la cámara, ante un público reducido y de corte erudito. Por ejemplo, a mediados de

la década de 1680, los hijos del duque de Neoburgo visitaron Nápoles. Según el Ceremonial del virrey este “mandó que les diesen un poco de música, como se hizo: se tomaron cuatro músicos de la Capilla y se pusieron en la galería, allí cantaron un buen rato, oyéronles con mucho gusto y se fueron”. Es interesante notar aquí que el término “músicos” se utiliza como sinónimo de “cantantes” (observación a la que volveremos a propósito de los dúos de Durante). En aquella ocasión, sin duda, se interpretaron cantatas. En Roma, por ejemplo, las cantatas se interpretaban típicamente en las reuniones periódicas denominadas *conversazioni*, en los palacios privados ante audiencias de *cognoscenti* que apreciaban el despliegue de erudición, formación técnica, los tópicos literarios y la espontaneidad que implicaban estas composiciones. Cada ocasión (como la que acabamos de ver) requería una nueva obra, por lo que las cantatas se solían copiar en manuscritos: raramente circulaban en impresos, indicio que también apunta hacia su carácter de música exclusiva.

Por todo lo dicho, no es de extrañar que Domenico, al comienzo de su carrera, destacara como compositor de óperas: escribió al menos tres para Nápoles, y ya en Roma siete para la reina Casimira de Polonia y dos para el teatro Capranica, a lo que hay que añadir varios *intermezzi*, serenatas y cantatas. Sus circunstancias biográficas explican que esta trayectoria de operista consolidada se acabara transformando en la de compositor de cámara de los príncipes y luego reyes de España. Sabemos que todavía en Lisboa compuso serenatas y se tiene noticia de una serenata pastoril representada en Sevilla, durante el lustro real, probablemente con música de Domenico (*La scuola d'amore*, 1732). En Sevilla encontramos otra de las claves de la transición de lo vocal hacia lo instrumental a través de la figura del napolitano: destacado centro de producción musical para tecla, fue una ciudad pionera en la construcción de pianos durante la primera mitad del siglo XVIII y en la temprana recepción de dicho instrumento. Entre las pertenencias de la corte en tránsito había pianos, probablemente de Cristofori o de su alumno Ferrini, los constructores italianos que protagonizaron la historia temprana

del piano moderno. En este contexto propicio para la experimentación sonora pero cerrado a la exclusividad de la real audiencia, fueron compuestas las sonatas de Scarlatti.

Análogamente a lo que veíamos con la forma del aria da capo, la mayoría de las sonatas de Domenico comparten un esquema formal básico, el propio de la sonata binaria heredada del barroco, procedente de la danza. Dividida en dos secciones (cada una de ellas repetida), la primera solía terminar en la tonalidad de la dominante o del relativo mayor, mientras que la segunda se iniciaba con un fragmento moduladorio para terminar en la reafirmación de la tónica (un esquema armónico similar, *mutatis mutandis*, al de la parte A de las arias da capo). Scarlatti reutiliza por lo general el material temático del final de la primera sección para construir el final de la segunda, esta vez sobre la tonalidad de la tónica.

Como ocurre también con las arias da capo, parecería que este esquema formal tan rígido deja poco espacio a la variedad. Sin embargo, el contenido de las arias, como el de las sonatas, varía de una a otra y en esa variabilidad necesaria radica la grandeza creativa del compositor: por mucha semejanza formal que haya, cada aria debe expresar un afecto diferente, cada sonata un motivo distinto, un timbre diferente, de igual modo que un soneto de Garcilaso de la Vega nada tiene que ver con uno de Quevedo o de cualquier otro escritor, compartiendo todos ellos, sin embargo, el mismo principio formal. A través de las sonatas de Scarlatti puede escucharse el mundo sonoro más íntimo de la corte de Bárbara de Braganza y Fernando VI. Las sonoridades que recrea Scarlatti al teclado son las de los momentos de la caza, del recreo con la escuadra del Tajo, del baile, de los órganos de la Real Capilla, de los honores militares y probablemente de los relojes ingleses que tanto fascinaban al monarca. Quizá también el ámbito del teatro de ópera dirigido por Farinelli, una ópera que no era ya tanto un *instrumentum regni* (como en la juventud napolitana de Domenico) sino más bien un recurso propagandístico de proyección europea. Farinelli tenía la misión de informar al mundo de que “en razón de teatro y

sus funciones, excede esta corte [la de Madrid] a las demás”, según un documento de la época. Las sonatas de Scarlatti son la contrapartida íntima y privada de ese esplendor musical.

## SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Malcolm Boyd, *Domenico Scarlatti - Master of Music*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1986.
- José María Domínguez, *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenas musical del duque de Medinaceli 1687-1710*, Kassel, Reichenberger, 2013.
- Edwin Hanley, *Alessandro Scarlatti's Cantate Da Camera: A Bibliographical Study*, tesis doctoral, Universidad de Yale, 1963 (publicada por Ann Arbor, UMI, 1973).
- Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, Madrid, Alianza, 1985. Traducción de Clara Janés y José Martín Triana del original inglés del mismo título publicado por Princeton University Press, 1953.
- Roberto Pagano, *Alessandro e Domenico Scarlatti: due vite in una*, Milán, Mondadori, 1985. Existe traducción al inglés de Frederick Hammond: *Alessandro and Domenico Scarlatti: Two Lives in One*, Nueva York, Pendragon Press, 2006 y una reciente edición revisada y ampliada: Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2015.

# PRIMER CONCIERTO

---

Miércoles, 24 de febrero de 2016. 19:30 horas

---

## NÁPOLES VIRREINAL

### I

**Francesco Durante** (1684-1755)

XII Duetti da camera, nos. 1 y 2

*Andate, o miei sospiri, al cor d'Irene*

*Son io barbara donna*

**Domenico Scarlatti** (1685-1757)

16 Sonata en Do mayor K 86. Andante moderato

**Alessandro Scarlatti** (1660-1725)

Cantata Questo silenzio ombroso (Il sonno), para soprano, alto y continuo

*Recitativo: Questo silenzio ombroso*

*Aria: Dolce piange romito usignuolo*

*Recitativo: Or mentr'io dormo*

*Aria: Che se in sonno goder non poss'io*

**Francesco Durante**

XII Duetti da camera, nos. 5 y 7

*Mitilde, alma mia*

*Mitilde, mio tesoro*

*Los textos de las obras vocales y su traducción al castellano se proyectarán durante la interpretación de las mismas*

---

## II

**Francesco Durante**

XII Duetti da camera, nos. 3 y 9

*Qualor tento scoprire*

*La vezzosa Celinda*

**Domenico Scarlatti**

Sonata en Re menor K 18. Presto

Sonata en Re menor K 41. Fuga

Sonata en Re mayor K 45. Allegro

---

17

**Francesco Durante**

XII Duetti da camera, nos. 11 y 12

*Dormono l'aure estive*

*Alfin m'ucciderete*

---

**Ana Quintans**, *soprano*  
**Carlos Mena**, *contratenor*  
**Eduardo López Banzo**, *clave*

“El canto lo es todo entre nosotros y, por tanto, con más razón podemos afirmar que el canto es en Nápoles como una planta indígena”. Francesco Florimo (1800-1888), bibliotecario y musicólogo, justificaba de esta manera el presunto fundamento histórico de la llamada escuela napolitana en el prólogo de su monumental obra *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii* publicada entre 1880 y 1882. Más allá del rigor de la afirmación, las palabras de Florimo señalan hacia el centro de la formación musical en los conservatorios napolitanos en la época de los Scarlatti. Los *XII Duetti da camera* de **Francesco Durante** (1684-1755) representan el producto más acabado de esta realidad didáctica y musical. El cantante, según el ideal de los siglos XVII y XVIII, no era un puro intérprete o ejecutor, sino un músico completo, capaz de comprender al instante los gestos estructurales y expresivos del compositor, interactuando creativamente con estos, como ha señalado Francesco Degrada. Esto justifica que en algunas copias de la época, los duetos de Durante se denominaran “duetos para estudiar la manera de cantar y para ejercitar el acompañamiento al cembalo”. Los *Duetti* son por tanto piezas de estudio que, por su calidad artística, pueden ponerse al mismo nivel que las obras de Chopin o Paganini dedicadas al perfeccionamiento de una técnica. El objetivo docente explica dos de las características más llamativas de estas composiciones: la fuerte tensión emotiva y la línea melódica a veces tortuosa (explorando con frecuencia intervalos aumentados y disminuidos) sobre esquemas modulantes complejos. Paradójicamente, a pesar de ser uno de los máximos representantes de la llamada escuela napolitana, Durante nunca compuso óperas, pero ocupó un eslabón fundamental en la cadena de aprendizaje que suponían los cuatro conservatorios estudiados por Florimo: entre sus alumnos estuvieron, de hecho, Pergolesi y Paisiello. Rousseau escribió en 1767 que fue “el mayor maestro de la armonía de toda Italia, es decir, del mundo entero”. La influencia internacional de los *Duetti* la ilustra perfectamente la siguiente anécdota narrada por el historiador inglés Charles Burney: un alumno de Durante,

Antonio Sacchini, terminaba sus lecciones de canto besando siempre el volumen de su maestro.

Los *Duetti* se basan en la técnica de la parodia, es decir, parten de una serie de recitativos extraídos de las cantatas de Alessandro Scarlatti. Los recitativos son las partes de la *poesia per musica* donde predomina la recitación entonada del texto y donde los recursos musicales se reducen al mínimo: por lo general un acompañamiento a cargo de los instrumentos polifónicos que ofrecen sustento armónico al cantante. Tanto es así que en los manuscritos musicales solo se escribe la parte vocal y un bajo cifrado, es decir, una notación sintética que el instrumentista tiene que “realizar” o desarrollar.

Durante, retomando pues la técnica de la parodia (muy utilizada en la música sacra del siglo XVI), reelabora los textos y los esquemas armónicos de recitativos compuestos por Scarlatti. En otras palabras, parte de un problema ya dado (como hará posteriormente Stravinski en su *Pulcinella*, por ejemplo): la entonación expresiva de unos textos basados en sofisticados esquemas armónicos, aspecto en el cual son sobresalientes los recitativos de Scarlatti. La aportación de Durante consiste en transformarlos en composiciones a dos voces en estilo imitativo, de estructura ariosa.

Todos los *Duetti* comparten el tema del amor atormentado de los personajes arcádicos que protagonizan las cantatas scarlattianas. Así, en el número 1, “Andate, o miei sospiri al cor d’Irene”, se representan los suspiros portadores del fuego y las penas de amor que el enamorado protagonista sufre por Irene. Durante construye una estructura tripartita fundamentada en dos puntos de apoyo, dos momentos de mayor elaboración melódica: el verso inicial “Andate o miei sospiri” repetido al final de la obra. Entre ambos, los versos centrales se cantan en un estilo más próximo al recitado.

El segundo de los *Duetti*, “Son io barbara donna” da voz a un antiguo amante de Clori que, dirigiéndose a esta, le recuerda cómo fue en el pasado objeto de su amor y cómo recorrían

ambos los bosques invitándole ella a asomarse a los riachuelos para ver reflejado el rostro de su elegido. De nuevo nos encontramos con una estructura tripartita: un comienzo en recitativo donde las dos voces se intercambian los mismos materiales expuestos, ora por una, ora por la otra. Sigue una parte central en que las dos voces cantan en terceras el mismo texto: “(Oh, memoria dolente!), a cui dicevi: / ‘Vieni tra queste fronde, / siedi su questa erbetta / specchiati in questo rio...’”. La tercera parte se caracteriza por una mayor actividad rítmica y melódica del acompañamiento mientras las voces elaboran numerosas repeticiones sobre el último verso, a modo de fugado.

En “Qualor tento scoprire”, *el Duetto n° 3*, encontramos de manera evidente el recurso al madrigalismo o a la expresión musical de las imágenes sugeridas por el texto. Narra la desesperación de un amante incapaz de descubrir su delirio a su amada Clori, transformándose su voz en suspiro cada vez que intenta comunicárselo. El protagonista se debate entre el ímpetu por declararse (a que le impele la distancia) y la frialdad (provocada por su cercanía). Este *duetto* se articula en dos partes, diferenciadas por la pausa, madrigalística, a la que invita el verso “mi fo di gelo ed il timor m’affrena” (“me congele y el temor me detiene”). En las dos se alternan momentos de diálogo melódico entre las voces y otros en que ambas declaman de manera homorrítmica a la distancia de terceras.

La *Sonata en Do mayor K 86* de **Domenico Scarlatti** se caracteriza por la textura en trío, es decir, basada en un acompañamiento y dos partes melódicas agudas, según el modelo asentado por Corelli. Pertenece a una serie de sonatas que ha llevado a algunos investigadores a pensar que no todas fueron compuestas para o interpretadas únicamente al teclado (otro ejemplo es la K 81). En cualquier caso, en esta obra el contrapunto es demasiado amplio y libre como para encajar en el género de la sonata en trío.

La cantata para dos voces de **Alessandro Scarlatti** *Questo silenzio ombroso (Il sonno)* fue compuesta en septiembre

de 1707, probablemente para algunos de sus protectores romanos, como el cardenal Ottoboni, el mismo que por aquel entonces acogió y protegió a Händel. El carácter bucólico del texto debe ponerse en relación directa con la Academia de la Arcadia en la que Scarlatti había ingresado, junto con Bernardo Pasquini y Arcangelo Corelli, el año anterior. La cantata se estructura en cinco secciones determinadas por el texto o, en otras palabras, decididas por el poeta: un arioso inicial “Questo silenzio ombroso”, un aria y tres ariosos. La obra debió de ser escrita para un par de cantantes de renombre que tenían que competir por demostrar el propio virtuosismo. El primer verso del aria “Dolce piange romito usignuolo” es de hecho una *gara* (competición): la misma melodía es cantada sucesivamente por los dos cantantes para que el público pudiera comprobar cómo afrontaban las dificultades musicales cada uno de ellos. Hacia el final del aria, destaca el largo melisma sobre la expresión “si lagna” (“se lamenta”).

21

El *Duetto n° 5* de Durante se caracteriza por las melodías desiguales, angulosas y de compleja musicalidad características de Scarlatti, sobre todo en los versos centrales “Ah! Che privo del bene...”. Niso implora piedad a Mitilde por la infelicidad que produjo en él que ella se alejara del Tíber. Él no puede zafarse de las imágenes que por doquier le recuerdan el dolor y el tormento. La naturaleza es un reflejo continuo de ese lamento, con la recreación musical del eco a partir del verso “rimiro in ogni lato” (“miro de nuevo por todas partes”). Una vez más encontramos tres secciones: una inicial hasta “dell’infelice Niso” en la que predomina la textura homofónica, una central en que la voz aguda expone ella sola el resto del poema (incluyendo el juego de ecos) y una sección final consistente en una elaboración contrapuntística y melismática prolongada a dúo sobre las palabras “a’ miei lamenti” (“a mis lamentos”).

“Mitilde mio tesoro”, el *Duetto n° 7*, es una obra focalizada en dos momentos que son como dos grandes fugas, precedidos por sendas introducciones: la primera se corresponde con el par de versos “Qual fortunato lido / il tuo vago splendor stu-

vido ammira?” y la segunda, con el último par de versos, de mayor duración si cabe que aquel, como si Durante intentase superarse a sí mismo. En el nº 9, “La vezzosa Celinda”, el procedimiento musical más destacado no es la fuga sino un acompañamiento agitado, a modo de *perpetuum mobile* que resalta los versos “Sovente in me risolvo / di dirle: ‘anima mia, tu sei l’oggetto / d’ogni pensiero mio, d’ogni mio affetto” y “Ma per doppio e rio tormento...”.

Si la *Sonata en Re menor K 18* representa el mejor estilo scarlattiano, lo contrario ocurre en la *Sonata K 41* con rasgos menos idiosincráticos. Aquella está protagonizada por ese juego de sonoridades repetitivas que parecen evocar la cotidianidad de la corte de Fernando VI: los toques de los relojes ingleses que fascinaban al monarca, el rasgueo de las guitarras en los bailes, los toques militares o el colorido de los órganos de la Real Capilla. La K 41 se caracteriza, por el contrario, por una fuga que bien podría ser parte del *Clave bien temperado* de J. S. Bach. Por su parte, la *Sonata K 45* ha sido descrita como la quintaesencia del arte cómico: comienza siendo una tocata de estilo fácil pero de repente es interrumpida por un elemento exótico técnicamente forzado: el tetracordo descendente y un ritmo *alla zoppa*, es decir, cojeante.

Los madrigalismos son la nota más destacada de los dos últimos *Duetti* de Durante, dedicados al tema del enamorado que vela el sueño de su amada (reflejado de nuevo en la naturaleza) y a los celos conducentes a la muerte. En el nº 11, el madrigalismo más evidente se encuentra en la frase “fatto immobil cristallo, il mar riposa” (“convertido en un cristal inmóvil, el mar reposa”) que se canta la primera vez sobre la misma nota, como si fuera un recitado inmóvil sin dirección melódica, seguido de una previsible parada o *riposo*. La pintura musical más llamativa se encuentra en el despliegue virtuosístico sobre la palabra “volate” (“volad”) en el nº 12.

Sonata XVIII.

The first system of the sonata consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music starts with a series of chords in the right hand, while the left hand plays a simple bass line of quarter notes. The notation includes various note values and rests, typical of 18th-century manuscript notation.

The second system continues the piece, maintaining the same musical texture. The right hand features more complex chordal patterns, and the left hand continues with a steady bass line. The notation is clear and legible, showing the progression of the piece.

The third system shows further development of the musical ideas. The right hand's chords become more varied, and the left hand's bass line remains consistent. The notation includes some slurs and phrasing marks, indicating the flow of the music.

The fourth system continues the piece, with the right hand playing a series of chords and the left hand providing a steady bass line. The notation is consistent with the previous systems, showing the progression of the sonata.

The fifth system is the final one on this page. It concludes the piece with a final cadence in the right hand and a simple bass line in the left hand. The notation includes a final double bar line and a repeat sign, indicating the end of the sonata.

### ANA QUINTANS

Tras terminar sus estudios de escultura en 1998, Ana Quintans comenzó a estudiar canto en el Conservatorio de Lisboa con José Manuel Araujo. Se graduó en el taller de La Musique des Mémoires en la Fundación Calouste Gulbenkian y asistió a clases magistrales de Jill Feldman, Mercè Obiol, Sarah Walker o Ketil Haugsand, entre otros. Entre 2002 y 2004 visitó la Escuela de Verano para jóvenes cantantes OPERAPLUS en Bélgica, donde ganó el Premio Vera Rozna y el Temple Square. En 2006 se graduó por la Fundación Calouste Gulbenkian y estudió en la Flanders Opera Studio en Gante.

Ha trabajado con directores de ópera como Jorge Listopad, Paula Ribeiro, Bernard Sobel, Carlos Wagner, Erica Guimarães, Frederique Dussene y Deborah Warner, y con otros directores como William Christie, Alan Curtis, Michel Corboz, Cesario Costa, Laurence Cummings, Leopold Hager, Marc Minkowski, Enrico Onofri, Pietro Rizzo y João Paulo dos Santos. Además, ha cantado

en la Ópera de Lyon, en los festivales de Rouen, el Wiener Festwochen, el Maggio Musicale Fiorentino, el festival de Aix-en-Provence o el Festival Internacional de Edimburgo, y en salas de todo el mundo como la Fundación Calouste Gulbenkian, el Teatro Real de Madrid, la Salle Pleyel de París o el BAM de Nueva York, entre otras.

### CARLOS MENA

Se forma en la Schola Cantorum Basiliensis con Richard Levitt y René Jacobs. Estudia en los talleres de música medieval con Dominique Vellard, en los de ópera con Nicolau de Figueiredo y recibe clases magistrales de Jessica Cash, Emma Kirkby y Charles Brett. Su intensa actividad concertística le lleva a las salas más prestigiosas del mundo, incluyendo la Konzerthaus de Viena, la Filarmónica de Berlín, el Teatro Colón Buenos Aires, el Alice Tully Hall del MET de Nueva York, el Kennedy Center de Washington, el Suntory Hall de Tokyo o la Ópera de Sydney, entre otras.

Sus cerca de treinta recitales grabados para Mirare, Glossa

y Harmonia Mundi han logrado premios como el Diapason d'Or del año 2002, el CD Compact al mejor disco de Renacimiento del año 2004, el Internet Classical Award 2004, el *Editor's Choice* de *Gramophone* o el Excepcional de *Scherzo*. Está interesado en el repertorio de *Lied* y en el contemporáneo, y ha estrenado obras de compositores como José María Sánchez-Verdú, Gabriel Erkoreka y Alberto Iglesias.

Ha sido invitado como profesor en la Academia de Música Antigua de la Universidad de Salamanca, en la Universidad de Cáceres, en los cursos Manuel de Falla de Granada, en los conservatorios superiores de Gran Canaria, Salamanca y Copenhage, en la Operastudio de la Universidad de Alcalá de Henares o en los talleres del Teatro Real de Madrid, entre otros.

#### **EDUARDO LÓPEZ BANZO**

Nacido en Zaragoza en 1961, es uno de los directores europeos que con más convicción ha hecho del historicismo su propia filosofía musical, con el propósito de hacer que la música, siglos después, apa-

rezca otra vez fresca y novedosa para el oyente contemporáneo.

Clavecinista de formación, estudió en Ámsterdam con Gustav Leonhardt, quien le animó a trabajar a favor de la música barroca española. En el 2004 logró que el grupo Al Ayre Español, fundado por él en 1988, consiguiera el Premio Nacional de Música. Al frente del mismo ha actuado en las salas más prestigiosas de todo el mundo, aunque también ha sido invitado a actuar como director con diversas orquestas sinfónicas españolas y con conjuntos de instrumentos originales como New York Collegium, Philharmonia Baroque Orchestra de San Francisco, B'Rock o Arte dei Suonatori. Como pedagogo, ha impartido clases en las universidades de Alcalá de Henares (Operastudio), Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, Zaragoza, León y Salamanca, así como en la Escuela Superior de Canto de Madrid y en el CNDM.

En octubre de 2010 fue nombrado Hijo Predilecto de Zaragoza.

## SEGUNDO CONCIERTO

---

Miércoles, 2 de marzo de 2016. 19:30 horas

---

### LA CANTATA ENTRE NÁPOLES Y ROMA

#### I

**Alessandro Scarlatti** (1660-1725)

Cantata Appena chiudo gli occhi, para soprano, violín y bajo continuo

26

*Recitativo: Appena chiudo gli occhi*

*Aria: Dolce sonno*

*Recitativo: Se dell'idolo mio*

*Aria: Amico sonno*

**Domenico Scarlatti** (1685-1757)

Sonata en Re menor K 90, para violín y bajo continuo

**Alessandro Scarlatti**

Cantata Fida compagna del tuo alato amante, para soprano, violín y bajo continuo

*Sinfonia: Spitiroso, Grave lento*

*Recitativo: Fida compagna del tuo alato amante*

*Aria: Tortorella scompagnata*

*Recitativo: Togli per un momento al tuo dolce tormento*

*Aria: Se vuoi piangere un gran duolo*

*Los textos de las obras vocales y su traducción al castellano se proyectarán durante la interpretación de las mismas*

---

## II

### **Alessandro Scarlatti**

Aria "Se il tuo bel che m'innamora", de la Cantata Sovra carro  
Stellato, para soprano, violín y bajo continuo

---

27

### **Domenico Scarlatti**

Sonata en Mi menor K 81, para violín y bajo continuo

### **Alessandro Scarlatti**

Cantata Dove fuggo, a che penso, para soprano, violín y bajo  
continuo

*Recitativo accompagnato: Dove fuggo, à che penso, ove m'ascondo?*

*Aria: Se agitata da le pene*

*Recitativo: Crudo Fileno ingrato, è questa la mercede*

*Aria: La memoria d'un ingrato*

---

## **IL CORO D'ARCADIA**

**Alessandro Ciccolini**, violín

**Gaetano Nasillo**, violonchelo

**Franco Pavan**, tiorba

**Francesco Baroni**, clave

**María Cristina Kiehr**, soprano

## LA CANTATA ENTRE NÁPOLES Y ROMA

La Historia de la cantata es la historia de la transformación que va del protagonismo del poeta al protagonismo del músico. Si en sus inicios, hacia 1620, la cantata era un poema más o menos irregular basado en formas estróficas (misma música cantada con textos diferentes, es decir, sofisticación poética conjugada con un esfuerzo musical elemental), un siglo después el compositor había tomado las riendas: la longitud de los recitativos se había reducido y la duración de las arias se había ampliado al máximo. La producción de **Alessandro Scarlatti** impulsa y sanciona el paso de un extremo a otro. Aunque ninguna de las tres cantatas que escucharemos está fechada, por su forma musical y poética puede estimarse una datación aproximada. *Grosso modo*, a mayor cantidad de texto o, mejor dicho, de arias, más temprana su ubicación en el catálogo. Las dos primeras constan de dos arias precedidas por sendos recitativos, es decir, tienen la forma Recitativo-Aria-Recitativo-Aria o, de manera resumida, R-A-R-A. En la época, los teóricos denominaron a esta forma *cantata doppia* (cantata doble). Consolidado hacia 1700, se trata de un diseño formal que tiene una ventaja desde el punto de vista musical: aun respetando la norma de la unidad tonal (la misma armonía se encuentra al principio y al final de la obra), la primera de las arias puede estar en una tonalidad distinta de la segunda (que por fuerza estará en la tonalidad principal). Esto facilita, a su vez, diferenciar musicalmente los afectos expresados respectivamente en cada aria, consiguiendo una mayor variedad y contraste. En la última cantata de este concierto, el módulo R-A se multiplica por cuatro: presumiblemente, fue compuesta antes que las otras dos.

Otro indicio arcaico o que, mejor dicho, se encuentra en las arias tempranas de Scarlatti es el uso de la divisa, es decir, un falso inicio en que el cantante entona el motivo o la frase inicial del aria siendo inmediatamente interrumpido por el acompañamiento instrumental para volver a retomar, esta vez sin interrupciones, la entonación de la primera estrofa del aria.

Al comenzar por un recitativo, la forma R-A-R-A permite, además de las ventajas expresivas ya comentadas, establecer el clima y contexto de partida en el recitativo inicial. Es lo que sucede en *Appena chiudo gli occhi in breve sonno*, cuyos primeros versos nos introducen en el ambiente onírico en el que se va a concentrar la primera de las arias “Dolce sonno” (“dulce sueño”). Sin embargo, para el compositor, la palabra más destacada de ese recitativo es la última: “tormento”. Para realzarla, ubica sobre ella un melisma madrigalístico de carácter tortuoso, preparando así el afecto atormentado que va a predominar en la siguiente aria. Esta invita a pensar en otra característica de las cantatas: el hecho de que se compusieran a la medida de la voz de determinados cantantes. Se conserva correspondencia de la época en la que se detalla el tipo de vocalidad al que debía ajustar la escritura del compositor: en junio de 1691, el príncipe de Belvedere escribía a Filippo Colonna: “La supplico far avvertire al Melani che si mantenga nelle corde di mezzo nel comporre la cantata che inviai a Vostra Eccellenza e la faccia quanto può allegra” (“le suplico que advierta a Melani de que al componer la cantata que envié a Vuestra Excelencia se mantenga en el registro medio y que la haga alegre en la medida de lo posible”). Volviendo a la cantata de Scarlatti, se observa que esta aria comienza con una nota larga sobre la palabra “Dolce”, que probablemente está relacionado con la *messa di voce*, técnica de modulación de la intensidad sonora sobre una nota fija. El intérprete que estrenó la obra debía de tener facilidad en aplicar tal técnica a esa nota precisa y Scarlatti probablemente escribió este comienzo para facilitar su lucimiento. Por lo demás, en el aria destacan los madrigalismos sobre las palabras “riposo” (“reposo”) y “affliggi” (“afliges”). Análogamente, al final del segundo recitativo encontramos un melisma expresivo sobre la palabra “affanni” (“angustia”), la última del mismo: Scarlatti se aparta aquí de la mera recitación entonada del texto para construir un pequeño fragmento donde el contorno melódico y el acompañamiento están más definidos. El aria final se caracteriza por el estilo silábico y el juego rítmico aprovechando una rima tan marcada como la esdrújula en “dipingere” (“pintar”) y “fingere” (“fingir”).

Las *Sonatas K 90 y K 81* de **Domenico Scarlatti** que servirán para el reposo de la cantante en este concierto, pertenecen a ese grupo de obras “arcaicas”, poco relacionadas con el estilo scarlattiano más conocido, que se suelen interpretar tanto al teclado como en conjunto de cámara puesto que su textura es la propia de la sonata en trío consolidada por Corelli.

Desde el punto de vista formal, la cantata *Fida compagna del tuo alato amante* comparte las convenciones ya comentadas a propósito de *Appena chiudo gli occhi*. En esta ocasión la obra va precedida de una “Sinfonía” (término empleado en la época para referirse a estas breves oberturas instrumentales) dividida en dos partes: una de aire *spiritoso* y ritmo binario y otra contrastante, en ternario, de tempo *grave lento*. Un enamorado interpela a una ninfa imaginaria, ponderando cómo la distancia de su amada Irene produce en él un dolor mucho mayor que el que amor provoca en su interlocutora. Scarlatti pone el foco musical en el verso “crudel distanza dall’amata Irene”, mediante la repetición del sintagma “crudel distanza” y un largo melisma sobre la palabra “amata”. Un procedimiento análogo lo encontramos en el último verso del segundo recitativo: allí se repite dos veces la expresión “or piangi” y se añade un melisma sobre la palabra “mali”. En la primera de las arias, los violines introducen un motivo que imita el movimiento torpe de la tórtola, utilizando tres notas repetidas en octavas distintas (Re, Do, Si bemol) que dan esa sensación de cojeo de la “tortorella scompagnata” (“tortolilla solitaria”). Los violines por lo general cumplen la función de acompañar la voz, no presentan una escritura idiomática diferenciada que dialogue contrapuntísticamente con el solista, sino que apoyan la armonía y el ritmo de este adquiriendo un protagonismo discreto cuando la voz calla, es decir, en las introducciones y en los pasajes de transición entre las distintas estrofas del aria. Frente a la gracia rítmica de la “tortorella scompagnata”, la segunda de las arias se basa en un movimiento lento con ritmo de siciliana. De nuevo la escritura musical nos informa de las cualidades vocales del cantante para el o para la que fue compuesta: al final de la parte A (que, recordemos, es el final del da capo), se insiste aunque sin vir-

tuosismos en el registro agudo: Si, Do, Re, Mi, junto con otro procedimiento expresivo como es el uso de cromatismos. Sin embargo la nota más aguda (un Fa) se alcanza hacia el centro del aria, sobre la sílaba acentuada de “mi **to**glie” para destacar la idea de que la suerte le priva o arrebató incluso la posibilidad de tener esperanza, lo que puede conducir a la muerte.

El aria “Se il tuo bel che m’innamora” (“Si tu bien me enamora”) es la segunda de la cantata *Sovra carro stellato* en la que un amante vela de noche las puertas de su amada Filli que no responde a sus lamentos; así, hasta que llega el alba y decide partir dejando como peño de su amor su propio corazón. En el recitativo que precede al aria que escucharemos, el amante enloquecido habla solo con las piedras, a las que confunde con Filli. A ella se dirige en esta aria diciéndole cómo prefiere morir contento antes que vivir martirizado por la inalcanzable belleza de la fémina. Se trata de un aria de divisa, en compás binario y con acompañamiento de violines al unísono. Encontramos de nuevo notas largas en el registro agudo (Re, Mi) que recuerdan a la *messa di voce* (sobre la palabra “**martir**”, por ejemplo, en la parte A). En la parte B, llama la atención el cromatismo a propósito de “vuo morir”, que recuerda al madrigal “Non morir Seneca” de *L’incoronazione di Poppea* de Monteverdi.

*Dove fuggo, a che penso* es una obra donde el elemento dramático, la acción, cobra un cierto protagonismo. La ninfa Clori huye agitada sin saber adónde dirigirse (Recitativo 1), movida por el tormento de amar a un corazón de piedra (Aria 1). Imprecó al ingrato Fileno, incapaz de corresponder a su amor (Recitativo 2), implorando a Cupido el olvido de aquel y del gozo como remedio a sus males (Aria 2). El refugio que encuentra es la naturaleza (Recitativo 3) que devolverá en ecos sus lamentos (Aria 3, con un sutil juego de ecos a cargo de los violines): allí encontrará un antro, una tumba en la que se deleitará enterrándose (Recitativo 4) y escribiendo sobre la misma un epitafio moralista con su propia historia dirigido a los pasajeros que la encontrarán en su camino (Aria 4). Sobresale la primera de las arias, en la que Scarlatti destru-

ye la base poética multiplicando la repetición de sintagmas y de versos. En cierto modo la razón musical se impone sobre la poética: las repeticiones consiguen ahondar en la sensación de angustia y pesar que atormenta a la protagonista. Amplificando los dos versos finales mediante repeticiones (“mi rammento” aparece cuatro veces, la expresión “un cor di sasso”, ocho, como en una progresión *ad infinitum*), Scarlatti desplaza el centro de atención del aria hacia ese último verso que el poeta había previsto como una sorpresa final en tanto que encierra la clave del pesar de Clori. Si poéticamente tiene sentido desvelar solo al final la causa de la angustia, como si fuera un golpe de escena, musicalmente no lo tiene porque es en ese verso, junto con la palabra “agitata”, que se encierra la expresión del afecto, la tinta musical del aria (si se puede utilizar anacrónicamente esta expresión de Verdi).



Corrado Giaquinto, *Retrato de Carlo Broschi detto Farinelli*, Bolonia, Civico Museo Bibliografico Musicale. Farinelli aparece junto a las efigies de Fernando VI y María Bárbara de Braganza. Al fondo puede verse a Domenico Scarlatti.

### MARÍA CRISTINA KIEHR

Nació en Tandil (Argentina) e inició sus estudios musicales dedicándose al violín y al canto. En 1983 llegó a Europa, donde estudió con René Jacobs en la Schola Cantorum Basiliensis y con Eva Krasznai-Gombos.

Inició muy pronto su carrera como solista, que la ha llevado a actuar en salas como la Musikverein de Viena, el Concertgebouw de Ámsterdam, el Théâtre des Champs Elysées, la Ópera de Sidney, el Barbican Hall de Londres, o el Teatro Colón de Buenos Aires. Ha colaborado con artistas como René Jacobs y la Akademie für Alte Musik de Berlín, Jordi Savall, Gustav Leonhardt, el Cuarteto Mosaïques y Nikolaus Harnoncourt, entre otros.

A lo largo de trece años desarrolló una intensa actividad concertista con el cuarteto

vocal La Colombina, con el que realizó numerosas grabaciones. Sin embargo, su verdadera identidad como intérprete floreció gracias a la cooperación con el clavicembalista Jean-Marc Aymes y la creación del conjunto Concerto Soave. Sus registros para Harmonia Mundi y Empreinte Digitale, centrados en el repertorio italiano del siglo XVII, han merecido los elogios de la crítica y han recibido numerosos premios.

Junto a su interés por la música antigua, Kiehr ha realizado incursiones en la música de Brahms, Mendelssohn, Britten, Weber, López Buchardo, Mompou, Mozart o Liszt. También ha estrenado composiciones contemporáneas de compositores como Zad Moulataka o Silvan Loher, y ha interpretado diversos papeles en óperas de Monteverdi, Telemann, Purcell, Haydn o Poulenc.

### IL CORO D'ARCADIA

En la Roma de finales del siglo XVII, tras la muerte de Cristina de Suecia, ilustres compositores y excelentes músicos de la altura de Arcangelo Corelli y Bernardo Pasquini, unidos al violinista Matteo Fornari, al violonchelista Giovanni Bononcini y al violinista Giovanni Lorenzo Luier, fundaron el Coro d'Arcadia. Sus actuaciones tenían lugar principalmente en la sede de la Academia de la Arcadia, sobre el Gianicolo, o en la residencia de la familia Chigi, y se caracterizaban por una gran sobriedad estilística y una maestría en la ejecución.

Un ejemplo tan ilustre y maravilloso inspiró en 2013 al violinista barroco y compositor Alessandro Ciccolini, quien decidió entonces reunir a un extraordinario grupo de amigos-músicos y fundar un conjunto propio, con el mis-

mo nombre de su predecesor corelliano. El rigor filológico, la centralidad del conocimiento armónico-estilístico, el respeto reverencial por las fuentes y la búsqueda de un ideal sonoro lo más fiel posible a la estética barroca (a través de la reconstrucción fidedigna de los instrumentos utilizados en los siglos XVII y XVIII) son los elementos fundamentales con los que el Coro d'Arcadia quiere restaurar, hoy en día, la centralidad de la “teoría de los afectos”, de la búsqueda de la belleza, de la expresividad y de la poesía. El Coro d'Arcadia se impone como objetivo la “conmoción” del oyente actual mediante la comunicación de las pasiones y los propósitos de los compositores cronológicamente lejanos, pero aún perfectamente capaces de “hablar” al corazón y al alma.

# TERCER CONCIERTO

---

Miércoles, 9 de marzo de 2016. 19:30 horas

---

## EL IMPERIO ESPAÑOL

### I

**Giovanni de Macque** (1550-1614)

Consonanze stravagante

Capriccio sopra Re Mi Fa Sol

Prima e seconda gagliarde W 67

---

36

**Giovanni Maria Trabaci** (1575-1647)

*[Ricercar]* in terzo con tre fugue, de Componimenti per organo

**Ascanio Mayone** (c. 1565-1627)

Ricercar sul tono trasportato, canto fermo di Contanzo Festa

**Bernardo Storace** (fl.1650)

Passagagli sopra A-la-mi-re

Balletto

**Juan Bautista Cabanilles** (1644-1712)

Corrente italiana

Passacalles

Tiento de batalla de octavo tono

---

## II

**Alessandro Scarlatti** (1660-1725)  
Folia, variaciones per clavicembalo

**Domenico Scarlatti** (1685-1757)  
Sonata en Fa mayor K 518. Allegro  
Sonata en Fa menor K 519. Allegro assai  
Sonata en Sol mayor K 259. Andante  
Sonata en Sol mayor K 260. Allegro  
Sonata en Re menor K 516. Allegretto  
Sonata en Re menor K 517. Prestissimo

---

37

---

**Mahan Esfahani**, *clave*

*Toca un clave francés de Keith Hill (2001), inspirado en un modelo original de Taskin (1769)*

## EL IMPERIO ESPAÑOL

En **Giovanni de Macque** (1550-1614) y **Giovanni Maria Trabaci** (1575-1647), compositores de las primeras obras que escucharemos hoy, encontramos un itinerario biográfico y formativo muy similar. Si bien Macque fue el último de los maestros de capilla franco-flamencos en la corte del virreinato español de Nápoles, Trabaci, nacido cerca de Potenza, compartió con él una formación como cantor, un desarrollo como organista y, por último, el magisterio de capilla en dicha corte. Trabaci sucedió de hecho a Macque al frente de tal institución. A su vez, Trabaci comparte con **Ascanio Mayone** (c. 1565-1627) el haber trabajado como organistas en otra capilla napolitana de gran relevancia, la de la Santissima Annunziata y, después, en la propia Real Capilla. De hecho cuando a la muerte de Macque, Trabaci asumió el magisterio, Mayone pasó a ocupar el puesto de primer organista que aquel dejó libre.

Las obras de estos tres compositores constituyen un escogido muestrario de una escuela teclística napolitana que, con fundamento entre el final del siglo XVI y principios del XVII, llegará hasta Durante y Domenico Scarlatti ya en el XVIII. Puede pensarse que, de no haber salido de Nápoles, la producción instrumental de Scarlatti habría acabado siendo como fue la de Durante. Pero en sus orígenes, la escuela napolitana se caracteriza por una doble influencia: la que procede de los franco-flamencos representados por Macque, y otra procedente del norte de Italia. En 1594, de hecho, Carlo Gesualdo y Scipione Stella (organista que también trabajó para la Santissima Annunziata) viajaron a Ferrara donde conocieron a Luzzasco Luzzaschi (ca. 1545-1607) otro compositor organista y madrigalista, intérprete de un increíble instrumento de 31 teclas por octava denominado *archicembalo*. Junto con este conocieron otro instrumento afín pero menos complejo denominado *cimbalo cromático* o clave cromático. Ambos estaban diseñados para que fuera posible acompañar a los cantantes y otros instrumentistas en cualquier tonalidad

y con cualquier afinación, sin desajustar las terceras mayores puras propias del temperamento mesotónico (un sistema de afinación en el que se distingue el Re sostenido del Mi bemol). Según Trabaci, el uso del *cimbalo cromatico* de diecinueve notas por octava estaba extendido en Nápoles y tanto él como Mayone publicaron obras para tal instrumento. En definitiva, estas obras obedecen a una creatividad centrada en la materia sonora, en explorar el sonido mediante dos técnicas instrumentales: la primera, a gran escala, representada por el órgano con sus infinitas posibilidades de combinatoria tímbrica. La segunda, a una escala más de detalle, queda representada por estos instrumentos cromáticos que permiten audacias armónicas inimaginables (en el fondo, irrealizables) en un piano. En cierto modo este planteamiento es común a las obras de todos los napolitanos que escucharemos en este concierto.

Las *Consonanze stravaganti* son, como las fantasías o las tocatas, un género de improvisación escrito para un instrumentista solo que explota al máximo los recursos instrumentales y armónicos del teclado. Son un tipo de *tocatta* que explora modulaciones armónicas extrañas dentro de los límites del teclado estándar de la época afinado con temperamento mesotónico. El *capriccio* era un término aplicado a algunos madrigales italianos del siglo XVI y, posteriormente, a un tipo de fuga libre para instrumento de tecla. También designaba una interpretación “de acuerdo con la fantasía (o capricho) del intérprete”, siendo por tanto una composición basada en efectos originales e imprevistos. Permite hacerse una idea de la originalidad del compositor: la de Macque es una obra de pasajes extravagantes y vistosos, en el contexto de una estructura contrapuntística bastante rígida. Por último, las *gagliarde* son danzas de corte en ritmo ternario asociadas habitualmente con la Pavana. Coreográficamente se trataba de una danza dividida en cinco movimientos o posiciones de los pies ejecutadas sobre un patrón de seis notas blancas, incluyendo un salto en la penúltima.

La obra de Trabaci que escucharemos pertenece a su libro *Ricercate, canzone franzese, capricci, canti fermi toccate, du-rezze, ligature, consonanze stravaganti, et un madrigale passeggiato nel fine...* publicado en Nápoles en 1603. La segunda parte se publicó en 1615, y fue dedicada al conde de Lemos, virrey de Nápoles, dato que ilustra la actividad de mecenazgo que desarrollaron numerosos nobles españoles en Italia. El *ricercare* de Trabaci es una forma imitativa que se concentra en la elaboración contrapuntística de varios temas (o “fughe”). La publicación del volumen de 1603 estuvo envuelta en una cierta polémica: solo cinco meses antes había aparecido en la misma ciudad el *Primo libro di diversi capricci* de Ascanio Mayone, al que pertenece el *Ricercar sul tono trasportato, canto fermo di Costanzo Festa*. Trabaci y Mayone compitieron por ser el primero en publicar música para tecla en un estilo nuevo, lleno de ritmos inquietos y secciones abruptamente contrastantes asociadas con la música instrumental del barroco temprano. En cierto modo, esta competición recuerda a la rivalidad entre Caccini y Peri a propósito del nacimiento de la monodia que tuvo lugar en Florencia por la misma época. En cualquier caso, la obra de Mayone es, junto con la de Macque y Trabaci, la antecesora del estilo teclístico del también ferrarés Girolamo Frescobaldi (1583-1643). Quizá los *ricercari* de Mayone no son las obras más avanzadas, sino una demostración de su dominio del estilo estricto. Mayone se vio obligado a incluir obras de este tipo en su *Secondo libro di diversi capricci* de 1609 para contentar a los que no gustaban de su nueva forma de componer (en realidad tan suya como de los otros compositores de su entorno que estamos viendo). Que era consciente de esta división del gusto y de este cambio de estilo lo demuestra su justificación de las licencias compositivas sin las cuales, escribe en 1609, “es imposible conseguir efectos bellos” (de nuevo la analogía con la polémica Artusi-Monteverdi es inevitable). En cualquier caso sus *ricercari*, a pesar de estar compuestos en un estilo de contrapunto conservador, están entre los primeros en utilizar el mismo tema o temas desde el principio hasta el final, recordando las fantasías de Frescobaldi de 1608. Son originales en sus transformaciones melódicas y rítmicas de los motivos.

De **Bernardo Storage** solo se conoce una publicación, la *Selva di varie compositioni d'intavolatura per cimbalò ed organo* publicada en 1664, donde se informa de que era vicemaestro de la capilla del senado de Messina. Es un vínculo fundamental entre la escuela del sur de Italia, Frescobaldi y la escuela romana desarrollada a finales de siglo por Bernardo Pasquini. Lo fascinante del *passagagli* es la repetición por noventa y ocho veces del mismo tetracordo melódico, La-Sol-Fa-Mi, con variaciones y con un juego de síncopas al final que acaban confiriéndole un aire aflamencado (se basa de hecho en los mismos acordes de la denominada “cadencia andaluza”). Si Storage representa el vínculo entre el sur y Roma, **Cabanilles** facilitó la recepción en España de las corrientes italianas, es decir, de las novedades de Trabaci y Mayone gracias a residir en una ciudad cosmopolita como Valencia. Los tientos son el género predominante en su producción organística: la mayoría consistente en una serie de secciones imitativas sobre temas diferentes, aunque es habitual que los temas deriven sutilmente del sujeto inicial. Al igual que el *Passagagli* de Storage, el *Passacalles* de Cabanilles se basa en variaciones continuas sobre un bajo que repite el mismo patrón armónico.

Las sonatas de **Domenico** adquieren un sentido mayor cuando se escuchan desde la perspectiva histórica ilustrada por esta primera parte del concierto. En las *Sonatas K 518 y K 519* encontramos un rasgo de escritura de fuertes resonancias populares utilizado para incrementar la intensidad musical: se trata de presentar una frase entera tres veces, cada una en un grado superior a la anterior, como en una progresión ascendente. La música popular puede ser el referente aquí, algo que se confirma en otras sonatas como la K 513 (que no escucharemos en este concierto) en cuya partitura se reconoce explícitamente el origen de los tópicos folklóricos que utiliza, entre otros un villancico pastoril. Éste se recrea mediante un bajo a modo de roncón y una melodía en terceras paralelas que recuerda a los pífanos o *pifferari* típicos de los alrededores de Nápoles.

Curiosamente, la sonata K 260 es una de las menos grabadas por los intérpretes scarlattianos: ¿por qué? Probablemente la razón está en su carácter excesivamente repetitivo, una cualidad que nos enfrenta al genio del compositor y a su lugar en la Historia de la Música. Esta Sonata, con su énfasis en el aspec-



Aniello Falcone, *Un concierto* (Nápoles, hacia 1640), Madrid, Museo del Prado.

to rítmico a través de la repetición de esquemas de acordes simples, señala hacia una alternativa a la práctica armónica común, aquella más estandarizada en su propia época. Para Dean Sutcliffe, analista experto en la obra de Domenico, esta

es la gran pregunta que plantean sus sonatas: ¿cómo conceptualizar un lenguaje tonal que privilegia el ritmo sobre la armonía? Dicho de otro modo: si desde una generación anterior a Domenico, con Arcangelo Corelli, la armonía se va consolidando como fundamento arquitectónico de la forma musical, como elemento sustentante del discurso instrumental, Scarlatti parece proponer una alternativa mediante el énfasis en el ritmo. Una de las bifurcaciones de la carretera principal de la Historia de la Música, que acabó no conduciendo a ningún lugar. Para Sutcliffe, la sonata K 260 parece invertir el orden de las cosas: el contenido real de la sonata es la sustancia rítmica condensada en cuatro secciones de progresiones armónicas oscuras caracterizadas por implacables acordes a tiempo en la mano izquierda contrabalanceados por esquemas oscilantes en corcheas en la derecha. El resto de la música, que podríamos denominar "normal" parece no dialogar, como fluir ajena a esas secciones focalizadas en el ritmo.

Por último, las sonatas K 516 y K 517 plantean otro de los grandes debates en torno a la producción sonatística total de Domenico Scarlatti: la teoría de los pares, que se remonta a Kirkpatrick. Según este planteamiento, las sonatas que están en la misma tonalidad y que se encuentran seguidas en los manuscritos originales, fueron concebidas como unidades artísticas de mayor entidad y duración. En la actualidad este debate se da por superado ya que no hay evidencias documentales ni estéticas que lo sustenten. Sin embargo es interesante considerar las razones argumentales de fondo que durante mucho tiempo apoyaron la teoría: entre otras se encuentra la idea de que cada sonata es demasiado breve como para tener entidad propia. En realidad tras esta explicación se oculta la dificultad de programar modernamente conciertos y grabaciones basados en obras tan breves que, deseablemente, debían tener un vínculo lógico, un criterio de unidad. En este contexto, las dos últimas sonatas del concierto de hoy representan quizá la excepción que confirma la regla (la de que en realidad no hubo ningún propósito de agrupar las obras por parte de su autor). Ambas comparten la misma tonalidad y un contorno melódico inicial que permite intuir un vínculo temático intencional.

### MAHAN ESFAHANI

Alabado como “el líder de su instrumento” (*International Piano*), Mahan Esfahani nació en Teherán en 1984. Comenzó a estudiar piano con su padre antes de interesarse, siendo ya adolescente, por el clave. Tras estudiar Musicología en la Universidad de Stanford y asistir a clases con Peter Watchorn en Boston, completó su formación con Zuzana Růžicková en Praga. Debutó en Londres en 2009 y desde entonces ha ofrecido recitales y conciertos como solista en salas como la Tonhalle de Zúrich, la Konzerthaus de Viena, la Philharmonie de Colonia, el Sumida Symphony Hall de Tokio, la Frick Collection de Nueva York, el Chan Centre de Vancouver, la Biblioteca del Congreso de Washington, el Queen Elizabeth Hall y el Wigmore Hall de Londres, donde es invitado regularmente. Ha ofrecido el primer recital de clave en la historia de los Proms, a los que ha regresado con su orquestación

de *El arte de la fuga* para la Academy of Ancient Music, que fue seleccionada en el “top ten” de la música clásica de 2012 por *The Observer*.

Su grabación con las *Sonatas de Württemberg* de C. P. E. Bach para Hyperion ganó un Diapason d’Or, el premio de la revista de música de la BBC en la categoría de músicos noveles y un premio Gramophone al mejor álbum de música instrumental barroca. Sus dos discos con la integral de las suites de Rameau recibieron cinco estrellas en *Diapason* y obtuvieron la calificación de *Editor’s Choice* en la revista de *Gramophone*. En 2014, Mahan Esfahani firmó un contrato como artista exclusivo con Deutsche Grammophon. Su primer disco, en el que combina obras antiguas y modernas, fue lanzado en primavera de 2015 con grandes elogios de la crítica. Recientemente, Mahan ha sido nominado como artista Gramophone del año por segunda vez.

El autor de la introducción y notas al programa, **JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ** es profesor del Máster en Musicología de la Universidad de La Rioja. Licenciado en Musicología (2004) y Doctor por la Universidad Complutense (2010), es también titulado por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en la especialidad de flauta travesera. En 2011 fue becario de la Academia de España en Roma. Especializado en el mecenazgo musical y la circulación de música y músicos entre Italia y España durante los siglos XVII y XVIII, ha participado como invitado en congresos y conferencias en Italia (Reggio Calabria, Nápoles, Roma, Bolonia) y colabora con diversos grupos de investigación. Ha publicado artículos en revistas internacionales como *Early Music*, *Eighteenth Century Music* e *Il Saggiatore Musicale*. Su monografía *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del duque de Medinaceli, 1687-1710* fue publicada en 2013 por la editorial alemana Reichenberger en colaboración con el Centro de Estudios Europa Hispánica-CEEH y prologada por Lorenzo Bianconi.



Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

## PRÓXIMOS CICLOS

---

### AULA DE (RE)ESTRENOS 96 BENJAMIN DIALOGA CON MESSIAEN

Notas al programa de Risto Nieminen

En paralelo al estreno de *Written on Skin* en el Teatro Real

16 de marzo      Obras de G. Benjamin y O. Messiaen  
por **Tamara Stefanovich**, piano

### AULA DE (RE)ESTRENOS 97 CORTAZAEDRO. Fantasía cronopática con texto y música de varios autores

Introducción y notas al programa de José Ramón Encinar

30 de marzo      Fantasía cronopática con texto y músicas de  
José Ramón Encinar; Jesús Torres  
y Franco Donatoni  
por **KOAN 2** y **Andrés Gomis**, saxo solista;  
**José Ramón Encinar**, director

Temporada 2015-16



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

---

[www.march.es](http://www.march.es) – [musica@march.es](mailto:musica@march.es)

Boletín de música y vídeos en [www.march.es/musica/](http://www.march.es/musica/)



Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE,  
y en vídeo a través de [www.march.es/directo](http://www.march.es/directo)

CICLOS DE MIÉRCOLES

---

CICLO LOS SCARLATTI Y EL BARROCO  
NAPOLITANO

24 de febrero de 2016



---

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

---

Traducciones del italiano por Mario Muñoz

---

FRANCESCO DURANTE (1684-1755)

---

### **Duetti da camera**

#### **1. Andate ò miei sospiri**

Andate ò miei sospiri al cor d'Irene,  
Esso, del mio le pene,  
sappia da voi. Ben le saprà se dite  
che per aver ristoro al suo dolore  
tutto con voi sen viene, anche il mio core.

Andate e à quel bel seno,  
tanto ch'un solo almeno  
essa n'accolga pien del mio foco,  
ogn'un di voi s'aggiri.

#### **2. Son io barbara donna**

Son io barbara donna, infida Clori,  
quello son io che un tempo fui  
de' dolci pensier tuoi l'oggetto amato,  
quello, quello io son, che fortunato  
ti seguiva sovente  
al bosco, al prato, al rio.

Oh memoria dolente, a cui dicevi  
siedi fra queste frondi,  
siedi fra queste erbette,  
specchiati in questo rio,  
ch'il ritratto vedrai dell'idol mio.

---

ALESSANDRO SCARLATTI (1684-1755)

---

### **Questo silenzio ombroso**

#### **Recitativo**

Questo silenzio ombroso  
ove soave spira leggiera auretta,  
e'un usignuol sospira,  
gli stanchi lumi miei chiama al riposo.

---

FRANCESCO DURANTE (1684-1755)

---

### **Duetti da camera**

#### **1. Id, oh, suspiros míos**

Id, oh, suspiros míos, al corazón de Irene,  
él, que de mis penas,  
sepa de vosotros. Bien lo sabrá si decís  
que para hallar consuelo a su dolor  
todo con vosotros llega, también mi corazón.

Id y a aquel bello seno,  
aunque sea solo uno  
ella acoja en pleno fuego,  
y que cada uno de vosotros la estreche.

#### **2. Soy yo una bárbara mujer**

Soy yo bárbara mujer, infiel Cloris,  
eso soy yo que un tempo fui  
de los dulces pensamientos el objeto amado,  
eso, eso yo soy, que afortunado  
te seguía a menudo  
al bosque, al prado, al río.

Oh, memoria doliente, a quien decías  
siéntate entre estas frondas  
siéntate entre estas hierbas  
mírate en este río  
que verás el retrato del ídolo mío.

---

ALESSANDRO SCARLATTI (1684-1755)

---

### **Questo silenzio ombroso**

#### **Recitativo**

Este silencio sombrío  
donde suave sopla ligera brisa,  
y un ruiseñor suspira,  
mi cansado entendimiento llama al reposo.

### **Aria**

Dolce piange romito usignuolo  
sfogando quell duolo,  
che chiude nel cor.  
Piange ancor la sua cara compagna  
che fida si lagna  
del foco d'Amor.

### **Recitativo**

Or mentr'io dormo  
almeno vedesse questo core  
l'imgo di Fileno  
spogliata di rigore.  
Amor così farai  
ch'io dorma, si, ch'io non mi svegli mai.

### **Aria**

Che se in sonno goder non poss'io,  
sia pur sonno di morte il sonno mio.

4

---

FRANCESCO DURANTE

---

### **Duetti da camera**

#### **5. Mitilde, alma mia**

Mitilde, alma mia, se udisse mai  
qual fiero aspro tormento  
soffre Niso infelice,  
da quel fatal momento  
in cui lungi dal Tebro il piè volgesti,  
forse pietade n'avresti  
dell'infelice Niso.

Ah! Che privo del bene  
traggo le notti e i giorni  
tra lacrime e sospir, tra affanni e pene,  
e se talora alla campagna, al bosco,  
porto il piè disperato [...]

### **Aria**

Dulce llora el solitario ruiseñor  
desahogándose de aquel duelo,  
que encierra en el corazón.  
Llora todavía su querida compañera  
que fiel se lamenta  
del fuego de Amor.

### **Recitativo**

Ahora mientras duermo  
si al menos viera este corazón  
la imagen de Fileno  
desvestida de rigor.  
Amor, así harás  
que yo duerma, sí, que no me despierte jamás.

### **Aria**

Que si del sueño gozar no puedo,  
sea pues sueño de muerte el sueño mío.

---

FRANCESCO DURANTE

---

### **Duetti da camera**

#### **5. Mitilde, alma mia**

Mitilde, alma mía si oyeras alguna vez  
qué feroz y áspero tormento  
sufre Niso infeliz,  
desde ese fatal momento  
donde lejos del Tíber el pie deslizaste,  
quizá piedad tuvieras  
del infeliz Niso.

¡Ah! Privado del bien  
paso las noches y los días  
entre lágrimas y suspiros, entre angustia y pena,  
y si entonces en el campo, en el bosque,  
llevo a mis pies desesperadamente, [...]

rimiro in ogni lato  
immagini di duolo e di tormento.

Arresto il passo e sento  
susurrar mesta l'aura à miei sospiri,  
pianger al pianto mio  
il limpidetto rio,  
e parmi udir che in flebili concenti  
si duole ogn' augellino a' miei lamenti.

### **7. Mitilde mio tesoro**

Mitilde mio tesoro, e dove sei?  
dove il tuo piè s'aggira?  
Qual fortunato lido  
il tuo vago splendor stupido ammira?  
Qual ciel per te risplende,  
e nuove stelle accende  
al bel fulgor delle tue luci ardenti?  
Ah distanza crudel, tu mi tormenti.

6

### **3. Qualor tento scoprire**

Qualor tento scoprire il mio martire  
à Clori mia, ritrosa,  
l'alma parlar non osa,  
e si cangia ogni voce in un sospiro.  
Se lungi dal mio ben meco ragiona,  
la speranza mi sprona  
à svelar la mia pena,  
ma se m'appresso a quel bel volto, oh Dio,  
mi fo di gelo, ed il timor m'affrena.

Or che farà l'innamorato core  
per disvelar à lei  
gl'occulti incendi miei.  
Consigliami tu almen, mio fido amore,  
consigliatemi voi, speme e timore.

rebusco en cada lado  
imágenes de duelo y de tormento.

Detengo el paso y siento  
susurrar añorante el alba a mis suspiros,  
llorar al llanto mío  
el limpio río,  
y oír me parece que en débiles conciertos  
se duele cada pajarillo a mis lamentos.

### **7. Mitilde, tesoro mío**

Mitilde, tesoro mío, ¿dónde estás?  
¿dónde se desliza tu pie?  
¿Qué afortunado paraje  
tu dulce esplendor admira?  
¿Qué cielo resplandece para ti,  
y nuevas estrellas enciende  
al bello resplandor de tus luces ardientes?  
Ah, distancia cruel, tú me atormentas.

7

### **3. De tanto en tanto intento descubrir**

De tanto en tanto intento descubrir a mi mártir,  
a mi Cloris, implacable,  
el alma hablar no osa  
y transforma cada voz en suspiro  
Si lejos de mi bien conmigo razona,  
la esperanza me envalentona  
a desvelar mi pena,  
pero si me apego a ese bello rostro, oh, Dios,  
me hago hielo, y el temor me frena.

Entonces qué hará el enamorado corazón  
para desvelarle a ella  
los incendios ocultos que hay en mí.  
Aconséjame tú al menos, mi fiel amor,  
aconsejadme vos, esperanza y temor.

## 9. La vezzosa Celinda

La vezzosa Celinda  
è innocente cagion d'ogni mia pena,  
ella non sà, ch'io l'amo,  
e che timido amante  
palesarle non oso  
che fido ognor l'adoro,  
che mi struggo in sospiri, e per lei moro.

Sovente in me risolvo di dirle:  
anima mia, tu sei l'oggetto  
d'ogni pensiero mio, d'ogni mio affetto.

Mà quando son appresso  
al bel idolo mio,  
mi lega amor la lingua  
onde che solo lascio ch'i sguardi miei  
il mio gran penar spieghino a lei.

8

Mà per doppio rio tormento  
il bel idolo che adoro  
i mie sguardi non intende  
ne conosce il mio penar,  
e in tanto in petto io sento  
che più cresce il mio martoro,  
il mio foco più s'accende  
e più acerbo e il sospirar.

## 11. Dormono l'aure estive

Dormono l'aure estive  
fra i silentii notturni.  
A gl'arboscelli, zeffiro lusinghiero  
non scuote i rami, e in calma neghittosa  
fatto immobil cristallo, il mar riposa.

Dorme ancor l'idol mio, e mesto intanto,  
così a destarlo, in dolente cetra,  
sciolgo la voce all'armonia del pianto.

## 9. La graciosa Celinda

La graciosa Celinda  
es inocente a pesar de cada pena mía,  
ella no sabe que yo la amo,  
y que, tímido amante,  
expresar no oso  
que fiel eternamente la adoro,  
que me consumo en suspiros, y por ella muero.

A menudo me resuelvo a decirle:  
alma mía, tu eres el objeto  
de cada uno de mis pensamientos, de todo mi afecto.

Pero cuando estoy cerca  
de mi bello ídolo,  
me anuda el amor la lengua,  
así dejo que mis miradas  
mi gran pesar a ella le adviertan.

Pero para duplicar el cruel tormento,  
el bello ídolo que adoro  
a mis miradas no atiende  
ni conoce mi pesar,  
y entretanto en el pecho siento  
que crece más mi martirio,  
mi fuego aún más se enciende  
y más amargo se hace suspirar.

## 11. Duermen las brisas estivas

Duermen las brisas estivas  
entre los silencios nocturnos.  
A los pequeños árboles, el céfiro benévolo  
no azota sus ramas, y en calma perezosa,  
hecho inmóvil cristal, el mar reposa.

Duerme aún el ídolo mío, y triste mientras tanto,  
mientras lo mece, con gimiente cítara,  
disuelvo la voz en la armonía del llanto.

## 12. Alfin m'ucciderete

Alfin m'ucciderete, ò miei pensieri,  
da me lontana è Clori.  
Clori l'idolo mio  
si rammentasse oh Dio  
de miei costanti amori  
con un sospiro almeno  
figlio del suo bel seno.  
S'incontrassero almeno i sospir miei,  
à me che penso a lei  
e tante volte e tante.  
Oh, se Clori pensasse in quest'istante.

Ma, chi sà, forse adesso  
raggiona con altrui  
ed in un punto istesso  
ei ferma il guardo in ella ed ella in lui.  
E chi sà che à quest'ora  
già scordata di me non l'ami ancora.

Lungi dalla mia mente,  
tiranni del mio cor, lungi volate!  
Se voi mi tormentate  
con sospetti si fieri,  
alfin m'ucciderete, ò miei pensieri.

## 12. Al fin me mataréis

Al fin me mataréis, oh, pensamientos míos,  
de mí lejos está Cloris.

Cloris, el ídolo mío  
se percatara, oh Dios,  
de mis constantes amores  
con al menos un suspiro  
hijo de su bello seno.

Si se encontrase al menos con mis suspiros  
a mí que pienso en ella,  
tantas veces y tantas.

Oh, si Cloris pensara en este instante.

Pero, quién sabe, quizás ahora  
razona con otro  
y en un punto preciso  
él posa su mirada en ella y ella en él.  
Y quién sabe si en esta hora  
ya olvidada de mí ya no la ame.

Lejos de mi mente,  
tiranos de mi corazón, ¡lejos, volad!  
Si me atormentáis  
con sospechas tan audaces,  
al fin me mataréis, oh, pensamientos míos.



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. 28006 Madrid · Entrada libre hasta completar el aforo

---

[www.march.es](http://www.march.es) - Email: [musica@march.es](mailto:musica@march.es)

Boletín de música y vídeos en [www.march.es/musica/](http://www.march.es/musica/)



You Tube