

IBERIA. RELACIONES MUSICALES ENTRE PORTUGAL Y ESPAÑA

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 14 DE NOVIEMBRE AL 5 DE DICIEMBRE DE 2018



IBERIA. RELACIONES MUSICALES ENTRE PORTUGAL Y ESPAÑA

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 14 DE NOVIEMBRE AL 5 DE DICIEMBRE DE 2018



FUNDACIÓN JUAN MARCH

www.march.es

*En coproducción con
la Fundación Calouste Gulbenkian de Lisboa*

*Por respeto a los demás asistentes, les rogamos que desconecten sus teléfonos móviles
y no abandonen la sala durante los conciertos.*

Iberia es el nombre que los griegos dieron a la península ibérica, actualmente ocupada por Portugal y España (además de Andorra y el territorio británico de Gibraltar). Portugal nació al desgajarse del Reino de León en el siglo XII y alcanzó sus dimensiones actuales en 1249, mientras que España fue unificada dinásticamente en 1512 tras la anexión de Navarra, si bien no adoptó su nombre de forma oficial hasta el siglo XVIII. Vecinos no siempre bien avenidos, estos dos países estuvieron unidos políticamente entre 1580 y 1640 y, aunque a menudo han vivido de espaldas, han sido escenario de fructíferos intercambios humanos y culturales. Este ciclo pone el foco sobre algunos músicos portugueses que durante la Edad Moderna estuvieron activos en España y, a la inversa, en algunos músicos españoles que lo hicieron en Portugal. Asimismo, a lo largo de estos cuatro conciertos podrán escucharse varias composiciones, algunas inéditas hasta ahora, que circularon con fluidez entre estos dos países, un repertorio a veces englobado bajo la etiqueta de “música ibérica”.

Fundación Juan March



ÍNDICE

7

UN JUEGO DE ESPEJOS

Cristina Fernandes

Del Siglo de Oro a la monarquía dual: polifonías sacras en latín

Repertorios para tecla

Entre el Barroco ibérico y el Barroco italiano

Música de cámara a finales del XVIII: cosmopolitismo y tradiciones locales

26

Miércoles, 14 de noviembre

Pierre Hantaï, clave

35

Miércoles, 21 de noviembre

Ana Quintans, soprano

Carlos Mena, contratenor

46

Miércoles, 28 de noviembre

Cuarteto Quiroga

Jonathan Brown, viola

56

Miércoles, 5 de diciembre

Coro Gulbenkian

Pedro Teixeira, director

64

Selección bibliográfica

Autora de las notas al programa



Un juego de espejos

Cristina Fernandes

El ciclo de conciertos *Iberia. Relaciones musicales entre Portugal y España* propone diversas miradas cruzadas sobre las relaciones musicales entre estos dos países desde el siglo XVI hasta el siglo XVIII. En el foco estarán músicos portugueses que durante la Edad Moderna estuvieron activos en España, y músicos españoles que desarrollaron su actividad en Portugal, pero también otras personalidades de ambos países y de otros territorios europeos que influyeron en los rumbos musicales de la península. Será posible escuchar repertorios que circularon entre los dos países y obras características de la vida musical de cada uno de ellos en una especie de juego de espejos.

Si durante algunos periodos Portugal y España han compartido una

historia musical común, en otros momentos han tomado caminos divergentes, aunque siempre existieran importantes puntos de contacto entre los dos países. Acontecimientos políticos y alianzas matrimoniales tuvieron repercusiones en la circulación de músicos y repertorios, pero, a pesar de la proximidad geográfica, las relaciones musicales no siempre fueron evidentes. En algunas épocas (como el siglo XVIII), fueron incluso más determinantes y visibles los vínculos entre Portugal e Italia que la conexión ibérica. Cuestiones históricas, ideológicas y culturales pesaron también a lo largo del tiempo en el tipo de recepción de esa herencia compartida, según provenían de perspectivas más iberistas, más nacionalistas o más cosmopolitas.

Gracias a musicólogos como Santiago Kastner y Robert Stevenson y a otros estudiosos e intérpretes que se ocuparon simultáneamente de la música de los dos países, así como a iniciativas relacionadas con el movi-

Felipe II fue rey de España y Portugal (como Felipe I) entre 1598 y 1621.
Retrato de Sofonisba Anguissola,
Museo del Prado, 1573

miento de recuperación de la música antigua, la etiqueta “música ibérica” se ha convertido en una fuerte imagen de marca. El concepto no está, sin embargo, exento de problemas, ya que las visiones exteriores lo asociaron (y aún lo asocian) a un cierto exotismo hispánico, que no se aplica necesariamente a Portugal y que puede distorsionar su percepción.

La historia de las relaciones musicales entre Portugal y España es extensa y compleja, e incluye áreas que no están cubiertas por los conciertos de este ciclo. Es el caso de un género tan emblemático como el villancico, el cual, por otra parte, es ya relativamente conocido por el público. Siendo imposible abarcar todos los aspectos implicados en esas relaciones, el juego de espejos que se propone en este texto viaja en torno a los cuatro campos cubiertos por los programas –la polifonía sacra en latín, la música de tecla, la cantata de cámara y la música de cámara instrumental de finales del siglo XVIII–, aquí abordados libremente de forma cronológica y sin perjuicio de una contextualización más amplia.

DEL SIGLO DE ORO A LA MONARQUÍA DUAL: POLIFONÍAS SACRAS EN LATÍN

Durante el siglo XVI es posible encontrar varias afinidades de ámbito musical entre Portugal y España, tanto en lo referente a las prácticas vocales e instrumentales de las capillas reales y catedralicias (incluyendo la apertura a los repertorios franco-flamencos y la producción polifónica ibérica), como a los géneros poético-musicales pre-

sentes en los cancioneros polifónicos profanos del Renacimiento, cuyas piezas se podían encontrar también en representaciones teatrales. Varios músicos circularon entre los dos países y los respectivos monarcas fueron reconocidos por su mecenazgo musical. Un par de años antes de morir en la batalla de Alcazarquivir, el rey don Sebastián [Sebastião] tenía a su servicio al vihuelista español Miguel de Fuenllana, y fue durante su reinado cuando se produjo la asimilación en Portugal de las obras maestras de polifonistas españoles como Francisco Guerrero –que ofreció personalmente al monarca portugués su primer libro de misas– y Cristóbal de Morales.

En los tiempos de la monarquía dual (1580-1640), este equilibrio entre géneros sacros y profanos se rompe en el territorio portugués y la música religiosa asume la primacía. Después de casi medio siglo de expansión marítima y esplendor político y económico, Portugal había entrado en un periodo de crisis a mediados del siglo XVI. Además de los reveses sufridos por la política exterior y del impacto de la Contrarreforma en el cercenamiento del pensamiento humanista, el país quedó unido a la corona española en 1580 a raíz de la crisis de sucesión al trono portugués. Estos cambios contribuyeron a una atmósfera de misticismo y de creciente hostilidad hacia los géneros seculares.

La música se vio cada vez más restringida al contexto religioso y la polifonía sacra portuguesa alcanzó su época dorada entre mediados del siglo XVI y mediados del siglo XVII, contemplando los distintos géneros litúrgicos de la

misa y del oficio divino. A este florecimiento contribuyó toda una red de instituciones eclesíásticas que dotaron de recursos humanos una serie de grandes capillas polifónicas, muchas de ellas asociadas a escuelas de música. Los ejemplos más notables son los de la catedral de Évora, pero también del monasterio de Santa Cruz de Coímbra y de la capilla ducal de Vila Viçosa, esta última patrocinada por el futuro rey “Restaurador”, don Juan [João] IV, responsable de haber reunido una de las mayores bibliotecas musicales de Europa en la cual estaban representados los principales compositores portugueses, españoles y extranjeros. Los reyes Habsburgo dejaron también su marca en la capilla real de Lisboa, al proporcionarle un nuevo reglamento en 1592 por orden de Felipe II (Filipe I en Portugal). En el mismo año fue contratado como maestro de capilla el español Francisco Garro, que permaneció en el cargo hasta su muerte en 1623, cuando fue sustituido por Filipe de Magalhães, uno de los más talentosos compositores formados en la catedral de Évora.

Mientras en la Italia de 1600 se asistía a la génesis del multiforme periodo histórico y estético que hoy denominamos Barroco, en la península ibérica se continuó desarrollando de forma ininterrumpida la gran tradición polifónica renacentista y manierista. En España fueron publicados monumentos de la *prima pratica* como el *Officium defunctorum* (1605) de Tomás Luis de Victoria, los *Motetes* (1610) de Sebastián de Vivanco o los *Canticum Beatissimae Virginis* (1618) de Aguilera de Heredia, entre otros. En Portugal,

los más ilustres representantes de la llamada “Escuela de Évora” –Duarte Lobo, Filipe de Magalhães y Manuel Cardoso– se encontraban en plena actividad y su herencia se prolongó durante la generación siguiente, que incluye a compositores que ocuparon cargos en diversas catedrales ibéricas. Es el caso del portugués Estevão de Brito, que trabajó en Badajoz y Málaga, y del español Esteban Lopes Morago, maestro de capilla en Viseu.

A pesar de que no se produjeron cambios radicales en el lenguaje, la música ibérica manifestó múltiples señales de cambio y un dinámico proceso de transformación interna a lo largo del siglo XVII. Se destaca la explotación de la policoralidad, presente en un número significativo de obras a ocho voces distribuidas en dos coros, a doce divididas en tres coros e incluso en conjuntos mayores: desde Cererols en Barcelona hasta Comes en Valencia, Patiño y Romero en Madrid, Pedro de Cristo en Coímbra y João Lourenço Rebelo en Vila Viçosa. Compositores de la citada “Escuela de Évora” escribieron también piezas policorales, inventariadas en la biblioteca musical de don Juan IV, pero ese repertorio se ha perdido.

REPERTORIOS PARA TECLA

Las obras para instrumentos de tecla florecieron en la península ibérica con gran brillantez entre los siglos XVI y XVIII, tanto en el marco de las piezas que acompañaban la liturgia en los grandes órganos de las catedrales y de otras iglesias, como en contextos profanos, donde profesionales y aficionados expresaban su arte en el



clavicordio y en el clave. Portugal y España tuvieron una participación de pleno derecho en las diferentes etapas de desarrollo de la música para teclado desde finales del Renacimiento hasta el apogeo del Barroco; es decir, desde la época en que los modelos polifónicos vocales todavía modelaban las texturas musicales hasta la progresiva emancipación de la música instrumental a través de un lenguaje idiomático y virtuoso que presentaba grandes retos al intérprete. Además de numerosos manuscritos, colecciones impresas de relieve como la *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* (1540), de Gonçalo de Baena; *Flores de Música para o Instrumento de Tecla e Harpa* (1620), de Manuel Rodrigues

En 1613 estaba previsto que Felipe II desembarcara triunfalmente en Lisboa. Sin embargo, su visita se pospuso hasta 1619. *Joyeuse Entrée*, de autor desconocido, Castillo de Weilburgo, 1613 (reproducción del Museo Nacional de Arte Antiguo de Lisboa)



Coelho, y *Facultad Organica* (1626), de Francisco Correa de Arauxo, entre otras, documentan distintas fases de este recorrido.

Formalmente, el repertorio para tecla de los siglos XVI y XVII era apto para ser interpretado en el órgano, en el clave o en el clavicordio, pero también en otros instrumentos polifónicos como la vihuela y el arpa. Sin embargo, las características del órgano ibérico dieron origen a géneros específicos como el “tiento de medio registro” (pieza que aprovecha del contraste tímbrico resultante del mecanismo que permite dividir el teclado en dos mitades) y la batalla, que pretende ilustrar los sonidos de un combate y que saca partido de la sonoridad de la trompetería

horizontal (tendida). Tientos, fantasías, diferencias (o variaciones) y danzas eran transversales a los distintos instrumentos.

Antonio de Cabezón en España y António Carreira en Portugal fueron los primeros representantes prominentes de esta gran tradición teclística ibérica que tendría continuidad en el siglo XVII a través de personalidades como Manuel Rodrigues Coelho, Francisco Correa de Arauxo, Pablo Bruna, Sebastián Aguilera de Heredia, Joan Cabanilles y Pedro de Araújo, entre otros. En el siglo XVIII Domenico Scarlatti y Carlos Seixas protagonizaran otro momento áureo de la música de tecla en Portugal y España del cual se hablará más adelante.

ENTRE EL BARROCO IBÉRICO Y EL BARROCO ITALIANO

A pesar de mantener fuertes vínculos con el lenguaje heredado de épocas anteriores, buena parte de la música practicada en la península ibérica a finales del siglo xvii puede ser identificada como ejemplo de un “Barroco ibérico” en el mosaico de los diversos estilos europeos. Esta dimensión está particularmente ligada a géneros como el villancico religioso, el tono humano, la música teatral y la música instrumental, pero también a ciertos repertorios religiosos en latín. Esta identidad “ibérica” permanecería en las décadas siguientes, pero empezó a verse afectada por los modelos italianos, que vendrían a imponerse definitivamente en el siglo xviii.

La forma en la que Portugal y España afrontaron este fenómeno es bastante diferente. Así, a pesar de las influencias francesas e italianas llegadas durante el reinado de Felipe V (y en parte ya presentes con Carlos II), el filón de la llamada *música ibérica* sigue ocupando un lugar preponderante en la vida musical española. Basta pensar que el villancico solo disminuye de la capilla real en 1750, con Fernando VI y María Bárbara de Braganza, mientras en la capilla real de Lisboa (donde había tenido igual relieve hasta entonces) deja de ser interpretado en 1716 como consecuencia de la elevación a basílica metropolitana patriarcal. A través de sucesivos privilegios concedidos por la Santa Sede, negociados por los embajadores de Juan V, se creó un patriarcado en Lisboa, cuya jerarquía ecle-

siástica correspondía a una especie de réplica del Vaticano. El patriarca, que era al mismo tiempo el capellán mayor del rey, tenía derecho a usar insignias papales, el ceremonial pasó a seguir las orientaciones rituales y estéticas de las capillas pontificias y se adoptaron manuales litúrgicos, libros de coro y repertorios polifónicos romanos. En este nuevo modelo no había lugar para géneros autóctonos en lengua vernácula como el villancico. La obsesión de Juan V por el arte italiano lleva a un cambio de paradigma y a un viaje sin retorno, que erradica casi por completo los rasgos del “Barroco ibérico”. Por el contrario, en España, aunque el villancico estaba ya marcado por trazos estilísticos italianizantes, permanece como marca identitaria, al igual que algunos géneros músico-teatrales en castellano como la zarzuela.

Aun así, en el breve periodo que antecede al proceso creciente de italianización –acentuado por la contratación de numerosos cantantes italianos a partir de 1719 y por la llegada de Domenico Scarlatti–, la música de origen español siguió interpretándose en la corte de Lisboa. Paradójicamente, fue la propia María Ana de Austria, quien durante sus primeros años como reina consorte promovió el repertorio español, en particular zarzuelas, comedias y cantatas, en paralelo a las serenatas italianas y piezas teatrales en alemán. De este modo, daba continuidad a algunas de

María Bárbara de Braganza sostiene un clavel rojo, símbolo de su compromiso matrimonial. Retrato de Jean Ranc, Museo del Prado, 1729



las prácticas a las que estaba habituada en Viena, al tiempo que imponía nuevos modelos de sociabilidad cortesana. Es este contexto el que permite el éxito del compositor e impresor catalán Jaume (o Jayme) de la Té y Sagau en Lisboa y de sus colecciones de cantatas de cámara en castellano. Estas se difundieron también en casas aristocráticas como la de los duques de Cadaval y en academias literarias. Hay que tener en cuenta que Té y Sagau había llegado a Lisboa en el séquito del diplomático Álvaro Cienfuegos, en el marco de las negociaciones de la boda real de 1708 que unió Juan V con María Ana de Habsburgo. En 1715, el monarca portugués le concedió el monopolio de la edición musical en Lisboa durante diez años. Té y Sagau dedicó diversas cantatas a la reina, pero también al infante don António, hermano menor del rey y, al igual que la infanta María Bárbara, alumno predilecto de clave de Domenico Scarlatti.

Contratado tras la elevación de la capilla real a patriarcal con el objetivo de implementar los repertorios sacros del Barroco romano, Domenico Scarlatti tuvo también un importante papel en la práctica musical privada de la corte en calidad de maestro de la familia real. Poco después de estar en Lisboa, el joven portugués José António Carlos Seixas, oriundo de Coímbra, fue nombrado organista de la capilla real y patriarcal. Esta doble presencia hizo de la corte portuguesa un lugar privilegiado para la música de tecla, la cual implicaba activamente a varios miembros de la familia real además de la célebre princesa María Bárbara. En la correspondencia del nuncio apostólico se puede leer que,

cuando llegó a Lisboa, Scarlatti tuvo la “honra de ser acompanhado no cravo pela própria rainha enquanto cantou”.

Las sonatas que Scarlatti habría compuesto en Lisboa se han perdido, y de las 700 tocatas asignadas por el erudito Barbosa Machado a Carlos Seixas se conoce actualmente poco más de un centenar. Siendo así, de este entorno privilegiado de la música para clave restan apenas limitados testimonios musicales en partitura. Son, aun así, suficientes para conferir a Carlos Seixas un lugar de relieve. Como es sabido, la mayor parte de la extraordinaria producción para teclado de Scarlatti hoy conocida fue producida ya en España, donde ejerció como maestro privado de la princesa de Asturias y después reina de España, la portuguesa María Bárbara de Braganza, cuyo inmenso talento como intérprete sirvió de inspiración a la creatividad del compositor. María Bárbara reunió una biblioteca musical impresionante, que dejó en testamento a Farinelli y en la cual estaban representados los principales compositores portugueses de la época e italianos activos en Portugal. Sin embargo, no hay evidencia de que estos repertorios hayan sido interpretados en eventos públicos de la corte española.

MÚSICA DE CÁMARA A FINALES DEL XVIII: COSMOPOLITISMO Y TRADICIONES LOCALES

El desarrollo de la música instrumental de cámara en la segunda mitad del siglo XVIII se encuentra estrechamente ligado a los salones de la aristocracia y de la alta burguesía urbanas, tanto en términos de la interpretación por

parte de aficionados como en relación a la génesis progresiva de un público potencial para los conciertos públicos. Por su parte, los músicos contratados por las monarquías ibéricas para las estructuras musicales de la corte contribuyeron igualmente a este terreno musical y a dinamizar la vida musical en Lisboa y en Madrid. Con respecto al repertorio, las tradiciones ibéricas (españolas y portuguesas) y la fuerte influencia italiana comenzaron también a dialogar con otras tendencias europeas, patentes, por ejemplo, en la importación de obras de compositores como Haydn y Pleyel.

También en este caso encontramos situaciones distintas en Portugal y España. Mientras las cortes portuguesas de don José y de doña María I continuaron apostando por manifestaciones musicales espectaculares como representación simbólica del poder real –en el primer caso inicialmente con énfasis en la ópera y después del Terremoto de Lisboa (1755) y durante el reinado de doña María I en el ceremonial religioso–, en España, Carlos III y Carlos IV potenciaron la práctica musical privada de la Real Cámara. Este enfoque fomentó el desarrollo de la música instrumental y el florecimiento de géneros como el cuarteto de cuerda, cultivado por compositores como Gaetano Brunetti. La presencia de Boccherini en España al servicio del infante don Luis contribuyó, asimismo, a la solidificación de esta práctica dentro de elevados patrones artísticos. En Lisboa, aunque se realizaban también conciertos en la corte, predominaba la música vocal, y la actividad principal de la orquesta de

la Real Cámara seguía siendo la música dramática y las grandes ceremonias de música religiosa.

Los instrumentistas de la Real Cámara tenían, en contrapartida, una actividad intensa fuera de la corte y algunos de ellos fueron también compositores y promotores de conciertos, como es el caso de Pedro António Avondano (responsable de la Assembleia das Nações Estrangeiras), o del violinista de ascendencia española Gonçalo Auzier Romero, que fue director del Teatro da Rua dos Condes. Viene a cuento recordar que la Real Cámara portuguesa contó con varios compositores e instrumentistas españoles durante la segunda mitad del xvii, entre los cuales destacan el oboísta Joan Baptista Pla, el flautista Antonio Rodil, la familia Heredia (formada por instrumentistas de viento madera) y el violinista José Palomino.

La carrera profesional de José Palomino en Portugal se repartió entre las obligaciones como músico de corte y la iniciativa musical privada, siendo en este último marco donde se encuadra su música de cámara instrumental. Entre otras relaciones profesionales y de sociabilidad que tuvo en Lisboa destaca la que estableció con el embajador español Carlos José Gutiérrez de los Ríos, conde de Fernán Núñez, a quien dedicó, entre otras obras, los quintetos de cuerda con dos violas, representativos de su alta calidad como compositor y de la asimilación de elementos cosmopolitas en la música practicada en la península. Para este diplomático y músico aficionado español compuso también la serenata *Il ritorno di Astrea in Terra*, al

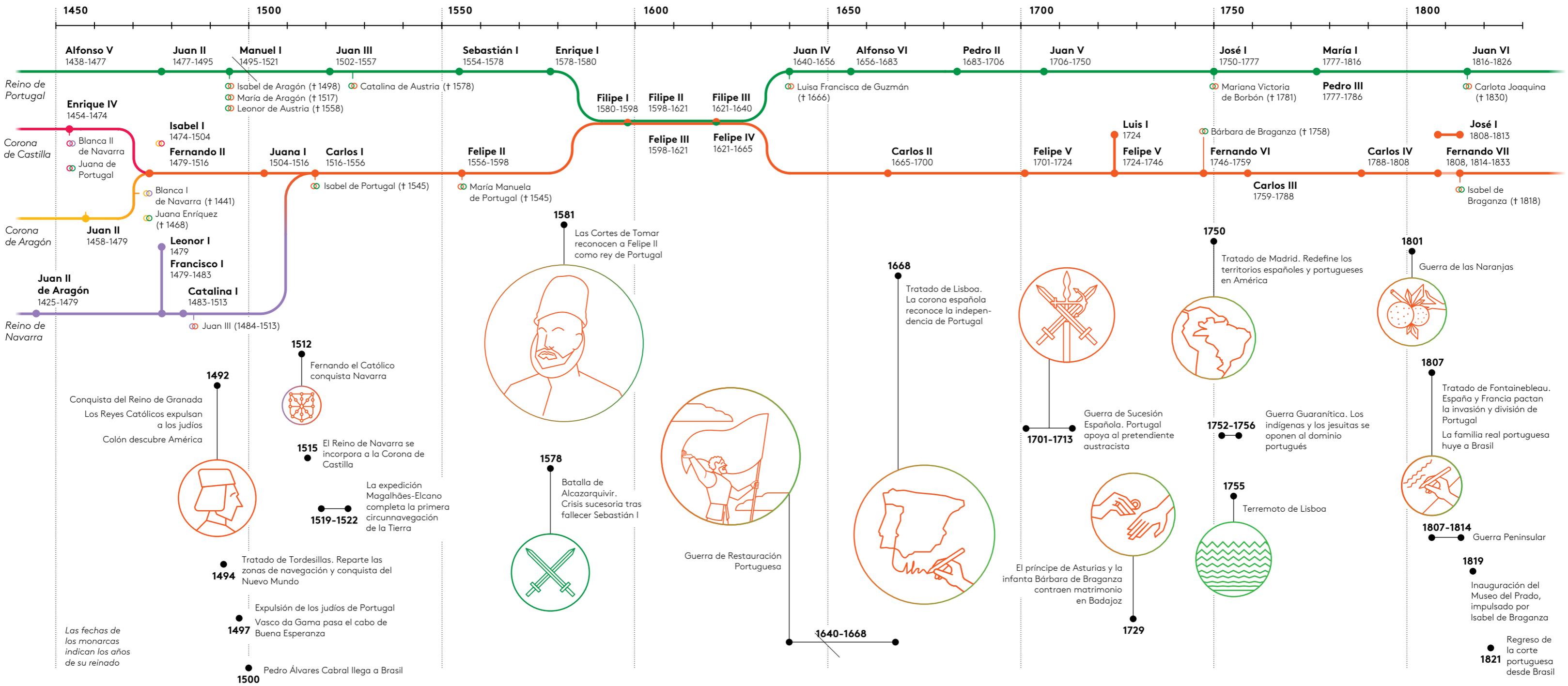
objeto de celebrar el doble casamiento que unió, por un lado, al infante español don Gabriel y a la infanta Mariana Victoria de Portugal y, por otro, a doña Carlota Joaquina y a don Juan (futuro rey don Juan VI), en 1785.

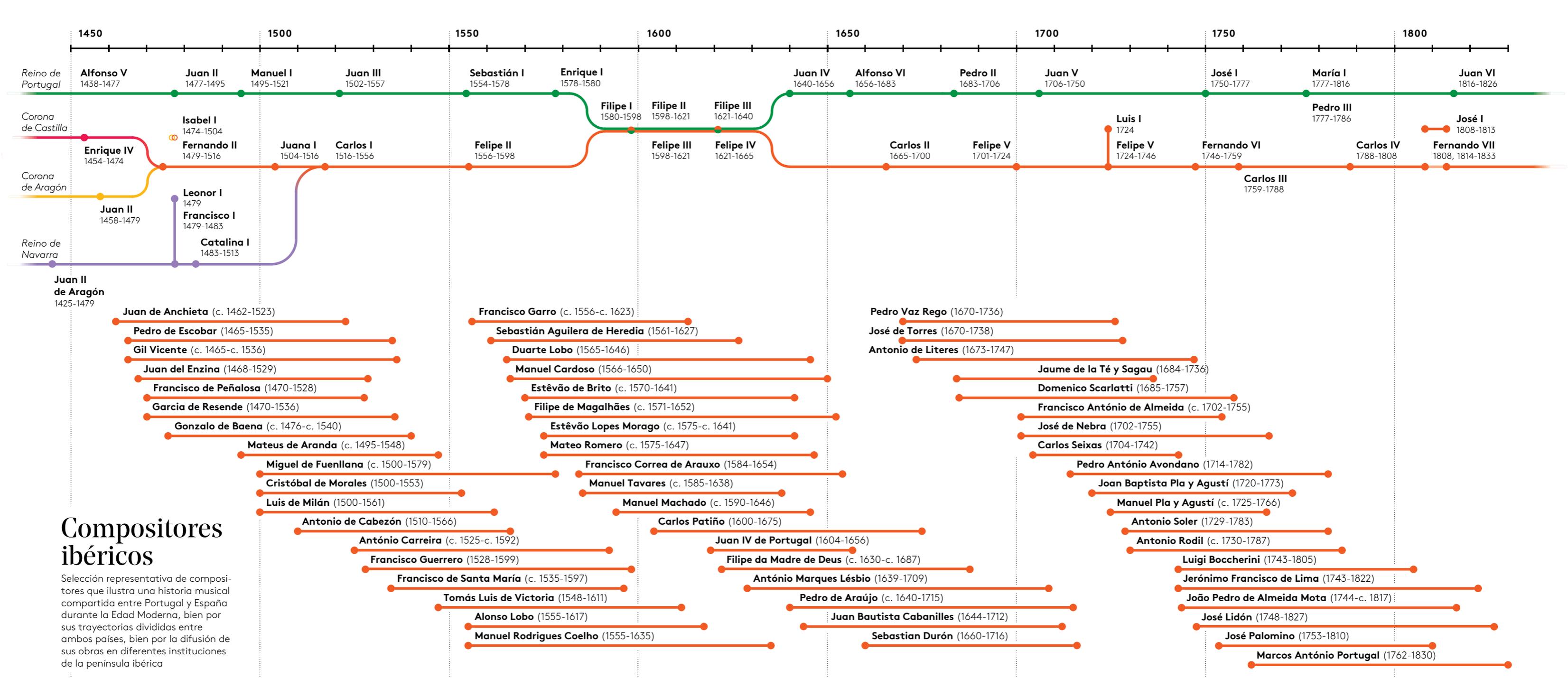
Aunque algunos compositores portugueses de finales del siglo XVIII hayan escrito música instrumental de cámara para diferentes tipos de formaciones y que, tal y como sucedía en Madrid, existiesen en Lisboa tiendas de música que proporcionaban un alto número de obras instrumentales importadas de París, Londres y Viena (casi siem-

pre anunciadas en la prensa), géneros como el cuarteto de cuerda fueron muy poco cultivados en Portugal. Así, el único portugués de la época que se dedicó a la composición de cuartetos fue João Pedro de Almeida Mota. La razón es que ejerció su carrera profesional en España, con una última etapa al servicio de Carlos IV. Pero la ausencia de una tradición anterior no impidió a Almeida Mota asimilar con maestría las principales características formales y estilísticas del género en obras elegantes y atractivas tanto para el intérprete como para el oyente.

Portugal y España:
tres siglos de encuentros
(1450-1830)

Una cronología visual

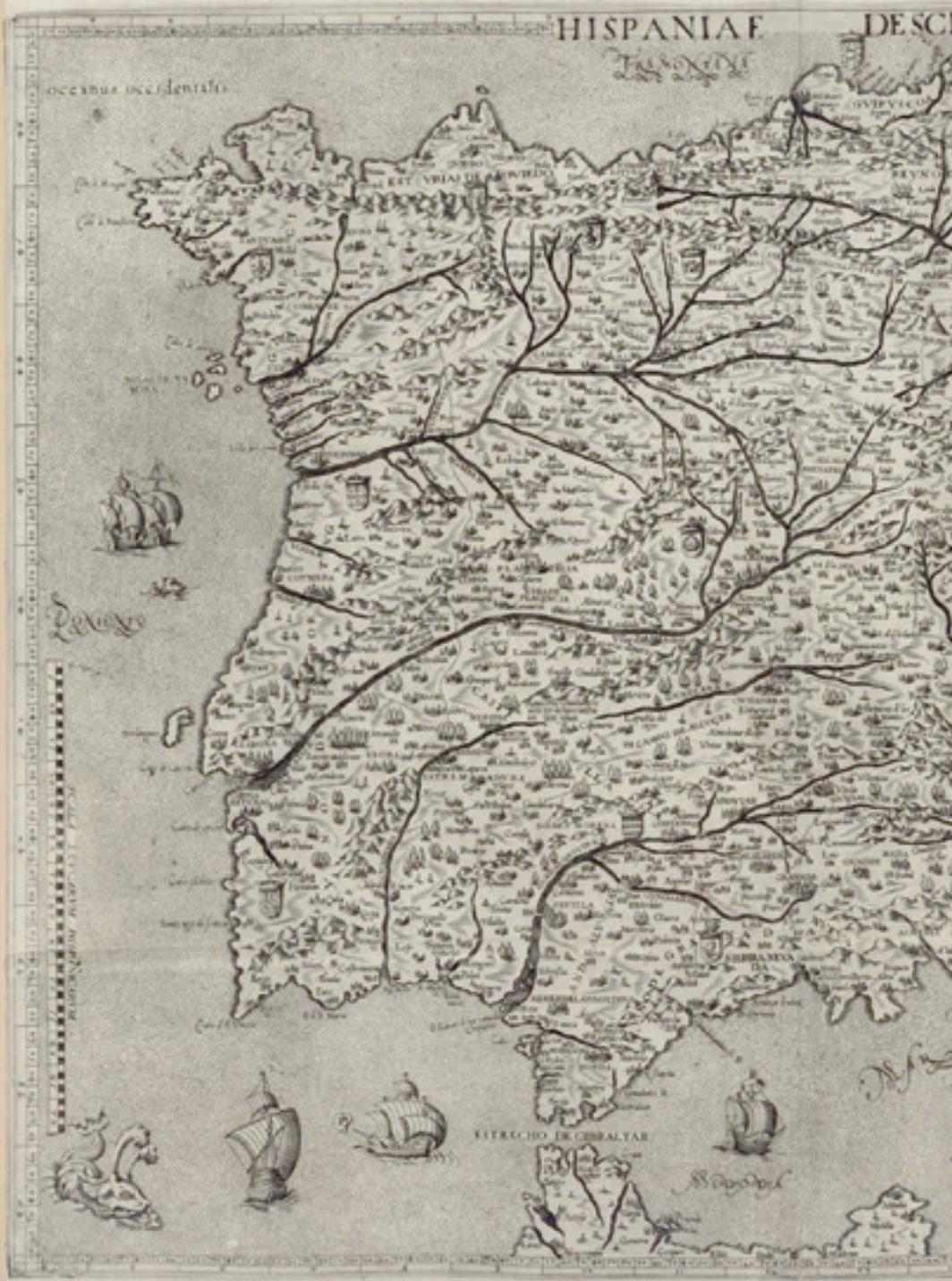




HISPANIAE DESCR

1620

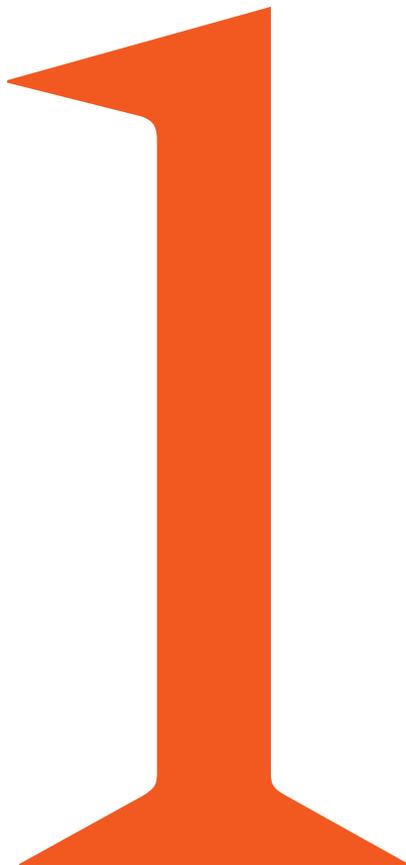
oceanus occidentalis





Mapa de la península
ibérica durante el reinado
de Felipe II. *Hispania,
quae et Iberia in ulteriores
dividit ac citiores...*,
de Domenico Zenoni,
Biblioteca Nacional de
Francia, 1560

Pierre Hantaï, clave



*Pierre Hantaï toca un clave copia de un instrumento original de Christian Vater (1738)
realizada por Andrea Restelli (Milán, 2004).*

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

*Este concierto se repite el 24 de noviembre en Lisboa,
en la Fundación Calouste Gulbenkian.*

I

Antonio de Cabezón (1510-1566)

Tiento de primer tono

Diferencias sobre la pavana italiana

Tres versillos de segundo tono

Tiento de primer tono

Glosa sobre el motete “Ave Maria” de Josquin Desprez

Diferencias sobre la gallarda milanesa

Antonio de Cabezón

Glosa sobre “Je fille quant Dieu me donne” de Adrian Willaert

Pedro de Araújo (1662-1705)

Fantasia de primer tono

Antonio de Cabezón

Tres versillos de sexto tono

Diferencias sobre “Las vacas”

Juan Bautista Cabanilles (1644-1712)

Pasacalles de primer tono

Anónimo

Espanoleta

II

Carlos Seixas (1704-1742)

Sonata n° 71 en La menor

Sonata n° 28 en Re menor

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Sonata en Sol menor K 8

Carlos Seixas

Minuet, de Sonata n° 55 en Sol menor

Domenico Scarlatti

Sonata en Do menor K 58

Carlos Seixas

Minuet, de Sonata n° 43 en Fa mayor

Domenico Scarlatti

Sonata en Fa mayor K 151

Sonata en Si bemol mayor K 249

Dos siglos de música ibérica para teclado

Cristina Fernandes

El programa del primer concierto del ciclo presenta una panorámica del repertorio para instrumentos de teclado a lo largo de más de dos siglos a través de un conjunto de obras compuestas por algunos de los más ilustres compositores activos en Portugal y España, y de géneros emblemáticos de este marco geográfico y cultural: de los tientos, fantasías, diferencias (o variaciones) y danzas de los siglos XVI y XVII a las sonatas del siglo XVIII. Este recorrido permite acompañar no solo el progresivo desarrollo del lenguaje instrumental desde el punto de vista estilístico y de la técnica teclística, sino también el diálogo entre el universo musical ibérico y distintas influencias europeas. Durante el Renacimiento y el Barroco, la mayor parte de las composiciones podían ser interpretadas en distintos instrumentos de teclado, como el órgano, el clave o el clavicordio, y, después de las primeras décadas de setecientos, en el fortepiano. A pesar de que algunas piezas pudiesen presentar una escritura más idiomática en función de las características tímbricas y expresivas de

determinados instrumentos, el clave constituye un denominador común en este repertorio, y proporciona resultados artísticos y estilísticos plenamente adecuados.

Una parte sustancial de las obras de la primera parte del programa salió de la pluma de **Antonio de Cabezón** (Castrillo Mota de Judíos, 1510-Madrid, 1566), uno de los más extraordinarios compositores de la historia de la música española y de los más ilustres organistas de la Europa de su tiempo. Su obra es representativa de los principales géneros que definieron la música instrumental ibérica de los siglos XVI-XVII: el tiento, las versiones instrumentales de versos litúrgicos, las glosas y las diferencias (o variaciones).

El hecho de ser ciego desde la infancia no impidió a Cabezón recibir una sólida formación musical en Palencia, ni alcanzar importantes puestos profesionales. Entró al servicio de Isabel de Portugal en 1526, o sea, en el año de su matrimonio con el emperador Carlos V, y permaneció vinculado a la corte hasta su muerte. En 1538 era “músico de la cámara” de Carlos V y

entre 1539 y 1548 estaba al servicio del príncipe Felipe y de las infantas. A partir de 1548 se convirtió en el organista del futuro rey Felipe II, a quien acompañó en diversos viajes por Europa, incluyendo Italia, Alemania, los Países Bajos e Inglaterra.

La música de Cabezón nos ha llegado principalmente a través de dos colecciones: el *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela* (1557), de Luis Venegas de Henestrosa, y *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* (1578), publicada por su hijo Hernando. Su vasta producción incluye obras de ámbito litúrgico (himnos y piezas breves como *Kyries*, versos y fabordones), tientos (el equivalente ibérico del *ricercare* italiano) y piezas de carácter secular como variaciones (designadas como “diferencias”, “discantes” o “glosas”), una práctica originalmente improvisada sobre canciones y/o sobre progresiones armónicas.

Sus tientos ponen de manifiesto su profundo conocimiento del contrapunto y su ajustado sentido de la organización formal. Destaca también la maestría del compositor en el arte de glosar y variar sobre canciones ibéricas, flamencas o francesas famosas en su época (como *Je fille quant Dieu me donne de quoi*, de Adriaen Willaert); sobre músicas religiosas (de las que es un ejemplo el motete *Ave Maria*, de Josquin Desprez); sobre patrones melódicos y armónicos (como la melodía *Guárdame las vacas*, asociada al *basso ostinato* de la romanésca); y sobre danzas de todo tipo, como las *Diferencias sobre la pavana italiana* y las *Diferencias sobre la gallarda milanésa*, presentes en el programa. La variedad rítmica y tex-

tural de estas piezas contrasta con la solemnidad y la escritura más vertical y austera del *Tiento de primer tono*.

La danza fue un elemento clave en la música instrumental del Renacimiento y del Barroco, sea por su papel funcional en el baile cortesano y en otros contextos sociales, sea como elemento estructurador de otras composiciones. La españoleta era una de las múltiples danzas en boga en España e Italia en los siglos XVI y XVII. Habitualmente en ritmo ternario y basada en un plan armónico fijo, aparece por primera vez en el tratado de Fabrizio Caroso *Il ballarino* (1581), acompañada por la correspondiente coreografía, y dio origen a numerosas versiones posteriores.

Otro punto álgido de la música de tecla ibérica se encuentra en la producción de **Juan Bautista Cabanilles** (Algemesí, 1644-Valencia, 1712), talentoso compositor y organista al servicio de la catedral de Valencia. Alcanzó una notable reputación en su época, no solo en la península sino también en Francia, y en la posteridad gracias a las numerosas copias de sus obras, muchas de las cuales fueron recogidas por su discípulo José Elías (1690-1725). Cabanilles era un maestro en la imitación y elaboración contrapuntística sobre un *cantus firmus*, pero también cultivó la escritura de influencia italiana en estilo de tocata, y usó patrones rítmicos de danza en sus variaciones sobre pasacalles, paseos y gallardas. La tradición ibérica de la variación, casi siempre construida sobre *bassi ostinati* (como los de la *passacaglia*), le dio la oportunidad de escribir floridos pasajes virtuosísticos que recuerdan

la improvisación, a veces combinados con densas texturas polifónicas, como ocurre en el *Pasacalles de primer tono*.

En Portugal, las obras de la primera generación de compositores de música de tecla (Antonio Carreira y Heliodoro de Paiva) estaban todavía fuertemente marcadas por los modelos polifónicos vocales, pero sus sucesores del siglo xvii (como Manuel Rodrigues Coelho y Pedro de Araújo) evolucionaron hacia un idioma más virtuoso de carácter instrumental. **Pedro de Araújo** (1662-1675), que ejerció su actividad en Braga, es especialmente conocido por los efectos pictóricos de sus batallas para órgano, pero su creatividad emerge también de otras piezas. Las quince obras que se le atribuyen se preservan en manuscritos en la Biblioteca Municipal de Porto (*Livro de obras de Órgão juntas pella coriosidade de P. Fr. Roque da Conceição*, 1695) y en el Archivo del Distrito de Braga. Su lenguaje expresivo, la agilidad de los diseños rítmicos y la estructura bastante libre de sus obras parecen anticipar la tocata barroca. La *Fantasia de primer tono* es una composición politemática que comienza con un largo tema, del que derivan otros temas y motivos melódicos (en algunos casos objeto de cromatismos y disminuciones rítmicas). Secciones polifónicas, repeticiones de notas y motivos fragmentarios se combinan en un discurso de gran vitalidad.

A pesar de mantener trazos ibéricos, la música para instrumentos de teclado practicada en Portugal y España en la primera mitad del siglo xviii comenzó a asimilar influencias italianas, a semejanza de lo que ocurrió con otros géne-

ros musicales, y a tener como principal cimiento formal la sonata bipartita y sus variantes. Oriundo de Italia y con actividad profesional en Portugal y en España, **Domenico Scarlatti** (Nápoles, 1685-Madrid, 1757) constituye la cumbre de la música de tecla en suelo ibérico en la época de setecientos y es una de las voces más originales en este campo europeo. Sin embargo, otros compositores contribuyeron de modo significativo al repertorio de tecla en el ámbito del sur de Europa, como es el caso del portugués **José Antonio Carlos Seixas** (Coímbra, 1704-Lisboa, 1742). La presencia de Seixas y de Scarlatti en la corte de don Juan V a partir de la década de 1720 hizo de esta un lugar privilegiado para la práctica de la música de tecla, que implicaba activamente a varios miembros de la familia real, de entre los que destacaban la princesa y más tarde reina de España, María Bárbara de Braganza, el infante don Antonio, hermano del rey, y la reina consorte, María Ana de Habsburgo.

Al igual que Scarlatti, que a los quince años era ya organista y compositor de la capilla real de Nápoles, Carlos Seixas fue un intérprete precoz. Asumió las funciones de organista de la catedral de Coímbra a los catorce años y a partir de los dieciséis era organista de la capilla real y patriarcal de Lisboa. Entre los varios testimonios elogiosos sobre su arte se encuentra el de Diogo Barbosa de Machado en el cuarto volumen de la *Bibliotheca Lusitana* (1759):

... produziu a fecundidade do seu engenho a copiosa abundância de tantas obras taõ diversas na idéia, e suaves na conso-

nancia, como reguladas pelos preceitos da Arte. A mesma suavidade e destreza exercitava tocando Orgão fazendo com o impulso dos dedos vocal o instrumento, e mudos os ouvintes.

Machado atribuye a Seixas la creación de más de 700 tocatas para clave, pero actualmente se conocen solo 105 (once de autoría no confirmada).

Sus sonatas o tocatas (pues los términos eran usados como sinónimos en los manuscritos portugueses) testimonian la evolución de la sonata barroca a partir de su estructura bipartita simple hacia formas más elaboradas, a veces con contrastes de material temático, que más tarde convergen en la sonata clásica. Las piezas del compositor portugués se distinguen por el carácter irregular y asimétrico del fraseo y de la escritura rítmica, por la simplicidad del lenguaje armónico y por una inspiración melódica en la que a veces emergen rasgos de lirismo y melancolía (acentuada por la utilización frecuente del modo menor), lo que llevaría Santiago Kastner a hablar de “expresividad lusitana”. Un buen número de las sonatas de Seixas, cuyas principales copias manuscritas se encuentran en Lisboa y Coímbra, tiene un solo movimiento, pero en muchos casos están agregadas a un minué, en general de construcción bastante simple y estilizada. Dos minués –uno más gracioso y elegante (en Sol menor) y otro con carácter más marcial (en Fa mayor)– forman parte del programa,

junto con dos sonatas contrastantes, ambas en el modo menor. La *Sonata n.º 71 en La menor*¹ es una de las más expresivas páginas de Seixas, y recurre a la imitación de motivos melódicos entre las dos manos que después dan lugar a texturas homofónicas. La *Sonata n.º 28 en Re menor*² se caracteriza por los incisivos compases de apertura, con acordes llenos en la mano izquierda y por su construcción a base de motivos derivados de arpeggios y rápidos fragmentos de escalas, un vocabulario que por veces recuerda a los instrumentos de cuerda pulsada

Antes de establecerse en Portugal y durante su estancia en Lisboa entre 1719 y 1729 (entrecortada por ausencias en Roma, Nápoles y París), Domenico Scarlatti compuso principalmente repertorio vocal como óperas, serenatas, cantatas y piezas religiosas. Aunque algunas piezas para clave puedan haber desaparecido con el terremoto de 1755, la mayor parte de su producción para instrumentos de teclado hoy conocida fue producida en la corte española al servicio de María Bárbara y Fernando VI. Entre las copiosas fuentes de las sonatas, existentes en numerosos archivos y bibliotecas, destacan los famosos *Essercizi per gravicembalo* (impresos en Londres en 1738 y dedicados al rey Juan V), y las dos colecciones manuscritas, de quince volúmenes cada una, conservadas en Venecia y Parma.

Fue en la península ibérica donde Scarlatti alcanzó su madurez como compositor, sumando diversos esti-

1. Numeración tomada de la edición de Santiago Kastner para la colección Gulbenkian-Portugaliae Musica, 1992.

2. Corresponde con la *Sonata n.º 7* en la edición de Gerhard Doderer, Organa Hispanica, 1982.

mulos a su creatividad: la variedad de músicas practicadas en el entorno de la corte, la sensibilidad interpretativa y la destreza técnica de María Bárbara y sus importantes colecciones de instrumentos de tecla, que incluían no solo claves de distinta proveniencia, sino también fortepianos, instrumento que el compositor napolitano ya había conocido en Florencia y Lisboa.

Las sonatas de Scarlatti demuestran una sorprendente multiplicidad de tipos estilísticos y compositivos, tanto en términos de organización formal y escritura virtuosística, como en la variedad de texturas y prototipos nacionales como la fuga, la tocata italiana, el minueto francés o la jota y el fandango españoles. La dificultad de asignar a Scarlatti etiquetas estilísticas, así como la cronología incierta de sus obras (como en el caso de Seixas, no se conocen manuscritos autógrafos) han sido señalados por diversos estudiosos y han contribuido a colocar al compositor en un lugar singular de la historia de la música del XVIII. A pesar de las visiones exteriores que han exagerado el componente de exotismo hispánico, es innegable que la producción de Scarlatti está fuertemente marcada por el contexto ibérico, sin perjuicio de otras influencias. Su música fascina

por la vivacidad de los ritmos de danza, la ligereza de las notas repetidas, los pasajes que recuerdan el rasgueado de la guitarra y las castañuelas, el hábil uso de la *acciaccatura* (ataque de notas extrañas al acorde al mismo tiempo que este) y el colorido exuberante. Su fecunda creatividad se traduce en una intensa exploración de los recursos del teclado y en la creación de un idioma altamente virtuoso, a veces con cruces de manos, que constituyó un importante avance en la técnica de ejecución y se combina con un perfecto dominio de la estructura de la sonata bipartita. Las cuatro sonatas del programa ilustran distintas facetas de la variedad de recursos y técnicas de escritura usados por Scarlatti. La *Sonata K 8*, perteneciente a los *Essercizi* (1738), se caracteriza por tener una textura construida a partir de solemnes ritmos apuntillados; la *Sonata K 58* es una fuga a cuatro partes sobre un breve tema cromático descendiente; la *Sonata K 151* combina la imitación de breves y luminosos motivos melódicos con ingeniosas soluciones armónicas y elegantes ornamentaciones, y la *Sonata K 249* destaca por su originalidad y gran vitalidad rítmica, por las audaces disonancias (*acciaccature*) y por la evocación del imaginario de la música española.

Pierre Hantaï, clave



Pierre Hantaï nació en 1964 en París, en el seno de una familia con gran interés por el arte. Sus padres le legaron su pasión por la pintura, que practica desde la infancia. Pero fue su encuentro con la música de Bach lo que guió su vocación. Las grabaciones de Gustav Leonhardt al clave le marcaron profundamente. Se introdujo en la música hacia la edad de diez años, interpretando música de cámara con sus hermanos. Estudió solo (practicando en una pequeña espineta) el repertorio que le apasionaba, antes de formarse con el clavecinista americano Arthur Haas. Finalmente fue invitado por Gustav Leonhardt para estudiar con él durante dos años en Ámsterdam. Muy joven, tocó con personalidades como los hermanos Kuijken, Gustav Leonhardt, Philippe Herreweghe y Jordi Savall, entre otros.

Se hizo conocido del gran público gracias a su grabación de las *Variaciones Goldberg* de Bach, una obra

que ha tocado más de cien veces por todo el mundo. Le encanta encontrarse sobre el escenario con sus amigos músicos, y a menudo se presenta con la violinista Amandine Beyer, los clavecinistas Skip Sempé, Olivier Fortin, Aapo Haakinen y Maude Gratton. Ha grabado para diversos sellos discográficos y ha obtenido premios como el Gramophone, le Grand Prix du Disque, el Premio de la Academia Charles Cros y el Diapason d'Or.

MIÉRCOLES 21 DE NOVIEMBRE DE 2018, 19:30

Ana Quintans, soprano
Carlos Mena, contratenor

Ruth Verona, violonchelo barroco
Carlos García-Bernalt, clave



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

*Este concierto se repite el 25 de noviembre en Lisboa,
en la Fundación Calouste Gulbenkian.*

I

Jaume de la Té y Sagau (1684-1736)

Cantata “Campos del Tajo undoso” para alto y continuo

Recitativo “*Campos del Tajo undoso*”

Aria. Adagio “*A Dios, bellos Elysios*”

Coplas. Andante “*Huir de injusta estrella*”

Recitativo “*Dichoso yo*”

Aria. Afectuoso “*Mas será mejor no huir*”

Pedro António Avondano (1714-1782)

Spiritoso en Do mayor *

Jaume de la Té y Sagau

Cantata “Ansia enemiga” para soprano y continuo

Preludio. Afectuoso “*Ansia enemiga*”

Coplas. Andante “*¡Oh! Cuanto con tu engaño*”

Recitativo “*Eterno mi dolor use afligido*”

Aria. Adagio “*De mi pecho ya el ansia infelize*”

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Sonata en La mayor K 208

Jaume de la Té y Sagau

Dúo “Tente arroyuelo infelize” para soprano, alto y continuo

Adagio “*Tente arroyuelo infelize*”

Coplas. Adagio “*Ese murmureo que arrulla*”

Recitativo “*Ocultas tú el aljófara cristalino*”

Aria. Afectuoso “*Llévese tu candor mi pesar*”

II

Jaume de la Té y Sagau

Cantata “Este suspirar” para soprano y continuo

Aria. Affectuoso “Este suspirar”

Coplas. Andante “Aunque, hasta aquí mi gemido”

Recitativo “Mas si tanto padecen tus fatigas”

Aria. Andante “Si lloro, si gimo”

Daive Perez (1711-1778)

Allegro en Sol mayor *

Jaume de la Té y Sagau

Cantata “Qué me quieres” para alto y continuo

Recitativo “Qué me quieres”

Aria. Andante “Si el aire me lleva”

Recitativo “Así ardiendo”

Aria. Affectuoso “De qué te sirve el ceño”

Carlos Seixas (1704-1742)

Adagio en Si menor *

Jaume de la Té y Sagau

Dúo “Miró a Matilde el Amor” para soprano, alto y continuo

Largo “Miró a Matilde el Amor”

Coplas. Affectuoso “Gime, Amor”

Recitativo “Y pues gime el Amor”

Aria. Adagio “Pues con el querer”

* Obras para tecla del manuscrito mm-337 de la
Biblioteca Nacional de Portugal

La cantata de cámara en la península ibérica: intercambios musicales y culturales

Cristina Fernandes

La cantata de cámara fue un género de amplia difusión en la época barroca. Desde Italia, donde se había desarrollado a la sombra de la ópera desde finales del siglo xvii, se extendió a otras partes de Europa y América Latina. Estas piezas para una o más voces con acompañamiento instrumental, estructuradas a partir de una sucesión de recitados y arias, se interpretaban en selectos ambientes privados y comprendían la puesta en música de versos de inspiración arcádica que relataban desventuras amorosas de pastores y ninfas. El género de la cantata se desarrolló en la península ibérica a partir de elementos del tono humano y del villancico (alternancia de coplas-estribillo), incorporando poco a poco la influencia de las cantatas italianas (en particular la secuencia recitativo-aria).

El modelo italiano de la cantata había ya empezado a adoptarse en Madrid en los años finales del reinado de Carlos II y durante la estancia de los músicos italianos del archiduque Carlos de Austria, pretendiente al trono español durante la Guerra de Sucesión Española, en Barcelona (1707-1713). Con la afirma-

ción de la dinastía borbónica a comienzos del xviii, el proceso de italianización se acelera, en buena medida gracias a la influencia de las esposas italianas de Felipe V, sobre todo Isabel de Farnesio. En Portugal, la subida al trono de Juan V en 1707 y su matrimonio con María Ana de Austria en 1708 marca también un paso decisivo en la apertura a las tendencias italianas, teniendo la misma reina –habituada al protocolo y a las prácticas culturales de la corte de Viena– un papel crucial en la implantación de nuevas sociabilidades en la corte y en la introducción de géneros como la cantata, la serenata y la ópera.

En España y en Portugal la producción de cantatas era tanto sacra (“cantadas a lo divino”, con un uso devocional específico y a menudo dirigidas al Santísimo o a la Virgen) como profana (“cantatas” o “cantadas humanas”), formando estas últimas el corpus más abundante. Sin embargo, las diferencias de estilo musical entre las cantatas sacras y profanas eran mínimas. Al igual que sucedía en Italia, en la península ibérica la cantata de cámara estaba asociada en su origen

al mecenazgo real y nobiliario y a las academias literarias. Cantatas de compositores como Alessandro Scarlatti, Giovanni Bononcini y del siciliano Emanuele d'Astorga (a las cuales se pueden añadir las contribuciones de Domenico Scarlatti en este campo) eran conocidas en Madrid, Lisboa y en otras localidades de la península, como demuestra la existencia de manuscritos con este repertorio en bibliotecas españolas y portuguesas.

En paralelo a la circulación manuscrita, la impresión de cantatas permitió una difusión más allá de los círculos restringidos de los eruditos aficionados. En efecto, el auge de la cantata española coincide con el establecimiento a principios del siglo XVIII del monopolio de la madrileña Imprenta de Música, controlada por el compositor y organista de la capilla real José de Torres, y con las actividades editoriales del catalán Jaume de la Té y Sagau en Lisboa. Las cantatas solían aparecer en hojas sueltas impresas (como las publicadas entre 1718 y 1738 por Torres) o en colecciones de un único compositor, como las que Té y Sagau hizo imprimir en Portugal entre 1715 y 1726. Eran también habituales las antologías manuscritas, algunas presentes en archivos eclesiásticos. En Portugal se conserva un pequeño número de fuentes de este tipo, como el código Pba 82 de la Biblioteca Nacional de Portugal. Se trata de un libro con dieciséis cantatas españolas para voz solista y continuo, de varios compositores, entre ellos los portugueses André da Costa y Francisco José Coutinho, pero también autores castellanos y catalanes como Sebastián Durón, Antonio Literes, el marqués de Cabrera o Pedro Rabassa.

Jaume de la Té y Sagau (Barcelona, c. 1684-Lisboa, 1735) era probablemente hijo de un músico homónimo, identificado como arpista de corte en las actas capitulares de la seo de Barcelona. Según la solicitud de habilitación a la Orden de Santiago, su abuelo era “dançador” y “natural del condado de Ruselhó, principado da Catalunya”. Después de haber dejado Barcelona en 1703 y pasado varios años en Madrid, llegó a Lisboa en 1706 o 1707, en el séquito del jesuita y diplomático español Álvaro Cienfuegos, que tenía como misión la negociación del matrimonio regio de 1708 entre Juan V y María Ana de Austria. En 1715 el monarca luso le concedió por diez años el monopolio de la impresión de la música en Portugal. La llamada *Officina de Música de Té y Sagau* se convirtió así en una editorial de peso, no solo en el sector musical sino también en el literario, siendo responsable de la publicación de varias series de cantatas sacras y profanas, la mayoría compuestas por el propio Té y Sagau.

Nada más llegar a Lisboa, el impresor catalán había comenzado a componer cantatas en honor de la reina María Ana, como documenta el ya mencionado manuscrito de la Biblioteca Nacional. Se destacó, además, por sus composiciones para el palacio real, como la “fiesta de zarzuela” en castellano *El poder de la armonía*, con libreto de José Calixto da Costa y Faria (también autor de varios textos para las cantatas), representada en 1713 para conmemorar el aniversario del rey. El nombre de Té y Sagau aparece también asociado a la composición de oratorios y villancicos interpretados en la catedral

de Lisboa Oriental¹, en el Convento da Esperança y en la iglesia de Santa Justa.

Las series de cantatas impresas por Té y Sagau en Lisboa abarcan la cifra extraordinaria de 253 (87 sacras y 166 profanas). Además de 167 ejemplos para una voz y 52 para dos voces, encontramos solo 14 composiciones a tres voces y 20 a cuatro. Todas tienen una parte de acompañamiento con bajo cifrado, siendo pocas las que incluyen instrumentos de arco solistas. La mayor parte tiene música de su autoría, pero en 1726 publicó doce cantatas de Emanuele d'Astorga, que también pasó algunos años en Lisboa.

Entre los poetas de las cantatas encontramos, por ejemplo, al canónigo de la catedral de Lisboa Julião Maciel (libretista de diversos oratorios a los que puso música Literes y de varios de los textos de las cantatas del programa del concierto); a Diogo Barbosa de Machado, célebre erudito y miembro de la Academia Real de História de Lisboa; al conde da Ericeira, aristócrata ilustrado; o al compositor Pedro Vaz Rego, entre otros. Las dedicatorias de los volúmenes incluyen, en primer lugar, a la reina María Ana de Austria en el caso de las *Cantatas humanas a solo*, y a nobles como el duque de Cadaval. Las *Cantatas humanas a dúo* están dedicadas al infante don Antonio, hermano del rey, alumno de Domenico Scarlatti y dedicatario de las primeras composiciones impresas para el piano-forte, escritas por Ludovico Giustini di Pistoia (Florencia, 1732).

La admiración por el arte de Té y Sagau aparece plasmada en 1736 un

poema de João Cardoso da Costa, publicado con ocasión de la muerte del músico catalán:

Ya con la pluma en la mano
casi me veo indeciso;
pues no sé, si alabe el metro,
o si la solfa del libro
[...]
Vivas mil siglos don Jayme;
porque es gloria de los siglos
eternizares tu nombre
entre armoniosos prodigios.

La forma y estructura de las cantatas de Té y Sagau es casi siempre variada, tanto en número de movimientos (entre dos y ocho), como en la combinación secuencial de arias, recitativos y coplas. Hay también números formalmente menos definidos como el "Preludio" que abre la *Cantata "Ansia enemiga"*. En opinión de Gerhard Doderer, el musicólogo que más ha estudiado este repertorio y responsable de su edición moderna, los modelos no son tanto Alessandro Scarlatti, Bononcini o Händel sino más bien los españoles Durón, Literes, Torres, Rabassa, Valls y la tradición de los tonos humanos.

Los textos remiten al ambiente pastoril y a los personajes mitológicos y alegóricos, y la música establece una íntima relación con la métrica y la poesía. El tormento amoroso y la infelicidad del poeta son temas recurrentes, tratados de acuerdo con las convenciones de la retórica barroca. Alusiones a ríos como el Tajo y al mar y a otros elementos de la naturaleza, suspiros, lágrimas y angus-

1. En esta época, Lisboa estaba dividida en dos diócesis: la oriental, sujeta a la antigua catedral, y la occidental, sujeta a la nueva basílica metropolitana patriarcal.

tias se expresan a través de una sugestiva relación texto-música (por ejemplo, las semicorcheas que evocan el arroyo que corre y los arpeggios descendentes en la palabra “despeño” en la *Cantata “Tente arroyelo infelize”*, o las ondulan-tes y ágiles figuraciones melódico-rítmicas que acompañan las alusiones al aire, al mar, a los vientos y al volcán en la *Cantata “Qué me quieres”*). Las coplas presentan melodías atractivas al oído y varias de las arias (en la habitual forma da capo) presentan tópicos de lo pastoral como los ritmos apuntillados de subdivisión ternaria (ritmo de siciliana). Desde el punto de vista melódico, Té y Sagau recurre tanto a fórmulas cortas como al encadenamiento de un considerable número de motivos, a saltos o a progresiones por grados conjuntos. Los temas suelen verse acortados y juegan con las afinidades melódicas entre los distintos movimientos. La línea vocal es expresiva y flexible, pero no excesivamente virtuosística, salvo excepciones como la ya citada *Cantata “Qué me quieres”*, que exige una gran agilidad del cantante. En los dúos, las voces pueden cantar simultáneamente, realizar breves diálogos polifónicos, explorar la alternancia y la imitación, moverse en paralelo o cruzarse. Es de subrayar el papel del bajo continuo en las anticipaciones del material temático al inicio de los movimientos. Proporciona así no solo una base armónica omnipresente, sino también un complemento en la trama de las voces.

El programa del concierto se completa con obras para tecla, entre las cuales destaca una de las más famosas sonatas de **Domenico Scarlatti** (la *Sonata en La mayor K208*), composición

comparable a un aria, que se desarrolla en amplios arabescos, y cuya flexible línea melódica tiene como soporte un acompañamiento rítmicamente regular, a veces disonante, que le confiere un colorido especial. Los pasajes cromáticos y la prominencia de las síncopas le otorgan una seductora expresividad. Las demás piezas forman parte de una colección manuscrita de obras para órgano y clave conservada en la Biblioteca Nacional de Portugal (mm-337), que data de la década de 1760, y en la que están representados diversos compositores.

Las páginas elegidas incluyen el *Adagio en Si menor* de **Carlos Seixas** (véanse las notas del concierto anterior) y contribuciones al repertorio de tecla de **Pedro António Avondano** (1714-1782), violinista y compositor, miembro de una importante dinastía de músicos al servicio la Real Cámara y gran dinamizador de la vida musical de Lisboa; y del napolitano **Davide Perez** (1711-1778), contratado en 1752 por la corte portuguesa como “Compositor de la Real Cámara e Mestre de Música de Suas Altezas Reais”. Las pocas obras para tecla de Perez que se conocen, probablemente escritas para las infantas –sus alumnas–, son bastante idiomáticas para el teclado, con arpeggios y figuraciones de carácter improvisado. Por su parte, las sonatas de Avondano, en general más elaboradas desde el punto de vista formal, se caracterizan por una escritura que pretende hacer brillar al solista a través de elocuentes pasajes de virtuosismo y de gran variedad de fórmulas características del repertorio para tecla de la música galante.

Ana Quintans, soprano



Es licenciada en Escultura y estudió canto en el Conservatorio Nacional de Lisboa, así como en la Academia Internacional de Ópera de Gante (con una beca de la Fundación Calouste Gulbenkian). Comenzó su carrera profesional en 2005 y se especializó como intérprete de la música de los siglos XVII y XVIII en 2005 de la mano de maestros como William Christie, Marc Minkowski, Raphael Pichon, Alan Curtis, Vincent Dumestre, Antonio Florio, Laurence Cummings, Leonardo García Alarcón, Enrico Onofri, Christian Curnyn o Ivor Bolton.

Destacan sus actuaciones en algunos de los escenarios nacionales e internacionales más prestigiosos, como la Ópera Cómica de París, el Teatro de los Campos Eliseos, el Festival de Aix en Provenza, el Festival de Glyndebourne, el Concertgebouw de Ámsterdam, la Ópera de Lyon, la Ópera Estatal de Baviera, el Teatro Nacional de San Carlos de Lisboa, la Alten Oper de Frankfurt, el Teatro Real de Madrid, la Ópera Nacional Escocesa, la Sala

Victoria de Ginebra, el Palacio de las Bellas Artes de Bruselas, la Fundación Calouste Gulbenkian, el Centro Cultural de Belem, el Carnegie Hall de Nueva York, el Festival de Viena, la Ópera Real de Versalles, el Festival de Edimburgo y el Mozarteum de Salzburgo.

Ha participado en varias grabaciones de las que destaca su álbum a solo con la Orquesta Concerto de Cavaleri con arias de ópera de Albinoni. Esta temporada encarnará Ilia en *Idomeneo* de Mozart en el Teatro Nacional de San Carlos de Lisboa, Minerva en *Prometeo* de Antonio Draghi en la Ópera de Dijon y Drusilla en una producción de *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi en el Festival de Salzburgo, así como interpretará el *Stabat Mater* de Alessandro Scarlatti en la Ópera de Zúrich.

Carlos Mena, contratenor



Nace en Vitoria-Gasteiz en 1971. Se forma en la Schola Cantorum Basiliensis bajo la dirección de Richard Levitt y René Jacobs, en donde realiza estudios medievales y talleres de ópera. Como solista ha actuado bajo la batuta de Michel Corboz, Paul Goodwin, Mark Minkowsky, Ottavio Dantone, Juanjo Mena, Gustav Leonhardt, Christoph Coin y Andrea Marcon, lo que le ha llevado a cantar en festivales y salas de todo el mundo.

De sus más de treinta recitales grabados para Mirare, Sony Music, Harmonia Mundi, Glossa, destacan los *Stabat Mater* de Vivaldi, Pergolesi y Sances, el *Magnificat* de Bach, la serie de las cantatas de Bach con el Ricercar Consort y los titulados *Et Iesum*, *Paisajes del recuerdo* y *Under the Shadow*, con los que ha ganado numerosos premios.

En el ámbito de la ópera, debuta en el Teatro Real de la Moneda con *La Rappresentazione* de Cavaliere y recibe el elogio de la crítica y el público con *Radamisto* de Haendel en la Felsenreitschule de Salzburgo. Canta

Orfeo en el Festival de Música Antigua de Innsbruck y en la Ópera Estatal de Berlín bajo la dirección de Jacobs, *Il trionfo del Tempo e della Verità* de Händel en el Festival de Pentecostés de Salzburgo y *Europera 5* de Cage en el Festival de Flandes. En el Centro Barbican de Londres protagonizó *Ascanio in Alba* de Mozart con Europa Galante y encarnó Oberon en *El sueño de una noche de verano* de Britten; en el Teatro Real de Madrid, *El viaje a Simorgh* de Sánchez-Verdú y, en el Gran Teatro del Liceu, *Muerte en Venecia* de Britten.

Ruth Verona, violonchelo barroco



Nace en Las Palmas de Gran Canaria y comienza sus estudios musicales con el profesor Pedro Ruíz en el Conservatorio Superior de Música, donde obtiene el Título Superior de Violonchelo. Posteriormente, se traslada a Holanda para estudiar en el Conservatorio de Zwolle con el maestro Jeroen Reulling y en el Real Conservatorio de La Haya, donde se especializa en violonchelo barroco con la profesora Lucia Swarts obteniendo el diploma de Educación Superior Profesional.

Toca con diferentes grupos especializados en interpretación histórica, tanto en España como fuera, entre los que destacan Forma Antiqua, Les Concerts Parisiens, Hippocampus, Artaserse, Al Ayre Español, The Bach's Netherland Society y la Orquesta Barroca de Sevilla. Ha trabajado con

solistas y directores como Christophe Coin, Philippe Jaroussky, Kenneth Weiss, Richard Egarr, Erik Hull y Carlos Mena. Ha realizado grabaciones de solista y música de cámara que han obtenido premios y el reconocimiento de la crítica especializada. Actualmente compagina su trabajo como concertista con la docencia, ya que imparte cursos de música antigua y realiza conciertos pedagógicos. Entre sus proyectos más recientes se encuentra una grabación discográfica acompañando el contratenor Philippe Jaroussky.

Carlos García-Bernalt, clave



Nace en Salamanca. Influenciado por el ambiente musical familiar, inicia sus estudios musicales de piano en el conservatorio de ducha ciudad, centrándose en órgano y clave. Becado por el gobierno suizo, obtiene el Título Superior de Órgano en el Conservatorio de Basilea bajo la tutela de Guy Bovet.

Mantiene una intensa actividad como continuista que le lleva a tocar con agrupaciones y orquestas barrocas como Le Concert des Nations, Il Fondamento, Al Ayre Español, la Orquesta Barroca de Sevilla, la Orquesta Barroca de la Universidad de Salamanca, la Capilla Santa María, la Camerata Iberia, Hesperion XXI, Música Boscareccia, Gabinete Armónico o The Rare Fruits Council. También ha actuado con las orquestas sinfónicas de Castilla y León, de Bilbao, de Madrid y de Galicia y ha trabajado bajo la dirección de Jordi Savall, Eduardo López Banzo, Sigiswald

Kuijken, Gustav Leonhardt, Carlos Mena, Win ten Have, Paul Dombrecht, Monica Huggett, Manfredo Kremer y Diego Fasolis.

Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España y la Radiotelevisión suiza de lengua italiana. También ha colaborado en grabaciones para los sellos Alia Vox, Meister, RTVE Música, OBS-Prometeo, Arsis, Harmonia Mundi y Verso. Para este último sello ha grabado un cedé de música ibérica con el órgano histórico de la capilla de la Universidad de Salamanca.

MIÉRCOLES 28 DE NOVIEMBRE DE 2018, 19:30

CUARTETO QUIROGA

Aitor Hevia, violín

Cibrán Sierra, violín

Josep Puchades, viola

Helena Poggio, violonchelo

Jonathan Brown, viola



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

*Este concierto se repite el 24 de noviembre en Lisboa,
en la Fundación Calouste Gulbenkian.*

I

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Cuarteto en Do mayor Op. 74 n° 1

Allegro

Andantino grazioso

Minuetto. Allegro

Finale. Vivace

João Pedro de Almeida Mota (1744-1817)

Cuarteto en Re menor Op. 6 n° 2

Allegro

Largo

Minuetto

Finale

II

José Palomino (1753-1810)

Quinteto n° 1 en La mayor

Allegro moderato ma con brio

Minuetto

Largo

Allegro brillante

Música de cámara entre Madrid y Lisboa

Cristina Fernandes

La música de cámara como práctica musical y social tiene un momento áureo en la segunda mitad del siglo XVIII y alcanza el más alto grado de sofisticación con el cuarteto de cuerda. Hacia 1770 este género instrumental se había implantado con éxito en los territorios austriacos y en pocos años llegaría a adquirir una gran difusión en toda Europa, en especial en Francia e Inglaterra, llegando también a la península ibérica. Interpretada en el ambiente íntimo de los espacios privados, la música de cámara instrumental tuvo en los miembros de la realeza y en los aristócratas diletantes sus principales impulsores y consumidores, encontrando a finales del siglo XVIII una creciente adhesión por parte de la burguesía emergente. En esta época, la producción de cuartetos logra cifras impresionantes, con Franz Joseph Haydn y Luigi Boccherini como los compositores más prolíficos e innovadores. Sus obras serían también modelos de referencia para los compositores de cuartetos en la península ibérica.

En comparación con los países del centro de Europa, la cantidad de

cuartetos compuestos y editados en España es mucho más reducida, pero aun así ocupa un lugar relevante, principalmente durante el reinado de Carlos IV. Al contrario, en Portugal el cuarteto de cuerda tuvo muy poca expresión en el campo de la composición, aunque desde el punto de vista de la interpretación haya sido practicado por instrumentistas de la Real Cámara y en círculos privados. Es significativo que el único compositor portugués de cuartetos conocido, João Pedro de Almeida Mota, haya ejercido su actividad profesional en España, y que algunas de las obras de cámara más importantes producidas en Lisboa (en este caso, quintetos) hayan sido compuestas por un músico español, el violinista José Palomino, y dedicadas al embajador de su país.

La influencia de Haydn se manifestó en España en fechas bastante tempranas y en distintos espacios. A mediados de la década de 1770 la prensa madrileña anunciaba los *Cuartetos Op. 20* y la corte española encargaba copias de sinfonías y cuartetos para disfrute del príncipe de Asturias (fu-

turo Carlos IV). Cuartetos de Haydn eran interpretados por el marqués de Manca en sus academias y formaban parte de la biblioteca del duque de Alba, y la condesa-duquesa de Benavente estableció un contrato con el compositor en el que este se comprometía a enviar anualmente a Madrid obras nuevas. La biblioteca de las Casas de Osuna y Benavente llegaría a albergar más de un centenar de composiciones de Haydn de géneros distintos. A pesar de ello, no fueron los géneros instrumentales de Haydn los más difundidos en España, sino su música vocal religiosa. Con todo, vale la pena recordar el más famoso de los encargos españoles al compositor austriaco, *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz* (1787), compuestas para Cádiz.

Siguiendo la estela de la mayoría de los países europeos, el interés por la música de Haydn también se manifestó en Portugal. En la década de 1780 se presentaron en Lisboa obras como el oratorio *Il Ritorno di Tobia* (interpretado en 1784 en el Paço da Ajuda, con José Palomino en la orquesta) y el *Stabat Mater* (programado por la Assembleia das Nações Estrangeiras en 1786). En 1780 se adquirieron partituras de tríos, cuartetos y quintetos de “Haydn y Boccherini para el Real Servicio”, y existen testimonios de la interpretación de música de Haydn en conciertos públicos y en salones privados, como el del escritor y viajero británico William Beckford, que menciona en su diario

(17 de junio de 1787) la presencia de José Palomino y de otros músicos tocando en su casa obras de Haydn en formación de cuarteto:

No doubt every circumstance conspired to fascinate and inflame a youthful imagination — [...] the fragrance of roses, and the delightful music of Haydn, performed by Rumi, Palomino and two others, the first musicians in Lisbon and perhaps in Europe¹.

El *Cuarteto en Do mayor Op. 74 n.º 1*, con el cual se inicia el programa del concierto, forma parte del conjunto de seis escritos por **Haydn** en 1793 y dedicados al conde Anton Georg Apponyi. A pesar de este vínculo aristocrático y de la tradición interpretativa privada de este tipo de obras, los llamados “Cuartetos Apponyi”, publicados por la editorial Artaria de Viena en 1795-1796, fueron concebidos para ser ejecutados en conciertos públicos en Londres, más concretamente por un cuarteto profesional y estable formado por el empresario y violinista Johann Peter Salomon, Peter Dahmen, Federigo Fiorillo y Johan Dahmen. Por ese motivo, son obras con un carácter distinto, en las que el compositor explora una escritura virtuosística más propia de las composiciones orquestales.

La incisiva introducción, de pocos compases, con la que se abre el *Cuarteto Op. 74 n.º 1* (y otras obras de la serie) sería una forma de captar la atención del público. Precisamente, el n.º 1 destaca

1. “Sin duda, cada circunstancia conspiraba a fascinar e inflamar una imaginación joven: [...] la fragancia de las rosas y la deliciosa música de Haydn tocada por Rumi, Palomino y otros dos intérpretes; los músicos más destacados de Lisboa y quizás de Europa.”

por la amplitud de la concepción y por su unidad interna. La introducción es una cadencia perfecta que consta de dos acordes seguidos de inmediato por el tema cromático principal, el cual es la base del “Allegro” inicial y anuncia el material musical de los demás movimientos. La sutileza armónica y la solemnidad del “Andantino grazioso” conduce a un “Minuetto” (que recuerda el primer movimiento y que tiene más carácter de scherzo que de minuetto), y luego a un exuberante “Finale” en forma sonata, con una hábil mezcla de contrapunto y una brillante profusión de temas y motivos que derivan de las secciones anteriores de la obra.

Como ha demostrado Miguel Ángel Marín, lo que parece ser la primera serie de cuartetos escrita en tierras españolas son los *Cuartetos Op. 8* de Boccherini (1769). Les siguieron otras colecciones del compositor italiano al servicio del infante don Luis, así como cuatro series de Gaetano Brunetti, dos de Manuel Canales y una de Juan Oliver y Astorga (hoy perdida). La producción se intensificó en las décadas siguientes, incluyendo, en los años noventa, los cuartetos del portugués **João Pedro Almeida Mota** (Lisboa, 1744-Madrid, 1817). Con la excepción de referencias puntuales, la obra y la personalidad de este compositor permanecieron casi ignoradas por la historiografía musical hasta inicios de los años ochenta del siglo xx, cuando las investigaciones de Humberto d'Ávila permitieron clarificar su identidad, así como la ubicación de la mayor parte de su producción.

Almeida Mota inició su formación musical en Lisboa como niño de coro

de la basílica de Santa María (hoy catedral) entre 1752 y 1758. En 1761 era cantante de la capilla real y años más tarde estuvo al servicio del arzobispo-infante don Gaspar (hijo ilegítimo del rey Juan V) en Braga. Su carrera profesional prosiguió en Galicia, como tenor en la catedral de Santiago de Compostela, y en las localidades de Mondoñedo (a partir de 1772), Lugo (1775) y Astorga (1783), como maestro de capilla en las catedrales de estas dos últimas ciudades. En 1793 se trasladó a Madrid, donde ocupó el cargo de maestro de rudimentos del Colegio de Niños adjunto a la capilla real, puesto desde el que realizó la traducción al castellano de uno de los tratados del teórico portugués Francisco Inácio Solano: *Exame Instructivo sobre a Música Multiforme, Metrica e Rythmica* (Lisboa, 1790; traducido como: *Examen instructivo sobre la música multiforme, métrica y rythmica*, Madrid, 1818). En 1798 fue nombrado compositor de la Real Cámara de Carlos IV.

Antes de llegar a la capital española, Almeida Mota había producido principalmente música religiosa. Sin embargo, sus funciones en la corte de Madrid le llevaron a dedicarse a la música de cámara profana, y a escribir canzonetas italianas y veintidós cuartetos de cuerda para Carlos IV, reunidos en cuatro colecciones: la Op. 4 (con seis cuartetos), la Op. 5 (cuatro cuartetos), la Op. 6 (seis cuartetos) y la Op. 7 (seis cuartetos). El monarca ocupaba habitualmente el puesto del segundo violín en los cuartetos que se interpretaban en las veladas de la corte.

Según señalaba Boccherini en una carta en la que recomendaba la publi-

cación en París de los cuartetos de su colega, el estilo de Almeida Mota constituía una “mezcla de Haydn, Pleyel y Bocherini”. Esta constatación es una prueba de cómo el músico portugués, con un recorrido anterior más próximo a la música vocal, asimiló rápidamente el lenguaje de la música instrumental de su tiempo. Como en otras obras que compuso en este género, en el *Cuarteto en Re menor Op. 6 n.º 2* el primer violín tiene un papel preponderante, sin detrimento del equilibrio y la disposición dialogante de todas las líneas melódicas y la fluida circulación de temas entre ellas. El violonchelo asume, sin embargo, la primacía en el trío del “Minueto”. El carácter distintivo de las entradas en unísono del “Allegro” inicial, en alternancia con otras combinaciones contrastantes de material temático y su eficaz desarrollo; los rápidos cambios dinámicos, con sucesivos *crescendi* y *diminuendi* y cambios súbitos de *piano a forte* o *fortissimo*; los contrastes en la métrica, el carácter y la agógica (que alterna entre largo y allegretto) de las secciones del segundo movimiento; y la vivacidad y variedad de articulaciones del finale son algunas de las características de esta obra, donde sobresale también el componente lúdico.

Como demostró Judith Ortega en su tesis doctoral, el violinista y compositor **José Palomino** (Madrid, 1753-Las Palmas, 1810) nació en 1753 y no en 1755, como se creía hasta hace poco. Estudió con su padre, Francisco Mariano Palomino (violinista natural de Zaragoza y director musical en el circuito teatral) y con Antonio Rodríguez de Hita, y destacó en el

campo de la tonadilla escénica cuando era joven. En 1770 obtuvo el puesto de violinista de la Real Capilla de Madrid, pero tres años después solicitó una autorización para trasladarse a Lisboa, donde tenía a su padre enfermo y un hermano de siete años. Dejó Madrid en 1774, estableciéndose en la capital portuguesa hasta la salida de la familia real portuguesa hacia Brasil en 1807 como consecuencia de la invasión francesa. Poco después se trasladó a Las Palmas, donde acabaría sus días como maestro de capilla.

Su principal puesto profesional en Portugal fue el de violinista de la orquesta de la Real Cámara, pero al mismo tiempo desarrolló una actividad intensa fuera del circuito oficial cortesano, actuando en “funciones” musicales promovidas por la aristocracia, la burguesía y por diversas instituciones civiles y religiosas. La producción de Palomino refleja estos diferentes contextos e incluye obras como un *Concierto para violín* y un *Quinteto para clave o fortepiano, dos violines, viola y bajo*, repertorio teatral y religioso y música de entretenimiento para entornos privados.

Palomino estableció una colaboración fructífera con el embajador español en Lisboa, el conde de Fernán Núñez, músico diletante para quien compuso en 1780 seis quintetos de cuerda con dos violas (las partituras se conservan en el archivo del Departamento de Musicología de El Museo Canario). Al contrario del cuarteto, el quinteto (y en especial el quinteto con dos violas) ha despertado poca atención entre músicos y musicólogos, con excepción de las obras de

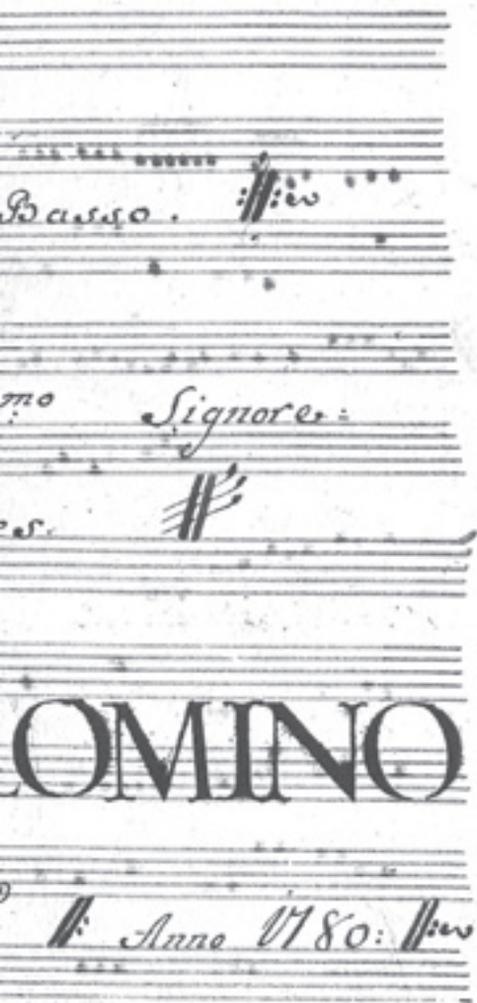
Portada de la parte de violonchelo de
la colección de seis quintetos de José
Palomino dedicados al conde de Fernán
Núñez. El Museo Canario (Las Palmas de
Gran Canaria), 1780

Handwritten musical score page for the Cello part of a quintet. The page features several staves of music with various annotations and titles. The main title is "QUINTETOS" in large, bold, serif capital letters. Below it, the instrumentation is listed: "Per Due Violini, Due Violette, &". The word "BASSO" is written in large, bold, serif capital letters. The text "Tatti per divertimento d'ib. Ex" is written in a cursive hand. Below that, the dedication "Conte di Fernan Núñez" is written in cursive. The name "D. GIUSEPH PAL" is written in large, bold, serif capital letters. At the bottom, the text "Musica de la Camera di S. M. F." is written in cursive. The page is aged and shows some wear.

QUINTETOS
Per Due Violini, Due Violette, &
BASSO
Tatti per divertimento d'ib. Ex
Conte di Fernan Núñez
Dca
D. GIUSEPH PAL
Musica de la Camera di S. M. F.

Mozart. Fue, sin embargo, un género cultivado en el ámbito vienés y consumido en toda Europa y en España, donde Brunetti escribió 54 quintetos con dos violas entre 1793 y 1797.

Los quintetos de Palomino revelan un sólido oficio y una gran inspiración musical, así como el conocimiento que el autor tenía del lenguaje camerístico practicado en la península ibérica y en Centroeuropa. Son piezas que sobresalen por su elegante escritura. Se articulan en tres o cuatro movimientos con tonalidades contrastantes y presentan una gran profusión de ideas musicales encadenadas en un discurso siempre fluido de corte clásico, armonías en general más elaboradas que las de gran parte de sus colegas portugueses y estructuras formales que incorporan principios de la forma sonata, el rondó y danzas como el minueto. El rico trabajo textural, la repetición de pequeños motivos, con breves diálogos entre distintas agrupaciones de instrumentos, los cromatismos melódicos, el uso de notas pedal y la profusión de contrastes los sitúan en la órbita de Boccherini, pero se reconocen también en ellos algunos trazos del idioma de Haydn.



Cuarteto Quiroga



Descrito como “exquisito” por el *New York Times* y “de sonido hermoso y técnica impecable” por *The Strad*, el Cuarteto Quiroga, cuyo nombre rinde tributo a la figura del gran violinista gallego Manuel Quiroga, es Premio Nacional de Música 2018, cuarteto residente en la Fundación Museo Cerralbo y ha sido responsable de la Colección Palatina de Stradivarius del Palacio Real de Madrid.

Considerado una de las agrupaciones más destacadas de la nueva generación europea, es internacionalmente reconocido por la crítica y el público por sus interpretaciones audaces y renovadoras. Galardonado en los concursos internacionales para cuarteto de cuerda más prestigiosos (Burdeos, Paolo Borciani, Ginebra, Pekín o París, entre otros), Premio Ojo Crítico de RNE y Medalla de Oro del Palau de Barcelona, el Cuarteto Quiroga es habitual de los escenarios más importantes del mundo, desde Berlín a Nueva York, pasando por Ámsterdam, París, Londres, Estocolmo, Roma, Praga,

Lisboa, Bogotá, Buenos Aires, Los Ángeles y Washington D. C.

Entre sus colaboradores habituales se cuentan músicos de la talla de Martha Argerich, Veronika Hagen, Valentin Erben o Javier Perianes, con quien los miembros del cuarteto mantienen una estrecha y fructífera relación musical. Su creciente discografía para los sellos Cobra y Harmonia Mundi ha sido aplaudida y premiada por la crítica nacional e internacional y sus conciertos son grabados y retransmitidos por las emisoras de radio más importantes de Europa y América.

Fuertemente implicados con la docencia de la música de cámara, sus componentes son profesores en el Conservatorio Superior de Música de Aragón e invitados a impartir cursos en universidades y conservatorios de España y el extranjero.

Jonathan Brown, viola



Nacido en Chicago en 1974, Jonathan Brown empezó sus estudios musicales a los cuatro años y más tarde comenzó a tocar la viola en varias agrupaciones de música de cámara. Estudió con Heidi Castleman, Martha Strongin Katz y Victoria Chiang, antes de terminar su diploma superior en la Julliard School de Nueva York con Karen Tuttle. Brown prosiguió sus estudios en la Universität Mozarteum de Salzburgo con Thomas Riebl y Veronika Hagen. Ha participado en clases magistrales con Diemut Poppen, Sylvia Rosenberg y Donald Weilerstein y ha sido profundamente influenciado por Ferenc Rados y György Kurtág.

Desde el año 2002, forma parte del Cuarteto Casals, con el que toca en las salas más importantes del mundo. El cuarteto graba exclusivamente para Harmonia Mundi, sello con el que ha publicado una extensa cantidad de repertorio desde Boccherini hasta Kurtág. Por otro lado, Jonathan Brown ha sido invitado por otras agrupaciones de cámara, como los cuartetos Tokyo, Kuss, Zemlinsky, Quiroga

y Miró y el Trío Kandinsky. Como intérprete comprometido con la música actual, es miembro fundador de Funktion y ha tocado a menudo como solista con la BCN216, con la que ha interpretado obras de Morton Feldman y Luciano Berio. Jonathan es actualmente profesor de viola y música de cámara en la Escuela Superior de Música de Barcelona y profesor asistente de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, y es invitado frecuentemente a impartir clases magistrales en Europa y América.

MIÉRCOLES 5 DE DICIEMBRE DE 2018, 19:30

CORO GULBENKIAN
Pedro Teixeira, director



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

*Este concierto se repite el 25 de noviembre en Lisboa, en la Fundación Calouste
Gulbenkian, y el 6 de diciembre en el Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza.*

I

Francisco Guerrero (1528-1599)
Motete “Maria Magdalena”

Francisco Garro (c. 1556-c. 1623)
Misa “Maria Magdalena” (selección)
Kyrie
Gloria

Diego Ortiz (1510-1570)
Motete “Beata es Virgo Maria”

Francisco Garro
Misa “Maria Magdalena” (selección)
Credo

Esteban López Morago (c. 1575-c. 1630)
Himno “Ave Maris Stella”

Francisco Garro
Misa “Maria Magdalena” (selección)
Sanctus
Agnus Dei

II

Filipe de Magalhães (c. 1571-1652)
Magnificat Octavus Tonus “Et exsultavit” *

Estêvão de Brito (c. 1570-1641)
Gradual “Sancta Maria”

Manuel Cardoso (1566-1650)
Antífona “Sitivit anima mea”

Duarte Lobo (c. 1565-1646)
Himno “Alma Redemptoris Mater” *

Estêvão de Brito
Motete “O Rex Gloriae”

Diogo Dias Melgaz (1638-1700)
Motete “Recordare Virgo Mater”

* Primera interpretación en tiempos modernos

Caminos cruzados de la polifonía sacra

Cristina Fernandes

La mayor parte de la música escrita en la península ibérica en los siglos XVI y XVII se destinaba al uso litúrgico y era interpretada en el marco de una vasta y compleja red de instituciones religiosas. En la cumbre estaban las diversas capillas reales de los monarcas de Portugal y España, las capillas privadas de la nobleza, las principales catedrales, conventos y monasterios de los dos países. La mayor parte de estas instituciones disponía de una capilla de músicos profesionales permanentes y de un maestro de capilla (en general un grupo de cantantes que oscilaba entre doce y dieciséis componentes, niños de coro que hacían su formación musical en este contexto y aseguraban las voces agudas, y uno o dos organistas). Arpistas e instrumentistas de viento (chirimías, sacabuches, cornetas, bajos) se encontraban también a menudo ligados a estas instituciones.

Los compositores se dedicaban sobre todo a proveer música para las principales ceremonias religiosas, bien a partir de los textos en latín de la misa y del oficio divino, bien componiendo motetes. Desde el punto de vista de las

técnicas compositivas, el rigor contrapuntístico de la tradición del siglo XVI y la fidelidad a los modelos polifónicos herederos del equilibrio renacentista en el marco de la Contrarreforma era todavía predominante en la polifonía sacra ibérica del siglo XVII. El sistema modal establecido, el tratamiento de la disonancia, de las fórmulas cadenciales, las elaboraciones a partir de un *cantus firmus*, las técnicas de la parodia y de la paráfrasis se enseñaban en las escuelas de las catedrales y eran explicadas en tratados como *El melopeo y maestro* (Nápoles, 1613), de Pietro Cerone.

Sin embargo, por debajo de la superficie reverencial a la *prima pratica* y sus modelos, los compositores fueron experimentando poco a poco una amplia gama de recursos innovadores que llevaron a modificaciones estilísticas a lo largo del siglo XVII. La traducción del contenido semántico del texto se sobrepuso a menudo a aspectos puramente musicales, generando un lenguaje más expresivo, a veces cargado de cromatismos y disonancias. Surgieron también obras para orgánicos vocales de mayor

tamaño (seis, ocho y más voces), así como composiciones policorales, en algunos casos con líneas instrumentales.

El repertorio seleccionado para este concierto, centrado en la música mariana, ilustra algunos de los principales intercambios entre Portugal y España en el campo de la polifonía litúrgica de los siglos XVI y XVII, con particular énfasis en la segunda parte en los compositores formados en la catedral de Évora.

La pieza que abre el programa es obra de **Francisco Guerrero** (Sevilla, 1528-1599), considerado junto con Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria como uno de los máximos representantes de la polifonía renacentista. Músico polivalente, además del arte de la composición dominaba varios instrumentos (vihuela, arpa, corneta y órgano) y se distinguió también en el campo de la música vocal profana. Guerrero trabajó en importantes catedrales españolas como Jaén (donde asumió el cargo de maestro de capilla a los diecisiete años) y Sevilla. Viajó extensamente por España y en 1566 obtuvo de las autoridades de la catedral sevillana una autorización para ausentarse durante cincuenta días con el fin de presentar una copia de su recién publicado *Liber primus missarum* al joven rey de Portugal, don Sebastián. Pasó un año en Italia (1581-1582) y viajó a Tierra Santa. A raíz de ello publicó un exitoso opúsculo donde cuenta las peripecias de ese viaje. A pesar de que su carrera se desarrolló principalmente en España, sus obras fueron publicadas en el extranjero (Venecia, París y Lovaina), lo que contribuyó a su prestigiosa reputación.

El *Motete “Maria Magdalena”* forma parte de un volumen impreso en Venecia en 1570. Esta obra a seis voces (dos sopranos, contralto, dos tenores y bajo) es una de las composiciones más impresionantes de Guerrero. Se trata de un motete narrativo que describe la visita de María Magdalena a la tumba de Jesús, con un discurso y una textura que varían continuamente sin repeticiones de material musical. En cuanto a la relación texto-música, el compositor recurre a técnicas cercanas a las usadas en el madrigal para lograr una profunda expresividad y momentos luminosos, como en el tratamiento melismático de la palabra “Alleluia”.

La belleza de esta pieza sedujo a otros compositores, en particular a Alonso Lobo y a Francisco Garro, que la utilizaron como base de sendas “misas parodia”. Mientras las “misas paráfrasis” utilizaban material melódico preexistente, las “misas parodia” recurrían a bloques polifónicos de otras obras (en general motetes), insertándolos en nuevas composiciones y aplicándoles el texto del ordinario de la misa. Al igual que sus contemporáneos, el español **Francisco Garro** (Alfaro, c. 1556-Lisboa, c. 1623) usó bastante esta técnica. Antes de establecerse en Portugal en 1592 como maestro de la capilla real de Felipe II (Filipe I), ocupó diversos puestos en España, a saber, en Logroño, Valladolid (marzo de 1580) y Sigüenza (octubre de 1580). En Lisboa sustituyó a Antonio Carrera como maestro de la capilla real y fue sucedido por Filipe de Magalhães. Dos volúmenes importantes con sus composiciones, ambos dedicadas a Felipe III (Filipe II en Portugal), se publicaron en

Lisboa en 1609: *Missae quatuor, defunctorum lectiones* (con obras policorales a ocho y doce voces, algunas con bajo continuo) y *Opera aliquot*, con composiciones a cuatro, cinco y seis voces, incluyendo la Misa “*Maria Magdalena*”.

Entre las distintas partes de la Misa “*Maria Magdalena*” será posible escuchar dos piezas marianas: el *Motete “Beata es Virgo Maria”*, de **Diego Ortiz** (Toledo, 1510-¿Nápoles?, 1570) y el *Himno “Ave maris stella”*, de **Esteban López Morago** (Vallecas, c. 1575-Viseu, c. 1630). A pesar de haber alcanzado la fama especialmente por su *Tratado de glossas* (1553), Diego Ortiz, que fue maestro de capilla del virrey de Nápoles, compuso también un vasto número de obras religiosas, 69 de ellas publicadas en su *Musices liber primus* (Venecia, 1565), al cual pertenece este motete. Todas las piezas de la colección se basan en melodías gregorianas, pero comprenden distintos estilos: desde la homorritmia hasta el contrapunto y a las realizaciones polifónicas más suntuosas de los motetes. Por su parte, después de estudiar en Évora, el español Esteban López Morago (Estêvão Lopes Morago) desarrolló su vida profesional en Portugal como maestro de capilla de la catedral de Viseu (1599-1628). En su vasta producción (motetes e himnos a cuatro voces) combina un contrapunto austero con un lenguaje en ocasiones disonante, de gran impacto expresivo.

La segunda parte del programa está dedicada a los compositores de la llamada Escuela de Évora, cuyo apogeo se produce con la generación de Duarte Lobo, Filipe de Magalhães y Manuel Cardoso. Los tres fueron alumnos de

Manuel Mendes (c. 1547-1605), “maestro da claustra” de la catedral de Évora, y vieron sus obras publicadas en diez imponentes libros de coro impresos en Amberes por Plantin y en Lisboa por su alumno Pieter van Craesbeeck entre los años de 1605 y 1648.

Filipe de Magalhães (Azeitão, c. 571-Lisboa, 1652) remplaceó a Manuel Mendes como “maestro da claustra” de la catedral de Évora en 1589, llegando profesor de algunos de los mejores compositores de la siguiente generación como Morago, Estevão de Brito y Manuel Correia. Se trasladó más tarde a Lisboa, donde fue miembro del coro de la capilla real y maestro de capilla de la Santa Casa da Misericórdia. En 1623 fue promovido a maestro de la capilla real. Compuso exclusivamente música litúrgica, publicada en colecciones como el *Missarum Liber*, dedicado a Felipe III (Filipe II en Portugal), y los *Cantica Beatissima Virgines* (1636). Magalhães, de quien se interpretará el versículo “*Et exsultavit*”, del *Magnificat Octavus Tonus*, fue un maestro consumado del contrapunto. Su música revela una carga lírica de gran delicadeza, manifestando un riguroso equilibrio entre forma y contenido.

Manuel Cardoso (Frenteira, Alentejo, 1566-Lisboa, 1650) fue la personalidad creativa más original de la Escuela de Évora. Sus obras revelan un lenguaje expresivo personal e incluyen audacias técnicas y estéticas que no encontramos en sus contemporáneos portugueses, como el uso frecuente del cromatismo y de las disonancias sin preparación y un manejo poco ortodoxo del sistema modal, características que se pueden verificar en el

Motete “Sitivit anima mea”, a seis voces, una sofisticada composición que fue publicada con la Missa pro defunctis y otras piezas fúnebres en el Missarum Liber de 1625. Cardoso ingresó en 1588 en la orden de los carmelitas, y entre 1618 y 1625 residió en Vila Viçosa, en la corte de los duques de Braganza, encontrando en el futuro don Juan IV un patrono dedicado que financió la publicación de parte de sus obras. Recibió, además, varias pruebas de reconocimiento por parte de Felipe IV de España, que patrocinó la edición de su tercer libro de misas. Cardoso nos dejó cinco volúmenes de piezas, todos impresos en Lisboa por Craesbeeck: Cantica Beatae Virginis (1613), tres libros de misas (1625, 1636) y el Libro de varios motetes (1648).

El compositor **Duarte Lobo** (Alcáçovas, c. 1565-Lisboa, 1646) realizó estudios de filosofía y teología en paralelo a su formación musical y fue un prestigioso teórico que llegó a ser conocido como “el docto Lobo”. Se trasladó en fecha incierta de Évora a Lisboa, donde fue maestro de capilla del Hospital Real y de la catedral. Su extensa producción polifónica, publicada por la casa Plantin de Amberes, incluye los *Opuscula* (1602), los *Cantica Beatae Mariae Virginis* (1605) y dos libros de misas (1621 y 1639), y tuvo una amplia circulación en Europa e Iberoamérica. La música de Lobo presenta con frecuencia un estilo grave y austero y un extremado rigor en el manejo de la disonancia, creando texturas etéreas de gran espiritualidad. Pero también puede mostrar una cierta tensión dramática, como sucede en

el tratamiento a dos coros del *Himno “Alma Redemptoris Mater”*.

Por su parte, **Estêvão de Brito** (Serpa, 1570-Málaga, 1641) hizo un recorrido inverso al de Morago, ya que nació en Portugal y desarrolló su carrera en España, en las catedrales de Badajoz y de Málaga. Su música se caracteriza por un contrapunto exuberante, por el uso frecuente de figuras rítmicas agitadas y de un lenguaje de carácter emotivo y sombrío bastante próximo al de Cardoso, en especial en sus *Lamentaciones de Semana Santa*. Se observa en sus composiciones una preferencia por texturas densas para coros de cinco o seis voces. No obstante, De Brito escribió en ocasiones para ocho voces divididas en dos coros alternantes: así sucede en el *Motete “O Rex Glorïe”*.

Finalmente, **Diogo Dias Melgaz** (Cuba, 1638-Évora, 1700) fue uno de los últimos polifonistas formados en la catedral de Évora, donde estudió con Manuel Bentes Pegado, a quien sucedió en el puesto de maestro de capilla. Sus obras evidencian un intento de modernización del lenguaje de sus antecesores y se caracterizan por la exploración del cromatismo expresivo y por el uso de intervalos aumentados y disminuidos, revelando con frecuencia encadenamientos próximos a la armonía funcional y ocasionalmente principios de la escritura concertante. El *Motete “Recordare Virgo Mater”* está relacionado con el culto a Nuestra Señora de la Asunción en la catedral de Évora, tradición que tendría continuidad en las siguientes generaciones de compositores.

Coro Gulbenkian



Fundado en 1964 por la Fundación Calouste Gulbenkian, es una formación sinfónica de más de cien componentes, aunque también puede presentarse como un pequeño conjunto vocal, en función de la naturaleza de las obras interpretadas. Así, el coro interpreta a capela el repertorio polifónico portugués de los siglos XVI a XVIII, y puede unirse a la Orquesta Gulbenkian u otras formaciones orquestales para interpretar el repertorio sinfónico-coral clásico, romántico y contemporáneo. Asimismo, ha interpretado (y a menudo estrenado) numerosas obras del siglo XX, de compositores portugueses y extranjeros.

El Coro Gulbenkian ha sido invitado con frecuencia a colaborar con importantes orquestas internacionales y ha trabajado con relevantes directores. Además de su temporada en Lisboa y sus giras nacionales, el coro ha actuado con frecuencia en Argentina, Bélgica, Brasil, Canadá, Dinamarca, Francia, Alemania, Hungría, la India, Irak, Israel, Italia, Japón, Macao, Malta,

Mónaco, los Países Bajos, España, el Reino Unido, los Estados Unidos de América y Uruguay.

La agrupación ha grabado extensamente para los sellos Philips, Archiv-Deutsche Grammophon, Erato, Cascavelle, Musifrance y FNAC-Music, interpretando un amplio repertorio que abarca desde la polifonía del Renacimiento temprano hasta la obra de Xenakis. Varias de estas grabaciones han recibido premios internacionales como el Premio Berlioz de la Academia Nacional Francesa del Disco Lírico, el Gran Premio Internacional del Disco de la Academia Charles Cross o el Orphée d'Or, entre otros. Michel Corboz ha sido el director del Coro Gulbenkian desde 1969 y Jorge Matta es el director asociado.

Pedro Teixeira, director



Pedro Teixeira es uno de los más destacados directores de coro de Europa. Entre 2012 y 2017 ocupó el cargo de director del Coro de la Comunidad de Madrid, donde destacó por la perfecta afinación del conjunto, demostrada en una serie de conciertos a capela. Nacido en Lisboa, Pedro obtuvo un máster en dirección coral en la Escola Superior de Música de Lisboa. En su labor como director, destaca su capacidad para construir y mantener el sonido esencial, la pureza de la emisión vocal y la musicalidad. Su interés por la música antigua le llevó a formar Officium Ensemble.

Desde el año 2000 ha actuado en prestigiosos festivales de música antigua, como Oude Muziek (Utrecht), Laus Polyphoniæ (Amberes), ha ganado importantes galardones y ha planeado numerosos proyectos de gra-

bación. Además de este interés en la música renacentista, ha profundizado en el ámbito de la música contemporánea y presenta varios estrenos absolutos cada temporada. En 2011 fue invitado a preparar programas con el Coro Gulbenkian y continuó su colaboración como director invitado hasta 2014. Invitado habitual como jurado en concursos corales, en 2018 regresó al Coro Gulbenkian para preparar y dirigir su propia programación en el auditorio de la Fundación Gulbenkian.

Selección bibliográfica

José Augusto Alegria, João Pedro d'Alvarenga, Owen Rees y Michael Ryan, *Escola de Música da Sé de Évora*, Évora, Casa do Sul Editora, 2004.

Jorge Alexandre Costa (coord.), *Olhares sobre a história da música em Portugal*, Vila do Conde, Verso da História, 2015.

João Pedro d'Alvarenga, "Carlos Seixas: um esboço biográfico e uma leitura sintética da sua obra", *Águas Furtadas: Revista de Literatura, Música e Artes visuais*, 10, 2006, pp. 164-178.

Humberto d'Ávila, *Almeida Mota compositor português em Espanha*, Lisboa, Vega, 1996.

Gerhard Doderer, "Té y Sagau 'Oficina da Música' in Lisbon: a music printing enterprise exported from Spain to Portugal?", Begoña Lolo y Carlos Gosálvez Lara (eds.), *Imprenta y Edición Musical en España (ss. XVIII-XIX)*, Madrid, UAM Ediciones-Ministerio de Economía y Competitividad, 2012.

Cristina Fernandes, "De la etiqueta de la Real Cámara a las nuevas sociabilidades públicas y privadas: la

actividad del violinista y compositor José Palomino en Lisboa (1774-1808)", *Revista de Musicología*, 36-1, 2003, pp. 141-170.

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

Luisa Morales (coord.), *Domenico Scarlatti en España. Actas de los Symposia FIMTE, 2006-2007*, Madrid, Asociación Cultural LEAL, 2009.

Rui Vieira Nery, "Spain, Portugal and Latin America", George Buelow (ed.), *A history of baroque music*, Bloomington, Indiana University Press, 2004, pp. 359-413.

Álvaro Torrente (ed.), *La música en el siglo XVII. Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 3, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2017.

Varios autores, *Revista de Musicología* [volumen monográfico *Antonio de Cabezón en su V Centenario (1510-2010)*], 34-2, 2011.

Cristina Fernandes



Cristina Fernandes es investigadora del Instituto de Etnomusicología-Centro de Estudios de Música y Danza (INETMD) de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-NOVA), donde ha desarrollado, gracias a una beca FCT, un proyecto de posdoctorado sobre las prácticas musicales y el ceremonial de la Capilla Real y Patriarcal de Lisboa entre 1716 y 1834, además de ser profesora auxiliar del Departamento de Ciencias Musicales. Natural de Guarda (Portugal), estudió piano en el conservatorio de Covilha antes de obtener la licenciatura y el máster en Musicología en la FCSH-NOVA. En 2010 se doctoró en la Universidad de Évora.

Ha participado en el proyecto de investigación *Estudios de música ins-*

trumental en Portugal (1755-1834) de la Universidad de Évora y es miembro del grupo de investigación *Música en España: composición, recepción e interpretación (MECRI)* de la Universidad de La Rioja. Desde el año 2015 forma parte del proyecto europeo de investigación *PERFORMART: Promoting, Patronising and Practising the Arts in Roman Aristocratic Families (1644-1740)*. Ha participado en congresos y seminarios de investigación en Portugal, España, Italia, Reino Unido, Francia, Bélgica, Holanda, Austria y Brasil y es autora de varios libros y artículos sobre la música y la cultura del siglo XVIII. Es miembro de la junta directiva de la Sociedad Portuguesa de Investigación en Música (SPIM) y crítica musical del diario *Público*.

CRÉDITOS

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

Este concierto se puede seguir en directo por march.es, Radio Clásica (RNE), Facebook Live y YouTube Live.

Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en march.es/musica/audios

- © Cristina Fernandes
- © Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549

Diseño

Guillermo Nagore

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Alberto Hernández Mateos
Josep Martínez Reinoso
Olga Torres

Ciclo de miércoles: "Iberia. Relaciones musicales entre Portugal y España": noviembre-diciembre 2018 [introducción y notas de Cristina Fernandes]. - Madrid: Fundación Juan March, 2018.

68 pp.; 20.5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; noviembre-diciembre 2018)

Programas de los conciertos: [I] "Obras de A. de Cabezón, P. de Araujo, J. B. Cabanilles, C. Seixas y D. Scarlatti", por Pierre Hantaï, clave; [II] "Obras de J. de la Té y Sagau, P. A. Avondano, D. Scarlatti, D. Perez y C. Seixas", por Ana Quintans, soprano; Carlos Mena, contratenor; Ruth Verona, violonchelo barroco y Carlos García-Bernalt, clave; [III] "Obras de F. J. Haydn, J. P. de Almeida Motta y J. Palomino", por el Cuarteto Quiroga y Jonathan Brown, viola; [y IV] Obras de F. Guerrero, F. Garro, D. Ortiz, E. López Morago, F. de Magalhães, E. de Brito, M. Cardoso, D. Lobo y D. Dias Melgaz", por el Coro Gulbenkian y Pedro Teixeira, director, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 14, 21 y 28 de noviembre y el 5 de diciembre de 2018.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Música para clave - Programas de mano - S. XVI-XVIII. - 2. Pasacalles (Clave) - Programas de mano - S. XVII. - 3. Fantasías (Clave) - Programas de mano - S. XVII. - 4. Glosas (Clave) - Programas de mano - S. XVI. - 5. Diferencias (Clave) - Programas de mano - S. XVI. - 6. Sonatas (Clave) - Programas de mano - S. XVIII. - 7. Minuetos (Clave) - Programas de mano - S. XVIII. - 8. Cantatas a solo (Soprano) - Programas de mano - S. XVIII. - 9. Dúos vocales - Programas de mano - S. XVIII. - 10. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XVIII. - 11. Quintetos de cuerda - Programas de mano - S. XVIII. - 12. Coros religiosos (Voces mixtas) sin acompañamiento - Programas de mano - S. XVI-XVII. - 13. Motetes - Programas de mano - S. XVI-XVII. - 14. Misas - Fragmentos - Programas de mano - S. XVI. - 15. Magnificat (Música) - Programas de mano - S. XVII. - 16. Graduales (Música) - Programas de mano - S. XVII. - 17. Antifonas (Música) - Programas de mano - S. XVII. - 18. Himnos - Programas de mano - S. XVII. - 19. Alma Redemptoris Mater (Música) - Programas de mano - S. XVII. - 20. Fundación Juan March - Conciertos.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

El auditorio principal tiene 283 plazas. Las entradas se ofrecen gratuitamente (una por persona) en la taquilla, por orden riguroso de llegada, a partir de una hora antes de cada acto. Una vez agotadas, se distribuyen 114 para el salón azul, donde se transmite el acto.

Reserva anticipada: se pueden reservar 83 entradas en [march.es/reservas](https://www.march.es/reservas) (una o dos por persona), desde siete días antes del acto, a partir de las 9:00. Los usuarios con reserva deberán canjearla por su entrada en los terminales de la Fundación desde una hora hasta 15 minutos antes del inicio del acto. Más información en <https://www.march.es/informacion/reservas>

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir **en directo** por [march.es](https://www.march.es) y a través de Facebook Live y YouTube Live. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

Los objetivos de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos son reunir, preservar y difundir entre el público interesado y los investigadores los recursos necesarios para el estudio del teatro y la música españoles desde el siglo XIX a nuestros días. Su catálogo recoge casi 180.000 registros de todo tipo, destacando los 16 legados, fundamentalmente de compositores, donados a la Fundación. Estos fondos únicos contienen partituras manuscritas, grabaciones sonoras, documentación biográfica y profesional, programas de mano de estrenos, correspondencia y fotografías, entre otros documentos. Muchos de ellos están accesibles en formato digital. Más información en [march.es/bibliotecas](https://www.march.es/bibliotecas)

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los “Recitales para jóvenes”: 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en [march.es](https://www.march.es). Más información en [march.es/musica/jovenes](https://www.march.es/musica/jovenes)

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en [march.es/musica](https://www.march.es/musica) durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección “Conciertos desde 1975” se pueden consultar las notas al programa de más de 3.700 conciertos. Más de 200 están disponibles permanentemente en audio y cerca de 550 en vídeo (estos también en YouTube).

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las **redes sociales**:



Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir nuestra programación en [march.es/boletines](https://www.march.es/boletines)

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

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

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

AULA DE (RE)ESTRENOS 105: COMPOSITORES SUB-35 (VII)

12 DE DICIEMBRE

Cuarteto Dalía

Obras de J. S. Bach, F. Coll, I. Badalo, J. Planells,
I. López Estelche, N. Giménez-Comas y Ó. Escudero

Introducción y notas al programa de **Tomás Marco**

EL ORIGEN DE LA *EARLY MUSIC*

9 DE ENERO

Arnold Dolmetsch y los instrumentos antiguos (Londres, 1896)

Dunedin Consort. John Butt, director

Obras de H. Purcell, J. Kuhnau, G. F. Händel y J. S. Bach, entre otros

16 DE ENERO

Anton Rubinstein, la historia al piano (París, 1886)

Luis Fernando Pérez, piano

Obras de F. Couperin, C. P. E. Bach, D. Scarlatti y F. J. Haydn, entre otros

23 DE ENERO

Soler recuperado (Barcelona, 1936)

Diego Ares, clave y piano y **Cuarteto Casal**

Obras de A. Soler, R. Anglés, J. Freixanet y J. Gallés, entre otros

30 DE ENERO

Landowska y la batalla del clave (Madrid, 1905)

Miguel Ituarte, clave y piano

Obras de J. S. Bach, D. Scarlatti, G. F. Händel y G. P. Telemann, entre otros

Introducción y notas al programa de **Sonia Gonzalo Delgado**



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2018-2019



Entrada gratuita. Parte del aforo se puede reservar por internet. Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo a través de march.es, Facebook y YouTube. Los de miércoles, también por Radio Clásica (RNE). Boletín de música y vídeos en march.es/musica Contáctenos en musica@march.es

