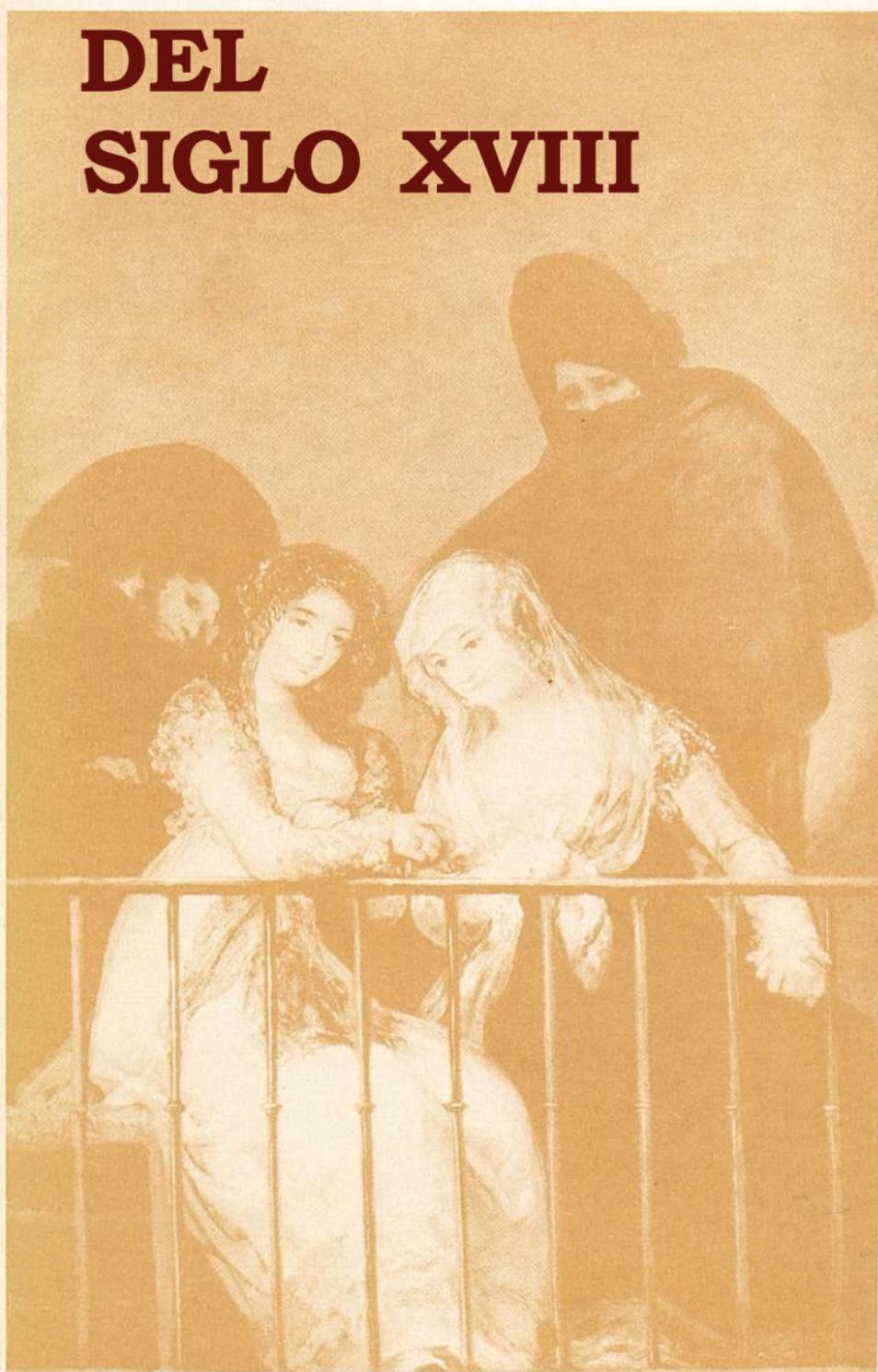


FUNDACION JUAN MARCH

MARZO - ABRIL 1984

**MUSICA
ESPAÑOLA
DEL
SIGLO XVIII**



CICLO

MUSICA ESPAÑOLA
DEL SIGLO XVIII

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO

MUSICA ESPAÑOLA
DEL SIGLO XVIII



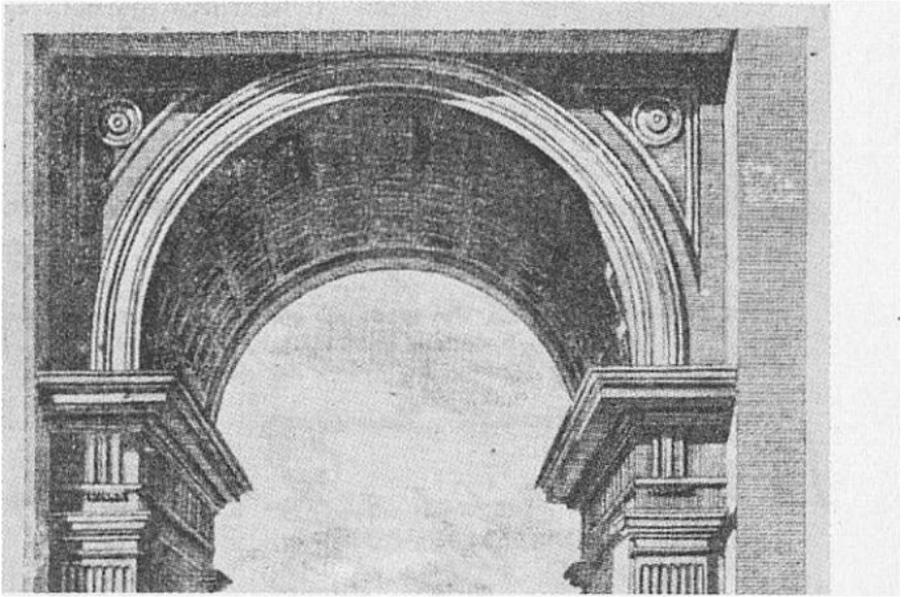
Marzo-Abril 1984

INDICE

Presentación.....	5
Programa general.....	7
Notas al Programa:	
Primer concierto (14-3-1984)	17
Textos de las obras cantadas.....	21
Segundo concierto (21-3-1984)	27
Tercer concierto (28-3-1984)	35
Cuarto concierto (4-4-1984)	41
Quinto concierto (11-4-1984)	47
Textos de las obras cantadas.....	50
Participantes.....	53

Este ciclo de conciertos dedicados al siglo XVIII español viene a continuar la serie sistemática que venimos dedicando a la música histórica española. En el curso 1980-81 comenzamos con la música medieval. En el curso 1981-82 proseguimos con la música del Renacimiento. Con el título de «Música barroca española» programamos un tercer ciclo el pasado año, dedicado casi en su totalidad a la música española del siglo XVII. Es, pues, buena ocasión ahora para centrarnos en nuestro siglo XVIII.

Como en ocasiones anteriores, no pretendemos hacer una antología completa de todo el siglo: queda al margen la música sinfónica, la ópera, la gran música policoral. Pero, a pesar de todo, a través de cinco panoramas monográficos dedicados a la canción y la música teatral (las tonadillas), la música de tecla, la de cámara (con un concierto aún más monográfico dedicado a los cuartetos), y la música religiosa, será posible estudiar la evolución de la música española: desde el barroco tardío de los motetes y los tientos al clasicismo de las sonatas y cuartetos, pasando por las galanterías del rococó que se detectan por doquier. Estas músicas cumplieron funciones muy precisas y diversas en la sociedad española del siglo de las luces. El órgano y la polifonía sagrada sirvieron a la liturgia en el último gran siglo de la música religiosa española. Las sonatas del P. Soler para el infante don Gabriel o las de Boccherini para el infante don Luis nos acercan a la corte, mientras que las tonadillas nos recrean el ambiente más popular del teatro burgués. Las influencias de Europa conviven con las tradiciones españolas, a veces no en muy buena armonía, pero son tan intensas que «europeizan» a muchos de nuestros compositores: un Martín y Soler, más italiano que los italianos, un Ordóñez, tan vienes como los mismos vieneses. Moratín, Jovellanos, Feijóo y tantos otros grandes nombres de la Ilustración nos saldrán al paso en estrecha conexión con nuestros músicos: Además de deleitarnos con músicas pocas veces escuchadas, estos conciertos nos proporcionan datos no menos veraces y casi siempre más agradables que los habituales en nuestros libros de historia.



PROGRAMA GENERAL



*Arte no ménos grato y necesario
Al hombre en sociedad, que al solitario.*

Recibo del Tesorero de las Compañías ca-
micas de esta Corte, quinientos r. v. para
composicion de la musica del Vno personal
titulado El Pese. Madrid 10 de Enero de
1806. Manuel Garcia

R. v. 500* Rafael Per... Eug. Christiany
Agustin Probian ~~Out~~ Paque:
S. n. k. 9 J. n. Ant. Ferran

Autógrafo de Manuel García.

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Arias, Canciones y Tonadillas

I

VICENTE MARTIN Y SOLER (1754-1806)

XII Canzonette dedicate alle dame

La Preghiera	La Costanza
La Mercede	La Natura
La Speranza	La Risoluta
L'Innocenza	La Fede
Amore e gelosia	La Pastorella
La Semplice	La Volubile

II

ANTONIO LITERES (-, 1747)

Confiado jilguerillo, de «Acis y Galatea»

ANONIMO

Bolero del déjame

ANONIMO

Canción de cuna, de «El Gurrumino»

JOSE PALOMINO (1755-1810)

Canción picaresca, de «El Canapé»

BLAS DE LASERNA (1751-1816)

Seguidillas majas, de «El majo y la italiana fingida»

PEDRO ARANAZ (1742-1821)

Tonadilla. Andante allegretto, de «La maja Limonera»

MANUEL GARCIA (1775-1832)

Polo, de la Opereta «El criado fingido»

El contrabandista

Intérpretes:

Angeles Chamorro, soprano

Carmen Sopeña, piano

Miércoles, 11 de abril de 1984. 19,30 horas

PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Música de Tecla

i

Organo

VICENTE RODRIGUEZ MONLLOR (1690-1760)

Pangelingua de quinto tono

PABLO NASSARRE (1664-1724)

Tiento a cuatro partido de mano derecha

Tocata italiana de segundo tono

SEBASTIAN DURON (1650-1724)

Gaytilla de mano izquierda

RAMON FERREÑAC (1763-1832)

Sonata de VIII tono para órgano para las vísperas
de Ntra. Sra. del Pilar

NARCISO CASANOVAS (1747-1799)

Paso

JOAQUIN DE OXINAGA (1719-1789)

Fuga en Sol menor

VICENTE RODRIGUEZ MONLLOR (1690-1760)

Tocata para clarines

PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Música de Tecla

n

Clave

JOSE FERRER (1745-1815)

Segunda Sonata de segundo tono por gesolreut

Séptima Sonata de quinto tono punto bajo

Undécima sonata en Re mayor (a Teruel)

Allegro

Duodécima Sonata en Do mayor

Allegro

ANTONIO SOLER (1729-1783)

Sonata por la Princesa de Asturias

Sonata N.º 85 en Fa sostenido menor

Sonata N.º 99 en Do mayor

Andantino

Menuetto

Rondeau pastoril

Allegro

*Intérprete:*José Luis González Uriol,
órgano y clave

Miércoles, 11 de abril de 1984. 19,30 horas

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

Cuartetos

i

CARLOS ORDOÑEZ (1734-1786)

Cuarteto n.º 7, Op. 2 n.º 1

Adagio

Fuga - Allegro

Menuetto - Trío

CARLOS FRANCISCO ALMEYDA (2.ª mitad siglo XVIII)

Cuarteto Op. 2 n.º 1

Allegro di Molto

Andante con Variazioni

Menuetto (Allegro) - Trío

Allegro

II

CARLOS ORDOÑEZ

Cuarteto n.º 3, Op. 1 n.º 3

Andante

Allegro

Menuetto - Trío

Finale

MANUEL CANALES (1747-1786)

Cuarteto Op. III n.º 6

Allegro Maestoso

Minuet - Trío

Largo

Presto

Intérpretes:

Cuarteto Hispánico Numen

Miércoles, 11 de abril de 1984. 19,30 horas

PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

Música de Cámara

i

ANONIMO

Danzas catalanas S. XVIII (flauta y bajo continuo)

Baixete a duo

Minuet

Segona

Minuet

Cuarta

Quinta-Borromeo

Sexta

SEBASTIAN DE ALBERO (1722-1756)

Dos sonatas en Fa mayor (clavecín)

FELIPE LLUCH (ca. 1700)

Sonata en Re mayor (flauta y bajo continuo)

Prestaello

Piacevole

Presto

II

LUIGI BOCCHERINI (1743-1805)

Sonata en Sol mayor (violoncello y bajo continuo)

Largo

Allegro a la Militare

Menuetto

NICOLAS XIMENEZ (S. XVIII)

Sonata en Sol mayor (flauta y bajo continuo)

Allegro

Adagio

Presto ma non troppo

Intérpretes:

Mariano Martín, flauta

Jacques Ogg, clavecín

Richte van der Meer,

violoncello barroco

Miércoles, 4 de abril de 1984. 19,30 horas

PROGRAMA

QUINTO CONCIERTO

Música religiosa

I

DIEGO MUELAS (1698-1743)

Motetes

Erunt signa in solé
Cum audisset Joannes
Vox clamantis
Interrogabant autem
Dixerunt autem
Adjuva nos, Deus
Inter vestibulum et altare
Ductus est Jesus
Hic est Filius
Erat Jesus
Dicebat Jesus turbis

n

JOAO PEDRO ALMEIDA (?-1720)

Ave, Regina coelorum

ANTONIO SOLER (1729-1783)

Confitebor tibi, Domine

MELCHOR LOPEZ (1759-1822)

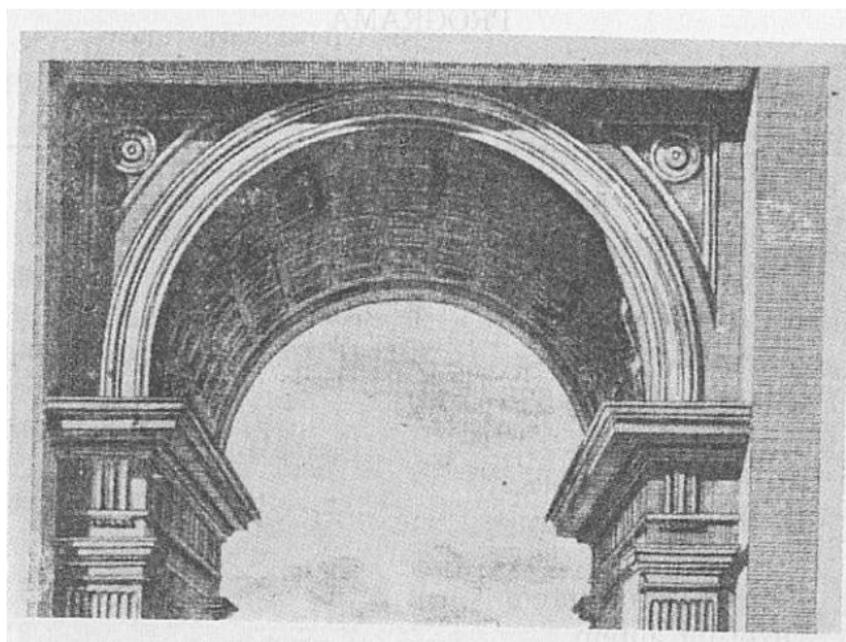
Dicebat Jesus turbis

JOSEP ANTONI MARTI (1719-1763)

Magnificat

Intérpretes: Coral Santo Tomás de Aquino
Organo: Miguel Dolerá
Sopranos: Maria Teresa Bordoy
Ana de Guanarteme
Director: Mariano Alfonso

Miércoles, 11 de abril de 1984. 19,30 horas



NOTAS AL PROGRAMA



*Arte no ménos grato y necesario
Al hombre en sociedad, que al solitario*

t

Livra de la Distribucion de 260996. r. que de orⁿ del Ex^{mo} S.^o Conde de Florida Blanca, se hace entre los Musicos, Comicos, Bailarines, y de más que fueron al R.^o Sitio de Aranjuez, para el festejo que se dió á los Príncipes N^{ros} S.^{os} y S.^{as} Infant^{as} en la Casa de las Duquesas, en el presente año de 1787.

D.^o Pablo Esteve Compositor de la Música, y Director 16800.



Pablo Esteve

A D.^o Blas de Serna 16600.

Blas de Serna

A D.^o Sebastian Vázquez, Compositor de la Lira y Baile 16200.

Sebastian Vázquez

A Miguel Garrido 6800.

Miguel Garrido

50400

Firmas de los tonadilleros Pablo Esteve, Blas de la Serna y Sebastián Vázquez y del actor Miguel Garrido.

PRIMER CONCIERTO

Como toda Europa, España se ve durante el siglo XVIII literalmente invadida de músicos italianos: algunos, como D. Scarlatti o L. Boccherini, de primerísima categoría. Aunque más raro, también se da el caso contrario, el de músicos españoles que hacen fortuna fuera de España, aunque casi siempre asimilando a la perfección el estilo y la manera de los italianos. Este es el caso del valenciano Vicente Martín y Soler (1754-1806), compositor verdaderamente europeo, que recorre cortes, de Nápoles a San Petersburgo y que en Viena aparece como rival de Mozart y de Salieri. El libretista de todos ellos, Lorenzo Da Ponte, autor de unas deliciosas y poco fiables *Memorias*, nos recrea el ambiente:

«No pasó mucho tiempo sin que varios compositores recurrieran a mí como libretista. Pero no había en Viena más que dos merecedores de mi estima: Martini, el compositor favorito de José (el emperador) y Mozart.»

Para Mozart escribió entonces Da Ponte *Las bodas de Fígaro* y para Martín *Una cosa rara*, sobre una comedia de Calderón titulada *La luna della sierra*:

«Viena no había oído hasta entonces una música tan vaporosa, tan agradable, tan nueva, tan popular.»

Hemos oído esta ópera hace poco con curiosidad —una de sus melodías la cita Mozart al comienzo del tercer acto del *Don Giovanni*— y no parece destinada a permanecer en el repertorio. Pero el éxito en Viena fue grandísimo y sus amigos de la corte aconsejan a Da Ponte que vuelva a escribir «per questo bravo spagnuolo». Pronto se le presentó la ocasión, como nos relata el libretista:

«Los tres citados maestros, Martini, Mozart y Salieri, vinieron a la vez a pedirme un drama. (...) Salieri no me pedía un drama original: había escrito en París la música para la ópera Tarar, quería adaptarla al carácter del drama y de la música italiana y me pedía pues una traducción libre. Mozart y Martini me dejaban enteramente la elección. Escogí para aquel el Don Giovanni, tema que me gustaba muchísimo, y L'arbore di Diana, para Martini, a quien quería ofrecer un argumento gentil, adaptado a aquellas sus dulcísimas melodías que se sienten en el alma y que muy pocos saben imitar. Encontrados los tres temas, fui al emperador, le expuse mi pensamiento y le informé que mi intención era hacer las tres obras al mismo tiempo (...). Escribiré por la noche para Mozart y me

haré a la idea de leer L'Inferno, de Dante. Escribiré por la mañana para Martini y me parecerá estar estudiando al Petrarca. La tarde será para Salieri, y será mi Tasso.»

Olvidadas sus óperas, hoy podemos acercarnos al innegable don melódico de Martín y Soler a través de una deliciosa pequeña colección de *canzonette* italianas compuestas en 1788. No sé si se han cantado en Madrid, y en todo caso son muy raras de escuchar. Cuando tuve ante mis ojos las músicas me llevé una deliciosa sorpresa: esa *plegaria*, con un pequeño arreglo de letra, la oí en Roma hace cerca de cuarenta años, cantada en el ofertorio de una de las *Misas de los artistas*. Ese paso «a lo divino» era normal, y basta recordar el glorioso precedente del *Lamento de Ariadna*, de Monteverdi.

Sea bienvenida esta colección de pequeñas delicias expresivas. Es auténtica música del salón de entonces: de principio a fin se va siguiendo todo un proceso de vida amorosa. Como el título indica no estamos ni ante el posible dramatismo del aria de concierto ni ante la canción popularesca tan frecuente en el Nápoles de la época. Melancolía a veces, sí, pues no debemos olvidar que expresiones como la de «lágrimas dulces» tienen simbología de época. En apariencia sencillas, sólo en apariencia, encierran bellísimos matices de delicadeza; uno de los títulos a lo Wateau —«Pastorello»— señala una cierta alusión al popularismo artificial muy típico del blando humanismo de la Ilustración. El virtuosismo exigido es, pues, interior, intencionado y no sin cierto matiz a veces de picardía.

Canciones y Tonadillas

¿Cómo se explica que Iriarte, el cantor de Haydn en su célebre y prosaico poema, haga el elogio de la tonadilla? ¿Cómo se explica que las casas ducales de Alba y de Osuna, deseosas de contratar la exclusiva de las obras de cámara de Haydn tuvieran también funciones con tonadillas y rivales con motivo de las tonadilleras? ¿Cómo se explica el elogio de Eximeno? José Subirá, el descubridor y ordenador de ese mundo, señala que el mismísimo Jovellanos impulsó en 1971 un concurso de poemas para tonadillas. ¿Es elogio? No por cierto. Sabida es su enemistad con el género, su parrafada en la «*Memoria sobre la reforma de los espectáculos*»:

«¿Y qué diremos de la música y el baile, dos objetos tan atrasados entre nosotros? ¿Qué otra cosa es en el día nuestra música teatral, que un conjunto de insípidas e incoherentes imitaciones, sin originalidad, sin carácter, sin

gusto y aplicadas casual y arbitrariamente a una necia e incoherente poesía? ¿Qué otra cosa nuestros bailes, que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe? Otras naciones traen a danzar sobre las tablas dioses y ninfas; nosotros los «manolos y verduleras».

Más feroz, por ausencia de moralina, es lo de Moratín en *«La comedia nueva»*. ¿Qué es la tonadilla hecha a todo correr?

«Ocho o diez versos de introducción, diciendo que callen y atiendan, y chitito. Después unas cuantas coplillas del mercader que hurta, el peluquero que lleva papeles, la niña que está opilada, el cadete que se baldó en el portal, cuatro equivoquillos, etc., y luego se concluye con seguidillas de la tempestad, el canario, la pastorcita y el arroyito. La música ya se sabe cuál ha de ser: la que se pone en todas; se añade o se quita un par de gorgoritos y estamos al cabo de la calle.»

En la espléndida edición de Dowling se recogen amplios comentarios del mismo Moratín.

¿Cómo se explica ese gusto y ese rechazo? Ortega y Gasset, en sus trabajos sobre Goya, da la definición exacta y exagerada a la vez según su misma lección sobre el vocablo: «definir es exagerar». Es exacto Ortega cuando pone como decisivo retrato cultural el aplebeyamiento de las clases superiores y ahí está, sin duda alguna, la razón del éxito enorme de las tonadillas. Salvo en las de Manuel García, y dejando aparte también la deliciosamente cursi canción de Literes —el músico preferido de Feijóo—, todas están estrenadas durante el reinado de Carlos III, hay una resaca del Motín de Squilache contra los planes urbanísticos de decencia y en el motín no estuvieron ausentes aristócratas. Está presente también la protesta contra el italianismo. Es verdad que la ópera humanista de la Ilustración puso de moda meter lo amoroso entre gentes de un pueblo *transfigurado*, pero lo de Madrid, perdón, era más a lo bestia. Que había en el fondo y más tarde una cierta vergüenza ante este plebeyismo, lo demuestra una carta de Goya a Zapter en la que le manda seguidillas y tiranas que él no las oirá, pues se siente ya «señor».

La exageración de Ortega puede tener como fondo las prédicas de Jovellanos e incluso aquella famosa definición de Adolfo Salazar —*basura filarmónica*— escrita en apasionada polémica con Subirá. El excesivo entusiasmo de Subirá se explica humanamente por el esfuerzo de tantos años en presentar ese mundo e incluso por volver a su juventud de compositor desde los acompañamientos de piano que le exigen una revisión más acorde con el espíritu. Una cuida-

dosa labor de selección nos da cuadros de época y, sobre todo, un ingreso de lo popular campesino hecho castizo madrileño que aflorará mucho más tarde en Barbieri y en el género chico.

En cuanto a Manuel García, que ya se mete en el siglo siguiente, frente a quienes señalan su época como de decadencia, es necesario matizar teniendo en cuenta el bien formado oficio de ese compositor. Con Manuel Garda comienza la otra historia de la música española: la hacen españoles/parisinos como Sor, pero luego, con los boleros y canciones de Manuel García, se encontrará una doble fuente: el bolero pasará a lo técnico del ballet clásico/romántico y la canción española será casi indispensable en la música de salón, que, en cambio, desdeñará delicias como la canción de cuna en el programa de hoy.

Federico Sopena

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

XII Canzonette dedicate alle dame

La Preghiera

Voi che il mio cor sapete
 quant'è in amor fedele
 dite a la mia crudele
 ch'abbia di me pietà.
 Se non la place il pianto
 se non la inganna il ciglio
 s'accresce il mio periglio
 ne più mi crederà.

La Mercede

Non si da maggior diletto
 d'un costante amor sincero
 sempre fida al caro oggetto
 serberò l'amor primiero
 'la costanza del mio cor,
 ed amore per mercede
 da la mia sincera fede
 serà sì, che il mio tesoro
 dia ristoro al mio dolor.

La Speranza

Speranza è il più bel dono
 d'un cor innamorato
 è sempre il ben sperato
 d'ogni altro ben maggior
 chi vive in dure pene
 sperando si diletta
 chi gode ognor aspetta
 destino assai miglior.

L'Innocenza

Ho visto mamma mia
 quel vostro bambinello
 voi dite ch'e si bello
 ma bello a me non par.
 Di foco ha pieno il guardo
 non fa che saettar
 ahi me s'io lo guardo
 me forza sospirar.

Amore e gelosia

Anime innamorate
 che un sol oggetto amate
 dite se facil sia
 scacciar la gelosia
 del vostro amante cor.
 Ah mi risponderete
 che farlo proponete
 e tosto vi canviate
 qualora vi trovate
 in caso di timor.

La Semplice

Son troppo innocente
 nell'arte d'amar
 oimè non vorrei
 lasciarmi ingannar.
 Di me semplicetta
 di me poveretta
 abbiate pietà.

La Costanza

No che lasciar non posso
 il caro mio tesoro
 per lui languisco e moro
 fedel ognor sarò.
 L'idolo mio diletto
 che m'a ferito il petto
 lasciar d'amar non so.

La Natura

1. Il Padron colla Padrona,
fa l'amor con nobilita
noi andiamo giù alla bona
senza tanta civiltà
dican quelli: «Idolo mio
peno, moro, smanio oh Dio!»
Noi diciam senz'altre pene
mi vuoi ben ti voglio bene.
2. Per un certo bucolino
vidi quel che sogliom far!
Poverina! Poverino!
Non fanno che guardar.
Meglio assai facciamo noi
quel facciam lo dirò poi.
Se sentiste se vedeste
che piacer che voi ciaveste.
2. La creanza ed i riguardi
son nemici del piacer
e si pente sempre tardi
chi risente il lor poter.
Non vogliam languire un anno
per far quel che gialtri fanno
e la scola di natura
la miglior la più sicura.

La Risoluta

Son fanciulla da marito
e lo voglio già i sapete
e se voi non mei daretè
da me stessa il prenderò.
Ritrovatemi un partito
che sia propio al genio mio
o lasciate, farò io
se lo cerco il troverò.

La Fede

No non che maggior diletto
d'un fedele onesto affetto
l'amoroso dolce sposo
fida sempre adorerò.
Sol m'aletta, sol mi piace
d'Imeneo la cara face,
altro foco ancor per gioco
coltivare aborrirò.

La Pastorella

La bella pastorella
sen v'è col suo pastor
in questa parte in quella
spiegando il propio amor
in questa parte in quella
andrò col mio tesor.
Io son la pastorella
e questo è il mio pastor
in questa parte, in quella
andrò col mio tesor.

La Volubile

Vo star allegramente
non vo pensar a niente
mi sento giubilar.
Oì mè la testa mia
la camara va via
e parmi di mancar.
Nò nò non sarà niente
vo star allegramente
e non ci vo pensar.
Oì mè che gran dolore
il povero mio core
mi sento già mancar.

Confiado jilguerillo, de Acis y Galatea

Recitativo: Confiado jilguerillo
 mira cómo importuna
 de tu estado primero
 te derribó el amor y la fortuna,
 y el viento que tan ufano presumiste
 aún no le hallaste cuando le perdiste.

Aria: Si de rama en rama,
 si de flor en flor
 ibas saltando, bullendo y cantando
 dichoso quien ama
 las ansias de amor,
 advierte que aprisa
 es llanto la risa
 y el gusto es dolor.

Bolero del déjame

1. Yo me acuerdo del día, ¡ay de mí!,
 que en tí vivía, huye, vaya, déjame,
 y por tí hago memoria
 cierto ya se vé,
 no, no te creeré.
 Y por tí hago memoria, ¡ay de mí!,
 que me moría.
 Pero olvidemos, huye, vaya, déjame,
 las dichas que un ingrato,
 cierto, ya se vé,
 no, no te creeré
 las dichas que un ingrato
 ¡ay! de mí
 me cambió en celos.
2. Yo me acuerdo tirano, ¡ay! de mí
 cuando decías, huye, vaya, déjame
 que sólo con la muerte
 cierto, ya se vé,
 no, no te creeré
 que sólo con la muerte, ¡ay! de mí
 me olvidarías
 y ahora mudable, huye, vaya, déjame
 olvidas mis finezas, cierto, ya se vé
 no, no te creeré
 olvidas mis finezas, ¡ay! de mí
 por otra amante.

Canción de cuna, de *El Gurrumino*

Duérmete, hijo de mi alma,
 duérmete un poco
 porque si no te duermes
 llamaré al coco.

Al arroró,
 bendita sea la madre
 que te parió.

Duérmete, hijo de mi vida
 que el coco viene,
 y se lleva a los niños
 que no se duermen.
 Al arroró, etc.

Canción picaresca, de *El Canapé*

Un canapé he comprado
 esta mañana
 y me ha contado todo
 lo que pasaba
 con su dueña primera,
 que era madama
 de cierto cortejante
 muy cortejada.

No sólo quien descubre
 son las criadas,
 pues hasta los asientos
 todo lo parlan.

Mi canapé me ha dicho
 todas las faltas
 y sobras que había
 en la otra casa,
 lo que dicen y hacen
 galán y dama.

Y en especial si encima
 de él se sentaban.

Yo voy a referiros
 lo que pasaba
 entre aquel currutaco
 y su madama.

Mas como ya es hoy tarde,
 lo haré mañana.

**Seguidillas majas, de
El majo y la italiana JIng**

Aunque el aire de majas
no le tenemos,
también hay italianas
con resalero.

Mire usted qué regarbo,
mire usted qué gracejo,
mire usted qué columpio,
mire usted qué poleo.

¡Vaya usted a la... ¡Toma!

Don Estafermo;
que aunque el aire de majas
no le tenemos,
hay también italianas
con resalero.

Sígame pronto
si imito yo a las majas
con desahogo.

Mire usted qué chulada,
mire usted qué meneo,
mire usted qué atractivo,
mire usted qué portento.
¡Vaya usted a la... ¡Toma!
Don Estafermo;
y aunque soy italiana,
por mi salero,
yo me igualo a las majas
de fundamento.

**Tonadilla, de
La maja limonera**

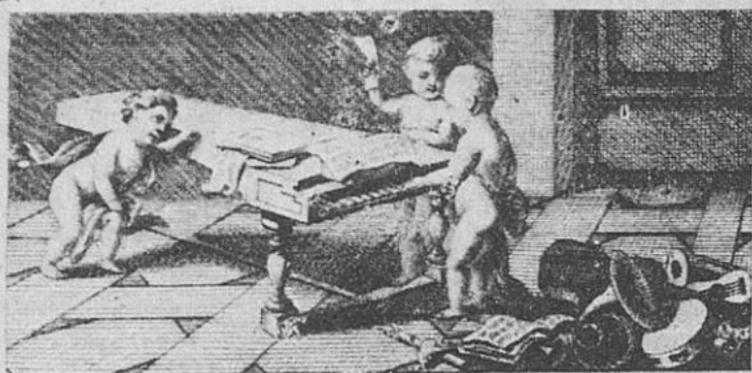
Yo no estimo, señores,
a los remajos,
que enamoran con flores,
sin dar un cuarto;
que mis cariños
que mis amores
tan solamente quieren
cuando hay doblones.
Como soy naranjera,
me vengo al Prado,
y ha dado en perseguirme,
un cierto majo.
Mas ya le miro,
mas ya le veo.
Por si acaso se arrima,
aquí me siento.

Polo, de El criado fingido

Cuerpo bueno, alma divina
¡qué de fatigas me cuestas!
Despierta, si estás dormida
y alivia por Dios mis penas.
Mira que si no fallezco
la pena negra me acaba,
tan sólo por verte ahora
mis pesares ocultara.
¡Ay! qué fatigas.
¡Ay! que ya expiro.

El contrabandista

Yo soy el contrabandista
y campo por mis respetos
a todos los desafío
pues a nadie tengo miedo.
¡Ay! jaleo, muchachas.
¿Quién me merca algún
hilo negro?
Mi caballo está cansado
y yo me marcho corriendo.
¡Ay! que viene la ronda,
y se movió el tiroteo.
¡Ay! caballito mío,
caballo mío careto.
¡Ay! jaleo.



LECCIONES DE CLAVE,
Y
PRINCIPIOS DE HARMONIA.

LECCION PRIMERA.

LA figura de la estampa representa la parte anterior de un Clave, llamada el *Teclado*, porque se compone de varias lengüetas movibles, que llaman *Teclas*, *A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S; A', B', C', D', E', F', G', H', I', K', L', M', N', O', P', Q', R', S', T'*, que suelen ser negras; y *a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m; a', b', c', d', e', f', g', h', i', k', l', m', n', o'*, que suelen ser blancas (a). Apretando ó pulsando cada una de ellas con el dedo, se sacan del instrumento varios sones que son mas altos ó *agudos* subiendo ácia la derecha, y sones mas bajos ó *gra-*

(a) En algunos claves está trocado el color de las teclas qual le pinto aquí.

SEGUNDO CONCIERTO

PANORAMA DE LA MUSICA DE TECLA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

Hasta hace pocos años no podíamos hablar de panorama de la música de tecla española del s. XVIII. Tan sólo la figura señera del P. fray Antonio Soler y algún otro músico, que asomaba tímidamente a la sombra del monje escurialense, constituían el campo a estudiar de la música teclista española del citado siglo de las luces. A la pobreza nacional teclista de los siglos pasados se había referido Willi Apel, en 1962. Y no hace mucho, Gustav Leonhard se expresaba, escribiendo que él no conocía otro continuador de Scarlatti en España, sino el P. Soler.

Hoy día, sí podemos hablar de un panorama dentro de la música de tecla española del s. XVIII. Y de un panorama bastante rico, gracias a los recientes descubrimientos de los musicólogos españoles, y a la presentación en sociedad de esos nuevos músicos por nuestros concertistas.

Los descubrimientos musicales de Felipe Pedrell, Luis Villalba y Joaquín Nin, y de otros musicólogos más cercanos a nosotros, tales como Higinio Anglés, Santiago Kastner, Samuel Rubio, José M.^a Llorens, José M.^a Alvarez, José Climent, Antonio Baciero, Genoveva Gálvez, Lothar Siemens, Julián Sagasta y Dionisio Preciado (y no cito todos), nos han descubierto un panorama rico y prometedor dentro del campo musical teclista del casi desconocido siglo XVIII.

Dos vertientes panorámicas

Dentro del panorama histórico teclista que estudiamos, se puede advertir dos vertientes musicales no muy bien deslindadas a veces: la del órgano y la del clavecín. Y a estas dos vertientes corresponden las dos partes en que se divide el recital que nos presenta José Luis González Uriol.

La música para órgano del s. XVIII que contempla este recital —y que es una muestra bien elegida de la vertiente orgánica— se muestra más conservadora que la música para clavecín, que contempla la segunda parte del concierto. Los organistas españoles dieciochescos no son innovadores de formas y estructuras musicales. Siguen con el tiento y sus derivados, incluso los compositores propiamente cía-

vecinistas como Soler, cuando escriben para el órgano litúrgico, se muestran conservadores, siguiendo el estilo contrapuntístico.

La segunda parte del concierto está constituida por obras para clavecín o clavicémbalo. En estas obras, los compositores han abandonado ya las viejas formas hispánicas, han desechado el estilo contrapuntístico, y se insertan en el estilo scarlattiano y galante. Al comparar las dos vertientes de que venimos hablando dentro del panorama de la música de tecla del s. XVIII, quedan patentes los dos estilos: el primero, amigo del órgano; el segundo, amparado en el clavecín.

Recital de órgano

Pangelingua de quinto tono, de Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760). Como su título lo expresa, se trata de una pieza compuesta sobre el viejo *pangelingua* llamado de Urreda, maestro de capilla de los Reyes Católicos. Dicha veneranda melodía popular sirve ahora al organista valenciano como *cantus firmus*, que unas veces aparece en la voz superior y, otras, en la inferior, mientras las demás voces tejen sus contrapuntos. Vieja manera de composición orgánica y aun polifónica vocal, que fue desapareciendo, conforme se iba imponiendo el contrapunto palestriniano. Sin embargo, los organistas la conservaron. Esta pieza está sacada de una reciente publicación del que hace estos comentarios.

Tiento a cuatro partido de mano derecha, de fray Pablo Nassarre (1664-1724). Fue Nassarre religioso franciscano aragonés, organista del antiguo Real Convento de San Francisco de Zaragoza. Su ceguera no le impidió escribir una de las grandes obras didácticas de su tiempo —*Escuela de Música según la práctica moderna*— ni ser organero y organista, al mismo tiempo que era maestro de maestros, tales como José de Torres y Joaquín Martínez de la Roca. Está Nassarre a caballo entre los siglos XVII y XVIII. Su música refleja también esta situación histórica. En frase de José Elias, Nassarre está situado entre el «antiguo y moderno estilo».

En este concierto se ofrecen dos obras del franciscano aragonés: el tiento dicho y una *Tocata italiana de segundo tono*. Por la primera, Nassarre paga tributo al estilo antiguo español; por la segunda, quiere el organista asomarse al mundo de la tocata europea; por eso la llama tocata «italiana». Sin embargo, las dos piezas se parecen estilísticamente.

El tiento está escrito a cuatro voces. La mano derecha lleva

la melodía y suena en la mitad superior del órgano de registros partidos. La mano izquierda, ayudada a veces por la derecha, lleva la armonía que suena en la mitad baja del teclado partido. Al ser interpretada esta pieza en un órgano moderno, la melodía suena en un segundo teclado.

Este tiento tiene dos partes que contrastan entre sí rítmicamente; y dentro de la segunda parte, aún podríamos ver un tercer movimiento más ligero, a base de la subdivisión ternaria del 3/4. El tiento se inicia con una pequeña exposición imitativa con el diseño de la entonación del *Magnificat* gregoriano del 2.º modo. Asegurado el modo en la exposición, la mano derecha juega por su cuenta de modo muy libre, durante el transcurso de la obra.

En la tocata, Nassarre quiere mostrarse más «moderno». Esta pieza consta de tres secciones, que contrastan entre sí —C + 6/4 + C—. Las tres secciones tienen temas musicales diferentes. Conecta con el tiento esta tocata, entre otras cosas, porque se trata de una tocata, diríamos, de mano derecha, como si fuera un tiento de registro partido de mano derecha. Los recursos musicales que Nassarre emplea en estas dos obras son los comunes a la música española del s. XVII, y que no son precisamente las modulaciones, sino las progresiones, transposiciones a la quinta, ecos, etc., aparte de los adornos propios del estilo orgánico de la época.

Gaytula de mano izquierda, de Sebastián Durón (1650-1724). Nació Durón en Brihuega (Guadalajara), y después de ser maestro de capilla en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, fue elegido maestro de capilla del Real Palacio de Madrid. Durón fue el último maestro de capilla de los Austrias, siguiendo fiel a esta Casa, aún después del advenimiento de los Borbones; por lo cual fue desterrado y murió en Francia, fiel al Archiduque Carlos. Gran compositor de música teatral y religiosa, falta un estudio del gran Durón. La pieza que nos ocupa viene a ser un tiento partido de mano izquierda. Está pensada para un órgano de registros partidos, superado hoy por el órgano de varios teclados. El registro que debe sonar ha de ser uno de lengüeta: pienso en el clásico bajón de los ministriles catedralicios. La palabra «gaytilla» también nos está diciendo que el registro debe ser de esta familia. La pieza se inicia con cuatro compases polifónicos, donde se deja oír el inicio del instrumento solista. En la sección final aparece el tema de la «gaytilla» tratado ternariamente. Esta «gaytilla» de Durón, que se oye bastante, es muy sabrosa, y deja despierto el apetito de otras posibles sabrosidades duronianas.

Sonata de octavo tono para órgano para las vísperas de Ntra. Sra. del Pilar, de Ramón Ferreñac (1763-1832). Ferreñac nació en la ciudad de Zaragoza. Fue sacerdote. Des-

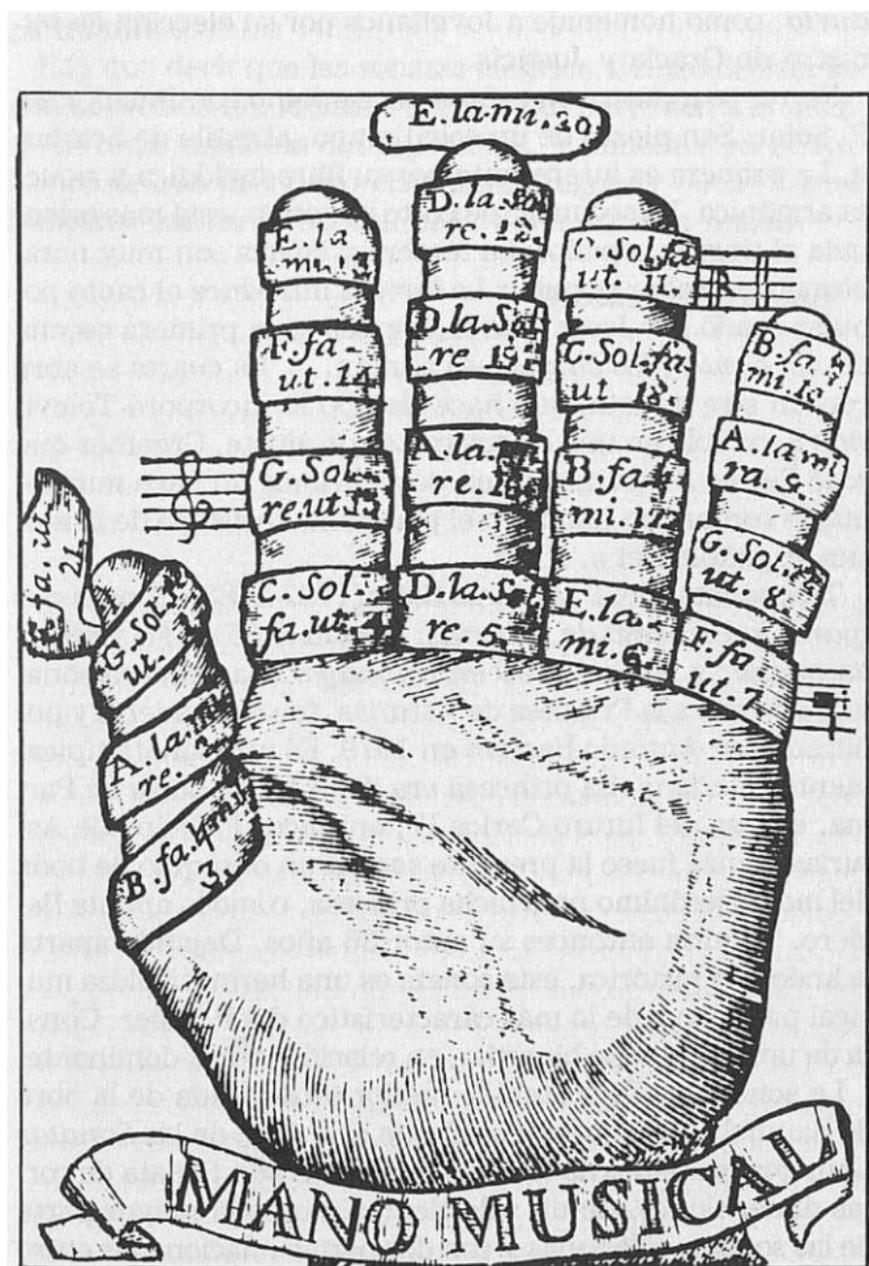
pués de un breve magisterio de capilla y del órgano en la catedral de Huesca, Ferreñac comienza su organistía en la basílica del Pilar, donde permaneció durante 47 años consecutivos, hasta su muerte. La catedral de Jaén quiso llevar al organista maño para Andalucía, pero el cabildo zaragozano subió el sueldo a Ferreñac, y le aseguró en su puesto para que no abandonara el Ebro. Ferreñac sucedió a Tomás Soriano en su organistía del Pilar. El sucesor de Ferreñac lo fué Valentín Metón, que había sido su discípulo, como también lo fuera Nicolás Ledesma. Aunque Ferreñac conoce la sonata de varios movimientos al estilo clásico, es la sonata que comento de un solo movimiento bipartito, al estilo de Scarlatti y P. Soler. La relación tonal de ambas partes es de tónica a dominante. También hay que decir que esta sonata, aunque compuesta para el órgano del Pilar, suena mejor en el clave. No es contrapuntística, como otras composiciones del organista zaragozano.

Paso quinto en Do mayor, de fray Narciso Casanovas (1747-1799). Nacido en Sabadell, profesó benedictino en el Monasterio de Montserrat, donde murió. Compositor de música vocal e instrumental. Joaquín Nin ya se había fijado en este compositor catalán, incluyéndolo una *Sonata en Fa* de tipo scarlattiano, en su 2.º volumen de *Classiques espagnols du piano* (París, 1928). El *Paso* que ahora comento está orientado hacia el órgano. Se trata de un *paso* en la acepción que tiene dentro de la música orgánica española. *Paso* significa *tema* musical. En esta composición va apareciendo el mismo tema (*paso*), junto con un *subtema* o segundo tema, que se van repitiendo al estilo del intento.

Fuga en Sol menor, de Joaquín de Oxinaga (1719-1789). Recientemente he podido demostrar que Joaquín de Oxinaga nació en Bilbao, en el año indicado, y que no fue sacerdote, como suelen decir los diccionarios y manuales musicales. También tales libros suelen colgar al organista vasco un «Martínez», que no sé de dónde lo sacan; en su partida de bautismo todos son apellidos vascos. Oxinaga dejó su villa, «de mozo», para abrirse mejores horizontes en Madrid. Llegó a organista segundo del Palacio Real. De Madrid pasó a Toledo, en cuya catedral desempeñó el cargo de organista «primero primero». Al no dedicarse a seguir la carrera sacerdotal, dejó su puesto a Joaquín Beltrán, pasando Oxinaga al puesto de organista «primero segundo». En Toledo se casó Oxinaga y tuvo varios hijos, que, a la muerte de su padre, piden una ayuda al cabildo toledano. Se conocen pocas composiciones musicales de Oxinaga, pero todas ellas de alta calidad, como puede observarse por la fuga que nos ocupa. Esta composición suele aparecer también en las antologías con el nombre de *Intento*. Prescindiendo del nom-

bre, estamos ante una composición fugada de exquisita calidad, que honra a su autor.

Tocata quinto tono, punto alto para clarines, de mano derecha, de Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760). Este gran organista valenciano, nacido en Onteniente, fue sucesor de Juan Cabanilles y antecesor de Rafael Anglés en la organistía de la catedral de Valencia. Aunque Rodríguez Monllor compuso tocatas para címbalo, ésta fue compuesta pensando en los clarines del órgano valenciano. La tocata tiene dos secciones rítmicamente opuestas. Por lo demás, es una composición típicamente ibérica, a semejanza de un tiento partido de mano derecha.



Recital de clavicémbalo

Cuatro sonatas de José Ferrer (1745-1815): *Sonata de segundo tono por gesolreut*; *Sonata de quinta tono, punto bajo*; *Allegro en Re mayor, a Teruel*; y *Allegro en Do mayor*. Estas cuatro piezas corresponden a los números 2, 7, 11 y 12 de la obra de Dionisio Preciado: *José Ferrer. Sonatas para clave* (Madrid, 1979). Están dedicadas precisamente a José Luis González Uriol.

José Ferrer Beltrán, sacerdote, nació en Mequinenza (Zaragoza), y fue organista en las catedrales de Lérida, Pamplona y Oviedo, donde murió. Fue amigo de Jovellanos, que lo nombra con cariño y estima en sus *Diarios*. Ferrer compuso, en colaboración con Juan Páez, maestro de capilla de la catedral de Oviedo, el drama musical *Premio a la sabiduría*, como homenaje a Jovellanos por su elección de ministro de Gracia y Justicia.

Ferrer se muestra en estas sonatas digno continuador del P. Soler. Son piezas de un solo tiempo, al estilo de Scarlatti. La primera es interesante por su fibra melódica y riqueza armónica. La segunda, de corte imitativo, está más orientada al tiempo español. La tercera y cuarta son muy notables por su sabor popular. La tercera introduce el canto popular usado por Jesús Guridi después en la primera escena de *Así cantan los chicos* («Al alimón...»). La cuarta se abre con un aire de jota, que hace tiempo lo incorporó Televisión Española en una de sus cartas de ajuste. Creemos que José Ferrer Beltrán, a quien descubrimos no hace mucho, puede contar con honor en el panorama teclístico de la música española del s. XVIII.

Tres sonatas del P. Antonio Soler (1729-1783): *Sonata por [para] la Princesa de Asturias*; *Sonata R 85 en Fa sostenido menor*; y *Sonata R 99 en Do mayor*. La primera sonata, dedicada a la Princesa de Asturias, fue descubierta y publicada por Antonio Baciero en 1979. Es una sonata típicamente soleriana. La princesa era doña María Luisa de Parma, esposa del futuro Carlos IV, entonces Príncipe de Asturias. Quizá fuese la presente sonata un obsequio de boda del monje jerónimo para dicha princesa, como lo apunta Baciero. Tendría entonces su autor 36 años. Dejando aparte la anécdota histórica, esta sonata es una hermosa pieza musical para clave de lo más característico del P. Soler. Consta de un solo tiempo bipartito, en relación tónica-dominante.

La sonata en Fa sostenido menor está sacada de la obra de Samuel Rubio correspondiente al N.^o 85 de las *Sonatas para instrumentos de tecla de Antonio Soler*. Sonata de cortas dimensiones, de un solo tiempo, como la mayor parte de las sonatas solerianas y con dos partes relacionadas entre'

sí tonalmente: Fa sostenido menor y La mayor. En la primera parte se aprecia un incipiente bitematismo, que no llega a cuajar. Aparece en ambas partes un tema rítmico sincopado característico, que sirve de lazo de unidad.

La sonata en Do mayor del P. Soler está sacada también de la citada obra de Samuel Rubio. Esta es una de las sonatas de Soler escrita en varios movimientos, concretamente cuatro, los expresados anteriormente. Aunque la estructura externa de esta sonata haría pensar en la sonata clásica vienesa, no hay tal cosa. El Andantino primero es una sonata normal soleriana de dos partes, al que le siguen dos minuetos. Notable es el Rondó Pastoril en 6/8, que parece extraído de la cantera popular española. En el último tiempo —el Allegro—, de proporciones más largas que los demás movimientos, Soler vuelve al intento hispánico de tipo imitativo.

Hay que decir que las sonatas elegidas, dentro de esta segunda sección del recital, representan muy bien a la música de tecla española del siglo XVIII. Y debemos congratularnos de que un nuevo clavecista aragonés —José Ferrer Beltrán— suene junto con el P. Soler en este recital.

Dionisio Preciado

Six
QUARTETTS

for
Two Violins a Tenor & Bass,

— BY —

Emanuel Canales,

Composer.

to the

King of Spain.

Op: III. ————— Pr: 10.6.

London. Printed for Will. Napier. N^o 174. Strand.

TERCER CONCIERTO

No han sido muy estudiados los orígenes del cultivo de la música de cámara en España. Pero no debemos olvidar que, a partir de la mitad del siglo XVIII, época del florecimiento del movimiento ilustrado, la música empieza a ser cultivada al margen de la corte, la iglesia o el teatro. Nos consta la existencia de reuniones musicales burguesas en muchas ciudades, de Cádiz a Gijón, pasando por Pamplona, Sevilla, Vitoria, Zaragoza, Bilbao, Barcelona y por supuesto Madrid. Boccherini escribe la mayor parte de su música de cámara para los filarmónicos madrileños, aunque la escasez de imprentas musicales le obligue a publicarlas fuera de España. Y en este sentido, bueno es recordar aquí a la familia Font (el padre, Francisco, y los tres hijos, Antonio, Pablo y Juan) entusiastas cultivadores del cuarteto entre nosotros, como músicos de cámara del infante Don Luis de Borbón.

En este estado de cosas no debe extrañarnos que algunos compositores españoles ensayaran sus fuerzas en el género camerístico por excelencia de esta época: el cuarteto de cuerdas. Salvo el caso especial de Ordóñez, autor que se mueve en el ámbito vienés, hoy tenemos dos ejemplos característicos.

Carlos Ordóñez

El año 1711, con el nombre de Carlos VI, era coronado en Francfurt como Emperador de Alemania (al haber muerto su hermano José I sin dejar sucesión masculina), el segundo hijo del Emperador Leopoldo I. Un año después, en Bratislava, Carlos asumía el título de rey de los húngaros. Carlos VI no era otro que el Archiduque de Austria, luchador infatigable por tierras españolas en la llamada Guerra de Sucesión (provocada por la muerte, sin descendencia, del último monarca de la Casa de Austria, Carlos II) contra su oponente Felipe de Anjou. Derrotado el Archiduque en aquella época, y perdidas sus aspiraciones al trono de España, conservó, entre otros títulos, el ducado de Nápoles y la corona del Sacro Imperio Romano-Germánico. A la corte vienesa de Carlos VI, como después a la de su hija María Teresa, se incorporarían muchos españoles vencidos, procedentes, en general, de las zonas mediterráneas, y la rigurosa etiqueta hispana iba a primar allí hasta el reinado reformista de José II.

Entre las familias españolas que se trasladaron a Viena, siguiendo los pasos del derrotado Archiduque de Austria, se encuentra la del compositor Carlos Ordóñez, nacido ya en la capital austriaca el 12 de abril de 1734, así que en muy próxima fecha conmemoramos el 250 aniversario de su venida al mundo. En las últimas temporadas, la Orquesta de Cámara Española ha estrenado en el Teatro Real sinfonías de Carlos Ordóñez, hasta entonces desconocido, a pesar de poseer méritos más que suficientes como para figurar con regularidad en el repertorio de nuestros conciertos. Por su parte la "Nova Schola Pratensis", ha grabado tres de sus sinfonías, en "*si bemol*", "*do mayor*" y "*re mayor*".

De hecho, Ordóñez está encuadrado hoy por la musicología como uno de los "Kleinmeister" vieneses, ineludibles en el recorrido hacia la estabilidad formal y fijación definitiva de los principales géneros musicales forjados en la etapa clásica. Sus obras instrumentales, muy numerosas, han sido, en ocasiones, atribuidas a Haydn, lo cual supone un dato aproximativo sobre su excelente calidad.

Carlos Ordóñez era un gran violinista que a los veinte años de edad ya había compuesto y estrenado algunas obras. En el total de su producción, en la que encontramos dos óperas, unas setenta sinfonías y gran cantidad de piezas de cámara, figuran veintisiete cuartetos de cuerda. Una de las pocas ediciones de Ordóñez es la que llevó a cabo Güera, de Lyon, el año 1778, de los *Seis cuartetos de cuerda* Op. 1, el tercero de los cuales oiremos hoy. Según A. Peter Brown, sorprenden los ritmos de superficie, impulsores de la obra hacia adelante, y esa unidad cíclica que posiblemente captara la atención de Beethoven durante sus primeros años vieneses.

A los citados cuartetos siguió otra serie, igual en número, cuyo primer ejemplo escucharemos hoy. En el *Cuarteto número 7* podemos apreciar las concomitancias entre la obra de Ordóñez y la de los grandes maestros de la época, Haydn, Mozart e incluso Beethoven (Kirkendale llama la atención sobre el empleo del término "scherzo" y otras indicaciones expresivas para los movimientos fugados de Ordóñez). Sin duda el compositor hispano-austriaco compartió con otros maestros de su tiempo —Tuma, Birck, Holzbauer, Gassmann, Cristoph, Sonnleithner— el interés por los movimientos fugados, desnudos de artificio, así como por la estructura cíclica relacionada con la "sonata da chiesa". Con Wagenseil participa Ordóñez de cierta tendencia a activar el material temático por medio de trinos y con Albrechtberger, el maestro de Beethoven, en la preferencia por largos y lentos movimientos introductorios.

Carlos Ordóñez falleció, en Viena, el 6 de septiembre del

año 1786. Hasta la muerte del Emperador José II (1790), sus obras formaban parte de las audiciones privadas de la corte, contándose entre las favoritas del Emperador para ocasiones solemnes.

Carlos Francisco Almeyda

El *Cuarteto n.º 1* de Carlos Francisco Almeyda nos ofrece un motivo de disquisición sobre este olvidado maestro castellano, de apellido portugués, cuya producción musical supone una de las pocas aportaciones españolas a la forma clásica del cuarteto de cuerdas durante el siglo XVIII. No debe confundirse a este Carlos Francisco Almeyda con el portugués Juan Almeida (1760-1825), maestro de capilla de la catedral de Braga, de quien Marcellán ha catalogado 16 cuartetos de cuerda en el Palacio Real de Madrid, ni con el también portugués Francisco Antonio d'Almeida, célebre autor de la ópera "*La Spinalba*", grabada hace unos años.

Aparte la música de cámara para instrumentos de arco escrita en España por dos italianos establecidos en Madrid, Boccherini y Brunetti, diversos autores españoles practicaron el género, algunos combinándolo con la guitarra como Fernando Ferandiere; otros en estado puro, como Manuel Canales.

Carlos Francisco Almeyda era burgalés. Excelente violonista, estuvo en la capilla real y debió tener una amistad íntima con Boccherini. Hace años un extenso artículo de Solar Quintes en el "*Anuario Musical*" del Instituto Español de Musicología, daba noticia de una obra de este compositor, hoy en paradero desconocido.

Mientras Boccherini estaba al servicio de la condesa-duquesa de Benavente (1786-87) de tan acreditada afición al arte musical (Boccherini representó en su casa la comedia musical "*La Clementina*"), una nota sin fecha ni firma, en el archivo de la poderosa familia, indica que el día 8 de cierto mes se representó con motivo de alguna festividad un "*Credo*" de Almeyda, con toda probabilidad perteneciente a alguna misa del compositor de Burgos.

Almeyda escribió, que sepamos, dos colecciones de cuartetos, la segunda de las cuales fue publicada por Pleyel en París el año 1798. Consta de seis cuartetos de cuerda, Op.2, y para obtener el honor de figurar en el catálogo editorial de Pleyel hubo de mediar Luigi Boccherini desde Madrid. En carta del 4 de enero de ese año, asegura el compositor y editor vienés, instalado en París, que las obras del señor Almeyda que le ha enviado, no se caracterizan por su ori-

ginalidad o españolismo. "Su estilo es una mezcla de Haydn, Pleyel y Boccherini".

¡Buena mezcla! diríamos hoy, pero el exigente Pleyel debió recriminar a Boccherini el gasto inútil que era para su editorial publicar la obra de un "pasticheur".

Hoy gracias a aquel acto amistoso del italiano madrileñizado, podemos disfrutar de aquellos cuartetos del humilde y desconocido, al par que valioso, compositor español.

Hay constancia también de que antes de la última guerra, en la biblioteca de Dresde (Alemania), se hallaba manuscrita una *"Sinfonía para dos violas, violetta, dos oboes, dos trompas de ccuza y bajo continuo, de Carlos Almeyda"*.

Manuel Canales

Antes de que Juan Crisóstomo Arriaga escribiese sus magníficos cuartetos, a comienzos del siglo XIX, otros autores españoles habían cultivado la música de cámara con mayor o menor acierto. Además de los ya citados, conviene recordar, para dar una idea de esa variedad, los hermosos quintetos del Padre Soler, las sonatas de Felipe de los Ríos, Oliver y Astorga, Herrando, Manalt, Bernardo de Castro y Azcárrega, los cuartetos de Teixidor y Ferrandiere, piezas de Lidón y Bolado, los quintetos de cuerda del extremeño Esteban Araciel, aparte las composiciones de cámara escritas por extranjeros a vecinados en España, como Jaime Facco, Montali, Brunetti, Boccherini y otros.

Entre todos ellos, a Manuel Canales cabe la gloria de haber sido el primer español que publicó una colección de cuartetos de cuerda, género, como es sabido, de próspera vida desde el siglo XVIII hasta nuestros días, pues los cuatro instrumentos —dos violines, viola y violonchelo— son más que suficientes para poner a prueba la sabiduría, el talento y la imaginación de un compositor.

Manuel Braulio Canales (1747-1786) fue músico de la catedral de Toledo, siendo allí maestro de capilla Juan Rosell, que ostentó aquel cargo entre 1763 y 1780. Canales estuvo al servicio de la catedral toledana entre 1774 y 1786. Saldoni asegura que, entre esas fechas, Canales publicó varias obras de su composición y es lo cierto que el año de su ingreso en la capilla toledana, el editor londinense William Napier publicó, en atención a sus méritos, una colección de cuartetos Op. 1, a la que seguirán otras colecciones de cuartetos de cuerda en grupos de seis.

Con toda probabilidad, Canales se formó en Toledo con el compositor catalán Jaime Casellas, eminente maestro educado en los rigurosos principios contrapuntísticos de la vieja

escuela, pero en cuyas composiciones predomina ya la armonía vertical. Casellas había sido maestro de capilla de la catedral de Toledo entre 1733 y 1762, y fue sucedido por Juan Rossell. Pero todavía tuvo ocasión Canales de conocer parcialmente la etapa en que el magisterio catedralicio de Toledo estuvo en manos del presbítero Francisco Juncá y Carol, nacido en Sabadell en 1742 y discípulo, en Montserrat, de Benet Julia. Es decir, en Juncá se dieron ya plenamente las características del nuevo estilo homofónico e italianizante impuesto en el monasterio montserratino por el padre Martí y sus discípulos. La doctrina, de signo tradicional, de Casellas, y los nuevos aires aportados por Juncá, tuvieron que influir en la producción sólidamente clasicista de Manuel Canales, a quien podemos considerar, en su obra de cámara, como un Haydn español.

El cuarteto de cuerda que cierra el programa de hoy, es el último de los publicados por el maestro español, aparecidos en Inglaterra con ésta portada:

"Six Quartetts fortwoviolins, tenor and bass, by Emanuel Canales, composer to the King of Spain, Op. III. Pr. 10.6 London. Printed for Will. Napiernúm. 474 Strand".

Canales observa las formas clásicas. Todos sus cuartetos tienen cuatro movimientos, a saber: un "Allegro moderato" inicial, en el que desarrolla la forma sonata, al cual sigue un "lento", a veces de muy notable belleza. Luego viene un "minueto", con su correspondiente "trío", y finalmente un tiempo rápido en forma similar al rondó.

Pero si formalmente Canales sigue el modelo de cuarteto clásico practicado por sus colegas latinos de Italia y Francia, su técnica compositiva le acerca más a las novedades que están surgiendo en Viena merced a Haydn, Mozart y sus contemporáneos. Canales agrega a efectos sonoros provenientes de secuencias armónicas, un uso más individualizado de las cuatro voces, valiéndose de un contrapunto sencillo, fácilmente asimilable. A ello hay que añadir una línea melódica siempre fluida, basada, como otros autores españoles de la época, en motivos y diseños breves, los cuales determinan el ritmo de los respectivos movimientos. Sus finales suelen ofrecer unas posibilidades virtuosísticas que denotan la calidad de Canales como intérprete.

Lo más sorprendente en él es la búsqueda de efectos sonoros, la preocupación por la armonía desdeñando a veces la línea melódica al modo italiano. Sin hacer uso del folklore, como tantos otros músicos españoles de su tiempo, Canales se muestra enormemente hispano en esa mezcla picaresca y de suave melancolía que hacen tan atractivos sus cuartetos.

DOCUMENTOS

PARA INSTRUCCION DE MUSICOS,

Y AFICIONADOS,

Que intentan saber el Arte de la Composicion.

EN ESTA OBRA SE TRATA DE LOS CONTRAPUNTOS sobre bajo hasta siete , sobre tiple hasta siete , y suelto hasta ocho, y dos exemplos á doce voces , todas en fuga unas con otras. Varios Solos y Dúos : pensamientos á tres , y á quatro. Varios pasos , y contrapasos , y el modo de entrarlos. Varios Cánones y Trocados. Extensión de los instrumentos. Posturas de! Violin por todos los tonos, y formación de ellos, con otras cosas muy útiles:

COMPUESTA Y ORDENADA

POR DON VICENTE ADAN.



CON LICENCIA.

En Madrid , en la Imprenta de Joseph Otero.

Año de 1786.

Se hallará en la Librería de Castillo , frente ele las Gradas de S. Felipe ti Real!

CUARTO CONCIERTO

De un siglo tan extremadamente complejo y contradictorio como el XVIII, se han dicho muchas cosas que no concuerdan entre sí, pues si es cierto que es la época del artificio y la extravagancia, también lo es del racionalismo y un cierto tipo de naturalismo. Si es el tiempo del equilibrio, la mesura, lo es igualmente de la vehemencia, el aplebayaamiento, la revolución.

La exquisita decoratividad del rococó, que en música ha venido a denominarse "estilo galante", fue consecuencia de la extrema complicación del último barroco, y en su momento de auge puede situarse entre 1750 y 1770, etapa conocida también como período preclásico. Período breve, porque las teorías de Rousseau sobre los derechos individuales, la natural bondad del hombre y su degradación en un medio social que hay que reformar, fueron un punto de partida para que se operase un cambio inmediato, manifestado pronto en Alemania en las obras de Goethe (*Goetz von Berlichingen*, 1772), Schiller (*Die Räuber*, 1778), a la que dio nombre a toda una actitud de enfrentamiento a los convencionalismos sociales y artísticos, el drama de Klingler *«Sturm und Drang»* (1775).

El sentimiento, la emoción, un arte más simple y directo, se fueron abriendo camino, unas veces por medio de productos del más racionalista e intelectual clasicismo, otras depositando en ellos pequeñas dosis de subjetivismo sentimental, apreciable por los oyentes con solo poner en juego la sensibilidad o la intuición y, a la vez, reflejo del triunfo de una clase, la burguesa, que impondrá su gusto a fin de siglo.

En España, aun con unos determinantes sociales bien distintos a los del mundo germánico, las nuevas corrientes estéticas van a ir penetrando, poco a poco, a través de la música cortesana de la Capilla Real, y también por medio de algunas familias aristocráticas próximas a la corte. Sabido es el interés de ciertas casas, como las de Alba y de Osuna, por compositores como Boccherini o Haydn.

Para la casa ducal de Alba, por cierto, escribió el célebre flautista y autor de tonadillas Luis Misón Ferreiras doce sonatas para flauta y bajo continuo, que se perdieron al parecer durante el incendio del Palacio de Liria en la guerra civil de 1936-1939. Sólo se ha conservado la página final del

manuscrito, un "allegro a la francesa", gracias a que fue utilizada por Subirá como ilustración a su libro *"Historia de la música española e hispanoamericana"*.

Por otro lado, en la segunda mitad del siglo XVIII, la mayor parte de las capillas musicales catedralicias, y las de algunos centros religiosos con Arantzazu o Montserrat cuentan asimismo con importantes efectivos instrumentales, lo que va a propiciar, si bien tímidamente, el cultivo de la música de cámara. Pese a ciertas polémicas entre los cultivadores del viejo estilo contrapuntístico y el nuevo estilo melódico, la estética más avanzada irá imponiendo sus leyes sin posibilidad de vuelta atrás.

Debido a la penetración del arte operístico italiano, apoyado por la familia real, muchas novedades fueron introduciéndose en España a través del teatro lírico. Los «*Conciertos Espirituales*», de Madrid, a imitación de los parisien- ses, alternaron desde 1786, cuando la Junta de Hospitales que presidía el duque de Híjar decidió impulsarlos, con las representaciones de ópera en Los Caños del Peral (en el mismo lugar donde hoy se alza el Teatro Real). Lo mismo ocurriría poco después en Barcelona, en cuyo único teatro público se anunciaba en 1797 una honesta diversión «compuesta de quince Conciertos o Academias al uso de Madrid, Roma, Viena y Nápoles, siendo la música vocal oratorios de autores célebres y la instrumental conciertos o sinfonías concertantes». Y es curioso que, tanto en unos como otros, la flauta ocupa un importante lugar dentro de las sesiones instrumentales del momento. En el Coliseo de Los Caños del Peral, que contaba, por cierto, con una buena orquesta (18 violines, 4 violas, 2 violones, 3 contrabajos, 2 oboes, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 trompas, 2 clarines y un clave) actuaron más de una vez los flautistas hermanos Manuel y José Julián, que dieron a conocer un concierto para dos flautas escrito años antes por Misón. Otros grandes flautistas españoles, virtuosos también del oboe, como Misón o Manuel Cabazza, fueron José y Juan Bautista Plá. Uno y otros triunfaron en Europa, siendo gala de los Conciertos Espirituales de París y Amsterdam.

El recital de hoy se inicia con una serie de *danzas anónimas catalanas* cuyo estilo y origen, claramente populares, las hace parecer más próximas al tipo de danzas seiscientistas, como las recogidas por Martín y Coll a comienzos del siglo XVIII. Estas danzas catalanas proceden de la Biblioteca de Cataluña y han sido publicadas por el Instituto Español de Musicología en una revisión del flautista Romá Escalas.

Sebastián Albero (1722-1756) es uno de los compositores españoles más importantes del siglo XVIII. Ahora, tras haber sido publicadas sus obras, en ediciones al cuidado de dos de sus mejores intérpretes, Genoveva Gálvez y Antonio Baciero, estamos en condiciones de afirmar que Albero es, junto a Antonio Soler, la máxima figura del teclado español del setecientos. La obra de Albero está concentrada en dos fuentes principales: un manuscrito donado por Julio Gómez a la Biblioteca del Real Conservatorio de Madrid y otro que se encuentra en la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia. El primero (Ms 4-1727) se titula «Obras para clavicordio o piano forte» y contiene seis «obras» (o «tocatas») cada una de las cuales se estructura en «*recercata fuga, y sonata*». El de Venecia (Cod. It. IV/197b, n.º 9708) recoge 28 sonatas en forma binaria, al modo de Scarlatti, y dos fugas.

La enorme inventiva, calidad y originalidad de esta música se ve especialmente en las recercadas, cuya forma y lenguaje expresivo se aleja de los patrones italianos imperantes, acercándose, como dice Kastner, al estilo de un Louis Couperin o de un Jacobo Froberger. Las formidables fugas del manuscrito de Madrid sitúan en lugar especial a Albero en el panorama español del siglo XVIII, poniendo de relieve su independencia del estilo scarlattiano y su entronque con la tradición contrapuntística hispana. Esta última, en su caso, personalizada por José Elias, a cuya escuela dice él mismo pertenecer.

Sebastián Albero nació en Roncal (Erronkari, en euskera), Navarra, y apenas se conocen datos sobre su infancia y juventud. Debió establecerse pronto en Madrid, pues en 1746, a los 24 años de edad, sucedió a Ignacio Pérez como organista principal de la Real Capilla, cargo importante que demuestra el precoz talento de Albero. Poco más de diez años ocuparía ese cargo pues, tras haber contraído matrimonio en Madrid con su paisana Maria Angela de la Calle, falleció el 30 de marzo de 1756 en la Villa y Corte.

Aunque más ligado al rey Fernando VI que a Bárbara de Braganza, la reina protectora de Scarlatti, hay indicios de que Albero mantuvo con su colega italiano una relación amistosa y de mutua colaboración. Sin embargo, resulta desconcertante que el músico navarro no haya hecho la menor alusión a la reina —tan buena clavecinista— en la larga dedicatoria al rey del manuscrito de Madrid. Es una lástima que la temprana muerte de Albero malograra sus enormes posibilidades creadoras.

Las dos sonatas que figuran en el programa son las *Números 7* (andante) y *8* (allegro) del manuscrito de Venecia.

Dicho manuscrito fue sacado de España por Farinelli, el «castro» favorito de Felipe V. Adquirido en Italia por Contarini, formó parte de una serie de tomos en los que se halla la fuente más importante de las sonatas de Domenico Scarlatti. Una feliz coincidencia del destino ha unido así las obras de quienes llenaron con su arte excelso toda una etapa de impulso renovador de la historia de España.

Aunque en la edición holandesa de la casa Broekmans en Van Poppel (Amsterdam) figura el nombre de Fillippo Lluge, en realidad es el compositor español *Felipe Lluch* el autor de la *Sonata en re mayor* que escuchamos hoy, cuyo original se custodia en el British Museum. Se trata de un músico catalán, al parecer de Barcelona, del que, por ahora, no se tienen datos biográficos, si bien se le supone nacido en el primer tercio del siglo XVIII. Para José María Llorens esta sonata de Lluch es característica del estilo indefinido de la sonata dieciochesca española. «Sus temas —dice el citado musicólogo— cortos y repetidos asemejan el estilo propio del padre Soler». La «Sonata» de Lluch para flauta travesera y bajo continuo, es, junto a las desaparecidas de Misón, las de Plá, Cabazza y las Sonatas y duetos de Antonio Rodil, una de las más interesantes aportaciones españolas a la flauta antes de las innovaciones que otorgó a este instrumento Theodor Boehm. Estamos ante una obra de gran dificultad para el ejecutante.

Uno de los retratos más divulgados del compositor *Luigi Boccherini* (1743-1805) es aquel de Pompeo Batoni en el que podemos verle ejecutando una pieza de violoncello. Actitud muy propia de quien fue un gran violonchelista desde la infancia. El padre de Boccherini, Leopoldo, le había enseñado violoncello en Lucca, su ciudad natal, y el sacerdote Domenico Vannuci amplió aquellos estudios de tal forma que, en los archivos de Santa Croce de Lucca consta su participación como violoncellista en las fiestas del año 1756, es decir, cuando solo contaba trece años de edad. Y aunque sea a título anecdótico, puede ser revelador de esa relación con el mundo del violoncello, saber que su segunda mujer, María del Pilar Joaquina Porreti era hija de un conocido violoncellista de Madrid, Domingo Porreti, de la orquesta real.

En Roma prosiguió Boccherini estudios con Giovanni Battista Constanzi, uno de los mejores violoncellistas de la época, autor de óperas y de música sacra. Es así como Boccherini, convertido en un virtuoso de este instrumento, inició su carrera por Italia, Austria, Francia y España. En nuestro país se establece en 1768 (fecha aproximada de composición de la sonata que oiremos hoy), y como su carácter atrabiliario y las intrigas de su compatriota Gaetano Bru-

netti le impiden obtener un puesto estable en la capilla real, ejerce finalmente, entre 1769 y 1785, como «Compositora e virtuoso di camera de S. A. R. don Luigi, Infante d'Ispagnia». A la muerte del infante don Luis de Borbón, le encontramos, siempre en Madrid, dirigiendo la orquesta de los Duques de Osuna, mientras se pone al servicio del rey Federico Guillermo de Prusia. Después de la muerte del rey prusiano en 1797, con la protección del embajador francés en Madrid, Luciano Bonaparte, y de algunos nobles, Boccherini recobró su fama como compositor y virtuoso en la corte española, pero pronto pasó a un segundo plano, falleciendo en la más absoluta pobreza.

Entre Arenas de San Pedro, Boadilla del Monte y Madrid, pasó Boccherini su tiempo y sus inquietudes y apuros económicos, como un español más. Son muchas las obras del músico de Lucca que nos dan idea de su españolismo, desde su Ballet español G. 526, pasando por la zarzuela (con texto de Ramón de la Cruz) «*La Clementina*», o la escena dramática «*Inés de Castro*», G. 523, hasta sus Villancicos G. 539 o la «*Música nocturna de Madrid*» G. 324. Creaciones de línea melódica fluida, de clara y elegante inspiración. La música de cámara de Boccherini, tan hermosa a veces, cabalga con un pie en el barroco tardío y otro en el primer romanticismo, cuya vibración sentimental aflora en muchas de sus páginas.

En el panorama español del siglo XVIII, mucho más nutrido e importante de lo que nuestros conciertos permiten suponer, como bien puede verse en este ciclo, hay tres compositores apellidados Ximenez. Saldoni nos habla de un Antonio Ximenez, profesor de la colegiata de Alicante, que publicó a finales del siglo en Madrid cuatro grandes tríos para guitarra, violín y bajo, amén de otras piezas con idéntica instrumentación. También un José Ximénez había publicado en París, en 1780, tres sonatas para violín y bajo. Ignoramos la relación que estos Ximénez tuvieron, si la hubo, con Nicolás Ximenez, el autor e interpretado esta tarde aquí. La *Sonata en sol mayor* que hoy oímos en versión de flauta travesera, es la primera de la colección de Nicolás Ximenez «*Six solos for violín composed and humbly dedicated to the Right Honourable the Earl of Sandwich by Nicolás Ximenez*», sin año. Esta colección de seis sonatas que Ximenez dedicó humildemente al Conde de Sandwich, fueron publicadas en Londres y sólo se conserva un ejemplar de ellas en la Biblioteca Nacional de Madrid.



QUINTO CONCIERTO

Como ya señalaba Mitjana, el siglo XVIII español se nos presenta, en música, caracterizado por la tensión entre dos inclinaciones opuestas. De un aparte, la preponderancia del artificio retórico y técnico, y la habilidad en las combinaciones contrapuntísticas. De otra, la suavidad de las voces concertadas, y la sutil relación entre las consonancias y las disonancias. Si ampliamos las categorías enunciadas por el musicólogo malagueño, nos encontraremos con un mundo complejo y amplio de tensiones y relaciones contrapuestas: estilo organístico y estilo clavecinístico; música en latín y música en romance; teóricos revolucionarios y reaccionarios. En suma, *prima prattica* y *seconda prattica*.

Pero si este siglo significa el apogeo de la música barroca y de la tensión y a veces contradicción inherentes a ella, contempla asimismo el surgimiento de un nuevo estilo, síntesis y equilibrio entre los contrarios. En el estado actual de las investigaciones musicológicas, resulta apresurado pretender sacar conclusiones definitivas sobre este siglo, aunque paulatinamente se van llenando las amplias lagunas y deshaciendo los viejos prejuicios. Así, actualmente se tiende a considerar el siglo XVIII como una época particularmente fecunda en la historia de la música española, aunque sin la ruptura tan acentuada con respecto al siglo anterior que presentan los estilos musicales de otros países europeos por la misma época. Con todo, no debemos olvidar que es en este siglo cuando Domenico Scarlatti vive y produce en España. Actualmente se trabaja en el estudio de las distintas influencias e interacciones que este músico ejerció en sus colegas españoles. Si tomamos en cuenta esto, junto con las influencias de otros músicos extranjeros y con las tensiones internas que padecía el estilo barroco, los elementos son tan numerosos y complejos que sería imposible pretender enunciarlos en esta síntesis.

El programa elegido, a primera vista corresponde a lo que podríamos llamar *prima prattica*, en cuanto que se trata de obras litúrgicas en latín. Pero no hay que detenerse en las apariencias: en realidad, ambas prácticas ya se encuentran bastante diluidas y actúan recíprocamente.

Diego Muelas, o de las Muelas, nace en Cuenca en 1698, y fallece en Madrid hacia 1743. Fue niño de coro en la catedral de Sigüenza, maestro de capilla en Astorga y el 26

de enero de 1719 sucede a Antonio Yanguas en el magisterio de capilla de la catedral de Santiago de Compostela. Cuatro años más tarde se traslada a Madrid para ocupar el mismo cargo en el Convento de la Encarnación, y aquí permanece hasta su muerte.

La presencia de villancicos suyos en lugares tan remotos como Guatemala y Morelia, y el hecho que se cantaran en Santiago sus motetes para la Cuaresma y la Semana Santa hasta bien entrado el siglo XIX, demuestra la reputación de que gozaba nuestro autor.

Los *Motetes* de Muelas presentes en este concierto se cantaban, respectivamente, el primero, segundo y cuarto domingo de Adviento, domingo de Sexagésima, domingo de Quincuagésima, miércoles de Ceniza, domingo primero, segundo y tercero de Cuaresma y domingo primero de Pasión.

Fieles al estilo antiguo, encontramos en estos motetes, sin embargo, una cierta propensión al estilo moderno, sobre todo en lo que se refiere a la conducción de las voces y a la verticalidad de algunos pasajes (por ejemplo, la parte central del *Cum audisset Joannes*, y el *Adjuva nos*). Asimismo, es patente cierto madrigalismo, como en el sencillo y conmovedor *Vox clamantis*. Tomando en cuenta estas características, llegamos a la misma conclusión de Tafall: Muelas es un autor de transición entre la antigua polifonía y el moderno estilo armónico.

De **Joao Pedro Almeida Motta**, llamado "el portugués", desconocemos la fecha de nacimiento, aunque sabemos que murió en 1720. Se conservan obras suyas en Mondoñedo, Tuy y Santiago: dos misas, Nona para la Ascensión, Vísperas, Completas, siete Salmos, un Miserere, dos Magnificat, Benedictus y dos motetes.

El himno *Ave Regina Coelorum*, de sencilla estructura, alterna períodos homofónicos con otros de carácter imitativo. Es de notar también la alternancia constante de *pianos y fortes*, detalle muy característico del estilo barroco.

Antonio Soler es uno de los nombres claves en la historia de la música española. Nacido en 1729, muere en El Escorial en 1783. El espacio es breve para reseñar sus actividades musicales. Baste decir que fue gran ejecutante de tecla y gran compositor de música de tecla, coral, de cámara, teatral y además notable y avanzado teórico. Esta última faceta la demuestra en la *Llave de la modulación y antigüedades de la música* (1766), y en un manuscrito recientemente publicado por Samuel Rubio: *Theórica y práctica del temple para los órganos y claves*. A través de este documento contemplamos un Soler especulativo, pero que

nunca pierde de vista la práctica musical.

La estructura del motete *Confitebor tibi Domine* es totalmente clásica: secciones imitativas, en contraste con períodos homofónicos en los pasajes donde se ha querido enfatizar el texto (*retribue servo tuo; vivifica me*). Pero también encontramos rasgos originales, siendo el más importante de estos la conducción melódica. Por otra parte, hay algunos pasajes dotados de un discreto cromatismo, y algún salto de cuarta aumentada, del tercer grado a la sensible, muy característico de la música española de esta época.

Melchor López Jiménez nació en Hueva (Guadalajara) el 19 de enero de 1759 y murió en Santiago el 19 de agosto de 1822. Estudió en el Colegio de la Capilla Real de Madrid. El 23 de marzo de 1784 es admitido como maestro de capilla en la catedral de Santiago, sucediendo a Buono Chiodi y permaneciendo allí hasta su fallecimiento.

En los archivos de Mondoñedo, Tuy y Santiago se conserva una gran cantidad de sus obras: misas, motetes, salmos, villancicos: unas 600 obras, cuyas partes están copiadas, en su mayoría, de su propia mano. López Jiménez se encuentra totalmente inscrito en la órbita del estilo clásico, y representa el esplendor de la Capilla musical de la Catedral de Santiago.

El motete *Dicebat Jesús turbis*, para el domingo de Pasión, escrito en 1784, se caracteriza sobre todo por su equilibrio clásico: ningún elemento predomina, y todos se encuentran representados por igual: juego imitativo y escritura vertical; juego dinámico discreto; estructura clásica de la melodía.

Gracias a los estudios de Ernesto Zaragoza Pascual, sabemos que Fr. **José Antonio Marti** nació en Tortosa en 1719 y murió en Montserrat el 3 de enero de 1763; que ejercía el cargo de organista en la Soledad Real de Madrid antes de tomar el hábito benedictino en Montserrat el 10 de octubre de 1749, y que el 9 de agosto de 1753 fue nombrado maestro de la Escolanía y de la Capilla de Montserrat. Es uno de los grandes representantes de la escuela montserratina, fecundo compositor, excelente intérprete, pedagogo —entre sus discípulos se cuenta el P. Anselmo Viola— y además buen humanista. Conservamos bastantes obras suyas en el archivo de Montserrat y en la Biblioteca Nacional; Lamentaciones, responsorios, cantatas, Salves, Magnificat, misas, un Stabat Mater, sonatas para tecla, villancicos, una *allemanda* para tres instrumentos.

En el *Magnificat* para dos sopranos solistas, coro y órgano con que se cierra este programa, es bien patente la in-

fluencia italiana, característica de toda la obra de Martí, según Zaragoza Pascual.

Es característica la angulosidad de la melodía, basada en sucesiones de acordes, así como la fuerza y la tensión en el pulso rítmico. Y muy de observar también el madrigalismo constante, hasta en la disposición de las partes según los versículos: *Et exultavit*, de tiempo allegro y vigoroso juego rítmico; *quia respexit humilitatem*, andantino a una sola voz acompañada; *quiafecit mihi magna*, exuberante allegro. Ya no se considera aquí el *Magnificat* como una alternancia de polifonía y canto llano, sino que cada versículo se trata según las características latentes en el texto.

No suelen ser frecuentes los conciertos de música coral española del siglo XVIII. Por ello, resultan loables los esfuerzos de la Fundación Juan March y de la Coral Santo Tomás de Aquino, dirigida por Mariano Alfonso. La Musicología no encuentra su exacto cumplimiento sino en la ejecución viva de la música que investiga, y por lo tanto, musicólogos e intérpretes deben ir de la mano en la tarea de revelar al público la belleza de estas obras desconocidas. Confiamos en que poco a poco estas músicas tan olvidadas dejen de dormir en los archivos y se muestren a la faz pública, haciendo así justicia a sus autores y deleitando a los oyentes.

Dionisio Preciado

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Erunt signa in solé

Erunt signa in solé et luna e stellis, et in térra pressura gentium, praeconfusione, sonitus maris et fluctuum.

Cum audisset Joannes

Cum audisset Joannes in vinculis opera Christi, mitens dúos ex discipulis suis, ait illi: Tu es qui venturus es, an alium expectamus?

Vox clamantis

Vox clamantis in deserto: parate viam Domini, rectas facite semitas ejus.

Interrogabant autem

Interrogabant autem eum discipuli ejus, quae esset haec parabola.

Dixerunt autem

Dixerunt autem ei: quod Jesus Nazareus transiret, et clamavit, dicens: Jesu, fili David, miserere mei.

Adjuva nos, Deus

Adjuva nos, Deus, salutaris noster, et propter gloriam nominis tui, Domine, libera nos et propitius esto peccatis nostris propter nomen tuum.

Inter vestibulum et altare

Inter vestibulum et altare plorabunt sacerdotes ministri Domini et dicent: parce, Domine, populo tuo.

Ductus est Jesus

Ductus est Jesus in desertum a Spiritu, ut tentaretur a diabolo.

Hic est Filius

Hic est filius meus dilectus, in quo mihi bene complacui; ipsum audite.

Erat Jesus

Erat Jesus ejiciens daemonium, et illud erat mutum.

Dicebat Jesus turbis

Dicebat Jesus turbis judeorum et principibus sacerdotum: Quis ex vobis arguet me de peccato?

Ave, Regina coelorum

Ave, Regina coelorum,
ave, Domina Angelorum,
salve, radix, salve, porta,
ex qua mundo lux est orta;
Gaude, Virgo gloriosa,
super omnes speciosa.
Vale, o valde decora,
et pro nobis Christum exora.

Confitebor tibi, Domine

Confitebor tibi, Domine in toto corde meo. Rétribué servo tuo, vivam et custodiam sermones tuos; vivifica me secundum verbum tuum, Domine.

Dicebat Jesus turbis

Dicebat Jesus turbis judeorum et principibus sacerdotum: Qui ex Deo est, verba Dei audit; propterea vos non auditis, quia ex Deo non estis.

Magnificat

Magnificat anima mea Dominum, et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

Quia respexit humilitatem ancillae suae, ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.

Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen ejus.

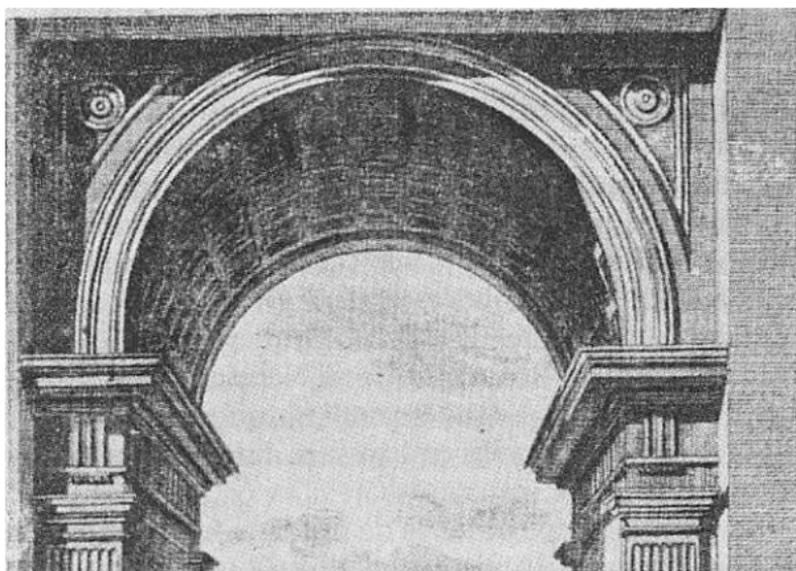
Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.

Dispensit superbos mente cordis sui, et exaltavit humiles.

Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.

Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini ejus in saecula.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto, sicut erat in principio, et nunc et semper, et in saecula saeculorum. Amen.



PARTICIPANTES



*Arte no ménos grato y necesario
Al hombre en sociedad. que al solitario.*

PRIMER CONCIERTO

Angeles Chamorro

Nacida en Madrid. Graduada en el Conservatorio de Madrid, termina sus estudios musicales, con los máximos galardones y el Premio Extraordinario Fin de Carrera.

Comienza sus actuaciones en diversas sociedades de provincias, debuta a continuación en París y Londres, actúa para la B.B.C., de Londres, O.R.T.F., en París, R.A.I., de Torino y Roma, Suisse Romande, Orquesta de Praga y Brno, Santa Cecilia, de Roma, Orquesta Nacional Francesa, y en España con la Orquesta Nacional, Orquesta R.T.V.E., con la que ha hecho diversas grabaciones discográficas, Orquesta de Barcelona, etc.

Su carrera como cantante de ópera la inicia en el Teatro Bellas Artes, de México, con "La Bohème" y "L'Elisir d'amore". A continuación debuta en el Teatro de Liceo, de Barcelona con "Las Bodas de Figaro". A partir de entonces la crítica comenta muy elogiosamente no sólo sus cualidades vocales y musicales, que ya había demostrado como concertista, sino sus grandes aptitudes teatrales, que le valieron la obtención del Premio Nacional de Teatro.

Desde entonces, y sin abandonar el concierto, ha interpretado ciclos operísticos, actuando en los Teatros de Ópera de Francia, Lisboa, Checoslovaquia, Alemania, Italia, Suiza, New York, México D.F., etc.

También ha actuado en los Festivales de Música de Toulouse, Granada, Santander y Sevilla.

Tiene numerosas grabaciones discográficas de zarzuela y concierto.

M.^a del Carmen Sopena

Nace en Bilbao.

Finaliza sus estudios musicales con primer premio de piano. Colabora asiduamente con la Orquesta Sinfónica, y se especializa en el acompañamiento de cantantes e instrumentistas. Tiene numerosas grabaciones en radio y televisión, tanto nacionales como extranjeras, habiendo grabado un LP con el célebre tenor italiano Giacomo Lauri-Volpi.

Actualmente es profesora especial, por oposición, de repertorio de Ópera y Oratorio, en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Acaba de finalizar una gira de conciertos por Venezuela y Estados Unidos.

SEGUNDO CONCIERTO

José Luis González Uriol

Diplomado en Organo por el Real Conservatorio de Madrid, obtuvo Premio Extraordinario Fin de Carrera. Realizó estudios de Dirección de Orquesta con Igor Markevitz.

En Lisboa asistió a clases especiales de Clavicordio e Interpretación de Música Antigua Española con el Prof. M. S. Kastner. Más tarde amplió estudios de Organo con los Prof. L. F. Tagliavini y Anton Heiller en Haarlem (Holanda).

Ha seguido Cursos de Clavicémbalo en Stauffen (Alemania) y Amsterdam con el Prof. Gustav Leonhardt. Mantiene asiduamente una intensiva actividad concertística como intérprete de Organo y Clavicémbalo por toda Europa y Estados Unidos de América.

Como especialista en Música Antigua Ibérica ha grabado numerosos discos.

Profesor de Clave y Organo del Conservatorio de Zaragoza y fundador del Departamento de Música Antigua de la Institución "Fernando el Católico" y de los Cursos Internacionales de Música Antigua de Daroca, realiza una gran labor pedagógica en la enseñanza de Organo y Clavicémbalo.



TERCER CONCIERTO

Cuarteto Hispánico Numen

En el invierno de 1978 se produce la fusión de miembros de sendos cuartetos disueltos, el Hispánico y el Numen; en su actual formación, y en sus cinco años de existencia, el Cuarto Hispánico Numen ha realizado numerosos conciertos, cubriendo prácticamente toda la geografía española.

El cuarteto se empeña en dar a conocer, además del repertorio universal, obras desconocidas de compositores españoles injustamente olvidadas. Fue escogido en la primavera de 1980 para brindar al público de Madrid un ciclo de cuatro conciertos sobre *La evolución del Cuarteto de Cuerda*, comprendiendo obras desde Haydn hasta Bartok, en la Fundación Juan March; también ha realizado varias grabaciones públicas para Radio Nacional de España.

El primer disco grabado por el Cuarteto, con sendas obras de Manuel Canales, mereció un premio del Ministerio de Cultura, y abrió el camino para actuaciones del conjunto en el extranjero. En 1982 se constituyó en Madrid la Asociación Española de Música de Cámara, cuya programación se basa, inicialmente, en la actuación del Cuarteto y de sus integrantes, en formaciones diferentes.

El Cuarteto Hispánico Numen es una agrupación totalmente independiente, cuyos integrantes, además de dedicar sus mejores esfuerzos al cultivo de la música de cámara, llevan a cabo la enseñanza de sus respectivos instrumentos en diferentes centros docentes del país.

El Cuarteto Hispánico Numen está formado por:

Polina Kotliarskaya, *violin*.

Francisco Javier Comesaña, *violin*.

Juan Krakenberger, *viola*.

José María Redondo, *violoncello*.



CUARTO CONCIERTO

Mariano Martín

Nace en Madrid, ciudad en la que realiza estudios de Música y Medicina. Ha asistido a cursos de las más prestigiosas figuras dentro de la especialidad instrumental a la que se dedica, como F. Brüggen (flauta de pico) y B. Kuijen (travesera barroca). Ha realizado numerosas grabaciones, tanto discográficas como para Radio Nacional y Televisión Española. Como solista o como integrante de grupos de cámara (L.E.M.A. y «La Stravaganza»), ha realizado giras de conciertos por Alemania, Francia, Suiza, Portugal, Argentina, Colombia, Perú, Costa Rica y prácticamente en toda España. Como solista ha actuado bajo la dirección de directores como A. Janigro, J. Bodmer, O. Alonso, L. Remartín, J. R. Encinar y Herrera de la Fuente, entre otros. Tiene publicadas obras de concierto y pedagógicas. En la actualidad es profesor de flauta de pico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Su actividad pedagógica se ha desarrollado también en el Festival de Cambrils, Curso de Música Histórica de Mijas y en el Curso de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial, del que es director. Es presidente de la Asociación «Música Barroca».

Jacques Ogg

Nació en Maastricht, Holanda, en 1948. Recibió clases de música desde que tenía seis años y dio su primer concierto a los quince años de edad.

Desde 1966 a 1970 estudió con Anneke Vittenbosch y durante los cuatro años siguientes, mientras asistía a clases en el Conservatorio de Amsterdam, fue alumno de Gustav Leonhardt.

Completó sus estudios, que incluían órgano y musicología, examinándose de solista de clave.

Actualmente es profesor en el Conservatorio Groningen en la Universidad de Amsterdam y en el Conservatorio Real de La Haya.

Toca generalmente con dos grupos: «De Egelentier» fundado en 1972, especializado en música barroca y rococó francesa y con «The Arcadia Musicale» (1974), grupo de viento madera que interpreta música italiana y francesa del 1500 al 1800.

Además de sus muchos compromisos en Holanda, Jacques Ogg es requerido como solista y como participante de grupos en el extranjero. Ha hecho giras en Suecia, Alemania, Bélgica, Dinamarca, Francia, Inglaterra e Irlanda y ha participado en numerosos festivales internacionales.

Richte Van der Meer

Nació en Groninger (Holanda). Estudió violoncello con Anner Bylsma y viola da gamba con Wieland Küijken en el Real Conservatorio de La Haya. Obtiene el premio Nicolai en la misma ciudad. Ha realizado numerosas grabaciones para la Radio, Televisión y discos. Es miembro de la Petite Bande, de la Orquesta Siglo XVIII dirigida por Frans Brüggen, del Emsemble Parnassus dirigido por Barthol Küijken y con el violoncello moderno del Grupo Schönberg.

QUINTO CONCIERTO

Coral Santo Tomás de Aquino

La Coral Santo Tomás de Aquino, decana de las formaciones corales de la Universidad madrileña, fue fundada en las Navidades del año 1948. Desde esa ya lejana fecha, y gracias al esfuerzo y entusiasmo de más de mil quinientos estudiantes que han engrosado sus filas, esta entidad polifónica ha contribuido, con innumerables actuaciones y conciertos, al desarrollo de la cultura musical dentro y fuera del ámbito universitario.

Destacan de entre sus actuaciones en España, los primeros premios obtenidos en los concursos de Mieres, Torrevieja y Tolosa, así como su participación en cinco ocasiones en las Semanas de Música Religiosa de Cuenca, I Festival de la Opera de Madrid, etc.

Fuera de nuestras fronteras, la Coral ha tenido una destacada participación en el II Festival Intercontinental de Música de América y Europa; ha organizado intercambios con diferentes agrupaciones corales extranjeras, habiendo ofrecido conciertos en Austria, Polonia, Méjico, Brasil, Argentina, fomentando en estos países un extraordinario interés por el repertorio clásico de la polifonía española.

En el próximo verano realizará una gira por Hungría y Polonia, para actuar en las principales ciudades de estos dos países.

Entre sus directores titulares destacan los nombres de Arturo Dúo Vital, Jesús López Cobos, José Ignacio Prieto, Miguel Groba y José de Felipe, habiendo actuado en ocasiones extraordinarias bajo las batutas de Odón Alonso, Jerzy Senkov y Ernesto Halffter, entre otros.

Desde hace aproximadamente dos años, se encarga de la dirección de la Coral Mariano Alfonso Salas.

Mariano Alfonso Salas

Nacido en Vegadeo (Asturias) en 1950, inicia su formación musical en el Conservatorio de León. Posteriormente se traslada a Madrid, donde cursa estudios de Canto, Contrapunto y Fuga, Composición, Dirección de Orquesta y Coros y Musicología, teniendo como maestros, entre otros, a Francisco Calés, Antón Garda Abril, Enrique García Asensio y Samuel Rubio.

Es autor de numerosas obras, tanto sinfónicas como camerísticas (vocales e instrumentales), varias de las cuales han sido estrenadas en diversos lugares de España en audi-

dones, conciertos y retransmisiones radiofónicas.

Ha dirigido diferentes grupos vocales de cámara, con los que ha interpretado gran número de obras, preferentemente del repertorio renacentista y barroco, períodos éstos de la historia de la música por los que siente una especial atracción.



NOTAS AL PROGRAMA

Dionisio Preciado

Nació en Salvatierra de Alava. En la actualidad se halla en posesión de los siguientes títulos académicos musicales: Doctor en Musicología, Licenciado en Canto Gregoriano y Profesor Superior de Composición Musical. Es profesor de Paleografía Musical y de Folklore en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. También es director de la *Revista de Musicología*, órgano oficial de la Sociedad Española de Musicología. El Dr. Preciado es autor de varias obras de carácter musicológico, entre las que destacan las siguientes: *Obras Completas de Alonso de Tejada* (3 vols.); *Quiebros y Redobles en Francisco Correa de Araujo*; *José Ferrer: Sonatas para clave*; *Rafael Anglés: Salmodia para órgano*; *Vicente Rodríguez: Piezas sobre el Pange Lingua español*. Su última producción, *Doce Compositores Aragoneses de Tecla*, obtuvo el Premio Nacional de Musicología (1980), y ha sido publicada por Editora Nacional. Asimismo, ha escrito numerosos artículos de carácter musicológico en revistas españolas y extranjeras.

Andrés Ruiz Tarazona

Nació en Madrid en 1936. Cursó la Carrera de Derecho e hizo estudios de Piano y de Historia y Estética de la Música con Federico Sopena. Desde hace más de diez años colabora asiduamente con RTVE, ha sido profesor de Historia y Estética de la Música en la Facultad de Ciencias de la Información y en la actualidad ejerce como crítico musical en el diario madrileño «El País» y en «Hoja del Lunes» de Madrid. Es autor de diversos trabajos literarios para las editoriales Salvat, Alianza, Barral, etc. Ha publicado una serie de biografías en la «Colección Músicos» del Real Musical. En 1980 ha obtenido el Premio Nacional a la crítica musical.

Federico Sopena Ibáñez

Nació en Valladolid en 1917. Catedrático de Estética e Historia de la Música del Real Conservatorio Superior de Madrid. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Academia de Artes, Ciencias y Letras de París.

Ha sido Director del Conservatorio de Madrid (1951-1956), etapa en la que funda y dirige la revista «Música»; Comisario General de Música (1971-1972). Secretario General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1969-1977), Director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1977-1981) y Director del Museo del Prado.

Ha ejercido la crítica musical en distintas publicaciones periódicas y cuenta con una gran cantidad de ensayos y artículos publicados en las principales revistas del país. Entre sus libros destacan «Historia de la música», «Historia de la música española contemporánea», «Historia crítica del Conservatorio de Madrid», «Arte y sociedad en Galdós», «La música en el Museo del Prado» (en colaboración con Antonio Gallego), la edición de los Escritos sobre música de Manuel de Falla, monografías sobre Turina, Rodrigo, Falla, Liszt, Stravinsky y Mahler; ensayos sobre «El Requiem romántico», «El lied romántico», «El lied nacionalista», «Música y literatura», «Picasso y la música», etc.

CARTA APOLOGETICA,

QUE EN DEFENSA

DEL LABYRINTO DE LABYRINTOS

compuesto por un Autor, cuyo nombre
saldrá presto al Público,

ESCRIBIÓ

DON JUAN BAUTISTA BRUGUERA,
I MORRERAS PRESBITTERO,

*Maestro de Capilla en la Iglesia de Figueras
en Cathaluña,*

CONTRA

LA LLAVE DE LA MODULACION,

I SE DIRIGE

A SU AUTOR EL M. R. P. Fr. ANTONIO SOLER
Monge Geronymiano, Organista, i Maestro de Capilla
en el Real Monasterio de San Lorenzo
del Escuriál.

CON LICENCIA.

En Barcelona : En la Imprenta de FRANCISCO SURIÁ Impressor.
Año de 1766.

Depósito Legal: M-9.611-1984. - 851/4.
Imprime: GAEZ, S. A.
Ctra. N-III, Km. 25,200.
Arganda del Rey (Madrid).



FUNDACION JUAN MARCH
Salón de Actos. Castelló, 77. Madrid-6
Entrada libre