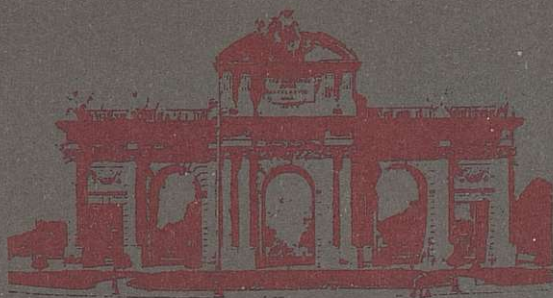




JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA
DIPUTACION PROVINCIAL DE ALBACETE
AYUNTAMIENTO DE ALBACETE
CAJA DE AHORROS DE ALBACETE



CICLO

LA MUSICA DE CAMARA EN
LA EPOCA DE CARLOS III

Abril 1988



1788 CARLOS III 1988
Y LA ILUSTRACION

CICLO

LA MUSICA DE CAMARA EN
LA EPOCA DE CARLOS III



JUNTA DE COMUNIDADES DE CASTILLA-LA MANCHA
DIPUTACION PROVINCIAL DE ALBACETE
AYUNTAMIENTO DE ALBACETE
CAJA DE ALBACETE



CICLO

LA MUSICA DE
CAMARA EN
LA EPOCA DE
CARLOS III



Abril 1988

INDICE

	<u>Pág-</u>
Presentación	5
Programa general	7
Introducción general, por Andrés Ruiz Tarazona	13
Notas al Programa	
• Primer Concierto	16
• Segundo Concierto	21
• Tercer Concierto	24
Texto de las obras cantadas	28
Participantes	31

Con este ciclo de conciertos sobre La música de cámara en la época de Carlos III desea Cultural Albacete sumarse a la conmemoración de Carlos III y la Ilustración en el segundo centenario de la muerte del monarca.

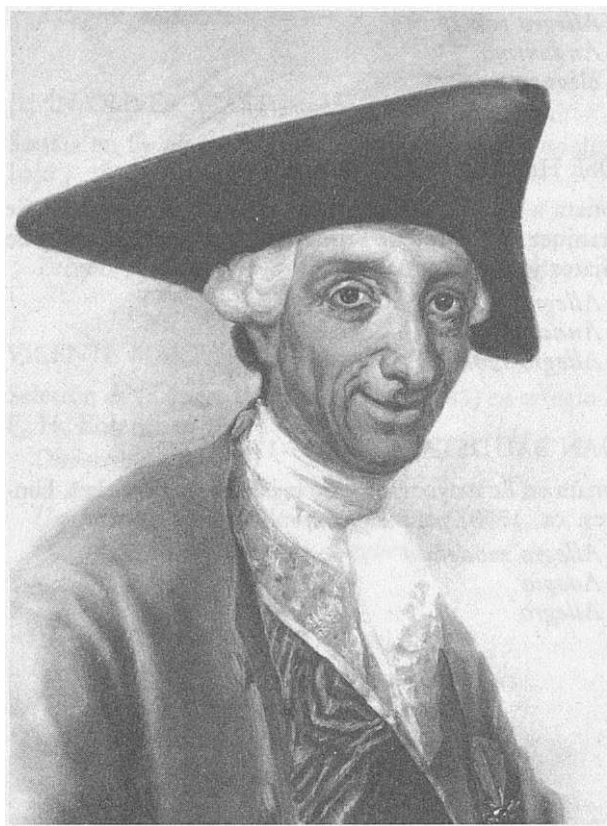
La Comisión Nacional creada al efecto, presidida por Su Majestad el rey don Juan Carlos I, ha querido recordar a toda la nación aquel impulso modernizador que abarcó prácticamente todos los campos de la actividad social: la educación, la industria, la agricultura, el comercio, las instituciones científicas, literarias y artísticas. Sólo la música, al parecer, no fue alcanzada por aquella acción del monarca, al que le faltó el entusiasmo filarmónico de sus antecesores.

Sin embargo, y a través sobre todo de la música de cámara, España vivió en aquellos años del reinado de Carlos III la misma evolución que vemos en otros países europeos: el progresivo acercamiento a la música por parte de aquellas capas sociales que cobraban un mayor protagonismo económico y político: la burguesía.

Estos tres conciertos nos acercan, pues, imágenes sonoras de la misma calidad que las otras imágenes del reinado más fructífero que ha conocido la España del siglo XVIII.

Este ciclo ha sido organizado por la Fundación Juan March.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

GIUSEPPE ANTONIO PAGANELLI (1710-1763)

Trio Sonata en Re mayor, Op. 1, n.º 1, para flauta,
violín y bajo continuo

Allegro con spirito

Andantino

Minuetto

JOSE HERRANDO (1720-1762)

Sonata a solo de violín y bajo, intitulada «El jardín de
Aranjuez en tiempo de Primavera, con diversos cantos de
pájaros y otros animales»

Allegro

Andante

Allegro moderato

JUAN BAUTISTA PLA (1725-1780)

Sonata en Re mayor (n.º 4 de la edición de Welcker, Lon-
dres, ca. 1770) para flauta, violín y bajo continuo

Allegro moderato

Adagio

Allegro

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

II

LUIGI BOCCHERINI (1743-1805)

Trío Sonata en Sol menor, n.º 6, G. 148

Presto

Allegro moderato

JUAN OLIVER Y ASTORGA (1750-1830)

Sonata en Fa mayor, Op. 3, n.º 4, para flauta, violín y bajo

Andante

Adagio

Tempo di Minuetto

VICENTE MARTIN Y SOLER (1756-1806)

Selección de la òpera «Una cosa rara» (1785) en arreglo de F. H. Ehrenfried (ca. 1794)

Ouverture - Allegro

In quegli anni - Allegretto

Un bricone senza core - Allegro con brio

Perchè farla, eterni dei - Larghetto

Li segno usitato - Allegro

Intérpretes: L'ACADEMIA D'HARMONIA
Jorge Caryevschi (flauta)
Emilio Moreno (violín)
Sergi Casademunt (violonchelo)
Albert Romani (clavecín)

Lunes, 11 de abril de 1988. 20,15 horas

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

JOSEPH TEIXIDOR (1750-1815)

Quarteto primero en Mi bemol mayor

Allegro non presto

Largo

Minue-Menor

Rondó Allegro

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Cuarteto en Do mayor Op. 74, n.º 1

Allegro

Andantino gracioso

Minuetto con motto

Allegro giusto

II

MANUEL CANALES (1747-1786)

Cuarteto en Re mayor Op. 3, n.º 1

Allegro maestoso

Menuet

Largo assai

Presto

LUIGI BOCCHERINI (1743-1805)

Cuartero en Sol menor Op. 32, n.º 5

Allegro comodo

Andantino

Minuetto con motto

Allegro giusto

Intérpretes: CUARTETO SOLER
Isabel Serrano (violín)
Angel Sampedro (violín)
Marcial Moreiras (viola)
Itziar Atutxa (violonchelo)

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

JUAN BAUTISTA PLA (1725-1780)

Trío en Sol mayor para dos flautas y bajo

Allegro moderato

Andante

Allegro

JOAQUIN GARCIA (1710-1779)

«Facta est quasi vidua», motete para soprano, dos flautas y continuo

«Asombroso milagro», cantada para voz, dos violines y continuo

LUIGI BOCCHERINI (1743-1805)

Trío en Re mayor Op. 28, n.º 1, para dos violines y bajo

Allegro moderato

Menuetto - Trío

JUAN FRANCES IRIBARREN (1698-1767)

«Por aquel horizonte», cantada al Nacimiento, para soprano, dos flautas y bajo

«Sagrada devoción», cantada al Santísimo, para soprano, dos flautas dulces, dos violines y bajo

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

II

JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Trío en Re mayor Op. 38, n.º 1, para flauta, violín y bajo

Adagio cantabile

Allegro

Tempo di Minuetto

JOAQUIN GARCIA (1710-1779)

«Adjuva nos Deus», motete para voz, dos flautas y bajo continuo

«Ay, qué prodigio», villancico para soprano, violín y continuo

«Oh, Dios inmenso», cantada para voz, dos flautas y bajo continuo

JUAN BAUTISTA PLA (1725-1780)

«Un concierto favorito», para dos flautas, dos violines y bajo

Allegro

Largo

Allegro

Intérpretes: CONJUNTO BARROCO «ZARABANDA»

M.^a del Mar Fernández (soprano)

Alvaro Marías (flauta)

Frank Theuns (flauta)

Isabel Serrano (violín)

Martha Moore (violín)

Renée Bosch (viola de gamba)

Eduardo López Banzo (clave)

Lunes, 25 de abril de 1988. 20,15 horas



INTRODUCCION GENERAL

No parece fuese aficionado a la música el rey Carlos III. No había heredado de ningún modo la pasión que su padre Felipe V sintió por ella, ni compartió con su hermano Fernando VI aquel interés siempre vivo en éste hacia la música, que le llevaba a sacar tiempo para sentarse al cémbalo y ejecutar dignamente una sonata de Albero. Carlos III estuvo lejos de la práctica musical activa (su cuñada Bárbara de Braganza se hubiese sentido muy desgraciada de haberse casado con él), pero durante su reinado (1759-1788), la música, como tantas otras ramas del arte, de la industria o de la ciencia, floreció extraordinariamente. Ciertamente, el mandato español de Carlos III (antes había reinado en Nápoles, entre 1734 y 1759) representó la consolidación y progreso de muchas cosas que venían mejorando en España, y que iban a hacer de nuestro país una de las naciones europeas más respetadas a fines del siglo XVIII. La música, en efecto, era una de esas cosas que se vieron altamente beneficiadas por las medidas de un rey que supo rodearse de ilustres colaboradores, expertos en cada una de las materias cuya rectoría les era encomendada. Como ejemplo, baste recordar que Carlos III puso como profesores de música de sus hijos a compositores de la talla del Padre Soler o José de Nebra, y que uno de aquellos, el infante don Gabriel, fue admirable tañedor de música de teclado y persona amantísima de la música de cámara, al igual que su hermano Carlos IV, si bien no fuera éste tan diestro como aquél ni mucho menos.

En 1766, por ejemplo, subió al poder el conde de Aranda, cuyas revolucionarias medidas transformaron infinidad de aspectos de la vida y la economía nacionales, entre ellos el teatro. Con él se inicia, además, un proceso de secularización de la muy fanatizada sociedad española que, con algunas interrupciones obligadas, ha llegado hasta nuestros días. Se representan por entonces zarzuelas de gran entidad (de Rodríguez de Hita, Palomino, Esteve, Brunetti, Boccherini, etc.) y alcanza su máximo desarrollo la tonadilla escénica, género genuinamente español que nace con el reinado de Carlos III y muere prácticamente al desaparecer el monarca, sobre quien don Ramón de la Cruz había escrito: *El agosto, el grande, el premiador Carlos III reina en España. El conde de Eloridablanca le influye cuanto puede contribuir al beneficio y al esplendor y quietud de su corte; su celo infatigable y su equidad se extienden al menor objeto; no desdeña el teatro y alguna vez le observa personalmente.*

¿Y qué ocurre con la música de cámara?

La refinada decoratividad del rococó, que en música ha venido a denominarse *estilo galante*, fue consecuencia de la extrema complicación del último barroco, y 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 el 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 Kauber*, 1778), y la que dio nombre a toda una actitud de enfrentamiento a los convencionalismos sociales y artísticos, el drama de Klingner *Sturm und Drang* (1775). El sentimiento, la emoción, un anhelo 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, apreciables por los oyentes con sólo 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 unas determinantes sociales bien distintas a las 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 próxima a la Corte. Sabido es el interés de ciertas casas, como la de Alba o de Osuna, por compositores como Boccherini o Haydn. Por otro lado, en la segunda mitad del siglo XVIII, la mayor parte de las capillas catedralicias y las de algunos centros religiosos como Arantzazu o Montserrat, cuentan asimismo con importantes efectivos orquestales, muchos de los cuales son instrumentos de cuerda. Ese aumento de la cuerda en el ámbito de la música religiosa será motivo de enconadas polémicas, pero la nueva estética irá imponiendo sus leyes sin posibilidad de vuelta atrás.

Debido a la penetración del arce operístico italiano, apoyado por la familia real, muchas novedades fueron introduciéndose en España a través del teatro lírico. Pero no debemos olvidar que a partir de la mitad del siglo, época de florecimiento del movimiento ilustrado, la música empieza a ser cultivada también al margen de la corte y de la iglesia, y 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 para los filarmónicos madrileños, aunque la escasez de imprentas musicales le obligue a publicarla fuera de España.

La música de cámara que nos ha dejado el reinado de Carlos III es más extensa de lo que nuestros conciertos permiten suponer. No es casual que un poema de tanta importancia como *La música* (Madrid, 1779), de Tomás de Iriarte, se haya escrito en esa época y que en su *Canto Quinto* se refiera el autor a «la urbana sociedad aficionada a estas sonoras diversiones», entre las que destaca la música instrumental, «... que auxilios de la letra no mendiga, / que a no sentir su falta nos obliga, / y sin ella se atreve / a mover los efectos que ella mueve».

Aproximadamente dos años antes de la muerte de Carlos III, se instauran en Madrid los *conciertos espirituales* en el Coliseo de Los Caños del Peral. El 25 de febrero de 1787 daban comienzo los conciertos *para beneficio de los reales hospitales*. Naturalmente, hubo al principio un predominio de lo teatral —arias interpretadas por voces muy aplaudidas en los teatros de la villa y corte—, pero pronto empezaron a tocarse piezas exclusivamente instrumentales (la orquesta de los Caños tenía casi cuarenta músicos), y brillaron allí los flautistas Manuel y José Julián, los violinistas José de León y Cayetano Brunetti, el fagotista Carlos Caillet, el clarinete Esteban François, los hermanos Pía, famosos oboístas, el trompa Conrad Appenzeller o el célebre viola de amor Miguel Hassler.

Se oyeron obras de Mortelari, Stamitz, Haydn, Kozeluch, Salleri, Pleyel, Pablo Moral, Lotti y otros. Iriarte considera como *bien conocidos en el género sinfónico* a los Haydn, Vanhall, los Stamitz, Wagenseil, Cannabich, Crámer, Toeschi, Ditters von Dittersdorf, Myslivecek... y otros muchos de no inferior mérito, cuyos nombres, por su dificultad y dureza para la pronunciación española, no se han expresado en los versos... destinados a elogiar los compositores alemanes.

No estaba, pues, la capital española tan marginada de los movimientos europeos en la música instrumental como nos ha podido hacer pensar la escasez de noticias sobre la vida concertística de esta época.

En este contexto, relativamente rico, del Madrid carolino, debemos situar la obras que configuran el presente ciclo.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

William S. Newman, en su *The Sonata in the Classic Era* (1963), dedica un amplio estudio a Giuseppe Antonio Paganelli, dentro del capítulo *la sonata para teclado en Italia, 1735 a 1780*, en su apartado *Venecia*. Sin embargo Paganelli, nacido en Padua el 6 de marzo de 1710, y tal vez formado junto a Tartini, estuvo poco tiempo en la *perla del Adriático*, donde, como corresponde a la tradición de tan insigne ciudad, se presentó como autor de la ópera *La caduta di Leone, imperator d'Oriente* (1732). Muy pronto iniciaría este *virtuoso dilettante di Padova* sus viajes como cembalista de la compañía de ópera de Peruzzi en Ausgsburgo, iniciándose su fama en Alemania como gran virtuoso del teclado. Praga, Rheinsberg, Brunswick, Bayreuth y otras cortes germanas de la época, incluyendo la de Badén Durlach, conocieron la presencia de este maestro véneto antes de llegar a España. En su edición augsburguesa de las *XXX Aire pro organo et cembalo*, de 1756, Paganelli se presentó como *Directeur de la Musique de Chambre de S. M. C. Roi d'Espagne* en Madrid, es decir, durante el reinado de Fernando VI. Pero su puesto debió ser refrendado por Carlos III, pues el prestigio de Paganelli era enorme, y se piensa fue el quien, muerto Scarlatti y su posible sucesor Sebastián Albero, ocupó el cargo del napolitano en la corte madrileña hasta su muerte en 1763 o 1764.

Paganelli, que se había iniciado en el estilo barroco, adoptó pronto la estética del clasicismo más avanzado, siempre utilizando el rico melodismo de la ópera, en la que se había iniciado. Hoy escuchamos el primero de los *Tríos Sonatas* que publicó en París entre 1740 y 1742.

En la reciente edición de *Tres sonatas para violín y bajo solo y una más para flauta travesera o violín* (Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1987), el musicólogo Lothar Siemens traza una biografía remozada de José Herrando con datos hasta ahora desconocidos. Allí se nos dice que *José Herrando era oriundo de la ciudad de Valencia, en donde nació en 1720 o primeros meses de 1721. Su madre, Luciana Yago, era natural de la ciudad de San Felipe (Játiva), y su padre, llamado también José Herrando, había nacido asimismo en Valencia.*

En 1730, sin embargo, la familia ya se había establecido en Madrid, al incorporarse el padre, que era compositor y director de teatro, a la compañía de Manuel de San Miguel. Herrando hijo debió tocar bien el violín desde niño y figuró con frecuen-

cia entre los violinistas de la orquesta del Teatro del Buen Retiro. Más tarde llegó a ser primer violín del Real Monasterio de la Encarnación y, además, componía para el teatro y algunas casas aristocráticas de la corte, como los duques de Alba (para los que hizo 12 sonatas para violín y bajo que se perdieron en el incendio del Palacio de Liria) o el duque de Arcos, Francisco Ponce de León, al que dedicó su *Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad* (París, 1756). Jasinski considera que este primer tratado completo de violín en España revela técnicas avanzadas, incluyendo once posiciones sobre todas las cuerdas y amplio tratamiento de los arpeggios.

Aunque sus enfoques son similares al de los tratados de Geminiani y de Leopoldo Mozart, Herrando es, según Jasinski, altamente original y no hay razón para pensar que conocía esos tratados.

Lothar Siemens piensa que Herrando pudo contactar con Francisco Geminiani en París, pues el hermano de éste, Miguel Cheminian, era violinista de la Capilla Real española en Madrid (desde 1723 a 1758).

En junio de 1760 ganó Herrando una plaza de violinista en la Capilla Real al fallecer Manalt, compitiendo con maestros como Rexachs, Palaudarias, Rodil y el famoso Brunetti, pero disfrutaría poco tiempo de esa privilegiada situación, pues falleció el 4 de febrero de 1763, a los cuarenta y dos años de edad. La sonata que escuchamos hoy aquí ha sido publicada por Lothar Siemens en la ya citada edición de la SEM, y procede del archivo musical dieciochesco del antiguo conde de Fernán Núñez, embajador de España en Lisboa.

Utiliza Herrando en el primer movimiento, cuya forma es monotemática bipartita —dice Siemens— *el canto sofisticado del canario y luego el del ruiseñor como pasajes en los que se apoya para modular*. El investigador canario indica la semejanza de algunos motivos con los del concierto de Vivaldi *La primavera*, fruto de aquella tendencia de imitación de los sonidos de la naturaleza tan propia del barroco, cuyo lenguaje, según Newman, está presente aún en la obra de Herrando.

Sigue siendo enredoso y complejo el tema de los hermanos Pía, célebres oboístas y compositores de origen catalán, pero ligados, por una parte, a Madrid, y por otra, a diversos centros europeos.

José Subirá, en su famoso artículo *Necrologías musicales madrileñas (1611-1808)* (Anuario musical XIII, 1958, págs. 201 a 224), nos dice que Juan Pía (padre) murió en 1755 en Madrid, dejando viuda, Isabel Ferrusola, y seis hijos, a saber; Juan, Antonia, Manuel, José, Gaspar y Francisco. Antonia murió en 1756 y Manuel, célebre compositor teatral e instrumental, en 1766.

En la necrología de Manuel, que era músico obué (sic) de la capilla de las Señoras Descalzas Reales y de las Reales Guardias Españolas, se dice que dejaba al morir (el 13 de septiembre de 1766), madre y tres hermanos. Se sabe que Juan, o Juan Bautista, había muerto en Alemania cinco años antes, en 1761. Queda claro, pues, que los tres hermanos que dejaba Manuel al morir eran José, también ilustre oboísta y compositor, Gaspar y Francisco.

Tanto José como Juan Bautista hicieron carrera internacional como intérpretes y compositores. Ambos recorrieron Italia, Inglaterra y Francia dando conciertos como virtuosos de flauta y oboe hasta pasar finalmente, en 1753, a encuadrarse en la capilla del Gran Duque Cari Alexandre de Württemberg en Stuttgart, justamente en los años en que fue allí Ober-Kapellmeister el célebre Nicolo Jommelli, capilla muy prestigiosa por el gran número de virtuosos que la integraban.

José Pía había actuado antes en los *Concert spirituels* de París con mucho éxito. Al morir su hermano y comenzar a disminuir la capilla de Stuttgart, se trasladó a Amsterdam, donde aún vivía en 1776. Allí publicó *Seis dúos para dos flautas* y dejó manuscritos seis conciertos para oboe, tres solos para violín y veinte tríos para dos violines y bajo. En la Biblioteca de Karlsruhe hay tres tríos para dos flautas traveseras y bajo, u oboe, violín y violonchelo *adlibitum*, que no indican a cual de los dos hermanos pertenecen. Juan Bautista Pía, el mayor de los hermanos, pudo haber nacido en Balaguer (Lérida), la ciudad de su padre, o quizá ya en Torquemada (Palencia), lugar natal de su hermano Manuel. Del aprecio que recibió por parte de su patrón, el duque de Württemberg, da idea el hecho de haber sido enterrado en la capilla de la corte de Stuttgart. Se dieron por él funerales solemnísimos. El arte de los Pía, sin dejar de ser cortesano, posee esos atisbos del subjetivismo burgués que se estaba contraponiendo al *grand-gouit* barroco como expresión de una clase en alza, la cual dará origen al movimiento romántico en Alemania. Las sonatas de Juan Bautista Pía, ¿o tal vez de José?, tienen, sobre todo, ese tono de moderación, de buen gusto y carácter sensible, cuyo resultado será para toda Europa otro modo de entender la realidad.

Desde poco después de su llegada a Madrid, en 1768, Luigi Boccherini fue protegido por el infante don Luis Antonio de Borbón, hermano del rey Carlos III.

i

Uno de los retratos más divulgados de este ilustre compositor de música instrumental y de cámara, es aquel de Pompeo Battoni en el que podemos verle ejecutando una pieza de violonchelo. Actitud muy propia de quien fue un gran violonchelista desde la infancia. El padre de Boccherini, Leopoldo, le había enseñado violonchelo en Lucca, su ciudad natal, y el sacerdote Domenico Vannucci amplió aquellos estudios de tal forma que en los archivos de la Santa Croce de Lucca consta su participación como violonchelista en las fiestas del año 1756, es decir, cuando sólo contaba trece años de edad. Y aunque sea a título anecdó-

tico, puede ser revelador de esa relación con el mundo del violonchelo saber que su segunda mujer, María del Pilar Joaquina Porreti, era hija de un violonchelista de Madrid, Domingo Porreti, de la Orquesta Real.

En Roma prosiguió Boccherini estudios con Giovanni Bañista Constanzi, uno de los mejores violonchelistas 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. No estamos muy seguros si a causa de su carácter atrabiliario o por intrigas de su colega Gaetano Brunetti (aunque esto último parece ser falso), Boccherini no consigue un puesto estable en la Capilla Real y debe conformarse con ejercer, entre 1769 y 1785, como *Compositore e virtuoso di camera de S.A.R. don Luigi, Infante d'Isipaña*.

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, 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 medio de una triste pobreza.

El *Trío Sonata en Sol menor*, G. 148, es obra catalogada como de dudosa autoría de Boccherini y se sospecha pueda estar datada alrededor de 1780.

Entre Arenas de San Pedro, Boadilla del Monte, Cadalso de los Vidrios y Madrid, pasó Boccherini su tiempo, sus inquietudes y apuros económicos, como un español más. Además de copiosa descendencia, 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 *Clementina* (con texto de don Ramón de la Cruz) 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.

Un tanto borrosa aparece la figura de Juan Oliver y Astorga, otro de los músicos españoles de esta época que hizo carrera por el extranjero. Nacido en Yecla (Murcia), en 1733 ó 1734 según Guy Bourlignieux, Juan Oliver (que otros, entre ellos Subirá, llaman Domingo Oliver y Astorga) debe ser el mismo que menciona Eitner como ejecutante de un concierto en Francfort del Meno el 18 de abril de 1765. Sabemos que poco después se presenta en Londres, donde publica *Seis sonatas* para violín y bajo Op. 1, *Doce canciones italianas* y *Duetos* para voz y cémbalo, con acompañamiento de guitarra Op. 2 y *Seis sonatas para dos*

flautas alemanas o dos violines y bajo, Op. 3. Ambas colecciones de sonatas fueron dedicadas al cuarto conde de Abindgon, Willoughby Bertie.

A su regreso a España, en 1776, fue nombrado violinista de la Capilla Real y siguió componiendo, entre otras cosas, cinco sonatas para viola y seis para violín que figuran en el archivo del Palacio Real. Su música instrumental está dentro del estilo galante de la época y requiere, sobre todo la de violín, cierto virtuosismo en el ejecutante. La sonata que escuchamos hoy aquí fue editada en Londres hacia 1769. Oliver falleció a consecuencia de una caída, en Madrid, el 12 de febrero de 1830, a los noventa y seis años cumplidos de edad.

No hace mucho, el pianista Antonio Baciero ha dado a conocer una interesante sonata para piano de Vicente Martín y Soler, músico cuya fama se debió exclusivamente a sus éxitos como autor de óperas.

De todas formas, no es Martín y Soler tan conocido entre nosotros como debiera, y Mozart ha sido el principal causante de ello, pues su genio eclipsó para la posteridad el gran talento de Martín.

Pero también Mozart ha favorecido el que se hable todavía del músico español en todas las historias, al haber introducido en el *finale* de su *Don Giovanni*, una melodía del final del primer acto de una obra de Martín y Soler titulada *Una cosa rara, ossia bellezza e onestá*.

Como en *Las meninas*, el cuadro dentro del cuadro, la propia orquesta de *Don Giovanni* ofrece un concierto en su casa e interpreta tres melodías. La primera pertenece a *Una cosa rara*, la segunda a *I due Litiganti* de Sarti, la tercera es el *Non piu andrai* de *Las bodas de Fígaro* del propio Mozart. Esto último destruye la creencia de que Mozart había intentado satirizar a sus colegas competidores. Las incluyó porque eran melodías muy famosas en la Viena del momento, lo cual no es de extrañar. Tengamos en cuenta que solamente de *Una cosa rara* se habían dado 59 representaciones desde su estreno en 1786 hasta 1794, eclipsando durante algún tiempo a la mismísima *Nozze di Fígaro*, estrenada seis meses antes.

Formado en la catedral de su ciudad natal, Valencia, con Rafael Inglés, Martín y Soler fue organista en Alicante antes de trasladarse a Madrid, donde probó fortuna en el teatro. Del Madrid de Carlos III saltó al Nápoles de Fernando IV, triunfando en Italia con una serie de producciones operísticas.

Con ayuda de Nancy Storace, la célebre cantante amiga de Mozart, Martín se trasladó a Viena en 1781. Allí triunfó pronto con *Il Burbero d'buon cuore* (1786) y, sobre todo con *Una cosa rara* y *L'arbore di Diana*, todas ellas con textos del abate Da Ponte. En 1788 hallamos a *Martinillo Spagnuolo* —como le llamaban en Italia— en la corte de Catalina II de Rusia en San

Petersburgo. Esta etapa rusa, llena de triunfos, se prolongará hasta su muerte, el 3 de marzo de 1806.

Hoy escuchamos una selección de *Una cosa rara*, su ópera más célebre, basada en *La luna de la sierra*, de Vélez de Guevara. Es una versión de Ehrenfried para cuarteto de cuerdas que se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

No quiso desligarse de su tierra Martín pese a su vida aventurera, y sus obras se conocieron en Los Caños del Peral a fines de la década de 1781-1790. En *Una cosa rara* disfrutamos de las *dulcísimas melodías* de Martín, al decir de Da Ponte, para quien estas melodías *se sienten en el alma, pero pocos saben imitar*.

Por otra parte, la figura de Vicente Martín y Soler merece un lugar en la pequeña historia de la música vienesa, ya que fue él quien puso de moda el vals, entendido al modo romántico, al introducirlo entre las páginas de *Un cosa rara*.



SEGUNDO CONCIERTO

Sigue siendo confusa la biografía del compositor y organista catalán Joseph Teixidor i Barceló, al igual que es lamentable no se haya publicado todavía el volumen segundo de sus *Discursos sobre la Historia Universal de la Música* (Madrid, 1804), que hace referencia a la música española y cuyos datos, muchos de ellos de primera mano, poseen gran interés. Se han conservado también fragmentos autógrafos de un *Discurso histórico sobre la música religiosa* donde se elogia a los autores españoles de su época. Teixidor nació en Ceros (Lérida). Fue maestro de capilla de la catedral ilerdense y de allí pasó a Madrid, donde fue capellán, maestro de capilla y organista del Monasterio de las Descalzas Reales.

En 1774 ingresó en la Capilla Real y cuatro años más tarde le vemos como vicemaestro y vicerrector del Colegio de Niños Cantores de la calle Leganitos, sustituyendo a José de Nebra.

Años más tarde obtuvo el puesto, por oposición, de organista de la Capilla Real, en la que llegó a ser segundo organista el año 1805.

Hombre de gran cultura (mantuvo correspondencia con el ilustre Padre Martini de Bolonia) y excelente compositor de música religiosa, Teixidor nos ha dejado también una música instrumental de gran calidad, como su *Sonata en Re mayor para teclado* o el *Cuarteto núm. 1 en Mi bemol mayor* que abre el programa de hoy.

La fama de Haydn en España llegó a ser muy grande en las tres últimas décadas del siglo XVIII, y buena prueba de ello son los versos que el poeta y músico Tomás de Iriarte le había dedicado en el poema *La música* (1779), poema muy elogiado por Metastasio, en el que puede leerse: ... *Sólo a tu numen, Haydn prodigioso, / las musas concedieron esta gracia / de serían nuevo siempre y tan copioso / que la curiosidad nunca se sacia / de tus obras mil veces repetidas.*

El mismo rey Carlos III había obsequiado al músico austríaco con una tabaquera de oro con incrustaciones de diamante en agradecimiento a la partitura de su ópera *L'Isola disabitata*, y desde Cádiz había recibido un encargo muy especial que cumplió, siendo el resultado de ello la única obra escrita por el gran maestro para España. Nos referimos a *Las siete últimas palabras de Nuestro Salvador en la Cruz*, una serie de sonatas orquestales precedidas de una introducción y seguidas de un final *presto e con tutta la forza* conocido como *El terremoto*, que glosan cada una de las Siete Palabras.

Es sabido que la obra cuartetística de Haydn es, junto a su obra sinfónica, la más notable de su producción. En el cuarteto de cuerdas ha logrado Haydn obras maestras insuperables. Una forma equilibrada, concisa y simétrica, una escritura transparente, una serenidad tierna y luminosa, explica la frase del abate Carpiani: *Un amigo mío se imaginaba, al oír un cuarteto de Haydn, que asistía a una conversación entre cuatro personas amables.*

El *Cuarteto en Do mayor* Op. 74 n.º 1 data de 1793, después del primer viaje a Inglaterra y antes del segundo. Está dedicado al conde Apponyi, ilustre mecenas y violinista que fue el introductor del maestro en la masonería. La importancia de este noble y casi sinfónico cuarteto le viene dada por el avance que supone en el plano armónico respecto a los cuartetos «tosí», magníficos en su escritura contrapuntística, pero sin la tensión y el atrevimiento de los *Apponyi*.

Haydn pensaba, al componer esta serie *Apponyi*, en el público londinense de los conciertos Salomón y no en el público habitual de las veladas aristocráticas vienesas y, evidentemente, utilizó nuevos procedimientos.

Al toledano Manuel Canales cabe la gloria de haber sido el primer español que publicó una colección de cuartetos de cuerda, y además del mayor interés.

Era Manuel Braulio Canales músico de la catedral de Toledo (inexplorado bosque musical de todas las épocas), y lo era cuando estaba como maestro de capilla Juan Rosell, que ostentó tal 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 en Madrid 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 las que seguirían otras en grupos de seis cuartetos cada una. El *Cuarteto en Re mayor* que escuchamos hoy, aparece incluido en otra colección publicada en Londres con el título inglés de *Six Quartets for two violins, tenor and bass, by Emanuel Canales, composer to the King of Spain*, Op. III.

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. Lo más sorprendente en este maestro español es la búsqueda de efectos sonoros, la preocupación por la armonía, desdeñando a veces la línea melódica al modo italiano. Como en Haydn, hay también en Canales un cierto humorismo que divierte a los ejecutantes, y así lo vemos en el *cuarteto* que oímos hoy, Op. III n.º 1, en cuya coda vemos aparecer un cucú.

Sin hacer uso del folklore, Canales se muestra enormemente hispano en esa mezcla picaresca y de suave melancolía que hace tan atrayentes sus cuartetos.

Luigi Boccherini, cuya obra sinfónica y de cámara es inmensa, realiza la mejor música instrumental de su tiempo, junto con Haydn y Mozart. Olvidado y desdeñado durante mucho tiempo como músico cortesano, situado entre el barroco tardío y el primer romanticismo, ha sido reivindicado en los últimos años por los estudiosos y lo ha sido no sólo por su aportación al desarrollo de la forma sonata, sino por méritos estrictamente musicales. Su música está dotada de gran frescura y grata invención melódica que explican el aprecio que Haydn sintió por él. Por otra parte, hay en Boccherini, en muchos casos, una superación del estilo gaíante, una vena melancólica precursora del sentimiento romántico. Junto a ello encontramos una evidente voluntad de incorporar elementos melódicos y rítmicos de la música popular española a obras clásicas.

El *Cuarteto en Sol menor* data de fines del año 1780, en plena etapa española, cuando Boccherini se encontraba al servicio del infante don Luis de Borbón, pero a la vez se relacionaba con la casa de Osuna.

Dispongámonos, pues, a oír una música que conserva toda la fragancia, y que se escuchó en Madrid, en Aranjuez, en La Granja, Boadilla del Monte, Arenas de San Pedro y San Lorenzo de El Escorial con igual deleite que hoy, hace más de doscientos años.



TERCER CONCIERTO

Retorna el nombre de uno de los Pía a este ciclo y vuelve a plantearse el misterio sobre la paternidad de sus obras instrumentales (*¿a cuál de los tres hermanos pertenecen?*) y a hacerse patente el confusionismo de sus biografías.

Doña Beryl Kenyon de Pascual, en su muy reciente edición de *Dos tríos de Pía* (Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1987), vuelve a exponer en la *Introducción* datos biográficos de la familia y de los tres hermanos músicos, los célebres oboístas y compositores Juan Bautista, Manuel y José. Esos datos son en buena parte coincidentes con los que publiqué en 1985 como notas al disco de *Sonatas para dos flautas*, de Juan Bautista Pía (Etnos 02-A-XXXII).

Pero la señora Kenyon puntualiza algunos detalles como el nombre de la madre, Isabel Agustín Ferrusola y no Isabel Ferrusola, o la posibilidad de que Juan Bautista estuviese todavía vivo en 1788 y hubiera nacido en Vich; hay documentos de la época que aluden a un Juan Pía que puede ser nuestro músico, si bien el apellido es frecuente, sobre todo en Cataluña.

En cualquier caso hoy tenemos, como apertura y clausura del concierto, sendas obras de Pía, las cuales, por las fechas en ser publicadas, deben corresponder a Juan Bautista, aunque no descarta la señora Kenyon la posibilidad de que la composición de la sonata haya sido compartida con su hermano José (1728-1762) o incluso que sea de Manuel (c. 1722-1766), el único de los hermanos músicos que no se movió de Madrid, donde gozó de gran fama por sus zarzuelas y tonadillas, pero del que también sabemos fue excelente compositor de obras instrumentales. Nada tiene de particular que Juan y José, sus hermanos viajeros, aclamados en media Europa, se hubiesen ocupado de divulgar y copiar obras del hermano madrileño (bueno, Manuel había nacido en Torquemada, Palencia, pero siempre le hallamos en Madrid).

En las personales y hermosas composiciones de los Pía se advina la gran categoría que debieron poseer como intérpretes. Después de un concierto en París, el *Mercure de France* alababa su ejecución *plein de goût et de finesse*. Pocos meses después de la muerte de José, en Stuttgart, el 14 de diciembre de 1762, Juan (o Juan Bautista) reapareció ante la corte del duque de Württemberg en febrero de 1763, y he aquí el juicio que mereció a Uriot, el bibliotecario del duque, en su *Description des Fêtes... : El señor Pía, que no cede en nada a su hermano, a quien la muerte nos ha arrebatado hace unos meses, da a su oboe toda la delicadeza y todo el encanto de la flauta, y le extrae, a su manera, todo el brillo que tiene en realidad. En las piezas que ejecuta parece digno de ser considerado como el primer oboe de Europa, pues hace que admiremos todo el talento fogoso de su hermano, unido a aquel que siempre le fue propio*.

Hemos olvidado decir que, además del oboe y flauta, Juan tocaba el salterio (José también tocó el violín) y ¡asómbrense!, el fagot, pues como fagotista se presentó en Londres en 1769. Un prodigio.

Además del bello *Concierto favorito* que cierra la sesión (un raro ejemplo del género en compositores españoles), oiremos el *Trio para dos flautas* (o violines) y bajo, que ha publicado recientemente Beryl Kenyon en la citada edición de la SEM. Para ello se ha valido del manuscrito que se halla en la Zentralbibliothek de Zurich (Mus. Ms. A 158), aunque había sido publicada por Welcker en Londres en 1770, lo que hace pensar que se trate de una gestión de Juan Pía al visitar la capital inglesa el año anterior. Para Kenyon, esta obra *muestra claramente el fruto de una estancia en el sur de Alemania, además de una influencia italiana*.

La cantada es uno de los géneros más cultivados por los compositores españoles del siglo XVIII, sobre todo en las catedrales. Se trata, en realidad, de un villancico o un tono (recordemos los tonos humanos, tan cultivados en el siglo XVII) puesto al día, es decir, adaptado a las modas operísticas que venían de Italia. Si la cantata a solo fue práctica común en las iglesias italianas de la época, a base de un recitativo y un aria, la cantada española, con su recitado y *área*, será una réplica a esa cantata scarlattiana en todo, hasta en lo abundoso de su creación, pues se cuentan a miles las piezas de este género. Dos músicos españoles están representados en este género dentro del programa de hoy.

El primero de ellos es Joaquín García, oriundo de la villa de Anna en el arzobispado de Valencia, partido judicial de Enguera. En 1735 pasó a Las Palmas de Gran Canaria como maestro de capilla de la catedral, cargo que ocupó hasta su muerte, ocurrida el 15 de septiembre de 1779- Su producción musical es muy extensa y se ha conservado en el Archivo Musical de la catedral de Las Palmas. Doña Lola de la Torre Trujillo catalogó un total de 569 obras, entre las cuales encontramos tanto tradicionales *tonadas* y *villancicos*, como modernas *cantadas*.

Joaquín García contrajo matrimonio con doña Antonia Vélez de Osorio, de notable familia de la isla, de la que tuvo descendencia. Miguel Querol, en la publicaciones del CSIC (Barcelona, 1973), y Lothar Siemens, en las ediciones del Instituto de Música Religiosa de Cuenca (1984), han dado a conocer obras de este maestro valenciano de nacimiento y canario de adopción. Hoy escuchamos de él ejemplos diversos que van desde el motete para voz con acompañamiento instrumental y continuo, pasando por el villancico con su copla y su respuesta, o la cantada con recitado y *área amorosa*. El aria suele ajustarse a la fórmula A-B-A, o sea en un aria da capo, si bien a veces finaliza con un pasaje de carácter grave.

Recitado y *área* (en la segunda de las cantadas *área amorosa*) componen también las dos cantadas de Juan Francés de Iribarren, conservadas en la catedral de Málaga y fechadas, respectivamente, en 1749 (*Por aquel horizonte*) y en 1758 (*Sagrada devoción*). Su autor compuso cerca de 500 cantadas, conservadas mayoritariamente en el archivo de la citada catedral andaluza. Desde el 1 de octubre de 1733 era Francés de Iribarren maestro de capilla en dicha catedral, adonde llegó después de haber sido organista en la de Salamanca desde 1717.

Pero el maestro Francés había nacido en 1698 en Sangüesa (Sangotza en euskera), dentro del reino de Navarra. Y debemos considerarle entre los más notables cultivadores de un género muy querido por los músicos mediterráneos (recordemos al valenciano Pradas). Las dos cantadas de Francés de Iribarren que figuran en este programa han sido publicadas por Miguel Querol Gavaldá (*Música Barroca Española, vol. V. Cantatas y canciones*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología. Barcelona, 1973).

Encaja perfectamente, como interludio instrumental, el *Trío* de Boccherini que separa las dos piezas vocales de García y de Francés de Iribarren, y también el de Joseph Haydn que abre la segunda parte.

Desde aquél Madrid brillante de Carlos III, Luigi Boccherini mantiene con el Haydn vienés coronado de gloria una amistosa y admirativa correspondencia. En carta fechada en Esterhaz el 27 de mayo de 1781, Haydn escribe al editor Artaria de Viena pidiéndole las señas de Boccherini, que se encontraba en el palacio del infante don Luis en Arenas de San Pedro. *Nadie sabe aquí decirme donde queda este sitio de Arenas* —escribe Haydn— *pero presumo que no es lejos de Madrid. Le agradecería si usted me diera información al respecto, para poder escribir directamente a Herr Boccherini.*

Nos place imaginar lo que hubiera sido un encuentro en el Madrid de los Moratín, Ramón de la Cruz, Rodríguez de Hita, Goya, Jovellanos... entre Boccherini y Haydn. Y nos disgusta saber que no pudo llevarse a cabo, pese a las relaciones que el gran maestro austríaco mantuvo con la casa de Benavente-Osuna, a la que tan ligado estuvo el maestro luqués. María Josefa Alonso

Pimentel guardaba en su archivo gran parte de la obra de Haydn y llegó a negociar con él, valiéndose de Iriarte y del embajador español en Viena, Carlos Alejandro de Lelis, para un posible viaje a Madrid del autor de *La creación* (entonces *non nata*) y, por supuesto, para tener la exclusiva de las composiciones del genial músico de Rohrau.

Haydn no llegó a venir nunca a España pero su música estuvo muy presente entre los ilustrados españoles filarmónicos, que no eran pocos en un país que estaba recuperando aquellos años el espíritu europeo que nunca debió perder.

Andrés Ruiz Tarazona



TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Facta est quasi vidua

Facta est quasi vidua Domina gentium:
 lacrimae eius in maxillis eius
 et non est qui consoletur eam
 ex omnibus caris eius.

Asombroso milagro

Asombroso milagro, que suave
 enseñas a ignorar al que más sabe
 haciendo que te mire sin que vea
 que no dude, confiese, admire y crea:
 oye mi voz, escucha mi lamento,
 y muévate a piedad mi sentimiento.
 Mas, ay, que si tu gracia no consigo,
 ansioso de tal bien humilde digo,
 para llegar a tan divina mesa
 cargado de mis culpas, que me pesa.

Amante Dios, hoy procura
 con aquella fuente pura
 la sed de todos saciar.
 Mas tú, en tus vicios metido,
 del amoroso silbido
 te procuras apartar.

Por aquel horizonte

Por aquel horizonte un cielo,
 un resplandor descende al monte,
 la gloria la repiten en mil coros.
 Tiernos, lucidos pájaros sonoros:
 éste es el deseado, el feliz día
 en que todo se baña de alegría,
 y acercándose al limbo la esperanza,
 envidia éste lo que el mundo alcanza

Todo el mundo en alborozo
 manifieste su contento;
 mansa el aura, suave el viento
 acompañe el gusto y gozo
 que resuena hoy en Belén.
 En la cuna de un pesebre
 y en los brazos del aurora
 como a sol que cumbres dora,
 tierno afecto le celebre
 al que viste nuestro ser.

Sagrada devoción

Sagrada devoción constante y pía
 que en honor y en aplauso de este día
 con tierno obsequio, con festivo asumpto
 su punto aplaudes, sin bajar de punto,
 gózate en sus elogios en buen hora,
 pues ya la luz el plaustro del Aurora
 anuncia con dorados arreboles,
 multiplicando al mundo muchos soles,
 ese viril que esparce rutilante
 de la gloria a la prenda más amante.

La suave Filomena
 suena en dosel copado.
 La cándida azucena
 lleva color al prado
 y en trinos y en candores
 celebran los fulgores
 de esa fragante flor.
 Fomentan su alegría
 las flores a porfía.
 Conmueven sus cristales
 los líquidos raudales,
 haciendo a la fineza
 de gracia y de pureza
 rendida adoración.

Adjuva nos, Deus

Adjuva nos, Deus,
 salutaris noster
 et propter gloriam
 nominis tui,
 domine, libéranos;
 et propitius esto
 peccatis nostris
 propter nomen tuum

Ay, qué prodigio

Ay, qué prodigio,
 Ay, qué portento
 la mayor maravilla
 del sumo Dueño:
 los sentidos se engañan,
 en el misterio,
 solamente el oído
 subsiste ileso.
 Ay, qué prodigio,
 Ay, qué portento
 la maravilla
 del sumo Dueño.

Substancia de pan a la vista
 percibe aquí, pero es cierto,
 que en discurrir este punto
 este sentido está ciego.

Olor percibe el olfato
 pero por la fe creemos
 en la espiritual fragancia
 de Cristo en el sacramento.

Del sabor de pan el gusto
 indicios da manifiestos,
 pero es sabor celestial
 que da el gusto más completo.

El tacto las cualidades
 del pan toca por extenso,
 mas en misterio tan grande
 anda el tacto muy atento.

Y pues en la Eucaristía
 la buena gracia entendemos,
 en gracia la recibimos
 y en gracia lo contemplemos

Ay, qué prodigio,
 Ay, qué portento
 la mayor maravilla
 del sumo Dueño.

Oh, Dios inmenso

¡Oh, Dios inmenso! porque viva el hombre
 y porque tu amor al mundo más asombre
 tu fineza a esta mesa le convida
 donde eres tú manjar que da la vida;
 pero, oh temible suerte, mira, hombre,
 que si vida da, también da muerte:
 llega con viva fe y amor constante,
 gozarás de un Dios las delicias, fino amante.

Hombres, si en el altar
 se franquea un manjar,
 Dios, aunque no te ve,
 decid con viva fe
 y el afecto mayor:
 Bendito sea Dios,
 Bendita su piedad,
 bendita su bondad
 y bendito su amor.

PARTICIPANTES



PRIMER CONCIERTO

L'ACADEMIA D'HARMONIA, nombre que recibían en el siglo XVIII español las reuniones filarmónicas, es uno de los pocos grupos españoles especializados en la música antigua con proyección internacional.

Formado en torno a Emilio Moreno, Sergi Casademunt y Albert Romani, en formaciones que van desde un trío hasta una pequeña orquesta, L'ACADEMIA D'HARMONIA hizo su presentación en el Festival de Música Antigua de Urbino (Italia) en 1983. A partir de 1986, con el objetivo primordial de recuperar y divulgar la música de autores españoles o directamente relacionados con las culturas hispánicas, no sólo ha actuado en España y grabado para RNE, sino que ha sido invitada con frecuencia a participar en conciertos y festivales en Suiza, Italia, Francia y Alemania (destacando los de *Villa Medici* en Roma, *Saintes* en Francia, los *Encuentros de Música Antigua* de Badem Württemberg y el Festival de Daroca) y grabado para France Musique, SDR y la RAI.

Colabora frecuentemente con otros artistas, como en este caso con el flautista Jorge Caryevski.

SEGUNDO CONCIERTO

El CUARTETO SOLER, que toma el nombre del compositor español Padre Antonio Soler, tiene como objetivo promordial la interpretación de la música escrita para esta formación durante el siglo XVIII, interpretación que se confía al uso de instrumentos originales de la época.

Los músicos que integran el CUARTETO SOLER cuentan todos ellos con una dilatada vida profesional y un probado estudio y dedicación a la música barroca, lo que garantiza su aproximación a los estilos rococó y clásicos, así como una esmerada sensibilidad musical hacia ese período. Su formación, ligada a las enseñanzas de los mejores maestros europeos especializados en esta clase de música, como Jaap Schröder, Sigiswald Kuijken, Chiara Banchini y Richter Van der Meer, asegura una interpretación fiel al espíritu musical del clasicismo.

Tanto por sus maestros como por su propia trayectoria, los músicos de este cuarteto deben ser considerados fieles representantes de estas alternativas de expresión, imperantes ya en ciertos ambientes europeos y aceptadas sin reserva por sus hallazgos y aportaciones.

Los instrumentos, utilizados en el estado en que fueron contruidos, aparecen exentos de las transformaciones a que se vieron sometidos durante los siglos XIX y XX, asegurando así la sonoridad para la que fueron originalmente concebidas las partituras objeto de su interpretación. Esta fidelidad queda cabalmente colmada por una interpretación que cuenta con una depurada técnica, fruto de un estudio musicológico vivo y desprovisto de historicismos fríos o inexpresivos.

Cultural Albacete

