

CICLO DE MIÉRCOLES

**ECLIPSADOS POR
DOMENICO SCARLATTI**

enero-febrero 2011



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

**ECLIPSADOS POR
DOMENICO SCARLATTI**

enero-febrero 2011

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: Eclipsados por Domenico Scarlatti, enero-febrero 2011 [introducción y notas de Linton Powell]. - Madrid: Fundación Juan March, 2011.

48 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; diciembre 2010)

Programas de los conciertos: [I] “Obras de A. Scarlatti, D. Scarlatti, C. Seixas, S. de Albero, J. Elías y A. Soler”, por Diego Ares, clave; [II] “Obras de C. Seixas, D. Scarlatti y A. Soler”, por Nicolau de Figueiredo, clave ; [III] “Obras de J. S. Bach, A. Soler y D. Scarlatti, por Iván Martín, piano; [y IV] “Obras de M. Blasco de Nebra, A. Soler, D. Scarlatti y M. Pérez de Albéniz”, por Carole Cerasi, fortepiano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 12, 19, 26 de enero y 2 de febrero 2011.

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

1. Música para clave - Programas de mano-S. XVIII.- 2. Sonatas (Clave) - Programas de mano-S. XVIII.- 3. Minuetos (Clave) - Programas de mano-S. XVIII.- 4. Música para piano - Programas de mano-S. XVIII.- 5. Sonatas (Piano) - Programas de mano-S. XVIII.- 6. Música para fortepiano - Programas de mano-S. XVIII y S. XIX.- 7. Sonatas (Fortepiano) - Programas de mano-S. XVIII y S. XIX.- 8. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Linton Powell

© Luis Gago (traducción de la introducción y notas)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción
- 16 Miércoles, 12 de enero - Primer concierto
Diego Ares, clave
Obras de A. y D. SCARLATTI, C. SEIXAS, S. DE ALBERO,
J. ELÍAS y A. SOLER
- 24 Miércoles, 19 de enero - Segundo concierto
Nicolau de Figueiredo, clave
Obras de C. SEIXAS, D. SCARLATTI y A. SOLER
- 32 Miércoles, 26 de enero - Tercer concierto
Iván Martín, piano
Obras de J. S. BACH, A. SOLER y D. SCARLATTI
- 40 Miércoles, 2 de febrero - Cuarto concierto
Carole Cerasi, fortepiano
Obras de M. BLASCO DE NEBRA, A. SOLER, D. SCARLATTI
y M. PÉREZ DE ALBÉNIZ

Introducción y notas de **Linton Powell**

Los conciertos de este ciclo se transmiten
por Radio Clásica, de RNE

Entre los compositores activos en España durante la Edad Moderna, ninguno ha suscitado tanto interés entre intérpretes y aficionados como Domenico Scarlatti. Su figura obtuvo cierta notoriedad ya en el siglo XVIII, como confirman las numerosas ediciones que vieron la luz de la imprenta en Londres y París, así como los abundantes manuscritos que circularon con su obra. Esta fama incipiente se consolidó durante el siglo XIX, cuando sus sonatas para teclado pasaron a ser consideradas una sólida escuela para el aprendizaje de la técnica pianística. Muzio Clementi, Carl Czerny, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Clara Schumann o Johannes Brahms son solo algunos de los compositores y pianistas que estuvieron íntimamente familiarizados con las sonatas de Scarlatti. Esta tradición tuvo continuidad, pocos años después, entre pianistas españoles de trayectoria internacional como Isaac Albéniz, Ricardo Viñes, Joaquín Nin y Enrique Granados. Estas sonatas eran entonces vistas como obras perfectas para el piano moderno.

En ocasiones se olvida que durante casi tres décadas Scarlatti compartió la escena musical española con otros compositores españoles de talento cuya obra, a la postre, ha acabado eclipsada por la poderosa sombra del napolitano. Autores como Sebastián de Albero, José Elías, Antonio Soler, Manuel Blasco de Nebra y Carlos Seixas (portugués que coincidió con Scarlatti en Lisboa durante algunos años) han sido tenidos como meros epígonos o simples continuadores de la obra scarlattiana. Es esta idea, justamente, la que quiere cuestionar este ciclo: mostrar el mérito de la producción musical de estos autores olvidados, quienes, por derecho propio, deberían empezar a ocupar una posición destacada en la historia de la música.

Al mismo tiempo, los cuatro conciertos del ciclo ilustran las distintas opciones, históricamente fundadas, en la elección del instrumento apropiado para interpretar estos repertorios. Frente a la imagen que asocia Scarlatti al

clave -como Chopin lo estaría al piano un siglo después-, existen indicios cada vez más contundentes sobre el lugar importante que el pianoforte, entonces en una fase temprana de expansión, ocupó en la concepción de su obra para teclado. Poder escuchar su música en el clave, el pianoforte y el piano moderno, tal y como propone este ciclo, constituye una oportunidad infrecuente para apreciar las distintas cualidades de estas obras.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

INTRODUCCIÓN

De cara a poder comprender la música ibérica para clave y para piano del siglo XVIII se necesita estar familiarizado con el gran compositor italiano Domenico Scarlatti (1685-1757) y con su amplia producción de música para teclado. Él proyectó una sombra gigantesca sobre el paisaje musical de la Península Ibérica. Estuvo conectado con la corte real en Portugal durante toda una década y pasó veintiocho años en España. Pocos compositores ibéricos pudieron mantenerse al margen de su influencia. Realizó una contribución de increíble riqueza a la música para teclado del siglo XVIII y compuso obras de tal diversidad que resulta difícil encasillar a este imaginativo italiano que, en cierto sentido, pasó a ser ibérico. Dean Sutcliffe lo ha expresado muy bien cuando ha afirmado que “lo que distingue a Scarlatti es el grado excepcionalmente alto de control activo que parece ejercer y la resistencia a la identidad colectiva que se deriva de eso, la falta de pertenencia. Elección puede significar también, por supuesto, imitación, pero casi invariablemente nos interesan aquellas personas que no se circunscriben a imitar sino que ofrecen algo nuevo o característico”. Y Scarlatti consiguió sin duda ninguna esto último.

6

Invasión italiana de España

España e Italia cuentan con una larga historia en común. Desde el siglo XV hubo fuerzas españolas en el Reino de las Dos Sicilias. En el siglo XVIII se invirtieron los papeles en el ámbito cultural: una invasión de músicos italianos en la Península Ibérica. Felipe V, nieto de Luis XIV de Francia, contrajo matrimonio, en segundas nupcias, con Isabel Farnese, Duquesa de Parma. Se trataba de una mujer muy dominante que inundaría la corte española de favoritos italianos. Imperaba la ópera italiana y, en 1737, la Reina obtuvo su mayor triunfo al hacerse con los servicios del famoso castrato Carlo Broschi (1705-1782), conocido como Farinelli. Éste pasaría a convertirse en una figura indispensable en la corte y en una poderosa figura política tras la muerte de Felipe V y durante el rei-

nado de Fernando VI. Es con este personaje real, Fernando, en su condición de Príncipe de Asturias, heredero del trono, y de forma más concreta con su prometida portuguesa, Maria Bárbara, para la que Scarlatti trabajó como maestro de música, con quien el clavecinista italiano se introdujo en España.

El joven Domenico

Domenico Scarlatti nació en Nápoles, que en aquella época estaba bajo el dominio del imperio español. Cuando llegó a España, nada de lo español le resultaba novedoso. Nápoles era una ciudad musical, con cuatro conservatorios y una gran tradición operística apoyada por los virreyes y aristócratas españoles. El padre de Domenico, Alessandro Scarlatti (1660-1725), llegó procedente de Roma en 1684 para dirigir la capilla del Virrey. Se convirtió en el padre de la ópera napolitana, recibió numerosos encargos para diversas ciudades y produjo una increíble cantidad de música, tanto profana como religiosa, incluidas piezas para teclado. El joven Domenico acabaría ejerciendo de organista bajo la dirección de su padre en la capilla del Virrey. Con la Guerra de Sucesión española y el fin de la dinastía de los Habsburgo en España en 1700, los Borbones pasaron a ocupar la corona de España con el acceso al trono de Felipe V, lo que provocó que Alessandro Scarlatti perdiera su puesto en Nápoles. Su hijo no le sucedió, sino que siguió a su padre de regreso a Roma. Desde allí Domenico se dirigió a Venecia, con las bendiciones de su padre, y en la famosa ciudad de los canales coincidió con Haendel en una legendaria fiesta de disfraces. Haendel, que llevaba puesta una máscara, estaba tocando el clave y parece ser que Scarlatti afirmó que “no podía ser otro que el famoso sajón, o el diablo”. Tuvieron un segundo encuentro en Roma, un concurso de teclado organizado por el cardenal Ottoboni, en el que se dice que Scarlatti se alzó victorioso en el clave, mientras que Haendel se impuso en el órgano. Incluso el propio Scarlatti admitió la superioridad de Haendel en este último instrumento. A los treinta años, Domenico Scarlatti había demostrado su valía como compositor de ópera y música religiosa y parecía seguir los pasos de su padre. De vuelta otra vez en

Roma, fue nombrado director de la Cappella Giulia en San Pedro, así como maestro de capilla del embajador portugués en Roma. Esto daría lugar a un cambio de rumbo muy diferente en su vida.

Scarlatti en Portugal

En 1719, el rey portugués, João V, nombró a Scarlatti maestro de la Capilla Real de Lisboa y profesor de música de su hija, la princesa María Bárbara, y de su hermano pequeño, el infante Don Antonio. Más tarde se produjo una invasión musical italiana en Portugal. Bajo la dirección de Scarlatti, la Capilla Real contaba con cuarenta cantantes e instrumentistas italianos. Pero el organista era portugués, el precoz Carlos Seixas (1704-1742). Seixas compuso, al parecer, setecientas sonatas para teclado; ciento cinco sobrevivieron al terremoto de Lisboa de 1755 y a los incendios que se declararon de resultas del sismo. Fue durante la estancia de Scarlatti en Lisboa cuando Seixas conoció al maestro italiano. Y fue el propio Don Antonio quien envió a Seixas a recibir clases de Scarlatti, pero éste, tras oír tocar a Seixas, afirmó: “Sois vos quien deberíais darme clases a mí”. Hacia 1720, como consecuencia de su nuevo empleo, habían salido ya de la pluma de Scarlatti numerosas serenatas, cantatas y obras religiosas. Es posible que el compositor visitara Londres y Palermo; en 1724 y 1725 viajó a París y en 1725 realizó también una última visita a su padre moribundo. Como no se han conservado autógrafos de sus sonatas, resulta difícil saber cuándo se compusieron las sonatas. Parece probable que algunas fueran escritas en Portugal para sus famosos discípulos. La musicóloga londinense Jane Clark, que ha realizado durante muchos años un trabajo exhaustivo sobre Scarlatti, ha llamado la atención sobre las indicaciones en portugués en la Sonata *K 255* y afirma que la *K 426* fue escrita para el compositor italiano Gasparini, que murió en 1727, y que el registro global que requiere la partitura es más amplio que el de los instrumentos italianos de la época. También menciona la posibilidad de que la Sonata *K 426* se encuentre relacionada con la música folclórica portuguesa, el fado. (La “K” que precede a los números hace referencia

a la ordenación dentro del catálogo de Sonatas de Scarlatti preparado por el distinguido clavecinista y musicólogo estadounidense Ralph Kirkpatrick) Scarlatti, con una salud quebradiza que no estaba mejorando en Lisboa, volvió a Roma debido a su “mejor aire” y permaneció allí dos años. Durante este tiempo contrajo matrimonio con una muchacha romana de dieciséis años. Tras regresar a Lisboa, en 1729, siguió a su alumna Maria Bárbara, que ya se había casado para entonces con el futuro rey de España, hasta Sevilla, la ciudad en que se establecería la pareja durante cuatro años.

Scarlatti en España

El hecho de que Andalucía fuera el pórtico de entrada de Scarlatti en España, tuvo un enorme impacto en él y en su música. Muchas de sus sonatas están llenas de influencias de la música folclórica de esta región: seguidilla, fandango, bulería, petenera o jaleo. El músico asistió con seguridad a las famosas procesiones de Semana Santa de Sevilla, porque su Sonata *K 499* contiene el mismo redoble de tambor que sigue utilizándose en la actualidad para las procesiones, y presenta el estilo improvisado de las saetas, unos floreos vocales que eran “flechas de canción”. El renombrado historiador inglés Charles Burney, que entrevistó a Farinelli tras su regreso a Italia, señaló que Scarlatti imitaba las canciones de carreteros, arrieros y gente corriente. Oyó, sin ningún género de duda, todo tipo de música en las calles, incluso a los artistas judíos empleados por la nobleza. La predilección de los gitanos por los sonidos árabes, mezclados con la música folclórica andaluza, insuflaron un aire exótico a esta región de España. Scarlatti utilizó elementos de la escala andaluza (por ejemplo, La, Si, Do sostenido, Re, Mi, Fa, Sol, La, Sol, Fa, Mi, Re, Do natural, Si bemol, La), con su peculiar dejo frigio en el tetracordo final descendente, y la versión árabe (La, Si bemol, Do sostenido, Re, Mi, Fa, Sol, La, Sol, Fa, Mi, Re, Do sostenido, Si bemol, La), que se caracteriza por la segunda aumentada.

Felipe V, según fue envejeciendo, fue volviéndose psicótico y depresivo, y la vida en la corte resultaba difícil para todos,

incluidos el Príncipe de Asturias y su esposa María Bárbara. Disfrutaban con la interpretación de música, a veces en el río, pero en ocasiones debieron de tener la sensación de encontrarse encarcelados en el palacio árabe, que no se hallaba bien acondicionado. Scarlatti participó evidentemente en las actividades musicales conectadas con los miembros más jóvenes de la familia real, pero quizá no en la corte, porque la reina Isabel Farnese, contaba con sus propios favoritos italianos. Después de cuatro años en Sevilla, el apático rey trasladó finalmente la corte a Castilla y se estableció un régimen de itinerarios reales, en los que participó sin duda Scarlatti: de enero a mediados de marzo, la residencia de caza de El Pardo, cerca de Madrid; en Pascua, el Buen Retiro, en las afueras de Madrid; de abril a junio, Aranjuez; a finales de junio, Buen Retiro; de julio a octubre, La Granja; de finales de octubre a comienzos de diciembre, El Escorial; Navidades, Buen Retiro. El viejo palacio de Madrid, el Alcázar, se incendió en la Nochebuena de 1734. Y 1737 fue el año en que el rey se recuperó algo de su melancolía, debido a la llegada a la corte del famoso castrato Farinelli, de quien se dice que estuvo cantando todas las noches las mismas cuatro canciones para el rey durante un período de diez años. El año siguiente, Scarlatti fue investido Caballero de la Orden de Santiago por el Rey de Portugal. En 1739 murió su esposa italiana y tres años más tarde contrajo matrimonio con una dama española de Cádiz.

El Príncipe y la Princesa de Asturias accedieron al trono español en 1746. Bajo la dirección de Farinelli y otros italianos, la corte de Fernando VI asistió a suntuosas producciones operísticas y escuchó música religiosa e instrumental, además de disfrutar de numerosas diversiones, flotillas y fuegos artificiales. La nueva familia real mantuvo la itinerancia por los diversos palacios y a María Bárbara nunca le faltaron los instrumentos de teclado. Poseía nueve claves, tres fortepianos florentinos y un órgano. Fue para ella principalmente para quien Scarlatti escribió más de quinientas sonatas para teclado. En sus últimos días en Madrid el compositor padeció numerosos achaques, supuestamente ya retirado en su casa supervisando el proceso de copiado de sus sonatas. Desgraciadamente, no se han conservado sus autógrafos.

Fuentes para la música y los instrumentos

La música para teclado de Scarlatti nos ha llegado en tres fuentes fundamentales: los *Essercizi per Gravicembalo*, impresos, de 1738; quince volúmenes manuscritos en Venecia (Biblioteca Nazionale Marciana); y quince volúmenes en Parma (Conservatorio Arrigo Boito). Hay también fuentes secundarias con piezas adicionales en Münster y Viena, y en un manuscrito en las Islas Canarias se descubrió un Fandango atribuido a Scarlatti. La primera edición completa fue realizada por Alessandro Longo a comienzos del siglo xx. Estaba pobremente editada y durante muchos años se careció de una buena edición. Ralph Kirkpatrick sacó a la luz sesenta sonatas en una edición “limpia” junto con una publicación facsímil, y son sus números de catálogo (los números precedidos de una K sustituyeron a los antiguos números de Longo) los que siguen utilizándose en la actualidad. Una edición moderna de los manuscritos venecianos, editada por Kenneth Gilbert, fue recibida con alborozo tanto por los estudiosos como por los intérpretes; y se encuentra en proceso de preparación una edición completa, preparada por Emilia Fadini, basada en todas las fuentes conservadas.

Es importante abordar la cuestión de cuáles fueron los instrumentos de teclado que tuvo a su disposición Scarlatti. El caso de Portugal resulta difícil debido al terremoto de Lisboa y los consiguientes incendios en 1755. Se perdieron muchos instrumentos y documentos. Gerhard Doderer ha realizado una valiosa investigación en relación con Portugal y nos invita a reparar en el discípulo real de Scarlatti, Don Antonio, hermano del rey, y en su importancia como instrumentista de teclado en Lisboa. Scarlatti tuvo sin duda acceso a clavicordios y claves portugueses, así como a fortepianos florentinos, durante el tiempo que pasó en esa corte. Las primeras sonatas para fortepiano de Ludovico Giustini estaban incluso dedicadas a Don Antonio. Y, por supuesto, el organista de la corte, Carlos Seixas, podía tocar cualquiera de estos instrumentos y ya hemos señalado que algunas de las obras de Scarlatti estaban escritas específicamente para el órgano. La terminología para referirse a los distintos instrumentos en España puede resultar también complicada, ya que, por

ejemplo, el clavicordio se convertía en monocordio; el clave podía responder a los nombres de clavicordio, clavicordio de plumas o clavicémbalo; y el piano podía ser clavicordio de piano, clavicordio de martillos o *piano forte*. Es posible que, en su juventud, Scarlatti entrara en contacto con los primeros pianos en la corte de los Medici en Florencia, pero sí es seguro que lo hizo en la época en que llegó a Lisboa, con sus conexiones italianas. La reina María Bárbara poseía tres pianos florentinos, nueve claves y un órgano. Algunas de las sonatas de Scarlatti requieren un registro de cinco octavas y la Reina contaba con tres instrumentos que se ajustaban a estos requerimientos. Eran de procedencia española y habían sido contruidos por Diego Fernández.

Scarlatti gozaba de una gran fama como clavecinista virtuoso y las descripciones lo presentan como una persona con unas manos maravillosas para los instrumentos de teclado. No gozaba de renombre como organista e incluso él mismo admitió que Haendel era muy superior en ese instrumento. Aunque es seguro que podía tocar tanto el clavicordio como el fortepiano, no contamos con pruebas que demuestren su preferencia por esos instrumentos y en Madrid, en su casa de la calle Leganitos, su inventario final, como ha señalado Luisa Morales, muestra que poseía tres clavicordios, de los que cabe pensar que se trataba de claves, porque, de no haberlo sido, lo habitual era que se proporcionase una información más específica del instrumento, como que estaba provisto de martillos.

En la órbita de Scarlatti y más allá

¿Quiénes fueron algunos de los más importantes compositores ibéricos en la órbita de Scarlatti? El ya mencionado joven organista y clavecinista de talento en la corte portuguesa de João V era Carlos Seixas, quien, desgraciadamente, murió a una temprana edad. Sebastián de Albero (1722-1756) de Navarra era una de las estrellas más brillantes en el panorama español pero, al igual que Seixas, también murió joven. Albero fue nombrado organista de la Capilla Real de Madrid en 1748. En caso de que llegara a componer música para ór-

gano, no se ha descubierto o no se ha conservado. Sin embargo, sí nos han llegado dos importantes colecciones: *Sonatas para clavicordio* (Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana) y *Obras, para clavicordio, o piano forte* (Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música). El primer manuscrito contiene treinta sonatas, dos de las cuales son fugas, y muestra un estilo muy galante de mediados del siglo XVIII. El segundo manuscrito es muy inusual y constituye posiblemente la música española más antigua que indica *piano forte* en el título. Contiene dieciocho piezas agrupadas conjuntamente como seis grandes obras con los títulos *Recercata, fuga y sonata*. Las recercatas son de carácter improvisatorio y armónicamente audaces, las fugas increíblemente largas, posiblemente influidas por José Elías (c. 1685-c. 1755), mientras que las sonatas son formas binarias similares a las de Scarlatti, hasta el punto de incluir algunas influencias folclóricas.

Otro compositor español de talento que murió relativamente joven fue Manuel Blasco de Nebra (1750-1784), que acabaría siendo nombrado organista de la Catedral de Sevilla. Su tío era el renombrado compositor de música teatral José Melchor de Nebra. Según todos los testimonios, Blasco de Nebra era un clavecinista de enorme destreza. Seis sonatas se encuentran en un monasterio en Osuna, seis pastorellas y doce sonatas en el Monasterio de Montserrat y sus obras más famosas, ya de madurez, las *Seis sonatas para clave y forte-piano Op. 1*, fueron impresas en Madrid en 1780. Todas estas obras muestran colectivamente una gran variedad de estilos y exigencias técnicas, desde obras afines al *Empfindsamkeit* alemán al zapateado andaluz.

El caso de Antonio Soler (1729-1783) está claramente más relacionado con Scarlatti, ya que sí que nos consta que Soler fue un discípulo del maestro italiano. Soler fue nombrado organista y maestro de coro del Monasterio de El Escorial, cerca de Madrid, y durante un período de cinco años pudo haberse beneficiado de las enseñanzas de Scarlatti. Entre las distintas residencias de la familia real se encontraba también El Escorial, durante una determinada época del año, lo que

hizo posible un fácil contacto con Soler. La predilección de éste por las formas bipartitas muestra la deuda contraída con su colega italiano y, al igual que Scarlatti, incluso este monje catalán se vio influido por los estilos andaluces. Muchas de sus sonatas están escritas en un estilo muy galante, incluso haydniano, y donde mejor funcionan es en el fortepiano, que permite la proyección de las melodías separadas del acompañamiento. Aún no contamos con una edición crítica completa de su música para teclado, pero Samuel Rubio (de ahí la R de los números del catálogo de sus obras) preparó el camino con una edición de ciento veinte sonatas, seguida más tarde de otras que han completado la lista de obras conocidas de Soler. Después de que Carlos III fuera coronado como rey de España, Soler fue nombrado tutor del infante Gabriel de Borbón, que debía de poseer un gran talento para los instrumentos de teclado a tenor del gran número de obras dedicadas a él, siendo especialmente de reseñar los conciertos para dos instrumentos de tecla escritos por Soler, con el fin de que profesor y alumno pudiesen tocar juntos.

Y, ampliando la influencia de Scarlatti ya en el siglo XIX, tenemos a Mateo Pérez de Albéniz (ca. 1755-1831), teórico y compositor vasco que fue maestro de capilla en Logroño y en dos ocasiones en San Sebastián. Fue famoso por sus numerosas obras religiosas y nos ha llegado una única y muy atractiva sonata que está escrita en la forma binaria característica de Scarlatti y en el estilo del zapateado, en el que los pies golpean repetidamente el suelo. A Pérez de Albéniz también le gustaban mucho Haydn y Mozart, por lo que animaba a sus alumnos a que imitaran su estilo.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Jane Clark, "Domenico Scarlatti and Spanish Folk Music", *Early Music*, 4 (1976), pp. 19-21.
- Frederick Hammond, "Domenico Scarlatti", en Robert L. Marshall (ed.), *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Nueva York, Routledge, 2003.
- Ralph Kirkpatrick, *Domenico Scarlatti*, trad. de Clara Janés, Madrid, Alianza, 1985.
- Luisa Morales (ed.), *Domenico Scarlatti in Spain. Proceedings of FIMTE Symposia 2006-2007*, Garrucha, Asociación Cultural Leal del Levante Almeriense, 2009.
- Linton Powell, *A History of Spanish Piano Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
- Joel Sheveloff, *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Reevaluation of the Present State of Knowledge in the Light of the Sources*, tesis doctoral, Brandeis University, 1970.
- W. Dean Sutcliffe, *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 12 de enero de 2011. 19,30 horas

I

Alessandro Scarlatti (1660-1725)

Preludio en La menor

Minuetto

Aria

Minuetto

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Sonata en Re menor K 1. *Allegro*

Sonata en Re menor K 32

Sonata en Re menor K 141. *Allegro*

Sonata en La mayor K 208. *Andante e cantabile*

Sonata en La mayor K 429. *Allegro*

Carlos Seixas (1704-1742)

Adagio en La menor

Sonata n° 74 en La menor. *Allegro*

Domenico Scarlatti

Sonata en Re mayor K 118. *Non presto*

Sonata en Re mayor K 119. *Allegro*

II

Domenico Scarlatti

Sonata en Do mayor K 422. *Allegro*

Sonata en Do mayor K 423. *Presto*

Sebastián de Albero (1722-1756)

Sonata nº 16 en Sol menor. *Andante*

Sonata nº 20 en La mayor. *Andante*

Alessandro Scarlatti

Preludio en Si menor

Domenico Scarlatti

Sonata en Si menor K 87

Sonata en Mi mayor K 206. *Andante*

Sonata en Sol mayor K 454. *Andante spiritoso*

Sonata en Sol mayor K 455. *Allegro*

José Elías (c. 1685-c. 1755)

Introducción a la pieza octava en Re mayor

Antonio Soler (1729-1783)

Intento en Re mayor

Sonata en Si bemol mayor R 132. *Cantabile-Andantino*

Sonata en Mi bemol mayor R 2. *Presto*

Domenico Scarlatti

Sonata en Sol menor K 450. *Allegro*

Diego Ares, clave

Clave francés de Keith Hill (2001), según modelo original de Pascal Taskin (1723-1793)

Aunque conocido fundamentalmente como compositor de óperas y de música religiosa, **Alessandro Scarlatti** (1660-1725) escribió una cantidad considerable de música para teclado. Resulta difícil saber qué influencia tuvo esta música en el joven Domenico, si es que tuvo alguna, dado que algunas obras fueron escritas en la última parte de la vida de Alessandro. Las toccatas están llenas de figuraciones rápidas y efectos brillantes, pero estoy de acuerdo con la afirmación de Ralph Kirkpatrick cuando dijo que, gran parte de ella es armonía de bajo continuo animada, sin la invención y el carácter específico de que hace gala la música para teclado de su hijo. En 1725, el último año de la vida de Alessandro Scarlatti, el renombrado flautista Johann Joachim Quantz lo encontró tocando aún el clave, y se refiere a su estilo de ejecución erudito, aunque sin mostrar la misma facilidad que su hijo. Arias y minuetos presentan el carácter de un esqueleto, dejando margen para la introducción de ornamentación por parte del intérprete, y algunas obras tienen una evidente finalidad pedagógica, hasta el punto de que una toccata llega a ofrecer incluso un dibujo de las manos con indicaciones diacríticas sobre los dedos, con esas mismas indicaciones situadas encima de las notas en la composición.

Su hijo, **Domenico Scarlatti** (1685-1757), avanzó en una dirección diferente. Compuso una serie de obras vocales, pero en la actualidad es conocido principalmente por sus maravillosas sonatas para teclado, de las que se conservan más de quinientas, fundamentalmente en forma binaria, y que son interpretadas por clavecinistas y pianistas por igual. Como ya se ha mencionado anteriormente, los números precedidos de una "K" hacen referencia al sistema de catalogación de Ralph Kirkpatrick, célebre clavecinista y estudioso de Scarlatti. La *Sonata en Re menor K 1*, es la primera de la famosa colección de *Essercizi*, publicada en Londres en 1739. La pieza marca el tono de la típica sonata bipartita de Scarlatti, con un material temático y un movimiento armónico de gran solidez. La *Sonata K 32*, un aria muy cantable, con sus apoyaturas que están pidiendo una resolución, esto es, disonancias a las que se llega mediante un salto y que se resuelven por grados

conjuntos, es una joya. La K 141, por contraste, es una obra virtuosística que incluye diseños de notas repetidas y efectos guitarrísticos. La K 208 es otra sonata muy expresiva, que lleva la indicación *Adagio e cantabile*. Y la K 429 ilustra el maravilloso vocabulario armónico del maestro italiano. Con su carácter cadencioso, abunda en hermosas secuencias, en ocasiones galantes y, a renglón seguido, españolas.

Aunque acabaría situándose en la esfera de Scarlatti, el joven compositor portugués **Carlos Seixas** muestra su individualidad en muchas de sus obras. Habría que tener en cuenta a Gerhard Doderer, un gran estudioso de la música portuguesa, cuando dice que existen probablemente más diferencias que semejanzas entre los dos compositores. Seixas parecía preferir la sonata provista de varios movimientos más que Scarlatti, que escribió fundamentalmente sonatas en un único movimiento con algunos emparejamientos deliberados de obras. Seixas compuso numerosas obras que incluyen minuetos y gigas, que gozaban de una gran popularidad en aquel momento. Muchas de las sonatas contienen movimientos muy fáciles, sencillos, lo que indica probablemente que se utilizaban para enseñar a principiantes a tocar el clave. Otras obras contienen pasajes muy difíciles y virtuosísticos. La *Sonata n.º 74* (de la colección de ochenta obras editada por Macario Santiago Kastner, uno de los primeros en investigar a Seixas) es característica de las sonatas en dos movimientos, escritas esencialmente a dos voces con algunos acordes y con un minuetto como cierre de la composición.

Scarlatti solía emparejar las sonatas en función de la tonalidad, como es el caso de las catalogadas como K 118 y K 119, ambas en Re mayor. La K 118 es una obra centelleante con atractivos diseños ascendentes adornados con trinos. Scarlatti gozó también de renombre por escribir sonatas que exigen cruces de manos, algo que en esta pieza lleva a cabo tanto con notas individuales como en un pasaje inusual en el que los cruces se realizan con acordes. La K 119 es una obra virtuosística con un dejo español, que resulta inconfundible en todos los efectos de rasgueado y sus notas especiales no

acórdicas, las *acciaccature*, literalmente “notas aplastadas”, donde requiere el empleo de casi todos los dedos de ambas manos de forma simultánea. La K 422 es una obra infrecuente y muchos pasajes nos recuerdan al gorjeo de los pájaros. Y esta sonata es una de esas composiciones con el registro ampliado desde el Sol más grave, hasta el Sol más agudo del instrumento. La reina María Bárbara, poseía tres claves con una tesitura de sesenta y un teclas, que se conservaban en Aranjuez, El Escorial y el palacio del Buen Retiro. La K 423 constituye un hermoso ejemplo de la técnica compositiva fluida y aparentemente sin esfuerzo de Scarlatti, con su empleo elemental de sencillos diseños por grados conjuntos, con un curso ascendente o descendente. También debe repararse aquí en los sorprendentes saltos en la mano izquierda hacia las notas graves del instrumento, otra característica que presentan muchas de sus sonatas.

Sebastián de Albero (1722-1756) fue un clavecinista de gran talento que estuvo en activo en la corte de Fernando VI. No se sabe cuándo llegó a Madrid, pero fue nombrado organista de la Capilla Real en 1748, lo que arroja un período de alrededor de nueve años en los que estuvo en la esfera de Scarlatti. También se cree que pudo haber ejercido de copista, pasando a limpio muchas de las sonatas de Scarlatti. El manuscrito veneciano de treinta sonatas podría contener quizás obras anteriores de Albero, dadas las piezas más largas y complejas del manuscrito de Madrid. La *Sonata n.º 16* y la *Sonata n.º 20* del manuscrito de Venecia ilustran perfectamente la sencilla forma binaria del siglo XVIII, que constituye el puntal del estilo de Scarlatti. En estas obras puede percibirse la *crux*, un término acuñado por Ralph Kirkpatrick para servir de ayuda en el análisis de las sonatas binarias de Scarlatti. Con el término *crux*, el musicólogo estadounidense hace referencia a ese punto en la primera mitad de la sonata, en el que cambia la tonalidad y se resalta un tema en concreto en comparación con el mismo punto en la segunda mitad de la sonata, pero en este caso con un regreso a la tonalidad original.

La *Sonata en Si menor K 87*, de Domenico Scarlatti, ha sido desde hace mucho tiempo una de las predilectas de clave-

cinistas y pianistas y también resultaría muy apropiada tocada en el clavicordio, dada su atmósfera muy introspectiva y personal. La K 206 se abre con una idea muy sencilla en imitación que, como sucede con un gran número de obras de Scarlatti, no vuelve a reaparecer. Pero el interés de la pieza no radica en el comienzo, sino en los inesperados giros armónicos y en sus modulaciones enarmónicas. La K 454 tiene tres temas distintos, uno de los cuales contiene largos pasajes de escalas y numerosas figuras arpegiadas, lo que le confiere a la obra un aire de improvisación. Esta sonata requiere también un instrumento de cinco octavas. La K 455 es una obra esteelar con un brillante virtuosismo de notas repetidas que deja al oyente sin resuello. No cabe sino preguntarse si la reina María Bárbara era realmente capaz de tocar estas obras o era más bien Scarlatti quien tocaba estas piezas en la corte para su solaz. En cualquier caso, resulta interesante señalar que el historiador de la música inglés Charles Burney estaba familiarizado con muchas de las sonatas y se refirió a ellas como “fenómenos originales y felices”.

José Elías (c. 1685-c. 1755) fue principal organista en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid y Capellán de Su Majestad. Compuso varias piezas basadas en famosas melodías de canto llano con preludios o introducciones que conducían a movimientos fugados extremadamente largos, así como otras piezas con largas fugas, toccatas y obras que se asemejan más a las sonatas de la época. Es evidente que era muy respetado por sus colegas, a juzgar por los comentarios de personas como José de Nebra, quien lo llamó “padre y patriarca de los buenos organistas”. El joven Albergo dijo que era con toda la razón “oráculo de nuestra profesión” y él mismo fue muy probablemente un alumno de Elías. La *Introducción a la pieza octava* hace referencia al preludio de la octava de una serie de obras que son en esencia preludios y fugas. Datan de 1749 y llevan por título *Obras entre el antiguo y el moderno estilo*. Tras la introducción inicial encontramos una fuga sobre “Alma Redemptoris Mater”. El movimiento introductorio puede valerse por sí solo sin el complemento de la fuga de 319 compases y hace gala de un interesante color armónico con acordes de sexta aumentada.

Como ya ha quedado señalado, el joven y brillante catalán **Antonio Soler** (1729-1783) formó parte del círculo de Scarlatti durante al menos cinco años. Fue organista, clavecinista y maestro de capilla en el Monasterio de El Escorial, situado a pocos kilómetros de Madrid, que era una de las residencias que formaban parte del itinerario real. Este fraile pícaro, que fuentes de la época describen como “el diablo vestido de fraile”, era una persona de múltiples talentos. Escribió un tratado sobre la modulación, tenía conocimientos de construcción de órganos y de varios tipos de sistemas de afinación, y mantuvo correspondencia con renombrados músicos de la época. Muchas de sus sonatas llevan el sello de su maestro Scarlatti, mientras que otras revelan un estilo más adecuado al nuevo *fortepiano* y otras son específicamente para órgano. Aquellos movimientos que indican *Intento* son los tipos más académicos, conectados con la tradición de obras imitativas para órgano muy arraigada en España. Soler tiene un modo fascinante de mezclar el estilo galante de mediados del siglo XVIII con pasajes que recuerdan a la música popular andaluza, como puede verse en la *Sonata R 132*. El área del segundo tema, con su muy eficaz figura de acompañamiento de carácter fluido, expone una melodía quejumbrosa de carácter lastimero, casi sollozante, ciertamente una de las más expresivas que pueden encontrarse en sus obras y que funcionaría muy bien en el *fortepiano*. También revisten interés aquí las cadencias con calderón que llevan la indicación *ad libitum*, lo que quiere decir que el intérprete tiene libertad de añadir en este punto una breve cadencia. Scarlatti tenía varias sonatas en las que se valía de este procedimiento y es posible que Soler se viera influido por su maestro. La festiva *Sonata en Mi bemol mayor R 2*, contiene las típicas figuraciones de Soler que requieren recorrer bien el teclado. Teniendo en cuenta que Soler fue el autor de un libro sobre la modulación, no constituye ninguna sorpresa que esta obra esté llena de interesantes variantes armónicas.

La última sonata de Scarlatti para este concierto, K 450, es una robusta obra en estilo barroco con un incesante impulso rítmico de un incisivo motivo. Recuerda mucho al tipo *ripi-*

no de concierto grosso para cuerda y continuo y podría haber sido fácilmente escogida por Charles Avison, un compositor inglés del siglo XVIII, para otra de las afortunadas transcripciones para instrumentos de cuerda que realizó a partir de diversas sonatas de Scarlatti.

DIEGO ARES (Vigo, 1983) estudió piano con Alis Jurgelionis y Aldona Dvarionaite. A los 14 años obtuvo el primer premio en el Primer Concurso de Piano RCN de Vigo y a los 15 años primer premio en el Concurso Internacional de piano A. Rubinstein en París.

En 1998 comienza en Vigo su formación clavecinística con Pilar Cancio. A los 18 años se traslada a Holanda para seguir sus estudios con Richard Egarr en Ámsterdam, de quien sigue recibiendo consejos. En esos años es galardonado con el segundo premio de clave en el Concurso Permanente Juventudes Musicales de España. En 2004 ingresa en la Schola Cantorum Basiliensis en Suiza para seguir sus estudios con Jörg-Andreas Bötticher y Jesper B. Christensen, donde en 2007 obtiene su título de clave con las máximas calificaciones y la felicitación del tribunal.

Como solista ha realizado numerosos conciertos en España, Francia, Suiza, Alemania, Holanda y Japón.

En 2006 grabó el *Concierto en Re menor BWV 1052* y el *Concierto de Brandemburgo n.º 5* de J. S. Bach con la Orquesta de Cámara de Menorca dirigida por Farran James y el *Fandango* de Antonio Soler para el sello catalán Columna Música. Su segundo disco para el sello suizo Pan Classics dedicado a la música de Soler ha sido galardonado con un Diapason d'Or. Establecido en Basilea, prosigue sus estudios con Jesper B. Christensen y el pianista Laszlo Gyimesi.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 19 de enero de 2011. 19,30 horas

I

Carlos Seixas (1704-1742)

Sonata y Minuete en Mi mayor

Sonata y Minuete en Mi menor

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Sonata en Do mayor K 132. *Cantabile*

Sonata en Fa menor K 239. *Allegro*

Sonata en Fa mayor K 296. *Andante*

24

Carlos Seixas

Sonata en Fa menor. *Allegro*

Minuete y Glosa en Fa menor

Sonata en Fa menor. *Allegretto*

Sonata en Fa menor. *Allegro*

II

Carlos Seixas

Sonata y Minuete en Re menor

Sonata y Minuete en Re mayor

Antonio Soler (1729-1783)

Sonata en Fa sostenido menor R 85. *Allegretto*

Sonata en Fa sostenido mayor R 90. *Allegro*

Domenico Scarlatti

Sonata en Mi mayor K 380. *Andante comodo*

Sonata en Mi mayor K 381. *Allegro*

Antonio Soler

Fandango

Nicolau de Figueiredo, clave

Clave francés de Keith Hill (2001), según modelo original de Pascal Taskin (1723-1793)

Aunque acabaría entrando a formar parte de la esfera de Scarlatti, el joven compositor portugués **Carlos Seixas** muestra su individualidad en muchas de sus obras. Habría que tener en cuenta a Gerhard Doderer, un gran estudioso de la música portuguesa, cuando afirma que entre los dos compositores existen probablemente más diferencias que semejanzas. Seixas parecía preferir la sonata provista de varios movimientos más que Scarlatti, que escribió fundamentalmente sonatas en un solo movimiento con algunos emparejamientos deliberados de obras. Seixas compuso numerosas obras que incluyen minuetos y gigas, que gozaban de una gran popularidad en aquel momento. Muchas de las sonatas contienen movimientos muy fáciles, sencillos, lo que indica probablemente que se utilizaban para enseñar el clave a los principiantes. Otras obras contienen pasajes muy difíciles y virtuosísticos, por lo que podría tratarse del tipo de música interpretada para Scarlatti cuando conoció al joven Seixas y éste quedó tan impresionado con su manera de tocar.

El célebre estudioso portugués Macario Santiago Kastner publicó ochenta sonatas de Seixas y, algunos años más tarde, otras veinticinco piezas. La *Sonata en Mi mayor* de Seixas (la número 10 de las veinticinco adicionales) contiene octavas partidas y presenta una forma sonata embrionaria con tres temas diferenciados. El *Minueto* de acompañamiento comienza con el motivo de octava, conectando con ello los dos movimientos. La *Sonata en Mi menor*, la número 12 de la misma colección, lleva a cabo un uso sorprendente de coloristas acordes de sexta aumentada e incluye figuras de rataplán que demuestran casi de forma inequívoca que estaba concebida para un clave provisto de doble manual con objeto de poder ejecutar los diseños. El elegante *Minueto* se caracteriza por sus frases asimétricas.

El eminente clavecinista e historiador de la música estadounidense Ralph Kirkpatrick afirma que la música de Seixas está “llena de lirismo, ideas brillantes y muchas de las mismas características ibéricas que aparecen en **Scarlatti**, pero nun-

ca logra la consistencia unitaria de su maestro”. La *Sonata K 132* del compositor italiano constituye una buena ilustración del genio del maestro napolitano que vivió tanto en Portugal como en España. Esta obra *cantabile*, extraordinariamente inusual contiene arpegios contrarios y un desarrollo de este tema, de una belleza deslumbrante en la segunda mitad de la forma binaria. Hay momentos que nos remiten a los gemidos de un cantaor, como en un tablao flamenco, y el autor recurre también al empleo de la escala árabe. Esto nos recuerda que Scarlatti pudo haber oído estos sonidos mientras se encontraba en un compás de espera en Sevilla con los herederos al trono español, y es el caso también quizá de la *Sonata K 239*, una sonata muy española que posee la atmósfera de la seguidilla, con vestidos remolineantes y castañuelas. La K 296 es una sonata ampliada, con el doble de extensión de la típica obra de Scarlatti, de naturaleza improvisatoria y lejanas modulaciones.

Las *Sonatas 42, 43 y 44* de Seixas, de la edición de ochenta sonatas de Kastner, están todas en Fa menor. La número 42 empieza con imitación, cromatismo y un motivo suspirante. El minueto que la acompaña es uno de los más interesantes en este estilo y resulta único por contar con su propia glosa, o variación con figuras elaboradas y exactamente el mismo número de compases que el minueto original. La número 43 es otra de las obras de Seixas que destaca por su gran cantabilidad y resulta especialmente eficaz en el *fortepiano*. La número 44 sobresale como una de las obras más poderosas y anticipa un cierto estilo beethoveniano en figuraciones y saltos de octavas.

A lo largo de la historia de la música para teclado, los compositores han escrito algunas de sus piezas de mayor inspiración en la tonalidad de Re menor. Seixas no constituyó ninguna excepción. Sus trece sonatas en Re menor se encuentran entre las mejores de las obras que han llegado hasta nosotros. La *Sonata n^o 7*, de la colección de veinticinco sonatas, una obra muy dramática y enérgica, no está escrita en la habitual for-

ma binaria y cuenta con una reexposición del material inicial en la tonalidad de la dominante, pero continúa rápidamente con material en la tonalidad original. Seixas utiliza en varios pasajes acordes muy densos que sobresalen de la textura normal a dos voces. La sencillez del *Minueto* proporciona un cierto respiro respecto al drama del movimiento anterior. La *Sonata n.º 5*, una estructura binaria, es otra obra virtuosística, pero de una naturaleza diferente. Aquí Seixas nos ofrece casi una transcripción orquestal con una poderosa línea de bajo, densos acordes y saltos de notas en la mano izquierda. El *Minueto*, con sus fluidos diseños de tresillos, posee un gran encanto. Esta música parece estar a años luz de Scarlatti y pone realmente de relieve las diferencias entre los dos compositores.

Como ya ha quedado señalado, el joven y brillante catalán **Antonio Soler** (1729-1783) formó parte del círculo de Scarlatti durante al menos cinco años. Fue organista, clavecinista y maestro de capilla en el Monasterio de El Escorial, que era una de las residencias que formaban parte del itinerario real. Este pícaro fraile, que fuentes de la época describen como “el diablo vestido de fraile”, era una persona de múltiples talentos. Escribió un tratado sobre la modulación, tenía conocimientos de construcción de órganos y diversos tipos de sistemas de afinación, y mantuvo correspondencia con renombrados músicos de su época. Muchas de sus sonatas llevan la impronta de su maestro Scarlatti, mientras que otras revelan un estilo más adecuado al nuevo *fortepiano* y otras son específicamente para órgano. La *Sonata R 85* posee rasgos imitativos similares a los de algunas obras de su maestro Scarlatti, aunque ambos compositores no regresan a ese material en un momento posterior en las formas binarias. Figuras sincopadas y numerosos pasajes ornamentados convierten a esta pieza en una obra muy atractiva. La *Sonata R 90* es una obra virtuosística en la difícil tonalidad de Fa sostenido mayor, con traicioneras sextas partidas paralelas en la parte de la mano derecha. Se trata de una pieza muy seductora que ha alcanzado gran popularidad por el estilo de seguidilla, muy similar a una obra de Isaac Albéniz.

La *Sonata K 380* de Scarlatti ha sido siempre una obra predilecta, popularizada por nada menos que el pianista ruso Vladimir Horowitz. La sencilla elegancia de esta obra es embriagadora, con su tranquilo redoble de tambor y sus delicados efectos de castañuelas. Requiere el empleo de un clave con el registro ampliado hasta el Sol agudo, lo que recuerda que la Reina poseía dos con esta tesitura. La *Sonata K 381*, en la misma tonalidad, contribuye a formar una obvia pareja de sonatas. Aquí encontramos una obra más rápida y brillante, con diseños de acordes partidos e interesantes cambios de modo.

El *Fandango* de Soler, si es que es realmente de Soler, contiene 463 compases de una inventiva y un virtuosismo increíbles. Es tan diferente de cualquier otra cosa de Soler que ha provocado que muchos estudiosos hayan aventurado que podría tratarse de la obra de algún otro compositor ibérico. José de Nebra, uno de sus profesores, escribió fandangos, pero ninguno exhibe este nivel de creatividad y virtuosismo. Los fandangos se encontraban en los manuales para guitarra de comienzos del siglo XVIII y se interpretaban en obras teatrales. Pronto se hicieron populares y aparecieron en obras de Rameau, Scarlatti, Gluck y Mozart. Por su propia naturaleza, el fandango posee un esquema armónico limitado y un esquema de bajo con algunas incursiones en la tonalidad relativa mayor, con objeto de buscar alivio de cuando en cuando. Existen también algunas semejanzas con el *Fandango* atribuido a Scarlatti, aunque esta última obra no se descubrió hasta la década de 1980. En el escrito supuestamente por Soler, algunas ediciones cambian la conclusión original para acabar en una tonalidad más adecuada y agradable para los oídos “occidentales”. Pero esto resulta antitético con el espíritu y el verdadero sonido del fandango, que se cierra aquí con un acorde que a muchos les sonará, en términos teóricos, como una tonalidad de la dominante.

NICOLAU DE FIGUEIREDO nace en São Paulo (Brasil) donde estudia piano, órgano, clave y música de cámara. En 1980 se traslada a Europa para continuar sus estudios, y en 1984 recibe el primer premio de Virtuoso de Clavicémbalo (“Le Prix de Virtuosité de Clavecin”) del Conservatorio Superior de Música de Ginebra.

Entre 1990 y 2000 es director musical de la Cátedra de Ópera en la Schola Cantorum Basiliensis. En los últimos años ha dedicado su carrera en exclusiva a recitales a solo y con el Figueiredo Consort, prodigándose en los más prestigiosos festivales y salas de Europa, Canadá, Japón (donde es altamente apreciado), Rusia y Brasil.

Cuenta con varios registros discográficos, entre los que destacan los dedicados a las sonatas de Domenico Scarlatti (Choc de la Musique, 2006), Soler (2008), Joseph Haydn (2009) y Johann Christian Bach (2010).

Durante el año 2010, Figueiredo continúa su actividad como solista ofreciendo de nuevo recitales en Brasil, Japón, París, Suiza, Holanda y España. Inicia en este año una nueva colaboración con el Gobierno brasileño, para dirigir el proyecto de recuperación de música barroca brasileña, dependiente del Ministerio de Cultura de ese país.



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

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 26 de enero de 2011. 19,30 horas

I

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Concierto en Do mayor BWV977 (transcripción de un concierto de autor no identificado, ¿Vivaldi?)

I. Allegro

II. Adagio

III. Giga

Antonio Soler (1729-1783) (*)

Sonata en Re mayor R 84

Sonata en Sol menor R 32

Sonata en Re bemol mayor R 88

Sonata en Re menor R 115

Sonata en Fa mayor R 89

Sonata en Do menor R 48

(*) *Revisión y arreglo de las sonatas por Iván Martín*

II

Johann Sebastian Bach

Concierto nº 7 en Fa mayor BWV978 (transcripción del
Concierto para violín Op. 3 nº 3 de Antonio Vivaldi)

I. Allegro

II. Largo

III. Presto

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Sonata en Re menor K 1

Sonata en Mi mayor K 20

Sonata en Do mayor K 159

Sonata en Mi mayor K 380

Sonata en Re menor K 141

Sonata en Si menor K 27

Aunque nacido en el mismo año que Domenico Scarlatti, **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) no estuvo decididamente a la sombra de su contemporáneo italiano. De hecho, Bach proyectó su propia sombra sobre los Estados alemanes de la primera mitad del siglo XVIII, pero muchos no fueron siquiera conscientes de la existencia de este gran genio, que no fue un compositor cosmopolita, como sí lo fueron, en cambio, Scarlatti, Haendel y Vivaldi. Cuando Bach fue contratado por el duque Johann Ernst de Weimar, tuvo acceso a una gran biblioteca de manuscritos musicales, especialmente copias de composiciones italianas. Aquí se familiarizó con el estilo concertante italiano, especialmente de Vivaldi, lo que se tradujo en conciertos a solo para órgano, además de para clave.

Ha sido habitual pensar que el *Concierto BWV 977* se basaba en una obra que se creía del italiano Benedetto Marcello (los números precedidos de las siglas BWV hacen referencia al catálogo de Bach [*Bach Werke Verzeichnis*] compilado por Wolfgang Schmieder). Sin embargo, la investigación reciente apunta hacia una posible autoría de Vivaldi. Estructurado en el plan de tres movimientos característico de la época, comienza con un movimiento rápido seguido de un breve movimiento lento de carácter improvisatorio y, en este caso, concluye con una giga en forma binaria.

El *Concierto BWV 978* toma como modelo el *Concierto Op. 3 n.º 3* de Vivaldi, para violín y cuerda, que forma parte de la colección conocida como *L'estro armonico* (*La invención armónica*). La obra para cuerda original se publicó en Ámsterdam en 1711. El príncipe Johann Ernst viajó a los Países Bajos y es muy probable que lo encontrara allí y se llevara una copia tras su regreso a Alemania. El primer movimiento está en forma de ritornello, característica de muchos conciertos de Vivaldi, lo que quiere decir que una idea principal se presenta y reaparece en diversas tonalidades con digresiones a cargo del solista. El movimiento lento se caracteriza por texturas acórdicas plenas presentadas por líneas individuales a solo, mientras que el *finale* es otra forma *ritornello* con una línea

de bajo construida por medio de una incesante sucesión de semiescalas.

Como ya ha quedado señalado, el joven y brillante catalán **Antonio Soler** (1729-1783) formó parte del círculo de Domenico Scarlatti durante al menos cinco años. Fue organista, clavecinista y maestro de capilla en el Monasterio de El Escorial, que era una de las residencias que formaban parte del itinerario real. Este pícaro fraile, que fuentes de la época describen como “el diablo vestido de fraile”, era una persona de múltiples talentos. Escribió un tratado sobre la modulación, tenía conocimientos de construcción de órganos y diversos tipos de sistemas de afinación y mantuvo correspondencia con renombrados músicos de su época. Muchas de sus sonatas llevan el sello de su maestro Scarlatti, mientras que otras revelan un estilo más adecuado al nuevo *fortepiano* y otras son específicamente para órgano.

La *Sonata R 84* (sirviéndonos de los números de catálogo que les dio en su día Samuel Rubio) es una de las más atractivas del catálogo de Soler. Está escrita en un compás ternario rápido y hace suyo el estilo de la jota. La *Sonata R 32* se abre con un estilo imitativo pero, al igual que muchas de las sonatas de Scarlatti, no regresa a la idea inicial, sino que desarrolla, en cambio, otro motivo que demostrará ser mucho más importante. Modelos de notas repetidas en grupos dobles constituyen un rasgo de esta obra, que presenta una gran exigencia técnica. Y, en la segunda mitad de la forma binaria, Soler vuelve a hacer gala de su interesante paleta armónica. La *Sonata R 88* es una obra virtuosística con un amplio registro y modelos idiomáticos de octavas partidas y notas repetidas. La *Sonata R 115* es una obra expresiva de una hermosa y sencilla elegancia que pasa por tres tonalidades diferentes en cada mitad de la forma binaria, una estrategia que algunos teóricos denominan un bloque trimodular. La *Sonata R 89* ilustra el increíble genio de Soler para las ideas imaginativas. La obra está llena de motivos, temas y figuras de acompañamiento diferentes, hasta el punto de incluir terceras de notable difícil-

tad en la mano derecha. La *Sonata R 48* es una atractiva obra con una clara atmósfera andaluza. Pueden sentirse los trajes remolineantes de los bailaores y Soler imita incluso el *golpe*, que se produce al golpear el lateral de la guitarra española. Scarlatti hizo algo similar en su *Sonata K 492*.

Alessandro Scarlatti, aunque escribió algunas obras para teclado, se hizo famoso por sus composiciones vocales religiosas y por sus óperas. Su hijo, **Domenico Scarlatti**, se encaminó en una dirección diferente. Compuso una serie de obras vocales, pero en la actualidad es conocido principalmente por sus maravillosas sonatas para teclado, de las que se conservan más de quinientas, escritas mayoritariamente en forma binaria, e interpretadas por igual por clavecinistas y pianistas. Algunas fueron compuestas probablemente muy pronto en Italia, luego escribiría algunas otras en Portugal y la mayoría vieron la luz posiblemente en España, ya que fue allí donde pasaría la mayor parte de su vida musical. Como ya se ha mencionado anteriormente, los números precedidos de una “K” hacen referencia al sistema de catalogación de Ralph Kirkpatrick, un afamado clavecinista y estudioso de Scarlatti.

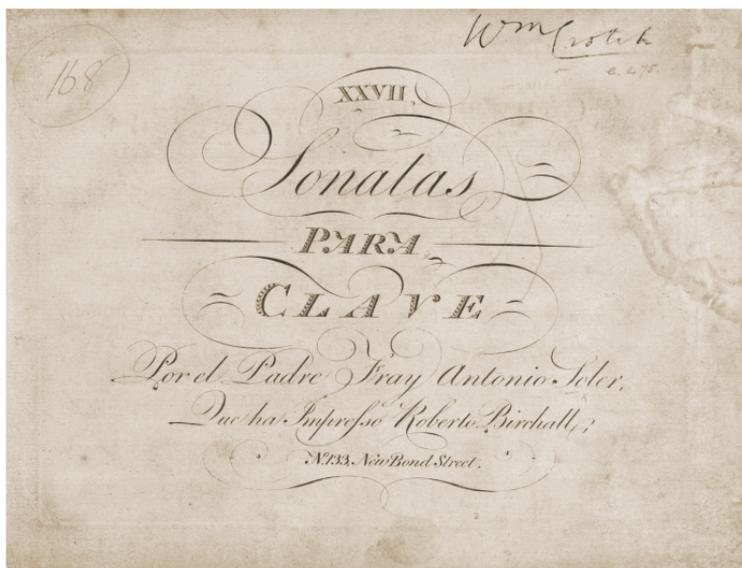
La *Sonata en Re menor K 1*, es la primera de la famosa colección de *Essercizi*, publicada en Londres en 1739. La pieza marca la pauta de la típica sonata bipartita de Scarlatti, con un material temático y un movimiento armónico de gran solidez. La *K 20* en Mi mayor, forma también parte de los *Essercizi*. Aquí Scarlatti utiliza a poco de comenzada, la obra, el colorista recurso armónico de cambiar al modo menor paralelo. Como en la partitura ha escrito la indicación *Presto*, no hay duda de que quiere que las llamativas terceras paralelas se toquen a gran velocidad. La *K 159* es una de las obras más reconocibles de Scarlatti. Conocida en ocasiones con el sobrenombre de la “Caza”, comienza con un familiar diseño de trompa de caza. Lo que la convierte en una pieza tan satisfactoria y popular entre un gran número de intérpretes, es el hecho de que parece tenerlo todo: un tema pegadizo, idiomáticas partes con saltos en ambas manos e interesantes explo-

raciones armónicas en la segunda mitad de la forma, hasta llegar a incluir una reexposición del material inicial, lo que hace de ella una forma sonata embrionaria, una forma que se extendería posteriormente en el siglo XVIII. La *Sonata K 380* de Scarlatti ha sido también siempre una predilecta de los intérpretes y fue popularizada por nada menos que el pianista ruso Vladimir Horowitz. La sencilla elegancia de esta obra es embriagadora, con su tranquilo redoble de tambor y sus delicados efectos de castañuelas. Por contraste, la *Sonata K 141* es una obra virtuosística que contiene diseños de rápidas notas repetidas y efectos guitarrísticos. Y la *K 27*, que forma parte también de los *Essercizi*, refleja la atmósfera andaluza con el tetracordo menor descendente (La, Sol, Fa, Mi) de esa exótica escala. Y, para añadir más elementos a ese ambiente, Scarlatti incluye hermosos cruces de manos que imitan las notas graves y resonantes que se tocan con el pulgar en la guitarra española.

IVÁN MARTÍN, nacido en Las Palmas de Gran Canaria, es hoy reconocido, por la crítica, y el público, como uno de los pianistas más brillantes de su generación, dentro y fuera de nuestras fronteras. Colabora con prácticamente la totalidad de las orquestas españolas, así como con la Orquesta de París, Orquesta Filarmónica de Estrasburgo, Virtuosos de Praga, Orquesta Filarmónica de Helsinki, Orquesta Filarmónica de Zagreb, Orquesta Sinfónica de Monterrey, Orquesta Sinfónica de Santiago de Chile, Orquesta Sinfónica de São Paulo y Orquesta Mundial de Juventudes Musicales; entre otros, ha actuado con directores tales como Gerd Albrecht, Maurizio Benini, Max Bragado, Justin Brown, Christoph Eshenbach, Günter Herbig, Pedro Halffter, Christoph König, Jean Jacques Kantorow, Kirill Karabits, Adrian Leaper, Miguel Ángel Gómez Martínez, Juanjo Mena, Roberto Montenegro, John Neschling, Josep Pons, Alejandro Posada, Alfonso Scaramo, Michael Schönwandt, Josep Vicent, siendo repetidamente invitado a participar en

marcos tan destacados como el New York International Keyboard Festival, el Oxford International Music Festival, el Festival International La Roque d'Anthéron, el Festival International La Folle Journée, el Festival Internacional de Grandes Pianistas de Chile, el Festival Internacional Cervantino (México), el Ciclo de Jóvenes Intérpretes Scherzo, el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el Festival Internacional de Música de Peralada o el Festival de Música de Canarias.

Ha grabado numerosos programas de radio y televisión en España, Francia, Italia, Brasil y Estados Unidos; y recientemente ha tenido lugar el lanzamiento de su primer disco para el sello Warner Music dedicado al compositor Antonio Soler. Futuros compromisos incluyen presentaciones en el célebre Carnegie Hall de Nueva York, así como en Canadá, Alemania, Austria, Suiza, Italia, Reino Unido y Argentina, en recital y colaborando con diversas orquestas y directores.



Portada de la edición de las *Sonatas para clave* de Antonio Soler, impresa por Robert Birchall en Londres en c. 1796.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 2 de febrero de 2011. 19,30 horas

I

Manuel Blasco de Nebra (1750-1784)

Pastorela n° 1 en Sol mayor

Adagio

Pastorela

Minuet

Antonio Soler (1729-1783)

Sonata en Re bemol mayor R 23

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Sonata en Mi bemol mayor K 474

Manuel Blasco de Nebra

Sonata en Do menor Op. 1 n° 1

Adagio

Allegro

Domenico Scarlatti

Sonata en Do mayor K 513, Pastorale moderato

II

Manuel Blasco de NebraSonata n^o 3 en Re mayor*Adagio**Allegro***Manuel Blasco de Nebra**Pastorela n^o 4 en Si menor*Adagio**Pastorela**Minuet***Antonio Soler**

Sonata en Re mayor R 67

*Andante con moto**Allegro non presto*Preludio en Re menor, de *La Llave de la modulación***Domenico Scarlatti**Sonata en Re menor K 213. *Andante***Mateo Pérez de Albéniz (1760-1831)**

Sonata en Re mayor

Carole Cerasi, *fortepiano**Fortepiano de Keith Hill (2009), según modelo original de Walter (1790)*

El sevillano **Manuel Blasco de Nebra** (1750-1784), otra de las brillantes estrellas en el firmamento ibérico, murió demasiado joven. Su formación musical le llegó a través de su padre, José Blasco de Nebra, que era organista de la catedral de Sevilla. El joven Manuel mostró signos de poseer un gran talento para la composición y para tocar el órgano a una temprana edad y en 1778 sería nombrado segundo organista en la catedral. Se piensa que escribió numerosas piezas para teclado, pero sólo se han conservado treinta. Sus *Sonatas Op. 1* se publicaron en Madrid en 1780. Se conserva una copia en la Biblioteca del Congreso de Washington. Otros manuscritos se hallan en el monasterio de Montserrat y en un convento en Osuna. En Montserrat encontramos, además de otra copia de la Op. 1, seis Pastorelas que contienen tres movimientos cada una y doce Sonatas. Al examinar estas obras se percibe un estilo muy inusual de composición para un español del siglo XVIII. Son extremadamente personales y, en muchos sentidos, recuerdan al *Empfindsamer Stil* (estilo sensible o expresivo) de Carl Philipp Emanuel Bach en Alemania. Este joven español crea un modo muy personal de ornamentar melodías y utilizar modelos rítmicos, todos muy adecuados para el nuevo *forte piano*. La *Pastorela n.º 1* comienza con un movimiento “Adagio” en forma bipartita. El segundo movimiento lleva por título “Pastorela” y presenta un diseño rítmico característico que reaparece en todos los segundos movimientos de las seis piezas. Se trata de un delicado movimiento balanceante y, llevando como lleva el título de pastoral, no sorprende en absoluto que exista una conexión con la idea de las escenas de la Natividad, ya que en el siglo XVIII se compusieron muchas obras que presentaban esta conexión. El movimiento conclusivo es un “minuet” en forma binaria reexpositiva, lo que significa que el tema inicial reaparece en la tonalidad original en la segunda mitad de la estructura.

Como ya ha quedado señalado, el joven y brillante catalán **Antonio Soler** (1729-1783) formó parte del círculo de Scarlatti durante al menos cinco años. Fue organista, clavecinista y maestro de capilla en el Monasterio de El Escorial, que

era uno de las residencias que formaban parte del itinerario real. Este pícaro fraile, que se describió a sí mismo como “el diablo vestido de monje”, era una persona de múltiples talentos. Escribió un tratado sobre la modulación, tenía conocimientos de construcción de órganos y diversos tipos de sistemas de afinación y mantuvo correspondencia con renombrados músicos de su época. Muchas de sus sonatas llevan la impronta de su maestro Scarlatti, mientras que otras revelan un estilo más adecuado al nuevo *fortepiano*. Su *Sonata en Re bemol mayor R 23* (utilizando los números de catálogo establecidos por Samuel Rubio) es justamente una de esas obras. Posee figuraciones muy eficaces que pronto se convertirían en un puntal del estilo pianístico de finales del siglo XVIII, especialmente los acordes arpegiados de la mano izquierda.

Domenico Scarlatti (1685-1757) compuso un buen número de obras vocales, pero en la actualidad se le conoce principalmente por su maravillosa colección de sonatas para teclado, de las que se conservan más de quinientas y que son interpretadas por pianistas y clavecinistas por igual. Como se ha mencionado más arriba, los números precedidos de una “K” hacen referencia al sistema de catalogación de Ralph Kirkpatrick, un remonbrado clavecinista y estudioso de Scarlatti. Sabemos que Scarlatti mantuvo una conexión con el nuevo *fortepiano* por medio de Italia, Portugal y España, pero no es posible saber si compuso determinadas obras exclusivamente para el piano. Sin embargo, sí cabe suponer que aquellas que van más allá del registro de un típico *forte piano* de la época fueron escritas muy probablemente para el clave. La *Sonata en Mi bemol mayor K 474*, se adecua hermosamente al nuevo piano, con una indicación de *Andante e cantabile* y un espectro de notas que se ajusta a los instrumentos italianos de aquel momento.

La *Sonata en Do menor Op. 1 n° 1*, de Manuel Blasco de Nebra, procede de su madura colección de sonatas, las *Seis Sonatas para Clave y Fuerte Piano Op. 1*, publicadas en Madrid en 1780. Los dos movimientos de esta sonata están escritos en

forma sonata, con reexposiciones de los temas iniciales en la tonalidad adecuada, lo que muestra que se mantenía al corriente de las tendencias imperantes en Europa. La infrecuente ornamentación y las líneas melódicas cantables que necesitan un acompañamiento más suave en el primer movimiento muestran una obra decididamente relacionada con el piano. El segundo movimiento, en un tempo más rápido, contiene un rasgo llamativo en la mano izquierda para impulsarla hacia delante, combinado con la disonancia de una novena en la mano derecha, que se ve seguida muy pronto de pasajes ondulantes que le proporcionan una sensación de inestabilidad. Aquí encontramos una voz española única que tiene contraída una gran deuda con Scarlatti y Soler, aunque escribe música tan fascinante para nuestros oídos que deseamos saber qué es lo que habría sucedido si hubiera podido disfrutar de una vida más larga.

El hecho de que fuera italiano de nacimiento hace pensar que a Scarlatti no pudo resultarle en absoluto extraña la tradición de la pastoral navideña. La *Sonata en Do mayor K 513*, lleva la indicación de *Pastorale moderato*. Está escrita en tres secciones principales de atmósferas cambiantes y constituye un maravilloso ejemplo de la música que hacían los pastores italianos (*pifferari*), que tocaban en Navidad en los pueblos cadenciosas melodías en compás compuesto con bordones en el bajo.

La *Sonata n° 3 en Re mayor* de Blasco de Nebra procede del manuscrito que se encuentra en el archivo del Monasterio de Montserrat. Se trata de una de las mejores piezas de este compositor andaluz. Está estructurada en dos movimientos y ambos presentan una forma sonata embrionaria. El primer movimiento constituye un excelente ejemplo del ya mencionado estilo sensible en España y el segundo movimiento está escrito en el estilo del zapateado, un tipo de danza en el que los talones golpean repetidamente el suelo. La *Pastorela n° 4 en Si menor* de Blasco de Nebra se acoge a la misma fórmula que la número 1 ya mencionada: tres movimientos de estruc-

tura binaria, pero aquí con los tres en forma binaria reexpositiva. Y todos los movimientos se hallan unificados por el mismo motivo inicial.

Con la *Sonata en Re mayor R 67*, de Soler encontramos ya a un compositor integrado más plenamente en la época clásica. El primer movimiento está escrito en una forma sonata madura con tres temas diferenciados en la exposición, una sección de desarrollo que explora y reelabora material anterior, y una reexposición, como si hubiera sido firmada por Haydn o Mozart. El segundo movimiento está escrito en el estilo de un brillante rondó, aunque formalmente presenta un diseño binario. Y el *finale* es una extensa fuga de proporciones beethovenianas, con Soler tratando el tema principal sobre un fondo de rápidas figuraciones hasta encaminarse a una fogosa conclusión.

El *Preludio en Re Menor* es una obra muy breve que se encuentra entre las ocho que proceden del famoso libro de Soler *Llave de la modulación*, de 1762. Este en concreto forma parte del grupo identificado como *Cuatro preludios para aprender*, que instruyen al estudiante sobre cómo tocar en un estilo libre, utilizando el término *arbitri* y explicando que el pasaje “va al gusto del ejecutante”. Estas obras continúan la tradición de los preludios libres escritos con todo detalle, como los de Louis Couperin, D’Anglebert y Rameau. Resulta también interesante dejar constancia de la semejanza de ciertos pasajes que recuerdan a las recercatas de Sebastián de Albero.

La *Sonata en Re menor K 213*, de Scarlatti, me brinda la oportunidad de ilustrar el concepto de la apoyatura de una manera hermosa y expresiva, que en ocasiones lleva aparejada una sensación de desasosiego. Apoyatura (*appoggiatura*) procede del verbo italiano *appoggiare*, apoyarse, lo que en música indica apoyarse en la disonancia. Scarlatti escribe numerosas disonancias descendentes en esta forma binaria que transmiten una sensación de dolor y sufrimiento, lo que muestra una

vez más la variedad y el ingenio de que hizo gala este compositor magistral en más de quinientas obras para teclado.

La única sonata que ha llegado hasta nosotros del compositor vasco **Mateo Pérez de Albéniz** ha gozado de popularidad entre los instrumentistas de teclado durante muchos años, especialmente desde que Alicia de Larrocha decidió incluirla como propina en sus recitales. Aunque escrita en una estructura binaria, la primera mitad no modula a la tonalidad acostumbrada, sino que permanece en la tonalidad original. El ritmo propulsivo del estilo del zapateado ha contribuido, sin ningún género de dudas, a su popularidad.

CAROLE CERASI es profesora de clave y fortepiano en la Royal Academy of Music, la Guildhall School of Music y la Yehudi Menuhin School. Su primera grabación con obras de Elisabeth Jacquet de La Guerre, realizada sobre un clave Ruckers conservado en Hatchlands Park, ganó el Premio Gramophone, mientras que sus discos con sonatas de C. P. E. Bach y obras de Thomas Tomkins fueron recibidos con gran aclamación por parte de la crítica, incluido el Diapason d'Or. Su siguiente CD, sobre J. S. Bach y el manuscrito Möller, fue de nuevo acreedor del Diapason d'Or y obtuvo la segunda posición en los Gramophone Baroque Instrumental Awards. A estas grabaciones siguió un CD al fortepiano dedicado a Manuel Blasco de Nebra, con primeras grabaciones mundiales de algunas de sus obras. Su grabación de las *Suites inglesas* de Bach, realizada sobre el famoso clave Blanchet-Taskin (1757-1778) de la colección de Kenneth Gilbert, ha sido unánimemente alabada por la crítica, al igual que su último CD, titulado

Haydn y el arte de la variación, con un clavicordio y un fortepiano Schantz conservado en el Bath Holburne Museum. Entre sus proyectos inmediatos destaca un CD dedicado a Scarlatti previsto para 2011.

Cerasi ha interpretado en distintos países europeos como Francia (La Roque d'Anthéron, Sablé, Ambronay), Bélgica, Alemania (Ludwigsburg, Halle, Potsdam, Musikinstrumenten-Museum de Berlín), Noruega, Dinamarca, España, Italia, Estonia, República Checa, Irlanda, Inglaterra (Harrogate, Warwick, York, el Festival Lufthansa, Wigmore Hall), así como en Israel, Japón, Colombia, Canadá y Estados Unidos. Con su grupo Ensemble Türk está explorando el repertorio clásico con fortepiano. Con este ensemble ha realizado conciertos en el Reino Unido (incluyendo el Wigmore Hall de Londres), Suiza y Francia, así como para la BBC.

El autor de la introducción y notas al programa, **LINTON POWELL** enseña órgano, clave, historia de la música y literatura musical en la Universidad de Texas en Arlington. Realizó sus estudios en las Universidades de Florida State, Georgia y North Carolina. Está especializado en música de tecla española y ha realizado numerosos recitales en Europa, Sudáfrica y Estados Unidos. En particular, ha dado conciertos de órgano en instituciones tan prestigiosas como la Abadía de Westminster en Londres, la Catedral de Notre Dame en París, la Catedral Nacional en Washington y el Auditorio Nacional en Madrid. Además, ha realizado giras como pianista a dúo con la violinista Martha Walvoord, incluyendo varios recitales en España.

En su vertiente como musicólogo, es autor de numerosos artículos y de un libro sobre la música española de piano. En 1998 recibió el Diploma de Honor de los Cursos Música en Compostela, en reconocimiento de sus muchos años de investigación en el campo de la música de tecla española. Es un participante habitual en los congresos de la American Musicological Society y la American Guild of Organists. Powell obtuvo una Beca Fulbright en Argentina, así como ayudas de investigación procedentes del National Endowment for the Arts y del Award for Outstanding Creativity and Research de la Universidad de Texas.

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

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

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PRÓXIMOS CICLOS

AULA DE (RE)ESTRENOS 79 ROBERT GERHARD Y JOAQUIM HOMS

9 de febrero Obras de R. Gerhard y J. Homs, por el Trío Messiaen (David Ballesteros, violín; Cristo Barrios, clarinete; y Gustavo Díaz-Jerez, piano).

TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN LA MÚSICA LATINOAMERICANA (1920-1970)

Con motivo de la exposición *América fría. La abstracción geométrica en Latinoamérica (1934-1973)*

11 de febrero Obras de A. Ginastera, J. Rozo Contreras, H. Villa-Lobos y G. Hernández, por Claudia Yepes, soprano, y Duncan Gifford, piano.

16 de febrero Obras de M. Davidovsky, A. de la Vega, J. C. Paz y H. Villa-Lobos, por el Trío Arbós.

23 de febrero Obras de E. Fabini, L. Cluzeau Mortet, A. E. Lasala, C. Giucci, P. Chávez Aguilar, P. H. Allende, J. B. Plaza y M. Nobre, por Humberto Quagliata, piano.

2 de marzo Obras de H. Villa-Lobos, C. Santoro y A. Ginastera, por Ángel Luis Quintana, violonchelo, y Carmen Martínez-Pierret, piano.



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · Entrada libre hasta completar el aforo
www.march.es · musica@march.es · Facebook 