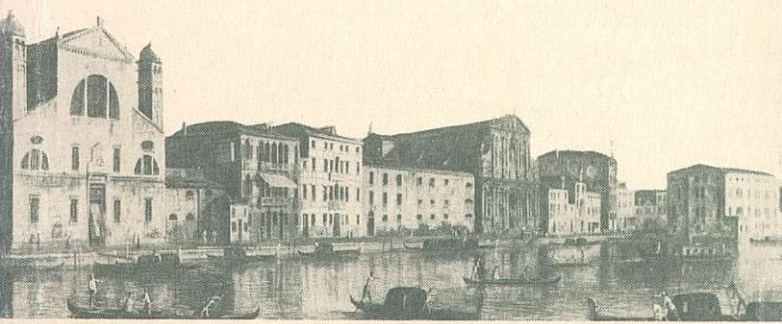


Fundación Juan March



CICLO

**LA VENECIA
DE VIVALDI**

Febrero 1991

CICLO

LA VENEZIA
DE VIVALDI

Fundación Juan March

CICLO

IA VENECIA DE VIVALDI



Febrero 1991

ÍNDICE

Pág.

Presentación

Programa general

Introducción general,
por Alvaro Mariás.....14

Notas al Programa

• Primer concierto.....23

• Segundo concierto.....30

• Tercer concierto39

Participantes.....45

La popularidad actual de Antonio Vivaldi es una consecuencia de varios factores. Uno de los principales ha sido la atención que desde hace tiempo le han dedicado los musicólogos. Pero la popularidad suele pasar facturas de incomprensión. Vivaldi, para Stravinsky, había sido, por ejemplo, un compositor que escribió 500 veces el mismo concierto. Nada más falso. Pero, además, la facilidad con que Vivaldi sigue comunicándose con el público doscientos cincuenta años después de su muerte en Viena en 1741, a los sesenta y tres años de edad, está basada en unas pocas obras de su extensa producción.

En este ciclo vamos a escuchar algunas de las menos frecuentadas, y hemos querido ponerlas en paralelo con músicas de sus contemporáneos y de quienes le precedieron. La música veneciana, que ya en el siglo XVI conoció cimas de excelsa calidad, logró formar en la era del bairoco uno de los puntos de referencia indispensables tanto en Italia como en toda Europa. Y en su contexto es donde la obra de Vivaldi adquiere toda su plenitud.

El segundo concierto, dedicado a la música vocal, requiere una explicación. Hoy no se inteipreta normalmente la música bairoca al piano, instrumento que la mayoría de estos músicos no conocieron siquiera. Al elegirlo para nuestro concierto deseamos llamar la atención sobre los pioneros en el conocimiento que hoy tenemos de ese estilo, y rendirles un modesto homenaje. Gracias a transcripciones como las que sonarán en este ciclo empezamos a formarnos imágenes sonoras -todavía vacilantes e imprecisas- sobre Vivaldi y otros músicos que eran entonces meras menciones librescas en manuales de histojia de la música.

PROGRAMA GENERAL

AA *Cantata Regina & Pomo*
Quo Primo
Terna Primo
Libra credita Tamose, Anida,
Ciava, Minida e Nicandri.

Riccardo

Quo, Rego, et gromen cum a deo in videran non gaud fide al
ganare: quetta da cum digne il coram fere, e digne regno el thura.

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

VINCENZO SPADI (s. XVI-XVII)

«Anchor che co'l partire». (Venecia, 1624)

GIOVANNI BATTISTA RICCIO (s. XVII)

Canzon («Divine Lodi Musicali», Venecia, 1620)

DARIO CASTELLO (s. XVII)

Sonata prima (Venecia, 1644)

JOHANN HIERONYMUS KAPSBERGER (ca. 1580-1651)

Preludio, toccata y gagliarda (teorba)

GIOVANNI FONTANA (?-ca. 1630)

Sonata seconda (Venecia, 1641)

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Sonata en Do mayor «Il Pastor Fido» n.º 2

Preludio. Adagio

Allegro assai

Sarabanda. Adagio

Allegro

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

II

BENEDETTO MARCELLO (1686-1739)

Sonata en Re menor Op. 2 n.º 2

Adagio

Allegro

Largo

Allegro

DIOGENO BIGAGLIA (ca. 1676-ca. 1741)

Sonata en La menor

Adagio

Allegro

Tempo di Minuetto

Allegro

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Sonata en Sol menor «Il Pastor Fido» n.º 6

Vivace

Fuga de capella

Largo

Allegro ma non presto

Intérpretes: ZARABANDA

Alvaro Mariás, *flauta de pico*

Renée Bosch, *viola de gamba*

Juan Carlos Rivera, *laúd y teorba*

Miércoles, 6 de febrero de 1991. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

ANTONIO CALDARA (1670-1736)

«Vaghe luci» (Realización del bajo continuo: M. Zanon)

«Sebben crudele» (R.b.c.: A. Riger)

(de: *La costanza in amor vince l'ingannò*)

«Selve amiche» (R.b.c.: A. Riger)

(de: *La costanza in amor vince l'ingannò*)

GIOVANNI LEGRENZI (1626-1690)

«Non c'è che dire» (R.b.c.: M. Zanon)

BENEDETTO MARCELLO (1686-1739)

«Che inviolabile» (R.b.c.: K. Jeppesen)

(de: *Estropoetico-armànico*. Frag. Salmo XTV)

«Il mio bel foco»/«Quella fiamma» (R.b.c.: A. Parisotti)

(frag. Cantata)

GIUSEPPE SARTI (1729-1802)

«Serena il bel ciglio» (R.b.c.: M. Zanon)

(de la òpera *Medonté*)

«Lungi dal caro bene» (R.b.c.: B. Romaniszyn)

(de la òpera *Giulio Sabino*)

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

II

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

«Dille ch'il viver mio» (R.c.b.: G. Turchi)

Cantata profana (R.b.c.: F. Lavilla)

Aria: «Piango, gemo»

Ree.: «Povero cor che pensi»

Aria: «Pur ch'a te grata sia»

«Se cerca, se dice» (R.b.c.: Edmon/Lavilla)

(de la òpera *L'Olimpiade*)

Cantata «Ingrata Lidia» (R.b.c.: Edmon/Lavilla)

Ree.: «Ingrata Lidia»

Aria: «O di tue man mi svena»

Ree.: «Misero, invano spero»

Aria: «Ingrata si, mi svena»

Intépretes: Manuel Cid, *tenor*
Félix Lavilla, *piano*

Miércoles, 13 de febrero de 1991- 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Sonata en Sol mayor «Il Pastor Fido» n.º 3

Preludio. Andante

Allegro ma non presto

Sarabanda

Corrente

Giga. Allegro

Sonata en Si bemol mayor para violonchelo y bajo continuo, RV. 47

Largo

Allegro

Largo

Allegro

Sonata en Do mayor «Il Pastor Fido» n.º 5

Un poco vivace

Allegro ma non presto

Un poco vivace

Giga. Allegro

Adagio

Minuetto I & II

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

II

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Sonata en La mayor «Il Pastor Fido» n.º 4

Preludio. Largo
Allegro ma non presto
Pastorale ad libitum
Allegro

BENEDETTO MARCELLO (1686-1739)

Sonata en Fa mayor Op. 2 n.º 12

Adagio
Minuet. Allegro
Gavota. Allegro
Largo
Giaccona. Allegro

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

Sonata en Do mayor «Il Pastor Fido» n.º 1

Moderato
Allegro. Tempo di Gavotta
Aria. Affettuoso
Allegro
Giga

Intérpretes: ZARABANDA

Alvaro Mariás, *flauta de pico*
Alain Gervreau, *violonchelo barroco*
Rosa Rodríguez, *clave*

Miércoles, 20 de febrero de 1991- 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Vivaldi, la eficacia de lo sencillo

Jamás un compositor ha pasado del más absoluto -e injustificado- de los olvidos a gozar, casi sin solución de continuidad, de una popularidad como la que en la actualidad disfruta Vivaldi. Esta popularidad extrema, que ha convertido a las *Cuatro estaciones* -ya populares en su época- en la primera «superventa» dentro del campo de la música clásica, y a los conciertos con música de Vivaldi en un remedo de los conciertos de rock por el entusiasmo y juventud de su público, comienza a tener como reacción inmediata una actitud de infravaloración de la música de Vivaldi por parte del público musicalmente cultivado: la consideración del «Prete Rosso» como un músico menor, atractivo pero trivial y de escasa importancia. Nada más lejos de la realidad, porque Vivaldi, además de ser uno de los compositores de mayor vitalidad de la historia -lo que explica el consumo desenfrenado de su música por parte del espiritualmente anémico hombre del siglo XX- y músico sumamente ingenioso y original, desempeña una función clave en la historia de la música, cuya trascendencia sólo iba a ser comprendida por hombres de un talento tan peculiar como el de Juan Sebastián Bach, capaz de interesarse en grado sumo por una personalidad tan antipódica a la suya como era la del «Maestro della Piéta». La importancia de Vivaldi estriba en el hecho de haber inventado -o al menos haber desarrollado- el concierto veneciano para solista, lo que significa no sólo el antecedente directo del concierto clásico, sino además el precedente inmediato de la forma sonata. A partir del concierto vivaldiano, el desarrollo de la forma sonata bitemática era ineludible, y con ella el desarrollo del clasicismo musical y de sus grandes géneros instrumentales: la sonata, el cuarteto, el concierto, la sinfonía... Si Telemann es el gran pionero del clasicismo en lo estilístico, es Vivaldi el que deja abiertas las puertas a la nueva música en el terreno de la forma, de la estructura musical, y ello mediante una invención tan sencilla como aparentemente empobrecedora: la estructura de «ritornelli» que domina en sus conciertos.

Una de las claves de la música de Vivaldi es su comercialidad, derivada a su vez de la vocación comercial y el gusto por la espectacularidad -y por la escenografía que define a toda la ciudad, y por el momento definitivo-, medio de supervivencia en la explotación del turismo y en la exportación de sus bienes, que eran en los siglos XVII y XVIII de índole fundamentalmente cultural: la música que satisficiera e impresionara a los extranjeros que visitaban Venecia, que a menudo le comprarían o le encargaban obras que llevarían a sus países con la misma naturalidad con que un turista de hoy se lleva como recuerdo un cristal de Murano; una música que atrajera a los impresores del norte de Europa, que habían de vender muchos ejemplares para amortizar el coste de las ediciones. Estas exigencias comerciales no supusieron un detrimento de la música, sino, antes al contrario, la búsqueda de una gran eficacia en su estructura. Para la historia del arte, el tener que defender un mercado, la necesidad de mantener su rentabilidad -no cultural, como se dice ahora, sino económica-, de adaptarse a los deseos del público, con frecuencia no ha supuesto un rebajamiento, una concesión, sino un saludable ejercicio de efectos revitalizadores: a diferencia de las demás artes de nuestro tiempo, y justamente por no haber sido considerada como tal, es el cine la única que no ha podido desentenderse de la reacción del público, y probablemente por esto, la más fructífera de todas ellas. No hay nada que recuerde tanto a la situación de la cinematografía en nuestro tiempo como el panorama de la ópera veneciana en época de Vivaldi. Venecia, auténtico Hollywood del teatro musical, abre por primera vez al público las puertas de un teatro de ópera -el de San Cassiano- en 1637, convirtiendo el más pedante, rebuscado y artificioso recreo de la nobleza en diversión del ciudadano corriente. En 1678 serían ya cinco los teatros de ópera, y a fines del XVIII nada menos que catorce: la ópera se convertía pues, por primera vez, en un espectáculo popular, de público bullicioso y apasionado, en el que los títulos se renovaban constantemente, con no demasiadas repeticiones y muy excepcionales reposiciones.

Vivaldi, como tantos compositores venecianos, tuvo, al decir de Caffi, «un pie en la iglesia y otro en el teatro»; o más que un pie, puesto que su amante, o cuando menos su «compañera», para decirlo en léxico del siglo (del nuestro, claro), Anna Giró, era una célebre

contralto y «prima donna» de la ópera del Sant¹ Angelo. En esto, como en todo, Vivaldi no hacía sino seguir una tradición veneciana, puesto que muchos otros de los músicos venecianos de la época (Albinoni, Marcello, Caldara, Lotti) habían escogido como compañeras de su vida a cantantes. Efectivamente, Vivaldi fue, tal vez en primer lugar para sus contemporáneos, un compositor de óperas, aunque su música teatral sea hoy apenas conocida del público (como es el caso de Haydn y de tantos otros compositores, cuya dedicación a la escena está olvidada). No debe extrañar esta intensa actividad operística, que no entra en conflicto con la condición de sacerdote. Vivaldi es un ejemplo prototípico del clérigo mundano dieciochesco que en la hedonista Venecia encuentra su versión más acabada. Vivaldi no sólo fue autor de una cincuentena larga de óperas (él habla de 94 en una carta de 1739, incluyendo «pasticcios»), sino que además ejerció como empresario de ópera, lo que, como más adelante veremos, había de costarle caro cuando se desataran las iras del cáustico Benedetto Marcello, cuyo planfeto *Il Teatro alla moda* (1720), publicado de forma anónima, provocaría la ausencia de la música de Vivaldi de los escenarios venecianos durante varios años. Vivaldi es el objetivo fundamental de esta sátira, en la que el acaudalado y culto «nobile dilettante di contrapunto» caricaturiza y denuncia, con tanto ingenio como malevolencia, el mundo de la ópera veneciana, del que permanecía al margen.

Junto al cultivo de la música teatral -dominada en la Venecia de la época, al menos desde Cesti, por la rígida compartimentación en recitativos y arias, con su inevitable sucesión de acelerones y frenazos en el desarrollo de la acción dramática y por el uso y el abuso del «aria da capo»- encontramos en Vivaldi al autor de música eclesiástica. Distanciado -a pesar de que su padre era violinista de la orquesta- de la música de San Marcos, acaso demasiado oficial y rígida para lo que su personalidad arrebatada podía admitir, y cuya titularidad como maestro de capilla había recaído en el mediocre Antonio Biffi, que iba a ocupar este cargo durante casi toda la vida adulta de Vivaldi, nuestro músico encontró ocasión de componer música religiosa para su *Ospedale della Pietà*, incluso asumiendo por cuenta propia las obligaciones de los «maestri de cori» que no le correspondían. La música religiosa de Vivaldi, que en ocasio-

nes es magistral y dotada de sincera emoción -como en el caso del maravilloso *Stabat Mater*, para contralto y cuerda- está, al uso de la época, influenciada en alto grado por el mundo de la ópera y del concierto. Su relativa religiosidad parece perseguir antes la espectacularidad, la brillantez capaz de dejar boquiabiertos a los visitantes extranjeros, que la expresión de un sentimiento estrictamente religioso. La religiosidad de Vivaldi y de la Venecia dieciochesca no eran demasiado ajenas a las cosas de este mundo, ni se sentían en modo alguno incompatibles con la suntuosidad pomposa de los rasos carmesíes, ni con la solemne escenografía de la más espectacular de las liturgias, de la que la música era ciertamente ingrediente imprescindible: de otro modo el templo habría desmerecido en exceso de la inevitable confrontación con el teatro, donde los tramoyistas eran capaces de cambiar trece veces de decorado en una sola representación y de conseguir prodigios con sus «machines for flying in the ayre», como testifica el viajero inglés John Evelyn.

La vocación sacerdotal de Vivaldi parece, por lo que sabemos, haber sido algo tibia: él mismo reconocía no haber dicho misa tras su ordenación más que «durante un año y poco más», arguyendo en su descargo una «stretrezza di petto» que no le había de impedir sin embargo dirigir conciertos, tocar con desenfreno el violín, realizar numerosos viajes o mantener relaciones con una cantante. Es el conde Orloff el que ha relatado la célebre y no inverosímil anécdota según la cual el cura pelirrojo había abandonado la misa para anotar en la sacristía un sujeto de fuga que le rondaba la cabeza. Cario Goldoni, que nos ha dejado el retrato más vivo, aunque algo caricaturesco, de nuestro músico, nos lo pinta «rodeado de música y con el breviario en la mano», haciendo un alarde de fingida beatería. Relata el célebre dramaturgo cómo Vivaldi, al verlo entrar «se levantó, se santiguó, dejó el breviario y me hizo el saludo de rigor», y cómo hacía gala de una extraordinaria versatilidad para pasar de las preces a los negocios operísticos:

«—Hágame el favor de dejarme ver su drama (dice Goldoni).»

«—Sí, sí, desde luego... ¿Dónde está metida *Griselda*? Estaba aquí... "Deus in adiutorium meum intende.

Domine... Domine..." Estaba aquí hace un momento... "Domine ad adjuvandum..." ¡Ah, aquí está! Vea señor, esta escena de *Gualterio y Griselda*; es una escena interesante, conmovedora. El autor ha colocado al final un aria patética, pero a la señorita Giraud no le gusta el canto triste y querría un trozo de expresión, de agitación, un aria que exprese la pasión por medios diferentes.»

A pesar de la importancia y volumen de la música religiosa y, más aún, de la música teatral de Vivaldi, donde indudablemente encontramos al músico genial, al colosal innovador, es en el terreno de la música instrumental, especialmente en el campo del concierto más que en el de la sonata, donde el magistral antecedente de Corelli no consigue ser superado.

Es curioso que se haya criticado a Vivaldi aquello que lo hace más innovador y original. Así, Benedetto Marcello, en su *Teatro alia moda*, recomienda irónicamente lo que considera grandes defectos del arte vivaldiano: los acompañamientos al unísono, tan característicos de nuestro autor; la eliminación de las cuerdas graves en los pasajes de acompañamiento, en que el bajo es encomendado -por ejemplo- a los violines segundos y en los que las voces se cruzan a menudo provocando armonías extrañas y peculiares inversiones de los acordes; las largas cadencias, que anticipan la cadencia del concierto clásico y que dan pie al desarrollo virtuosístico de los instrumentos solistas; los efectos especiales tan arraigados en la efectista y espectacular tradición musical véneta desde tiempos de Gabrielli o Monteverdi, tales como ecos, empleo de sordina, extrañas mezclas tímbricas, etc.; o como el empleo de instrumentos raros, lo que no sólo otorga una variedad y colorido extraordinarios a la música de Vivaldi (es el caso de la viola de amor, de las violas «all'inglese», del «chalumeau», de los violines «in tromba marina», de los trombones «da caccia», de la mandolina...) sino que, además, amplió de manera extraordinaria la técnica de infinidad de instrumentos: la música de Vivaldi sigue figurando entre lo más audaz y exigente de la literatura del fagot, del violonchelo, de la flauta, el óboe o el fagot.

Por otra parte, con frecuencia han sido incomprendidos muchos de los rasgos más extraños de la escritura

de Vivaldi, que a menudo lo que denotan es una audacia, una libertad y un sentido del humor extraordinarios: pasajes de octavas o quintas paralelas, unísonos de afinación imposible, virtuosismo exacerbado, casi intocable... Frans Briiggen pone el dedo en la llaga cuando, con motivo de su grabación de los maravillosos *Concerti da camera*, escribe: «Teníamos la sensación de tocar algo así como neobarroco del modo como pudieron haberlo compuesto Stravinsky o Milhaud y, sin embargo, ¡esta música había sido escrita hacia 1720! Música barroca con arreglo barroco; este doble efecto de espejos nos chocaba y nos regocijaba a la vez. Más de una vez rompimos en carcajadas durante la grabación cuando se señalaba nuevamente el comienzo de una secuencia sin fin, cuando una voz instrumental se hacía independiente o se manifestaban totalmente inejecutables. A veces Vivaldi era más innovador que compositor: dejó a un lado todas las reglas del gusto de su tiempo y escribió unas formas totalmente inusuales y unas instrumentaciones poco corrientes.» Esta vitalidad, este ingenio, este poder de caricatura, esta capacidad para reírse de su propia sombra y para trascender su propia época, colocan en un lugar de excepción a Vivaldi, junto a Rossini, Milhaud, Poulenc y pocos más, entre los contadísimos compositores de la historia capaces de aplicar a la música una considerable dosis de sentido del humor sin empobrecerla ni traicionarla.

Nada de cuanto se ha dicho o escrito sobre Vivaldi es tan torpe como la célebre censura de Stravinsky -tomada a su vez de Dallapiccola- según la cual «Vivaldi podía escribir la misma forma muchas veces», porque ataca a nuestro músico precisamente en el terreno en que las consecuencias de su genio son más incuestionables y trascendentes: el de la estructura musical. En primer lugar, no es en modo alguno desdeñable el cultivar una misma forma centenares de veces con la frescura, originalidad y variedad con que lo hizo Vivaldi, sin la enfermiza obsesión de los artistas modernos -desde finales del siglo pasado hasta ahora- de inventar constantemente nuevas formas y procedimientos; en segundo lugar, es fácil, con la música de Bach, Haydn, Mozart, Beethoven o Brahms en la mano, desdeñar los hallazgos de Vivaldi, perdiendo de vista con singular miopía que sin el concierto veneciano nada de esto sería concebible. La lucha de la historia de la música

por crear formas musicales amplias que poseyeran coherencia interna, que permitieran que la música tuviera una estructura dramática, un argumento, ha sido larga y costosa, aunque la historia ha menospreciado sistemáticamente esta capacidad extrañamente adquirida por la música poco tiempo después de lograrla. Me gusta decir que si un oyente llega a una sinfonía clásica unos minutos después de su comienzo, podría preguntar a su compañero de butaca: «¿Qué ha pasado?», del mismo modo que lo hace el espectador teatral o cinematográfico. Pues bien, esta actitud, que denota la adquisición por parte de la música de una estructura dramática, comienza a tener sentido con la génesis del concierto veneciano. No se trata ya de las consecuencias que había de tener el esquema en tres movimientos según la disposición lento-rápido-lento, adoptado definitivamente por la forma concierto y tomada por los venecianos de la sinfonía con que a modo de obertura comenzaban las óperas; no se trata ya del diálogo y la contraposición entre solista y orquesta, como entidades mucho más independientes y autónomas de lo que eran en el otro gran modelo de concierto barroco, el «concerto grosso» corelliano. Se trata de la estructura de «ritornelli» a la que nos referíamos al comienzo de este ensayo. Para ponerla en práctica Vivaldi clarifica y simplifica el estilo de manera extraordinaria, lo que le convierte en un músico de armonía sencilla y contrapunto elemental, en beneficio del establecimiento de grandes bloques armónicos de sintaxis tan sencilla y clara como funcional. El siguiente paso, de colosal trascendencia en la historia del clasicismo y el romanticismo, es el empleo de temas breves, fácilmente recordables e inmediatamente reconocibles, condición imprescindible para lograr la coherencia interna del conjunto e iniciar el proceso modulador que está en las raíces de ese sentido dramático conquistado por la estructura musical. Así, los movimientos -en especial los primeros movimientos- de los conciertos de Albinoni y Vivaldi demuestran una elaboración extraordinaria. Como señala Arthur Hutchings, el gran estudioso del concierto barroco, «los *tutti* iniciales de Vivaldi y Albinoni están más elaborados y llenos que los de ningún otro antes de Bach». Esta estructura de «ritornelli», en que un motivo fundamental que se repite en diferentes tonalidades, ampliado o variado, se alterna con motivos secundarios o pasajes de virtuosismo, hace posible la coherencia interna del concierto veneciano, inmediata-

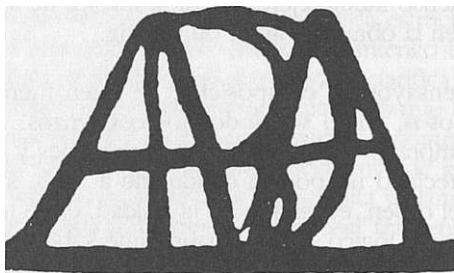
mente adoptada por la mayor parte de los compositores contemporáneos. Este método, tan sencillo como eficaz, permitió a Vivaldi concebir, en palabras de Hutchings «tuttis iniciales de ideas contrastadas pero conectadas orgánicamente, que pueden más adelante ser desconectadas y después vueltas a unir en un orden diferente». En esta elemental pero importantísima sintaxis, en esta gramática parda de la forma concierto, hemos de ver el germen de la forma sonata bitemática, cuya aparición no se hará esperar mucho tiempo. Sería descabellado pretender, con Stravinsky, que el inventor de tamaño ingenio hubiera sido capaz además de trascender su genial hallazgo.

Esta trascendencia fue en cambio inmediatamente percibida por un músico tan alejado de Vivaldi como Bach, cuya capacidad armónica y contrapuntística sin duda daba muchas vueltas a la del veneciano; y, sin embargo, la pasión con que Bach se puso a «deshacer» los conciertos de Vivaldi y los otros venecianos revelan la importancia que concedió a su mecanismo interno. Forkel, en su biografía de Bach, da cuenta con lucidez del inmenso influjo ejercido por la música de los venecianos en la obra del cantor de Leipzig:

«Los ensayos de composición de Bach fueron muy defectuosos, como son todos los comienzos... Desde muy temprano comprendió que los galopes y carreras por el teclado no podían conducirle a nada, sino que serían el orden, el sentido de la unidad, el de un encadenamiento lógico, los que habría que subordinar a los pensamientos musicales. Sobre todo comprendió que tenía necesidad de una guía para llegar a este fin. Los «concerti» para violín de Vivaldi, que acababan precisamente de publicarse, fueron para él esa guía necesaria. Había oído hablar tanto de ellos como admirables composiciones que concibió, en consecuencia, la idea de arreglarlos para teclado. Entonces fue cuando estudió el tratamiento de las ideas, sus relaciones, las pautas de modulación y otros muchos artificios de composición. Las modificaciones que creyó necesario aportar a las ideas y los giros propios de la escritura para violín, poco apropiados al clave, le enseñaron a pensar en términos musicales; tanto que después de haber terminado este trabajo ya no tuvo que esperar a que sus dedos le suministraran ideas, sino que, por el contrario, sabía encontrarlas en su caudal propio.»

Si el mundo musical hubiera visto con la clarividencia no ya de Bach, sino del mismo Forkel, la importancia histórica de Vivaldi, no se habría privado durante dos siglos del colosal placer que la música del «Prete Rosso» es capaz de provocar. El hombre del siglo XX se ha beneficiado por fin de la admirable vitalidad e inmediatez de la música del genial veneciano, de la que sin duda estaba bien necesitado para refrescar la enrarecida atmósfera que habían dejado tras de sí las postrimerías del romanticismo y para endulzar el tenso, angustiado y conflictivo mundo creado por la música de nuestro tiempo.

Alvaro Marías



Sello de Antonio Vivaldi.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Venecia, del manierismo al barroco

El primero de los conciertos del ciclo dedicado a Venecia y a Vivaldi pretende ofrecer una panorámica general de los importantísimos hechos acaecidos en la historia musical veneciana desde los albores del estilo barroco hasta el barroco pleno de «Prete Rosso», dentro del campo de la música instrumental de cámara. Es difícil comprender y valorar la música de Vivaldi sin tener en cuenta sus antecedentes. Con su asombrosa belleza, con su incontenible vitalidad, con su audacia ilimitada, Venecia va a desempeñar un papel clave en una de las más apasionantes transcripciones estilísticas de la historia de la música: va a ser el indiscutible epicentro de ese largo proceso sísmico del que va a emerger, grandioso, el barroco musical. Desde comienzos del siglo XVII hasta comienzos de la centuria siguiente, a lo largo de un mal contado siglo, Venecia va no ya a presenciar sino a constituir el espolón de la evolución musical que conduce desde las formas instrumentales renacentistas hasta las del barroco final vivaldiano, que deja las puertas abiertas a la inminente definición de las formas musicales del clasicismo. Pocas veces una sola ciudad en un tan breve lapso de tiempo ha sido testigo y artífice de tantos cambios musicales: Vivaldi es el eslabón último de una cadena que no debemos ignorar bajo peligro de tener una visión parcial e histórica de su música, lo que impediría por completo su justa comprensión y valoración. Ciertamente, si se quiere analizar este complejo proceso evolutivo nada habrá tan práctico y recomendable como situarse en la ciudad de los canales. El concierto que comentamos pretende, pues, realizar un recorrido parcial pero significativo por el camino, tan bello y sinuoso como el seipenteante río del Gran Canal, que va a desembocar en el gran estilo barroco con la misma luminosidad con que las aguas abren su cauce al tornasolado resplandor de la laguna véneta.

El manierismo musical

Hace ya bastantes lustros, los historiadores del arte -seguidos de los estudiosos de la literatura- se plantearon la necesidad de buscar una etiqueta, un nuevo rótulo estilístico, que hiciera más fácilmente salvable la falla demasiado violenta que separaba el renacimiento del barroco. De esta necesidad surgió el concepto, altamente polémico pero hoy plenamente aceptado, de manierismo, bajo el cual se considera buena parte del arte del quinientos. El concepto de manierismo no ha sido definido ni delimitado en el campo musical con suficiente nitidez, y no han sido pocos los que lo han querido identificar con algunas manifestaciones musicales del siglo XVI que difícilmente pueden ser diferenciadas de los principios fundamentales del arte renacentista, olvidando que el manierismo no es un estilo «epocal» y que no siempre la simultaneidad de las diferentes artes ha mantenido una perfecta sincronía. A nuestro juicio, el manierismo, en terreno musical, habría de ser identificado, a grandes rasgos, con lo que se ha solido llamar 'primer estilo barroco» y que Bukofzer situaba entre los años 1580 y 1630, aunque nos parece probable que estas fechas pudieran ser más dilatadas si se tiene bien presente que el manierismo en cualquiera de sus manifestaciones no representa un período histórico sino más bien una tendencia estilística, una actitud artística que se superpone o engasta dentro de otro sustrato estilístico. Para nuestro criterio, la música de toda la primera parte del programa -si exceptuamos, naturalmente, la *Sonata Op. 13 n.º 2* de Vivaldi- estaría íntegramente compuesta de música prototípicamente manierista, lo que no debe extrañarnos si tenemos en cuenta que es Italia el foco del que va a irradiar al resto de Europa el estilo manierista y que, por lo que a música se refiere, Venecia -junto a Florencia- va a suponer la capital geográfica de esta actitud.

No es fácil resumir en qué consiste el manierismo. Se podría decir que es un estilo que consiste justamente en poseer estilo -esto es, «maniera—, lo que supone algo extremadamente interesante, novedoso y sorprendente: convertir en contenido lo que habitualmente está situado en el plano de la forma en una obra de arte. Por ello, el manierismo se define por su extrema y premeditada artificiosidad, y esto lo diferencia sustancialmente tanto del equilibrio renacentista como

del naturalismo barroco, artes con las cuales se confunde demasiado a menudo en razón de su relativa simultaneidad y de la afinidad de los procedimientos empleados.

El arte manierista es ante todo antinatural, rebuscado, gélido unas veces y exaltado otras. Arte minoritario, erudito, elitista, consciente de sí mismo, el manierismo no ha perdido con los siglos su carácter vanguardista, audaz, deslumbrante, hermético, difícilmente asimilable. En un temprano intento de «deshumanización del arte», el manierismo musical persigue un ideal antagónico al de la música barroca: sorprender antes que conmovir. Frente a las sonoridades «humanas» de la música barroca, tamizadas por el claroscuro tonal y dinámico, que se recrean en el matiz como jamás lo había hecho la música hasta entonces, la sonoridad de la música manierista es totalmente antagónica: brillante hasta el deslumbramiento, incisiva hasta la estridencia, penetrante hasta la horadación. Música extremadamente virtuosa, de una dificultad técnica pocas veces superada, el manierismo anuncia muchos de los procedimientos que van a ser propios del barroco antes de que el nuevo estilo haya cristalizado, lo que determina una inquietante ausencia de funcionalidad de sus elementos que se da en música lo mismo que en arquitectura. Las escaleras que no conducen a ninguna parte, las pilas-tras que no sujetan nada, típicas del manierismo arquitectónico, tienen su equivalente musical directo en las audacias armónicas o formales, que en realidad todavía no cumplen una función concreta porque ésta aún no ha sido inventada, o bien porque los procedimientos están todavía en período de experimentación y no han adquirido aún su verdadera capacidad.

El manierismo musical se produce además en un momento de absoluta encrucijada, en un momento en que está cristalizando, tras larga búsqueda, el sistema tonal armónico; en que la escritura polifónica comienza a ceder terreno ante el avance de la nueva primacía melódica; en que se está desarrollando un nuevo tipo de música instrumental; en que las formas musicales que van a caracterizar al barroco comienzan tímidamente a definirse; en que una nueva y todavía endeble sintaxis armónica, de reglamentación aún muy laxa, anuncia el camino hacia una homofonía que tardará mucho tiempo en llegar. No nos puede extrañar que

en este momento de crisis, de desconcierto, en el que el compositor intenta conseguir efectos para los que carece de herramientas o bien cuenta con procedimientos que aún no termina de saber para qué sirven, la música se refugie en una actitud especulativa que ciertamente tiene mucho que ver con la de la segunda mitad del siglo XX que estamos presenciando.

En este momento comienza a dibujarse lo que ha de ser pocos lustros más tarde la sonata barroca. Bajo los títulos ambiguos de canzona, fantasía, «ricercare», tiento, sonata, en medio de un desorden formal absoluto que va a preceder al orden barroco, comienzan a perfilarse los contornos de la sonata barroca. Música fragmentada a modo de mosaico, que yuxtapone en enloquecida carrera fragmentos lentos y rápidos, que cambia constantemente de compás ante el desconcierto del intérprete y del oyente, que aborta una y otra vez las intenciones que comienzan a adquirir forma, que se ensaña reiteradamente en quebrar la dirección que la música parece tomar, que yuxtapone los fragmentos de procedencia más diversa: el estilo imitativo del «ricercare», el improvisatorio y virtuoso de la fantasía o la «toccata», el arte ornamental propio de la disminución o glosa, las fórmulas de «ostinato», el novedoso estilo recitativo recién estrenado por la incipiente ópera, los aires de danza propios del «balletto»... Todo ello se da cita en el enloquecido cajón de sastre de la música instrumental manierista, que comienza a esbozar lo que van a ser los diferentes movimientos de la sonata barroca a través de secciones todavía no independientes. En esta música, tan bella como artificiosa, hacen su irrupción, sobre todo, los efectos que van a dotar de vida, de capacidad psicológica y dramática, a la inminente música del banoco, pero que todavía no poseen la humanidad de los personajes de un drama, sino que se limitan a irrumpir aquí y allá como si se tratara de los estereotipados personajes de la *Commedia deU'arte*.

Poner orden, dar sentido y unidad a aquello que no lo tiene, dar forma a una de las escrituras más ambiguas e indefinidas de la historia de la música, es sin duda una de las labores más arduas pero más apasionantes a las que se puede entregar un intérprete musical.

La inmensa mayoría del instrumentalismo manierista tiene su origen en Venecia, sea protagonizado por

compositores vénetos —que se encontraban en la vanguardia del momento- o por compositores extranjeros que, como nuestro Bartolomé de Selma, publicaron sus obras en Venecia. Explicar este hecho sólo por razones editoriales -la calidad de las imprentas venecianas-, olvidando afinidades estilísticas o de mercado, sería seguramente una simplificación inaceptable.

Cuatro sonatas del barroco veneciano

Frente al panorama arrebatado, caótico, necesariamente creativo, condenado por sus propias limitaciones a ser forzosamente original, de la música manierista, la sonata barroca se aparece como el extremo opuesto: el orden frente al desorden, la convención frente a la anarquía, la repetición de una fórmula hasta el anquilosamiento frente a la improvisación ineludible e inagotable.

Los compositores venecianos, creadores del invento tan genial como sencillo del concierto en tres movimientos, en el terreno de la sonata respetaron las más de las veces los arcaicos esquemas «da chiesa» y «da camera».

Los tres músicos barrocos de nuestro concierto representan los tres estamentos sociales prototípicos de los músicos del momento: el músico de la nobleza, el músico profesional y el clérigo músico son encarnados por Marcello, Vivaldi y Bigaglia, independientemente de que los dos últimos vistieran hábito.

Marcello se autotitula pomposamente, en la portada de sus *Sonatas para flauta Op. 2*, de «Nobile Veneto, Dilettante di Contrapunto, Accademico Filarmónico et Arcade», como correspondía a su condición de miembro de una de las más rancias familias patricias de la Serenísima República. El término «dilettante» no tenía entonces el carácter peyorativo que hoy posee en el sentido de «aficionado», sino que significaba tan sólo que Marcello no era un «musicista» que hiciera uso de su arte para ganarse la vida, sino por pura afición, lo que no excluía la posesión de la ciencia musical que había de corresponder a todo miembro de la célebre Accademia Filarmonica di Bologna. De hecho, es probable que las *Sonatas Op. 2* cumplieran cierta función de «discurso de

entrada» en dicha academia, lo que explicaría el carácter un tanto erudito de la colección, en que la escritura parece dar a entender que las obras están destinadas a un público selecto, por lo que se prescinde casi totalmente de indicaciones para el intérprete (ligaduras, indicaciones dinámicas y expresivas, cifras para el bajo continuo, etc.), se reduce al máximo la elaboración de los movimientos lentos, dejando un amplio campo de acción al intérprete, al que se presupone ampliamente capacitado para escribir ornamentaciones, etc. Marcello se calificaba con razón de «dilettante», puesto que la música no era su única actividad, compartida con las profesiones de literato, jurista y político.

No es difícil imaginar que un «nobile dilettante di música» como Marcello contemplara con una mezcla de envidia y desprecio a un músico profesional como Vivaldi, capaz de producir sus composiciones a velocidad inconcebible y de compatibilizar su condición de religioso con la de empresario de ópera. Buena muestra de las tirantes relaciones entre Marcello y Vivaldi es su *Teatro alia moda*, un ensayo crítico-satírico escrito por el propio Marcello en el que denuncia con sarcasmo la mediocridad y corrupción que rodea a la música del momento y en especial al mundo de la ópera. Un ángel violinista, con teja en la cabeza, que marca el compás con el pie en el dibujo de la portada de esta obra, representa al mismísimo Vivaldi, satirizado por la cáustica pluma de Marcello.

Frente al carácter docto, riguroso, de las sonatas para flauta de Marcello (que constituyen, por cierto, la primera colección impresa dedicada en Italia a este instrumento), la *Sonata sexta de «Il Pastor Fido»* nos muestra una escritura que se complace en la espectacularidad y el virtuosismo propio del concierto con solista; a pesar de la estructura «da chiesa» y de la «fuga de capella», el tercer movimiento no es otra cosa que una siciliana, mientras que el movimiento final es un «allegro» de concierto, con sus «tuttis» y sus solos, tomado directamente de un concierto para violín (Op. 4, n.º 6, RV 316a) del propio Vivaldi. La *Sonata segunda de «Il Pastor Fido»*, que cita en su segundo movimiento el concierto Op. 6 n.º 2 (RV 259) del propio Vivaldi, posee un carácter mucho más abiertamente pastoril al que haremos referencia más detallada en los comentarios al tercer concierto del ciclo.

Por último, Diogenio Bigaglia, benedictino en el maravilloso convento de San Giorgio Maggiore, representa el prototipo de monje músico. Autor de abundante música religiosa, su *Sonata en La menor para flauta* no sólo es uno de los ejemplos más encantadores de sonata para flauta del barroco veneciano, sino que además es una de las escasísimas obras destinadas a la flauta soprano en Si bemol o «flauta de cuarta».

El Palazzo Marcello en el Gran Canal, el Teatro de Sant' Angelo dominado por Vivaldi, el convento de la Isola di San Giorgio del padre benedictino Bigaglia, representan tres Venecias que difieren entre sí tanto como los maestros del manierismo y del barroco. Sin embargo, éstos no son explicables sin aquéllos, del mismo modo que los mundos divergentes de Marcello, Vivaldi o Bigaglia se complementan mutuamente. Músicas diversas cuya vitalidad, fuerza y dramatismo poseen, sin embargo, un fondo común tan evidente como indefinible, como si el dorado sol del Adriático las hubiera impregnado de una luz inconfundible.



NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Opera y cantata en la Venecia de Vivaldi***La ópera***

Anteriormente ha quedado apuntada la importancia e intensidad de la ópera veneciana, espectáculo que atraía por igual a los «nobili» (a menudo propietarios e impulsores del al parecer escasamente rentable negocio operístico), a los «cittadini» e incluso a los «popolani», a juzgar por el ambiente escasamente refinado que retrata con mano maestra al arquitecto Johann Friedrich Armand von Uffenbach, quien hace gala de una envidiable adaptabilidad al medio:

«Fui al teatro del Sant' Angelo, un poco más pequeño pero menos caro que el teatro San Giovanni e San Paolo. El empresario de este teatro era el famoso Vivaldi, también autor de la ópera, muy bonita y agradable de ver, con una maquinaria menos importante que la del otro teatro. La orquesta era menos numerosa pero no menos digna de ser escuchada... Por miedo a ser maltratado y cubierto de escupitajos como la otra vez, tomamos un palco, no muy costoso, y tuvimos ocasión de desquitarnos actuando contra las gentes de la galería como lo habían hecho con nosotros, cosa que antes me habría parecido inconcebible» (días antes, el alemán se había mostrado indignado cuando había caído «una horrible buchada» sobre su libreto).

La vida operística veneciana era tan intensa que, en el período de vida de Vivaldi, se representaron más de 600 óperas. Si hemos de creer los relatos de la época, la publicidad era mínima, tan sólo unos carteles en la Piazzetta y el Rialto, lo que no impedía que el público acudiera en multitudes. El precio del «ingresso» suponía solamente la entrada en la sala y no el derecho a asiento. El público acudía por esta razón con tres o cuatro horas de antelación, y para ayudar a pasar este

tiempo se vendía todo género de vituallas (tortas, frutas, embutidos, vino, pipas de calabaza..., café y helados para los palcos) que, además de ser deglutidas, podían ser utilizadas en caso de necesidad a guisa de armas arrojadizas. El público entraba y salía de la sala, hablaba a voces de un palco a otro, comía, bebía, galanteaba o jugaba a las cartas en los suntuosos antepalcos, en los que tantas damas debieron perder la inocencia con un «aria da capo» como música de fondo. Los entretenimientos eróticos, lúdicos o gastronómicos eran generalmente interrumpidos cuando llegaban las arietas y los momentos de exhibición vocal, que arrebatában al público. El frenesí de éste podía llegar a ser tal que se nos dice que «los ocupantes de los palcos sacan medio cuerpo fuera» para atrapar las hojas que son lanzadas por millares con versos y sonetos compuestos en alabanza de la diva o el divo de turno. Hasta los muertos que yacen en la escena eran jaleados con gritos de «¡Bravi i mortil!». Los hombres, más moderados que las señoras, «se limitan a vociferar hasta que se repite el fragmento», y cuando el anunciador sale a anunciar la obra del día siguiente se puede formar una alteración del orden público si el respetable pide a gritos: «¡La misma! ¡La misma!»

La cantata

Sin duda el mundo de la cantata -que musicalmente en la Venecia del momento no es muy diferente de un fragmento de ópera, con sus arias y recitativos, en los que, si la cantata es «da camera», la orquesta ha sido sustituida por el bajo continuo, en todo caso con uno o unos pocos instrumentos concertantes- correspondía a un ambiente más selecto, refinado y minoritario, aunque forzosamente menos vital y apasionado.

El ambiente típico de la cantata en su versión profana debió ser el de las «accademie». Estas «accademie», que no hay que confundir con las reuniones cultas de tipo científico que también florecían en la época, eran veladas en que se ofrecía música a guisa de conciertos privados. La melomanía delirante de toda la ciudad hacían que los viandantes participaran en este tipo de veladas, tal como relata el presidente De Brosses: «Rara es la tarde en que no haya una academia en alguna parte. El populacho se agolpa en el canal para escu-

charla con un gran entusiasmo, como si fuera la primera vez.»

En realidad, estas academias no eran sino una manifestación más de la melomanía general que aquejaba a los venecianos. El gran musicógrafo dieciochesco inglés Charles Burney ha retratado así el clima musical de las noches venecianas:

«Nada más llegar tuve enseguida ocasión de escuchar en la calle música tocada por un conjunto de músicos ambulantes formado por dos violines, un violonchelo y una voz, aunque pasaban desapercibidos, como en Inglaterra, el grito de un carbonero o de una vendedora de ostras.»

Venecia era una ciudad noctámbula a los ojos del inglés:

«Se diría que las gentes de aquí, en esta época del año, no comienzan a vivir más que después de la media noche. A esta hora los canales están plagados de góndolas, la plaza de San Marcos llena de gente, y hasta en las márgenes de los canales resuenan por doquier armónicos cantos. Las gentes del pueblo tienen la costumbre de cantar mientras se pasean cogidos del brazo, si bien parecen conversar en música lo mismo que en las góndolas que van por el agua. Aquí no se oye jamás cantar una simple melodía que no esté acompañada por una segunda voz.»

Al fin y al cabo, las «*accademie*», con sus cantatas y serenatas (que no es sino una cantata engrosada), no eran sino la versión culta de la música nocturna véneta. Así, la cantata puede oscilar desde las formas cultas, eruditas y de contrapunto altamente elaborado que podemos encontrar en algunas de las cantatas de Benedetto Marcello, hasta las arietas de influencia popular, no muy alejadas de las «*canzoni da battello*» que se cantaban en las góndolas y cuya jugosa vena popular atrajo a compositores de la categoría de Hasse.

Parece sin embargo, a juzgar por la caligrafía de los copistas utilizados, que las cantatas de Vivaldi no están destinadas a Venecia, sino más bien a Mantua, donde el compositor vivió entre 1718 y 1720. La cantata era el género cortesano por excelencia, en el que los grandes

divos de la ópera tenían ocasión de lucirse durante las temporadas en que los teatros estaban cerrados. Así, eran objeto del mecenazgo nobiliario y cumplían la función de amenizar con solemnidad bodas, aniversarios, banquetes y todo género de acontecimientos civiles o familiares.

» m *

El veneciano **Antonio Caldara** (h. 1670-1736) abandonó su ciudad natal —donde había sido cantor de capilla ducal— para instalarse sucesivamente en Mantua, Roma y Viena, donde llegó a «Kapellmeister» del emperador. Autor increíblemente prolífico, autor de unas 3-400 obras, cultivó fundamentalmente la ópera, el oratorio y la cantata. Entre el centenar de obras para la escena que compuso, *La costanza in amor vice l'inganno* es una refundición estrenada en Macerata en 1710 de su *Opera pastorale*, estrenada en Mantua en 1701.

Se ha dicho mucho que **Giovanni Legrenzi** (1626-1690) fue profesor de Vivaldi, pero es una suposición no confirmada basada en el simple hecho de que Legrenzi fue maestro de capilla en San Marcos entre 1685 y 1690. Además, Legrenzi murió cuando Vivaldi tenía doce años, de modo que las oportunidades del «Prete Rosso» no pudieron ser muchas. Parece que antes, en 1671, Legrenzi había sido profesor en el Ospedali dei Mendicanti. Prolífico autor de óperas, con él el estilo teatral penetra de lleno en la música religiosa.

Benedetto Marcello (1686-1739) es el gran autor de cantatas veneciano. Parece haber sido autor de nada menos que 348 obras de este género, en las que hace uso de su estilo erudito y de su dominio del contrapunto, características que en 1770 no serían del gusto de Charles Burney, que consideraba que su maestría para poner la música al servicio de la poesía y de cambiar de movimiento y estilo para cada nueva idea expresada por las palabras, podía ser un signo de inteligencia, pero también revelaba un músico carente de ese entusiasmo propio del creador genial... Su *Estro Poetico-Armonico* (Venecia, 1724-26), que pone música a una paráfrasis italiana de los salmos de David, le valió la más fervorosa admiración de muchos de los músicos de su tiempo, especialmente de Bonon-

cini, Telemann y Mattheson, que consideraban esta colección como «un monumento a su gloria postuma». En esta obra Marcello logra, a través de medios muy simples que renuncian a la compleja elaboración contrapuntística, dar sentido a las palabras de los salmos con una adecuación musical extraordinaria.

Giuseppe Sarti (1729-1802) pertenece ya a un momento histórico posterior. Alumno de Valotti en Padua y del padre Martini en Bologna (el más célebre maestro de la época y uno de los padres del estilo clásico, profesor ocasional del mismo Mozart), su formación con la «crème» de la música del momento determinan en su estilo un clasicismo muy precozmente desarrollado. Su ópera *Medonte Re di Epiro* fue estrenada en Florencia el 8 de septiembre de 1777; *Giulio Sabino* fue representada por primera vez en Venecia en enero de 1781 y seguramente ese mismo año fue representada en Viena.



Antonio Caldara.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

ANTONIO CALDAI*A**Vaghe luci**

Vaghe luci, é troppo crudo
 il destino del mio core
 che languendo al vostro ardore
 de la fiamma in sen celar.
 Si tiranna é la mia sorte
 che soffror dovrò la morte
 pria ch'ai mio fatale amore
 premio un di possa sperar.
 Vaghe luci...

Sebben crudele

Sebben crudele, mi fai languir,
 sempre fedele ti voglio amar.
 Con la lunghezza del mio servir
 la tua fierezza saprò stancar.
 Sebben, crudele...

Selve amiche

Selve amiche ombroso piante
 fido albergo del mio core,
 chiede a voi quest'alma amante
 qualche pace al suo dolore.
 Selve amiche...

GIOVANNI LEGRENZI**Non c'è che dire**

Non c'è che dire, la voglio così.
 Alletto col guardo, col riso
 lusingo, ma fingo.
 E1 soltra pianti godo, gli amanti
 veder languire la nott'e '1 di.
 Se speme vi porgo con genio tiranno,
 v'inganno;
 or se vi piace, alla mia face
 incenerire, venite, sì.
 Non c'è che dire...

ANTONIO VIVALDI

Dille ch'il viver mio

Dille ch'il viver mio,
col suo bel nome io chiuderò.
Poi dagli elisi ombra dolente,
pietosi baci le recherò.

Cantata profana

Aria:

Piango, gemo, sospiro e peno
e la piaga rinchiusa é nel cor.
Solo chiedo la pace del seno,
che m'uccide un più fiero dolor.

Recitativo:

Provero cor che pensi, ardi ed avvampi
ai raggi d'un bel volto e pur rinchiusa
e occulta forza é tener la piaga,
parché fiera ragion vuol che tu taccia,
parché legge crudel vuol che tu mora.
Tacerò, morirò senza dolermi,
ma a pie dell'idol mio allor chio moro,
mi sia concesso al men dirgli: t'adoro.

Aria:

Pur ch'a te grata sia la mia morte
anco tacendo godrò morir.
Se non può farsi miglior mia sorte,
che per quei lumi fedel languir.

Se cerca, se dice

Se cerca, se dice: l'amico dov'è,
l'amico infelice rispondi, morì.
Ah, no! ah, si gran duolo non darle per me;
rispondi, ma solo: piangendo parti.
Se cerca, se dice: l'amico dov'è,
l'amico infelice, rispondi morì.
Ah, no! l'amico infelice rispondi, parti.
Che abisso di pene, lasciar il suo bene,
lasciarlo per sempre, lasciarlo così!
Se cerca...

Cantata: Ingrata Lidia*Recitativo:*

Ingrata Lidia, ha vinto il tuo rigore.
 Eccoti a'piedi un moribondo amante,
 che chiede un sguardo solo da quegl'occhi spietati
 nell'estrema agonia della sua vita,
 o se pure ti piace render più fortunato il morir mio
 il ferro impugna e di tua man, mi svena.
 Supplice io te ne chiedo o della destra il colpo attendo
 o pur dagl'occhi tuoi, delle ferite mie l'onore estremo.
 Imploro riverente dalle tue luci vaghe l'ultimo sguardo
 o di tua man le piaghe.

Aria:

O di aia man mi svena,
 o con un sguardo il mio morir
 consola
 Quest'alma senza pena
 con tal mercede ai rai del di
 s'invola (D.C.).

Recitativo:

Misero, invano spero conforto da quegl'occhi,
 ch'ai mio cor infelice furono ognor cagione
 d'eterno pianto,
 e addottrinati ogn'ora in costume sì rio
 mal potrem sostener l'ufficio pio.
 Svenami, dunque, o cruda,
 se mi nieghi i tuoi sguardi
 non mi negar le piaghe.
 Fa che al men fortunati
 gl'ultimi voti miei siano morendo
 già porgo umil la fronte
 e il colpo attendo.

Aria:

Ingrata, sì, mi svena
 svenami, ingrata, sì.
 Lacerasi quel core
 in cui lo strai d'amore
 la tua vezzosa e bella
 imagine scolpì (D.C.).

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Dos enemigos ante la forma sonata

Antes se ha apuntado ya, en más de una ocasión, la rivalidad existente entre Benedetto Marcello y Antonio Vivaldi, o cuando menos la animadversión y desprecio del primero hacia el segundo. No es de extrañar este odio, porque ambos competían en el mismo terreno, al que habían llegado desde procedencias muy distintas: representaban las dos castas bien diferentes que coexistían en la música del momento. Vivaldi era un «musicista», alguien que tiene que ganarse la vida con la música, mientras que Benedetto Marcello era un «nobile dilettante di contrapunto» que cultiva la música por mero placer. Perteneciente a una de las familias patricias del más rancio abolengo veneciano, hombre culto, erudito, músico, literato, magistrado y político, miembro de la Accademia della Arcadia romana y de la Accademia Filarmónica de Bologna (las dos instituciones más cultas y prestigiosas de la música italiana de la época), miembro del Gran Consejo, Gobernador de Pola y Camarlengo de Brescia, Marcello debía ver a Vivaldi como un auténtico intruso cuya música, carente de artificio y ciencia, triunfaba apoteósicamente, sobre todo en el campo de la ópera al que displicentemente Marcello había renunciado por considerarlo crematístico y poco selecto para él, lo que no impide que pudiera albergar ciertos celos por ello (no es imposible incluso que llevara a cabo alguna poco exitosa tentativa en este campo antes de su voluntaria renuncia); para colmo, entre Vivaldi y Marcello existían tensiones debidas a las disputas legales que habían tenido lugar a causa del hecho de que la familia Marcello era copropietaria de los terrenos sobre los que se alzaba el vivaldiano teatro de Sant' Angelo.

La manera de enfrentarse a la forma sonata de Benedetto Marcello y de Vivaldi es bien diferente: Vivaldi se muestra más libre, más caprichoso, más melódico, y

hace gala de una extraversion muy superior. Marcello sigue fielmente los modelos de «sonata da chiesa» (en la Op. 2 para las seis primeras sonatas) y «da camera» (para las seis últimas); sus obras están excelentemente construidas en lo formal y lo armónico, aunque la escritura sea a menudo harto esquemática y requiera del intérprete una amplia colaboración como ornamentador; sin embargo Marcello es menos expresivo, menos comunicativo, su arte es más estricto y erudito.

La *Op. 2 de Marcello* (Venecia, 1712) tiene la importancia histórica de ser la primera colección de sonatas para flauta (en este caso para flauta dulce) publicada en Italia. La *Sonata n.º 12* es muy prototípica del estilo de Marcello, con su primer movimiento en puntillos que requiere ser ornamentado con profusión; un galante minuetto y una enérgica gavotta conducen a un bellísimo largo en el que Marcello ha dejado la escritura tan sólo esbozada. La sonata termina con una «ciaccona» de amplias proporciones, absolutamente magistral, que pone fin con solemnidad a la colección: una chacona de an-ebatadora energía, en la que Benedetto Marcello pone de manifiesto su capacidad intelectual como compositor y su maestría para mantener un perfecto equilibrio en el juego de tensiones y distensiones.

Las *Seis Sonatas para violonchelo* publicadas hacia 1740 (esto es, poco antes de la muerte de Vivaldi), se cuentan entre las más geniales obras escritas por nuestro músico en el terreno de la sonata. Se ha dicho muchas veces, no sin cierta razón, que la inspiración de Vivaldi parece decantarse y profundizarse cuando el medio de expresión es un instrumento grave; sea o no verdad, lo cierto es que Vivaldi conocía a la perfección las posibilidades del violonchelo, posibilidades que él mismo había colaborado a desarrollar a través de los 27 conciertos y las nueve sonatas que dedicaría a este instrumento a lo largo de su vida (aparte las obras que puedan haberse perdido). Escritas al modo «da chiesa» según el esquema en cuatro tiempos «lento-rápido-lento-rápido» (la sexta sonata incluye dos danzas pero la disposición de los movimientos queda inalterada), pero haciendo uso en perfecta simbiosis de la estructura bipartida típica de las danzas de la «sonata da camera», las seis obras poseen un equilibrio, una elegancia y homogeneidad admirables. En esta colección nos encontramos con el Vivaldi más humano, más

lirico, más emotivo, en uno de sus momentos de máxima inspiración.

El caso de las seis *Sonatas Op. 13 «II Pastor Fido»* plantea singulares problemas. La colección es ciertamente extraña por su carácter claramente afrancesado. En 1737 apareció en París *Chez Mme. Boivin*, una colección de sonatas cuyo título reza *II Pastor Fido, Sonates pour la Musette, Viéle, Flûte, Hautbois, violon avec la Basse Continué*. Resulta evidente en el estilo, en el título y en la selección de instrumentos propuesta, el deseo de seguir la moda de las «bergeries», que hacía estragos en la Francia del momento y que había de favorecer la efímera moda de instrumentos supuestamente pastoriles, como la zanfona o «viéle» o la gaita o «musette». Así, el estilo de estas sonatas se aproxima al de la música de Boismortier, Lavigne, Chédeville o Corrette (estos dos llevaron a cabo imitaciones y arreglos de la música de Vivaldi).

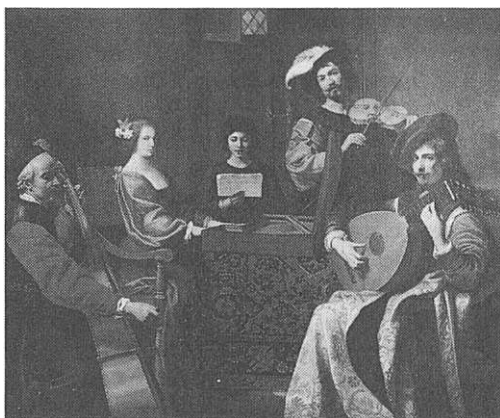
Esto ha llevado a Michel Talbot a dar por supuesto que se trata de una falsificación, aunque no aporte a nuestro juicio pruebas documentales suficientes como para verificar esta suposición. El problema es complejo e interesante: por un lado, el estilo es atípico de Vivaldi (aunque algunas sonatas, como la *Sexta*, o la *Cuarta* -en especial su *Pastoral*-, no pueden ser más vivaldianas) pero, si se tratase de una falsificación ningún falsificador, por torpe que fuera, habría escrito unas obras tan descaradamente afrancesadas: París estaba lleno de compositores totalmente capacitados para imitar el estilo vivaldiano de manera infinitamente más convincente, y a ningún falsificador se le habría ocurrido, en buena lógica, la pintoresca idea de poner a Vivaldi a componer para la «musette» o la «viéle». Precisamente eso hace pensar en que sea Vivaldi -cuya capacidad para el pastiche y para jugar con el estilo ya hemos señalado anteriormente- quien esté imitando premeditadamente la música francesa, tal vez en un premeditado intento de adaptarse a la moda de este país (en una actitud parecida, en su *Op. 10*, había aprovechado el auge de la flauta travesera, rehaciendo una serie de obras anteriores, varias de las cuales estaban originalmente pensadas para la flauta de pico).

El tema pastoril de la colección, la asignación instrumental, la insistencia en movimientos escritos en forma

de rondó, es demasiado afrancesada como para haber sido llevada a cabo por un músico francés, como defiende Talbot. Además, resulta igualmente problemático justificar los movimientos netamente vivaldianos de primerísima calidad. Hans-Martin Linde diferencia, no sin razón, las sonatas en tres y tres: las números 3, 4 y 6 estarían escritas en estilo italiano, mientras que las números 1, 2 y 5 seguirían principalmente el estilo francés. Esto podría conducirnos a la hipótesis de dos orígenes diferentes: tres sonatas auténticas y tres falsificadas, pero la unidad general de la colección no parece hacer admisible esta idea. Además, en las sonatas 4 y 5 se han reconocido motivos tomados del compositor alemán Joseph Meck (1690-1758), lo que hace impensable que esta coincidencia se dé en dos autores diferentes. Quizá el punto más sospechoso de la autenticidad de estas obras estribe en los préstamos de Meck y de G. M. Albeiti (las citas existentes del propio Vivaldi son del todo habituales en la obra del veneciano), pero una vez más vamos a parar al mismo punto: lo mismo Vivaldi que un falsificador francés pudieron tomar prestados ciertos materiales, y en el caso de un falsificador nos preguntamos qué inconveniente había para que todos los materiales originales provinieran realmente de obras de Vivaldi, cosa que no ofrecía la menor dificultad. Por último, hay una razón absolutamente empírica que nos hace insistir en que el «falsificador» es el propio Vivaldi: en el caso de toda la música francesa «italianizante» que conocemos funcionan excelentemente los recursos instrumentales netamente franceses, tales como la aplicación de «inégalité», «pointé», articulación francesa o «flattement», además, naturalmente, de los ornamentos típicamente franceses. Curiosamente, en esta música tan descaradamente afrancesada, ninguno de estos recursos logra buenos resultados, y el intérprete se ve obligado finalmente a tocar mucho más a la italiana de lo que la misma música parece sugerir, lo que parece indicar claramente que lo que es falso en estas obras no es su italianismo sino su afrancesamiento. Es necesario conocer muy a fondo los estilos italiano y francés para ver hasta dónde el intérprete puede hacer uso de los recursos instrumentales y estilísticos de una u otra nación. En suma, podemos concluir diciendo que ningún buen músico francés habría hecho una falsificación tan poco convincente del estilo del «Prete Rosso», pero al mismo tiempo que ningún mal compositor francés, tomando pres-

tados de aquí y de allá temas de diversos autores, habría dado a luz una colección coherente de sonatas tan hermosas y en ocasiones tan vivaldianas. Que la colección es rara y de carácter excepcional dentro de la obra de Vivaldi, es un hecho incuestionable; que hay mucho de pastiche en ellas, también; pero nos parece mucho más convincente que sea Vivaldi el artífice de una imitación de la música francesa a que se trate de la obra de un francés haciendo un pastiche de la música vivaldiana.

PARTICIPANTES



PRIMER CONCIERTO

CONJUNTO BARROCO ZARABANDA

Bajo el nombre de una de las más importantes aportaciones de España a la música europea, el Conjunto Zarabanda es creado por Alvaro Marías en 1985 al reunir a un grupo de músicos que poseían una amplia experiencia común en la interpretación del repertorio camerístico de la era barroca. El Conjunto Zarabanda pretende, a través del estudio directo de las fuentes de la época, así como de las aportaciones de la musicología, lograr una interpretación lo más fiel posible al estilo y espíritu de la música que interpreta, en la convicción de que sólo una aproximación histórica puede conducir a resultados vivos y actuales.

El empleo de instrumentos originales o de copias fidedignas de instrumentos antiguos, la formación tanto práctica como teórica y la unidad de criterios estilísticos de sus componentes, son el punto de partida de un conjunto orientado hacia la interpretación auténtica de la música antigua.

El repertorio de Zarabanda abarca desde la música del renacimiento hasta la del primer clasicismo, aunque se centra fundamentalmente en el repertorio del período barroco. La disposición del conjunto es variable según el tipo de música interpretada, como frecuentes son las colaboraciones de artistas invitados. Prestigiosos cantantes y solistas, como el contratenor James Bowman o la soprano Jennifer Smith, han actuado con este conjunto.

Zarabanda ha dado conciertos en Inglaterra, Bélgica, Alemania, Finlandia, Francia, Italia, Portugal, Costa Rica, Guatemala y Puerto Rico. Entre sus numerosas actuaciones dentro y fuera de España, cabe destacar los éxitos obtenidos en el Wigmore Hall de Londres, en el Festival de Europalía en Bruselas, en el Festival de Música Antigua de la Fundación Gulbenkian de Lisboa, en la Bienal de Venecia, en el Festival Casals de Puerto Rico, en el Congreso Internacional de Musicología <España en la música de Occidente>, en el

Festival de Música Barroca y Rococó de El Escorial, en las Semanas Internacionales de Música Religiosa de Cuenca, en el Festival de Santander, en el Teatro Real, en el Auditorio de Madrid y en el Festival de Otoño de Madrid.

El primer registro realizado por Zarabanda, editado por el sello Philips, está dedicado monográficamente a la música de Bartolomé de Selma y Salaverde, uno de los más importantes compositores españoles del Siglo de Oro.

ALVARO MARÍAS

Nacido en una familia de músicos e intelectuales, su formación humanística y musical son inseparables. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid, realizó las carreras de flauta y flauta de pico en el conservatorio madrileño, obteniendo el Premio Fin de Carrera en 1979 y siendo becado por la Fundación Juan March para ampliar estudios en el extranjero. Ha sido alumno de M. Martín, R. Tromar, R. Lanji y Kees Boeke (flauta de pico), R. L. del Cid y Ph. Pierlot (flauta travesera), Ph. Suzanne, K. Hunteler y W. Hazelzet (travesera barroca).

Como solista, como miembro del *Trio Zarabanda* o al frente del *Conjunto Barroco Zarabanda*, por él creado en 1985, ha actuado en Inglaterra, Bélgica, Francia, Italia, Alemania, Finlandia, Portugal y Puerto Rico, logrando notables éxitos en importantes salas de conciertos y festivales dentro y fuera de España (Wigmore Hall de Londres, Festival de Europalia en Bruselas, Festival de Música Antigua de la Fundación Gulbenkian de Lisboa, Festival Casals de Puerto Rico, Bienal de Venecia, Sala Finlandia de Helsinki, Teatro Real y Auditorio Nacional de Madrid, Palau de la Música Catalana, Festival de Música Antigua de Barcelona, Festival de Otoño de Madrid, Festival de Santander, Semanas de Música Religiosa de Cuenca, etc.). Su virtuosismo y musicalidad han interesado a compositores actuales que han escrito para él, como Tomás Marco o Claudio Prieto, que le dedicó la obra *Marías*.

Como especialista en música barroca ha realizado numerosos programas radiofónicos, publicado ensayos y pronunciado conferencias. Ha realizado crítica musical en *El País* y discográfica en *ABC*. Ha recibido el Premio Nacional de la Crítica Discográfica del Ministerio de Cultura. Además de su labor docente en el Conservatorio de Madrid, ha impartido lecciones en los Cursos de Música Barroca y Rococó de El Escorial y en la Universidad de Puerto Rico. Ha realizado numerosas grabaciones para radio y televisión en diferentes países, además de un registro monográfico para Philips dedicado a la música de Bartolomé de Selma y Salaverde. Ha formado parte del jurado en el Concurso de Flauta de Pico de Munich que organiza la radio de Baviera.

RENNÉE BOSCH

Nacida en Holanda, realiza estudios de viola de gamba con Wieland Kuijken en el Real Conservatorio de La Haya. Obtiene el Premio de solista en 1983. Ha colaborado en diferentes grupos de música de cámara y realizado conciertos en Holanda, Bélgica, Alemania, Francia, Italia, Portugal, Inglaterra, España.

Ha realizado numerosas grabaciones discográficas, así como para radio y televisión. Además de su trabajo como profesora de viola de gamba, ha impartido clases en varios cursos de interpretación de la música antigua en España y Holanda. Desde su creación en 1985, forma parte del *Conjunto Zarabanda*.

JUAN CARLOS RIVERA

Estudió en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla obteniendo numerosos premios, entre ellos en las especialidades de Guitarra e Historia de la Música, además de galardones en diversos concursos nacionales. En dos ocasiones fue seleccionado para la Muestra Nacional de Jóvenes Intérpretes que organiza el Ministerio de Cultura.

Ha estudiado el laúd con José Miguel Moreno, Hopkinson Smith y Paúl O'Dette. Después de finalizar sus estudios amplió su formación en Italia, Portugal, Suiza y Holanda.

Ha ofrecido conciertos en España, Austria, Alemania, Francia, Finlandia, Rumania, Bulgaria, Checoslovaquia, Yugoslavia, Polonia y Hungría.

Ha acompañado a músicos como Marius van Altena, Pere Ros, Aldo Abreu. Forma parte del grupo *Poema Armónico*, con el que ha realizado diversas giras de conciertos.

Es profesor de guitarra, laúd y vihuela en el Conservatorio Superior de Sevilla. Desde 1986 dirige los Festivales de Música Histórica de Mijas (Málaga). Es miembro del *Trío Zarabanda* desde su formación.

SEGUNDO CONCIERTO

MANUEL CID

Nace en Sevilla y cursa sus estudios en el Conservatorio de esta ciudad, donde obtiene el Primer Premio Extraordinario. Posteriormente se traslada al Mozarteum de Salzburgo para perfeccionarse vocalmente, especializándose en lied, oratorio y ópera alemana. Obtiene en 1973 su graduación con la calificación máxima. También en Salzburgo trabaja con Teresa Berganza. Posteriormente, ya en España, con Lola R. de Aragón.

Ha actuado en diversas ciudades europeas (Munich, Salzburgo, Lisboa, París, Passau, Berna, Barcelona y Madrid) en colaboración con importantes orquestas, como la Camerata Accademica, Virtuosi di Praga, Radio Televisión Francesa, Filarmónica de Viena, Cámara de Berna, Ciudad de Barcelona, Radio Televisión Española y Nacional de España.

Asiduo intérprete en el Palacio de la Música de Barcelona y Teatro Real de Madrid, canta bajo la dirección de Igor Markevitch, Ros-Marbá, Odón Alonso, Blancafort, Sixten Ehrling, Gómez Martínez, Friihbeck de Burgos.

Ha intervenido en los principales festivales de España (Internacional de Barcelona, Opera de Madrid, Toledo, Cuenca) e importantes del extranjero (Festival Mozart de Salzburgo). También ha realizado diversas grabaciones para la Radio Austria, Nacional de España, Radio Televisión Francesa, Alemania y Chile, así como programas para las televisiones española y chilena.

Posee grabaciones discográficas con obras de Bach, Mozart y Falla.

FÉLIX IAVII.IA

Nace en Pamplona y cursa sus estudios de música en San Sebastián. Termina su carrera de piano realizando los cursos de virtuosismo en el Real Conservatorio de Madrid con José Cubiles y obteniendo el Premio Extraordinario. Alterna su brillante carrera de concertista inicial con la composición y la dirección de orquestas, trabajando en esta especialidad con Cario María Giuliani. Obtiene éxitos importantes de público y crítica en giras mundiales por Europa, América, África, Japón y en los festivales internacionales de Salzburgo, Australia, Osaka, Bergen, Leeds, con artistas como Teresa Berganza, Victoria de los Angeles, Cario Bergogni, Pilar Lorengar, Maurice Gendron, Gaspar Cassadó, Agustín León Ara, Pedro Corostola, Jessye Normann. Ha sido catedrático de repertorio estilístico-vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid y desde 1982 es profesor del Curso Internacional «Manuel de Falla» de Granada. Su prestigio internacional como profesor e intérprete en la especialidad de música de cámara le ha llevado a impartir clases magistrales en diversas universidades de Norteamérica. Posee una amplia discografía con firmas como Decca, Deutsche Gramophone y Columbia.

Es profesor de música de cámara y piano en la Joven Orquesta Nacional de España desde 1985.

TERCER CONCIERTO

CONJUNTO BARROCO ZARABANDA

Ver Primer Concierto.

ALVARO MARÍAS

Ver Primer Concierto.

ALAIN GERVREAU

Nacido en Dijon en 1961, comienza sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de esta ciudad a la edad de nueve años en la clase de Bernard Bon. Después de obtener por unanimidad en 1978 la Medalla de Oro de este centro, es admitido en el Conservatorio Nacional Superior de Mannheim, donde realiza estudios de perfeccionamiento bajo la dirección de Daniel Groscurin, obteniendo su «diploma de perfeccionamiento artístico».

De vuelta a Francia, participa en las actividades del «Mouvement 12» (bajo la dirección de H. Borgel) y de la Orquesta Nacional del Capitolio de Toulouse (bajo la dirección de M. Plasson).

Asimismo participa en las master-classes impartidas por Janos Starker y Pierre Fournier.

En 1987 Alain Gervreau descubre la interpretación de la música antigua sobre instrumento de época y se especializa junto a Christophe Coin. Admitido ese mismo año en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París (clase de Ch. Coin), trabaja también con William Christie y Pierre Séchet. En 1990 obtiene el Primer Premio de violonchelo barroco.

Desde 1988 es invitado para colaborar con numerosos conjuntos, tales como Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, Mosaïques, Ensemble 45, etc.

Apasionado por la investigación concerniente a su instrumento, Alain Gervreau es cofundador y presidente de la asociación La Quinta Cuerda, para la defensa y revalorización del violonchelo desde sus orígenes hasta el período romántico.

ROSA RODRÍGUEZ

Nace en Madrid. Comienza sus estudios musicales en el Real Conservatorio de esta ciudad, finalizando la carrera de piano en 1979. Llevada de su creciente interés por la música barroca y renacentista, ese mismo año comienza a estudiar clave en el mismo centro con Genoveva Gálvez, obteniendo en 1985 el Premio Fin de Carrera.

Ha participado en cursos de interpretación de música antigua impartidos por Annaberta Conti, Jacques Ogg, Emilia Fadini y Kenneth Gilbert. También ha sido alumna de Françoise Langellé. Ha pertenecido a la Orquesta de Cámara de la Sociedad Bach de Madrid para la interpretación de las *Cantatas* de este autor; dicha Sociedad le encomendó en 1987 la interpretación integral de las *Sonatas* de violín y clave y viola de gamba y clave de Bach. Colabora asiduamente con orquestas formadas por miembros de la Orquesta Nacional de España y de la Orquesta de Radiotelevisión Española, como las orquestas Villa de Madrid o Tomás Lestán. Ha formado dúo con la flautista Juana Guillem. A partir de 1990 forma parte del *Conjunto Barroco Zarabanda*.

Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España y Televisión Española.

Es licenciada en historia medieval por la Universidad Complutense de Madrid y pertenece al cuerpo de profesores de música en institutos de bachillerato.

INTRODUCCION GENERAL
Y NOTAS AL PROGRAMA

ALVARO MARIAS

Ver Primer Concierto.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades culturales
y científicas,
situada entre las más importantes de Europa por su
patrimonio y por sus actividades.*

*En el campo musical organiza
regularmente ciclos de conciertos monográficos, recitales
didácticos para jóvenes (a los que asisten cada curso más de
25.000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas
figuras, aulas de reestrenos, encargos a autores y otras
modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una
Biblioteca de Música Española Contemporánea.*



Fundación Juan March

Castello, 77 - 28006 Madrid
Salón de Actos. Entrada libre.