

CICLO DE MIÉRCOLES

CASTRATI

mayo 2013



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

CASTRATI

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “Castrati”, mayo 2013 [introducción de Ángel Medina y notas a los conciertos de Giulia Anna Romana Veneziano. - Madrid: Fundación Juan March, 2013.]

91 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; mayo 2013)

Programas de los conciertos: [I] Músicas para Senesino “Obras de A. Lotti, A. Caldara, G. F. Händel, N. Porpora, J. A. Hasse y A. Scarlatti”, por Jordi Domènech, contratenor; Dani Espasa, clave; y Oriol Aymat, violonchelo; [II] Músicas para Ferri: Il primo gran divo “Obras de G. Caccini, G. Frescobaldi, C. Monteverdi, T. Merula, G. F. Sances, A. Cesti, F. Cavalli y G. G. Kapsperger”, por José Hernández-Pastor, contratenor y dirección; Calia Álvarez Dotres, viola da gamba; Jesús Fernández Baena, archilaúd; y Alberto Martínez Molina, clave; [y III] Músicas para Farinelli “Obras de B. Marcello, E. Duni, D. Scarlatti y Ch. Avison”, por Carlos Mena, contratenor y Mensa Harmonica; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 15, 22 y 29 de mayo de 2013.

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

1. Cantatas profanas a solo (Voz alta) - Programas de mano - S. XVIII.- 2. Cantatas profanas a solo (Voz alta) – Selección - Programas de mano - S. XVIII.- 3. Sonatas (Violonchelo y bajo continuo) - Programas de mano - S. XVIII.- 4. Oratorios – Fragmentos arreglados - Programas de mano - S. XVIII.- 5. Óperas – Fragmentos arreglados -- Programas de mano - S. XVII-XVIII.- 6. Música para clave - Programas de mano - S. XVII.- 7. Madrigales - Programas de mano - S. XVI.- 8. Cantatas profanas a solo (Voz alta) - Programas de mano - S. XVII.- 9. Chaconas (Tiorba) - Programas de mano - S. XVII.- 10. Canciones (Voz alta) con conjunto instrumental – Programa de mano – S. XVII.- 11. Stabat mater dolorosa (Música) - Programas de mano - S. XVII.- 12. Concerti grossi – Arreglos - Programas de mano - S. XVIII.- 13. Salve Regina (Música) - Programas de mano - S. XVIII.- 14. Fundación Juan March-Conciertos.

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

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

© Ángel Medina

© Giulia Anna Romana Veneziano

© Cesáreo Calvo Rigual (traducción de los textos cantados)

© Luis Gago (traducción de los textos de C. Monteverdi)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción
 Cuestiones de nomenclatura
 Orígenes
 La castración y los castradores
 Una especial educación
 Del templo al escenario
 Final y sugerencia
- 16 Miércoles, 15 de mayo - **Primer concierto**
Músicas para Senesino
 Obras de A. LOTTI, A. CALDARA, G. F. HÄNDEL, N. PORPORA,
 J. A. HASSE y A. SCARLATTI
Jordi Domènech, contratenor; **Dani Espasa**, clave
y **Oriol Aymat**, violonchelo
- 36 Miércoles, 22 de mayo - **Segundo concierto**
Músicas para Ferri: Il primo gran divo
 Obras de G. CACCINI, G. FRESCOBALDI, C. MONTEVERDI,
 T. MERULA, G. F. SANCES, A. CESTI, F. CAVALLI y
 G. G. KAPSPERGER
José Hernández-Pastor, contratenor y dirección;
Jesús Fernández Baena, archilaúd; **Calia Álvarez Dotres**, viola
da gamba y **Alberto Martínez Molina**, clave
- 68 Miércoles, 29 de mayo - **Tercer concierto**
Músicas para Farinelli
 Obras de B. MARCELLO, E. DUNI, D. SCARLATTI
 y Ch. AVISON
Carlos Mena, contratenor y **Mensa Harmonica**

Introducción **Ángel Medina**

Notas de los conciertos **Giulia Anna Romana Veneziano**



Retrato anónimo de Senesino, en torno a 1720.



Los castrati Baldassarre Ferri y Gaetano Majorano "Caffariello" en un grabado de Antonio Fedi (entre 1801 y 1807).



Carlo Broschi, "Farinelli".

En los últimos años el modo de interpretar la música antigua se ha transformado completamente. El afán por recrear las sonoridades de la época ha espoleado la imaginación de los intérpretes y la investigación de los estudiosos, y la vuelta de instrumentos y prácticas interpretativas originales se ha convertido en norma. Sin embargo, la recuperación de este pasado sonoro, en tanto que efímero, presenta algunos límites infranqueables: jamás podremos volver a escuchar las míticas voces de los castrados, de las que solo nos quedan las alucinadas descripciones de quienes pudieron escucharlos en vivo.

Este ciclo de tres conciertos rinde homenaje a la figura del castrato, estrella indiscutible en las capillas eclesiásticas primero, y en los escenarios de ópera después. Desde principios del siglo XVI hasta finales del siglo XIX, la castración con fines artísticos fue habitual en la vida musical europea, por brutal que hoy día nos resulte esta praxis. Conocida por todos pero pudorosamente silenciada en el debate público, la castración aplicada en la infancia perpetuaba la voz en el registro agudo, al tiempo que la edad adulta añadía potencia canora y madurez musical. En definitiva, el castrado acababa dotado de un timbre vocal excepcional que podía garantizar una exitosa carrera artística llena de prebendas: reputación social, admiración de mecenas y riqueza de por vida.

Cada uno de los programas de este ciclo recrea las músicas que interpretaron tres de los castrati más famosos de todos los tiempos, algunas incluso compuestas específicamente para ellos. Baldassarre Ferri “Il primo gran divo” (1610-1680), Francesco Bernardi “Senesino” (1686-1758) y Carlo Broschi “Farinelli” (1705-1782) fueron más conocidos por sus nombres artísticos, señal inequívoca del impacto mediático que suscitaban, y representan tres generaciones de castrati que deslumbraron a Europa con su voces. El timbre de los contratenores actuales es hoy el más cercano que podemos oír para imaginar cómo pudieron sonar estas voces ya perdidas para siempre.

INTRODUCCIÓN

CAPONES Y CASTRATI: UNA LECTURA HISPANO-ITALIANA

Cuestiones de nomenclatura

Baldassarre Ferri (Perugia, 1610-1680) es uno de los tres castrati seleccionados para articular este ciclo. Entre otras venturas -conseguidas sobre todo en las cortes de Polonia y Viena- tuvo la de merecer un epitafio latino donde se le llama “suavísimo rui señor de Europa” y donde destaca la expresión “Hic silet...”, o sea, “aquí calla”, seguida de: “¡felices los que lo habéis escuchado!”. Porque el arte de los castrati –dejando a un lado el caso especial de las grabaciones de Moreschi (1858-1922), de principios del XX– se lo llevaron estos célebres cantantes a la tumba y es hoy música callada.

6

Todo había empezado mucho antes. La figura del varón castrado es una constante a lo largo de la Historia. En el *Levítico* se le veda el ministerio sacerdotal y el profeta Isaías les dice a los castrados que no se vean como un “tronco seco”. Son servidores áulicos en la Roma imperial o en China, objetos de placer, guardianes del harén, pero también frecuentan oficios de más fuste, sea en la milicia o en altas responsabilidades políticas, administrativas y religiosas. Pero será en el ejercicio del canto –ya en los siglos modernos– cuando adquieran un brillo singular, una extraña aureola tejida entre la fascinación, la envidia, la burla, el asombro y el desprecio.

Hablamos, pues, de los castrati –en singular, castrato–, que ambos son los términos italianos usuales en el lenguaje de la música. Hemos de advertir, no obstante, que tales términos son de empleo relativamente reciente en castellano y que se generalizan con el *boom* de las grabaciones del repertorio de los castrati italianos de ópera realizadas por contratenedores. Porque ha de saberse que su nombre más significativo en nuestra lengua fue el de capones. A nuestro modo de ver no tiene nada de particular que a un cantante italiano castrado se le denomine castrato, sin olvidarnos de que también se le

solía llamar virtuoso o músico. De hecho, castrato ya figura en el *Diccionario de la Real Academia*. Mas que se aluda a los cantores de una capilla catedralicia española como castrati (incluso en textos musicológicos) es dislate mayúsculo, habida cuenta de la riqueza terminológica que proporcionan más de cinco siglos de literatura y documentos administrativos, donde pueden aparecer capones, castrados, capados, capadicos, caponcillos, caponazos, espadones y eunucos, pero no castrati, excepto en determinados y comprensibles contextos, o salvo que castrati sea el plural del castratus latino.

Orígenes

Las líneas anteriores dejan ver que este asunto no puede ser analizado solamente limitándonos al caso italiano. Quiérase o no, estamos ante una *coproducción hispano-italiana* y ya va siendo hora de que esta idea circule con normalidad en el mundo musical. En esa coproducción aportó Italia el esplendor y triunfo universal de sus inigualables *virtuosi*, en tanto que España firmó el guión de las primeras secuencias de la historia, de las que se deriva todo lo demás.

Hasta fechas recientes, la musicología internacional ha venido repitiendo una serie de aseveraciones muy poco acertadas sobre las fechas de aparición de la concreta tradición de cantantes castrados a la que aquí nos referimos. Se dice que no existen hasta mediados del siglo XVI. Falso. También se señala que los primeros cantantes castrados desarrollan su trabajo en Italia. Tampoco es correcto. Se suele añadir –y esto sí es cierto– que hay una amplia proporción de españoles entre dichos primeros cantantes castrados de Italia. Este hecho nos indujo a pensar que podría haber precedentes en España, ya que parecía que nuestro país era toda una potencia exportadora de castrados al epicentro de la Cristiandad. Y sí, los había. Un documento de Burgos, publicado por López-Calo, nos lleva a 1506, lo que retrotrae la fecha de origen cerca de medio siglo y arrebató a Italia (y otorga a España) el discutible mérito de servirse tempranamente de castrados para honrar a

Dios mediante el canto polifónico. No es el de Burgos un caso aislado, pero no insistiremos más en la cuestión.

El hecho de situarnos a principios del siglo XVI para hablar específicamente de cantores castrados se explica porque es en el mundo de la polifonía donde encuentran una funcionalidad y una especialización (en las voces agudas) que les llevará a constituirse como un colectivo profesional de enorme fortuna durante cuatro siglos. Es cierto que hubo cantores eunucos estables en Bizancio, si bien en el marco de una tradición musical monódica. Algo parecido podría decirse del mundo mozárabe. Mas insistimos: es la estratificación vocal de la polifonía clásica, con sus voces de bajo, tenor, alto y soprano (bellamente asociadas por Zarlino a la Tierra, el Agua, el Aire y el Fuego) la que determina la ubicación exitosa de los cantores castrados en los inicios de su historia occidental como músicos profesionales. Y además –casi no hace falta recordarlo–, está el hecho de que en el marco eclesiástico en que nacen, las mujeres no podían cantar. Lo cual significa que tales voces agudas las habían de realizar niños, falsetistas o castrados.

8

La castración y los castradores

Un niño castrado antes de la pubertad sufre un corte en la producción de testosterona –hormona clave en el desarrollo de la masculinidad–, gran parte de la cual se genera precisamente en los testículos. De la castración se derivan una serie de consecuencias muy notables, siendo la primera la imposibilidad del castrado para la procreación. Además, la laringe deja de crecer. Se trata, como señala Patrick Barbier, de una laringe “híbrida”, que no sólo es pequeña sino que (aún más claramente que en el caso de las mujeres) no desciende a la posición habitual en un hombre no castrado. De manera que la pequeña laringe, que le queda de por vida en una posición alta, le mantendrá la voz aguda de los niños. Pero, como su cuerpo sigue creciendo, la caja de resonancia que es el tórax adquiere el tamaño normal de un adulto y en algunos casos una forma más abombada y unas dimensiones por encima de lo normal. El producto final es una voz aguda, ágil y aérea,

como la de los niños, pero con el volumen y potencial sonoro de un hombre.

La castración de un varón tuvo diversas causas a lo largo del tiempo. Pudo practicarse sobre el esclavo, el amante infiel o el enemigo vencido, vivo o muerto. El castrado podía incluso acabar sin testículos y sin pene, según se cuenta en el célebre *Viaje de Turquía*, atribuido a Cristóbal de Villalón (siglo XVI). La castración como castigo sigue dando que hablar y en algunos lugares es legal aplicarla a los violadores compulsivos bajo forma química. Mas también la castración puede realizarse por prescripción facultativa, como en otros tiempos se hacía para curar ciertas hernias. La autocastración por motivos religiosos o sectarios no fue ni es infrecuente. Y, por fin, podemos hablar de la castración realizada con el objeto de rentabilizar unas determinadas cualidades vocales, que es el caso que nos interesa.

Como los cirujanos sólo operaban por razones médicas y no existía un marco legal para realizar una castración por razones musicales, muchos niños acabarán siendo operados en España por albéitares y capadores de animales, mientras Italia incorporaba la figura del barbero polifacético que se atrevía con estos menesteres. En Italia se intentaba conseguir un sedicente barniz de legalidad, incluyendo en ocasiones la autorización firmada del niño. Cuando la castración era realizada clandestinamente por intrusos, se decía que aquellos infelices estaban castrados porque habían sido mordidos por un perro o por un cerdo precisamente *ahí*. He aquí dos ejemplos ilustres, del siglo XIX, de (supuestamente) precisa e infasta mordedura porcina: en España, Pedro Escudero, que empezó como cantor y acabaría siendo un violinista de prestigio internacional; y en Italia, Domenico Mustafà, reputado cantor de la capilla pontificia.

Las instrucciones de los antiguos tratados de cirugía muestran que se trata de una intervención no exenta de riesgos, pero que no es ni mucho menos de las más complejas para la época. Gerónimo de Ayala, en su tratado *Principios de ciru-*

gía (1603), explica la operación, cuyo punto central es como sigue:

(...) abriremos con sajador las tunicas del escroto, lo que bastare, desasiéndolo y descarnándolo de la parte baja, subiendo las bolsas o tunicas hacia arriba, y apretaremos con la mano por la parte alta y así saldrá luego el testículo, y dejado con su carnosidad fuera, le ataremos por la parte de arriba con una cuerda fuertemente aquellos vasos de la simiente donde está asido y se corta el testículo por debajo de la atadura, cauterizando blandamente con cauterio actual, y curaremos con sus claras de huevo batidas con el aceite rosado (...).

Hay formas más rudimentarias de castración, semejantes incluso a las que se practican sobre animales, pero no está ponderado el alcance real de su uso ni vamos a extendernos al respecto.

Una especial educación

Claro que no basta con haber sido castrado adecuadamente en tiempo y forma para convertirse en un buen cantante. Sólo una severa y especial educación musical consigue completar el proceso. Dicha formación podía iniciarse en el seno de una capilla de música, modo habitual en España durante siglos. Pero en Nápoles nació una institución muy particular que se convirtió en un semillero de cantores castrados. Allí, explica Patrick Barbier, habían surgido en el siglo XVI unos establecimientos de caridad especialmente dedicados a la acogida de huérfanos. Mas con el tiempo, la intensidad de la educación musical que en ellos se ofrecía (al lado de las enseñanzas religiosas, del latín y de otras materias) acabó por convertirlos en auténticos conservatorios. La demanda de cantantes, argumenta Barbier, iba en aumento y más aún desde que la ópera gana terreno a lo largo del siglo XVII. Baste decir que los más grandes maestros de canto, como Porpora o Durante, enseñaron en aquellos célebres conservatorios napolitanos y atrajeron a alumnos de pago que no eran huérfanos ni pobres. El destino de cada alumno se iba decidiendo en función de sus cualidades. Los maestros de mayor categoría exigían

agilidad, dominio de la ornamentación, control respiratorio, expresión de los afectos y fusión de registros, entre otros detalles. Al final del proceso, a esos cantantes (castrados o no, huérfanos o no, pobres o no tanto) les esperaban los coros catedralicios y, en su caso, la escena lírica.

Del templo al escenario

El nuevo territorio de la ópera descubierto en Italia será muy tempranamente colonizado por los castrati. Hay razones de muy diverso tipo para que sucediese así. La más conocida es que la prohibición a las mujeres de cantar en la iglesia se extiende (intermitentemente) al nuevo espectáculo, sobre todo –pero no únicamente– en los Estados Pontificios. Además, la aceptación en Italia del travestismo escénico, junto al gusto por las voces agudas, son factores igualmente a tener en cuenta.

Desde sus orígenes la ópera desarrolla, entre otras, una textura de melodía acompañada que acabaría conduciendo al bel canto barroco. Un estudioso como Celletti sitúa entre 1630 y 1650 la consciencia del paso de registro vocal en la escuela romana de los castrati. Esa fluidez permite el ornamento, la concepción instrumental de la voz única de los castrati, pero también la expresión de las pasiones, lo que resulta fundamental en la estética del momento. La ópera supone para dichos cantantes el salto desde los estratos agudos de la polifonía clásica –lugar destacable, sin duda, pero realizado en el marco de un equipo– a un mundo de virtuosismo solístico que eclipsa todo lo que le rodea. Incluso cuando tenían voz de contralto –como Francesco Bernardi “Senesino” (1685-1759), otro de los elegidos para guiar este ciclo– se operaba idéntica fascinación. Fue este un gigante en el plano físico y será para siempre el Julio César de la ópera homónima de Händel.

Nos quedan numerosas y conocidas descripciones del arte portentoso de los castrati y no nos detendremos en el asombro que causaban los más grandes, en las tres octavas por las que se movían Farinelli y otros, ni en sus caprichos, riquezas, amoríos -recordemos el caso Tenducci- y veleidades varias.

Hemos observado que en el imaginario sobre los castrati se repite lo que ocurriera en la antigua Roma con sus eunucos más influyentes. ¿Cómo no acordarse del gran chambelán Eusebio, eunuco del emperador Constancio y “serpiente exultante de veneno” según Amiano Marcelino, cuando leemos las impertinencias de castrati arbitrarios y caprichosos como Caffarelli o Marchesi? ¿Y cómo no pensar en la honradez, fidelidad y agudeza de juicio del chambelán Euterio cuando repasamos la trayectoria de Farinelli, modelo por excelencia del buen castrado, en la Corte española? Además, Carlo Broschi “Farinelli” (Apulia, 1705 - Bolonia, 1782) dejó una memoria muy especial en España, con zarzuelas, óperas y novelas que lo tomaron como protagonista, de ahí que fuese obligado recordarlo en este ciclo.

Y si los comportamientos de los castrati más célebres apuntalan la creación de esa imagen dúplice, también ocurre lo mismo en el mundo de los modestos capones eclesiásticos de España. La literatura se encargaría de amplificar eficientemente esa imagen dual. El defensor de los capones en España sería el humanista Francisco de Cascales, si no fuese porque su *Carta filológica* “En defensa de los capones cantores, contra quien había escrito”, parece más una eutrapelia o ejercicio del ingenio que otra cosa. Dice Cascales, entre otros mil elogios: “el oficio que tienen en este mundo es oficio de ángeles, es cantar con la dulzura de los cándidos cisnes, con los pasajes de los dulces ruisseños, con la armonía del celeste movimiento”. La respuesta del médico complutense Bernardo Robredo, aparecida en 1636, es mucho menos conocida y de una dureza extrema. Concluye el severo galeno creyendo haber probado que los capones son “un género de gente imperfecta, mutilada y truncada, son unos hombres menospreciados, odiosos, viles, bajos, estériles, infecundos, infructíferos, afeminados, lascivos, impúdicos, deshonestos, débiles, morbosos, traidores, tímidos, alevosos, invidios, codiciosos, avarientos y glotones”. Con todo, la fascinación por estos seres y su arte vocal sigue creciendo. Y cada vez sabemos más de las cimas alcanzadas por los Ferri, Senesino, Farinelli, que

nos guían en este ciclo, y por los Cafarelli, Bernachi, Gizziello, Cusanino, Pachiarotti o Matteuccio, por citar a algunos de los más relevantes.

Final y sugerencia

El ciclo de este singular colectivo de cantantes se cierra en el marco eclesiástico, en simetría con sus orígenes. El ya citado Alessandro Moreschi representa el conocido crepúsculo de esta práctica en la Capilla Sixtina, que dejó en 1913. Por su parte, Manuel Lacasia -según investigaciones de Nicolás Morales- cantó en la Real Capilla de España nada menos que hasta 1880. En la ópera, el declive había empezado mucho antes y hubo quienes, como Rossini, lo vivieron y lo lamentaron, sabiendo que estaban asistiendo al fin una época.

Lo cierto es que los caminos del canto tuvieron en los castrados hitos y transformaciones estéticas de valor único y que los vasos comunicantes de la música sacra con la profana y de Italia con España no pueden dejarse de lado en este proceso. Así, el español Francisco Soto, soprano pontificio, fue maestro del castrato italiano Loreto Vittori, nombre de oro en los albores de la ópera del XVII; y el castrato Crescentini inició en el canto a la madrileña Isabel Colbrán, auténtica diva de la lírica europea del XIX.

Concluimos expresando el deseo de que los actuales contratenores introduzcan o incrementen el repertorio para capones conservado en las catedrales españolas. La mayoría de las veces estará camuflado bajo el nombre de piezas para tiple o para alto, pero también hay composiciones en las que se concreta aún más el tipo de voz deseado. Así, un motete para tiple de Vicente Palacios (de 1828) indica “para el capón” en la partichela correspondiente, según se recoge en el catálogo musical de la Catedral de Granada de José López-Calo. Animamos, pues, a musicólogos, editores, gestores e intérpretes a indagar en esta línea, que no sólo de pan italiano vive el melómano.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Patrick Barbier, *Historia de los castrati*, Buenos Aires, Javier Vergara Ediciones, 1990.
- Biancamaria Brumana, “*Il pianto de’ cigni in morte della fenice de’ musici*”. *Poesie per Baldassarre Ferri e nuove ipotesi sulla carriera del cantante*, Perugia, Pliniana, 1993.
- Sandro Cappelletto, *La voce perduta. Vita di Farinelli evirato cantore*, Turín, EDT, 1995.
- Egidio Romualdo Duni, *Arie per Farinelli (Londra 1737)*. Edición crítica con introducción a cargo de Giulia Veneziano, Matera, Festival Duni, 2005.
- Dinko Fabris y Giulia Veneziano, “Le cantate ‘giovani’ di Domenico Scarlatti”, en Dinko Fabris y Paologiovanni Maione (eds.), *Domenico Scarlatti. Musica e Storia*, Nápoles, Turchini Edizioni, 2010, pp. 91-114
- John Walter Hill, “Le arie di Frescobaldi e la cerchia musicale del Cardinal Montalto”, en Sergio Durante y Dinko Fabris (eds.), *Girolamo Frescobaldi nel IV centenario della nascita*, Florencia, Olschki, 1986, pp. 215-236.
- Benedetto Marcello, *El teatro a la moda*, Madrid, Alianza, 2001, versión castellana y edición de Stefano Russomanno.
- Ángel Medina, *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, Madrid, ICCMU, 2011 (3ª ed. aumentada).
- Luigi Verdi (ed.), *Farinelli e gli evirati cantori*, Lucca, LIM, 2007.



Farinelli, coronado por la musa Euterpe, en un grabado a partir del cuadro de Corrado Giaquinto.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 15 de mayo de 2013. 19,30 horas

Músicas para Senesino

I

Antonio Lotti (1667-1740)

Cantata *Rendi al mio cor la pace*

Aria *Rendi al mio cor la pace*

Recitativo *Cara Dorinda*

Aria *Sprezzi l'ardore di questo core*

16

Alessandro Scarlatti (1660-1757)

Sonata n° 3 en Do mayor para violonchelo y continuo

Largo

Allegro

Amoroso

Presto

Antonio Caldara (1670-1736)

Cantata *Vicino a un rivoletto* (selección)

Recitativo *Ma, oh ciel!, che insin le piante*

Aria *Aimè, sento il mio core*

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Aria *Low at her feet he bow'dm he fell*, de Deborah HWV 51

Aria *Thro' the nation*, de Esther HWV 50b

Jordi Domènech, *contratenor*

Dani Espasa, *clave*

Oriol Aymat, *violonchelo*

II

Nicola Porpora (1686-1768)Cantata *Mentre doglioso un giorno*Recitativo *Mentre doglioso un giorno*Aria *Tra gigli a rose*Recitativo *O se allegra favelli*Aria *Navicella agitata*

Sonata en Fa mayor para violonchelo y continuo

*Larghetto**Allegro**Adagio**Allegro non presto***Johann Adolph Hasse** (1699-1783)Aria *Pallido il sole*, de Artaserse**Alessandro Scarlatti** (1660-1725)Aria *Il destin per noi clemente*, de Carlo, re d'Alemagna**Georg Friedrich Händel**

Obertura de la Suite nº 5 HWV 532

Orlando (selección)

Recitativo *Ah! stigie larve*Aria *Vaghe pupille*

MÚSICAS PARA SENESINO

La carrera de Francesco Bernardi (Siena, 1686-1758), llamado “Senesino” por la ciudad de su nacimiento, es representativa de la figura del cantante castrato en el *Settecento*. Intérprete generoso pero de carácter difícil, empañado al final de su carrera por el velo de melancolía que en ocasiones acompaña a las estrellas en el declinar de su éxito, está considerado como uno de los protagonistas del repertorio operístico del siglo XVIII. De él y de su voz nos han llegado distintos testimonios interesantes, entre los que cabe citar al menos dos. El primero se debe al flautista Johann Joachim Quantz, que en 1754, cuando el cantante aún estaba vivo, escribió:

Senesino tenía una voz de contralto penetrante, clara, equilibrada y agradable, una entonación pura y un bello trino [...] Su modo de cantar era magistral y su ejecución perfecta. Aunque no recargaba los Adagios con demasiadas florituras arbitrarias, siempre emitía las notas esenciales con la máxima delicadeza. Seguía los Allegros con mucho fuego y sabía afrontar los pasajes rápidos de pecho de manera articulada y agradable. Su físico era particularmente apto para el escenario y su recitado era natural y noble. A estas dotes se unía una figura majestuosa.

18

En realidad, esta última observación sobre su figura podría esconder una intención irónica. De hecho, su aspecto físico es enfatizado satíricamente en distintas caricaturas que lo sitúan sobre el escenario, por ejemplo al lado de Faustina Bordoni Hasse (en los dibujos de Antonio Maria Zanetti y de Marco Ricci, ambos relacionados con las representaciones venecianas durante el carnaval de 1729).

El segundo testimonio está datado unos 25 años después de su muerte. Se debe al amante de la música y viajero inglés Charles Burney (en su *Sketch of the Life of Händel*, de 1785) y se refiere al periodo en el que el cantante trabajaba en Londres:

Senesino tenía una voz y un modo de cantar tan noble, era un actor tan excelente, y era tan amado por el público que la notable capacidad de su voz y la fuerte expresividad de su recitado, cuanto más a menudo cantaba, más se acrecentaban y reforzaban en la alta consideración de que gozaba a los ojos de los espectadores. He conocido diversos maestros y hombres juiciosos, imparciales en sus juicios, que aún recuerdan muy bien su interpretación y el efecto que causaba en el público, y me han asegurado que ninguno de los grandes cantantes que ahora se exhiben en Inglaterra ha llegado a su nivel de gusto, ni ha procurado un goce tan íntimo como Senesino, que sin agudos o pasajes veloces, sino simplemente a través de la nobleza y la dignidad de su persona, de los gestos, de la voz y de la expresión, conquistaba más, aunque sorprendiera menos, que Farinelli o Caffarelli

Después de su debut, que tuvo lugar en el teatro Sant'Angelo de Venecia en 1707, desplegó una carrera rápida y exitosa, que lo llevó a los escenarios teatrales de toda Italia: de Venecia a Bolonia, Génova, Roma y Florencia. En su segunda temporada lírica en el Teatro de San Bartolomeo de Nápoles, en 1716, cantó el papel de Lotario en *Carlo re d'Alemagna*, ópera de **Alessandro Scarlatti** (1660-1725). La encantadora aria “Il destin per noi clemente”, seleccionada para este concierto, además de contener elementos típicos de la ópera napolitana, representa bien las cualidades canoras del hábil Senesino, más ligadas a la profundidad expresiva y a la refinación interpretativa que al virtuosismo acrobático.

Sabemos que Senesino no tenía un carácter dócil: después de tres años al servicio de la corte de Dresde (1717-1720), rompe su relación laboral a causa de un enfrentamiento con el compositor alemán Johann David Heinichen durante las pruebas del *Flavio Crispo*, negándose a cantar. Este contratempo causó, entre otras cosas, que el elector Federico Augusto decidiera cerrar el teatro de Dresde. En aquella ciudad, Senesino aún tuvo tiempo de interpretar tres obras de **Antonio Lotti** (1666-1740), Kapellmeister de capilla de la ópera italiana: *Giove in*

Argo, en 1717 (con los *intermezzi* de Alessandro Scarlatti; quién sabe si Senesino, recién llegado de Nápoles, no se habría encargado él mismo de los trámites para traer la música de Scarlatti a la corte cesárea); *Ascanio*, en 1718 y, finalmente, *Teofane*, en la que encarnó el rol de Ottone. Precisamente en este papel fue escuchado por Händel, quien había llegado a Dresde durante su viaje “de estudios” a la búsqueda de talentos que mostrar en Inglaterra. Este encuentro aseguraría a Senesino un próspero y duradero contrato en Londres, donde se conserva una copia de la cantata *Rendi al cor mio* (Aria-Recitativo-Aria) escrita por Lotti, probablemente para el mismo Senesino: era frecuente que, en los viajes, los cantantes llevaran consigo su propia música “di baule”, es decir, las arias y cantatas del repertorio propio que eran usadas como materiales *prêt-a-porter* para cualquier ocasión.

Francesco Bernardi llegó a Londres cuando acababa de nacer la Royal Academy of Music, sostenida por la nobleza londinense, en pleno auge de la ópera italiana. El teatro de la nobleza era el King's Theater en Haymarket, bajo la protección del rey Jorge I y dirigido por Georg Friedrich Händel (1685-1759). Esta fue la sala donde actuó Senesino entre 1720 y 1728, junto a otros prestigiosos cantantes italianos “fichados” por Händel –al principio Francesca Cuzzoni, y después la otra primadonna, Faustina Bordoni–, cantando hasta 32 óperas de Bononcini, Ariosti y del mismo Händel. El ambiente londinense era incandescente: en los dos teatros, en despiadada competencia, el público se dividía de vez en cuando apoyando o rechazando las óperas italianas, y en particular las de Händel, al tiempo que surgían las primeras óperas inglesas y aparecían grandes campañas satíricas en la prensa. Por último, dentro del Teatro de Haymarket, el público se agrupaba entre los partidarios de las dos cantantes, Cuzzoni y Bordoni, llamadas las “Rival Queens” (en 1727, las dos llegaron a golpearse en público, durante una réplica del *Astianatte* de Bononcini). Es probable que estos episodios fueran utilizados para aumentar la venta de entradas, pero es significativo que Senesino, por su carácter reservado, permaneciera al margen

de toda clase de habladurías. Después de una serie de vicisitudes, la compañía italiana del King's Theatre fue disuelta en 1728, y Senesino volvió con su compañía a Italia. La visión nacionalista representada en aquellos años por la *Beggars Opera* había hecho escribir a un intelectual ilustrado como Jonathan Swift que la música italiana era “completamente inepta para nuestro clima nórdico y para el espíritu de nuestro pueblo”. Pero este rechazo no duró mucho y la ópera italiana triunfó rápidamente de nuevo en los teatros de Londres, en parte gracias al retorno de Senesino en 1729, reclamado por Händel.

En la adaptación de “masque” inglesa a oratorio en inglés de *Esther* (1732), Händel concibió para Senesino el papel de Ahasverus (aria “Thro’ the nation”). Pero las relaciones ya tensas entre el compositor y el cantante se rompieron por completo en 1733. En ese año, el castrato interpretó a Barak (el aria final, “Low at her feet”, con grandes saltos hacia el grave que reflejan pictóricamente el texto) en el oratorio *Deborah*, además del *Orlando* (1733), interpretando el papel epónimo. En esta última ópera, el aria “Vaghe pupille” es un intenso rondó cuyas secciones se alternan en correspondencia con el doble estado de ánimo de Orlando, ya presa de un sentimiento de orgullo (“vaghe pupille no, non piangete”), ya más debilitado o endulzado (“ma sì, pupille, sì piangete”). A pesar de la ruptura con Händel, Senesino era muy querido por el público inglés, y su permanencia en Londres estuvo garantizada por los adversarios de la así llamada “Opera della Nobiltà”, en el teatro dirigido por el italiano **Nicola Porpora** (1686-1768), con Farinelli como joven estrella en ascenso. La cantata *Mentre doglioso un giorno* (Recitativo – Aria – Recitativo – Aria), de Porpora, parece enfatizar las características vocales de Senesino, a quien estaría probablemente dedicada: la última aria de la cantata, “Navicella agitata tra l’onde”, es un “aria di tempesta” rica en virtuosismos, ejecutada por los castrati que, con esta exhibición, buscaban también asegurarse el favor del público más exigente, como era el de Londres.

En una de las últimas apariciones en Londres en 1734, con ocasión de un *pasticcio* sobre el *Artaserse* con música de Hasse y otros, se produjo la entrega simbólica del rol de “divo” de Senesino al más joven Farinelli, abrazándose ambos sobre el escenario. Muchos años más tarde, Burney insinuó que Senesino, por un lapsus memorístico, había improvisado un abrazo al colega más joven, pidiéndole que continuara cantando. Precisamente de esta ópera metastasiana, adaptada para los escenarios ingleses con la contribución de los libretistas Apostolo Zeno y Domenico Lalli, procede el aria “Pallido sole” de **Johann Adolf Hasse** (1699-1783), que sintetiza la maestría compositiva del compositor germano. Se comprende bien por qué el público la amó tanto, hasta el punto de que Farinelli la seleccionó entre las arias que interpretaba cada noche para curar la melancolía de su soberano, el rey Felipe V de España, cuando aceptó su “dorada prisión”.

22

En su definitivo regreso a Italia, Senesino autó en Florencia (donde, según Burney, cantó a dúo con la futura emperatriz María Teresa) y en Nápoles, donde en 1739-1740 se cerraría la carrera teatral oficial de Farncesco Bernardi. Y fue allí, en Nápoles, donde Charles de Brosses lo escuchó en una reposición de la vieja *Partenope*, de Domenico Sarro, anotando en 1739:

La música de Sarri, compositor hábil aunque árido y triste, no era una gran cosa; en compensación, fue perfectamente interpretada. El célebre Senesino era el protagonista; quedé fascinado por el buen gusto de su canto y de su recitado. Sin embargo, me causó un cierto asombro que la gente del lugar no estuviera muy satisfecha. Se lamentaban de que cantase en *stile antico*. Es preciso explicar que el gusto musical cambia aquí al menos cada diez años.

La primera gran etapa de los cantantes castrados *setecentescos* estaba llegando a su fin. Senesino se retiró de los escenarios en una lujosa casa en la campiña sienesa, casi en soledad y enfrentado a sus familiares más directos. En su tierra natal

pasó los últimos años de su vida, hasta que encontró la muerte en 1758. Por un destino extraordinario, sus últimos descendientes han conservado hasta nuestros días sus objetos personales, vestidos de escena y, por último, un precioso diario de los regalos recibidos en toda Europa, así como un retrato que nos recuerda el aspecto fiero y airado de uno de los más grandes intérpretes de su tiempo.



TEXTOS DE LAS OBRAS

ANTONIO LOTTI

Rendi al mio cor la pace

Aria

Rendi al mio cor la pace / o mi vedrai morir.
Altro non è che orgoglio / quel tuo crudel 'non voglio'
e quel piacer che senti / del fiero mio martir.

Recitativo

Cara Dorinda, oh Dio! / ormai non più ben mio,
io son presso al morire, / e la mia morte sarà il partir da te,
l'abbandonarti, poiché in te / non si vede né vero amor, né fede.

24

Aria

Sprezzi l'ardore / di questo core,
ed io lontano / da te n'andrò.

D'averti amata / non duolmi, o ingrata!
Odio l'amore / che m'ingannò.

ANTONIO CALDARA

Vicino a un rivoletto

Recitativo

Ma, oh Ciel! che insin le piante, / e l'erbe i fiori e sassi
gli angeli i venti e l'onde / si mostrano crudeli á miei martiri.

Ah, Nume cieco alato / cupido del mio fato:
tu almeno abbi pietade. / Me feristi crudele!
mi colpisti nel seno; / né vale dir ch'io peno,
se la perfida ingrata / par più dar cruci, o al core
favellando mi va / d'antico amore.

Devuelve a mi corazón la paz

Aria

*Devuelve a mi corazón la paz / o me verás morir.
No es más que orgullo / ese tu cruel 'no quiero'
y aquel placer que sientes / por mi feroz tormento.*

Recitativo

*Querida Dorinda, ¡oh Dios!, / ya no bien mío,
yo estoy cercano a morir, / y mi muerte será partirme de ti,
abandonarte, pues en ti / no hay ni verdadero amor ni constancia.*

Aria

*Desprecias el ardor / de este corazón,
y yo lejos / de ti me iré.*

*Haberte amado / no me duele, ¡oh ingrata!
Odio el amor / que me engañó.*

Cerca de un riachuelo

Recitativo

*Pero, ¡oh Cielo!, que hasta las plantas, / las hierbas, las flores, las piedras,
los ángeles, los vientos y las olas / se muestran crueles ante mis tormentos.*

*Ah, Numen ciego alado, / ávido de mi suerte:
al menos tú ten piedad / A mí me heriste cruelmente!
Me acertaste en el pecho; / y de nada vale decir que sufro,
si la pérfida ingrata / parece darme aún más tormentos,
o al corazón me sigue hablando / de antiguo amor.*

Aria

Aimè sento il mio core / che sviene dal dolore;
per te, vago mio bene, / languendo ogn'ora sta.

Tu sola, mio tesoro / spegner puoi quell' ardore
che con tormento atroce / in petto acceso v'ha.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Deborah (Libreto de Samuel Humphreys)

Low at her feet (Acto III, escena 3)

Barack Low at her feet he bow'd, he fell
 and laid in dust his haughty head
 and late posterity shall tell
 that where he bow'd he fell down dead.

26

Esther (Libreto de John Arbuthnot y Alexander Pope)

Thro' the nation (Acto III, escena 2)

Ahasverus Thro' the nation he shall be
 next in dignity to me
 all my people shall revere
 merit to their prince so dear.
 Daily to his honour'd name
 incense shall on altars flame.
 Whilst applauding crowds around,
 shall his deathless fame resound.

NICOLA PORPORA

Mentre doglioso un giorno

Recitativo

Mentre doglioso un giorno
a' pie d'un elce sedeata tacendo

Aria

*¡Ay de mí, siento mi corazón / que desfallece de dolor!
Por ti, querido bien mío, / está languideciendo a cada momento.*

*Tú sola, tesoro mío, / puedes apagar ese ardor
que con atroz tormento / está encendido en mi pecho.*

Deborah
A sus pies

*Barack A los pies de ella él se inclinó, él arrojó
y reposó en polvo su altiva cabeza
y la posteridad deberá contar
que donde se inclinó muerto cayó.*

27

Esther
A través de la nación

*Ahasverus A través de la nación él debe ser
segundo en dignidad ante mí
toda mi gente debe reverenciar
el mérito de su príncipe tan querido.
todos los días honrar su nombre
incienso en los altares se debe quemar.
hinchidas multitudes loando,
su inmortal fama resonando.*

Mientras doliente un día

Recitativo

*Mientras doliente un día
a los pies de una encina estaba callando*

e col pensier le strane opre d'amore
e la mia sorte ingrata io rivolgea
nell'affannata mente,
dal Bosco uscir repente
vidi per man due leggiadrette Ninfe,
e de nostri Pastori un folle stuolo
le bell'orme seguiva,
in valle, in poggios, e in riva.
Ma il mio tristo pensier già mi togliea
da quel piacere e al mio mal mi spingea,
quando la bella Cintia a me rivolta:
"Canta", mi disse! Ed io risposi all'ora:
"Pianger dovrei, ma poi che il brami, io canto
di tue rare bellezze il preggio e 'l vanto".

Aria

Tra gigli, e rose / Amor s'ascese
nel tuo bel viso, / ed or dal riso,
ed or dagli occhi, / par ch'egli scocchi
strali a ferir.

Il vago aspetto, / dolce diletto
reca a ch'il mira, / ma pur sospira
nel suo gioir.

Recitativo

O se allegra favelli o mesta taci,
sempre più alletti e piaci!
E se tal'or mover leggiadra il piede
in vaghe e nuove danze alcun ti guarda,
fors'è ch'egli d'amore avvampi ed arda.
Ma poi quando il bel vivo, ardente raggio
delle tue chiare, luminose stelle,
volgi con dolce, amabil vezzo usato,
rendi intorno ogni cor lieto e beato.
Vorrei più dir, ma la mis cruda doglia
voce leva a pendier par che mi toglia.

y con la mente las extrañas obras del amor
y mi suerte ingrata yo examinaba
en mi atribulada mente,
del Bosque salir de repente
vi cogidas de la mano dos graciosas Ninfas,
y una loca comitiva de nuestros Pastores
que seguía sus hermosas huellas,
por el valle, por el monte y por la orilla.
Pero mi triste pensamiento me alejaba
de aquella diversión y a mi mal me devolvía,
cuando la bella Cintia se dirigió a mí:
¡“Canta”, me dijo! Y yo respondí entonces:
“Llorar debería, pero puesto que lo anhelas, yo canto
de tu extraordinaria hermosura el valor y la virtud”.

Aria

Entre lirios y rosas / Amor se escondió
en tu hermoso rostro, / y ya de tu sonrisa,
ya de tus ojos, / parece que lanza
flechas que hieren.

El grácil aspecto, / dulce deleite
procura a quien lo mira, / pero también suspira
en su disfrute.

Recitativo

¡Oh, tanto si alegre hablas o triste callas,
nunca dejas de atraer y de gustar!
Y si por ventura moviendo grácilmente el pie
en graciosas y nuevas danzas alguien te mira,
podría él de amor inflamarse y arder.
Pero después, cuando el vivo, y ardiente rayo
de tus claras, luminosas estrellas,
diriges con el dulce y amable gesto de siempre,
vuelves a tu alrededor todos los corazones alegres y felices.
Quisiera decir más, pero mi cruel dolor
la voz me quita y la conciencia parece que me robe.

Aria

Navicella agitata fra l'onde
si confonde, smarito, il cor.

Il tuoi sprezzi e i miei crudi tormenti
so' due venti di strano furor.

JOHANN ADOLPH HASSE

Artaserse (Libreto de Pietro Metastasio)

Pallido il sole (Acto II, escena 15)

Artaserse Pallido il sole, torbido il cielo,
pena minaccia, morte prepara;
tutto mi spira rimorso e orror.

Timor mi cinge di freddo gelo.
Dolor mi rende la vita amara.
Io stesso fremo contro il mio cor.

ALESSANDRO SCARLATTI

Carlo, re d'Alemagna (Libreto de Francesco Silvani)

Il destin

Il destin per noi clemente
spesso il ben sperar ci fa.
Spesso ancor la sorte fiera
con la man del fato altiera
più dolore al cor ci dà.

Aria

*Barquito agitándose entre las olas
se confunde, extraviado, el corazón.*

*Tus desprecios y mis crueles tormentos
son dos vientos de extraño frenesí.*

Artarse
Pálido el sol

*Artarse Pálido el sol, cubierto el cielo,
pena amenaza, muerte prepara;
todo me inspira remordimiento y terror.*

*Temor me ciñe de frío hielo.
Dolor me vuelve la vida amarga.
Yo mismo tiemblo contra mi corazón.*

Carlos, rey de Alemania
El destino

*El destino, clemente con nosotros,
a menudo nos hace esperar el bien.
A menudo también el sino cruel
con la mano altanera del hado
más dolor al corazón nos da.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Orlando (Libreto anónimo)

Ah! stiglie larve (Acto II, escena II)

Recitativo

Orlando Ah! stiglie larve, ah! scellerati spettri
che la perfida donna ora ascondete,
perché al mio amor offeso,
al mio giusto furor, non la rendete?

Ah! misero e schernito,
l'ingrata già m'ha ucciso!
Sono lo spirto mio da me diviso,
sono un'ombra, e qual ombra adesso io voglio
varcar là giù ne' regni del cordoglio!
Ecco la stigia barca
di Caronte a dispetto
già solco l'onde nere: ecco di Pluto
l'affumicate soglie e l'arso letto!

Già latra Cervero e già dell'Erebo
ogni terribile, squallida furia
se'n vien a me!
Ma la furia che sol mi die' martoro
dov'è? Questo è Medoro!
A Proserpina in braccio
vedo che fugge, or a strapparla io corro...
Ah! Proserpina piange?
Vien meno il mio furore
se si piange all'inferno anco d'amore!

Aria

Orlando Vaghe pupille / no, non piangete, no,
che del pianto ancor nel regno / può in ognun destar pietà.
Vaghe pupille / no, non piangete, no!

Ma sì, pupille, sì / che sordo al vostro incanto
ho un core d'adamanto / né calma il mio furor.
Ma, sì, pupille / sì, sì piangete sì.

Orlando
¡Ah, larvas estigias!

Recitativo

Orlando *¡Ah larvas estigias! ¡Ah! malvados espectros
que la pérfida mujer ahora escondéis,
¿por qué a mi ofendido amor,
a mi justo furor, no la entregáis?*

*¡Ah, miserable y burlado,
la ingrata me ha matado!
Soy mi espíritu de mí dividido,
soy una sombra, y cual sombra ahora yo quiero
pasar allá abajo al reino del lamento!
Aquí está la barca estigia
a pesar de Caronte
ya surco las negras aguas: ahí veo de Plutón
las humeantes puertas y el ardiente lecho!*

*¡Ya ladra Cerbero y ya de Érebo
toda su terrible y abyecta furia
se cierne sobre mí!
Pero la furia que solo me dio tormento,
¿dónde está? ¡Este es Medoro!
En los brazos de Proserpina
veo que huye; yo a arrancársela corro...
¡Ah!, ¿Proserpina llora?
Desaparece mi furor
si se llora incluso en el infierno por amor.*

Aria

Orlando *Gráciles ojos / no, no lloréis, no,
que el llanto incluso en el reino / puede inspirar a todos piedad.
Gráciles ojos, / no, no lloréis, no.*

*Pero sí, ojos, sí, / que sordo a vuestros encantos
tengo un corazón de diamante / y no calma mi furor.
Pero sí, ojos, / sí, llorad, sí.*

JORDI DOMÈNECH

Nacido en Manlleu (Barcelona), estudia piano en Vic y en Barcelona, y canto en la Royal Academy of Music y en la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Ha actuado con los principales coros y orquestas de Cataluña, además de las Orquestas Barrocas de Sevilla y de la Universidad de Salamanca, las Orquestas Sinfónicas de Córdoba, Granada, Euskadi, Sevilla y la Real Filharmonía de Galicia y con los grupos Europa Galante, Accademia Bizantina, Venice Baroque Orchestra, Wiener Akademie, Early Opera Company, Hippocampus, London Baroque y Al Ayre Español. Se ha presentado en los principales festivales europeos (Glyndebourne, Moscú, Granada, Cuenca, Viena, Utrecht y Ámsterdam entre otros) y en prestigiosos auditorios de España, Austria, Francia y Reino Unido. Además, ha participado en el estreno de obras contemporáneas como *Passione Secondo Matteo* de Adriano Guarnieri (Coro y Orquesta del Teatro alla Scala de Milán) y *L'adéu de Lucrecia Borgia* de Carles Santos (Teatre Lliure de Barcelona).

Desde su debut en 1999 ha encarnado numerosos persona-

jes en distintas óperas en teatros de Amberes, Barcelona, Hamburgo, Innsbruck, Milán, Palermo, Turín y Venecia, entre otros: *Orfeo ed Euridice* de Gluck, *Giulio Cesare in Egitto* de Händel, *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi, *Boris Godunov* de Mussorgsky, *Tat'jana* de Azio Corghi, *La Didone* de Cavalli, *La Catena d'Adone* de Mazzocchi, *Agrippina*, *Amadigi* y *Rodelinda* de Händel, *Bajazet*, *Andromeda Liberata*, *Orlando furioso* y *Ercole sul Termodonte* de Vivaldi, *Carlo, re d'Alemagna* de Scarlatti y *Orfeo*, entre otras. Ha recibido premios de piano, composición y canto (Premio al mejor contrateno del Concurso Internacional de Canto Francesc Viñas 1997).

DANI ESPASA

Después de estudiar piano en los conservatorios de Tarragona y Barcelona, ganó los premios Piano Royale 1986 y Ciutat de Berga 1992. Es licenciado en arquitectura por la ETSA de Barcelona. Ha sido pianista y director musical de programas de televisión de TV3 y RTVE, además de creador de sintonías para RNE y TV3. Ha sido director musical en diversas obras de teatro. Es productor y compositor de diferentes discos de

Lidia Pujol, y arreglista, pianista y acordeonista de María del Mar Bonet. En el año 2000 inicia los estudios de clave en el Conservatorio de Barcelona con M. Lluïsa Cortada continuando con Béatrice Martin en la ESMUC, donde estudia música de cámara con J. Savall, P. Memelsdorff, J. P. Canhiac y M. Kraemer. Ha realizado cursos con Pierre Hantaï y Olivier Beaumont, y colaborado con los grupos Acadèmia 1750, Mala Punica, La Hispanoflamenca, Les Sacqueboutiers y La Caravaggia. Ha actuado en el Concertgebouw de Ámsterdam, Carnegie Hall de Nueva York, Auditorio Nacional de Madrid, Barbican Centre de Londres, Musikverein de Viena, Gran Teatre del Liceu, entre otros. Desde 2003 es pianista y clavecinista colaborador de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña. Desde 2005 es director musical y miembro fundador de Vêspres d'Arnadí.

ORIOI AYMAT

Nacido en Reus (Tarragona), empezó a tocar el violonchelo a los seis años con Fernando Caminals y Enric Prats. Estudió luego con Leonid Gorokhov en la Yehudi Menuhin School y con Young-Chang Cho en

la Folkwang Universität de Essen. Fundaciones como la Pau Casals y la Alexander von Humboldt premiaron su talento musical con ayudas y becas de estudios. También fue laureado en concursos como el Germans Claret, el Concurso de Juventudes Musicales de España y el European Youth Cello Competition. Es el primer violonchelo de la orquesta historicista L'Arte del Mondo desde 2010. Con ella ha grabado seis CD para Sony y Onyx Classics. También para Onyx, grabó recientemente las *Sonatas para violín* de Piani con Emilio Percan y Luca Quintavalle. Igualmente cultiva la música moderna, contemporánea y la improvisación. Colabora con la orquesta Camerata XXI y hace música de cámara con los ensembles Manén, TRI@ngle, Montsant y el compositor Albert Guinovart. Ha sido invitado a los festivales de vanguardia Trenkart, Nous Sons y Contemporànic, y ha estrenado obras de Ramón Humet y Hideki Kozakura. Ha interpretado la música de obras de la coreógrafa Lenka Bartůňková y las compañías La Invenció y Theater an der Ruhr.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 22 de mayo de 2013. 19,30 horas

Músicas para Ferri: Il primo gran divo

I

En la cámara

Giulio Caccini (1551-1618)

Amarilli, mia bella, de *Le nuove musiche*

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Aria *Se l'aura spira*, del *Primo libro d'arie musicali*

Claudio Monteverdi (1567-1643)

Sì dolce è'l tormento, del *Quarto scherzo delle ariose vaghezze*

36

Girolamo Frescobaldi

Toccata prima para cembalo, del *Libro secondo*

Claudio Monteverdi

Ohimé ch'io cado, ohimé, del *Quarto scherzo delle ariose vaghezze*

Tarquinio Merula (ca. 1594-1665)

Menti, lingua bugiarda, de *Curtio precipitato et altri capricci*,
Libro secondo, Op. 13

Giovanni Felice Sances (1600-1679)

Usurpator tiranno, de *Cantade*. *Libro secondo*

II

En la iglesia

Giovanni Felice Sances

Stabat Mater

En la ópera

Claudio Monteverdi

Oblivion soave, de l'Incoronazione di Poppea

Antonio Cesti (1623-1669)

Disserratevi, abissi, de L'Argia

Francesco Cavalli (1602-1676)

Lamento di Apollo, de Gli amori d'Apollo e di Daphne

Giovanni Girolamo Kapsberger (c. 1580-1651)

Chacona para tiorba

Francesco Cavalli

Erme e solinghe cime... Lucidissima face, de La Calisto

Antonio Cesti

Speranza, cor mio, de L'Argia

Se l'anima mia non parla, de L'Argia

José Hernández Pastor, *contratenor y dirección*

Jesús Fernández Baena, *archilaúd*

Calia Álvarez Dotres, *viola da gamba*

Alberto Martínez Molina, *clave*

MÚSICAS PARA FERRI: IL PRIMO GRAN DIVO

Lo que no ha explicado con la voz un cantor tan sublime, no piense ninguno poder mostrarlo... Los epítetos de nuevo Anfión, de Arión y de Orfeo, de Fénix de los cisnes y de los cantores y de Sirena perugina han sido los menores encomios... que sus labios fuesen capaces de tranquilizar las mentes y embriagar con dulcísima ambrosía los corazones.

Giovanni Angelini Bontempi, *Historia musica* (1695)

38

Redescubrir la carrera musical de **Baldassarre Ferri** (1610-1680) implica sumergirse en la vida de la *jet set* de las cortes y los círculos privados de la Europa del siglo XVII. No es casual que se hable de él como del “primer divo” en la historia del melodrama. Disputado tanto entre la nobleza europea como en el ambiente cardenalicio romano, en sus apariciones públicas provocaba delirios en los espectadores por su estrepitoso arte canoro, y quizá también por su fascinante ambigüedad, como habría de ocurrir con los más célebres cantantes castrados del siglo posterior. Anécdotas repetidas desde su época nos hablan de las acogidas principescas que se le reservaban, de escenas de delirio por parte de exaltadas damas, de soberanos en lista de espera para escuchar al “Fénix los cisnes y de los cantores”... La más curiosa es aquella según la cual la reina Cristina hizo suspender la guerra entre Polonia y Suecia (que se desarrolló entre 1655 y 1661) por el ardiente deseo de escuchar a Baldassarre Ferri, que se encontraba en Varsovia en la corte de Juan II Casimiro: una tregua de dos semanas permitió que el cantante, llevado en naves suecas, viajara y se exhibiera ante la culta soberana.

Ferri había nacido en 1610 en Perugia (en la actual Umbría, región de la Italia central), lo que le valdría el apodo de “Sirena Perugina”. Durante años fue niño cantor en la capilla de la Catedral de la vecina Orvieto, antes de trasladarse a Roma bajo la protección del cardenal Pier Paolo Crescenzi. Allí se perfeccionó en el estudio del canto con Vincenzo Ugolini, maestro de la Cappella Giulia. Rápidamente su voz pareció

excepcional a sus contemporáneos; tan potente como seductora, caracterizada por una amplia extensión y por un larguísimo fiato que sostenía su agilidad con inusual virtuosismo. Así lo describe Giovanni Angeli Bontempi, autor de una de las primeras historias de la música, en 1695:

... él, además de la claridad de la voz, la facilidad de los pasos, el batimento de los trinos, la agilidad para llegar dulcemente a cualquier tono; después de ejecutar un larguísimo y bellísimo pasaje, bajo cuya medida otro no habría podido contener la respiración, él prorrumplía sin respiro en un larguísimo y bellísimo trino, y de allí pasaba a otro pasaje bastante más largo y más vigoroso que el primero, sin movimiento alguno ni de la frente, ni de la boca, ni de vida, inmóvil como una estatua. El descenso de un trino de semitono en semitono, sin ninguna cesura, y con voz hermosamente reforzada.

Tras su debut romano, Ferri viajó por toda la península itálica y, después, por numerosas ciudades europeas para mostrarse en cortes y teatros pero, sobre todo, en salas privadas. Aparte de la mencionada estancia polaca, en Florencia cantó en la reposición de una ópera no identificada de Claudio Monteverdi; en Venecia, en 1643, fue nombrado “Cavaliere di San Marco”; en 1654 viajó a Estocolmo; residió en Viena desde 1655, primero en la corte de Fernando III y más tarde en la de Leopoldo I; y en Londres de 1669 a 1670. En el periodo final de su vida se retiró en Perugia, donde murió rico y famoso.

El concierto de hoy recorre simbólicamente la carrera y los lugares de la vida de Ferri, partiendo de la ejecución de una de las composiciones más emblemáticas de la nueva monodía acompañada de principios del siglo XVII: *Amarilli mia bella*. Esta aria de **Giulio Caccini** (1550-1618), con texto de Alessandro Guarini, conoció una amplia difusión desde su primera aparición impresa en 1601, y durante toda la primera mitad del siglo. Caccini, romano de formación y florentino de adopción, estuvo entre los partidarios de los nuevos dictámenes estilísticos en torno a la idea de “hablar en armonía”, y de las nuevas “fábulas para representar cantando” que dieron

lugar al nacimiento del melodrama italiano. La principal novedad musical introducida por estos dictámenes, el aria, estaba ya arraigada cuando **Girolamo Frescobaldi** (1583-1643) llegó a Florencia en 1628, diez años después de la muerte de Caccini, invitado por el joven gran duque de la Toscana, Fernando II. Y en la misma Florencia publicó sus dos únicas obras vocales profanas: el *Primo* y el *Secondo libro d'arie musicali* (1630). En el primer libro encontramos la más conocida de sus arias, *Se l'aura spira*, para voz y bajo continuo, convertido en un imperativo para los modernos ejecutores de arias antiguas. Según John Walter Hill, Frescobaldi

(...) forjó su propio estilo de composición vocal monódica sobre modelos que había conocido en el círculo del cardenal Montalto [...] El cardenal, patrón de músicos que habían participado en las primeras empresas operísticas florentinas, había sido el vehículo propicio para introducir la monodía y el estilo recitado florentino en Roma. Frescobaldi, adueñándose de estos estilos en el círculo de Montalto, tal vez pensaba congraciarse con los florentinos demostrando su maestría en semejantes géneros de composición, recogidos en las *Arie* de 1630 [...] sin quererlo, contribuyó a definir de manera llamativa una nueva etapa específicamente romana en la historia del canto solista de cámara, en la que la cantata multiseccional se convirtió luego en el epitome.

Fueron numerosos los compositores que recogieron esta herencia, a la vez romana y florentina, en la composición de las arias con bajo continuo. Uno de los más interesantes, también porque se trataba de un compositor-cantante como había sido Caccini, fue el romano **Giovanni Felice Sances** (1600-1679), que en 1614, siendo todavía joven, había cantado en la primera ópera romana: la “veglia” *Amor pudico*, promovida por el cardenal Montalto. La contribución más importante de Sances a la evolución posterior del canto monódico se reconoce en sus *Cantade a voce sola, commode da cantarsi sopra tiorba, clavicembalo, arpa, o altro simile istrumento* (Venecia, 1633). Entre ellas, la *Cantada sopra il passacaglie Usurpator tiranno* se desarrolla con una sucesión de secciones de recitativo y arioso,

repetidas sobre un bajo ostinato que forma el típico tetracordo descendente de la passacaglia. La única pieza sacra del concierto, un *Stabat Mater* de los *Mottetti* para una voz, de 1638, que Sances dedicó al emperador Fernando III, también se caracteriza por la misma estructura compositiva sobre un tetracordo. Fernando III había sido mecenas de Baldassarre Ferri, como también lo sería su sucesor, Leopoldo I, durante el servicio del cantante en la corte vienesa.

El encuentro de Ferri con la producción monteverdiana parece haberse producido en Florencia, como hemos señalado. Es significativo que nuestro “primer divo” haya podido encontrarse con el “divino Claudio”, protagonista absoluto del teatro musical de la primera mitad del siglo XVII. Tras haber revolucionado el teatro de ópera de corte con el *l'Orfeo* (1607), **Monteverdi** (1567-1643) se encontró más de 30 años después empeñado en la nueva aventura de la ópera empresarial veneciana, escribiendo las primeras obras maestras. Con su última ópera, *L'incoronazione di Poppea* (1642), compuesta poco antes de su muerte, dejó una herencia extraordinaria a toda la historia del melodrama. El motor de la acción es Amor, quien convierte en positivos incluso a los personajes históricos más crueles, como Nerón, descrito aquí como un muchacho que descubre la pasión y está dispuesto a todo tras estar al lado de Poppea. En el acto segundo Arnalta, la nodriza masculina (genial invención de Busenello imitada durante todo el siglo por un tropel de nodrizas con caracteres viriles), invita a reposar a su patrona Poppea con una nana ahora que está cercano el triunfo, ignorando la inminente llegada de Ottone con la intención de matarla. Las palabras “sarai ben custodita” (“estarás bien protegida”) se revelan incautas, y toda la escena resulta a la vez tierna y surreal. “Ohimé ch'io cado” y “Si dolc'è il tormento” son dos de las tres “arie del Signor Monteverde” publicadas en la antología del *IV Scherzo delle ariose vaghezze* de Carlo Milanuzzi (1624). Estarían llamadas a ser dos grandes éxitos en el moderno redescubrimiento de la música antigua, al igual que sucedía con la pieza frescobaldiana ya citada, con una estructura similar de variaciones sobre bajo ostinato; variaciones estróficas confiadas al soprano sobre un

bajo ostinato, que eran definidas en el original como “commoda cantarsi a voce sola nel clavicembalo, chitarrone, arpa doppia et altro simile stromento, con le lettere dell’alfabetto dell’intavolatura [...] per la chitarra alla spagnola” (“cómodas de cantar a voz sola en el clave, chitarrone, arpa doble y otros instrumentos similares, con las letras del alfabeto de la tablatura [...] para la guitarra española”).

Discípulo y genial continuador de Monteverdi, **Francesco Cavalli** (1602-1676) fue el auténtico dominador de la escena veneciana y europea durante casi treinta años, desde su debut en 1639, hasta su muerte en 1676. *Gli amori d’Apollo e di Daphne* es la segunda ópera escrita para los teatros venecianos, pero la primera realmente exitosa. Es, de nuevo, una fábula pastoril, pero aparecen en ella elementos que serán retomados frecuentemente por el teatro musical veneciano, sobre todo en las escenas con duetos amorosos de parejas. *Gli amori di Apollo e di Dafne*, primera colaboración de Cavalli con el libretista Busenello (el mismo de la *Poppea* monteverdiana), se representó en el Teatro San Cassiano de Venecia en 1640. Aunque es evidente la derivación del melodrama de argumento mitológico, emerge ahora la importancia del argumento amoroso que caracterizará al teatro veneciano posterior. Lo sobrenatural se funde con una humanidad carnal, como en el *Lamento di Apollo*, quien pese a ser un dios no puede hacer nada por Dafne, transformada en planta. Algo más de diez años después, el 28 de noviembre de 1651, Cavalli presentó *La Calisto* en el teatro veneciano de S. Apolinar. El libreto se debe a Giovanni Faustini, convertido en empresario de esta sala, la más pequeña de Venecia. La ópera, acompañada de sólo media docena de instrumentos, no tuvo éxito y no fue repuesta en vida de Cavalli. Sin embargo, y desde finales del siglo XX, se ha convertido en la obra con mayor fortuna del compositor en nuestra época, precisamente gracias a los personajes desprejuiciados y modernos que fueron criticados en su momento. En la trama principal de *La Calisto* se funde la historia paralela del amor de Endimione y de Diana. El aria “Lucidissima face”, que sigue al recitativo “Erme, e solinghe

cime”, descubre al pastor Endimione en la típica situación de una escena de bosque al inicio del acto II de la ópera, antes de ser sorprendido por Diana mientras duerme.

La hegemonía de Cavalli fue alcanzada por pocos compositores de su época, el más importante de los cuales fue, sin lugar a dudas, el toscano **Pietro Cesti** (1623-1669), que tomaría luego el nombre de Antonio para entrar en la orden franciscana. *L' Argia* fue su tercera ópera, representada el 4 y el 7 de noviembre de 1655 en Innsbruck, en honor de la reina Cristina de Suecia, de camino hacia Roma. En 1699, año de la muerte de Cesti, *L'Argia* fue repuesta en Venecia, eliminando los coros y las danzas, después de una gira triunfal que la había llevado a Roma, Nápoles y Milán. De hecho, en el libreto romano era presentada como “opera che passeggiò sulle più nobili scene dell'Europa” (“ópera que ha pasado por los más nobles escenarios de Europa”). Siguiendo los esquemas de la ópera de corte, encontramos un gran número de personajes, hasta 16, de los cuales dos están ejemplificados en este concierto: Feraspe y Selino. Es muy probable que al menos uno de estos roles fuera interpretado por Baldassarre Ferri, sobre todo si tenemos en cuenta su privilegiada relación con la reina Cristina de Suecia, cuyo nombre habíamos visto cruzarse en varios momentos de la carrera de nuestro “divo”. Pero justo cuando la reina estaba a punto de radicar su mecenazgo en Roma, abriendo el teatro en su palacio y más tarde en el Tor di Nona, Ferri se retiró a Perugia con el enorme patrimonio acumulado, cesando su existencia en 1680.

TEXTOS DE LAS OBRAS

GIULIO CACCINI

Amarilli, mia bella

Amarilli, mia bella:
non credi, o del mio cor dolce desio,
d'esser tu l'amor mio?

Credilo pur, e se timor t'assale,
prendi questo mio strale,
aprimi il petto e vedrai scritto in core:
"Amarilli, Amarilli, Amarilli è il mio amore".

44

GIROLAMO FRESCOBALDI

Se l'aura spira tutta vezzosa

Se l'aura spira tutta vezzosa
la fresca rosa ridente sta;
la siepe umbrosa di bei smeraldi,
d'estivi caldi timor non ha.
A' balli, a' balli liete venite,
Ninfe gradite, fior di beltà!
Or, che sì chiaro il vago fonte
dall'alto monte al mar se'n va!
Suoi dolci versi spiega l'augello,
e l'arboscello fiorito sta;
un volto bello all'ombra accanto,
sol si dia vanto d'aver pietà.
Al canto, al canto, ninfe ridenti;
scacciate i venti di crudeltà!

Amarilis, bella mía

Amarilis, bella mía:

*¿no te crees, oh, dulce deseo de mi corazón,
que eres tú mi amor?*

*Pues créelo, y se te asalta la duda,
toma esta mi hacha,
ábreme el pecho y verás escrito en el corazón:
“Amarilis, Amarilis, Amarilis es mi amor”.*

Si el viento sopla tan donoso

*Si el viento sopla tan donoso
la fresca rosa sonriente está;
el seto umbroso de bellos verdes,
de estivales calores no tiene temor.
¡A los bailes, a los bailes alegres venid,
Ninfas bienvenidas, flores de la beldad!
¡Ahora que tan clara la agradable fuente
desde lo alto del monte hasta el mar se va!
Su dulce canto despliega el pájaro,
y el arbolillo florido está;
un bello rostro junto a la sombra,
se glorie él solo de tener piedad.
¡Al canto, al canto, risueñas ninfas;
alejad los vientos de crueldad!*

CLAUDIO MONTEVERDI

Sì dolce è'l tormento

Si dolce è'l tormento / Ch'in seno mi sta,
Ch'io vivo contento / Per cruda beltà.
Nel ciel di bellezza / S'accreschi fierezza
Et manchi pietà: / Che sempre qual scoglio
All'onda d'orgoglio / Mia fede sarà.

La speme fallace / Rivolgam' il piè.
Diletto ne pace / Non scendano a me.
E l'empia ch'adoro / Mi nieghi ristoro
Di buona mercè: / Tra doglia infinita,
Tra speme tradita / Vivrà la mia fè.

Per foco e per gelo / Riposo non hò.
Nel porto del Cielo / Riposo haverò.
Se colpo mortale / Con rigido strale
Il cor m'impiegò, / Cangiando mia sorte
Col dardo di morte / Il cor sanerò.

Se fiamma d'amore / Già mai non senti
Quel rigido core / Ch'il cor mi rapì,
Se nega pietate / La cruda beltate
Che l'alma invaghì: / Ben fia che dolente,
Pentita e languente / Sospirimi un dì.

Ohimè ch'io cado

Ohimè ch'io cado, ohimè / ch'inciamo ancor il piè
pur come pria! / E la sfiorita mia
caduta speme / pur di novo irrigar
con fresco lagrimar / or mi conviene!

Lasso! Del vecchio ardor / conosco l'orme ancor
dentro nel petto / ch'ha rotto il vago aspetto
e i guardi amati / lo smalto adamantin
ond'armarò il meschin / pensier gelati.

Tan dulce es el tormento

*Tan dulce es el tormento / que siento en mi pecho,
que vivo contento / por una cruel belleza.
En el cielo de la hermosura / aumenta la soberbia
y falta la piedad: / que siempre cual roca
entre las olas del orgullo / será mi fidelidad.*

*Vuélvame la espalda / la esperanza falaz.
Ni dicha ni paz / descieran sobre mí.
Y la cruel que adoro / niégume el solaz
de una dulce merced: / entre infinitos pesares,
entre la esperanza traicionada / mi fe sobrevivirá.*

*En fuego y en hielo / no encuentro reposo.
En el refugio del Cielo / hallaré reposo.
Si un golpe mortal / con afilada flecha
me hirió el corazón, / cambiando mi suerte
con el dardo de la muerte / sanaré el corazón.*

*Si la llama del amor / no sintió jamás
ese duro corazón / que me arrebató el mío,
si niega piedad / la cruel belleza
que ha prendado mi alma: / puede que entre dolores,
arrepentida y languideciente, / suspire un día por mí.*

Ay de mí que caigo

*¡Ay de mí, que caigo, ay de mí / que tropiezo de nuevo con el pie
como antes! / ¡Y mi marchita
perdida esperanza / de nuevo regar
con fresco llanto / ahora he de hacer!*

*¡Pobre de mí! Del antiguo ardor / veo aún el rastro
dentro del pecho; / pues ha roto el bello semblante
y las miradas amadas / la dura piedra adamantina
con la que armaron al miserable / gélidos pensamientos.*

Folle, credev'io pur / d'aver schermo sicur
da 'n nudo arciero! / E pur io sì guerriero
or son codardo / né vaglio sostener
Il colpo lusinghier / d'un solo sguardo!

O Campion immortal: / sdegno come sì fral
or fuggi indietro. / A sott'armi di vetro,
incauto errante, / m'hai condotto infedel
contro spada crudel / d'aspro diamante!

O come sa punir / Tirann'Amor l'ardir
d'alma rubella! / Una dolce favella,
un seren volto / un vezzoso mirar,
sogliono rilegar / un cor disciolto.

Occhi belli, ah! se fu / sempre bella virtù
giusta pietade! / deh, voi non mi negate
il guardo e'l riso, / che mi sa la prigion
per sí bella cagion / il Paradiso.

TARQUINIO MERULA

Menti, lingua bugiarda

Prima parte

Menti, lingua bugiarda, / di rio veleno infetta, maledetta,
che di fiamma novella 'l mio cor arda.

E voi anima mia, / troppo credula sete,
ah! non sapete / quant'abbian forza de vostr'occhi i rai!
V'amo, mio cor, e v'amo più che mai.

Seconda parte

Ch'io delle voglie fide, / volga ad altra bellezza
la fermezza, / o ch'altra fiamma nel mio sen s'anide?

Lingua bugiarda, menti! / Troppo dolce è 'l penare,
troppo son care / le fiamme che versate, amati rai!
V'amo, mio bene, e v'amo più che mai.

¡Loco, pues creía / que tenía seguro escudo
de un desnudo arquero! / Y yo, aun siendo tan guerrero
ahora soy cobarde / y no valgo para aguantar
el golpe halagador / de una sola mirada!

Oh, Campeón inmortal: / desprecio cómo tan débilmente
ahora huyes. / ¡Bajo armas de cristal,
incauto errante, / me has llevado infiel
contra espada cruel / de áspero diamante!

¡Oh, cómo sabe castigar / el Tirano Amor el arrojito
de una alma rebelde! / Una dulce voz,
un rostro sereno / un gracioso mirar,
suelen encadenar / a un corazón libre.

Ojos bellos, ¡ah! ¡si fue / siempre hermosa virtud
justa piedad! / ¡ah!, no me neguéis vos
la mirada y la sonrisa, / que me parece la prisión
por tan bella razón / el Paraíso.

Mientes, lengua embustera

Primera parte

Mientes, lengua embustera, / de ruin veneno infecta, maldita,
que con nueva llama mi corazón arda.

Y vos, alma mía, / demasiado crédula sois.
¡Ah!, no sabéis / ¡cuánta fuerza tienen los rayos de vuestros ojos!
Os amo, corazón mío, y os amo más que nunca.

Segunda parte

¿Acaso yo de los deseos fieles, / vuelva a otra hermosura
la firmeza, / o que otra llama en mi seno anide?

¡Lengua embustera, mientes! / ¡Demasiado dulce es el penar,
demasiado amadas son / las lágrimas que derramáis, amados ojos!
Os amo, bien mío, y os amo más que nunca.

Terza parte

Quanto più splende il sole / delle minute stelle
fra le belle, / splendon le vostre luci rare e sole.
Ah, ben degno sarei / di sempiterno horrore
se 'l fido core / togliessi a sì vivaci e cari rai!
V'amo, mia speme, e v'amo più che mai.

Quarta parte

S'io v'abbandonno mai, / leggiadrissimi lumi,
si consumi / l'anima infida in sempiterni guai,
tutti nel petto mio / versi dal foco eterno
il crudo Averno / d'empie fiamme penosi, aspri tormenti!
Menti, lengua bugiarda, menti, menti!

GIOVANNI FELICE SANCES

50

Cantata sopra il passacaglia Usurpator tiranno

Usurpator tiranno
della tua libertà sia, Lilla, altrui,
che da gl'imperi sui
non riceve il mio amor perdita o danno.

Faccia 'l geloso amante,
che non t'oda, ben mio, che non ti miri
saran i miei sospiri
a suo dispetto d'amator costante.

Procuri pur ch'io sia
esule dal tuo afetto e dal tuo core,
che non farà ch'amore
abbandoni già mai l'anima mia.

Di sdegno, in fra l'ardori,
arme la voce, a' strazii miei rivolto;
non potrà far, il stolto,
che, se ben tu non m'ami, io non t'adori.

Tercera parte

*Cuanto más resplandece el sol / de las menudas estrellas
entre las bellas, / resplandecen vuestras luces raras y solas.
¡Ah, qué digno sería / de eterna aversión
si el corazón fiel / apartase de tan vivos y queridos ojos!
Os amo, esperanza mía, y os amo más que nunca.*

Cuarta parte

*Si yo os llegara a abandonar, / graciosos ojos,
¡consúmase / el alma infiel en eternas penas,
todas en mi pecho / vierta desde el fuego eterno
el cruel Averno / de inicuas llamas dolorosos, rigurosos tormentos!
¡Mientes, lengua embustera, mientes, mientes!*

Cantata sobre el pasacalle Usurpator tirano

*Usurpador tirano
de tu libertad sea, Lilla, otro,
pues de su autoridad
no recibe mi amor pérdida o daño.*

*Haga el celoso amante
que no te oiga, bien mío, que no te mire;
serán mis suspiros
a pesar de él de amante constante.*

*Procure que yo sea
expulsado de tu afecto y de tu corazón,
que no hará que amor
abandone jamás mi alma.*

*De desdén, entre los ardores,
llene su voz, dirigiéndose a mis lamentos;
no podrá, el muy tonto,
que, aunque tú no me ames, yo no te adore.*

Ma che val ch'il rival
non mi possa impeder ch'io non ti brami,
se per far ch'io non ami
l'adorar giova poco, amar non vale.

Meta de' tuoi diletta,
fatto è'l nuovo amator vago e felice,
a cui concede e lice
il tuo voler del cor gl'ultimi accenti.

Seguane ciò che vuole,
adorerò com'adorai 'l tuo nome,
le luci, tue le chiome
saranno del mio cor catena e sole.

Sei pur, Lilla, crudele;
tenti per torturarme angosce e afanni;
non mi daranno gl'anni
altro titolo mai che di fedele.

Stabat mater

Stabat mater dolorosa / iuxta Crucem lacrimosa,
dum pendeat Filius. / Cuius animam gementem,
contristatam et dolentem / pertransivit gladius.

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta, / mater unigeniti!
Quae tremebat et dolebat, / pia Mater, dum videbat
nati poenas inclyti.

Quis est homo qui non fleret, / Christi matrem si videret
in tanto supplicio? / Quis non posset contristari
Pia matrem contemplari / dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis
vidit Iesum in tormentis, / et flagellis subditum.
Vidit suum dulcem Natum / moriendo desolatum,
dum emisit spiritum.

*Pero de qué sirve que el rival
no me pueda impedir que yo te anhele,
si para hacer que yo no ame
adorar sirve de poco, amar no vale de nada.*

*Meta de tus deleites,
está el nuevo amante deseoso y feliz,
al que concede y consiente
tu deseo las últimas palabras del corazón.*

*Pase lo que pase,
adoraré como ya hice tu nombre;
las luces, tus cabellos
serán de mi corazón cadena y sol.*

*Eres pues, Lilla cruel;
pruebas, para torturarme, angustias y afanes;
no me darán los años
otro título que el de fiel.*

Stabat mater

*Estaba la Madre dolorosa / junto a la Cruz, llorosa,
en que pendía su Hijo. / Su alma gimiente,
contristada y doliente / atravesó la espada.*

*¡Oh cuán triste y afligida
estuvo aquella bendita / Madre del Unigénito!
Languidecía y se dolía / la piadosa Madre que veía
las penas de su excelso Hijo.*

*¿Qué hombre no lloraría / si a la Madre de Cristo viera
en tanto suplicio? / ¿Quién no se entristecería
a la Madre contemplando / con su doliente Hijo?*

*Por los pecados de su gente
vio a Jesús en los tormentos / y doblegado por los azotes.
Vio a su dulce Hijo / muriendo desolado
al entregar su espíritu.*

Eia, Mater, fons amoris / me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.
Fac, ut ardeat cor meum / in amando Christum Deum
ut sibi complaceam.

Sancta Mater, istud agas, / crucifixi fige plagas
cordi meo valide.
Tui nati vulnerati, / tam dignati pro me pati,
poenas mecum divide.

Fac me tecum pie flere, / crucifixo condolere,
donec ego vixero.
Juxta Crucem tecum stare, / et me tibi sociare
in planctu desidero.

Virgo virginum praeclara, / mihi iam non sis amara,
fac me tecum plangere.
Fac, ut portem Christi mortem, / passionis fac consortem,
et plagas recolare.

54

Fac me plagis vulnerari, / fac me Cruce inebriari,
et cruore Filii.
Inflamatus et acensus, / per te, Virgo, sim defensus
in die iudicii.

Fac me cruce custodiri, / morte Christi premuniri
Confoveri gratia / Quando corpus morietur,
fac, ut animae donetur / paradisi gloria. Amen.

CLAUDIO MONTEVERDI

L'Incoronazione di Poppea (Libreto de Giovanni Francesco Busenello)
(Acto II, escena 10)

Adagiati, Poppea -Recitativo

Arnalta Adagiati, Poppea, / acquietati anima mia;
sarai ben custodita.

*Ea, Madre, fuente de amor, / hazme sentir tu dolor,
contigo quiero llorar.
Haz que mi corazón arda / en el amor de mi Dios
y en cumplir su voluntad.*

*Santa Madre, yo te ruego, / que me traspases las llagas
del Crucificado en el corazón.
De tu Hijo malherido, / que por mí tanto sufrió,
reparte conmigo las penas.*

*Déjame llorar contigo, / condolerme por tu Hijo,
mientras yo esté vivo.
Junto a la Cruz contigo estar, / y contigo asociarme
en el llanto es mi deseo.*

*Virgen de Vírgenes preclara, / no te amargues ya conmigo,
déjame llorar contigo.
Haz que llore la muerte de Cristo, / hazme socio de su pasión,
haz que me quede con sus llagas.*

*Haz que me hieran sus llagas, / haz que con la Cruz me embriague,
y con la Sangre de tu Hijo.
Para que no me quemé en las llamas, / defiéndeme tú, Virgen santa,
en el día del juicio.*

*Cuando, Cristo, haya de irme, / concédeme que tu Madre me guíe
a la palma de la victoria. / Y cuando mi cuerpo muera,
haz que a mi alma se conceda / del Paraíso la gloria. Amén.*

La coronación de Poppea

Abandónate, Popea

*Arnalda Abandónate, Popea, / sosiégate, alma mía,
estarás bien vigilada.*

Oblivion soave - Aria

Arnalta Oblivion soave / i dolci sentimenti
in te, figlia, adormenti.

Posatevi occhi ladri, / aperti, deh, che fate,
se chiusi ancor rubbate?

Poppea rimanti in pace, / luci care e gradite,
dormite, homai, dormite.

ANTONIO CESTI

L' Argia (Libreto de Giovanni Filippo Apolloni)

Diserratevi abissi (Acto III, escena 16)

56

Selino Disserratevi abissi, io vengo a piangere.
Son reo di tradimento, / artefice d'inganni,
congiurate a' miei danni ombre dolenti.

Nel centro delle pene, / convinto dal suo bene,
un tiranno d'amor, / l'ingratisimo cor desia di frangere.

FRANCESCO CAVALLI

Gli amori d'Apollo e di Daphne (Libreto de Giovanni Francesco Busenello)

Lamento di Apollo (Acto III, escena 4)

Apollo Misero Apollo, i tuoi trionfi or vanta
di crear giorno, ove le luci giri,
puoi sol cangiato in vento de' sospiri
baciare le foglie all'odorata pianta.

Suave olvido - Aria

Arnalda *Suave olvido / los dulces sentimientos,
hija, adormezca en ti.*

*Descansad, ojos ladrones, / abiertos. ¡Ah!, ¿qué hacéis,
si aun cerrados robáis?*

*Popea, reposa tranquila, / ojos queridos y gratos,
dormid, ahora, dormid.*

L' Argia

Abríos abismos

Selino *Abríos, abismos: yo vengo a llorar.
Soy culpable de traición, / artífice de engaños,
conjurad para mi daño sombras dolientes.*

*En el centro de las penas, / convencido por su bien,
un tirano de amor, / el ingratisimo corazón desea destrozar.*

Los amores de Apolo y Dafne

Lamento de Apolo

Apolo *Miserable Apolo, enorgullécete de tus triunfos,
de crear el día, donde las luces envías;
puedes únicamente disfrazado de viento
rozar con suspiros las hojas de la adorada planta.*

Sgorghino ormai con dolorosi uffici
Dai languid'occhi miei lagrime amare,
Vadino in doppio fonte ad irrigare
d'un Lauro le dolcissime radici.

Era meglio per me che, fuggitiva,
ma bella oltre le belle, io ti vedessi,
che con sciapiti, e non giocondi amplessi
un arbore abbracciar su questa riva.

La Calisto (Libreto de Giovanni Faustini)
Erme, e solinghe cime (Acto II, Escena 1)

Endimione Erme, e solinghe cime,
ch'al cerchio m'accostate
delle luci adorate,
in voi di novo imprime,
contemplator segreto,
Endimione l'orme.
Le variate forme
della stella d'argento
lusingando, e baciando,
di chiare notti tra i sereni orrori,
sulla terra, e sui sassi i suoi splendori.

Lucidissima face
di Tessaglia le note
non sturbino i tuoi giri, e la tua pace.
Dagl'atlantici monti
traboccando le rote,
Febo, del carro ardente, omai tramonti.

Il mio lume nascente
illuminando il cielo
più bello a me si mostri,
e risplendente.
Astro mio vago, e caro
a' tuoi raggi di gelo,
nel petto amante

*Manen ya con dolorosos cometidos
de mis lánguidos ojos lágrimas amargas,
vayan como doble fuente a regar
de un Laurel las dulcísimas raíces.*

*Hubiera sido mejor para mí que, fugitiva,
aunque bella entre las bellas, yo te viese,
en lugar de, con insípidos y no joviales abrazos,
un árbol abrazar en esta orilla.*

La Calisto
Yermas y solitarias cimas

*Endimión Yermas y solitarias cimas,
que al círculo me acercáis
de los ojos adorados:
en vosotras de nuevo imprime,
contemplador secreto,
Endimión sus huellas.
Las variadas formas
de la estrella de plata
lisonjeando y besando,
de claras noches entre las serenas tinieblas,
sobre la tierra, y sobre las rocas su fulgor.*

*Clarísimo rostro
de Tesalia las notas
no importunen tus andanzas, y tu paz.
Por los atlánticos montes
precipitando las ruedas,
Febo, del carro ardiente, ya te ocultas.*

*Mi luz naciente
iluminando el cielo
más bello a mí se muestre,
y resplandeciente.
Astro mío deseado y querido,
a tus rayos de hielo,
en el pecho amante,*

a nutrir fiamme imparo.
Qual sopor repentino
a' dolce oblio m'invita
su quest'erta romita?
Sonno cortese, sonno
s'alle lusinghe tue pronto mi rendo.
Deh fa' tu, che dormendo
amorosi fantasmi
mi felicitin l'anima svegliata.
Baciatrice baciata,
mandan in sen la diva mia crudele,
e stringendo i tuoi lacci,
in dolci inganni
fa' che morto in tal guisa
io viva gl'anni.

ANTONIO CESTI

60

L' Argia (Libreto de Giovanni Filippo Apolloni)
Speranza, cor mio (Acto I, escena 14)

Feraspe Speranza, cor mio!
non sempre crudeli
si rotano i cieli;
un punto sovente
fa quietà la mente,
fa pago il desio,
speranza, cor mio!

Speranza mio core!
a un voglier di luna
si cangia fortuna;
non serban le stelle
mai sempre rubelle
l'istesso tenore,
speranza, mio core!

*aprendo a nutrir de llamas.
¿Qué sopor repentino
a dulce olvido me invita
en esta cima desierta?
Sueño cortés, sueño,
si a tus lisonjas presto me rindo.
Oh, haz que durmiendo
amorosos fantasmas
contenten mi alma avivada.
Besadora besada,
envía a mi seno a la diosa cruel,
y apretando tus cuerdas,
en dulces ensueños
haz que muerto en tal manera
yo discurra mis años.*

L' Argia
Esperanza, corazón mío

*Feraspe ¡Esperanza, corazón mío!
no siempre crueles
giran los cielos;
un punto a menudo
aquieta la mente,
satisface al deseo,
¡esperanza, corazón mío!*

*¡Esperanza, corazón mío!
con un cambio de luna
cambia la fortuna;
no mantienen los astros,
siempre rebeldes,
el mismo proceder,
¡esperanza, corazón mío!*

Respira mio core!
e dopo i tormenti
aspetta i contenti,
che sempre non dura
d'accerba sventura
maligno rigore.
Respira mio core!

Se l'anima mia non parla (Acto II, escena 14)

Selino Se l'anima mia
non parla per me,
bastante non sia
la voce, ch'a te
discioglier pavento;
leggi su queste luci il mio tormento.

Un mar di martiri
sommerge il mio cor:
son venti i sospiri,
procella il dolor,
Dorisbe è lo scoglio,
leggi su queste luci il mio cordoglio.

¡Respira, corazón mío!
y tras los tormentos
espera el contento,
que no siempre dura,
de amarga desventura,
el maligno rigor.
¡Respira, corazón mío!

Si mi alma no habla

Selino *Si mi alma
no habla por mí,
suficiente no será
la voz, que a ti
abrir temo;
lee en estos ojos mi tormento.*

*Un mar de suplicios
anega mi corazón:
son vientos los suspiros,
tempestad el dolor.
Dorisbe es el escollo;
lee en estos ojos mi lamento.*

Traducción de CESÁREO CALVO RIGUAL,
excepto *Si dulce è'l tormento*
traducida por LUIS GAGO

JOSÉ HERNÁNDEZ PASTOR

Hernández Pastor cuenta ya con una carrera merecedora de todo tipo de elogios de la prensa, de especialistas y del público. Con una versatilidad notable, abarca el repertorio renacentista, interpreta a Bach y a Händel con los mejores directores (López-Banzo, Savall, Bonizzoni), canta obras del barroco español (Fasolis) y protagoniza recitales solistas con la música más virtuosística en salas como el Kursaal, Teatro Real de Madrid, Konzerthaus de Viena, Konzerthaus de Berlín, Teatro de Bellas Artes de México D.F. o el Teatro Champs Elysées de París. La prensa le considera un intérprete exquisito, expresivo y de voz cálida con un bello timbre y una ejecución impecable (*El País*), y uno de los mayores exponentes de su registro en Europa (*La Vanguardia*).

Ha realizado más de una decena de grabaciones, entre las que destacan sus discos con El Cortesano y con la Orquesta Barroca de Sevilla. En la aventura del recital solista se hace acompañar por artistas de su generación, renombrados directores como Alberto Martínez Molina (Hippocampus) e intérpretes de destacada presencia en el panorama internacional, como Jesús Fernández Baena (habitual de Al Ayre Español, acompañante de María Bayo, Magdalena Kožená y Raquel Andueza, entre otros). José Hernández-Pastor es invitado habitual en cursos de canto impartidos en la Universidad de Salamanca, Universidad de Málaga, Universidad Jaume I de Castelló y Cursos de Aracena, entre otras instituciones.



Anton Maria Zanetti: Gaetano Majorana "Caffarelli". Fondazione Cini, Venecia. En el texto puede leerse: "El célebre Caffariello, que cantaba en S. Giovanni Crisostomo, y lleva el teatro porque, acabada su aria, se vaciaba rápidamente", lo que da una idea de la popularidad que tenían los *castrati* en la época.

JESÚS FERNÁNDEZ BAENA

Nace en Estepa (Sevilla). Estudió flauta de pico y cuerda pulsada en el *Conservatorio Superior de Música* de Sevilla con Guillermo Peñalver y Juan Carlos Rivera. Más tarde, becado por la Junta de Andalucía, amplía estudios en el *Koninklijk Conservatorium* de La Haya, donde obtiene su diploma en 2002.

Colabora con grupos como *Private Musicke*, *El Concierto Español*, *Al Ayre Español*, *La Real Cámara*, *Jácara*, *Accademia del Piacere*, *Hippocampus*, *Harmónica Sphaera*, *Conductus Ensemble*, *Música Ficta* o *La Colombina*, actuando en los principales festivales y auditorios de Europa, como Wigmore Hall, Konzerthaus, Konzerthaus, Theatre des Champs-Élysées, Warsaw Philharmonic House, Performing Arts Center, Bijloke, Opera de Lyon, Palais de Beaux-Arts, etc.

Ha sido dirigido por Emilio Moreno, Frans Brüggen, Gabriel Garrido, Paul MacCreesh, Fabio Bonizzoni y Eduardo López Banzo, entre otros. Acompaña asiduamente a cantantes como María Bayo, Magdalena Kožená, Jordi Domènech, José Hernández Pastor, Núria Rial, Carlos Mena y Raquel Andueza, con la que desde el

año 2003 forma dúo estable, especializándose en la música italiana del siglo XVII. Con ella funda en 2010 el grupo *La Galanía*.

Ha realizado grabaciones para la radio suiza, francesa y holandesa, y para los sellos *Harmonia Mundi France*, *Deutsche Grammophon*, *NB Musika* y *Naïve*. En 2010 funda su propio sello discográfico, *Anima e Corpo*.

CALIA ÁLVAREZ DOTRES

Nace en La Habana (1976), ciudad donde cursa estudios de música en la especialidad de Violonchelo en el Conservatorio “Amadeo Roldán”. Desde 1995 forma parte de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. En 1999 integra el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, con el que realizó numerosas giras internacionales así como grabaciones discográficas para la casa francesa K.617. Desde 2002 se traslada a España, cursando estudios de Viola da Gamba en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla “Manuel Castillo” con Ventura Rico. Ha tomado clases con importantes gambistas como Itziar Atutxa, Nima Ben David, Fahmi Alqhai, Vittorio Ghielmi, Wieland Kuijken y Jordi Savall.

Como solista destacan sus programas «Las sonatas para viola da gamba y clave obligado de J.S. Bach» y «El gran viaje de la viola da gamba» que abarca obras desde el siglo XVI hasta el XXI. Participó con la Orquesta Joven de Andalucía (OJA), en el estreno en el Real Maestranza de Sevilla de la suite “El Viaje a Simorgh” de Jose M^a Sánchez-Verdú bajo la dirección del maestro Arturo Tamayo. Colabora como violagambista o chelista indistintamente en ensembles como Orquesta Barroca de Sevilla, Folengo, Il Parlamento, Qvinta Pars y Artilugium; y con solistas y directores de la talla de Juan Carlos de Mulder, Gerard Talbot o Andrés Cea. Desde 2011 se encarga de impartir los cursos anuales de viola da gamba en la Muestra de Música Antigua Castillo de Aracena. Actualmente forma parte de la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con la que colabora como violagambista.

ALBERTO MARTÍNEZ MOLINA

Comienza sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid y estudia clave en la “Guildhall School of Music and Drama” de Londres con David Roblou y en Amsterdam con Richard Egarr.

Es miembro fundador del grupo Hippocampus, formación con la que ha grabado ya tres CDs para el sello Arsís. Asimismo, y para el mismo sello discográfico, ha grabado a dúo sonatas de L. Boccherini y D. Porretti con el violonchelista Iagoba Fanlo y las sonatas para viola da gamba y clave de Johann Sebastian Bach con el violagambista Fahmi Alqhai. Desde su primera edición en 2004 es codirector artístico del ciclo Música en las iglesias de Madrid. Las Cantatas de J. S. Bach, en el que se aborda la interpretación en directo de la integral de las mismas; Hippocampus es, bajo su dirección, uno de los grupos residentes. Colabora con diversos grupos y orquestas especializados en música antigua y ha trabajado a dúo con solistas como Jaap Schröder, Wieland Kuijken, Christophe Coin o Hiro Kurosaki.

Coordina el departamento de Música Antigua de la Academia Maese Pedro y compagina su actividad concertística con la docencia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, centro en el que es profesor de bajo continuo y del que tiene a su cargo desde 1999 la cátedra de clave.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 29 de mayo de 2013. 19,30 horas

Músicas para Farinelli

I

Benedetto Marcello (1686-1739)

Cantata *Fonti, voi che al mio pianto*

Sinfonia. Presto

Recitativo *Fonti, voi che al mio pianto*

Aria *L'ingrato, o Dio, partí*

Recitativo *Questi son pure i sassi*

Aria *Aurette, se volando giungete al caro bene*

68

Benedetto Marcello

Sinfonía en Re mayor

Presto

Adagio

Presto

Egidio Duni (1708-1775)

Demofonte (selección)

Aria *La dolce compagna*

Aria *Sperai vicino al lido*

Aria *Al tuo volto lusinghier*

Carlos Mena, contratenor

MENSA HARMONICA

Andoni Mercero y Alexis Aguado, violines

Kepa Artetxe, viola

Xisco Aguiló, viola da gamba

Sara Erro, clave

II

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Cantata Dopo lungo servire

Recitativo *Dopo lungo servire*Aria *Luci umicide*Recitativo *Così dal duolo oppresso*Aria *Io lo so ch'una pena tiranna*Recitativo *Ma pur non disperar*Aria a la siciliana *Cara, se vuoi ch'io spero***Charles Avison** (1709-1770)

Concerto grosso n° 5 en Re menor

(sobre *Sonatas* de Domenico Scarlatti)*Largo**Allegro**Andante moderato**Allegro***Domenico Scarlatti**

Salve Regina

*Salve Regina**Ad te clamamus**Ad te suspiramus**Eja ergo**Nobis post hoc**O clemens**Amen*

MÚSICAS PARA FARINELLI

One God, one Farinelli

Lady Elizabeth Rich, admiradora de Farinelli, tras escuchar el aria “Son qual nave”, de *Artaserse*, en el año 1734, desde un palco del King’s Theatre.

El nombre de Farinelli evoca universalmente la imagen del cantante castrado por excelencia, y también la del cantante más famoso de todos los tiempos. Nacido en 1705 en Andria, Puglia, entonces parte del Reino de Nápoles, Carlo Broschi (éste era el verdadero nombre del que habría de convertirse en Farinelli) recibió las primeras lecciones de música del Padre Salvatore, un maestro de capilla de provincias, junto a su hermano Ricardo, que llegaría a ser compositor. Probablemente su nombre derivó de la rica familia de los Farina, que lo apoyó en sus estudios musicales en Nápoles bajo la guía de Nicola Porpora, compositor napolitano que ostentaba una de las más prestigiosas escuelas de canto de aquel siglo.

Para comprender la naturaleza excepcional de Farinelli vale la pena reproducir, de entre los numerosos testimonios que elogian sus dotes, el del historiador y músico Padre Giovanni Battista Martini, recogido por su primer biógrafo, Giovenale Sacchi (*Vita del Cavaliere Don Carlo Broschi*, Venecia, 1784):

Dotado por la naturaleza de una voz agradable, dulce, fuerte, penetrante y amplia desde lo más grave hasta lo agudo, hizo todo su estudio con el objetivo de perfeccionarse en todas aquellas partes que enseña el arte para producirla poco a poco y luego aumentarla, finalmente la terminaba disminuyéndola, y esto es llamado por los profesores *mesa di voce*; y era tal su arte que podía producirla durante un largo tiempo, habiendo salido con una corpulencia tal que, sin perjuicio de su salud, estaba dispuesto a alargarla cuanto quisiera.[...] En el momento del canto, no había parte que él no estudiase hasta reducirlo a toda perfección. Su trino era bien formado, igual, y como dicen, redondo y de la misma fuerza, así como

largo desde el principio al fin; las apoyaturas tanto ascendentes como descendentes, los medios trinos, los grupetos, merecían aprobarse sin contemplación. En la salida de los ornamentos, de los pasajes y de las cadencias, se distinguía en manera tal, que todas las tardes estudiaba la manera de variar.

Ya su precoz debut hacía presagiar una carrera luminosa: Carlo tenía sólo quince años cuando interpretó, junto a Vittoria Tesi, la serenata *Angelica e Medoro*, con texto de Metastasio y puesta en música por su maestro Porpora. Después de dos años, en 1722, Farinelli fue contratado en Roma, donde interpretó óperas de Porpora y de Luca Antonio Predieri. En este periodo de su biografía sobresale la anécdota en la que “il ragazzo”, como le llamaban, emprendió una competición canora con un excelente trompista, superándolo en potencia, fiato, vivacidad y virtuosismo. En los mismos años se difundió en toda Italia *El Teatro a la Moda (Il Teatro alla Moda, ossia Metodo sicuro e facile per ben comporre ed eseguire l'Opere italiane in musica all'uso moderno)*, un panfleto publicado en Venecia por **Benedetto Marcello** (1686-1739) en 1720. En el texto, el compositor veneciano se entretuvo en describir satíricamente todas las categorías profesionales involucradas en la preparación de una ópera: los cantantes, bailarines, instrumentistas, modistas, pajes, pintores, poetas, copistas, las madres de las virtuosas, y hasta aquellos que alquilaban las localidades en el teatro. Se enfrentó, entre otros, al tema de los niños estudiantes de canto, castrados con la promesa de una carrera exitosa que habría de resolver los problemas económicos de las familias de modesta condición. Y a ellos, protagonistas de las óperas italianas sobre los escenarios más prestigiosos, Marcello les dedica, irónicamente, los siguientes consejos:

...al estar en el *Escenario* con otro Personaje, mientras éste hable con él por exigencias del Drama o cante una Arietta, *saludará a las Máscaras en los palcos*, sonreirá a los *Instrumentistas, Comparsas, etc.*, para que el público claramente entienda que él es el señor ALIPIO FORCONI, can-

tante, y no el *príncipe* Zoroastro al que representa [...] Si el VIRTUOSO representara un papel de *Prisionero, Esclavo*, etc., deberá comparecer bien maquillado, con *Traje bien cargado de joyas, Cimera altísima, Espada y Cadenas bien largas y relucientes, chocándolas y rechocándolas frecuentemente* para inducir al público a la *compasión*, etc.

72

La descripción no se aleja mucho de la realidad: así vemos representados con frecuencia a los castrati, no solo en las caricaturas y en los dibujos del *Settecento*, sino también en grabados donde son evidentes las pesadas vestimentas, los abultados tocados y los accesorios que recargaban sus figuras en el escenario. Una apariencia muy distinta a la del intérprete de cantatas, y sobre todo de una cantata pastoral como *Fonti, voi ch'al mio pianto*. Introducida por una breve sinfonía inicial, consta de dos arias precedidas, cada una de ellas, de dos recitativos que describen el argumento amoroso entre los pastores. Sabemos que Farinelli fue a Venecia en la temporada del carnaval 1729-1730 para presentarse ante el teatro de S. Giovanni Grisostomo (el enorme éxito veneciano lo encaminaría luego hacia Londres) y probablemente, gracias a las invitaciones de los patricios venecianos, entró en contacto con el repertorio *reservato* de cantatas que Benedetto Marcello escribía habitualmente para un público aristocrático. En este periodo lo escuchó el viajero alemán Johann Georg Keyssler, que dejó el testimonio de una impresión extraordinaria veinte años más tarde en su diario del viaje por Italia (*Neuersten Reisen*, 1751-1752):

Entre los cantantes, ninguno ostenta hoy en Italia el primado de Carlo Broschi, llamado Farinelli, tanto en lo relativo a la perfecta agilidad de la garganta, como en la belleza de la voz. Sin cantar en falsete domina veintitrés notas enteras y, como ninguno recuerda haber jamás oído una cosa de este género, se piensa que esto sea un don extraordinario prometido y concedido por la santa virgen...

La vida de Farinelli está marcada por algunas presencias sig-

nificativas en la evolución del hombre privado y del personaje público. Podemos hablar del cantante en binomio con figuras significativas de su historia (Farinelli/Metastasio, Farinelli/Porpora, Farinelli/Domenico Scarlatti) a lo largo de los tres recorridos principales de su biografía: Italia, Inglaterra y España.

Con Pietro Metastasio, el literato libretista que dictó las reglas de la nueva dramaturgia del teatro musical setecentesco, Farinelli tendría una fraternidad profesional y un afecto que duraría toda la vida. Y ello a pesar de que, tras su encuentro en Roma, sus respectivas carreras los llevaron a vivir alejados desde el punto de vista geográfico. La correspondencia que ha sobrevivido entre los dos “gemelos” (como acostumbraban a definirse en sus cartas), revela una relación afectiva ligada no solo a razones profesionales, sino también a un acuerdo en los gustos musicales, intereses políticos e intercambios culturales. Farinelli interpretó numerosos dramas metastasianos: el último fue el *Demofonte* de **Egidio Romualdo Duni** (1708-1775), representado en el londinense Royal Theatre, en Haymarket. Nacido en una familia de músicos del sur de Italia (su padre había estudiado en Nápoles, y su hermano Antonio, compositor e instrumentista, se trasladó a España dentro de la compañía de italianos llamados a la corte de Madrid por Farinelli), Duni debe su fama al éxito que logró en París, como autor de óperas cómicas en francés, en la fase final de su vida. En el Londres de 1737, su *Demophontes King of Thrace* tuvo a Farinelli como intérprete de excepción, en el papel de Timante. El cantante estaba entonces en la cumbre de su carrera, y era considerado en Inglaterra como la personificación del éxito de la ópera italiana. En el concierto de hoy se escucharán tres arias de Timante, “La dolce compagna”, “Sperai vicino il lido”, y “Al tuo volto lusinghier”, una aria, esta última, presente sólo en la versión londinense de la ópera metastasiana. Estas composiciones evidencian una extensión particular de la tesitura que hace problemático identificar de forma exacta el tipo de voz que exhibía Farinelli en el momento de su retirada de la escena pública. La confirma-

ción del paso de la voz juvenil de soprano a la voz madura de contralto se encuentra en la insistencia en sonidos medios del ámbito vocal, con frecuentes saltos hacia el agudo o hacia el grave, sobre todo en las cadencias.

Duni fue, por tanto, el último compositor que pudo enorgullecerse de haber dedicado una ópera al más grande de los divos. Tras esta última exhibición en público en Londres, estando en el culmen de su carrera internacional (o precisamente por esto), Farinelli abandonó los escenarios y públicos y aceptó la invitación a Madrid de Isabel de Farnesio y de Felipe V de España, convirtiéndose en cantante privado y en administrador/empresario de los espectáculos preparados en la corte. La época de la “prisión dorada” madrileña fue inmortalizada por el pintor italiano Corrado Guaiquinto, en un espléndido retrato que celebra la concesión al cantante de la Orden de Calatrava y muestra la protección de los soberanos Felipe V y María Bárbara de Braganza. En otro retrato oficial con los reyes, datado en 1752 y realizado por Jacopo Amigoni, Carlo Broschi-Farinelli está representado junto al compositor y amigo **Domenico Scarlatti**. Era éste otro gran artista voluntariamente “exiliado” tras haber seguido a su patrona, María Bárbara de Braganza, desde Lisboa hasta su nuevo papel como reina de España, en 1728. Probablemente los dos “napolitanos” se habían conocido en Roma, cuando Domenico regresó a Italia para asistir a su célebre padre, Alessandro, moribundo. En virtud de este vínculo, se han elegido para este programa dos composiciones emblemáticas del inicio y del fin de la carrera de “Domingo Escarlatti” (como aparece escrito en algunas fuentes españolas). La cantata para alto *Dopo lungo servire*, que hasta ahora permanece manuscrita en una biblioteca de Münster (Alemania). Es probablemente una de las cinco cantatas que han sobrevivido del periodo definido como “juvenil” de Domenico (en un estudio de Fabris y Veneziano de 2010), y es la única del grupo que requiere un orgánico de dos violines además del bajo continuo. La escritura musical, articulada en una larga sucesión de Recitativo-Aria-Recitativo-Aria-Recitativo-Aria, es simple

pero de sorprendente maestría, hasta el punto de hacer suponer que, en algunas partes, existiera una intervención del padre, Alessandro. El texto es una de las típicas ilustraciones de la Arcadia, donde los pastores Fileno y Fille viven las penas y las alegrías de su amor.

Por último, también pertenece a Domenico Scarlatti la única pieza sacra de este concierto: el *Salve Regina* para soprano, cuerda y bajo continuo, probablemente la última obra de Domenico Scarlatti, compuesto entre 1756 y 1757. Según las fuentes manuscritas que la transmiten, fue “fatta in Madrid poco prima della sua morte” (“hecha en Madrid poco antes de su muerte”), en un periodo en el que Scarlatti había comenzado a aislarse del mundo exterior para dedicarse exclusivamente a la producción de piezas sacras. La *Salve* muestra en sus varias secciones una divina belleza típica del mejor arte compositivo del gran clavicembalista.

Sólo dos años después de la desaparición de Domenico falleció el rey Fernando (en agosto de 1759) y Farinelli recibió la orden de abandonar España. Su retorno a Italia desde España, con una larga caravana de carrozas que transportaban libros, instrumentos musicales, cuadros, tabaqueras y otros tantos recuerdos de una carrera prodigiosa, se convirtió en motivo de leyenda. Se retiró a la villa que había hecho construir junto a Bolonia, donde finalizó su existencia el 16 de septiembre de 1782. En su testamento de ese año (publicado por Sandro Cappelletto en *La Voce perduta*, Turín, 1995) aparece un legado particular en el que la reina María Bárbara había dispuesto que: “A Don Carlo Broschi Farinelli, il quale mi ha servito sempre con molto zelo e fedeltà, se li dia l’anello di diamante grande rotondo giallo, e tutti li miei libri e carte di musica, e trè cembali, uno di registro, altro a martellino, e altro a penna, le migliori...” (“A Don Carlo Broschi Farinelli, el cual me ha servido siempre con mucho celo y fidelidad, se le dé el anillo de diamante grande redondo amarillo, y todos mis libros y papeles de música, y tres claves, uno con registros, otro a martillos, y otro a pluma, los mejores...”).

TEXTOS DE LAS OBRAS

BENEDETTO MARCELLO

Fonti, voi che al mio pianto. Cantata

Recitativo

Fonti, voi ch'al mio pianto
crescete, ed aure, voi che a' miei sospiri
più veloce spiegate in cielo il volo,
selva, che del mio duolo
al tristo mormorar mesta risuoni,
voi prego, per pietade, un sol momento,
ascoltate il mio affanno e il mio lamento.

Sola su queste arene,
priva del caro bene,
passo miseri i giorni, e la memoria
deg'andati contenti
più accresce i miei tormenti.

Piacque a Tirsi l'ingrato,
accender nel mio sen fiamma vorace
e poi torni partendo al cor la pace.

Misera, o quante volte
giurommi amore e fede,
poi volse altrove il piede,
e mi lasciò tra questi muti orrori
l'infedele, il tiranno,
senza riposo in sempiterno affanno!

Aria

L'ingrato, o Dio, partì,
e, all'or che mi lasciò,
appena mi degnò
d'un guardo solo.

E pur sapea che mai
lontana da' suoi rai,
avuto avria conforto
il mio gran duolo.

Fuentes, las que con mi llanto

Recitativo

*Fuentes, las que con mi llanto crecéis,
vientos, los que con mis suspiros
más veloces alzáis al cielo el vuelo,
bosque, que de mi dolor
al triste murmurar afligido resuenas,
a vosotros os ruego, por piedad, un solo momento,
escuchad mi afán y mi lamento.*

*Sola en estas tierras,
privada del querido bien,
paso míseros los días, y la memoria
de las pasadas alegrías
aumenta aún más mis tormentos.*

*Plugo a Tirsis el ingrato
encender en mi seno una llama voraz
para volver después alejando del corazón la paz.
¡Mísera, oh cuántas veces
me juró amor y lealtad,
después dirigió sus pasos a otro lado,
y me dejó entre estos mudos horrores
el desleal, el tirano,
sin reposo en eterno afán!*

Aria

*El ingrato, ¡oh Dios!, partió,
y en el momento de dejarme
apenas si se dignó
dirigirme una mirada.*

*Y bien sabía que jamás
lejos de sus ojos,
hallaría consuelo
mi gran dolor.*

Recitativo

Questi sono pure i sassi,
sono pur questi i tronchi ove il crudele
ben mille volte incise
il suo costante amore.

Qui del cocente ardore,
che per lui mi struggea, sentì pietade;
né sorge il sole, o in occidente cade,
che ogn'or non mi rammenti
promesse e giuramenti.

Ma pur bugiardi i lusinghieri accenti,
perché senza cagion d'abbandonarmi
puoté partir da me, puoté lasciarmi.

Aria.

Aurette, se volando
giungete al caro bene,
ditegli le mie pene,
chiedetegli pietà.

78

Io spero ben che, quando
senta il mio crudo affanno,
quel barbaro tiranno,
a me ritornerà.

EGIDIO DUNI

Demofonte (Libreto de Metastasio)
La dolce compagna (Acto I, escena 14)

Timante La dolce compaga
verdersi rapire,
udir che si lagna,
condotta a morire,
son smanie, son pene
che opprimono un cor.

Recitativo

*Estas son pues las piedras,
estos son pues los troncos donde el cruel
hasta mil veces grabó
su constante amor.*

*Aquí del amor abrasador,
que por él me consumía, sentí piedad;
y no sale el sol, o se pone por el occidente,
sin que a cada momento me recuerde
promesas y juramentos.*

*Y tampoco mentirosas y lisonjeras palabras,
porque sin una razón para abandonarme,
pudo alejarse de mí, pudo dejarme.*

Aria

*Vientecillos, si volando
llegáis hasta el amado bien,
decidle mis penas,
pedidle piedad.*

*Bien espero que, cuando
oiga mi grave aflicción,
aquel bárbaro tirano
conmigo volverá.*

Demofonte

La dulce compañera

*Timante La dulce compañera
vérsela raptar,
oír que se lamenta
conducida a morir,
son inquietudes, son penas
que oprimen un corazón.*

Se ardire e speranza
dal Ciel non mi viene,
mi manca costanza
per tanto dolor.

Sperai vicino al lido (Acto I, escena 4)

Timante Sperai Vicino al lido,
credei calmato il vento;
ma trasportar mi sento
fra le tempeste ancor.

E da uno scoglio infido,
mentre salvar mi voglio,
passo in un altro scoglio
del primo assai peggior

Al tuo volto lusinghier

80

Timante Al tuo volto lusinghier,
sorte nemica, mi fidai,
e la luce al fin del ver
con piacer mostrata m'hai.
Sorte bella, sorte cara,
non lasciarmi piú ingannar.
Pari un sogno a' pensier miei,
ma se pur un sogno sei,
sorte mia non mi destar.

DOMENICO SCARLATTI

Dopo lungo servire

Recitativo
Dopo lungo servire
e penoso soffrire,
al fin Fileno amante,
per mercé del suo duolo,
ebbe in grazia da Fille,
un guardo solo.

*Si valor y esperanza
del Cielo no me viene,
me falta la firmeza
para tanto dolor.*

Esperé cerca de la orilla

*Timante Esperé cerca de la orilla,
creía calmado al viento;
pero me siento transportar
todavía entre las tempestades.*

*Y de un peligroso escollo,
mientras intento salvarme,
paso a otro escollo
mucho peor que el primero.*

A tu rostro tentador

*Timante A tu rostro tentador,
suerte enemiga, me confié,
y la luz al fin de la verdad
con gusto me has mostrado.
Suerte hermosa, suerte querida,
no dejes ya que me equivoque.
Pareces un sueño a mi mente,
pero si realmente eres un sueño,
suerte mía, no me despiertes.*

Tras largo servir

*Recitativo
Tras largo servir
y penoso sufrir,
al fin el amante Fileno,
gracias a su dolor,
obtuvo como gracia de Filis
una sola mirada.*

Ma, coll'arco del ciglio,
nell'imprimere, oh Dio,
ver me lo sguardo,
ferì così l'Innamorato core
che accese sì,
non ammorzò l'ardore.

Aria

Luci umicide,
con nuova sorte
non già crudeli
se dolce morte
voi date al cor.

Se un guardo uccide
non già che sperì
un alma amante
di fe' costante
premio maggior.

82

Recitativo

Così dal duolo oppresso,
del perduto piacer, Filen dicea;
quando Fille l'intese,
per consolargli cor, così riprese:

Aria

Io lo so che una pena tiranna,
che l'anima affanna,
un sol guardo che inviti a goder.

Perché dura quel breve contento
un sol momento.
Poi dà morte anche in fasce al piacer.

Recitativo

Ma pur non disperar, Fileno amato!
E se tanto t'affligge,
d'un goduto piacer la rimembranza,
dia meta alle tue pene,

*Pero con el arco del ojo,
al dirigir, ¡oh Dios!,
contra mí su mirada,
hirió de tal manera el Enamorado corazón
que encendió,
más que apagar, su ardor.*

*Aria
Ojos homicidas
de nueva especie,
no seréis crueles
si dulce muerte
dais al corazón.*

*Si una mirada mata
no espera ya
un alma amante
de fidelidad constante
premio mayor.*

*Recitativo
Así, tan abrumado por el dolor
del perdido placer, Fileno hablaba;
cuando Filis lo oyó,
para consolar su corazón, así respondió:*

*Aria
Yo sé que una pena tirana,
que el alma aflige,
la aliviará una sola mirada que invite al placer.*

*Porque dura ese breve goce
un solo momento.
Y aniquila el placer ya en su nacimiento.*

*Recitativo
¡Pero no desesperes, amado Fileno!
Y si tanto te aflige
el recuerdo de un placentero goce,
ponga fin a tus penas*

di più dolce goder bella speranza.
“Sì!”, disse Fille, indi sorrise, e poi,
sotto l'ombre odorose,
ad'innestar col crine i fior si pose.
Restò Fileno, e su quel verde prato,
dalla speme animato,
mosse il piè per seguirla,
ma pria così rispose:

Aria a la siciliana
Cara, se vuoi ch'io sperì ,
sperar ancor saprò,
ne mai mi pentirò,
con la speranza in sen,
viver penando.

Lo so che a le mie pene
pietade un giorno avrai;
so che mentir non sai,
spero che goderò,
Fille, ma quando?

Salve Regina

Salve, Regina, Mater misericordiae;
Vita, dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exsules filii Hevae.
Ad te suspiramus, gementes et flentes,
in hac lacrimarum valle.
Eja ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Et Iesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exilium ostende.
O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria.
Amen.

la gran esperanza de un dulce placer.
"Sí", dijo Filis, sonrió y, después,
bajo las sombras olorosas,
a colocar las flores en su cabellera se puso.
Callóse Fileno, y en aquel verde prado,
albergando esperanzas,
movió los pies para seguirla,
pero antes así respondió:

Aria

Querida, si quieres que yo espere,
sabré seguir esperando,
y nunca me arrepentiré,
con la esperanza en mi corazón,
de vivir penando.

Sé que de mis penas
piedad un día tendrás;
que mentir no sabes,
espero que gozaré,
Filis, pero ¿cuándo?

Dios te Salve

Dios te Salve, Reina y Madre de misericordia,
Vida, dulzura y esperanza nuestra. Dios te Salve.
A ti llamamos los desterrados hijos de Eva.
A ti suspiramos gimiendo y llorando,
en este valle de lágrimas.
Ea pues, Señora Abogada nuestra,
vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos,
y después de este destierro, muéstranos a Jesús,
Fruto bendito de tu vientre.
Oh clementísima, oh piadosa, oh dulce Virgen María.
Amén.

CARLOS MENA

Mena es el eje vertebrador de los programas vocales de Mensa Harmonica. Sus cualidades musicales junto a su versatilidad y espíritu camerístico hacen posible abordar un repertorio amplísimo y en muchos casos arriesgado, si se tiene en cuenta el especial interés del grupo en la interpretación de obras inéditas o poco frecuentes. Los programas propuestos por Mensa Harmonica son temáticos, girando en torno a una determinada localización geográfica o a un movimiento sociocultural concreto en cuyo seno se desarrolla un movimiento artístico-musical.

Nacido en Vitoria-Gasteiz (1971), Mena se forma en la Schola Cantorum Basiliensis de Basilea, Suiza, con sus maestros Richard Levitt y René Jacobs. Su intensa actividad concertística le lleva a las salas más prestigiosas del mundo: Viena, Buenos Aires, Nueva York, Washington, Tokyo, Sydney, Melbourne, Berlín, entre un largo etcétera. Ha interpretado la ópera *Radamisto* de

Händel en una producción del Festival de Salzburgo dirigida por M. Haselböck y H. Grazer. Otras interpretaciones destacables incluyen *Rappresentazione di Anima et di Corpo* de Cavalieri en Bruselas, *l'Orfeo* de Monteverdi en Innsbruck y en Berlín, *Il Trionfo* de Händel en Salzburgo y *Europa 5* de John Cage en Flandes. En el 2007 estrenó *Viaje a Simorgh* de Sanchez-Verdú en el Teatro Real de Madrid.

Ha grabado más de 20 recitales, principalmente para Harmonia Mundi y Mirare, los cuales han recibido premios como el Diapasón de Oro, CD Compact, Internet Classical Award 2004, Editor's Choice de *Gramophon*, 10 de *Repertoire*, Choc de *Le Monde* o *Excepcional* de Scherzo. Creadores actuales como J. M. Sánchez-Verdú y G. Erkoreka han compuesto obras para él. Carlos Mena está interesado en la pedagogía Waldorf y apoya específicamente el centro Geroa Eskola-Escuela Libre de Trokoniz (Álava).

MENSA HARMONICA

Es un grupo instrumental variable que se dedica a la interpretación del repertorio camerístico de los siglos XVII y XVIII. La búsqueda de material inédito, olvidado o poco frecuente, es una de las principales inquietudes de este ensemble. La formación está compuesta por músicos con una amplia trayectoria musical, que trabajan con grupos de reconocido prestigio como Al Ayre Español, La Real Cámara, la Orquesta Barroca de Sevilla, Le Concert des Nations o la Orquesta del Siglo XVIII entre otros, actuando de forma periódica en los principales festivales y escenarios europeos y grabando para reconocidos sellos discográficos como Alia Vox, Harmonia Mundi, Mirare, etc.

Mensa Harmonica ha ofrecido conciertos en el Festival Internacional de Música Francese Viñas, la Quincena Musical

de San Sebastián, los Ciclos Musicales de verano de Deba y Zarautz, la temporada musical del Caixaforum de Palma de Mallorca y ha grabado para Catalunya Música y para Radio Nacional de España. También ha participado en el Festival de Música Antigua de Mataró, el Centro Social y Cultural de la Caixa de Tarragona, el Festival Internacional de Música de Mahón, las Semanas de Música Antigua de Estella y Vitoria, y en el ciclo Cultural Cordón de Burgos. Ha participado también en la Quincena Musical de San Sebastián y en el Festival de Música Antigua de Peñíscola, así como en la temporada musical de CaixaForum Barcelona, el Festival Internacional de Santander, el Festival Siglos de Oro, en Madrid, y el ciclo Concerts d'été de Saint Germain en Ginebra.

El autor de la introducción, **ÁNGEL MEDINA**, (Oviedo, 1955) es catedrático de Musicología de la Universidad de Oviedo. Premio extraordinario de Licenciatura y de Doctorado, es autor de varios libros, como *Ramón Barce, en la vanguardia musical española* (1983), la traducción del *Ars cantus mensurabilis* de Franco de Colonia (1988), la edición del diccionario Palatín (1990), el tratado para la guitarra de seis órdenes *Explicación de la guitarra* de Vargas y Guzmán (1994), *Josep Soler, música de la pasión* (3ª ed. en 2011), *Los atributos del capón* (3ª ed. en 2011) o *La Misa de gaita: hibridaciones sacroasturianas* (2012).

Ha escrito artículos académicos sobre el imaginario aéreo de la música, la música en el primer franquismo, el teatro lírico desde 1936, los inventos musicales en España, el gorgori, la música en el templo tras el Motu Proprio de Pío X y la música en la transición democrática, entre otros. Es o ha sido miembro del consejo de redacción de publicaciones periódicas como *Revista de Musicología*, *Anuario Musical*, *Cuadernos de Música Iberoamericana* y *Música Oral del Sur*. Ha publicado en medios internacionales como *The New Grove* (Reino Unido), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Alemania), *Inter-American Music Review* (Estados Unidos), *Musica/Realtà* (Italia), *Resonancias* (Chile) y *Pauta* (México), entre otras publicaciones. Ha sido traductor del latín, francés y catalán, crítico musical, guionista de RNE, profesor invitado en universidades españolas y extranjeras, director de tesis doctorales y de proyectos de investigación en convocatorias públicas y competitivas, además de ponente en numerosos congresos nacionales e internacionales.

La autora de las notas es **GIULIA ROMANA VENEZIANO**. Musicóloga italiana, sus investigaciones se centran sobre todo en la música del periodo barroco en Nápoles y de manera particular en la cantata de cámara, la circulación del repertorio y el papel de los intérpretes. Investigadora del proyecto europeo Musici (www.musici.eu), ha llevado a cabo una investigación sistemática de los fondos de archivo inéditos de Nápoles (antiguos Conservatorios, Pío Monte, Iglesia de Santiago y Real Hermandad de los Nobles Españoles), que ha presentado con ponencias en varios congresos internacionales y publicando varios artículos.

Ha trabajado sobre el repertorio vocal de los grandes intérpretes del barroco, realizando la edición crítica *Arie per Farinelli di Egidio R. Duni* (2005, empleada en este ciclo) y un estudio sobre Faustina Bordoni Hasse para el libro-disco *I viaggi di Faustina*, primero en la serie *Sirene* (Glossa, 2013) con Roberta Invernizzi e I Turchini de Antonio Florio, con quien colabora regularmente. También ha publicado estudios sobre la cantata y su circulación en español, italiano e inglés y artículos en el *Dizionario Biografico degli Italiani*, *Fonti Musicali Italiane*, *Enciclopedia Aragonesa*, *New Grove*, *MGG*. Su estudio *Investigations into the Cantata in Naples during the First Half of the Eighteenth Century. The Cantatas by Leonardo Vinci contained in a 'Neapolitan' Manuscript* se ha publicado en *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy* (edición a cargo de Michael Talbot, Ashgate, 2009). Recientemente se viene ocupando, junto a Dinko Fabris, de la producción cantatística de Domenico Scarlatti. Actualmente es profesora de Historia de la Música en el Conservatorio Carlo Gesualdo de Potenza y está completando el doctorado en la Universidad de Zaragoza con una tesis sobre las cantatas del napolitano Leonardo Vinci.

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.

La Fundación 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 Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la ciencia política y la sociología.

CASTRATI

Fundación Juan March

PRÓXIMOS CICLOS

MÚSICA DE ENSUEÑO

Con motivo de la exposición “Surrealistas antes del Surrealismo”

- 4 de octubre El mundo del subconsciente
por **Antonio Arias**, flauta y **Nuria Llopis**, arpa
- 9 de octubre Sueños y pesadillas
por **Benedict Nelson**, barítono y **Roger Vignoles**, piano
- 16 de octubre Nocturnos
por el **Luis Fernando Pérez**, piano
- 23 de octubre Fantasías
por **Sofya Melikyan**, piano

AULA DE (RE)ESTRENOS 88

- 30 de octubre **Sigma Project**, cuarteto de saxofones



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castello, 77. 28006 Madrid - Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es – musica@march.es

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/

