

CICLO DE MIÉRCOLES

GAETANO BRUNETTI, MÚSICO DE CORTE

noviembre-diciembre 2013



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

**GAETANO BRUNETTI,
MÚSICO DE CORTE**

Fundación Juan March

La Fundación Juan March expresa su agradecimiento a Patrimonio Nacional por la reproducción de las partituras del *Quinteto en Do Mayor Op. 1 nº4, L 205*, de Gaetano Brunetti, conservado en la Biblioteca del Palacio Real (Leg. 1613, cat. 1526).

Ciclo de miércoles: “Gaetano Brunetti, músico de corte”: noviembre-diciembre 2013 [introducción de Miguel Ángel Marín y notas al programa de Lluís Bertran]. - Madrid: Fundación Juan March, 2013.

48 p.; 19 cm.

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

Programas de los conciertos: [I] “Obras de G. Brunetti y L. Boccherini”, por La Ritirata; [II] “Obras de G. Brunetti, L. Boccherini y F. J. Haydn”, por el Cuarteto Quiroga y Richard Lester, violonchelo; [y III] “G. Brunetti, L. Boccherini y F. J. Haydn”, por el Cuarteto Mosaïques; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 27 de noviembre, 4 y 11 de diciembre de 2013.

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

1. Tríos de cuerda - Programas de mano - S. XVIII.- 2. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XVIII.- 3. Quintetos de cuerda - Programas de mano - S. XVIII.- 4. 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

© Miguel Ángel Marín

© Lluís Bertran

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción
 Mecenaz y sirvientes
 Brunetti, compositor del rey
 Obra de cámara
 Tríos
 Cuartetos
 Quintetos
- 16 Miércoles, 27 de noviembre - *Primer concierto*
 La Ritirata
 Obras de G. BRUNETTI* y L. BOCCHERINI
- 26 Miércoles, 4 de diciembre - *Segundo concierto*
 Cuarteto Quiroga y Richard Lester, violonchelo
 Obras de G. BRUNETTI*, L. BOCCHERINI y F. J. HAYDN
- 36 Miércoles, 11 de diciembre - *Tercer concierto*
 Cuarteto Mosaïques
 Obras de G. BRUNETTI*, L. BOCCHERINI y F. J. HAYDN
- * Primera interpretación en tiempos modernos*

Introducción de **Miguel Ángel Marín**

Notas al programa de **Lluís Bertran**



Grabado al aguafuerte de Carlos IV realizado por José María Galván, sin fechar (siglo XIX), sobre un dibujo de Francisco de Goya.

La música de Gaetano Brunetti (1744-1798), el compositor predilecto de Carlos IV, cayó en el olvido tras su muerte. Esta circunstancia no sería reseñable si no fuera por el marcado contraste que representa con la privilegiada posición que el compositor ocupó en vida. Protegido por el filarmónico monarca desde su etapa como Príncipe de Asturias, Brunetti llegó a ejercer un control casi absoluto sobre todos los aspectos musicales en los espacios privados del Palacio Real y de los Reales Sitios. A él le correspondía tanto proporcionar obras nuevas de su pluma, como supervisar la adquisición de nuevas composiciones de otros autores activos en los principales centros musicales de Europa.

Este ciclo quiere contribuir a la recuperación de esta figura capital del Clasicismo europeo programando seis de sus obras de cámara, todas en primera interpretación en tiempos modernos. Estos tres conciertos presentan así una panorámica sobre la producción camerística de Brunetti centrada en tres géneros representativos de su época: el trío de cuerda, el cuarteto y el quinteto con doble violonchelo. Brunetti se escuchará aquí flanqueado por los dos compositores de referencia en el periodo, Boccherini y Haydn, de los que sin embargo supo diferenciarse.

INTRODUCCIÓN

Mecenas y sirvientes

El sociólogo alemán Norbert Elias, en su libro clásico *Mozart. Sociología de un genio* (Barcelona, 1991), planteaba la necesidad de abordar el estudio de los compositores del Antiguo Régimen dentro de las estructuras de poder de su época. La trayectoria vital de un artista, las decisiones que tomaba, el tipo de obras que componía e, incluso, determinados rasgos de su estilo, eran todos elementos que venían marcados por el contexto social en el que vivía. Hasta finales del siglo XVIII, como mínimo, la actividad de los compositores y de muchos artistas gravitaba alrededor de un mecenas. El sistema de patronazgo aceptado de forma unánime como el orden natural de las cosas permitía al mecenas disfrutar en exclusiva de las creaciones de sus artistas, a cambio de otorgarles protección a ellos y a sus familias ante la amenaza de un mundo incierto. Un sistema anclado en una relación simbiótica, aunque fuera sesgada por la desigualdad: el mecenas obtiene el prestigio social de la exclusividad y el compositor la seguridad económica de la protección.

El único modo de sobrevivir que tenían compositores e intérpretes pasaba así por encontrar una posición estable en el complejo entramado de las instituciones de poder. Estas circunstancias también fomentaban el contacto, a veces diario, entre el mecenas y el artista, entre un rey y su compositor (o su pintor), una situación insólita en una sociedad fuertemente jerarquizada y segregada. La distancia social entre ambos era increíblemente grande, pero las distancias física y espacial eran mínimas, en particular durante la ejecución musical cuando ambos compartían atriles. La práctica de la música de cámara permitía de modo especial suspender las rígidas barreras que separaban los distintos estamentos sociales para crear la apariencia de una sociedad igualitaria, en la que el rey o el aristócrata y su sirviente compositor o músico compartían momentáneamente, en pie de igualdad, exactamente la misma actividad. De esta extraordinaria posición se bene-

fició durante años, de un modo particularmente intenso, el compositor al que se dedica este ciclo de conciertos.

Una visión de las relaciones de mecenazgo desde este planteamiento invita a abandonar la noción idealizada, propia de la ideología romántica, según la cual el sustento que un mecenas proporciona al artista es un tributo a su genio, sostenido para salvaguarda de la Humanidad. En su lugar, aboga por la idea del mecenazgo musical como un mecanismo para buscar el prestigio del mecenas, interesado en proyectar una imagen social a través de la gestión de los símbolos sonoros. Esto explica que el bien apreciado por el mecenas no fuera tanto la obra musical en sí misma (esto es, la partitura), como su interpretación en vivo: el verdadero emblema de poder era el hecho *performativo* y no su soporte material.

Brunetti, compositor del rey

La figura y la música de Gaetano Brunetti (1744-1798) solo pueden entenderse, como pocos otros casos contemporáneos, en el contexto de este sistema de mecenazgo propio del Antiguo Régimen. Mientras que Mozart, como analiza Elias, es el caso perfecto de compositor que se rebela ante esta situación y trata de desprenderse de las ataduras del mecenazgo para conseguir una plena independencia creadora, Brunetti se sitúa en el extremo opuesto: el de la plena aceptación. El compositor italiano se convierte en el prototipo de músico de corte, en ejemplo consumado de artista que progresa en el escalafón profesional (y, por tanto, social) hasta alcanzar la cúspide: el puesto de compositor de cámara del rey. Nacido en Fano (Italia), en 1760 se encontraba ya en Madrid, cuando intenta ingresar en la Capilla Real, aunque no lograría una plaza de violín hasta 1767. Tres años después es nombrado maestro de violín del Príncipe de Asturias, de quien ya no se separaría hasta su fallecimiento. Con el acceso al trono de Carlos IV, sin duda el monarca Borbón más filarmónico de la historia y él mismo un violinista entregado, Brunetti se convirtió en la figura musical más poderosa en el ámbito privado de la Corte. No solo proporcionaba su propia música para in-

interpretarse en la Real Cámara, sino que también supervisaba toda su organización musical y laboral. A este exclusivo espacio destinaría la práctica totalidad de su abundante producción camerística.

La asunción de que un compositor de corte componía *exclusivamente* para su rey llegó a su expresión máxima en el caso de Brunetti. Esta circunstancia explica la restricción de su obra a los espacios cortesanos y, consecuentemente, el olvido en el que esta cayó tras su muerte. Otros compositores contemporáneos estuvieron en una situación análoga con resultados bien distintos para la difusión de su música. Haydn y Boccherini, por ejemplo, estaban igualmente asentados en las mismas estructuras de mecenazgo y crearon la mayor parte de su música a la sombra de sus protectores como principales destinatarios. Haydn estuvo al servicio de tres miembros de la familia Esterházy (Paul Anton, Nikolaus y Anton) durante cuatro décadas, mientras que Boccherini fue, entre 1770 y 1797, compositor de cámara de, sucesivamente, el infante Don Luis (tío de Carlos IV) y el rey Federico Guillermo de Prusia. Sin embargo, en ninguno de estos dos casos, componer para el mecenas implicó en la práctica esta exclusividad ni impidió que los autores pudieran negociar la venta de sus obras. Ni siquiera fue así en el caso de Haydn antes del nuevo contrato de 1779: hasta esa fecha, en teoría, tenía explícitamente prohibida la difusión de su música pero, en la realidad, esta circuló profusamente, a veces quizá inducida secretamente por el propio compositor.

Brunetti, en cambio, no pudo o no quiso sortear el deseo del Rey español de preservar en exclusiva la música del italiano para su disfrute personal. Estas obras quedaron así circunscritas a espacios cortesanos como el Cuarto del Rey y las academias en los Reales Sitios. Es llamativo, por ejemplo, que su nombre solo figure una sola vez en las numerosas temporadas de conciertos públicos organizados en los Caños del Peral, el teatro ubicado donde hoy se alza el Teatro Real. Sin apenas impresos, y excluidos los manuscritos de la difusión,

sus partituras no pudieron salir nunca de los círculos cortesanos y aristocráticos de la Villa y Corte. Y sin la circulación de las partituras, no ha habido opciones para la difusión del compositor. El interés suscitado por sus autógrafos entre algunos coleccionistas y aficionados franceses del siglo XIX y principios del XX no fue acicate suficiente para que su música se instalara en los programas de los conciertos decimonónicos, como sí ocurrió con Haydn y, limitado a Francia, con Boccherini. Paradojas de la historia: las enormes ventajas que la privilegiada protección real reportó a Brunetti en vida, acabaron provocando su olvido tras la muerte.

Estas circunstancias históricas explican que Brunetti haya pasado completamente inadvertido, tanto entre el público aficionado, como entre los investigadores y los intérpretes especializados. Solo en los últimos años está apareciendo un número significativo, aunque todavía modesto, de ediciones, estudios y grabaciones, en un discreto *revival* que puede ayudar, al fin, a conocer su obra y evaluar su aportación a la historia de la música de este periodo. A este proceso quiere sumarse este ciclo.

Obra de cámara

La producción musical de Brunetti alcanza un número importante de obras en géneros muy diversos: 346 composiciones recogidas en el catálogo publicado en 2005, a las que se van incorporando hallazgos posteriores. Excepto un pequeño corpus de música vocal profana en castellano (por ejemplo, una zarzuela y una ópera hoy perdidas) y religiosa en latín, la gran mayoría del repertorio brunettiano se concentra en la música orquestal con nada menos que 36 sinfonías y, sobre todo, en la música de cámara. Desde la sonata a solo hasta el sexteto, casi todos los géneros practicados en la época fueron cultivados por Brunetti de una forma casi compulsiva: 75 sonatas para violín, 47 tríos, 50 cuartetos, 65 quintetos y 12 sextetos, cifras a las que habría que sumar, como mínimo, otras 54 composiciones de cámara documentadas pero hoy perdidas o sin localizar. Estas 249 obras conservadas convierten a

este corpus en la principal aportación de cámara gestada en España junto a la de Luigi Boccherini. Y, sin embargo, solo una minúscula parte de este ingente repertorio ha sido interpretada en tiempos modernos o está disponible en ediciones críticas. Es probable que, conforme avance la investigación, la posición de Brunetti se vaya convirtiendo en piedra angular, no solo en la historia musical de España, sino también en la música de cámara europea del periodo.

Este ciclo se articula en torno a tres de los principales emblemas del repertorio camerístico: el trío, el cuarteto y el quinteto. Estos géneros tenían su lugar natural de interpretación en los espacios reservados e íntimos, en donde las diferencias, tan marcadas hoy, entre músico profesional y aficionado, o entre intérprete y oyente, apenas eran perceptibles. En los tres géneros la contribución de Brunetti fue sobresaliente.

Tríos

En el caso particular del trío de cuerda, la década de 1770 supuso –como para otros fenómenos relacionados con la música instrumental en España– un punto de inflexión histórico. En el espacio de unos pocos años, la naciente imprenta musical madrileña y el boyante comercio de partituras pusieron a disposición de los aficionados españoles una notable cantidad de tríos de compositores entonces reconocidos, como Friedrich Schwindl, Wilhelm Cramer, Manuel Cavazza, Gaetano Besozzi, Luigi Marescalchi, Carl Joseph Toeschi, Carl Stamitz, Gaetano Pugnani, Christian Cannabich o Wilhelm Cramer. La biblioteca del duque de Alba reunía la importante cifra de unos 260 tríos, de los que 72 eran de autores activos en España (como Corselli, Canales y Mencía), mientras que el inventario del infante Don Luis cita nada menos que 448 tríos (de Boccherini, Brunetti, Ataide y Porretti, entre otros muchos). En este contexto, Boccherini y Brunetti son los autores más prolíficos en este género con, respectivamente, siete y ocho colecciones (de seis tríos cada una) compuestas entre mediados de los sesenta y mediados de los noventa. A través de este amplio corpus también se perciben

algunos de los rasgos característicos de sus respectivos estilos: multiplicidad de temas y cambio continuo entre el modo mayor y menor en Boccherini, frente al desarrollo motivico a partir de pequeñas células temáticas y tendencia al modo mayor en detrimento del menor en Brunetti. No solo es el trío un género central en sus catálogos, sino que también suscitó una cierta expectativa pública en sus comienzos. Parece que sirviera de carta de presentación ante los aficionados, como sugiere el hecho de que los dos autores publicaran tríos en Madrid, algo que no ocurrió con ningún otro de sus géneros instrumentales.

En términos formales, una buena parte de estos tríos, al igual que la mayoría de sus contemporáneos, se organizan en tres movimientos, si bien también se encuentran ejemplos con dos o cuatro. La dotación instrumental más habitual entonces para el trío de cuerda era la formada por dos violines y violonchelo, y dentro de esta disposición clásica se sitúan casi todos los tríos de Boccherini y la mitad de los de Brunetti. La alternativa, formada por violín, viola y violonchelo, fue una práctica esencialmente española, un rasgo particular en el contexto europeo, que está presente en los *Tríos Op. 14* (1772) y los *Tríos Op. 47* (1793) de Boccherini y en cuatro de las ocho colecciones de Brunetti, expresamente diferenciadas por este compositor de sus otros tríos mediante el nombre de “divertimento”, término con el que quizá también quería sugerir una diferenciación de función, uso o carácter.

Cuartetos

También la década de 1770 fue clave para el surgimiento del cuarteto de cuerda en Europa, un proceso que, pese a la imagen dictada por los manuales al uso, tuvo también cierto impacto en España. Un listado de los cuartetos compuestos aquí en el tercio final del siglo XVIII ronda los dos centenares y medio, un corpus modesto pero de ciertas dimensiones. El nombre de estos compositores puede resultar vagamente familiar a los aficionados, pero su música es prácticamente desconocida más allá de los círculos especializados: Manuel

Canales, João Pedro de Almeida Motta, Enrique de Ataíde y Portugal, Francesco Corselli, Fernando Ferandiere, Tomás de Iriarte, Ramón Monroy, Juan Oliver Astorga, Giuseppe Ponzo y José María Reynoso. A este elenco es preciso añadir, por supuesto, los 84 cuartetos de Luigi Boccherini y los 50 de Gaetano Brunetti (aunque la evidencia documental indica que seguramente compuso ocho cuartetos más no conservados).

La ausencia de una tradición interpretativa e investigadora sobre el cuarteto de cuerda en España en general y sobre la figura de Brunetti en particular explica que su extenso repertorio de cuartetos sea todavía muy poco conocido, aunque su dimensión lo convierte, de nuevo junto a Boccherini, en la principal figura en la implantación del género en España. La composición de estos cuartetos jalona la mayor parte de la carrera creativa de Brunetti, desde 1774 hasta 1792-1793, si bien las primeras cuatro series vieron la luz en solo tres años: los *Op. 2* y *Op. 3* en 1774, el *Op. 4* en 1775 y el *Op. 5* en 1776. Esta explosión creativa –un cuarteto nuevo cada mes y medio como media– no encuentra analogía en las carreras de Haydn y Boccherini, también autores muy prolíficos e igualmente sometidos a los deseos y condicionantes de sus mecenas. El periodo de mayor dedicación al cuarteto se concentra en ambos compositores entre 1768-1769 y 1772, cuando Haydn compuso los *Op. 9*, *Op. 17* y *Op. 20* y Boccherini los *Op. 8*, *Op. 9* y *Op. 15*.

Los cuatro primeros opus de Brunetti muestran una técnica cuartetística competente e innovadora aprendida con sorprendente rapidez. La variedad de texturas, formas, articulaciones de movimientos, tonalidades y compases, junto a un sofisticado tratamiento de los motivos en la estela haydniana confirman sus capacidades artísticas y técnicas en la escritura a cuatro partes instrumentales. Un análisis del conjunto de cuartetos revela algunos rasgos del perfil compositivo de Brunetti en este género. Para empezar, en un aspecto tan visible como el número de movimientos, el autor adopta una

posición que difiere de los dos compositores de referencia del periodo, algo que revela una seguridad creativa al adentrarse en un terreno nuevo. Mientras que Haydn estableció los cuatro movimientos como norma inquebrantable ya en su *Op. 9* (c. 1769-1771), Boccherini combinó con cierta frecuencia cuartetos con distinto número de movimientos dentro de un mismo opus, conjugando obras con dos, tres y cuatro movimientos. Brunetti se aleja del primero al evitar un número fijo de movimientos (12 cuartetos con dos movimientos, 26 con tres y 12 con cuatro), y se diferencia del segundo al mantener la regularidad en el número de movimientos dentro de cada colección. En cuanto al ámbito de tonalidades, Brunetti ya alcanzó el máximo espectro habitual en la época –marcado por cuatro sostenidos y cuatro bemoles– en los cuartetos de la década de los 70: desde Mi mayor (*Cuarteto Op. 2 n° 2, L 151*) hasta el atípico Fa menor (*Cuarteto Alba n° 6, L 179*). Boccherini nunca fue más allá de estos márgenes, con cuatro cuartetos en Mi mayor y dos en Fa menor, y Haydn solo los rebasó en la década de 1790, con las aventuras armónicas de los *Cuartetos Op. 76* y *Op. 77* empleando tonalidades como Si mayor, Fa sostenido mayor y Re bemol mayor.

Pero quizá, es la escasa presencia de tonalidades en modo menor el rasgo de Brunetti que resulta más llamativo, dando lugar a una escritura de tono generalmente alegre. Haydn fue sistemático al introducir en cada opus un cuarteto en menor (10 de los 68 cuartetos, un 15% del total), mientras que Boccherini mantuvo un principio mucho más flexible al incluir ninguna, una o dos obras en menor (18 de los 90 cuartetos, un 20%), si bien algunos de sus opus no alcanzan las seis obras. En cambio, Brunetti minimiza la presencia del modo menor de una forma significativa: solo 5 de los 50 cuartetos están en tonalidades menores (10%), la mayoría además concentrados en los tres años de furor cuartetístico: *Op. 2 nos. 1 y 4* (Sol menor y La menor), *Op. 4 n° 5* (La menor), *Op. 5 n° 4* (Si menor) y *Alba n° 6* (Fa menor). Esta abrumadora presencia de cuartetos en modo mayor, que se convirtió casi absoluta en los años finales, podría haber sido equilibrada por las modu-

laciones en los movimientos internos. Pero no ocurre así. De los 26 cuartetos en tres movimientos, 24 están en modo mayor y en todos ellos el lento central modula a la tonalidad de la dominante o de la subdominante, siempre en modo mayor, excepto en tres casos.

Quintetos

Sin llegar a alcanzar la preeminencia del trío o del cuarteto, el quinteto –y, en menor medida, el sexteto– también tuvieron a finales del siglo XVIII en España un desarrollo importante que acabaría diluyéndose décadas después. El origen del quinteto responde, como el del cuarteto, a una práctica esencialmente vienesa, con los seis de Mozart compuestos entre 1773 y 1791 como principal referencia. Pero la aportación de la tradición instrumental de origen italiano, no siempre reconocida por la historiografía, resultaría igualmente determinante. De hecho, París y Madrid fueron, junto a Viena, los centros europeos en los que el quinteto de cuerda se cultivó con cierta intensidad, en buena medida estimulado por los más de 300 compuestos por tres autores italianos afincados en estas dos ciudades: Giovanni Giuseppe Cambini en París, y Boccherini y Brunetti en Madrid. De los dos últimos se conocen unos 200 quintetos, todos escritos en España a partir de la temprana fecha de 1771, y un corpus pequeño pero muy significativo de doce sextetos de cuerda (seis de cada autor) datados a mediados de la década de los setenta.

Resulta interesante constatar que la formación del quinteto clásico que acabaría estandarizándose –dos violines, dos violas y un violonchelo– convivió en un primer momento con otra que sustituía una viola por un violonchelo, una disposición típica en Boccherini y en Cambini pero extraña muy pocos años después (no deja de ser curioso que esta disposición tuviera luego continuidad en el colosal *Quinteto en Do mayor D 956* de Schubert, igualmente para dos violonchelos). Que la mayoría de los quintetos de Brunetti y Boccherini compuestos en la década de 1790 optaran por la formación clásica confirma la hegemonía que Viena pronto alcanzó en la vida musical europea.

De toda la música de cámara de Brunetti, los quintetos han pasado desapercibidos aún más, si cabe, entre los investigadores. Si de los restantes géneros empezamos a contar con algunas ediciones modernas, de los quintetos solo tenemos los manuscritos de la época, que son los materiales empleados en este ciclo. Quizá sea esta circunstancia el indicador que mejor revela el esfuerzo de recuperación que aún tenemos pendiente en torno a la música de cámara en española de finales del siglo XVIII.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Lluís Bertran, *Les trios à cordes de Gaetano Brunetti. Création musicale et réception en Espagne pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Tesina de máster, Universidad de París – Sorbona (París IV), 2011.
- Germán Labrador, *Gaetano Brunetti (1744-1798). Catálogo crítico, temático y cronológico*, Madrid, AEDOM, 2005.
- Lluís Bertran (ed.), *Gaetano Brunetti. Tríos para dos violines y violonchelo. Series VI y VII*, Madrid, ICCMU, 2012.
- Miguel Ángel Marín y Jorge Fonseca (eds.), *Gaetano Brunetti. Cuartetos de cuerda L184 – L199*, Madrid, ICCMU, 2012.
- Miguel Ángel Marín, “¿Existió un cuarteto de cuerda español?”, *Scherzo*, 283 (marzo de 2013), pp. 86-88.
- Miguel Ángel Marín, “A la sombra de Corelli: componer para el violín” y “El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata”, en José Máximo Leza (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4: La música en el siglo XVIII, Madrid, Fondo de Cultura Económica, en prensa.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 27 de noviembre de 2013. 19:30 horas

I

Luigi Boccherini (1743-1805)

Trío en Do mayor Op. 34 n° 5, G 105

Largo

Allegro vivo

Andante lento con variazioni

16

Gaetano Brunetti (1744-1798)

Trío en Mi bemol mayor, Serie VI n° 3, L 117*

Allegro non molto

Cantabile sostenuto

Finale. Allegretto un poco vivace

II

Gaetano Brunetti

Trío en Do mayor, Serie VI nº 1, L 115*

Allegro maestoso

Tempo di Minuetto - Trio

Finale. Allegro vivace

Luigi Boccherini

Trío en Re mayor Op. 34 nº 4, G 104

Allegretto moderato assai

Grave - Allegro - Grave

Tempo di Minuetto

17

* Primera interpretación en tiempos modernos

LA RITIRATA

Hiro Kurosaki, *violín*

Lina Tur Bonet, *violín*

Josetxu Obregón, *violonchelo*

La absolución del trío

En 1779, en su poema *La Música*, aplaudido en toda Europa, Tomás de Iriarte situaba en pie de igualdad al trío y al cuarteto de cuerda, pues:

...no suele un oído acostumbrado
de la armonía al género completo
el dúo recibir con el agrado
que le merece el trío y el cuarteto.
En ellos las posturas son cabales,
es el claro y oscuro más sensible,
señalados los bajos radicales,
y la modulación varia y flexible.

18

Herederero del prestigio indiscutido de la sonata en trío barroca, su continuador, el trío de cuerda, gozó de una asentada popularidad hasta bien entrada la década de 1770, en una dulce convivencia con el género más nuevo del cuarteto. En España, incluso después de 1780, siguió siendo un género favorecido por los compositores y por el creciente público aficionado, a juzgar por la cantidad de publicaciones que se anunciaban en la prensa periódica. Fue incluso el género preceptivo para los debuts en la industria editorial de muchos jóvenes compositores y para las dedicatorias a sus mecenas, reales o deseados. Boccherini se presentó al público europeo con sus *Tríos Op. 1* (1760) y al Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, con los *Op. 6* (1769). Brunetti hizo lo propio ante el XII duque de Alba, su primer patrón, con un primer juego de tríos (1767), ante el infante Don Luis con la *Serie I'* (1769) y dedicó al Príncipe de Asturias la publicación parisina de su *Serie V* (1775).

Luigi Boccherini y Gaetano Brunetti compusieron, respectivamente, 42 y 50 tríos de cuerda y, aunque la mayor parte son anteriores a 1780, tanto uno como el otro volvieron a interesarse periódicamente por el género en los años siguientes.

1 La ausencia, en muchos casos, de una numeración sistemática por opus por parte de Brunetti, ha llevado a los investigadores a designar las distintas colecciones de seis obras como serie y atribuirles un número siguiendo, siempre que sea posible, el orden cronológico.

Con la particularidad de que, tras prácticamente inventar, en 1772-1773, el trío para violín, viola y violonchelo (*Op. 14* de Boccherini, 1772 y *Serie II, III y IV* de Brunetti, 1773-1775), fueron alternando este nuevo orgánico con el ya tradicional de dos violines y violonchelo. Boccherini volvió al trío, después de diez años de interrupción, en 1781 (*Op. 34*, dos violines), 1793 (*Op. 47*, viola) y 1796 (*Op. 54*, dos violines). Brunetti lo hizo, a un ritmo parecido, después de la *Serie V* de 1775, en 1784-1785 (*Serie VI*, dos violines y *Serie VII*, viola) y de nuevo en 1795 (*Serie VIII*, dos violines).

Luigi Boccherini residía, en el momento de componer los *Tríos Op. 34*, en Arenas de San Pedro, pequeña población de la Sierra de Gredos, donde acompañaba a su patrón el infante Don Luis, desterrado de la corte por haberse visto impelido a contraer matrimonio con una mujer de estatus social inferior al suyo. El músico seguía, sin embargo, en estrecho contacto con la capital y con el resto de Europa, y las adversas circunstancias de su patrón no fueron obstáculo para que pudiera engendrar algunas de las obras más importantes de su carrera. En 1780, ya en Arenas, había concebido la celeberrima *Música nocturna de las calles de Madrid* como parte de su colección de *Quintetos Op. 30*. Del mismo año son los *Cuartetos Op. 32*, considerados una de las cumbres de su producción cuartertística, y los primeros publicados en exclusiva por el editor vienés Artaria, editor, en la misma época, de Haydn y Mozart. De 1781, contemporáneo exacto de los *Tríos Op. 34*, es el conmovedor *Stabat Mater* en su primera versión para voz sola y quinteto con dos violonchelos. Boccherini seguía, fiel a sí mismo, puliendo y enriqueciendo un estilo reconocido en la Europa de su tiempo como original y único.

La indicación que abre el “Allegretto moderato” inicial del **Trío en Re mayor Op. 34 nº 4, G 104**, “dolcissimo”, es ya toda una declaración de intenciones. Empieza, además, en Re ;menor! con la repetición insistente de un mismo motivo y el inquietante balanceo armónico a pequeña escala característicos del compositor. El Fa sostenido que “corrige” el Re menor en Re mayor no aparece hasta el final del segundo compás, en

un testimonio significativo del espíritu caprichoso con el que Boccherini afronta las convenciones musicales de su tiempo. La participación virtuosa del violonchelo, la delicada orfebrería melódica y, sobre todo, un fabuloso sentido del ritmo y de la alquimia tímbrica entre los instrumentos de cuerda son otros rasgos típicamente boccherinianos que pueden apreciarse en este primer movimiento.

Muy curioso en esta obra resulta el número y la ordenación de los movimientos. Son cinco: tres movimientos largos de tempo moderado o rápido –“Allegretto moderato”, “Allegro” y “Tempo di Minuetto”– e, intercalados, dos breves movimientos de transición de tempo muy pausado, “Grave”. Parecen, estos últimos, reminiscencias de las sonatas en trío de comienzos de siglo, que Boccherini revisita con su habitual soltura, pero con una distancia sentimental, nostálgica. En efecto, el “Grave” de transición llega alterado por una expresividad extrema, dolorosa. El primer acorde es ya disonante, inesperado, como lo había sido el inicio del primer movimiento. Sigue un unísono lejano, *pianissimo*, y una melopea de los violines que se deshilacha en la distancia... Para dar paso a un saludable “Allegro”, de tono pastoral, con un acompañamiento resonante de semicorcheas que parece evocar el bordón de la zanfoña o de la gaita. El “Tempo di Minuetto”, en un nuevo alarde de la agudeza y del oficio de Boccherini, se divierte con la estructura tradicional de minuetto, trío y retorno del minuetto al utilizar exactamente la misma melodía, de principio a fin, en el minuetto y en el trío, pero con armonizaciones distintas. De este modo puede oírse tres veces el mismo minuetto, la primera y la tercera armonizado en Re mayor y la segunda, en la que hace función de trío, en Si menor. Una vigorosa coda pone colofón a la obra.

Como más adelante Schubert, Boccherini conocía el arte de convertir en deprimente la tonalidad menos proclive a serlo: Do mayor. En el **Trío en Do mayor Op. 34 nº 5, G 105**, rompe el silencio el largo discurso de un personaje melancólico, víctima del *spleen*, el esplín, como lo traducía Tomás de Iriarte ya en la época. Es la melodía boccheriniana por excelencia, len-

ta, cautivadora, que podremos volver a oír en otra obra dentro de este ciclo, el *Quinteto en Do mayor Op. 10 n° 4*, G 268. Nada más opuesto al carácter del “Largo” inicial que el “Allegro vivo” que le sigue, entonado con decisión por el violonchelo solo, con su revoloteo de ritmos rápidos y de síncopas. El tercer y último movimiento, un “Andante lento” con cuatro variaciones, participa de una prolongadísima tradición italiana de variación y ornamentación melódica. Pero, más allá de la demostración de virtuosismo de los dos violines y de su tan amado violonchelo en las sucesivas variaciones, la unicidad del arte boccheriniano se impone una vez más en la refinadísima trama textural que culmina, en la cuarta variación, con un chispeante “perpetuum mobile”.

Gaetano Brunetti, por razones que desconocemos, atravesaba en 1781 (cuando Boccherini componía los *Tríos Op. 34*) un período de baja actividad creadora que dejó atrás, a partir del año siguiente, con la composición muy seguida de varias sinfonías importantes, los seis *Quintetos con fagot Op. 2*, dos juegos de cuartetos (entre los que se cuenta el *Cuarteto en Mi bemol mayor L 188* que también podremos oír en este ciclo) y dos juegos de tríos, la *Serie VII*, para violín, viola y violonchelo y la *Serie VI*, para dos violines y violonchelo, de la que oiremos los tríos primero y tercero.

La *Serie VI* es una colección de seis obras en tres movimientos escrita en 1784 o 1785 para su uso exclusivo en el Cuarto del Príncipe de Asturias. Su principal novedad radica en el claro incremento de la exigencia técnica del primer violín, que conquista su registro más agudo. Este fenómeno tiene relación directa con el hecho de encontrarse entonces en París los dos hijos de Brunetti, Juan y Francisco, pensionados por el Príncipe de Asturias. Juan, el mayor, era discípulo del violinista Giovanni Battista Viotti, que causaba sensación desde su debut en 1782 gracias al potente sonido que sacaba de su violín y a su técnica innovadora. De ella dejó plasmación en obras en las que predomina un primer violín virtuoso, como los *Tríos Op. 2* (1782), razón por la cual recibieron el nombre de tríos *brillants* (brillantes); en España se los denominó, muy

gráficamente, “tríos de violín” o “de violín obligado”. Gracias, pues, a la mediación de Juan Brunetti, los *Tríos Op. 2* de Viotti fueron copiados en Madrid a escasos meses de darse a conocer en París y dejaron su impronta en los tríos de la *Serie VI*. Gaetano, el padre, ofreció así al Príncipe Don Carlos unas obras a la “última moda de París”, una de las primeras colecciones europeas en el género del trío *brillant*.

El *Trío en Do mayor Serie VI nº 1, L 115* se abre, precisamente, con una frase exigente para el primer violín, formada por notas muy distantes entre ellas y unidas por un solo golpe de arco que evoca claramente el primer movimiento del *Trío Op. 2 nº 3* de Viotti, también en Do mayor. El carácter, lo indica el propio nombre del movimiento, “Allegro maestoso”, y la tonalidad diáfana de Do mayor, junto con los ritmos punteados (larga-breve), omnipresentes en las primeras frases, le dan el efecto de un aire resuelto, magnífico. Alterna con esta atmósfera un material melódico secundario más lírico, en el estilo “sentimental” francés que también se encuentra en Viotti, así como amplios pasajes de lucimiento virtuoso del primer violín.

Rompiendo con una convención arraigada, y con el esquema de movimientos del resto de obras de la colección, en lugar del movimiento lento esperado, encontramos luego un minueto con su trío. El minueto, tónico, vibrante, eco del primer movimiento, es objeto de un refinado trabajo rítmico basado en la alteración de los tiempos fuertes y la multiplicación de unísonos y pequeñas imitaciones entre los tres instrumentos. Alejándose de Viotti, Brunetti se rinde aquí al modelo de Joseph Haydn, ya entonces célebre por sus ingeniosos minuetos. El trío, como es habitual en Brunetti, retoma el encabezamiento del minueto pero lo muda en una propuesta más expresiva e íntima, siempre *pianissimo*. El rondó final, “Allegro vivace”, sigue fiel a Haydn. No sólo en la gran economía de motivos melódicos, sino en algo que se acerca, como el minueto, al ingenio, al humor incluso, con la utilización, en algunos pasajes contrapuntísticos, de un ritmo sincopado que

juega con la percepción de la verdadera pulsación por parte del oyente.

También en el *Trío en Mi bemol mayor Serie VI nº 3, L 117* el compositor toma sus distancias respecto al melodismo cautivador de Viotti para situarse, de nuevo, bajo la advocación de Haydn. En el serio primer movimiento, “Allegro non molto”, el ingenio temerario, la lucidez en el planteamiento formal, la economía de recursos, vuelven a dominar el discurso en pie de igualdad con las efusiones brillantes del primer violín. Cabe destacar, sobre todo en la segunda parte, una escritura densa y un cromatismo perturbador, disonante, probablemente al límite de lo considerado tolerable por los oyentes de la época.

La obra sigue con la visión, si cabe aún más sombría, de un “Cantabile sostenuto” que debe ejecutarse “con espressione”, de modo expresivo. El tema que abre el movimiento tiene una historia curiosa. Proviene, casi literalmente, de un viejo trío publicado en la década de 1760 por Carlo Antonio Campioni, compositor activo en la ciudad italiana de Livorno y que tuvo mucha influencia sobre Brunetti, quien podría haberlo conocido y frecuentado durante su periodo de formación en Italia. Brunetti utilizaría, además, el mismo tema en su aria de concierto *Odo le meste voci* (“Oigo las tristes voces”), una escena operística que cuenta el dolor de un padre en la muerte de su hijo. Es, pues, bajo el signo de lo trágico que debemos comprender los silencios sobrecogedores, los amplios arabescos de aspecto improvisado del primer violín y el episodio central, en un patético Si bemol menor. En contraste absoluto, el festivo tercer movimiento, “Allegretto un poco vivace”, es un experimento formal digno de los entonces modernísimos *Cuartetos Op. 33* de Joseph Haydn, publicados sólo dos años antes de la composición de la *Serie VI*. Se presenta como una vivaz y extraña mezcla de rondó, tema y variaciones y minuetto con su trío.

La Ritirata

Creada durante su etapa de residencia en Holanda por Josetxu Obregón, La Ritirata toma su nombre del último movimiento del célebre quinteto que Luigi Boccherini compuso en Madrid, titulado *La musica notturna delle strade di Madrid*. Actúa de manera habitual en festivales y salas de gran prestigio, como Musika-Música del Palacio Euskalduna de Bilbao, Teatro Nacional de Pekín, Festival de Música Antigua

de Barcelona, Festival de Música Antigua del CNART de Ciudad de México, Acto de Clausura de la Presidencia Española de la UE en Tokyo, CNMB de Versailles, Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, Festival Internacional de Música Barroca Santa Ana de Costa Rica, Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana Misiones de Chiquitos, Centro Studi Luigi



Portada del impreso de los *Tríos Serie I* de Gaetano Brunetti, dedicados al infante Don Luis, realizada por el grabador francés Pierre Lélou en 1769.

Boccherini en Lucca, Auditorio de Zaragoza y Semanas de Música Antigua de Estella y Álava, entre otros lugares.

Galardonado en Sitges, fue el único grupo español seleccionado en Europa para la Gran Audición de REMA 2010 (Red Europea para la Música Antigua). La Ritirata tiene en su haber varias grabaciones que han cosechado un gran éxito de crítica en las principales

publicaciones de nuestro país, recibiendo a su vez en dos ocasiones el sello “Recomendado” de *CD Compact* y la calificación de “Disco Excepcional del Mes” de *Scherzo*. Desde 2013 son artistas de Glossa, siendo la primera agrupación española invitada a grabar con este sello discográfico desde su génesis en 1992, a excepción de sus creadores. Su primer CD con Glossa se titula *Andrea Falconieri – Il Spiritillo Brando*.



Página inicial del violín primero del *Trio en Do mayor Serie VI nº 1*, L 115 de Gaetano Brunetti, en la copia manuscrita realizada para el Cuarto de Carlos IV por el copista de la corte, Francisco Mencía, hacia 1785.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 4 de diciembre de 2013. 19:30 horas

I

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Cuarteto en Fa menor Op. 20 n° 5

Moderato

Menuet

Adagio

Fuga a due soggetti

Gaetano Brunetti (1744-1798)

Quinteto en Do mayor Op. 1 n° 4, L 205*

Allegro maestoso

Largo

Allegretto grazioso

II

Gaetano Brunetti

Cuarteto en La mayor L 184*

*Allegro moderato**Largo cantabile**Minuetto. Allegretto – Trio**Finale. Allegretto*

27

Luigi Boccherini (1743-1805)

Quinteto en Do mayor Op. 10 nº 4, G 268

*Adagio – Allegro con forza**Adagio**Rondeau*

* Primera interpretación en tiempos modernos

CUARTETO QUIROGA**Aitor Hevia**, violín**Cibrán Sierra**, violín**Josep Puchades**, viola**Helena Poggio**, violonchelo**Richard Lester**, violonchelo

Vidas paralelas

Hacia 1830, en el mismo momento en que surgía el famoso mito del Salieri asesino de Mozart, un grupo de melómanos franceses, admiradores de Boccherini y deseosos de convertirlo en otro genio incomprendido según el modelo romántico, urdía una teoría conspiratoria –cuyo fundamento real no ha podido ser probado– según la cual Brunetti desempeñaba, como Salieri, el papel de malo de la película. Según esta teoría, Brunetti, en un arrebato de “negra ingratitud”, habría intrigado para poner al futuro Carlos IV en contra de Boccherini e impedir así su acceso a cargos en la Corte. En la realidad de los hechos, es muy posible que Boccherini acabase prefiriendo la libertad de la que gozó en la corte del infante Don Luis, a cuyo servicio recibía un sueldo más alto que el del mismo maestro de la Real Capilla, sin el cúmulo de obligaciones cotidianas, a menudo ajenas a cualquier trabajo de creación musical, con las que cargaba Brunetti al servicio de Carlos IV. De hecho, a la llegada de Boccherini a España en 1768, el infante Don Luis, y sus sobrinos, entre los cuales se encontraba el futuro Carlos IV, entonces Príncipe de Asturias, compartían muchas de sus distracciones, también las musicales. En ese contexto, el intrincado cruce de dedicatorias por parte de Boccherini y Brunetti al Infante y al Príncipe parece evidenciar antes emulación y permeabilidad entre los círculos de ambos personajes que rivalidad o intriga. La Corte española es, además, en aquel momento, un activo laboratorio musical en el que Boccherini, Brunetti y otros músicos de su entorno, como Antonio Soler, experimentan con géneros antiguos y conciben otros nuevos, como el quinteto con dos violonchelos, el quinteto con teclado, el sexteto de cuerda o el trío con viola.

En 1771, con Boccherini ya al servicio del infante Don Luis, los seis *Quintetos para dos violines, viola y dos violonchelos Op. 10* inauguran un género llamado a ser el boccheriniano por antonomasia; llegaría escribir más de 120 quintetos con este orgánico. Desde el primer momento, Boccherini muestra un admirable dominio de las posibilidades tímbricas de la nueva formación. El *Quinteto en Do mayor Op. 10 n° 4, G 268*, no

obstante, constituye un caso aparte dentro de la colección, pues se trata de una reescritura libre de la *Sinfonía concertante en Do mayor Op. 7, G 491* (o *Concerto grande*, como la llama Boccherini) escrita en 1769 para un concierto público organizado en el madrileño Teatro de los Caños del Peral. Boccherini retoma solo una parte del material musical de la obra anterior, pero conserva su vigor orquestal y buena parte de la pirotecnia virtuosa del original, alternando pasajes solistas para todos los instrumentos. Aparte de añadirle una sustrante introducción lenta que no hace sino acentuar el estallido en estilo sinfónico del primer movimiento, “Allegro e con forza”, Boccherini mantiene también la forma continua, sin repeticiones, del primer movimiento, propia de una obra concertante pero insólita en un género camerístico.

El segundo movimiento, “Adagio”, en Do menor, tonalidad melancólica por excelencia, es también un movimiento concertante, aunque esta vez se exige no solo habilidad técnica a los intérpretes, sino también habilidad expresiva. Saber cantar como la voz humana, como lo harían en la escena operística Dido o Ariadna en su lamento, era una parte esencial de la formación de cualquier instrumentista de la época. Particularmente sombrío y melancólico, el pathos boccheriniano debió de causar cierta impresión en el Madrid de la época, acostumbrado a una música instrumental más ligera. No en vano un crítico francés había comparado a Boccherini con los *Night Thoughts* (“Pensamientos nocturnos”) del poeta inglés Edward Young. Resulta curioso constatar que, en torno a 1775, José de Cadalso imitara a Young en sus célebres *Noches lúgubres*. El Quinteto, pese a todo, se cierra con un movimiento más ligero, un desenfadado rondó, con su recurrente estribillo, en tiempo de minueto.

No cabe duda de que los primeros quintetos de Boccherini alentaron a Brunetti para que compusiera, ese mismo año de 1771, su propio *Op. 1* de quintetos para el mismo orgánico con dos violonchelos. Los ecos del estilo de Boccherini son numerosos en estas obras, pero resultan particularmente diáfanos en el *Quinteto en Do mayor Op. 1 nº 4, L 205*, calcado

sobre el modelo del *Op. 10 n° 4* de Boccherini, escrito en la misma tonalidad. Como Boccherini, Brunetti propone un primer movimiento continuo, insólito -como se ha dicho- en una obra de estas características, y marcado, además, por claros paralelismos con el movimiento equivalente de Boccherini: el planteamiento concertante, con una sucesión de solos y dúos en distintas configuraciones instrumentales, y el esquema tonal, con un orden de tonalidades prácticamente idéntico. El homenaje de Brunetti al inventor del género prosigue en el siguiente movimiento, un “Adagio” en Do menor como el de Boccherini, cuyo encabezamiento homofónico, solemne, es el mismo en uno y otro caso. En el corazón del movimiento, la sucesión de solos expresivos y determinados giros melódicos recuerdan con precisión el pathos boccheriniano arriba mencionado. El movimiento final, un rondó en tiempo de minuetto, confirma que nos encontramos ante una singular imitación del *Quinteto Op. 10 n° 4*. Más allá de los datos biográficos disponibles existió, pues, una verdadera proximidad personal y estética entre los dos compositores en torno a 1770.

Brunetti, sin embargo, no fue el único compositor que quedó prendado del nuevo estilo instrumental de Boccherini. A menudo se considera que el propio Joseph Haydn, en algunos de los *Cuartetos Op. 20* de 1772, al liberar al violonchelo de su rol de acompañamiento y tratarlo puntualmente como instrumento solista, cedió también a la fascinación por el violonchelo boccheriniano. Los *Cuartetos Op. 20*, una de las más celebradas de las colecciones de su autor, son generalmente considerados como un hito en la historia del género. En ellos, Haydn, aunque muestra cierta continuidad de lenguaje con los anteriores *Cuartetos Op. 9* (1769) y *Op. 17* (1771), apuesta muy claramente por la innovación y por la ampliación de los horizontes del género, en términos de textura, de carácter y de experimentación formal y tonal.

El *Cuarteto en Fa menor Op. 20 n° 5* parece que fue el primero en ser escrito, aunque luego los editores lo colocaran en quinta posición dentro de la colección. El bello y extenso primer tema del “Allegro moderato”, a pesar de su fuerza,

nos sume en la atmosfera de Fa menor, la lúgubre tonalidad que comparte con el ya entonces célebre *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi. Al término de un movimiento lleno de claroscuros destaca, sobre todo, la coda, que alcanza la lejanísima e inquietante tonalidad de Si doble bemol mayor antes de apagarse en un susurro, *pianissimo*.

El “Minueto”, también en Fa menor, se singulariza por quedar enlazado, sin pausa, con el “Trío”. El último Fa del “Minueto” se convierte en el primero del “Trío”, en un bello ejemplo del juego de Haydn con las convenciones formales. El “Adagio”, en un luminoso Fa mayor, presenta un tema de siciliana de raigambre barroca. A lo largo de todo el movimiento, no obstante, el primer violín juega con el tema con increíble libertad, ornamentándolo o superponiéndose a él cuando lo presenta otro instrumento.

El cuarteto culmina con una “Fuga a due soggetti”, una fuga a dos sujetos que no es una característica única de este cuarteto, pues otros dos cuartetos del *Op. 20*, el sexto y el segundo, concluyen, respectivamente, con una fuga a tres sujetos y con una a cuatro sujetos, caso único dentro de la producción del compositor. Se trata, probablemente, de una demostración de pericia por parte de Haydn, que deseaba desautorizar a las críticas sobre las supuestas insuficiencias contrapuntísticas de sus composiciones que le llegaban desde Berlín. El sujeto principal, con sus grandes saltos interválicos, es una formulación propia para expresar lo patético, bien conocida en la tradición barroca. El complejo entramado de la fuga, verdadero despliegue de artificios contrapuntísticos, avanza en una tensión creciente que estalla con el *fortissimo* que acompaña la entrada del sujeto principal en canon. El cuarteto concluye solemnemente con las notas inquietas del primer sujeto y dos grandes acordes.

Los *Cuartetos Op. 20* llegaron a España con mucha rapidez. La *Gaceta de Madrid* anunciaba su venta en la librería de Antonio del Castillo, cerca de la Puerta del Sol, el 26 de diciembre de 1775. De la impresión que causaron dejó noticia

Brunetti en otra de sus curiosas imitaciones: su *Cuarteto en Fa menor* de 1779, el sexto de una colección dedicada al XIII duque de Alba, cita inequívocamente, en la misma tonalidad, el bello primer tema de nuestro *Op. 20 n° 5*.

Cuando, más tarde, en 1789, Brunetti se plantea la composición del ***Cuarteto en La mayor L 184***, el primero de una colección dedicada a Carlos IV pocos meses después de su coronación, su lenguaje musical ha seguido madurando al ritmo de las nuevas obras de Haydn que han ido llegando a la Península. El primer movimiento, “Allegro moderato”, presenta, por ejemplo, un monotematismo notorio. Es decir, utiliza los mismos motivos para construir tanto el primer como el segundo tema de la forma sonata. Es esta una característica recurrente en Haydn, pero particularmente evidente en los *Cuartetos Op. 50*, dedicados en 1787 a otro rey, el de Prusia, y que Brunetti, sin duda, conocía.

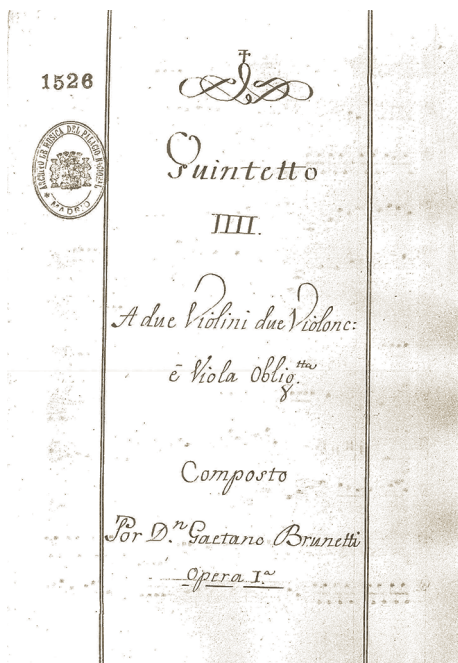
32

Los ritmos punteados del material melódico utilizado en este caso por Brunetti dan al movimiento un carácter majestuoso, cercano al del *Trío en Do mayor Serie VI n° 3, L 117* que pudimos oír en el primer concierto del ciclo. El compositor se muestra capaz de un exquisito equilibrio entre los cuatro instrumentos, con atención a los detalles rítmicos y melódicos y a la superposición de caracteres opuestos, como evidencian los compases conclusivos de la primera parte. Al interés del desarrollo, con un intenso trabajo motivico, se suma el de la reexposición: mientras violín segundo, viola y violonchelo presentan, al unísono, el primer tema con sus ritmos punteados, el primer violín propone una brillante ornamentación melódica que enriquece con una variación inesperada el canónico reencuentro con el tema principal.

El “Largo cantabile” se presenta como una dulce cantilena del primer violín suspendida sobre el acompañamiento regular del resto de instrumentos, como si de un aria vocal se tratara. Brunetti no renuncia, sin embargo, a la riqueza cromática y a las armonías disonantes de séptima disminuida para profundizar en las calidades expresivas de la melodía solista.

“Minueto” y “Trío” exploran con elegancia las posibilidades técnicas del primer violín, ya sean las dobles cuerdas, que dan su carácter juguetón al “Minueto”, ya sea el uso de la cuerda más grave del violín en su registro agudo, como en el “Trío”. Recordemos que Brunetti, intérprete sin duda de estos pasajes, era juzgado, además de como buen compositor, como “un excelente violín de cámara”.

El “Finale. Allegretto”, en forma sonata y no rondó, como es habitual en otros casos, parte de un tema aparentemente sencillo y popular, pero de una notable complejidad rítmica. Más incluso que en el resto de movimientos, se aprecia aquí el predominio de un primer violín virtuoso, muy expuesto. Cerca ya del final, el violento unísono de todos los instrumentos en rápidos seisillos, *fortissimo*, nos recuerda, con premonitoria violencia, que estamos en 1789, y que en Europa se levantan vientos de cambio.



Portada del Quintetto en Do mayor Op. 1 n° 4, L 205 de Gaetano Brunetti, conservado en la Biblioteca del Palacio Real, Madrid

Cuarteto Quiroga

“Exquisito: unas interpretaciones precisas, perfectamente equilibradas e interpretativamente frescas expresadas en tonos consistentemente cálidos” (*The New York Times*, enero de 2012).

El Cuarteto Quiroga está considerado como uno de los grupos más singulares de la nueva generación europea, internacionalmente reconocido entre crítica y público por la fuerte personalidad y por sus interpretaciones audaces y renovadoras. Nació con la voluntad de rendir homenaje al gran violinista gallego Manuel Quiroga, uno de los instrumentistas españoles más sobresalientes junto con Pau Casals y Pablo de Sarasate.

Formado desde sus inicios con Rainer Schmidt (Cuarteto Hagen) en la ESMRS de Madrid, prosiguió sus estudios en la Musikhochschule Basel, en Pro Quartet-CEMC (con Walter Levin, Cuarteto La Salle) y finalmente en la ECMA (con Hatto Beyerle, Cuarteto Alban Berg). Otros grandes maestros han influido en su personalidad musical, como F. Rados, A. Keller, J. Meissl y E. Feltz. Galardonado en

los concursos más relevantes (Bordeaux, Borciani, Beijing, Génève, Fnapec-Paris y Palau de Barcelona), el cuarteto es un habitual de las salas y festivales más importantes de Europa y América, y sus conciertos han sido retransmitidos por RNE, Radio France, BBC3, Rai, MezzoTv, Radio Sueca-P2, SWR2, WDR3 y Sony.

Colabora habitualmente con músicos de la talla de V. Erben, V. Mendelssohn, A. Meunier, J. Perianes, J. Menuhin, J. Bagaría, D. Mariño, Ch. Halevy, D. Kadouch, el coreógrafo H. Hesiki, el dramaturgo P. Ries o el actor J. L. Gómez. Muy implicados con la enseñanza, son profesores en el Curso Internacional de Música de Llanes y en el Conservatorio Superior de Música de Aragón; también son invitados por conservatorios y universidades de toda España y por la JONDE.

Sus últimos discos, *Statements* editado en 2012 y *(R)evolutions* en 2013 (Cobra), han cosechado un aplauso unánime de la crítica internacional especializada y del público, recibiendo distinciones, respectivamente, como “Premio al Mejor Ál-

bum de Música Clásica 2012” por la Unión Fonográfica Independiente y “Disco Excepcional” por la revista *Scherzo*.

El Cuarteto Quiroga tiene su residencia habitual en la Fundación Museo Cerralbo de Madrid. Cibrán Sierra y los demás miembros del cuarteto desean expresar su gratitud a los herederos de Paola Modiano por su generosa cesión del violín Nicola Amati “Rosé” de 1682.

Richard Lester

Destacado como solista, intérprete de música de cámara y miembro del Trío Florestan se presenta regularmente en los más destacados festivales y salas de conciertos. Es el violonchelista principal de la Chamber Orchestra of Europe y de la Orchestra of the Age of Elinghtenment. En 2009 se unió al London Haydn Quartet, una formación que interpreta con cuerdas de tripa y arcos del periodo clásico, y que ha recibido invitaciones para actuar en los más importantes ciclos de conciertos de Reino Unido, Estados Unidos, Alemania, Canadá, Holanda, Bélgica, Francia, España, Suiza y Hungría. El Cuarteto ha gra-

bado la integral de los cuartetos de Haydn para Hyperion, y el último disco, correspondiente al *Op. 20*, acaba de salir al mercado.

Entre sus éxitos más recientes destaca una gira por Reino Unido y Estados Unidos como solista de concierto con la OAE y Sir Roger Norrington, incluyendo actuaciones en South Bank de Londres, en Boston y en el Lincoln Center de Nueva York. También ha aparecido como director/solista con la OAE, la Academy of St. Martin in the Fields, la Irish Chamber Orchestra y en Montreal y Quebec junto a Les Violons du Roy.

Ha realizado más de 30 grabaciones, ganando dos veces el premio Gramophon al mejor disco de música de cámara. Sus registros de la integral de Mendelssohn para violonchelo y piano junto a Susan Tomes y un disco con las sonatas de Boccherini en instrumentos de época, están disponibles en Hyperion.

Richard Lester es profesor en la Guildhall School de Londres.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 11 de diciembre de 2013. 19:30 horas

I

Luigi Boccherini (1743-1805)

Cuarteto en Sol menor Op. 24 nº 6, G 194

Allegretto assai

Adagio

Menuetto

Gaetano Brunetti (1744-1798)

Cuarteto en La mayor L 191*

Allegro moderato

Larghetto

Allegretto non molto

II

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Cuarteto en Sol mayor Op. 54 nº 1

Allegro con brio

Allegretto

Menuetto. Allegretto

Finale. Presto

Gaetano Brunetti

Cuarteto en Mi bemol mayor L 188*

Allegro moderato

Largo cantabile

Allegro di molto

37

* Primera interpretación en tiempos modernos

CUARTETO MOSAÏQUES

Erich Höbarth, *violín*

Andrea Bischof, *violín*

Anita Mitterer, *viola*

Christophe Coin, *violonchelo*

Brunetti, árbitro del gusto

Hábil orquestador, no sólo de sinfonías, sino de todo tipo de actividades musicales, Gaetano Brunetti –Cayetano en España– ocupó durante casi treinta años, entre 1770 y su fallecimiento en 1798, un lugar privilegiado en la gestión y el desarrollo de la vida musical palaciega en el entorno de Carlos IV, Príncipe y Rey. Jugando un papel central en la selección de la música que se interpretaba en el Cuarto de Don Carlos, que situó a la vanguardia de la recepción de la música instrumental moderna en España, Brunetti fue un árbitro respetado del “buen gusto” y reconocido como tal por los más notables mecenas musicales de la España de su tiempo, los duques de Alba y los de Benavente-Osuna entre ellos. Debido a la naturaleza misma de estas funciones, Brunetti fue un compositor versátil en sus elecciones estilísticas, como muestran las obras escogidas para esta ocasión.

38

El *Cuarteto en La mayor L 191* forma parte, con el *Cuarteto en Do mayor L 190* y el *Cuarteto en Sol mayor L 194*, de un grupo escrito por Brunetti entre 1791 y 1792. Los tres tienen tres movimientos y los manuscritos autógrafos presentan características similares, pero no sabemos si Brunetti tuvo intención de agruparlos formando una colección, como sí hizo en otros casos. Es muy probable que fueran concebidos para el servicio de Carlos IV, puesto que, en 1792, la contabilidad de Palacio registra la copia de no menos de siete cuartetos del compositor. El primer movimiento se abre con un material muy parecido al del *Trío en Mi bemol mayor Serie VI n.º 3, L 117*, que pudimos escuchar en el primer concierto de este ciclo, pero la indicación *pianissimo* y el vaivén del compás de subdivisión ternaria en 6/8 le dan un carácter mucho más ligero y jovial. Tal vez la principal característica de este encantador primer movimiento sea una ocurrente propensión a desviarse del camino trazado, pues por dos veces se “equivoca” de tonalidad en las modulaciones de la primera parte, que deben ser luego “corregidas”. Estos rodeos tonales dan una coloración expresiva al movimiento y hacen pensar en una reinterpretación tardía de los modales caprichosos de

Boccherini, que el propio Brunetti había cultivado tanto en su juventud. La etérea conclusión del movimiento, una vez más en un sutil *pianissimo* y con el primer violín en su región aguda, dejando el movimiento en suspensión, es marca de la casa. No por casualidad, ya en el siglo XIX, una mano anónima (tal vez la del propio hijo de Brunetti, Francisco) escribió en el encabezamiento del manuscrito de este cuarteto, en un francés vacilante, “le 1r morsau est for bon”: el primer movimiento es muy bueno.

Sigue un “Larghetto” dominado por el trazo melódico brillante del primer violín y concebido, como el del *Cuarteto en Mi bemol mayor L 188* que escucharemos a continuación, en forma de rondó, con el retorno, por dos veces, del tema inicial. Destacable por su lirismo sentimental de herencia francesa es el dilatado “Minore”, el segundo episodio en tonalidad menor. La obra termina con un desenfadado “Allegretto non molto”, entonado por el primer violín con un curioso pasaje en dobles cuerdas. Siguiendo la receta de muchos de los movimientos rápidos de los cuartetos de Ignaz Pleyel, entonces en el apogeo de su fama europea y muy apreciado en el entorno de Brunetti, este finale presenta una eficaz combinación de pequeñas melodías graciosas, figuraciones brillantes del primer violín, con un brío rítmico que tiene aquí algo de guitarrístico, y detalles de un espiritual buen humor, como la conclusión *pianissimo* de la primera parte (eco de la del primer movimiento) y la estratosférica escalada del primer violín que abre el desarrollo.

La composición de los *Cuartetos Op. 24*, que se alargó de 1776 a 1778, se da en un momento crucial de la carrera de Boccherini, tanto desde el punto de vista profesional como desde el punto de vista artístico. Son los meses convulsos que acaban con el destierro de la Corte de su patrón, el Infante Don Luis, y el traslado de todo su séquito a Velada y luego a Arenas de San Pedro. Pero es también un período que marca un punto de inflexión en la producción de Boccherini. Tanto en los *Cuartetos Op. 24* como en otras obras contemporáneas, como los *Sextetos Op. 23*, se aprecia el esfuerzo del italiano

para dar mayor coherencia al material musical por medio de una prudente y muy personal exploración de los principios del trabajo motivico practicado por Joseph Haydn, con quien le unía una admiración correspondida, y también un tratamiento a la vez más reflexivo y más temerario de los recursos armónicos, texturales y formales.

El *Cuarteto en Sol menor Op. 24 nº 6, G 194* es una muestra excelente de los nuevos principios que regulan la labor creativa de Boccherini. El primer movimiento es de un equilibrio perfecto: serio sin ser oscuro, ardiente sin perder la serenidad, exquisitamente lírico sin caer en un carácter patético. La disparidad entre los distintos materiales melódicos es menor de lo habitual en obras más tempranas y el dominio del primer violín es mayor, lo que contribuye a acentuar la impresión de estabilidad y fluidez. Las texturas, menos percutientes que en otros casos aunque la firma rítmica de Boccherini sea patente, son también más compactas, con una conducción refinadísima del bajo armónico, en la línea de la experiencia adquirida en los *Sextetos Op. 23*.

El delicioso segundo movimiento, “Adagio”, se sitúa bajo la advocación de lo “suave”, la exhortación de Boccherini a los intérpretes que preside el primer compás. Primer y segundo violín alternan el protagonismo. La exigencia técnica está aquí al servicio de un estilo melódico sensible de corte francés, aunque forzado hasta el paroxismo de la expresividad gracias al perfecto dominio del cromatismo y de la textura del que hace gala Boccherini. En un sutil esfuerzo de cohesión entre los distintos movimientos, pueden notarse algunos parentescos con el primer movimiento en el motivo principal, con su intervalo de cuarta, y en el uso expresivo de la segunda aumentada. La obra termina con un “Minueto” con su trío, rápido y bastante extenso, que hace funciones de finale. De nuevo nos encontramos con un movimiento elegante, pero más contenido, menos rítmico y danzante que muchos otros minuetos de Boccherini.

La difusión temprana de la música de Boccherini en Francia y su influencia en autores como Giuseppe Maria Cambini o

Pierre Vachon fueron centrales en la configuración del género dentro del cual se enmarca el ***Cuarteto en Mi bemol mayor L 188*** de Brunetti. Fue escrito en 1785 para el futuro Carlos IV, entonces Príncipe de Asturias, como parte de una colección de seis cuartetos. Es, pues, contemporáneo de otras obras de este ciclo, como los tríos de la *Serie VI*, pero, si estos se situaban en la órbita del género *brillant* (brillante), en el que primaba el virtuosismo del violín primero, el presente cuarteto se sitúa, más bien, en la del cuarteto *concertant* (concertante) o *dialogué* (dialogado) francés. Como su nombre indica, este género camerístico se caracterizaba por el principio de la conversación entre los cuatro instrumentos, consistente, según este modelo francés, en una alternancia de solos y dúos sobre el acompañamiento armónico del resto del grupo. Esta obra de Brunetti incorpora, además, tres características también propias del cuarteto concertant francés, tradicionalmente destinado al intérprete aficionado: las melodías cantables, la brevedad y la accesibilidad técnica. De haberse publicado en París, habría cosechado sin duda cierto éxito. Es plausible, pues, pensar que fuera escrito para el lucimiento del propio Príncipe, Don Carlos, violinista entregado pero de mediano talento, al decir de varios testimonios de la época. Las imitaciones literales entre los dos violines llevan incluso a pensar en prácticas didácticas de repetición entre profesor y discípulo habituales en los dúos pedagógicos de la época y vigentes aún hoy en día.

El primer movimiento presenta una forma abreviada muy curiosa, más propia del rondó o del rondó-sonata que de la forma sonata dominante en los movimientos iniciales. Brunetti omite la repetición de la primera sección, un elemento ineludible en la forma sonata, para proponer, al final de dicha sección, una nueva presentación literal del primer tema y seguir inmediatamente con el desarrollo. Juega, además, a lo largo del movimiento, con un democrático intercambio de papeles entre los instrumentos: la primera presentación del tema corre a cargo de los dos violines; la segunda, a cargo del violonchelo, y la tercera, a cargo de la viola. Por otro lado, este movimiento comparte con el primero del *Cuarteto en La mayor L 191* el mismo compás de subdivisión ternaria

en 6/8, relativamente poco habitual en movimientos iniciales de tempo moderado.

El “Largo cantabile” que sigue es próximo, en su planteamiento, a muchos otros movimientos lentos de Brunetti, como el del *Cuarteto en La mayor L 184* que también pudimos escuchar en este ciclo. Sobre un acompañamiento regular de tresillos, el primer violín traza su melodía serena y expresiva, cantáble, vocal, como indica el título. Curiosamente, Brunetti utiliza un principio de rondó calcado del primer movimiento, con el doble retorno, como un estribillo, del tema inicial. Señalemos, además, las bellas armonías de la sección central, marcada por una sorprendente ambigüedad entre La bemol y La natural, es decir, entre los modos mayor y menor de la tonalidad de Fa.

El cuarteto se cierra con un enérgico “Allegro di molto” de corte sinfónico, lo cual no sorprende en un período que podríamos llamar la “década sinfónica” de Brunetti, pues el compositor compuso entre 1779 y 1790 la casi totalidad de sus cerca de 40 sinfonías. Los finales de muchas de ellas tienen el mismo aspecto resuelto, asertivo, que este cuarteto. El motor rítmico en negras repetidas de la viola y del violonchelo acompaña las melodías frescas, en el estilo de la gavota, que van alternando en los violines. Brunetti sigue aquí una forma sonata mucho más convencional, alejándose de los experimentos de los dos primeros movimientos.

Poco tiempo después, en 1788, también Haydn se lanzaba a componer un nuevo juego de cuartetos: el conjunto formado por los tres del *Op. 54* más los tres del *Op. 55*. Esta colección marca un punto de inflexión en el estilo cuartetístico de su autor. Después de la severidad reflexiva de los *Op. 50*, del año anterior, Haydn busca aquí efectos más espectaculares, impedido por los primeros ecos, en el gusto del público, de un cambio radical en las formas de consumo y audición de la música. En las grandes ciudades, la vida musical se deslizaba, lentamente, desde la intimidad de los espacios aristocráticos hacia las grandes salas de conciertos, que convocaban a un público nuevo y ávido de novedades. Esta búsqueda del efecto puede

resumirse en un nuevo protagonismo del primer violín, en línea con el género *brillant*, y en la decidida ampliación del espectro tonal y formal de las obras.

El *Cuarteto en Sol mayor Op. 54 nº 1* ejemplifica perfectamente estos nuevos principios. El primer movimiento, franco en sus efectos, se basa en el contundente material melódico del primer tema: el comienzo, por un lado, con la sólida estructura de sus notas repetidas (Sol-Re-Re-Sol) y, por otro lado, la lapidaria frase conclusiva descendente del compás 12, luego muy utilizada a lo largo del movimiento. Termina con la fusión de ambos motivos, el encabezamiento y la vigorosa frase conclusiva, en el reducido espacio de cuatro compases. Sigue un amable “Allegretto”, con un violín que alcanza muy rápidamente un registro muy agudo, llegando hasta el mismo Do agudísimo que pedía Brunetti en el movimiento conclusivo del *Cuarteto L 191*. Más adelante encontramos, por dos veces, uno de los pasajes de modulación más atrevidos de la producción de Haydn, desplazándose, en pocos compases, de Sol mayor al lejano tono de Re bemol mayor, y luego, de Do mayor al igualmente lejano Sol bemol Mayor.

El elegante “Minueto”, perfecto en sus proporciones, nos reserva una de las “bromas” características del ingenio de Haydn. Justo cuando parece que el “Minueto” va a concluir, nos encontramos con una cadencia errónea, una divertida pausa dramática y un nuevo comienzo, en una tonalidad también equivocada hasta que, por fin, tiene lugar el reencuentro con la tonalidad principal y una conclusión correcta. El “Trío” está construido sobre un despliegue de despreocupados arpeggios por parte del violonchelo. El arrebatado “Finale: Presto” empieza como un rondó pero, al llegar a la mitad del primer retorno del estribillo, se convierte en un desarrollo continuo, impredecible y lleno de efectistas guiños humorísticos.

Por un documento conservado en el Palacio Real, sabemos que el 8 de enero de 1790, un viernes, Brunetti tuvo un encuentro con el librero madrileño Gabriel de Sancha con el objetivo de escoger, para la Real Cámara, partituras de un lote

recién llegado de Viena. Se llevó cinco sinfonías y 42 cuartetos, entre ellos, los últimos de su admirado Joseph Haydn, recién salidos de la imprenta del editor Artaria. Eran los *Cuartetos Op. 54*. Días después ya debieron sonar, junto con otros cuartetos de Brunetti, en los salones del Palacio Real, durante las frías madrugadas madrileñas en las que el mal tiempo impedía a Carlos IV salir de caza. El fugaz vislumbre de realidad que nos proporciona este documento constituye un bello testimonio de la fidelidad y del fino conocimiento que tenía Brunetti de la música de Haydn, “el músico mayor de nuestros días”, según la fórmula de Tomás de Iriarte. Brunetti interpretaba continuamente su música en la Cámara de Carlos IV y en otros espacios y también la interpretaba, aunque de otra forma, en la música que él mismo escribía. Si no hubiera caído antes en el más negro de los olvidos, la Historia, que es tan aficionada a los motes, debería haberlo llamado el Haydn del Sur.



Comienzo del manuscrito autógrafo del *Cuarteto en Fa mayor L 197* conservado en la Library of Congress de Washington. A comienzos del siglo XX, esta biblioteca compró varios manuscritos con obras de Brunetti al anticuario alemán Leo Liepmanssohn, quien a su vez los había adquirido de aficionados y bibliófilos franceses.

Cuarteto Mosaïques

Creado en 1985 por cuatro solistas del Conventus Musicus Wien (Erich Höbarth, Andrea Bischoff, Anita Mitterer y Christophe Coin), el Cuarteto Mosaïques se convirtió pronto en el más prestigioso e influyente conjunto de su especialidad que toca con instrumentos de época. El cuarteto se centró desde el principio en la música del clasicismo vienés, de Haydn y Mozart a Beethoven y Schubert, cuyas obras han interpretado en las más importantes salas de concierto y los más prestigiosos festivales del mundo, despertando de forma casi unánime la admiración de la crítica especializada por su rigor y profundidad de planteamientos.

Su labor en torno al repertorio vienés se complementa con

el acercamiento al repertorio menos conocido austriaco (Pleyel, Wölfl, Albrechtsberger), francés (Hyacinthe y Louis-Emmanuel Jadin, Félicien David, Alexandre Boëly, Ambroise Thomas) o de la escuela de Leipzig (Mendelssohn, Schumann, Benjamin Gross, Ferdinand David).

El Mosaïques colabora con otros solistas de relieve como Sabine y Wolfgang Meyer (clarinete), José Miguel Moreno (guitarra), Miklós Perényi y Raphaël Pidoux (violonchelo) o Patrick Cohen y András Schiff (piano) y tiene una extensa discografía en el sello Astrée (hoy, Naïve), que se centra en las obras de los compositores anteriormente citados y que ha recibido multitud de galardones internacionales.

El autor de la introducción, **Miguel Ángel Marín** (Úbeda, 1972), estudió musicología en las Universidades de Salamanca, Cardiff (Gales) y Zaragoza, y música en el Conservatorio Amaniell de Madrid. Doctor por la Universidad de Londres, es Profesor Titular en la Universidad de La Rioja, de la que ha sido Vicerrector, y docente invitado en cursos de postgrado impartidos en distintas universidades españolas. Desde 2009 es, además, Director del Programa de Música de la Fundación Juan March.

Su principal campo de investigación se centra en la música de la Edad Moderna y su relación con el contexto social, cul-

tural y urbano. Ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales y es autor o editor de diez libros, entre los cuales están su reciente edición de la zarzuela *Clementina* de Boccherini (Bolonia, 2013) y la coedición (junto a Jorge Fonseca) de una selección de cuartetos de Gaetano Brunetti (Madrid, 2012). Actualmente dirige un proyecto de investigación financiado por el Plan Nacional de I+D+i sobre la música instrumental del siglo XVIII.

Es miembro del comité científico de las revistas *Saggiatore Musicale* (Bolonia), *Eighteenth-century Music* (Cambridge) y *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Madrid).

El autor de las notas al programa, **Lluís Bertran**, nació en Barcelona en 1988. Premio de la Universitat Ramon Llull de Barcelona por un trabajo de investigación de bachillerato sobre el compositor francés del siglo XVII Sébastien de Brossard (2006), estudió musicología en la Universidad de París-Sorbona, en la que obtuvo también un máster por su trabajo sobre la recepción y la creación musical en España durante la segunda mitad del siglo XVIII a través de los tríos de cuerda de Gaetano Brunetti (2011).

Actualmente desarrolla una tesis doctoral sobre los espacios musicales en la Barcelona de la Ilustración, cotutelada por Thierry Favier (Université de Poitiers) y Miguel Ángel Marín (Universidad de La Rioja).

Además de dos artículos científicos en prensa, es autor de la edición crítica de *Gaetano Brunetti. Tríos para dos violines y violonchelo, Series VI y VIII* (Madrid, 2012). Ha realizado recientemente un período de trabajo en el Centre de Musique Baroque de Versailles.

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 Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

AULA DE (RE)ESTRENOS 89 COMPOSITORES SUB-35 (II)

Introducción y notas al programa de Germán Gan

8 de enero Obras de F. Cabeza de Vaca, J. R. Cid*, N. Núñez, J. Ávila,
J. M. Ciria y C. Gutiérrez*,
por **Taller Sonoro** **estreno absoluto*

COMPOSITORAS

Introducción y notas al programa de Pilar Ramos

15 de enero **En la academia**

Obras de F. Caccini, G. P. da Palestrina, C. Monteverdi,
B. Strozzi y E. J. de la Guerre, entre otros
por **Concerto Soave**

22 de enero **En la sala de concierto**

Obras de C. Wieck y R. Schumann, por **Éric Le Sage**, piano

29 de enero **En el salón (I)**

Obras de F. Mendelssohn, C. Wieck y R. Schumann,
por el **Trío Ex Aequo**

5 de febrero **En el salón (II)**

Obras de F. Mendelssohn, R. Wagner, P. Viardot, M. García,
M. Bonis, N. Boulanger, A. García Abril, M. Salvador
y M. de Falla,
por **María José Montiel**, mezzosoprano
y **Rubén Fernández Aguirre**, piano

12 y 14 **En el salón (III)**

de febrero Cendrillon, opereta de salón
Música y letra de Pauline Viardot
Tomás Muñoz, dirección de escena
Aurelio Viribay, piano y dirección musical



FUNDACIÓN JUAN MARCH

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

www.march.es – musica@march.es

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

