

Concierto de clausura del curso académico
Universidad de Sevilla

Ya es tiempo, dulces liras

Lucía Caihuela, mezzosoprano
ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA
Adrián Linares, concertino

Programa

José de Nebra (ca. 1702-1768)

'Adiós, prenda de mi amor' (Horacio)

'Sopla hacia allí' (Mimo)

Amor aumenta el valor

Francesco Durante (1684-1755)

Concerto III en Mib M. para cuerdas y continuo

Presto – Largo staccato – Allegro – Minuetto/Allegro – Allegro assai – Finale

José de Torres y Martínez Bravo (ca. 1670-1738)

Cantata 'Bosques umbrosos'

Estrivillo 'Bosques umbrosos'

Rezitado 'Y pues este tormento' – Aria 'Acabe mi amor' –
Seguidillas 'Pero ¿qué digo?' – Grave 'Muere, corazón'

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Concierto para fagot en La m., RV 499

Allegro – Largo – Allegro

George Frideric Haendel (1685-1759)

'Scherza infida' (Ariodante)

Ariodante, HWV 33

Aria 'Sorge nell'alma'

Imeneo, HWV 41

Duración: 60 min. de música

Concierto sin intermedio

Orquesta Barroca de Sevilla

Violín I: Adrián Linares (concertino), Leo Rossi, Nacho Ábalos, Raquel Batalloso

Violín II: Ignacio Ramal, Miguel Romero, Valentín Sánchez, Rafael Muñoz-Torrero

Viola: Elvira Martínez, Carmen Moreno

Violonchelo: Mercedes Ruiz

Contrabajo: Ventura Rico

Clave: Alejandro Casal

Fagot: Eyal Streett

Notas al programa

España - Italia

Pablo J. Vayón

A principios de la década de 1970 se halló en la biblioteca de la Universidad de Cardiff un curioso manuscrito de origen italiano que había pertenecido a la familia Macworth, una poderosa saga de melómanos británicos. Datado en torno a 1715, el manuscrito contenía un conjunto de 18 cantatas españolas, entre las que encontramos como autores a los más importantes compositores españoles del tiempo, Durón, Lites, Rabassa y, sobre todo, **José de Torres**, de quien se conservan doce piezas, entre ellas **Bosques umbrosos**.

La obra refleja a la perfección el estilo de transición entre las más tradicionales maneras españolas y la pujanza de las formas italianas que estaban poco a poco desplazándolas. Así, al estribillo con su copla (repetida), tan españoles, siguen un recitativo con su aria *da capo* (italianos), para enseguida volverse al terreno español, con unas Seguidillas, y cerrarse con un Grave, otra vez de clara raigambre italiana. Culmina así esta cantata arcádica de aire quejumbroso, bien soportada en el acompañamiento de los violines (ora al unísono; ora en imitaciones, entre ellos y con la voz) y en los detalles retóricos, entre los más apreciables, los suspiros, el tetracordo cromático descendente típico de los lamentos (sobre "padece") o las disonancias y pequeños melismas en el final (quejas, penas, muero...).

Las relaciones entre España e Italia habían sido intensas desde la Edad Media y especialmente a partir del siglo XVI, con Nápoles, gobernada por virreyes españoles hasta el XVIII, como cabeza de puente fundamental. A principios del Setecientos, Nápoles se estaba convirtiendo en la capital de la ópera italiana, y hasta allí llegaron también las formas instrumentales del norte. Pronto los conciertos de cuerdas ejercerían de oberturas operísticas, pero **Durante** los cultivó también como obras independientes, con una estructura que se apartaba de los conciertos tripartitos vivaldianos, que sin duda también fueron conocidos en el sur. Como es bien sabido, la inmensa mayoría de los cientos de conciertos con solista escritos por **Vivaldi** utilizan esta forma en tres movimientos que heredó de Torelli y Albinoni y regularizó con el uso del *ritornello* en los movimientos rápidos. El *ritornello* suponía la alternancia entre un estribillo orquestal (*tutti*) y los pasajes para el solista, pero Vivaldi a veces innovaba. Es el caso del **RV 499**, uno de los 39 conciertos para fagot que han quedado del veneciano, una obra en modo menor de notable sentido dramático. La sorpresa se esconde en el Allegro final, cuando Vivaldi hace que el fagot solista dialogue con la orquesta en el mismo estribillo. No, definitivamente Vivaldi no escribió 500 veces el mismo concierto.

El empuje italianizante no dejó de crecer en España a lo largo del siglo XVIII. Cuando en enero de 1728 se celebran por poderes en Lisboa las dobles bodas entre los infantes españoles y portugueses, el marqués de los Balbases, embajador extraordinario de la corte española, hace representar con todo lujo en su residencia lisboeta **Amor aumenta el valor**, un *dramma armónica* en tres jornadas, precedido de una loa, al que sobre libreto de José de Cañizares pusieron música tres maestros de la corte española, Felipe Falconi, Jaime Facco y **José de Nebra**, que recibía así el primer (y último) encargo de la corte madrileña para una obra teatral. Aunque seguía la tradición de las fiestas reales españolas, la obra se puso entera en música, desdeñándose por una vez las partes habladas, tan habituales en la música teatral hispana. De **Amor aumenta el valor** se ha conservado el libreto y la música de la loa (escrita, como el tercer acto, por Facco) y del primer acto (original de Nebra).

Al lado de los dos maestros italianos ya bien reconocidos, el joven Nebra escribe una partitura que se adapta al gusto italiano, pues se compone básicamente de recitativos y arias *da capo* (con un dúo de cierre), aunque se conserva al *gracioso* de la tradición española. Y en este recital se contrasta al héroe (Horacio, al que las convenciones de la ópera del tiempo, no sólo la española, le adjudicaban voz femenina) con el *gracioso* (Mimo, cuyo papel estaba escrito también para mujer, aunque en la tradición a veces estos roles los cantaban actores con voz de tenor). La primera aria de Horacio es un aria patética (marcada Grave en la partitura), de despedida, con *tempo lento* y expresión noble. La de Mimo (sacada de la escena 5) es en cambio un aria en *tempo vivo*, casi completamente silábica (sólo se alarga de forma retórica el "parará"), sobre un ritmo danzable en 3/8 y un aire desenfadado de comedia española.

Si, al principio del concierto, Nebra combinaba la tradición española con el estilo italiano, la respuesta al final la da, desde un flanco italianísimo, **Haendel**. Las dos arias haendelianas responden a la perfección a las de Nebra. La primera es una de las más famosas del compositor. Extraída de **Ariodante** (1735), asienta su carácter patético en el modo menor, el *tempo* lento y la gravedad del delicado acompañamiento. La segunda, de **Imeneo** (1738), la penúltima ópera del músico, es radicalmente diferente: do mayor, *tempo* rápido, acompañamiento agitado de la cuerda en representación de la tempestad (¡gran tópico barroco!) que en realidad es sólo reflejo del atormentado pecho del personaje.

Visto con la perspectiva de los siglos, el estilo español se batió el cobre de lo lindo en aquel apasionante siglo XVIII, pero las armas italianas eran demasiado poderosas y acabaron arrasando con espíritus, corazones y escenarios.