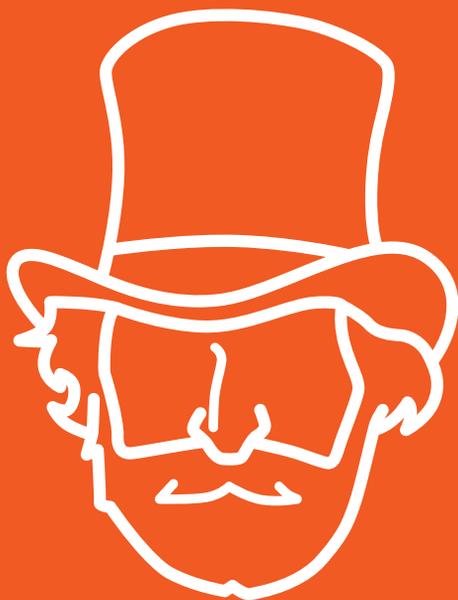


---

FUNDACIÓN JUAN MARCH

---

# VERDI: NO SOLO ÓPERA



CICLO DE MIÉRCOLES  
16 MAR – 30 MAR 2022

# VERDI: NO SOLO ÓPERA

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 16 DE MARZO AL 30 DE MARZO DE 2022

---

FUNDACIÓN

---

JUAN

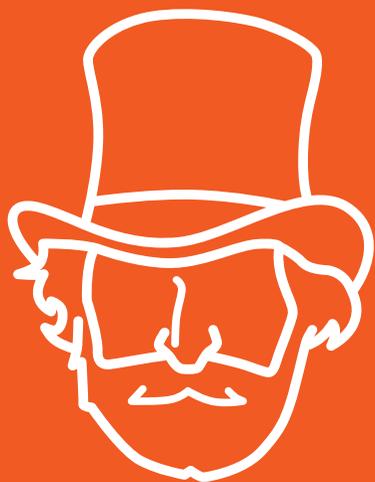
---

MARCH

**G**iuseppe Verdi marcó una época en la historia de la ópera, un punto de inflexión entre el *bel canto* de las melodías de coloratura de Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti y el triunfo del verismo que encarnó Giacomo Puccini. Pero la producción escénica de los compositores italianos rebasó los confines del palco escénico. Con frecuencia se difundió en las salas de concierto mediante brillantes reinterpretaciones de carácter virtuosístico que parafraseaban sus arias más famosas. Más allá de la ópera, la poderosa imagen de estos autores teatrales ha eclipsado otros aspectos de su creación musical, como su innovador acercamiento a la escritura coral o su modesta pero relevante incursión en el cuarteto de cuerda.

**Fundación Juan March**

*Por respeto a los demás asistentes, se ruega limitar el uso de los móviles  
y no abandonar la sala durante el acto.*



## ÍNDICE

7

VERDI: NO SOLO ÓPERA  
*Músicas más allá del teatro*  
*Iglesias más o menos grandes*  
*El desarrollo del concierto instrumental*  
Victor Sánchez

16

Miércoles, 16 de marzo  
*Cantos sacros*  
**Coro RTVE**  
Marco Antonio García de Paz, dirección  
María Teresa Gómez Lozano, viola  
Daniel Oyarzábal, órgano

26

Miércoles, 23 de marzo  
*Drama sin palabras*  
**Goran Filipec**, piano

36

Miércoles, 30 de marzo  
*Operistas en la cámara*  
**Cuarteto de Cremona**

46

Bibliografía  
Autor de las notas al programa

# Verdi: no solo ópera

*Víctor Sánchez Sánchez*

Italia y ópera has sido siempre dos términos inseparables y durante gran parte de la historia, cuando se hablaba de ópera, se pensaba siempre en ópera italiana. La actividad musical italiana dejó, por tanto, poco margen para otros campos. En las décadas centrales del siglo XIX esta situación se agudizó con la consolidación de un mercado operístico internacional, dominado por la editorial Ricordi. La intensa producción de Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, Giovanni Pacini o Saverio Mercadante refleja bien esta situación, cuyos catálogos incluyen a veces dos o tres estrenos en un mismo año. Sus producciones no solo recorren toda la geografía italiana, sino que se proyectan internacionalmente, con contratos en Viena, París o Londres. Son los años que el propio Verdi denominó “*anni di galera*”, años en prisión, en una carta escrita en 1858 en la que lamentaba la acumulación de obligaciones y viajes, entre Roma, Nápoles, Parma y Venecia; en sus propias palabras, dirigidas a su amiga la condesa Maffei: “desde *Nabucco* [1842] no he tenido, se puede decir, una

hora de tranquilidad. ¡Dieciséis años en prisión!”. Y no era para menos, en esos años había compuesto una veintena de óperas, entre ellas algunos de los títulos más famosos del repertorio.

## **MÚSICAS MÁS ALLÁ DEL TEATRO**

Sin embargo, había música más allá de los teatros de ópera. Encontramos algunas academias musicales que ofrecían conciertos instrumentales, siguiendo una tradición que se remontaba al siglo XVII. Una de las más interesantes es la que se desarrolla en Bérgamo bajo el impulso de Simon Mayr, un compositor alemán que se había asentado en la ciudad como maestro de capilla, que promovió asociaciones como la Unione Filarmonica, donde hacia 1820 organizó conciertos que reunían a estudiantes, aficionados y profesionales. En el repertorio se incluían obras de cámara de Joseph Haydn y Ludwig van Beethoven. Entre sus discípulos se encontraba un joven Gaetano Donizetti, que en estos años, antes de emprender su fulgurante carre-

ra operística, compuso unos dieciocho cuartetos de cuerda, fraguando con ello un conocimiento de los clásicos vieneses que encontraría reflejo en su práctica compositiva.

De un modo más informal, el mundo del salón también permitió una actividad musical diferente en torno a las canciones de cámara. Las *ariette* de Vincenzo Bellini, aunque publicadas póstumamente, surgieron en los salones de Nápoles y Milán. Son hermosas canciones que huyen del dramatismo del lenguaje operístico y buscan un sentimentalismo muy en boga en el salón decimonónico. Tras su marcha a París, Bellini fue una figura muy apreciada que llegó a influir en la música de Chopin, con quien coincidió en la capital francesa. Esta actividad reaparece en muchas obras italianas, como la canción “*L'amante spagnolo*” de Donizetti, en realidad un bolero, incluida en una edición napolitana de 1836 titulada *Soirées d'automne à l'Infrascata*. En los años en que estaba triunfando con *Lucia di Lammermoor*, estas canciones nos recuerdan que frecuentaba los salones de esta calle del norte de la ciudad, hoy denominada via Salvator Rosa. La edición incluye seis piezas, entre ellas dos duetos y una canción napolitana (“*Amor marinaro*”).

Verdi tuvo también ocasión de relacionarse con este mundo de las academias musicales. En su primera estancia en Milán colabora con la Accademia dei Filodrammatici, una sociedad filarmónica aficionada de ambiente aristocrático, dedicada preferentemente al teatro declamado, pero que contaba también con un buen coro y una sección musical. Con ellos consigue presentarse en la ciudad como director de *La Creación* de



Retrato de Clarina Maffei (1814-1886), de Francesco Hayez, 1845. Museo Civico, Riva del Garda.

Haydn en 1834, un episodio que recordaría con cariño muchos años más tarde. La interpretación de una obra central del Clasicismo vienes era excepcional en el Milán de aquella época, que vivía un momento de auténtico furor operístico. De hecho, el año siguiente la obra elegida por la academia fue *La Cenerentola* de Rossini, en la que Verdi también participó como *maestro al cembalo*. En 1836, la sociedad estrenó una cantata compuesta por Verdi en honor del recientemente coronado emperador de Austria, sobre un encomiástico texto de un noble milanés, el conde Borromeo; por suerte para quien acabaría convirtiéndose en uno de los patrióticos símbolos del *Risorgimento*, no se ha conservado la partitura.

Verdi encontró también en Milán un ambiente de música de salón que se refleja en una veintena de canciones publicadas entre 1838 y 1845. Su primera publicación fue un ciclo de *Sei Romanze*, sobre poemas de autores italianos poco conocidos, aunque dos de ellas eran traducciones de Johann Wolfgang von Goethe, incluida “*Perduta ho la pace*”, una versión del lamento de Margarita del *Fausto*, el mismo texto que inspiró a Schubert la composición de *Gretchen am Spinnrade*. Aunque la propuesta musical de un joven Verdi resulta mucho más ingenua que la del famoso *Lied*, esta conexión muestra las interrelaciones culturales que se producían en el mundo del salón, no solo musicales, sino también literarias y políticas.

Tras el éxito de *Nabucco*, Verdi se introdujo en los principales salones milaneses, entre los que destacaba el de la condesa Clara Maffei. Ambos mantuvieron una estrecha amistad a lo largo de su vida, que se refleja en su cercano epistolario. Centro de propagación de las ideas antiaustriacas, en su casa se dieron cita algunos de los escritores nacionalistas, como Temistocle Solera o Tommaso Grossi, y pintores como Francesco Hayez. Junto a los debates políticos y la recitación de poemas, también se interpretaba música, con la participación de algunos nobles con buena formación musical, que cantaban romanzas y tocaban piezas pianísticas. Fue allí donde Verdi profundizó en su conocimiento del teatro de William Shakespeare y Friedrich Schiller, gracias a conversaciones con Giulio Carcano y Andrea Maffei, que fructificarían en proyectos como sus óperas *Macbeth* o *I masnadieri*. Fruto de este ambiente fue la publicación en 1845 de otras seis roman-

zas, tres sobre textos de Andrea Maffei, que incluyen canciones de hermoso lirismo (“*Ad una stella*”), además de divertimentos como “*Lo spazzacamino*” (El deshollinador) o “*Brindisi*”. Seguramente cuando, al comienzo de *La traviata*, los protagonistas alzan sus copas en medio de la fiesta en la famosa escena del brindis, Verdi estaba reviviendo situaciones bien conocidas en los salones milaneses o parisenses.

### IGLESIAS MÁS O MENOS GRANDES

Las transformaciones sociales y económicas del siglo XIX provocaron una grave crisis de las instituciones religiosas, que habían sido durante siglos el principal centro de la actividad musical. En muchos casos, la falta de recursos redujo los medios a un mediocre organista y a realizar únicamente contrataciones externas para determinadas celebraciones. No obstante, pervivió una actividad que puede rastrearse en las biografías de muchos músicos italianos. El propio Verdi inició su carrera en Busseto tocando el órgano en la iglesia de San Bartolomeo, donde recibió lecciones del maestro de música municipal, un cargo que ocupó el propio Verdi entre 1836 y 1839. Recién casado y esperando su primer hijo, regresó a su pueblo al no haber conseguido asentarse en Milán. El puesto, pagado modestamente por el Ayuntamiento, le obligaba a colaborar tanto en las celebraciones litúrgicas como en conciertos de la sociedad filarmónica. Nunca perdió de vista Milán y allí regresó para el estreno en el Teatro alla Scala de su primera ópera, *Oberto*.

En algunas ciudades de tamaño medio, la iglesia siguió siendo el centro de

la actividad musical, canalizando tanto la formación como la profesionalización de instrumentistas y cantantes. Con una carrera ya consolidada, Saverio Mercadante aceptó en 1833 el puesto de maestro de capilla de la catedral de Novara, importante centro piamontés a medio camino entre Milán y Turín. Allí encontró buenos medios musicales, con la posibilidad de reforzar la plantilla para las grandes celebraciones. Durante ocho años, hasta su marcha a Nápoles como director del Conservatorio en 1840, compuso numerosas obras litúrgicas: motetes, vísperas, misas solemnes y una interesante versión italiana de *Las siete últimas palabras*. Curiosamente, compatibilizó esta creación religiosa con la consolidación de su carrera operística, con estrenos de referencia como *I briganti* (París, 1836) o *Il giuramento* (Milán, 1837). Este dominio de la ópera en el mundo italiano generó alguna tensión con Ricordi, que quiso pagarle menos por la edición de su oratorio *Le sette ultime parole*, considerando que las cifras de venta serían inferiores a las de sus óperas. Mercadante le contestó que, si bien no sería tan rentable en un principio, “lo superaría en años sucesivos, ya que no es un tema de moda”. A pesar de esta incesante actividad, Mercadante recordó estos años en Novara como los más tranquilos y productivos de su carrera.

Décadas más tarde, los inicios de Giacomo Puccini reflejan las limitaciones que ofrecía el entorno religioso a finales del siglo XIX para el desarrollo de una carrera musical. Procedente de una larga familia de músicos de iglesia de Lucca, que se remontaba al siglo XVIII, él formó parte de la quinta generación destinada a proseguir la tradición. Su padre, Michele, era organista en la catedral de

Lucca y profesor en la escuela de música de la ciudad. No tuvo ocasión de enseñar a su hijo, ya que falleció cuando este tenía solo cinco años. No obstante, Puccini tocó desde muy joven el órgano en las iglesias, aunque también el piano en cafés y teatros. Sus primeras composiciones destacadas fueron religiosas: el motete *Plaudite populi*, un *Salve Regina* y, sobre todo, una misa, publicada póstumamente como *Messa di Gloria*. Esta misa, de casi una hora de duración, puede considerarse su obra no operística más importante. Muestra ya su rica personalidad creativa, tanto en los momentos dramáticos (*Credo*) como en los más líricos (*Agnus Dei*, cuyo tema reutilizaría luego en el madrigal de *Manon Lescaut*), así como el efectivo uso del contrapunto en el hermoso comienzo. La misa se interpretó en la iglesia de San Paolino, cercana a su casa natal, en el marco de la fiesta mayor, poco antes de su marcha a Milán en 1880 para estudiar en el conservatorio e iniciar su carrera operística. Sin duda, el temperamento de Puccini estaba hecho para el teatro, pero la vida musical de su Lucca natal no le dejaba muchas otras opciones más allá de ser profesor.

La situación de la música religiosa en esta época puede ejemplificarse bien con la *Messa per Rossini*, un complejo proyecto que promovió Verdi en 1869, en el que reunió a los principales compositores italianos para componer un réquiem en honor de la gran figura de la música italiana, recientemente fallecido. Verdi se reservó el último movimiento (*Libera me Domine*), germen de su famosa *Messa da Requiem*. Entre los otros doce (Mercadante rehusó porque se hallaba enfermo), se encontraban numerosos operistas, como Antonio Cagnoni, Federico Ricci, Lauro Rossi o



Caricatura de Verdi recogiendo laureles, de Melchiorre Delfico, ca. 1862. Villa Verdi, Sant'Agata.

Carlo Coccia. Forman parte de esa pléyade de creadores ensombrecidos por el monopolio verdiano, que habían encontrado otros caminos como directores de compañías o profesores en conservatorios. Un caso diferente es el del veneciano Antonio Buzzolla, quien se encargó de abrir el *Requiem*. En su juventud había estrenado varias óperas (algunas con libre-

to de Francesco Maria Piave), pero había alcanzado su reputación musical como maestro de capilla de la basílica de San Marcos en Venecia. Hoy caído por completo en el olvido, la música de este introito refleja su buen hacer musical, con una variada orquestación, una expresividad no operística y unos firmes recursos contrapuntísticos mostrados en una elaborada fuga final.

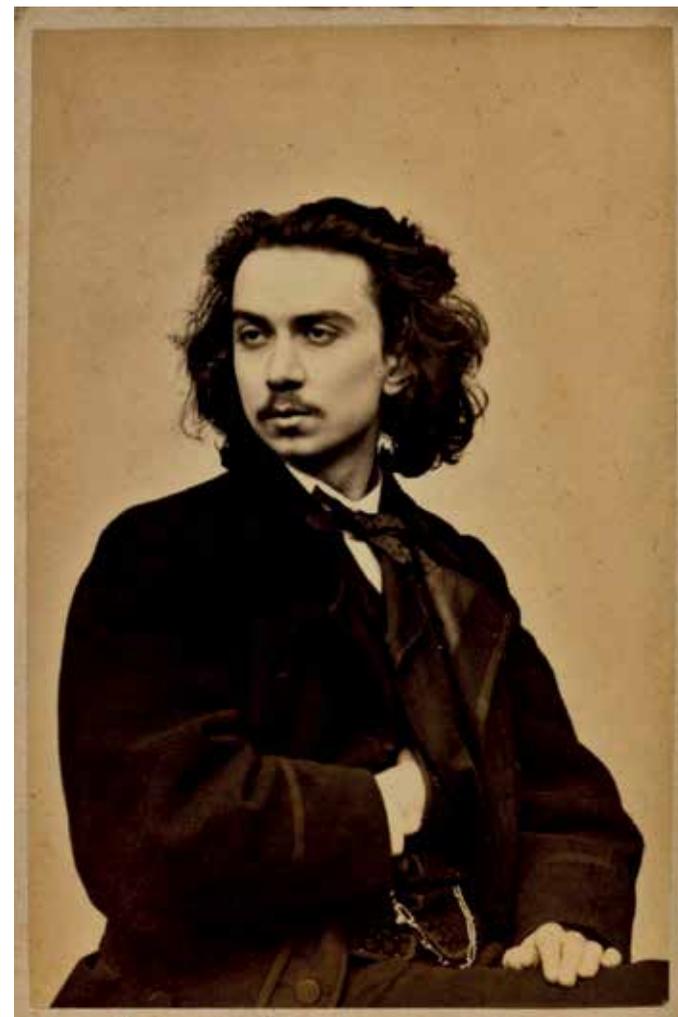
### EL DESARROLLO DEL CONCIERTO INSTRUMENTAL

En 1870 culminó el proceso de unificación nacional con la derrota de los Estados Pontificios y la toma de Roma, convertida en la capital del reino. Italia vive un momento de efervescencia cultural que, en el ámbito musical, se refleja en la proliferación de sociedades filarmónicas. La oferta de conciertos pasa a ser habitual en las principales ciudades del país: primero en Florencia en 1861, después en Milán con la Società del Quartetto en 1864, con la aparición de otras similares en Palermo, Turín o Bolonia. No solo se ofrece música de cámara, sino que se crean formaciones orquestales que permiten la familiarización del público italiano con el gran repertorio clásico, empezando por las omnipresentes sinfonías de Beethoven. Surgen también iniciativas de divulgación, como los conciertos populares de Turín, en el gran Teatro Vittorio Emanuele, con cerca de cuatro mil localidades, o las curiosas colecciones de partituras de bolsillo del editor florentino Giovanni Gualberto Guidi, difundidas como “Biblioteca del sinfonista”.

Detrás de todo este movimiento estaba la reacción de la nueva generación ante el avasallador predominio del melodra-

ma en la música italiana. Buscando la polémica, un joven Arrigo Boito destacó la importancia de estos conciertos, señalando que era necesario conocer a los maestros del pasado para avanzar hacia el futuro, ya que “se aprende de los padres a fin de poder trabajar para los hijos: ejercitémonos en la sinfonía y el cuarteto para poder enfrentarnos al melodrama”. Estas ideas se repiten en otras publicaciones firmadas por críticos reputados como Abramo Basevi en Florencia o Filippo Filippi en Milán, quienes insisten en la necesidad de educar al público en géneros no operísticos. Verdi, desconcertado por estos nuevos rumbos, los consideró un ataque a la tradición italiana, esencialmente vocal; en una carta a su amigo Opprandino Arrivabene, fechada el 20 de marzo de 1879, comentaba:

Todos nosotros, maestros, críticos, público hemos hecho todo lo posible por renunciar a nuestra nacionalidad musical. Ahora hemos llegado a buen puerto; un paso más y quedaremos germanizados en esto como en tantas otras cosas. Es un consuelo ver cómo por todas partes se crean *Società di Quartetti*, *Società Orchestrali*, además de Cuartetos y Orquestas, Orquestas y Cuartetos, etc., etc. para educar al Público en el *Gran Arte*, como dice [el crítico] Filippi. Me viene entonces a veces a la cabeza un pensamiento muy malvado, y me digo en voz baja: pero si en Italia hiciésemos en su lugar un Cuarteto de voces para interpretar Palestrina, sus contemporáneos, Marcello, etc., etc., ¿no sería esto GRAN ARTE? Y sería Arte Italiano... ¡El otro no...! Pero silencio, que nadie me oiga.



Giovanni Sgambati,  
fotografía de autor  
desconocido,  
Roma, 1868.

La Casa Ricordi vio las posibilidades de esta nueva opción editorial para hacer frente a la irrupción de partituras centroeuropeas, que comenzaron con las óperas de Wagner. Al igual que en el resto del mundo, el debate sobre el wagnerismo estaba plenamente candente e implicó a todos los agentes musicales. El estreno de *Lohengrin* en Bolonia en 1871 se consi-

deró toda una afrenta, con polémicas en el propio teatro, donde algunos lanzaron gritos de “¡Viva Verdi! ¡Viva Rossini!”. No obstante, el propio Verdi acudió a escondidas a una representación de la ópera de Wagner, que vio desde el fondo de un palco; se ha conservado una partitura en la que al final anotó: “Impresión mediocre. Música hermosa cuando es clara y hay

ideas. La acción es lenta como el texto. Por tanto, aburre. Hermosos efectos de los instrumentos. Abuso de notas tenidas y resulta pesada”.

La consolidación de la música instrumental permitió a muchos compositores diversificar su actividad, puesto que ya no debían centrarse en la creación operística. Es el caso de Giovanni Sgambati (1841-1914), quien mantuvo contacto con los grandes músicos europeos de su época, como Wagner, Brahms, Chaikovski o Grieg, siendo uno de los impulsores de la Società orchestrale romana. Su catálogo no incluye ninguna ópera, sino varias sinfonías, música de cámara y numerosas piezas de concierto para piano. Giuseppe Martucci (1856-1909) también impulsó la nueva música, actuando como director en el estreno de *Tristán e Isolda* en Italia (1888), cuando nunca antes había dirigido una ópera. Compuso varias sinfonías, un par de brahmsianos conciertos para piano y oratorios sinfónicos como *La canzone dei ricordi*, para voz y orquesta, de sonoridades mahlerianas. Además, como director de los conservatorios de Bolonia y Nápoles, marcó el rumbo de la nueva generación. Así, Italia inicia el siglo xx con

músicos que ya no dependen del mundo operístico, como es el caso de Ottorino Respighi (1879-1936) o Gian Francesco Malipiero (1882-1973). Otros incluso buscan realizar su carrera en el extranjero, como Alfredo Casella (1883-1947) en Francia o Ferruccio Busoni (1866-1924) en el mundo alemán.

La nueva musicología empezó a mirar más hacia el pasado del Settecento de Antonio Vivaldi o Giovanni Battista Sammartini, convirtiéndolo en la verdadera tradición italiana, renegando con ello del mundo de la ópera decimonónica. En 1913, Fausto Torrefranca publicó un ensayo en el que atacaba con una dureza inusitada a Puccini, acusándolo de vulgar y decadente, así como de no representar la esencia de lo italiano. Son palabras excesivas e injustas, ya que en aquella época el famoso operista había refinado su estilo con títulos que no alcanzaron con facilidad el éxito, como fue el caso de *La fanciulla del West*. Un buen ejemplo de que los caminos de la música italiana no fueron tan sencillos y de que, en torno al éxito de la ópera, convivieron y se desarrollaron otras muchas músicas.

---

MIÉRCOLES 16 DE MARZO. 18:30 H

---

## Cantos sacros

---

**Coro RTVE**  
Marco Antonio García de Paz, dirección  
María Teresa Gómez Lozano, viola  
Daniel Oyarzábal, órgano



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.  
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

---

**I Giacomo Puccini (1858-1924)**  
Réquiem

**Giuseppe Verdi (1813-1901)**  
Cuatro piezas sacras (selección)  
*Ave Maria*  
*Laudi alla Vergine Maria*

Pater noster

**Ildebrando Pizzetti (1880-1968)**  
Dos composiciones corales  
*Il giardino di Afrodite*  
*Piena sorgeva la luna*

---

**II Ildebrando Pizzetti**  
Réquiem  
*Requiem aeternam*  
*Dies irae*  
*Sanctus*  
*Agnus Dei*  
*Libera me*

# Cantos sacros

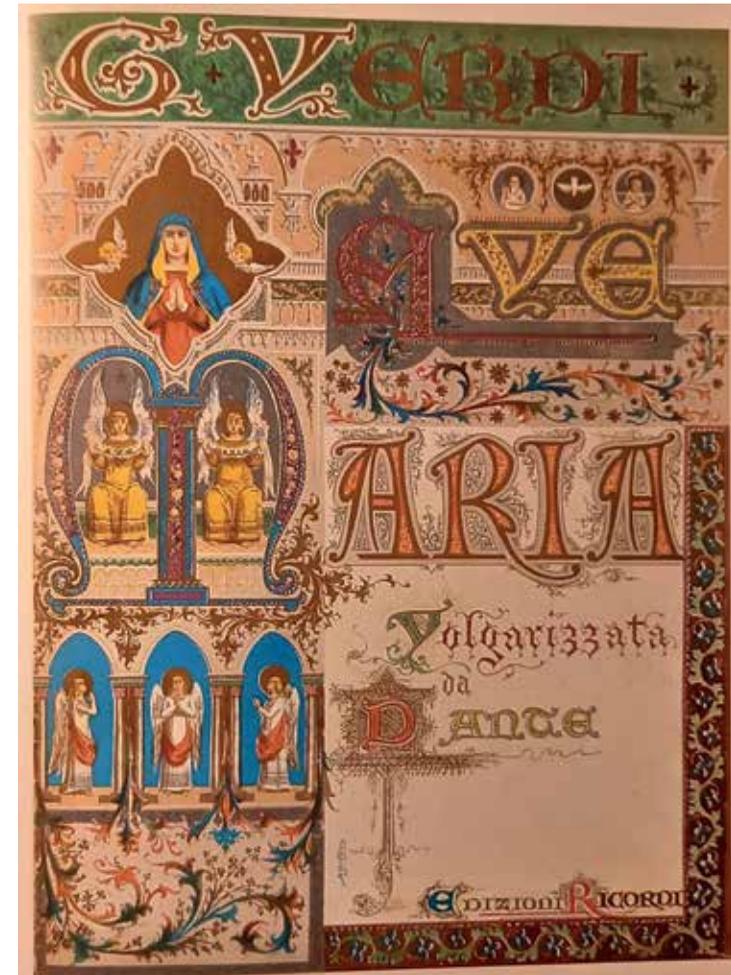
Víctor Sánchez Sánchez

Desde sus orígenes, el canto coral ha sido uno de los ejes principales de la historia de la música occidental. Esta reunión de voces en torno a textos litúrgicos no debe extrañarnos, porque el canto era un cauce ideal para la expresión religiosa. Una característica importante de la música coral es su capacidad polifónica, la facilidad para integrar líneas independientes en un mismo discurso sonoro. Esto llegó a su culmen durante el Renacimiento, el gran momento de la polifonía. Así, el estilo imitativo se asoció a lo antiguo, pero siempre mantuvo su fascinación creativa incluso entre los más progresistas. Compositores dedicados a un estilo esencialmente monódico, centrado en la expresión de la melodía, no abandonaron nunca el atractivo de la combinación sonora de la polifonía.

Verdi manifestó en sus últimos años un especial interés por la música sacra, a pesar de que siempre manifestó una posición crítica hacia la Iglesia. Su famosa *Messa da Requiem* fue criticada por sus similitudes operísticas, pero la obra va mucho más allá. El

texto litúrgico le permitió momentos como el brutal dramatismo del *Dies irae* o la difícil consolación del *Libera me Domine*. En el fondo, aprovechó el *Réquiem* para expresar musicalmente las contradicciones de la existencia, al igual que había hecho en sus óperas. Se trataba de una obra que sintetizaba magistralmente la intensidad del mundo operístico con la profundidad de la larga tradición de la polifonía religiosa.

En 1905, **Puccini** escribió un breve *Réquiem* con motivo del quinto aniversario del fallecimiento de Verdi, a fin de que fuese interpretado en una ceremonia en la capilla de la Casa di Riposo per Musicisti de Milán, donde el maestro estaba enterrado. La sugerencia, de Ricordi, perseguía resaltar la continuidad entre ambos músicos. Un cronista comentó que su interpretación fue “recibida con un admirado silencio que para el compositor valía más que el más estruendoso aplauso”. La breve pieza de Puccini utiliza solo los dos primeros versos del introito y está escrita para coro mixto con acom-



Portada de Giuseppe Verdi, *Ave Maria*, Edición de lujo de Ricordi, 1880.

pañamiento de órgano o armonio y una viola solista. La partitura refuerza el carácter de meditación con una aparente sencillez, sin renunciar a la riqueza del estilo del ya famoso operista. Puccini no le dio mayor importancia a

esta pieza, que no fue publicada hasta cincuenta años después de su muerte.

El acercamiento a lo religioso hizo redescubrir toda una tradición polifónica en la que había destacado la música italiana. **Verdi** había expresado el valor de Palestrina, defendiendo que la gran polifonía del Renacimiento –y no la ópera– constituía la verdadera tradición italiana. En 1895 escribió:

“¡Palestrina! ¡Maravilloso! Si se piensa en la época, en la escasez melódica y armónica de aquellos tiempos, en las limitaciones de las modulaciones, ¡Palestrina me parece un milagro jamás igualado en ninguna época!”. Esto lo puso en práctica en un *Ave Maria* para coro mixto a capela, compuesto en 1889. Para ello empleó una escala enigmática, formada por inter-

valos extraños, propuesta a modo de juego musical en la *Gazzetta musicale di Milano*. Verdi recogió el desafío y la utiliza como *cantus firmus* sobre el que desarrolla un entramado polifónico de gran expresividad armónica, lleno de líneas cromáticas. Sin duda el maestro disfrutó con el reto que suponía este tipo de construcción musical.



Este *Ave Maria* sería la primera de sus *Quattro Pezzi Sacri*. En realidad, no fueron concebidas como un ciclo, sino que fue Ricordi quien se empeñó en editarlas conjuntamente en 1898. Incluye dos grandes himnos religiosos, *Stabat Mater* y *Te Deum*, que siguen el estilo grandioso del *Réquiem*, utilizando una gran plantilla orquestal, el segundo con doble coro. En medio, a modo de intenso contraste, se publicó *Laudi alla Vergine Maria*, con texto italiano sacado del *Paraíso* de la *Commedia* de Dante (Canto XXXIII). Compuesto solo para voces femeninas, recreando unas voces angelicales, es una de las piezas más hermosas de Verdi. En su partitura conjuga todo su buen hacer musical, combinando con acierto la expresión melódica y el juego polifónico, sin dejar de realzar el bello texto de Dante.

Verdi plasmó inicialmente esta atracción por lo coral en 1880 con un *Pater Noster*, una breve pieza a cape-

la para coro mixto, en la que utiliza el texto italiano “vulgarizado de Dante”, una versión libre de la famosa oración, recogida en el *Purgatorio* de la *Commedia*. En una carta a su colega alemán Ferdinand Hiller describía sus intenciones: “La he escrito a cinco voces sin acompañamiento en el estilo de Palestrina, aunque con las modulaciones y armonías modernas, quizá demasiadas modulaciones, sobre todo al comienzo”. En realidad explora el juego polifónico en cuidados pasajes imitativos, originales giros armónicos y fuertes contrastes, produciendo una obra intimista, llena de dinámicas extremas (como *pppp*). Por su variedad estilística y su seguimiento del texto se halla más cercana al mundo del madrigal que al de la música sacra. La obra se estrenó en el Teatro alla Scala de Milán, en un concierto en el que reunieron trescientas voces de los principales coros aficionados de la ciudad.



*La Divina Comedia de Dante*, por Domenico di Michelino, óleo sobre lienzo, 1465. Catedral de Santa María del Fiore, Florencia.

**Ildebrando Pizzetti** es un músico que pertenece ya a la nueva música italiana del siguiente siglo. Ocupó numerosos puestos de relevancia en Milán y Roma, convirtiéndose en una figura influyente, como profesor, compositor y crítico musical. Frente a los ataques contra el melodrama romántico de otros colegas italianos, no buscó romper con la tradición italiana. Entre sus publicaciones destaca su libro *La musica italiana dell'Ottocento* (1947), donde incluye un capítulo titulado “La gran-

deza de Verdi”. En él recuerda cómo de joven acudió a la villa de Sant’Agata, donde tuvo ocasión de ver a un anciano Verdi, apenas unos meses antes de su fallecimiento: el mito de Verdi que permanecería durante muchos años en su memoria.

Pizzetti siempre se interesó por la música coral. Sus *Due composizioni corali* es una de sus últimas obras, publicada en 1961. Las dos piezas parten de poemas de Safo, en traducciones en verso al italiano del filólogo Manara Valgimigli. La famosa poetisa de la antigüedad griega se había convertido en una figura mítica para el modernismo, símbolo de la sensualidad y el erotismo. Se trataba de una visión del mun-



Ildebrando Pizzetti, fotografía de autor desconocido, antes de 1968. Archivio Storico Ricordi, Milán.

do clásico que ya había aparecido en las pinturas del cambio de siglo, como las de Alma-Tadema. La primera pieza, titulada *Il giardino di Afrodite*, está llena de sugerentes imágenes de un idílico parnaso (“*Un boschetto di meli, sugli altari bruciano incensi*”), mientras que *Piena sorgeva la luna* nos lleva

a un mundo de misterio y melancolía. La música de Pizzetti, de sonoridades impresionistas, subraya algunas palabras con madrigalismos, realzando la atmósfera sensual de los poemas.

Dentro de su variado catálogo, el *Réquiem* de Pizzetti es una de sus obras más originales y la que mejor representa sus intereses musicales. Lo compuso en 1923 por encargo de la Accademia Filarmonica Romana en recuerdo del rey Humberto I, asesinado en 1900 por un anarquista. Fue estrenado en el Panteón de Roma, donde

estaba enterrado el monarca, con la asistencia exclusiva de la familia real y sus invitados, en marzo de 1924. Poco después se interpretó públicamente en el Carnegie Hall de Nueva York. En realidad, la obra tocó profundamente la sensibilidad del compositor, que había perdido a su esposa poco antes. Años más tarde comentaría:

No sé, sin encargo, si hubiese compuesto nunca una Misa de Réquiem. Cuando la escribí estaba en tal estado emocional que llegué a sentirme sobrepasado por la tremenda inmensidad del texto. Poco a poco me pregunté por qué había vuelto a trabajar sobre textos religiosos para música coral. ¿Fue por un deseo de creer en algo trascendental más allá de la comprensión humana? ¿O fue por mi necesidad de esperanza y paz? No lo sé. [...] Cantar en coro elevadas y solemnes palabras no solo significa encontrar consuelo en uno mismo, sino también, si fuese posible, el consuelo de los demás.

El *Réquiem* está escrito para voces a capela recreando el estilo de la polifonía del Renacimiento, en sus recursos contrapuntísticos y sonoridades modales. Además utiliza el

canto gregoriano como base de la polifonía, como en el introito (*Requiem aeternam*), donde presenta un cuidado trabajo imitativo a cinco voces. Los recursos son muy variados. En el largo texto de la secuencia (*Dies irae*), a la famosa melodía gregoriana se superpone en otro modo una segunda voz que produce un desconcertante tritono, el famoso *diabolus in musica* que refleja el extrañamiento ante la idea del Juicio Final. Las texturas van variando, subrayando las referencias del texto, llegando a un intrincado contrapunto a ocho voces (*Quid sum miser*) o un expresivo semitono de lamento (*Ingemisco*). El *Sanctus* aparece indicado “*chiaro e spazioso*”, abriendo la textura con tres coros a cuatro partes para expresar la visión de los cielos (*Hosanna in excelsis*). El sencillo *Agnus Dei* se inicia con un canon a dos voces, con la indicación de “*calmo e dolce*”. La misa finaliza con el dramático responsorio final (*Libera me*) de forma declamatoria, en este caso con la indicación “*con fervore profondo*”, que recuerda al inicio de la *Messa da Requiem* de Verdi. Pizzetti no solo recrea los múltiples recursos de la polifonía clásica, sino que introduce sonoridades modernas en una obra profundamente personal.

## Coro RTVE



Es el coro profesional más antiguo de España y está considerado uno de los mejores conjuntos corales de nuestro país. Su repertorio abarca desde las primeras obras religiosas y profanas hasta los títulos contemporáneos de compositores nacionales y extranjeros, incluidos numerosos estrenos. Fundado en 1950 con el nombre de Los Cantores Clásicos, fue dirigido por Roberto Plá hasta 1952, momento en que se transformó en el Coro de Radio Nacional, bajo la dirección de Odón Alonso, y en 1958 pasó a ser dirigido por Alberto Blancafort. Posteriormente han sido sus directores titulares Pedro Pírfano, Pascual Ortega, Jordi Casas Bayer, Miguel Amantegui, Alberto Blancafort como Director Invitado, László Heltay, Mariano Alfonso, Josep Vila y de nuevo Jordi Casas Bayer hasta agosto del año 2013. Desde 2015 hasta el 1 de enero de 2019 el director titular fue Javier Corcuera Martínez, al que sucedió en el cargo Juan Pablo de Juan. A partir del 15 de septiembre de 2019,

el director titular del Coro RTVE fue Lorenzo Ramos y, desde septiembre de 2021, lo es Marco Antonio García de Paz. Ha sido galardonado con la Antena de Oro Extraordinaria de la Federación de Asociaciones de Radio y Televisión de España (2015) y el Premio Iris Especial (2015) de la Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión por sus cincuenta años de brillante trayectoria profesional y por su aportación a la cultura musical española.

## Marco Antonio García de Paz, director



Formado en Musikene y con los maestros Peter Phillips, Gabriel Baltés, Johan Duijck, László Heltay o Javier Busto, ha sido dos veces ganador del Gran Premio Nacional de Canto Coral y ha recibido los premios Guidoneum y Serondaya a la innovación cultural por el proyecto El León de Oro, coro del que es director-fundador y con el que ha actuado en toda España y diversos países de Europa y África, así como en Estados Unidos. Es invitado regularmente a dirigir coros profesionales, como el de la Comunidad de Madrid, el Nacional de España o el Coro de Madrigalistas de Bellas Artes de Ciudad de México. Ha compaginado la dirección coral con la docencia en la Academia Coral de Milán y en el Conservatorio Superior del Principado de Asturias

e imparte seminarios y clases magistrales en diversas ciudades europeas y latinoamericanas. Graba para sellos como Naxos, Hyperion y RTVE Música y entre sus proyectos recientes destacan apariciones con Le Concert des Nations y Jordi Savall, con The Tallis Scholars y Peter Phillips, además de actuaciones en los festivales de Granada, Cuenca y Aranjuez con El León de Oro. García de Paz es director titular del Joven Coro de Andalucía desde 2019 y, desde septiembre de 2021, director titular técnico-artístico del Coro RTVE.

---

MIÉRCOLES 23 DE MARZO. 18:30 H

---

## Drama sin palabras

---

**Goran Filipec, piano**



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.  
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

---

**I** **Teresa Carreño** (1853-1917)  
Reminiscencias de *Norma* de Bellini Op. 14

**Franz Liszt** (1811-1886)  
Fantasía sobre motivos favoritos de la ópera *La Sonnambula*  
de Bellini S 393  
Marcha fúnebre y cavatina de *Lucia di Lammermoor* de  
Donizetti S 398  
Reminiscencias de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti S 397

---

**II** **Nicolás Ruiz Espadero** (1832-1890)  
*Un ballo in maschera Op. 46*, de Grands Transcriptions

**Franz Liszt**  
Reminiscencias de *Boccanegra* de Verdi S 438  
Paráfrasis de concierto sobre *Ernani* de Verdi S 431a  
Miserere de *Il trovatore* de Verdi S 433  
Paráfrasis de concierto sobre *Rigoletto* de Verdi S 434

# Drama sin palabras

Víctor Sánchez Sánchez

La ópera siempre se piensa desde un punto de vista teatral, con sus personajes, historias, argumentos y grandes decorados. Un espectáculo dramático-musical pensado para los escenarios, los grandes teatros a los que acude asiduamente el público. Sin embargo, hay que entender la escena no como un lugar cerrado, sino también como un centro desde el que irradiaban sus músicas en múltiples direcciones. Hay que recordar cómo el éxito de *Nabucco*, y su famoso “*Va pensiero*”, llegó al pueblo italiano en poco tiempo, no tanto a través del teatro, sino de músicos callejeros, orquestinas que tocaban en cafés, formaciones corales o bandas militares y civiles, que repetían sus melodías.

De esta manera, la música de las óperas estaba por todas partes. Se conocía sin necesidad de pisar los teatros, viviendo incluso en una ciudad pequeña donde apenas llegaban de forma muy esporádica modestas compañías. Las partituras alcanzaban buenas cifras de venta y estaban en los salones de los hogares burgueses, en el atril de

un piano, donde aficionados, con más o menos destreza, recreaban sus melodías. También los profesionales y los grandes virtuosos las incluían en sus conciertos, no solo para piano, sino para otros instrumentos: Giovanni Bottesini con su contrabajo o Pablo de Sarasate en el violín, por ejemplo. Hay que recordar que el repertorio de los conciertos era muy diferente al actual, puesto que consistían generalmente en una larga sucesión de piezas no muy extensas, con predominio de la participación de solistas; solo poco a poco fueron incorporándose las grandes sinfonías del canon clásico. Proliferaron así las fantasías y variaciones sobre temas operísticos.

La venezolana **Teresa Carreño** es una de las grandes del piano de su época. Niña prodigio, con solo ocho años debutó en Nueva York y empezó a recorrer todo el mundo, causando asombro en Estados Unidos, Cuba y Europa. Louis Moreau Gottschalk, Franz Liszt o Anton Rubinstein manifestaron su admiración y se ofrecieron a ayudarla; Rossini, por su parte, la preparó en



Teresa Carreño,  
fotografía del  
Mathew Brady  
Studio, negativo,  
hacia 1860-1870.  
Smithsonian  
Institution –  
National Portrait  
Gallery, Washington.

París como cantante y Carreño llegó a actuar en algunas compañías operísticas. En Madrid tocó antes de cumplir los trece años y la prensa comentó que era un “portento” y una “verdadera maravilla musical”, un ángel caído del cielo. A lo largo de cincuenta años de carrera fue una figura muy influyente, que vivió en París, Berlín y Nueva York. Desde muy pequeña sorprendió no

solo por su enorme capacidad técnica y su musicalidad, sino también por su energía sobre el teclado, algo que por entonces se consideraba poco femenino; de hecho, en sus años en Alemania llegaron a calificarla de la valquiria del piano.

Al igual que la mayoría de los pianistas de su época, además de intérprete fue compositora, fundamen-

talmente de obras para piano que presentaba en sus conciertos. Su catálogo reúne cerca de ochenta piezas escritas en los géneros habituales del Romanticismo: valsos, baladas, polonesas y estudios, así como fantasías sobre temas operísticos. No son piezas de salón, sino composiciones de concierto de gran complejidad técnica y musical. No hay que olvidar que Teresa Carreño tocaba en sus conciertos también a Beethoven, Chopin, Liszt y otros muchos contemporáneos. Las *Reminiscencias de Norma* Op. 14 fueron publicadas en París en 1866, con el subtítulo de *Fantasia para piano*; lo cierto es que ambos términos hacen referencia a la libre utilización del material original a partir de un recuerdo lejano. El principio del género es no perder la referencia de las melodías originales, que en el caso de las óperas eran identificadas por la mayor parte del público. En esta fantasía, el tema central es, lógicamente, la famosa cavatina *Casta Diva*, que se presenta envuelta en una textura virtuosística en tres planos (acompañamiento, melodía y unos etéreos armónicos en el registro más agudo). Pero el material se presenta con libertad, sin seguir el orden de la ópera ni buscar una narración; así, por ejemplo, la fantasía comienza con la *cabaletta* posterior a *Casta Diva* (“*Ah bello a me ritorna*”), cuyo rítmico diseño sirve mejor para abrir la pieza con brillantez y energía.

Estas fantasías operísticas se han considerado muchas veces obras secundarias, derivadas de material ajeno para un virtuosismo gratuito. Por ello, y por su enorme dificultad, nunca han formado parte habitual del repertorio

de los conciertos actuales. Tras esta valoración se encuentra también el prejuicio hacia la ópera italiana como una música que desmerece frente al gran Romanticismo centroeuropeo. No obstante, hay que recordar la íntima relación existente entre el piano y el canto operístico. Charles Rosen, en *The Romantic Generation*, incluye a Bellini al lado de Chopin, Schumann o Liszt, destacando su importancia en la creación del estilo romántico por su búsqueda de la expresividad a través de la construcción de melodías amplias y flexibles. Tampoco hay que olvidar que Bellini pasó sus últimos años en París, conviviendo con Chopin o Liszt. Elementos como el *rubato* o el *legato* pasaron de Bellini al teclado de Chopin. Así, en la *Fantasia* de Teresa Carreño encontramos indicaciones como *dolce ma ben cantato, con duolo o piangendo*. De hecho, resulta paradójica esta obsesión por buscar lo cantable en el piano, un forzado ideal en un instrumento cuyo mecanismo es de percusión y se basa en el ataque.

La música de Bellini también impresionó a **Franz Liszt**, el gran coloso del piano romántico. La *Fantasia sobre “La sonnambula”* fue compuesta durante su estancia en Berlín a comienzos de 1841, en medio de sus triunfales giras internacionales. En este caso, el argumento articula la presentación de los temas: se inicia con el sigiloso coro (“*Osservate*”), en el que el pueblo entra en la habitación y descubre la supuesta traición de Amina, luego el doliente lamento del tenor (“*Tutto è sciolto*”), para terminar con una serie de variaciones sobre el alegre final (“*Ah non giunge*”) después de la recon-

ciliación de la pareja. De una forma condensada, Liszt pasa el relato de la ópera a una pieza de concierto de unos pocos minutos, en un logrado juego de drama sin palabras. En 1839 compuso dos piezas sobre *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, el melodrama de mayor éxito del momento. La *Marcha fúnebre y cavatina* remite al trágico final cuando el tenor se suicida ante la tumba de su amada. En las *Reminiscencias* utiliza la música del sexteto del acto II, el lírico conjunto de la escena de la desgraciada boda. Dos imágenes románticas, tomadas de la novela de Walter Scott en que se basa la ópera, que son recreadas sobre el teclado con sentimiento y gran fuerza expresiva.

La personalidad introspectiva de **Nicolás Ruiz Espadero** lo llevó a vivir alejado de la interpretación pública, dedicado a la docencia en La Habana. Adquirió fama mundial sin salir de su isla natal, gracias a sus publicaciones en Europa. Su amigo Louis Moreau Gottschalk comentó que era “una flor misteriosa, que no crece sino en la soledad”, alejado del mundo frívolo del salón decimonónico. De hecho, su música se tiñe de un profundo romanticismo, heredado del mundo chopiniano que conoció por el polaco Julian Fontana. La ópera penetró también en su teclado, publicando cinco *Grands Transcriptions*, entre ellas una de *Un ballo in maschera*, que presenta el himno coral y el alegre concertante del final del primer acto de forma brillante.

Verdi dominó la ópera en las décadas centrales del siglo XIX. Su inmensa popularidad lo llevó a ser minusvalorado por la crítica, especialmente

tras la irrupción del wagnerismo, que despreció lo italiano como algo tradicional y populista. Sin embargo, la calidad de su música resulta innegable. El mejor ejemplo es el interés que despertó en Liszt, un referente de la nueva música y muy cercano a Wagner. El pianista húngaro, una vez retirado de su peregrinaje internacional, encontró en las partituras de Verdi intensidad expresiva y profundidad musical. Para ello acuñó el término “paráfrasis de concierto”, con la idea de mantenerse fiel al punto de partida original y añadir únicamente lo necesario a modo de comentario. Sorprende el respeto por la música de Verdi, de la que conserva hasta la mayoría de las tonalidades originales. Así sucede en las *Reminiscencias de “Boccanegra”*, compuestas en los últimos años de su vida, en 1882, a petición de Ricordi. La revisión de esta ópera, que se presentó en el Teatro alla Scala, marcó el inicio de la madurez verdiana, con su primera colaboración con Arrigo Boito. Liszt parte del tema del nuevo preludeo, “noble y delicado” según Budden, para luego presentar un tema secundario de la ópera (el coro de la revolución popular, desarrollado con todo su carácter siniestro) y el dramático final del protagonista.

**Liszt** tuvo contacto probablemente por primera vez con la música de Verdi en Madrid a finales de 1844. Sus conciertos coincidieron con el furor verdiano de la compañía que José de Salamanca había organizado en el Teatro del Circo, donde se ensayaba *Ernani*. Sobre esta ópera escribió dos paráfrasis de concierto; en la primera, de 1847, lleva al teclado los espectacu-

# Miserere aus Trovatore

von Verdi

Erschienen 1860

Lento

quasi Campananella sotto voce ma marcato e pesante

8<sup>va</sup> bassa. col Ped.

Ossia:

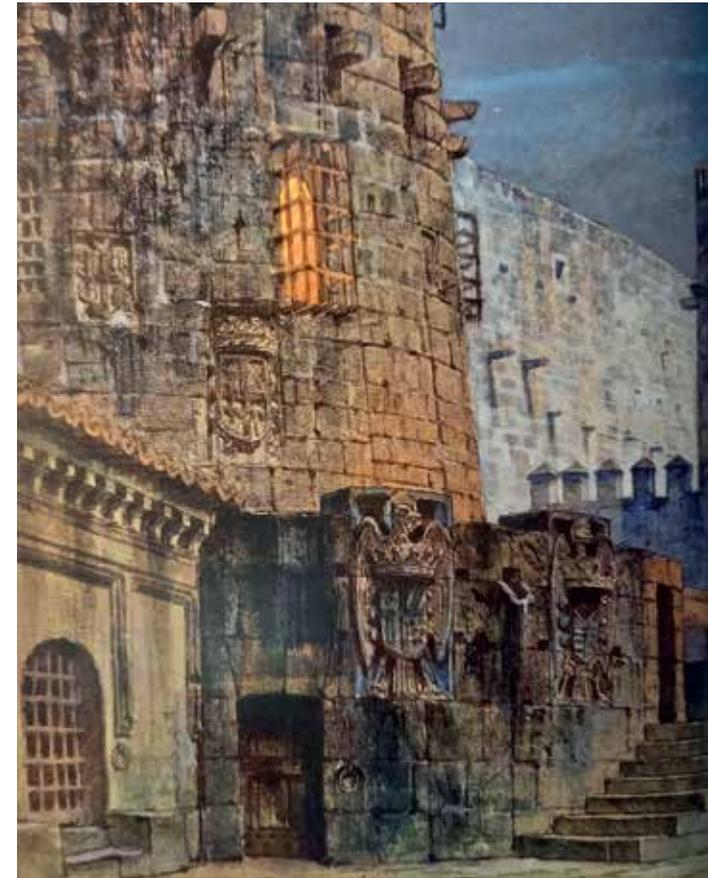
a tempo sempre sotto voce ten.

rit. p

Ossia:

ten. ten. ten. ten.

Primera página de *Miserere de Il trovatore* de Verdi S 433 de Franz Liszt. Leipzig, J. Schubert & Co., [1860].



Escenografía para *Il trovatore*, acto IV, escena 1, de Vittorio Rota, 1901. Museo teatral de la Scala, Milán.

lares concertantes de los Actos I y III, consiguiendo trasladar la variedad de líneas de todos los personajes con unas texturas pianísticas variadas. Años más tarde, en 1859, ya en Weimar y lejos de los conciertos públicos, realizó sus más conocidas paráfrasis sobre dos de los mejores momentos de las óperas de Verdi: la escena del *Miserere* de *Il trovatore* y el famoso

cuarteto del acto final de *Rigoletto*. Liszt se mantiene fiel al original, claro síntoma del respeto que sentía el gran pianista por la creación verdiana. Eran piezas que trasladaban al piano toda la riqueza del original operístico, con todos los recursos de Liszt sobre el teclado. Un feliz encuentro entre ópera y piano, fruto de la admiración y el aprecio.

## Goran Filipec, piano



Pianista con una notable personalidad artística, ha cosechado los elogios del público y de la crítica internacional. Reconocido por sus interpretaciones de las obras de Franz Liszt y del repertorio clásico y romántico de gran virtuosismo, defiende la creatividad y la subjetividad de la interpretación, observándola, en el espíritu de las tradiciones lisztianas, como una cocreación de la obra musical. Este enfoque lo lleva a los arreglos y adaptaciones que él mismo crea ocasionalmente. Galardonado con el premio Grand Prix du Disque de la Academia Franz Liszt de Budapest por su álbum *Paganini Studies* (Naxos, 2016), en sus primeros años fue premiado en varios concursos internacionales de piano, como los certámenes José Iturbi en Los

Ángeles, Franz Liszt de Parma y Parnassos en México. Tras su debut en el Carnegie Hall en 2006, se presentó internacionalmente como solista con las orquestas más prestigiosas. Es artista de Naxos Music Group y fundador y presidente de la Société Franz Liszt de Ginebra, con la que se dedica a la difusión y el estudio de la obra del gran compositor húngaro.

---

MIÉRCOLES 30 DE MARZO. 18:30 H

---

## Operistas en la cámara

---

**Cuarteto de Cremona**  
Cristiano Gualco, violín  
Paolo Andreoli, violín  
Simone Gramaglia, viola  
Giovanni Scaglione, violonchelo



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.  
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

---

**I** **Giacomo Puccini** (1858-1924)  
Crisantemi SC 65

**Hugo Wolf** (1860-1903)  
Serenata italiana

**Ottorino Respighi** (1879-1936)  
Cuarteto de cuerda n° 3 en Re mayor, P 53  
*Allegro moderato*  
*Tema con variazioni. Andante*  
*Intermezzo. Lento-Allegretto vivace*  
*Finale. Allegro vivace*

---

**II** **Gian Francesco Malipiero** (1882-1973)  
Cuarteto de cuerda n° 2, "Estorninos y baladas"

**Giuseppe Verdi** (1813-1901)  
Cuarteto en Mi menor  
*Allegro*  
*Andantino*  
*Prestissimo*  
*Scherzo Fuga. Allegro assai mosso*

# Operistas en la cámara

Víctor Sánchez Sánchez

A finales del siglo XIX, lo instrumental tiene cada vez más presencia en la vida musical italiana. En muchas ciudades surgen las denominadas Sociedades del Cuarteto, que no solo se dedican a la música de cámara, sino también a la sinfónica. Este interés penetra también en las propias óperas, que empiezan a incluir preludios e intermedios sinfónicos, cuyos ejemplos más conocidos son los de *Cavalleria rusticana* o *Pagliacci*. Puccini también desarrolló este gusto, especialmente en sus primeras óperas, y en *Le villi* (1884) incluye dos intermedios sinfónicos. Verdi, que solo conocía de forma indirecta la presentación del joven operista, promovido por Ricordi, comentó en una carta personal:

He oído hablar muy bien del músico Puccini. He visto una carta que dice todo bondades. Sigue las tendencias modernas, y es natural, pero se mantiene atado a la melodía que no es ni moderna ni antigua. ¡Parece, no obstante, que predomina en él el elemento sinfónico! Nada malo. Solo que es necesario ser cauto con

esto. La ópera es la ópera, la sinfonía es la sinfonía, y no creo que en una ópera esté bien hacer un fragmento sinfónico solo por el placer de hacer bailar a la orquesta. Lo digo por decir, sin ninguna importancia, sin la certeza de haber dicho una cosa justa, pero con la certeza de haber dicho algo contrario a las tendencias modernas.

Lo cierto es que la sensibilidad instrumental de **Giacomo Puccini** encontró mejor cauce dentro de la acción de sus óperas, donde mostró un refinado y sofisticado tratamiento de las partes orquestales. Un caso excepcional es *Crisantemi*, para cuarteto de cuerda, una breve elegía compuesta en memoria de Amadeo de Saboya, recordado en España por su efímero reinado. Compuso la pieza en una sola noche de enero de 1890, impresionado por el inesperado fallecimiento, ofreciendo al monarca este musical ramo de crisantemos. El carácter doliente de la pieza (*Andante mesto*) muestra los recursos expresivos del famoso operista, que enriquece su discurso me-



Caricatura de Verdi componiendo, de Melchiorre Delfico, ca. 1850.

lódico con un bien conducido contrapunto cromático y refuerza las líneas con la duplicación de fragmentos, consiguiendo una obra de gran belleza. Su música fue reutilizada en *Manon Lescaut*, acompañando el triste destino de la pareja protagonista, perdidos en la inmensidad del desierto. Fue estrenado por el Cuarteto Campanari,

una formación italiana que encargó obras a otros compositores, como Alfredo Catalani, Giovanni Sgambati o Antonio Bazzini.

Los músicos centroeuropeos se sintieron fascinados en muchas ocasiones por Italia, idealizando la espontaneidad y alegría de los pueblos mediterráneos. El austríaco Hugo Wolf se acercó a través de la literatura, componiendo todo un volumen de canciones sobre poemas populares italianos, en versiones alemanas, publicado como *Italienisches Liederbuch*.

Primera página de *Cuarteto en Mi menor* de Verdi. Manuscrito autógrafo, Biblioteca del Conservatorio de Música San Pietro a Majella, Nápoles.



De personalidad atormentada, alterna períodos de enorme creatividad con otros totalmente en blanco. Se dedicó intensamente al mundo de *Lied*, en una vena posromántica, componiendo solo de forma excepcional música instrumental. Es el caso de su *Serenata italiana* (1887), primer movimiento de un frustrado cuarteto que nunca llegó a completar. Se inspiró en una novela del poeta romántico Joseph von Eichendorff, que narraba el vagabundeo de un soldado que, en su paso por Italia, ofrece una serenata con su violín. Sobre un ritmo ternario

rápido (*Molto vivo*), a modo de animada tarantela, presenta momentos de fresca melódica en el violín primero, en Sol mayor, sin renunciar a pasajes con texturas y modulaciones de resonancias wagnerianas. Fue compuesta en unos pocos días y estrenada póstumamente en Viena.

**Ottorino Respighi** fue un compositor que buscó nuevos caminos para la música italiana. Estaba llamado a ser un símbolo del cambio gracias a la popularidad internacional de sus obras sinfónicas de inspiración romana, sus famosas *Fuentes, Pinos y Fiestas*

de Roma. La herencia de Giuseppe Martucci en el Liceo Musicale de Bolonia le animó a frecuentar los géneros instrumentales, tanto sinfónicos como de cámara. También se abrió a la música europea, recibiendo clases de Nikolái Rimski-Kórsakov, pocas pero de gran influencia, y de Max Bruch en Berlín. Fue un creador prolífico, que ya con veinticinco años tenía un catálogo de más de cincuenta obras. En sus primeros años trabajó como solista de viola en la Orquesta del Teatro Comunale, tocando no solo en la temporada operística, sino también en la sinfónica, donde coincidió con Arturo Toscanini. También formaba parte de agrupaciones camerísticas, como el Quinteto Mugellini.

El *Cuarteto de cuerda n° 3* es una obra de juventud, compuesta en 1904, en los tradicionales cuatro movimientos. Respighi demuestra conocer bien el género, con una bien construida forma sonata clásica (*Allegro moderato*), unas emotivas variaciones (cuyos giros cromáticos recuerdan a *Crisantemi* de Puccini), un rítmico intermezzo (*Allegretto vivace*) y un apasionado final (*Allegro vivace*). Sin ser una obra muy innovadora, muestra el buen hacer del músico italiano, dentro de un lenguaje alejado del mundo operístico y que busca trabajar en texturas de corte instrumental. Su tonalidad se enriquece con giros modales, sin renunciar a una expresividad de base romántica y sonoridades modernas. En su interpretación en Roma en 1913, el crítico Fausto Torrefranca alabó la obra con cordialidad como un buen ejemplo del camino por el que debería transitar la nueva música italiana.

**Gian Francesco Malipiero** fue compañero y amigo de Respighi, a quien conoció como estudiante en Bolonia. Sin embargo, sus trayectorias fueron muy diferentes. Defensor de la nueva música, organizó en 1923, junto a Alfredo Casella, la sección italiana de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea, cuya primera iniciativa fue promover una gira con *Pierrot Lunaire* dirigido por el propio Arnold Schönberg. Fue un compositor longevo, que buscó asimilar la vanguardia musical con las antiguas tradiciones de la música italiana. De hecho, había asistido en París en 1913 al famoso estreno de *La consagración de la primavera*, que le causó una gran impresión. De carácter tranquilo y reflexivo, gustaba de retirarse en su casa en Asolo, en la provincia de Treviso. Además, dedicó gran parte de su tiempo al estudio de la música antigua, que conoció en sus muchas visitas a la Biblioteca Marciana de Venecia, editando las obras de Claudio Monteverdi, Girolamo Frescobaldi o Claudio Merulo.

Su obra es extensa, destacando sus ocho cuartetos, un ciclo que abarca toda su carrera, desde 1920 hasta 1964. Se trata de piezas muy originales, marcadas por la modernidad, que no miran nunca a la tradición clásica. Así sucede en las primeras obras, cuyos títulos hacen referencia a formas poéticas antiguas, que remiten al mundo del *dolce stil nuovo* y la música del Trecento: núm. 1, *Rispetti e strambotti*; núm. 2, *Stornelli e ballate*; núm. 3, *Cantari alla madrigalesca*. Su Segundo Cuarteto presenta así una concatenación de secciones breves, creando

una sensación de forma abierta, en la que destaca además la originalidad de las texturas creadas con los cuatro instrumentos. El material musical se integra a partir de la transformación de pequeños motivos, produciendo unas obras de gran modernidad, que no desmerecen de los grandes ciclos de su época, como los de Béla Bartók.

Curiosamente, el origen de este renacer cuartetístico estuvo en el propio **Giuseppe Verdi**. Durante el invierno de 1872-1873, mientras aguardaba el estreno de *Aida* en Nápoles, que se había retrasado por una indisposición de la mezzosoprano, compuso su *Cuarteto en Mi menor*. Lo estrenó en una sesión privada en el hotel en que se alojaba. Así lo contaba a su amigo Opprandino Arrivabene: “He escrito en los momentos de ocio en Nápoles un cuarteto. Lo he hecho tocar una noche en mi casa sin darle mayor importancia y sin hacer ningún tipo de invitación. Estaban presentes solo siete u ocho personas de las que solían venir a mi casa. Si el cuarteto es hermoso o feo no lo sé... ¡solo sé que es un cuarteto!”. Inicialmente se opuso a su interpretación pública, aunque al final Ricordi lo publicó en 1876 y pudo escucharse

en todo el mundo, con conciertos en Viena, París y Londres.

Con una fingida modestia, Verdi insistió en minusvalorar su nueva composición como el fruto de un juego fortuito que no debía tener mayor recorrido. En una carta al alcalde de Parma comentó:

Lo rechazo porque no quiero dar ninguna importancia a esta pieza, y porque creía entonces y creo todavía (quizás erróneamente) que el Cuarteto en Italia es una planta fuera de su clima. No pretendo decir que este género de composiciones no pueda adaptarse y ser útil entre nosotros, pero me gustaría que nuestras Sociedades, Liceos, Conservatorios, junto a los Cuartetos de cuerda, instituyesen Cuartetos de voces para interpretar Palestrina, sus contemporáneos y Marcello.

Sin embargo, no es una obra tan casual. Verdi tenía en su estudio los Cuartetos de Beethoven, que examinaba asiduamente, y el nuevo interés por la música instrumental italiana le animó a probar en el género. El

resultado es un cuarteto breve, que no podemos considerar de ninguna manera como una obra menor. Bajo su clásica estructura en cuatro movimientos, buscó la máxima elaboración con armonías coloristas y un gran tejido contrapuntístico. El modelo del que parte es el del último Beethoven, aunque no como una imitación servil, sino en busca de un camino propio. Buen ejemplo es la endiablada fuga final (que denomina *Scherzo Fuga*),

construida sobre un sinuoso tema. Consciente de la complejidad, comentó a Ricordi: “Todo debe salir, incluso en los contrapuntos más complicados, neto y claro; y esto se obtiene tocando ligerísimamente, muy *stacatto*, de modo que se distinga siempre el sujeto, ya sea al derecho o invertido”. Había descubierto la esencia del género. Una vez más, Verdi, a pesar de su edad, se situaba en la vanguardia de la música italiana.



Verdi, *Cuarteto en Mi menor*, cuarto movimiento, sujeto de la fuga.

## Cuarteto de Cremona



Desde su fundación en el año 2000, se ha consolidado como una de las formaciones camerísticas más destacadas del panorama internacional. Ganador del Premio BBT Fellowship en 2005, en 2019 recibió el Premio Franco Buitoni de la Fundación Borletti Buitoni por su constante contribución a la promoción de la música de cámara en Italia y en todo el mundo. En 2020 celebró su trayectoria de dos décadas con importantes conciertos y proyectos discográficos. Entre ellos destaca el lanzamiento de *Italian Postcards* (Avie Records), muy elogiado por la crítica, que reúne evocaciones del país mediterráneo por parte de cuatro compositores no italianos (Mozart, Wolf, Chaikovski y Borenstein). A pesar de las restricciones provocadas por la pandemia de la COVID-19, en la temporada 2020-2021 pudo debutar en el Rudolfinum de Praga y en la Sala de Conciertos del CRR

de Estambul, además de ofrecer diversos conciertos en Alemania, Francia, los países escandinavos y las principales sociedades de conciertos italianas. Ha debutado recientemente en la Sociedad de Música de Cámara del Lincoln Center de Nueva York, con gran éxito de crítica y público. Futuros compromisos incluyen actuaciones en la India, España, Holanda y Alemania, así como giras por Asia y Norteamérica. Es invitado regularmente a ofrecer clases magistrales en Europa, Asia y América, y sus miembros son profesores en la Academia Walter Stauffer de Cremona desde 2011.

## Selección bibliográfica

Julian Budden, *Verdi*, Madrid, Turner Música, 2017.

Julian Budden, *Puccini, su vida y sus obras*, Madrid, Akal, 2020.

Massimo Mila, *El arte de Verdi*, Madrid, Alianza Música, 1992.

Fiamma Nicolodi, *Novecento in musica*, Milán, Il Saggiatore, 2018.

Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harvard University Press, 1998.

Víctor Sánchez Sánchez, *Verdi y España*, Madrid, Akal, 2014.

Víctor Sánchez Sánchez, “El sentido de lo religioso en Giuseppe Verdi”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25-26 (2013), pp. 327-334.

Ennio Speranza, “Caratteri e Forme di una ‘pianta fuori di clima’. Sul Quartetto per archi di Verdi”, *Studi Verdiani* 17 (2003), pp. 110-165.

## Víctor Sánchez, musicólogo



Profesor titular del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, donde imparte clases de Historia de la ópera y la zarzuela y colabora habitualmente con el Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Ha investigado en torno al teatro lírico español, con publicaciones sobre Tomás Bretón, Ruperto Chapí, Federico Chueca, Amadeo Vives o Conrado del Campo, abordando aspectos de la zarzuela grande, el género chico o la ópera española. Se ha interesado además por la circulación del teatro musical en América, siendo profesor invitado en las universidades de Berkeley, La Habana y Veracruzana de México. También ha profundizado en las relaciones musicales entre Italia y España, participando en numerosos congresos y seminarios en Pisa, Palermo, Milán, Roma, Florencia, Bolonia, Venecia y Nápoles, siendo profesor invitado durante un curso completo en la Universidad de Turín. Colabora con el Istituto

Nazionale di Studi Verdiani en Parma, accediendo a las fuentes originales del compositor italiano. Entre sus publicaciones destacan los libros *Verdi y España* (Akal, 2014) e *Intercambios musicales entre España e Italia en los siglos XVIII y XIX* (Ut Orpheus, 2019). Igualmente ha realizado la edición crítica de partituras para su recuperación, como la ópera *I due Figaro* de Saverio Mercadante (estrenada por Riccardo Muti en Salzburgo en 2011), la zarzuela *Galanteos en Venecia* de Francisco Asenjo Barbieri (Teatro de la Zarzuela, 2015) o, recientemente, la ópera *Tabaré* de Tomás Bretón.



## CRÉDITOS

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

© Víctor Sánchez  
© Fundación Juan March,  
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549, febrero-marzo 2022  
DL: M-30498-2009

### Diseño

Guillermo Nagore

### Maquetación

Rosana G. San Martín

### Impresión

Improitalia, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA  
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

### Director

Miguel Ángel Marín

### Coordinadores

Juan Antonio Casero Gallardo  
Daniel Falces Pulla  
Sonia Gonzalo Delgado  
Celia Lumbreras Díaz

### Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

### Documentación y archivo

José Luis Maire

### Agradecimientos

Marta Monreal

Ciclo de miércoles: “Verdi: no solo ópera”, marzo de 2022 [notas al programa de Víctor Sánchez]. - Madrid: Fundación Juan March, 2022.

52 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, marzo 2022).

Programas de los conciertos: [I] Cantos sacros: “Obras de G. Puccini, G. Verdi e I. Pizzetti”, por Coro RTVE y Marco Antonio García de Paz, dirección; [II] Drama sin palabras: “Obras de T. Carreño, F. Liszt y N. Ruiz Espadero”, por Goran Filipec, piano; [III] Operistas en la cámara: “Obras de G. Puccini, H. Wolf, O. Respighi, G. F. Malipiero y G. Verdi”, por Cuarteto de Cremona, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 16, 23 y 30 de marzo de 2022.

También disponible en internet: [march.es/musica](http://march.es/musica)

1. Coros (Voces mixtas) con conjunto instrumental - S. XX.- 2. Coros (Voces mixtas) sin acompañamiento - S. XIX.- 3. Coros (Voces mixtas) sin acompañamiento - S. XX.- 4. Réquiems.- 5. Música para piano - S. XIX.- 6. Marchas.- 7. Paráfrasis.- 8. Misereres.- 9. Óperas - Fragmentos arreglados.- 10. Cuartetos de cuerda - S. XIX.- 11. Cuartetos de cuerda - S. XX.- 12. Programas de conciertos.- 13. Fundación Juan March - Conciertos.

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en [march.es](http://march.es), en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

### ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en [march.es/invitaciones](http://march.es/invitaciones).

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por Canal March y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

### RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en Canal March durante los 30 días posteriores a su celebración. En [march.es](http://march.es) se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March y el canal de YouTube de la Fundación.

## BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca/Centro de Apoyo a la Investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados de música:

Román Alís  
Salvador Bacarisse  
Agustín Bertomeu  
Pedro Blanco  
Delfín Colomé  
Antonio Fernández-Cid  
Julio Gómez  
Ernesto Halffter  
Juan José Mantecón  
Ángel Martín Pompey  
Antonia Mercé “La Argentina”  
Gonzalo de Olavide  
Elena Romero  
Joaquín Turina  
Dúo Uriarte-Mrongovius  
Joaquín Villatoro Medina

### PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los “Recitales para jóvenes”: 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en [march.es](http://march.es). Más información en [march.es/musica/](http://march.es/musica/)

### CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información del programa de conciertos en [march.es/boletines](http://march.es/boletines).

Síganos en redes sociales



La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

## PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

### AULA DE (RE)ESTRENOS (117): COMPOSITORES SUB-35 (X)

6 ABR

**OCAZEnigma**

**Asier Puga**, dirección.

**Cristina Cubells** y **Marina Hervás**, presentación

Obras de H. Cánovas i Parés, M. Matamoro, C. Brito Dias, A. García Aznar, C. Cerezo, N. Khorassani y F. Santcovsky

Notas al programa de **Marina Hervás**

---

FUNDACIÓN

---

JUAN

---

MARCH

Castello, 77.  
28006 Madrid

musica@march.es  
+34 914354240

march.es

Entrada gratuita.  
Parte del aforo  
se puede reservar  
por anticipado.  
Conciertos en directo  
por Canal March  
(web, AndroidTV y  
AppleTV) y YouTube.  
Los de miércoles,  
también por Radio  
Clásica. Boletín  
de música en  
march.es/boletines.

Descarga el libro  
de la temporada  
2021-2022:



### POÉTICAS ENCONTRADAS: LA MÚSICA ESPAÑOLA EN EL PERÍODO DE ENTREGUERRAS (1918-1939)

11 MAYO

MÚSICA VS. MOVIMIENTO

**Conjunto instrumental de la ONE**

**Jordi Navarro**, dirección

Obras de M. de Falla, R. Halffter, G. Pittaluga, Antonio José,  
E. Fernández Blanco, J. Turina e I. Stravinsky

18 MAYO

SIMBOLISMO VS. NEOCLASICISMO

**Aitzol Iturriagagoitia**, violín, **David Apellániz**, violonchelo y

**Alberto Rosado**, piano

Obras de E. de Zubeldia, R. Gerhard, E. Halffter y M. Ravel

25 MAYO

POESÍA VS. MÚSICA

**Raquel Lojendio**, soprano, **Aurelio Viribay**, piano y

**Alberto San Juan**, narración

Obras de Ó. Esplá, J. García Leoz, J. Guridi, J. Nin, J. Turina, E. de  
Zubeldia, E. Fernández Blanco, M. Palau, F. J. Obradors y M. Rodrigo

Notas al programa de **Elena Torres**