

Monográfico

Antonio Vivaldi



Fundación BBVA
Palacio del Marqués de Salamanca
Paseo de Recoletos, 10 · Madrid
19:30 horas

24
JUN
2023



La Fundación BBVA tiene entre sus objetivos principales el impulso a la creación de excelencia y su difusión a la sociedad. En un momento en el que se está intensificando la recuperación de los espacios públicos, entendidos como lugares que posibilitan la experiencia del conocimiento compartido y la interacción, la Fundación BBVA ha programado en su sede de Madrid un renovado programa de Cultura en el que cobra una especial relevancia la actividad musical. El Palacio del Marqués de Salamanca acoge propuestas donde el repertorio clásico y el descubrimiento de la música contemporánea caben por igual y que proponen líneas de conexión entre distintos compositores y periodos. Todos tienen en común, eso sí, el dar al público la oportunidad de escuchar en directo a solistas y grupos, españoles o extranjeros, reconocidos internacionalmente. Será también el escenario en el que se sucedan ciclos de conferencias sobre el mundo clásico, el arte de los siglos XX y XXI y la historia de las ideas.

El programa de Cultura de la Fundación BBVA se completa con alianzas con el Museo Guggenheim Bilbao, el Museo Nacional del Prado y la Fundació Joan Miró de Barcelona, con los que hace posible exposiciones singulares; con el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, con el que impulsa nuevas narrativas digitales; con el Gran Teatre del Liceu, el Teatro Real y ABAO Bilbao Opera, con los que colabora para presentar montajes de ópera en coproducción con los principales coliseos del mundo, y con la Orquesta Sinfónica de Madrid, de cuya temporada la Fundación BBVA es patrocinadora principal.



Intérpretes

Concerto 1700

Fumiko Morie, violín
Sergio Suárez, violín
Beatriz Amezúa, violín
Elvira Martínez, violín
Marta Mayoral, violín
Andrés Murillo, violín
Isabel Juárez, viola
Lola Fernández, viola
Ester Domingo, violonchelo
Guillermo Turina, violonchelo
Silvia Jiménez, contrabajo
Pablo Zapico, cuerda pulsada
Alfonso Sebastián, clave y órgano

Carlos Mena

contratenor

Daniel Pinteño

violín y director

Programa

Antonio Vivaldi (1678-1741)

Concierto para cuerdas en sol menor, RV 157 (6')

1. Allegro
2. Largo
3. Allegro

Stabat Mater, RV 621 (20')

1. Stabat Mater dolorosa
2. Cuius animam gementem
3. O quam tristis et afflicta
4. Quis est homo
5. Quis non posset contristari
6. Pro peccatis suae gentis
7. Eia Mater, fons amoris
8. Fac ut ardeat cor meum
9. Amen

Concierto para cuerdas en sol menor, RV 156 (7')

1. Allegro
2. Adagio
3. Allegro

Nisi Dominus (Salmo 126), RV 608 (25')

1. Nisi Dominus
2. Vanum est nobis
3. Surgite
4. Cum dederit
5. Sicut sagittae
6. Beatus vir
7. Gloria Patri
8. Sicut erat in principio
9. Amen

La meraviglia vivaldiana

La indiscutible posición de Vivaldi, considerado «la expresión más pura y representativa de la cultura musical veneciana dieciochesca», es un hecho reciente que se asocia al descubrimiento de su música, ya avanzado el siglo xx. La estela se perdió tras la muerte del compositor en Viena en 1741, casi en la indigencia y sin trabajo, tras previas penurias y desencuentros. Continuando con la declaración del musicólogo Alberto Basso, escrita hará unos cincuenta años, «las tareas que le fueron encomendadas no le hicieron jamás sobresalir en aquella sociedad que los dogos habían hecho grande en las artes, en el comercio, en la diplomacia y que Europa consideraba como un modelo». La fama de extravagante —«perdulario» lo llegó a llamar Alejo Carpentier, quien incluyó al personaje en su novela *Concierto barroco*— apenas ayudó a reconocer su mérito, estimado por sus contemporáneos y, al tiempo, empequeñecido por estos mismos. Los viajeros de la época lo explicaron con detalle. Por ejemplo, el magistrado y erudito francés Charles de Brosses, quien inició viaje por Italia en 1739 y escribió varias cartas familiares en las que Vivaldi surge de forma natural en un país cuya «pasión por la música es inconcebible».

«Vivaldi se ha hecho gran amigo mío para venderme conciertos muy caros. Lo ha conseguido en parte, y yo lo que deseaba, que era oírle y tener con frecuencia buenos recreos musicales». Así se lee en la sui géneris traducción que Nicolás Salmerón y García presentó en 1922 bajo el título *Viaje a Italia*. Y añade: «Es un viejo que tiene una furia de composición prodigiosa. Le he oído jactarse de componer un concierto, con todas sus partes, en menos tiempo que emplearía un amanuense en copiarlo. He notado, con gran asombro mío, que no se le aprecia lo que merece en este país, donde todo es cuestión de moda, donde hace mucho tiempo que siguen sus obras pero donde la música del año anterior ya no es de recibo». Brosses apunta hacia el actual recuento de unas 750 obras localizadas una vez producida la reunión de sus manuscritos musicales que, según explica la leyenda y apoyaron investigadores como Robbins Landon, fueron mal vendidos por el propio



Vivaldi antes de su último viaje a Viena. A partir de ahí su legado siguió un tortuoso camino, cambiando de manos de manera tan estrafalaria que el músico Federico Maria Sardelli noveló la historia en *El caso Vivaldi* (Turner, 2017).

Sardelli es heredero de Peter Ryom, quien lo nombró en julio de 2007 responsable de la catalogación de la música de Vivaldi que él había dado a conocer como *Ryom Verzeichnis* (RV) en una primera edición, en 1973. En la actualidad, Sardelli es miembro de la junta científica del Istituto Italiano Antonio Vivaldi en la Fondazione Giorgio Cini de Venecia, dedicada a preservar y difundir documentos y partituras del compositor. Alcanzar definitivamente la posición anunciada por Basso ha exigido casi tres siglos de incertidumbre. Según cuenta Sardelli, el hermano del compositor, Francesco Gaetano Vivaldi, vendió en 1745 veintisiete legajos de manuscritos al senador y conde Jacopo Soranzo, que a su muerte pasaron a ser propiedad del conde y bibliófilo Giacomo Durazzo, quien los conservó en su *palazzo* veneciano. Su nieto Girolamo Luigi, último *doge* de Génova, los trasladó a su casa donde permanecieron casi un siglo.

En 1893, el lote fue dividido entre los hermanos Flavio y Marcello Durazzo, quien acabó legando su mitad a los frailes del colegio salesiano San Carlo di Borgo San Martino, cerca de Casale Monferrato. La posterior restauración del edificio llevó al rector a vender esta parte a la Biblioteca Nazionale Universitaria de Turín en 1926. Luigi Torri, director de la institución, consultó la importancia de aquellos documentos con Alberto Gentili, profesor de historia de la música. La falta de recursos públicos para soportar la adquisición se compensó con el altruismo de Roberto Foà, un adinerado banquero judío que compró el legado un año después, donándolo a la biblioteca en memoria de su hijo Mauro. Mientras, la mitad que había permanecido en Génova fue adquirida por el industrial Filippo Giordano en 1930, también como dedicatoria a su hijo Renzo, lo que permitió volver a reunir la totalidad. Política, negocios e intereses artísticos se mezclaron impidiendo que Gentili estudiara los manuscritos debido a su origen judío. El «Vivaldi revival» estaba a punto de producirse,



paradójicamente soportado sobre los principios nacionalistas fomentados por el fascismo mussoliniano. El primer catálogo de la música instrumental de Vivaldi lo redactó la violinista Olga Rudge en 1936, mientras su marido, el poeta y músico Ezra Pound, tan próximo a la arenga ideológica del régimen, procuró la creación del Centro di Studi Vivaldiani en paralelo a la primera Settimana Musicale Senese dedicada al compositor y organizada por Alfredo Casella en 1939, en Siena.

La Biblioteca Nazionale Universitaria de Turín reúne actualmente la más amplia colección de música de Vivaldi con unas 450 composiciones, incluyendo óperas, conciertos y músicas sacra y secular, algunas de las obras con varias versiones. Puede dividirse en dos grandes grupos: uno que incluye obras desde 1730 aproximadamente hasta la partida a Viena en mayo de 1740, que testimonia la adaptación final del estilo vivaldiano a la naturaleza galante por entonces de moda; y otro, más consistente, que abarca desde 1720 a 1729 y se relaciona con la actividad ejercida en el Ospedale della Pietà. Es difícil adjudicar todas las obras al trabajo de Vivaldi en esta institución, porque el compositor viajaba mucho y muchas obras nacían por encargo de diletantes y mecenas. En cualquier caso, el legado es una muestra imprescindible a la hora de determinar la singularidad de la obra de Vivaldi. Ediciones musicales, estudios teóricos y colecciones discográficas lo han ido avalando a lo largo de estos últimos años. Es el caso de la Vivaldi Edition, empresa discográfica concebida por Alberto Basso y el sello independiente Naïve con el fin de registrar todos los autógrafos conservados en Turín. Una página web documenta este trabajo cuya potencia gráfica es equiparable a la altura de sus versiones: vivaldiedition.net

El violinista Rinaldo Alessandrini señala en uno de los volúmenes de la colección la ambigua denominación con la que Vivaldi definió los cincuenta y nueve conciertos para cuerda que hoy se preservan y de los que hay dos ejemplos en este programa: *concerti*, *concerti ripieni*, *sinfonie*. El antecedente podría hallarse en las *sonate a quattro*, un género ampliamente desarrollado en el siglo XVII y aún



bien entrado el XVIII. Pero el grado de fidelidad al modelo es, en cualquier caso, poco exacto. Por un lado, se ha considerado el parentesco con las *sinfonie avanti l'opera*, más modernamente identificadas como oberturas operísticas en tres movimientos, encargadas de anticipar una acción o acontecimiento dramático-musical determinado sin que quepa asociarlo a un elemento, personaje o rasgo psicológico concreto. Es revelador el análisis del director Nikolaus Harnoncourt, quien advierte que los conciertos barrocos (entendidos desde una perspectiva muy genérica) son música absoluta, capaz de explicarse atendiendo a su estricta naturaleza musical y no a referencias externas a pesar de que en su fuero interno exista una consideración teatral, lo que implica la intención retórica de poner en discusión sucesos sonoros, estados anímicos y pasiones que dejan entrever un sentido dramático. Y añade: «La música de Vivaldi habla, pinta, expresa sentimientos, describe acontecimientos y conflictos, y esto no lo hace ordenadamente, sino a la vez y de forma enredada, como exige el temperamento italiano en la época barroca de toda representación teatral de la vida».

Lo curioso es observar cómo Vivaldi ejecuta todo ello desde la síntesis, empleando como principio generador una idea musical de carácter rítmico o armónico cuyo inmediato desarrollo implica secuencias aparentemente predecibles. La impresión de estar en un espacio reconocible es lo que otorga a la música instrumental de Vivaldi una obviedad no siempre bien comprendida. Ahí está la famosa *boutade* de Stravinsky sobre la obra de Vivaldi vista como repetición *ad infinitum* de un mismo principio («un hombre aburrido —le explicó a Robert Craft—, capaz de componer lo mismo cientos de veces»). Pero limitarse al hecho funcional, que el propio Vivaldi reconocía cada vez que volvía a reutilizar algunas de sus ideas musicales en otras composiciones, significa negar un estadio superior en el que la sucesión de secuencias sobre un procedimiento musical conocido implica el estímulo de un inmediato placer estético. Todo ello es evidente en los conciertos instrumentales, y de forma muy clara en aquellos sin solista en los que las distintas partes se superponen en una constante alteración de jerarquías, porque es aquí donde



se identifican reminiscencias estilísticas muy diversas: aires de danza capaces de rememorar el estilo francés a través de una afilada acentuación rítmica, recuperación de procesos armónicos perfectamente asimilados y cuyo carácter expansivo se consolida en los movimientos centrales, o los ingenios rítmicos que acentúan el entusiasmo de los movimientos finales. Sin excluir ciertos experimentos perfectamente homologables con un espacio creativo tan propenso como el Ospedale della Pietà.

Vivaldi llegó a la institución en 1703, recién ordenado sacerdote y con la dispensa de decir misa debido a su estado de salud. El Ospedale se había establecido en el siglo XIV como orfanato para niñas ilegítimas, «bastardas» o huérfanas, a las que se educaba con especial esmero en la música. Curiosamente, las instituciones musicales de carácter femenino eran muy características en la época. Poco antes de dirigirse a Venecia, Charles Burney pasó un día en Brescia donde tuvo ocasión de conocer «una especie de Magdalen Hospital», o institución benéfica destinada a proteger a las prostitutas en la Inglaterra de la época. Allí estuvo «escuchando a unas mujeres que cantaban y tocaban con un extraño ímpetu. La música estaba escrita en estilo antiguo, llena de fugas sobre sujetos bastante convencionales. Las mujeres asumían todas las tareas propias de la música: tocaban el órgano, los violines y los bajos, pero lo hacían de un modo tan desmadrado que decidí quedarme poco rato». El panorama cambió radicalmente en Venecia, donde la música adquiriría una dimensión protagonista: «La primera música que escuché a mi llegada fue en la calle, donde tocaba un grupo ambulante de dos violines, un violonchelo y una cantante. Esos músicos, que no estaban entre lo más florido de la sociedad, y acaso eran iguales a nuestros carboneros y vendedoras de ostras, tocaban tan primorosamente que en cualquier otro país de Europa no solo hubieran detenido el paso de los caminantes, sino arrancado un merecido aplauso». Una vez en la Pietà, observó incluso que «las jóvenes hacían mil diabluras vocales».

Burney inició su viaje en 1770, veintinueve años después de la muerte de Vivaldi y cercano ya el final de estas ins-



tituciones que fueron desapareciendo por falta de financiación: el Ospedale della Pietà y el de los Mendicanti para muchachas, el de los Incurabili y el Ospedale Civile Santi Giovanni e Paolo. De manera que Burney llegó a conocer la actual iglesia Santa Maria della Pietà, en la Riva degli Schiavoni, construida en 1760 y que permanece como único vestigio del Ospedale original. Más cercano a Vivaldi, Brosses señaló en sus cartas que la música que las muchachas hacían en los *ospedali* es excepcional, pues «cantan como los ángeles y tocan el violín, la flauta, el órgano, el oboe, el violonchelo, el fagot; en suma, no hay instrumento por grande que sea que pueda asustarlas. Viven enclaustradas, como las religiosas. Y son ellas solas las que interpretan los conciertos; en cada uno forman parte unas cuarenta muchachas. Os juro que no hay nada tan divertido como ver a una joven y graciosa linda monja, con hábito blanco, con una coronilla de flores de granada sobre la oreja, dirigir la orquesta y llevar el compás con tanta gracia y precisión. Sus voces son adorables en cuanto a la modulación y a la frescura. [...] De los cuatro *ospedali*, al que voy con más frecuencia y donde más me divierto es el hospital de la Pietà; es también el primero en cuanto a la perfección de las sinfonías». Vivaldi ejerció allí como *maestro di capella, di coro y di concerti*, fundamentalmente de 1703 a 1715 y de 1723 a 1740, pues la desavenencias con el rebelde *prete* le llevan y le traen a lo largo de casi cuatro décadas.

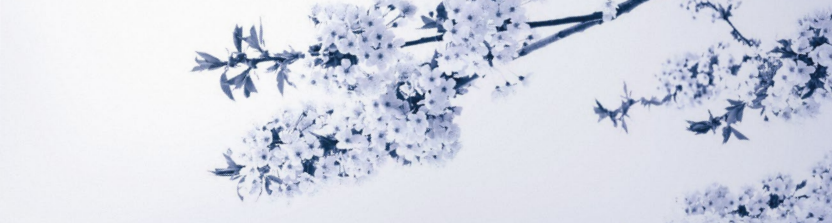
Vivaldi componía dos conciertos al mes, al margen de música sacra, lo que configura un número muy consistente de composiciones en las que no siempre es fácil determinar el destino dada la movilidad del compositor. Con más o menos certeza se ha fijado que el *Stabat Mater*, RV 621 se integró en la celebración de la Semana Santa a cargo de la Confederazione dell'Oratorio di San Filippo Neri en la iglesia de Santa Maria della Pace de Brescia, en 1711. Vivaldi se encontraba en la ciudad acompañando a su padre, también violinista, lo que justificó su primera obra vocal conocida. Es también una de sus composiciones sacras que primero se interpretó en tiempos modernos, en 1939, al principio a cargo de contraltos y hoy territorio casi exclusivo de contratenores. El *Stabat Mater* vivaldiano



tiene particularidades curiosas, lo que ha llevado a algún juicio poco relevante como el de Robbins Landon: «La obra parece haber sido escrita apresuradamente: las partes de cuerda son simples, la música de los tres primeros movimientos se repite en los tres siguientes, y no todo el texto está completo». Que hoy se interprete bajo la impresión de estar ante un obra maestra tiene que ver con el descubrimiento de su tensión interna, del talante sombrío, del tono inquietante y de su dimensión profundamente melancólica, en una progresión que va desde lo lento al *adagio*, para concluir con una ligera precipitación hacia el *Amen* final: el camino de la oscuridad a la luz.

Pero también desconcertó a Landon la apariencia inconclusa de la obra. Desde que Jacopone da Todi fijara el texto en el siglo XIV, el poema y sus aplicaciones musicales han sido fieles a una estructura en dos partes, especialmente desde que en 1727 Benedicto XIII lo introdujera en los calendarios rituales de la fiesta de los Siete dolores de la Santísima Virgen María. En los diez primeros versículos se incide en el carácter compasivo que provoca el dolor de María al ver a su Hijo en la cruz, mientras los diez últimos determinan la súplica a compartir el dolor y alcanzar el paraíso. Vivaldi solo emplea la primera mitad prescrita cuando la obra se canta como himno de Vísperas en las dos fiestas de los Siete dolores de la Bienaventurada Virgen María, el 15 de septiembre y viernes anterior al Viernes Santo.

Pero aún hay espacio para volver sobre el legado de la Biblioteca Nazionale Universitaria de Turín donde se localiza el *Nisi Dominus*, RV 608, para «alto solo, del Sig. Antonio Vivaldi», sobreviviendo como partes separadas y no en forma de autógrafo. Sobre él se identifica la escritura del propio compositor, de su padre y de algún otro colaborador o copista, lo que hace pensar en un destino distinto al Ospedale della Pietà veneciano. Estilo y sintaxis emparentan la obra cronológica y razonablemente con el *Stabat Mater*, lo que perfila un nuevo nudo en la trama del programa presentado por Concerto 1700, según ratifica el musicólogo austriaco Walter Koldener que sitúa el RV 608 como primera versión de las cuatro que Vivaldi hizo



sobre este texto. El motete sobre el salmo 126 de la *Vulgata* incluye seis movimientos, con los tres últimos de acuerdo con la doxología.

Aunque implique buenas dosis de fantasía, merece la pena imaginar a las intérpretes de la Pietà ocultas al público, en penumbra, tal y como solían aparecer los domingos y festivos, dando forma al motete y a sus muy distintas combinaciones instrumentales. La escucha lo revela sin necesidad de una mayor descripción. Al margen de que pueda fijarse la atención en el original tercer movimiento (*Surgite*) y en su poderoso madrigalismo, o en el cuarto (*Cum dederit*), donde «dormir» implica una lenta siciliana basada en un esquema cromático ascendente, el consenso general ha determinado que el séptimo, *Gloria Patri*, marca el núcleo espiritual del *Nisi Dominus*, pues es ahí donde se impone una conmovedora y definitiva soledad. «Mi devoción [...] ha sufrido ya bastante con los tormentos del deseo. [...] Sabiendo que no poseo otros adornos que los de mi debilidad, he buscado el patronato de un gran hombre, que no solo me protegerá de las lenguas de los aristarcos, sino que bajo su sombra mis trabajos —atacados quizá por los críticos que en estos tiempos gustan de hacer ostentación de sus impertinencias— disfrutarán de un refugio seguro». (Antonio Vivaldi al conde Annibale Gambara en la dedicatoria de sus *Trio sonatas*, op. 1, primera colección de su música publicada en Venecia en 1705).

Alberto González Lapuente

Stabat Mater, RV 621

1. Stabat Mater dolorosa
iuxta crucem lacrimosa,
dum pendebat Filius.

2. Cuius animam gementem,
contristatam et dolentem,
pertransivit gladius.

3. O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
Mater Unigeniti!

Quae moerebat et dolebat
Pia Mater dum videbat
Nati poenas incliti.

4. Quis est homo qui non fleret,
Matrem Christi si videret
in tanto supplicio?

5. Quis non posset contristari,
Christi Matrem contemplari
dolentem cum Filio?

6. Pro peccatis suae gentis
vidit Iesum in tormentis
et flagellis subditum.

Vidit suum dulcem natum
morientem desolatum
dum emisit spiritum.

7. Eia mater, fons amoris,
me sentire vim doloris
fac, ut tecum lugeam.

8. Fac ut ardeat cor meum
in amando Christum Deum
ut sibi complaceam.

9. Amen



Stabat Mater, RV 621

1. Estaba de pie la Madre dolorosa
junto a la Cruz, llorosa,
mientras pendía el Hijo.

2. Cuya ánima gimiente,
contristada y doliente,
atravesó la espada.

3. ¡Oh, cuán triste y afligida
estuvo aquella bendita
Madre del Unigénito!

Languidecía y se dolía
la piadosa Madre viendo
las penas de su excelso Hijo.

4. ¿Qué hombre no lloraría
si a la Madre de Cristo viera
en tanto suplicio?

5. ¿Quién no se entristecería
a la Madre contemplando
con su doliente Hijo?

6. Por los pecados de su gente
vio a Jesús en los tormentos
y doblegado por los azotes.

Vio a su dulce Hijo
muriendo desolado
al entregar su espíritu.

7. Oh, Madre, fuente de amor,
hazme sentir tu dolor,
contigo quiero llorar.

8. Haz que mi corazón arda
en el amor de mi Dios
y en cumplir su voluntad.

9. Amén



Nisi Dominus (Salmo 126), RV 608

1. Nisi Dominus aedificaverit domum,
in vanum laboraverunt qui aedificant eam.
Nisi Dominus custodierit civitatem,
frustra vigilat qui custodit eam.
2. Vanum est vobis ante lucem surgere,
3. Surgite postquam sederitis,
qui manducatis panem doloris.
4. Cum dederit dilectis suis somnum,
ecce haereditas Domini, filii;
merces, fructus ventris.
5. Sicut sagittae in manu potentis,
ita filii excussorum.
6. Beatus vir qui implevit desiderium suum ex ipsis:
non confundetur cum loquetur
inimicis suis in porta.
7. Gloria Patri et Filio, et Spiritui Sancto.
8. Sicut erat in principio, et nunc, et semper,
et in saecula saeculorum.
9. Amen



Nisi Dominus (Salmo 126), RV 608

1. Si el Señor no construye la casa,
en vano se cansan los albañiles.
Si el Señor no guarda la ciudad,
en vano vigilan los centinelas.
2. Es inútil que madruguéis,
3. Que veléis hasta muy tarde,
que comáis el pan de vuestros sudores.
4. ¡Dios lo da a sus amigos mientras duermen!
La herencia que da el Señor son los hijos;
su salario, el fruto del vientre.
5. Son saetas en manos de un guerrero,
los hijos de la juventud.
6. Dichoso el hombre que llena con ellas su aljaba:
no quedará derrotado cuando litigue
con su adversario en la puerta.
7. Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo.
8. Como era en el principio, ahora y siempre,
por los siglos de los siglos.
9. Amén

Carlos Mena
Contratenor



Nació en Vitoria-Gasteiz y se formó en la prestigiosa Schola Cantorum Basiliensis de Basilea, cursando estudios medievales y talleres de ópera.

Como solista, ha cantado bajo la batuta de maestros como Michel Corboz, Paul Goodwin, Marc Minkowski, Ottavio Dantone, Juanjo Mena, Gustav Leonhardt, Christophe Coin y Andrea Marcon, lo que le ha llevado a cantar en festivales y salas de todo el mundo como Musikverein y Konzerthaus de Viena, Het Concertgebouw de Ámsterdam, Grosses Festspielhaus de Salzburgo, Philharmonie de Berlín, Suntory Hall y Opera City Concert Hall de Tokio, Zipper Hall y Schoenberg Hall de Los Ángeles, Alice Tully Hall del Lincoln Center de Nueva York, John F. Kennedy Center for the Performing Arts de Washington D.C. y Sydney Opera House, entre otros.

En el ámbito de la ópera, ha participado en obras como la *Rappresentazione di anima, et di corpo* de Cavaliere en el Théâtre Royal de la Monnaie, *L'Orfeo* de Monteverdi en el Innsbrucker Festwochen der Alten Musik y en la Staatsoper de Berlín, *Il trionfo del tempo e del disinganno* de Händel en el Salzburger Festspiele Pfingsten, *Ascanio in Alba* de Mozart en el Barbican Centre, *A Midsummer Night's Dream* de Britten en el Teatro Real de Madrid, y *Death in Venice* de Britten en el Gran Teatre del Liceu.

Muestra también inquietud por el *Lied* y el repertorio contemporáneo, estrenando obras de cámara, sinfónicas y óperas compuestas para él por compositores como José María Sánchez-Verdú, Gabriel Erkoreka, Jesús Torres y Joan Magrané. Ha sido artista residente del prestigioso festival BOZAR de Bruselas, del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) y de la Orquesta Ciudad de Granada. Sus más de 40 recitales grabados para Mirare, Sony Music, Harmonia Mundi e IBS Classical han obtenido numerosos premios como el prestigioso Diapason d'Or.

Daniel Pinteño
Violín y director



Es considerado por la crítica como una de las figuras emergentes con más proyección dentro del panorama historicista español. Nacido en Málaga, comenzó sus estudios en el Conservatorio de Música de Murcia de la mano de Emilio Fenoy y los finalizó con Juan Luis Gallego en el Conservatorio Superior de Música de Aragón. Es director artístico y fundador de la agrupación historicista Concerto 1700.

Durante sus años de formación, asistió activamente a clases magistrales con solistas internacionales como Nicolás Chumachenco, Alexei Bruni, Mikhail Kopelman, Alberto Lysy e Ida Bieler, entre otros. Más tarde, se trasladó a Alemania donde prosiguió sus estudios de perfeccionamiento con el profesor de la Hochschule für Musik Karlsruhe, Nachum Erlich.

Desde el año 2010, orientó su labor musical a la interpretación con criterios históricos del repertorio comprendido desde los albores de la música para violín del siglo xvii hasta el lenguaje romántico de mediados del xix. Para ello, recibió clases de profesores como Enrico Onofri, Anton Steck, Hiro Kurosaki, Catherine Manson, Enrico Gatti, Sirkka-Liisa Kaakinen-Pilch, Margaret Faultless o Jaap ter Linden. Complementariamente, cursó Musicología en la Universidad de La Rioja y en la Universidad Complutense de Madrid.

Estudió violín barroco en el Conservatoire à Rayonnement Régional de Toulouse (Francia) con el violinista suizo Gilles Colliard y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid bajo la tutela de Hiro Kurosaki.

Su pasión por la recuperación de patrimonio musical español del siglo xviii le ha valido el reconocimiento de la crítica internacional. En el año 2019, obtuvo una Beca Leonardo a Investigadores y Creadores Culturales que otorga la Fundación BBVA, con la que realizó un proyecto de recuperación y grabación que dio como fruto el álbum *Antonio de Literes (1673-1747): Sacred cantatas for alto*.

Concerto 1700



Fundado en 2015 por el violinista Daniel Pinteño, Concerto 1700 ha aspirado desde su inicio a la recuperación y difusión del patrimonio musical hispano de los siglos XVII y XVIII. Para llevar a cabo su proyecto artístico, utiliza instrumentos de época originales así como un riguroso estudio musicológico de la práctica interpretativa de la época, que le permite alcanzar el sonido genuino del Barroco.

Es una agrupación de formación variable que abarca desde el trío hasta la orquesta barroca. Esta versatilidad le permite abarcar cualquier repertorio del Barroco sin perder un ápice de su personalidad específica, basada en el minucioso trabajo del sonido de conjunto y la adecuación estilística.

En sus siete años de trayectoria, ha conseguido posicionarse como una de las formaciones más relevantes del panorama historicista de España, actuando en algunos de los festivales y salas de mayor prestigio como Universo Barroco del Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM) en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Festival Internacional de Santander, Quincena Musical de San Sebastián, Otoño Musical Soriano, Festival de Música Española de Cádiz Manuel de Falla, Música Antigua Aranjuez, Festival de Música de Úbeda y Baeza y Fundación Juan March, entre otros.

Con la intención de extender su compromiso con la divulgación del repertorio barroco hispano, en 2018 funda su propio sello discográfico, *1700 Classics*. De esta forma, conserva plena autonomía sobre el resultado musical y artístico de sus grabaciones, siempre dedicadas a obras inéditas del siglo XVIII español.

Durante la temporada 2022/23 ha sido grupo residente del Centro Nacional de Difusión Musical, y desde la pasada temporada desarrolla una intensa actividad musical como grupo residente en la Fundación Fernando de Castro de Madrid.

www.contrapunto-fbbva.es

Síguenos en:



@FundacionBBVA

Más información
sobre el concierto:

