



DOCUMENTOS SONOROS DEL PATRIMONIO MUSICAL DE ANDALUCÍA

MANUEL GARCÍA
'EL POETA CALCULISTA'
TONADILLAS

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL DE ANDALUCÍA

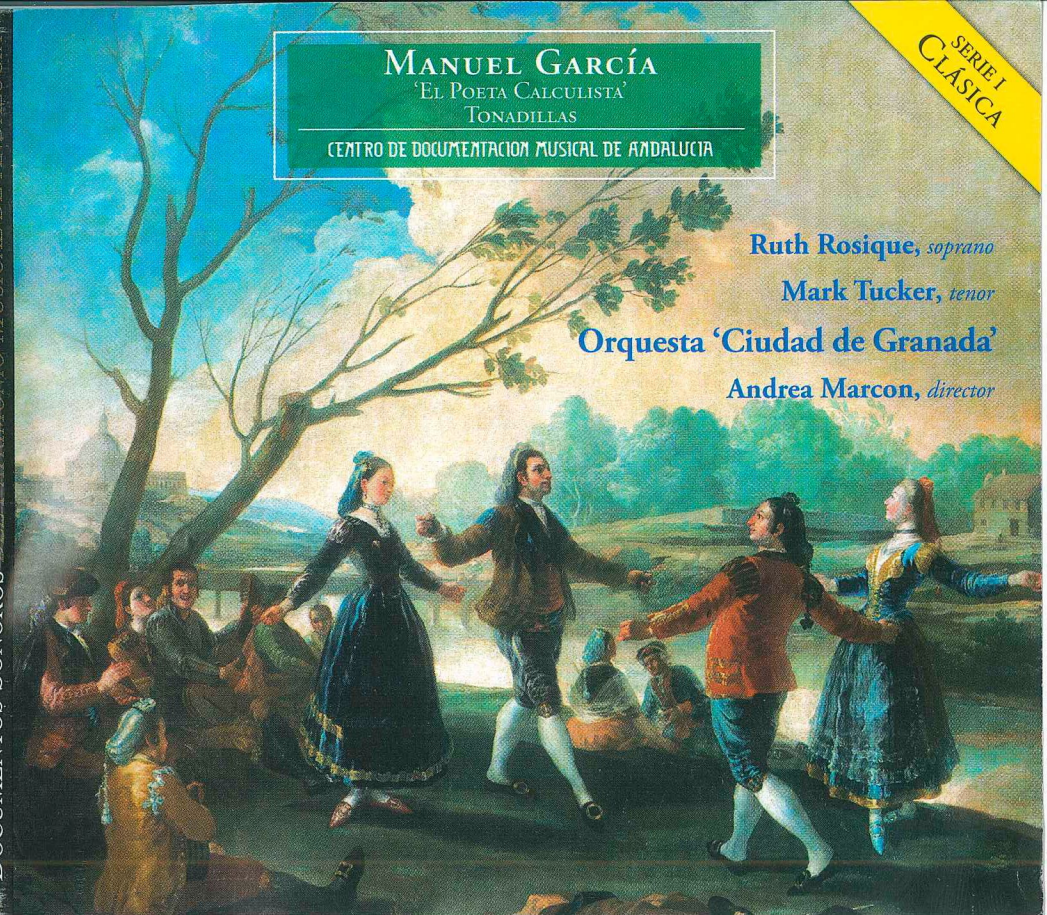
SERIE I
CLÁSICA

Ruth Rosique, *soprano*

Mark Tucker, *tenor*

Orquesta 'Ciudad de Granada'

Andrea Marcon, *director*



R. 40362

MANUEL GARCÍA

1775-1832



TONADILLAS
'EL POETA CALCULISTA'



MANUEL GARCÍA

TONADILLAS

CD 1

LA DECLARACIÓN (1799)

- | | |
|--|-------|
| 1 Música: <i>Como soy doncellita...</i> | 4'40" |
| Hablado: <i>Este para mí sería...</i> | |
| 2 Música: <i>'Abur' Don Pepito...</i> | 2'42" |
| Hablado: <i>Dígame Ud...</i> | |
| 3 Música: <i>Si a corresponderme...</i> | 4'40" |
| Hablado: <i>Esta es mucha desvergüenza...</i> | |
| 4 Música: <i>¡Suelta! ¡Suelta!...</i> | 2'01" |
| Hablado: <i>¡Cielos! ¡Qué decis!...</i> | |
| 5 Coplas: <i>¿Por qué causa las mujeres...?</i> | 4'29" |
| 6 Final: <i>Amor, ¿quién no suspira...?</i> | 2'17" |

EL MAJO Y LA MAJA (1798)

- | | |
|--|-------|
| 7 Música: <i>Soy la Maja...</i> | 6'24" |
| 8 Música: <i>¡Téngase Ud, camarada!...</i> | 4'12" |
| Hablado: <i>¡No la camelas, Perico?...</i> | |
| 9 Coplas: <i>Ahora quiero que me digas...</i> | 2'28" |
| Hablado: <i>Pues confiesa...</i> | |
| 10 Seguidillas | 1'54" |
| 11 Final: <i>Con gozo y alegría...</i> | 3'14" |

Textos en Extra Multimedia en el CD1 / Libretto in Multimedia Extra on CD1

MANUEL GARCÍA

'EL POETA CALCULISTA'

CD 2

- | | | | |
|---|--------|---|-------|
| 1 Obertura | 7'17" | 17 Música | 1'58" |
| 2 Hablado: <i>En fin ya tomé partido...</i> | 46" | 18 Versos: <i>Después a cosa...</i> | 1'25" |
| 3 Canción: <i>Por la mañana...</i> | 3'17" | 19 Aria: <i>Ah, qué monstruo...</i> | 1'21" |
| 4 Versos: <i>En efecto, el pobrecillo...</i> | 55" | 20 Versos: <i>Eso sí que salió...</i> | 1'05" |
| 5 Música | 1'20" | 21 Música | 1'14" |
| 6 Versos: <i>En efecto, el pobrecillo...</i> | 1'23" | 22 Hablado: <i>Una hermosa sinfonía...</i> | 32" |
| 7 Boleras: <i>El hombre que...</i> | 2'02" | 23 Duo: <i>Anegado en tanta dicha...</i> | 5'48" |
| 8 Versos: <i>Grandemente...</i> | 20" | 24 Versos: <i>Hermoso duo...</i> | 53" |
| 9 Música | 1'06" | 25 Música | 1'06" |
| 10 Hablado: <i>Tomaré un cuarto...</i> | 1'20" | 26 Hablado: <i>Juntamente...</i> | 11" |
| 11 Caballo: <i>Yo que soy contrabandista</i> | 2'13" | 27 Polaca: <i>En tan dichoso instante...</i> | 5'28" |
| 12 Versos: <i>Excelente personaje</i> | 14" | 28 Versos: <i>Muy bien que...</i> | 1'14" |
| 13 Música | 58" | 29 Música | 1'05" |
| 14 Hablado: <i>Con una comedia...</i> | 35" | 30 Versos: <i>Ciertamente voy errado...</i> | 1'54" |
| 15 Aria Grande: <i>Formaré mi plan</i> | 10'16" | 31 Final | 1'06" |
| 16 Versos: <i>Así juzgo...</i> | 24" | | |

Textos en Extra Multimedia en el CD1 / Libretto in Multimedia Extra on CD1

Ruth Rosique

Soprano

Mark Tucker

Tenor

**Orquesta
'Ciudad de Granada'**

Dirección

*Andrea Marcon**Pepe Cantero*

Hablados

Rafael Bonavita

Guitarra Barroca

MANUEL GARCÍA

1775-1832

Manuel del Pópulo García ha sido el músico español más internacional del siglo XIX. Personaje central en la historia de la lírica española, también lo fue en el teatro musical europeo del primer romanticismo, como cantante, profesor y compositor. Y todo ello, no le impidió mostrar siempre con orgullo su origen español y andaluz.

Podríamos resumir la vida de este músico con estas palabras: compositor, tenor mítico, maestro y teórico del canto, empresario, padre de una saga de cantantes

tan célebres como María Malibrán, Paulina Viardot y Manuel Patricio García, intérprete favorito de Rossini, divulgador de la obra de Mozart que dio a conocer a los románticos, introductor en Norteamérica de la



María Malibrán

obra de Rossini y Mozart, provocador de la moda española en Francia que desembocó nada menos que en la Carmen de Bizet, e iniciador del nacionalismo español con una serie de obras que se convirtieron en modelo de nuestra lírica. Todas estas realidades conforman las claves de esta personalidad tan poliédrica.

García nació en Sevilla el 21 de enero de 1775; se formó en Andalucía e inició su camino de cantante en la ciudad de Cádiz. En 1798 se marchó a Madrid y en ese mismo año debutó como cantante en la tonadilla *El Majo y la Maja* primer fruto de su carrera como compositor. Al año siguiente interpretó su primer papel importante en la ópera *Nina* de Giovanni Paisiello, con la que iniciaba su carrera de tenor de ópera.

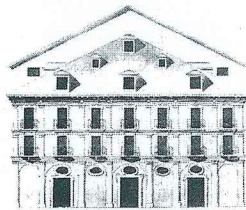
Los documentos de la época describen a García como un hombre de duro carácter, luchador y con una conciencia clara de la necesidad de cambiar la situación de la

música en España. Defendió los derechos de los actores y se mantuvo firme contra cualquier injusticia. Ya en 1800 desde Málaga, donde se encontraba medio exiliado, escribe lo que hemos considerado "el primer manifiesto a favor de la ópera española". La carta fue dirigida al Marqués de Astorga y en ella se adivinan sus intenciones de desarrollar una auténtica ópera española, interés que mantuvo toda su vida y que al fin fue su objetivo fundamental. Desde 1798, en que firmó su primera obra, la tonadilla *El Majo y La Maja*, cuya grabación presentamos aquí, se dedicó a la composición con una dedicación absoluta. Siguieron *La Declaración*, 1799, y en el productivo 1802, *El seductor arrepentido*, *El reloj de madera* y una tercera obra de éxito, *Quien porfía mucho alcanza*, en la que introdujo unas seguidillas que él mismo acompañaba con guitarra, definidas como tonadillas y a veces como operetas. El año musical de 1805 se abrió con otra obra de envergadura, su monólogo *El Poeta Calculista* para el lucimiento de su voz, lejano ya del espíritu de la tonadilla y con un fuerte virtuosismo de carácter operístico por no hablar del estilo internacional de

su música. Uno de sus números, *Yo que soy contrabandista*, alcanzaría una fama inmensa en toda Europa.

Pronto Madrid le resultó insuficiente para sus aspiraciones, como les sucederá en breve a otros músicos de su generación, con los que por cierto se encontrará en París. En 1807 García solicitó el pasaporte para estudiar fuera de España y con ello se inició su carrera internacional. Su presentación en París en 1809 se realizó con *El Poeta Calculista*. Según Fétis era la primera vez que la música española aparecía en un escenario parisiense.

En 1811 inicia su viaje a Italia pasando por varias ciudades y desembarcando en ese templo sagrado de la ópera italiana que era el teatro San Carlo de Nápoles. García iba buscando al gran profesor, el tenor Giovanni Anzani, con el fin de incrementar



Teatro de los Caños del Peral

la potencia de su voz. Lo consiguió muy pronto y en 1812 interpretó Achille en la *Ifigenia in Aulide* de Gluck en el San Carlo y en junio, con la mítica Isabel Colbran, *I riti d'Efeso* de Farinelli. Es en la época napolitana cuando conoce a Rossini e inicia lo que serán unas largas y afectuosas relaciones entre ambos. El sevillano estrenará *Elisabetta Regina d'Inghilterra* en el papel de Norfolk, e inmortalizó Otello en el de Yago; su interpretación del Conde de Almaviva en el *Il Barbiere di Siviglia*, concebido expresamente por Rossini para su voz, impresionó en toda Europa y América; su brío irresistible como cantante y actor y su uso de coloratura fueron un modelo del estilo rossiniano.

En 1813 tuvo lugar en Nápoles el estreno de la primera ópera italiana de García *Il Califfo di Bagdad* en el Teatro del Fondo y después en el San Carlino. Y a partir de entonces se inicia la vida internacional de este autor que le llevó por Francia, Inglaterra, Estados Unidos, México y de nuevo Francia, sin poder volver nunca a España.

Con la marcha a París se inicia su segundo estilo, aquel en el que García acepta los dos grandes sistemas operísticos que conviven a comienzos del siglo XIX: el italiano -el más fundamental en su obra-, y el francés. En el italiano dejó una importante cantidad de títulos, desde la obra que le dio más fama internacional, *Il Califfo di Bagdad*. Su vuelta a París en 1816 le llevará a componer en el otro estilo internacional que era el francés, y, por ello, alternar ambos, francés e italiano, según el teatro para el que compusiera. Surgen así obras como *Le Prince d'occasion*, ópera comique, o *La mort du Tasse* -otro gran éxito-, *Florestan*, *Les Deux contrats de mariage*.

En 1825 se trasladará a Londres donde compondrá, *Astuzie e prodenza*, *La buona famiglia*, y este mismo año desembarca en New York con toda su familia (la Malibrán y la Viardot), donde compone, *L'Amante astuto*, *Don Chisciotte*, y *La figlia dell'aria*; allí estrenó el *Don Giovanni*. García dejará Nueva York y en 1827 iniciará su estancia mexicana, un momento creativo muy activo con nueve títulos entre ellos, *Un ora di matrimonio*, *Zemira ed Azor*, *El Abufar*, *Los maridos solteros* y *El gitano por amor*. Su

vuelta a París en 1829, supondrá el inicio de su último periodo con obras como *L'Isola desabitata*, incluso alguna española como *El Zapatero de Bagdad*.

LAS TONADILLAS

Hemos señalado que García nace como compositor de tonadillas, dentro del estilo hispano de finales del siglo XVIII y del último periodo del género tonadillesco. Ese es el estilo predominante durante su estancia en Madrid entre 1798 y 1807, y al que volverá en su periodo mexicano en obras como *El gitano por amor*. Justamente en el presente CD se ofrecen dos obras de este estilo: las tonadillas, *El Majo y la Maja* de 1798 y *La Declaración* de 1799.

Lo que define estas dos obras son sus cualidades comunes con los géneros líricos de entonces, definibles por el populismo de su música y las influencias del canto popular. En buena medida su éxito se deberá, como ya señala la revista *El Orfeo andaluz*, a que, "en ellas brilla un carácter nacional, y en nada parecido al genio italiano, francés ni alemán". Efectivamente,

esta es su originalidad y su cualidad más determinante, y lo cierto es que García creó un primer teatro lírico decimonónico definido por su claro perfil nacional, al que se refería en su carta al Marqués de Astorga, que va a ser una constante en nuestro teatro.

Los elementos morfológicos que definen este lenguaje son sus cualidades generales que le ligan con el clasicismo del XVIII, y, más específicamente, su carácter nacional, presente en las dos tonadillas y parcialmente en *El Poeta Calculista*. Los elementos de tipo nacional los podemos concretar así: uso de ritmos ternarios hispanos y populistas; de gamas andaluzas, con sus armonías defectivas y segundas aumentadas en la línea vocal; tetracordos descendentes floreados en notas rápidas; predilección por los tresillos y por el floreó superior; abundantes sincopaciones y hemiolas; variedad de notas de adorno que llenan la línea melódica: diversos tipos de apoyaturas y martilleo sobre una vocal; finalmente, el uso de los grandes géneros cancionísticos del folclore andaluz. No olvidemos que en esta línea dejó García varias de sus obras más internacionales que

aparecieron en París a lo largo de la década de los veinte y treinta como las *Canciones Españolas* o los *Caprichos Líricos Españoles*.

El Majo y la Maja se estrenó en el Teatro de los Caños del Peral, el 31 de mayo de 1798 interpretado por García y por su esposa Manuela Morales. El título original de la obra, según consta en el manuscrito era *La gitana y el majo*. Como señala Radomski en su Manuel García. Maestro del bel canto y compositor: "Este trabajo es una deliciosa colección de canciones y duetos



Retratos de García y su esposa.
(ca. 1830)

intercalados con diálogos breves, escritos en el pintoresco dialecto andaluz". El tema es muy sencillo y muy común en las tonadillas; se trata de un esquema simple de celos con la reconciliación final entre la maja, "la Gregoria" y el majo, que son los dos personajes; estaríamos por ello en lo que Subirá denomina una tonadilla a dos. La obra consta estructuralmente de cuatro números musicales, precedidos de una pequeña introducción instrumental; a ella sigue un primer dúo en que cantan alternativamente los dos personajes. El No

2 es de nuevo un dúo bipartito: una primera parte, "Téngase Vd. camarada", contestada por el majo con la misma música y distinta letra, al que sigue una segunda, con cambio de tempo y de compás, de nuevo en dúo alternativo que termina en un corto hablado. El No 3 lo constituyen las coplas, número obligado en las tonadillas, en las que por fin las voces cantan juntas y se contraponen. Un pequeño hablado lleva al No 4, número final, el más virtuosístico. *El Majo y la Maja* llevan la música en un festivo allegro, al punto final a una especie de fin de fiesta, a modo de sttreta final, para pedir el aplauso del público.

La Declaración se estrenó también en el Teatro de los Caños del Peral el 31 de julio de 1799. Se trata de un tonadilla más compleja que la anterior, una pequeña comedia de enredos que termina bien y que García estructura en seis números. La obra, también una tonadilla a dos, se inicia de nuevo con una breve introducción para preparar el ambiente y presentar a los personajes que

son Él y Ella. Inmediatamente después de la introducción canta Ella, "Como soy doncellita". Contesta Él cambiando de ritmo y tonalidad, "Como falta mi amada" y con una música contrastada. Un pequeño hablado del personaje masculino da paso al Nº 2, de nuevo un diálogo entre ambos, más expresivo y lírico, donde las voces dialogan y se contraponen. Un nuevo hablado de Ella da paso al Nº 3, un andante muy contrastante, con un acompañamiento efectivo, sin duda uno de los mejores momentos de esta obra estructurado a través de una especie de ritornello que se repite varias veces. Un tercer hablado de Ella da paso a un dúo, donde la obra se acerca por su carácter, energía y cierto uso del contrapunto al mundo operístico del momento. Un diálogo hablado entre ambos conduce al Nº 5, las coplas, en el que se repiten distintas letras con la misma música como corresponde al carácter de la copla y separadas por una especie de estribillo de fuerte carácter hispano y andaluz y cantado en el conocido como "dúo de ciegos". La tonadilla termina con el Final en que ambas voces muestran sus posibilidades; es el momento más virtuosístico de la obra para demandar el aplauso del público.

EL POETA CALCULISTA

Una obra distinta de las dos anteriores es *El Poeta Calculista*, sin duda, la más significativa del primer García, por cuanto por una parte demuestra el conocimiento del estilo internacional italiano y por otra ofrece, números radicalmente españoles. Con esta obra se presentará en el Théâtre de l'Odeon de París en 1809, *Le Poète Spéculateur*, y con ella se dio a conocer en Europa, contribuyendo al inicio de la moda española que pronto invadirá París.

El Poeta Calculista es una ópera monólogo en 1 acto, con texto de Diego del Castillo, estrenada en el Teatro de los Caños del Peral el 28 de abril de 1805. También se la ha denominado "unipersonal" por estar escrita para un solo personaje que era por supuesto García. La finalidad del unipersonal era permitir el lucimiento del protagonista, y por ello era pensado para actores o cantantes excepcionales.

El Poeta Calculista es un claro ejemplo de la recepción e integración del estilo internacional en España y de que García a través de sus interpretaciones operísticas en

Madrid y otros autores estaba atento a lo que sucedía en Europa. Había estrenado el primer Mozart en 1802, *El matrimonio de Figaro*, —así se tituló la obra interpretada en castellano—, pero también conocía varias obras de los maestros más importantes del momento que eran Paisiello y Cimarosa.

Este mundo es el que por ello refleja *El Poeta Calculista*. En esta obra aparecen claras las peculiaridades del lenguaje de García y su intento de hacer convivir dos estratos musicales distintos, el europeo y el español, algo que siempre preocupó a los compositores de ópera españoles que buscaron ese estilo que se dominará más adelante de "amalgama" y por el que caminaron Arrieta, véase sino *Marina* y, por supuesto, Tomás Bretón y Ruperto Chapí.

Llama la atención en primer lugar la bella y extensa obertura que demuestra un dominio de la orquestación, pero, sobre todo, el conocimiento del lenguaje internacional europeo. Estamos ante un idioma similar al de Haydn tan conocido en la España de entonces —la ciudad de Cádiz es la mejor demostración—, y Mozart. A partir de la obertura, cada número pertenece a uno

de esos dos estratos musicales citados: el internacional o el español.

El Poeta Calculista está conformada por catorce números de música, y concebida como una sucesión de arias e interludios instrumentales. Precisamente en los interludios se narraba la historia al modo de los viejos melólogos españoles, y un poco con la funcionalidad que tenía hasta entonces el recitativo; la música hacía en estos números como "de fondo", con técnicas similares a lo que es hoy la música en el cine o lo que fue en el siglo XVIII el melodrama cuyos mejores representantes son Jiri Benda en Europa y Tomás de Iriarte en España, aunque aquí se denominaba melólogo.

El esquema de *El Poeta Calculista* es realmente el de una ópera: Obertura. 1. Aria, "Por la mañana en ayunas". 2. Interludio. 3. Bolero, "El hombre que se encuentra". 4. Interludio. 5. Caballo "Yo que soy contrabandista". 6. Interludio. 7. Recitativo/aria, "Formaré mi plan con cuidado". 8. Interludio. 9. Recitado, "Ah qué monstruo feroz". 10. Interludio.

11. Dúo, "Anegado de tanta dicha". 12. Interludio. 13. Polaca, "En tan dichoso instante". 14. Finale, "Y así arrepentido".

Al lenguaje europeo pertenecen, el nº 1, que es un aria estrófica y virtuosística concebida dentro de un lenguaje centroeuropeo, el interludio que sigue, y los interludios Nº 2 y 4. También pertenece el complejo Nº 7 que lleva el título de recitado y aria, "Formaré mi plan con cuidado". Es, en realidad, el corazón de la obra, el tour de force para el tenor; se trata de un complejo número poliseccional donde cambia de continuo la dinámica y el carácter, dominadas unas partes, como el inicio, por el espíritu del recitativo acompañado, pero con otras de virtuosismo y toda ella con una rica orquestación que es en buena manera la protagonista del número. Existe en él un consciente guiño a Mozart. El Nº 9 es similar, aunque muy breve. Otro breve interludio, nos lleva al segundo gran momento del estilo internacional de la obra, el curioso "dúo", "Anegado de tanta dicha". Se trata de un circense número de coloratura donde García hacía alarde de sus posibilidades canoras, interpretando la voz

de bajo y de tiple para no romper el espíritu del "unipersonal". Los dos últimos números son el Nº 13, la Polaca, "En tan dichoso instante", una danza internacional con forma de rondó, muy usada como número final durante el clasicismo, y el "finale" que actúa como una especie de coda.

Al ámbito español pertenecen el bolero lleno de virtuosismo Nº 3, y el famoso "Caballo", Nº 5, que no es sino el mítico polo *Yo que soy contrabandista*. Este polo, número favorito de los salones parisinos, fue considerado por los Románticos como un grito de libertad y ha sido citado por escritores tales como Víctor Hugo (Bug-Jargal, 1818), George Sand (Le contrebandier, 1837), García Lorca (Mariana Pineda, 1925), y por el compositor Franz Liszt (Rondeau fantastique sur un thème espagnol, El contrabandista, 1836). Sus hijas lo interpolaban en la escena de la Lección de *El Barbero de Sevilla*.

Emilio Casares Rodicio

MANUEL GARCÍA

1775-1832

Manuel del Pópulo García was the most international figure in the Spanish musical scene of the nineteenth century. As a singer, teacher and composer, he was a central figure in the history of early Romantic European theatre music, and yet he always remained proud of his Andalusian Spanish origins.

One could summarize the man as composer, distinguished tenor, singing teacher and theoretician, and impresario.



Isabel Colbran

He was the eldest of a family of singers, which included the famous María Malibrán, Paulina Viardot and Manuel Patricio García, and he was Rossini's favorite singer. As an entrepreneurial musician, he divulged Mozart's

oeuvre amongst the European romantics, he presented works by Rossini and Mozart in North America, he awakened France's interest in Spanish genres which lead to the composition of Bizet's Carmen, and he initiated the Spanish national style (a few of his works later became models for Spanish theatre music). Such examples of his talent display García's eclectic personality.

García was born in Seville on January 21, 1775. He studied in Andalusia and began his career as a singer in Cádiz. In 1798 he moved to Madrid, where he made his debut as a singer and composer with his first tonadilla (musical comedy) "El majo y la maja". In 1799 he performed his first important opera role in Nina, by Giovanni Paisiello.

Documents from his time describe García as a strong man, who concerned himself with altering the situation of music in Spain. He fought for the rights of actors and stood against any injustices.

A letter of his from Malaga in 1800 contains what we consider to be the first favorable illustration of Spanish opera. In this letter, which was addressed to the Marquis of Astorga, García expresses his intention of initiating a genuine Spanish opera style. Throughout his whole career he retained this fundamental goal.

From 1798, when he wrote *El majo y la maja* (presented in this CD), García devoted his life to composition. In 1799 he composed *La Declaración*, and in 1802, a particularly productive year, he wrote *El seductor arrepentido*, *El reloj de madera* and a third successful work: *Quien porfia mucho alcanza*, which introduces a seguidilla that he used to accompany himself on the guitar. In 1805 he completed a major composition: the monologue *El Poeta Calculista*, which he designed to display the brilliance of his own voice. This work is stylistically very international, and demands a great operatic virtuosity. *Yo que soy contrabandista*, in particular, was celebrated all around Europe.

After several years, it seemed that García could not fulfill his ambitions in Madrid.

This was a common situation for many musicians from his generation, some of which he would later meet in Paris. In 1807 García applied for a passport to study abroad. His first appearance in Paris took place in 1809 with *El Poeta Calculista*. Fètis reports that this was the first time Spanish music was featured in a Parisian theater.

In 1811 García departed for Italy, where he performed in several cities, before arriving at one of the temples of Italian opera: the Teatro San Carlo in Naples. García was seeking lessons with the great master Giovanni Anzani, in order to learn to increase the volume of his voice. He quickly fulfilled his wish, and in 1812 he sang Achille in Gluck's *Ifigenia in Aulide*. The same year he performed next to Isabel Colbran in Farinelli's *I riti d'Efeso*, in the Teatro San Carlo. While in Naples he met Rossini, with whom he developed a long-lasting and affectionate friendship. García played Norfolk in *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, and Yago in *Otello*. His performances as the Count of Almaviva in *Il barbiere di Siviglia*, (a role specially written for him by Rossini) dazzled

audiences in Europe and America. García's vivacity as an actor and singer, as well as his use of coloratura, defined him as a model of the Rossinian style.

The première of the first Italian opera by García, *Il califfo di Bagdad*, took place in 1813 at the Teatro del Fondo and later in the Teatro San Carlino. This was the starting point from which García developed an international career that took him to France, England, the United States of America, Mexico, and back to France. He was no longer able to return to Spain.

Once established in Paris, García developed a new compositional style, combining the two major operatic trends of his time: Italian (which was a major element) and French. García wrote a large amount of works in the Italian style, beginning with the play that made him internationally renowned: *Il califfo di Bagdad*. When he returned to Paris in 1816 he began composing in a French manner, or even combining both French and Italian styles, adjusting to the demands of the theater where the piece would be performed.

During this period he composed *Le prince d'occasion* (a comic opera), *La mort du Tasse* (which was highly successful), *Florestan*, and *Les deux contrats de mariage*.

In 1825 he moved to London, where he composed *Astuzie e prodenza* and *La buona famiglia*. Later that year he travelled to New York with his family, where he composed *L'Amante astuto*, *Don Chisciotte* and *La figlia dell'aria*, and premiered Mozart's *Don Giovanni*. In 1827 he left America and moved to Mexico, where he enjoyed a very creative period during which he composed nine operas, including *Un ora di matrimonio*, *Zemira ed Azor*, *El Abufar*, *Los maridos solteros* and *El gitano por amor*. In 1829 he returned to Paris where his final period of composing produced such works as *L'Isola desabitata*, and *El Zapatero de Bagdad*, which was in Spanish.

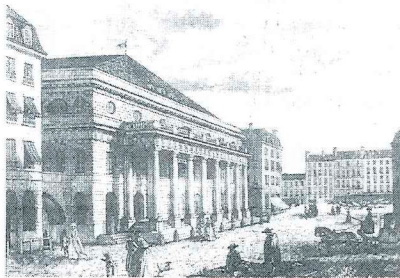
THE 'TONADILLAS'

As discussed previously, García initiated his composing career with musical comedies (tonadillas) in the late eighteenth century Spanish manner. This is the predominant style of the works written during his years

in Madrid (between 1798 and 1807). He returned to it later in life during his Mexican period, which is represented in works such as *El gitano por amor*. This CD presents two of his musical comedies written in the Spanish style: *El Majo y la Maja* (1798) and *La Declaración* (1799).

These two works have a lot in common with the musical comedy of their time, such as the use of techniques common to popular music, and the evident influences of popular singing. To a certain extent, these comedies

were successful because, as was described in the magazine *El Orfeo andaluz* 'the national character shines in them, having nothing in common with the Italian, French or German spirit'. This was indeed the essential and most original quality of Spanish comedy, and García definitely furthered the creation of a national style of theater music (as expressed in his letter to the Marquis of Astorga).



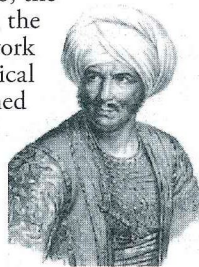
Vista exterior del Teatro Odeón, París

The elements that define the style are its links with 18th century Classicism, and, more specifically, its national character, which is present in both tonadillas and to an extent also in *El poeta calculista*. The nationalist character can be identified in the use of: ternary rhythms from Spanish popular music; Andalusian harmonic (incomplete chords) and melodic gestures (like the use of augmented seconds in the vocal line); descending tetrachords ornamented with fast notes, a predilection for triplets, syncopations,

hemíolas and fast ornamentation which fills in the melodic line; different kinds of appoggiatura and repeated tones on a vowel; and finally the influence of the most popular genres from Andalusian folklore. Let us not forget that García wrote some of his most internationally celebrated works in this style, such as the *Canciones españolas* or the *Caprichos líricos españoles*, published in Paris during the 1820s and 1830s.

El Majo y la Maja was premiered at the Teatro de Los Caños del Peral on May 31, 1798, where García and his wife, Manuela Morales, performed the main roles. Its original title, as given in the manuscript, was *La gitana y el majo*. As Radomski describes in his book "Manuel García. Maestro del bel canto y compositor", '...this work is a delightful collection of songs and duets, with short dialogues in between, written in the picturesque Andalusian dialect'. The plot is very simple and common in musical comedies. It is an uncomplicated tale of jealousy that is concluded by a final reconciliation between the maja ('la Gregoria') and the majo, the only two characters in the play. Structurally, the work is divided into four musical numbers, and it is opened by a short instrumental introduction. A

duet follows the introduction, in which both characters sing alternatively. The second number is also a bipartite duet: in



Manuel García como Oteló

the first part, the maja sings first (Téngase usted, camarada), and the majo replies with the same music but using different words; in the second part the tempo and time signature change, and both characters keep singing in alternation. The third number presents the coplas (essential to the genre of the tonadilla), where both characters finally sing together. After a short dialogue, the closing virtuosic number begins. The majo and the maja sing a festive allegro calling for applause.

La Declaración was premiered on July 31, 1799, also at the Teatro de Los Caños del Peral. This work is more complex than the former, and it is divided into six numbers. It is a short comedy involving some misunderstandings, but resulting in a happy ending. Again, only two characters are called for. *La declaración* starts with a short instrumental introduction that prepares the ambience and presents the characters 'He' and 'She'. Immediately after the introduction, She sings 'Como soy doncellita'. He replies, changing the meter and tonality, 'Como falta mi amada'. A short monologue from the male character

leads into the second number, which is a new dialogue between the characters, but in a more expressive and lyrical style. After a monologue from She, the third number begins, which consists of a very contrasting andante, with a particularly affective accompaniment. This is undoubtedly one of the best moments of this comedy, structured by the use of a ritornello that is repeated several times. A third monologue of She leads to a duet where the style becomes more operatic in its character and energy, and in its counterpoint. A spoken dialogue introduces the fifth number, the coplas. Here, different strophes are applied to the same music, and they are divided by a chorus which has a strong Andalusian flavour. The tonadilla is concluded by a Finale where both singers can display their skills in virtuosic passages, demanding the audience's applause.

EL POETA CALCULISTA

El Poeta Calculista contrasts greatly to the two previous works, and it is undoubtedly the most significant amongst García's early compositions. Here he displays his knowledge of the Italian international style,

in combination with typically Spanish songs. This work (translated as *Le Poète Spéculateur*) was premiered by García in his first performance at the Parisian Théâtre de l'Odeon, in 1809. It initiated an interest in Spanish styles, which quickly became the height of fashion in Paris.

El Poeta Calculista is a monologue-opera in one act, with a text by Diego del Castillo. It was premiered at the Teatro de Los Caños del Real on April 28, 1805. Monologue-operas were also referred to as being 'unipersonal' since they only feature one character (in this case, naturally, García). The goal of unipersonal operas was to provide the protagonist with a forum to exhibit his skills, and for this reason they were exclusively composed for exceptional singers or actors.

El Poeta Calculista is a clear example of the reception and integration of the international style in Spain. It reflects García's awareness of the European musical trends that he achieved through his opera performances in Madrid and his contact with music by other composers. In 1802 García premiered a Spanish version of *Le*

nozze di Figaro (translated as *El matrimonio de Figaro*). He was also familiar with several pieces by such remarkable masters as Paisiello and Cimarosa.

El Poeta Calculista clearly portrays the specialities of García's musical language and his attempt to integrate the Spanish and European styles. This was a common preoccupation for Spanish opera composers including Arrieta (the best example is his *Marina*) and, of course, Tomás Bretón and Ruperto Chapí, who aimed for a manner of writing which came to be known as 'amalgam style'.

The beautiful, long overture of *El Poeta Calculista* demands the listener's attention first. It reflects García's skills in orchestration, and, above all, his knowledge of the international European style. In this example his musical writing is similar to that of Mozart and Haydn (the latter was renowned in Spain at this time). The following numbers belong to either the international or the Spanish style.

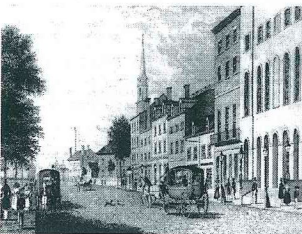
El Poeta Calculista features fourteen musical numbers, alternating arias and

instrumental interludes. The interludes held the function of a recitative, where the story was narrated with a supporting musical background. The compositional techniques were similar to those of eighteenth century melodrama (known as *melólogo* in Spain, and whose most representative figures are Jiri Benda in Europe and Tomás de Iriarte in Spain), and they are comparable with contemporary film music.

The structure of *El Poeta Calculista* is truly operatic: Overture 1. Aria, 'Por la mañana en ayunas'. 2. Interlude. 3. Bolero, 'El hombre que se encuentra'. 4. Interlude. 5. Riding song 'Yo que soy contrabandista'. 6. Interlude. 7. Recitative / aria, 'Formaré mi plan con cuidado'. 8. Interlude. 9. Recitative, 'Ah qué monstruo feroz'. 10. Interlude. 11. Duet, 'Anegado de tanta dicha'. 12. Interlude. 13. Polonaise, 'En tan dichoso instante'. 14. Finale, 'Y así arrepentido.'

The sections written in the European style include number 1 (a virtuosic strophic aria in the central European style), interludes 2 and 4, and the more complex

number 7 (recitative and aria 'Formaré mi plan con cuidado'). The peak of the whole opera occurs here, with a true tour de force for the tenor. In this multi-sectional number, dynamics and character change continuously. Some sections feature the accompagnato recitative style, while others develop into virtuosic passages. Yet it could be said that the rich orchestration is the true character of this number, with its recollections of Mozart. Number 9 is similar in style, although very brief. Another short interlude takes us to a second highlight in the international style: the peculiar duet 'Anegado de tanta dicha', where García used the chance to parade his singing skills by performing both as a bass and as a soprano.



Park Theatre, New York

This also a voided introducing new characters into the unipersonal opera. The conclusion consists of

number 13, the Polonaise 'En este dichoso instante' (an international dance following a rondo scheme, very common as a closing dance during the Classicism), and the Finale, that acts as a sort of coda.

The sections that represent the Spanish style are the virtuosic bolero (number 3) and the famous mythical song 'Yo que soy contrabandista' (number 5). This song, which was a favourite in Parisian salons, was considered a cry for liberty by the Romantics. Several writers and musicians quoted it, for example Victor Hugo (*Bug-Jargal*, 1818), George Sand (*Le contrebandier*, 1837), Federico García Lorca (*Mariana Pineda*, 1925) and Franz Liszt (Rondeau fantastique sur un thème espagnol, *El contrabandista*, 1836). García's daughters (who were also singers) interpolated it in the lesson scene of *Il Barbiere di Siviglia*.

Emilio Casares Rodicio

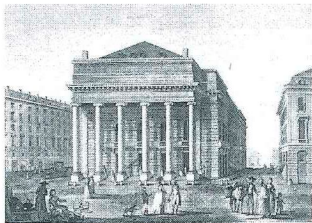
MANUEL GARCÍA

1775-1832

Manuel del Pópulo García a été le musicien espagnol le plus international du XIXème siècle. Personnage central dans l'histoire de la lyrique espagnole, il le fut aussi dans le théâtre musical européen du premier romantisme en tant que chanteur, professeur et compositeur. Pourtant, cela ne l'empêcha pas de montrer toujours avec orgueil ses origines espagnoles et andalouses.

On pourrait résumer la vie de ce musicien avec ces paroles: compositeur, ténor mythique, maître et théoricien du chant, impresario, père d'une lignée de chanteurs aussi célèbres que María Malibrán, Paulina Viardot et Manuel Patricio García, interprète favori de Rossini, divulgateur de l'œuvre de Mozart, qu'il fit connaître aux romantiques, introducteur en Amérique du Nord des œuvres de Rossini et Mozart, provocateur de la mode espagnole en France, laquelle déboucha

entre autres au célèbre *Carmen* de Bizet, et initiateur du nationalisme espagnol avec une série d'œuvres qui devinrent modèle de notre lyrique. Toutes ces réalités comprennent les clés de cette personnalité aussi polyédrique.



Teatro de L'Opéra Italien, París

Garcia naquit à Sevilla le 21 janvier 1775. Il reçut sa formation en Andalousie et il entreprit son parcours de chanteur dans la ville de Cadix. En 1798 il partit pour Madrid et cette même année il débuta en tant que chanteur dans la « tonadilla », premier fruit 'de sa carrière de

compositeur. L'année suivante il interpréta son premier rôle important dans l'opéra *Nina de Giovanni Piasello*, avec lequel il débuta sa carrière de ténor d'opéra.

Les documents de l'époque décrivent Garcia comme un homme dur de caractère, lutteur et avec une conscience de clair besoin de changer la situation de la musique

en Espagne. Il défendit les droits des acteurs et il se tint droit contre toute injustice. Déjà en 1800 à Málaga, où il se trouvait à moitié exilé, il écrit ce que l'on a considéré comme « le premier manifeste en faveur de l'opéra espagnol ». Cette lettre fut dirigée au Marquis d'Astorga, et dans celle-ci on devine ses intentions de développer un authentique opéra espagnol, intérêt qu'il maintint toute sa vie et qui fut à la fin son objectif fondamental.

Depuis 1798, année où il signa son premier ouvrage, la « tonadilla » *El Majo y la Maja*, dont on présente ici l'enregistrement, il se dédia à la composition avec un engagement absolu. Suivirent *La Declaración*, 1799, et dans la productive année de 1802, *El seductor arrepentido*, *El reloj de madera* et une troisième pièce de succès, *Quien porfia mucho alcanza*, dans laquelle il introduit des « seguidillas », que lui-même accompagnait avec la guitare, définies comme « tonadillas » et parfois comme opérettes. L'année musicale de 1805 s'ouvrit avec un autre ouvrage de taille, son monologue *El poeta calculista* pour l'exceller sa voix, lointain de l'esprit de la « tonadilla » et avec une forte virtuosité de caractère opératique, pour ne pas parler du style international

de sa musique. L'un de ses numéros, *Yo que soy contrabandista*, rejoindra un immense succès dans toute l'Europe.

Bientôt, Madrid lui résulta insuffisant pour ses aspirations, comme cela arriva si tôt à d'autres musiciens de sa génération avec lesquels, justement, il se retrouvera à Paris. En 1807 García sollicite le passeport pour étudier en dehors d'Espagne et avec cela il commença sa carrière internationale. Sa présentation à Paris en 1809 se réalisa avec *El Poeta Calculista*. Selon Fétis, c'était la première fois que la musique espagnole apparaissait sur une scène parisienne.

En 1811 il débuta son voyage en Italie tout en passant par diverses villes et débarqua dans ce temple sacré de l'opéra italien qu'était le théâtre de San Carlo à Naples. García était en train de chercher le grand maître, le ténor Giovanni Anzani, avec le but de faire croître la puissance de sa voix. Il le réussit très tôt et en 1812 il interpréta Achille dans la *Ifigenia in Aulide* de Gluck dans le San Carlo, et en juin de cette même année, avec la mythique Isabel Colbran, *I riti d'Efeso* de Farinelli. C'est à cette époque napolitaine qu'il rencontre Rossini et commence ce qui deviendra une

longue et affectueuse relation entre eux. Le sévillan fit la première de *Elisabetta Regina d'Inghilterra* dans le rôle de Norfolk, et immortalisa *Otello* dans le Yago. Son interprétation du Comte d'Almaviva dans *Il Barbiere di Siviglia*, conçu expressément par Rossini pour sa voix, impressionna toute l'Europe et l'Amérique. Son entrain irrésistible en tant qu'acteur et son usage de la colorature furent un modèle du style rossinien.

En 1813 eut lieu à Naples la création du premier opéra italien de García *Il Califfo di Bagdad* dans le Teatro del Fondo et ensuite dans le San Carlino. À partir de ce moment commence la vie internationale de cet auteur qui le conduira en France, Angleterre, États-Unis, Mexique et à nouveau en France, sans ne jamais pouvoir rentrer en Espagne.

Avec son départ à Paris commence son deuxième style, celui dans lequel



Giuditta Pasta

García accepte les deux grands systèmes opératiques qui cohabitent aux prémices du XIX^e siècle : l'italien – le plus fondamental dans son œuvre, et le français. Dans l'italien il laissa une importante quantité de titres depuis l'œuvre qui lui donna son succès plus international, *Il Califfo di Bagdad*. Son retour à Paris en 1816 l'emmènera à composer dans l'autre style international, qui était le français, et pour cela, à alterner tous deux, français et italien, selon le théâtre pour lequel il composait. Apparaissent ainsi des œuvres comme *Le Prince d'occasion*, opéra comique, ou la *La mort du Tasse* – un autre grand succès –, *Florestan*, *Les deux contrats de mariage*.

En 1825 il se transféra à Londres où il composera, *Astuzie e prodenza*, *La buona familia*, et cette même année il débarquera à New York avec toute sa famille (les Malabrán et les Viardot), où il compose *L'amante astuto*, *Don Chisciotte* et *La figlia dell'aria*. Il étreignera aussi Don Giovanni. García quittera New York et en 1827 il commencera son séjour mexicain, un moment créatif très actif avec neuf titres, notamment *Un ora di matrimonio*, *Zemira ed Azor*, *El Abufar*, *Los maridos solteros* et *El gitano por amor*. Son retour à Paris en 1829

supposera le début de sa dernière période avec des œuvres comme *L'Isola desabitata*, et même quelques œuvres espagnoles dont *El zapatero de Bagdad*.

LES « TONADILLAS »

On a signalé que García naquit comme compositeur de «tonadillas», parmi le genre hispanique de la fin du XVIII^e siècle et dans la dernière période du genre «tonadillesque». Celui-ci est le style prédominant dans son séjour à Madrid entre 1798 et 1807, et auquel il retournera dans sa période mexicaine dans des œuvres comme *El gitano por amor*. Justement dans cet enregistrement se trouvent deux pièces écrites dans ce style: les «tonadillas», *El Majo y la Maja* de 1798 et *La Declaración* de 1799.

Ce qui définit ces deux œuvres sont leurs qualités communes dans les genres lyriques d'alors, qu'on pourrait identifier par le populisme dans leur musique et par les influences du chant populaire. En bonne partie son succès se devra, comme déjà le signala la revue *El Orfeo andaluz*, au fait «que dans celles-ci brille un caractère national, sans aucune ressemblance au génie ni italien, ni français ni allemand». En

effet, ceci est son originalité et sa qualité la plus déterminante, et ce qui est certain, est que García créa un premier théâtre lyrique dix-neuvième défini par son clair profil national, auquel il faisait allusion dans sa lettre au Marquis d'Astorga, qui sera une constante dans notre théâtre.

Les éléments morphologiques qui définissent ce langage sont ses qualités générales qui le lient au classicisme du XVIII^e siècle, et, plus spécifiquement, son caractère national, présent dans les deux «tonadillas» et partiellement dans *El Poeta Calculista*. On peut concrétiser de cette façon les éléments de type national: utilisation de rythmes ternaires hispaniques et populistes, des gammes andalouses, avec ses harmonies défectives et ses deuxièmes augmentés dans la ligne vocale, des tétracordes descendants fleuris dans les notes rapides, prédilection pour les triolets et par le fleurit supérieur, des abondantes syncopes et des hémioles, de la variété des notes d'ornement qui remplissent la ligne mélodique: divers types d'appoggiatures et martèlement sur une voyelle; et finalement, l'usage des grands genres chansonniers du folklore andalou. N'oublions pas que dans cette lignée García laissa plusieurs de ses œuvres les plus internationales qui apparurent à Paris tout

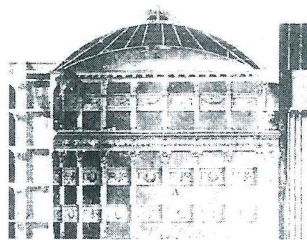
au long des décennies des années vingt et trente, notamment les *Canciones Españolas* ou les *Capricchos líricos españoles*.

El Majo y la Maja se crée dans le Teatro de los Caños del Peral, le 31 mai 1798 interprété par García et par son épouse Manuela Morales. Le titre original de l'œuvre, comme il apparaît dans le manuscrit était *La gitana y el majo*. Tel qu'il est signalé par Radomski dans son Manuel García, Maestro del bel canto y compositor: «Ce travail est une délicieuse collection de chansons et duos intercalés avec des dialogues brefs, écrits dans le pittoresque dialecte andalous». Le thème est très sommaire et très commun dans les «tonadillas»: il s'agit d'un schéma simple de jalousie avec une réconciliation finale entre la maja «la Gregoria» et le majo, qui sont les deux personnages. Etant donné qu'il s'agit des deux uniques personnages, on se trouverait dans ce que Subirá dénomme une «tonadille» à deux. L'œuvre a une structure de quatre numéros musicaux précédés d'une petite introduction instrumentale. Dans le premier les deux personnages chantent en alternance. Dans le deuxième il s'agit à nouveau d'un duo bipartite: tout d'abord «Téngase Vd. Camarada», répondu par le majo avec la même musique et différentes

paroles, suivie d'un deuxième, avec un changement de tempo et de mesure, à nouveau un duo alterné qui finit par un court parlé. Le troisième est constitué par les «coplas», numéro obligé dans les «tonadillas», dans lequel les deux voix chantent enfin ensemble tout en s'opposant. Un petit parlé nous emmène jusqu'au quatrième numéro, le final, le plus virtuose. Le Majo et la Maja portent la musique dans un festif allegro en sorte de fin de fête, dans un type de stretta finale, pour demander les applaudissements du public.

La Declaración eut aussi sa première dans le Teatro de los Caños del Peral le 31 juillet de 1799. Il s'agit d'une «tonadilla» plus complexe que l'antérieure, une petite comédie d'embrouilles qui finit bien et que García structure en six numéros. L'œuvre, également une «tonadilla» à deux, débute à nouveau par une brève introduction afin de préparer l'ambiance et de présenter les deux personnages, Lui et Elle. Immédiatement après l'introduction Elle chante «Como soy doncellita». Lui répond tout en changeant de rythme et de tonalité, et avec une musique contrastée dans «Como falta mi amada». Un petit parlé du personnage masculin nous emmène vers le deuxième numéro.

Une fois de plus un dialogue entre eux, plus expressif et lyrique, où les voix dialoguent et s'opposent. Un nouveau parlé d'Elle fait suivre le troisième numéro, un andante très contrasté, avec un accompagnement efficient, sans doute un des meilleurs moments de cette œuvre, avec une structure en sorte de ritournelle qui se répète plusieurs fois. Un troisième parlé d'Elle nous emmène vers un duo, où la pièce s'approche grâce à son caractère, énergie et un certain usage du contrepoint, au monde opératique du moment. Un dialogue parlé entre les deux nous conduit au cinquième numéro, les « coplas », dans lequel se répètent différentes paroles sur une même musique — comme il correspond à ce genre musical — tout en étant séparées par des refrains de fort caractère hispanique et andalous, chantés sous le nom connu de « dúo de ciegos ». La « tonadilla » termine avec la Fin dans laquelle les deux voix montrent leurs possibilités. Ce moment, le plus virtuose de l'œuvre, est clairement destiné à demander les applaudissements du public.



Teatro del Fondo, Nápoles

« EL POETA CALCULISTA »

Une œuvre diverse des deux antérieures est *El poeta calculista*, sans doute la plus signifiante du premier García, car si d'une part il nous démontre sa connaissance du style international italien, de l'autre elle offre des numéros radicalement espagnols. Avec cette œuvre García fera sa présentation dans le Théâtre de l'Odéon de Paris en 1809, « Le poète spéculateur », et avec elle il se fera connaître dans toute l'Europe, tout en contribuant au début de la mode espagnole qui bientôt envahira Paris.

El Poeta Calculista est un opéra monologue en un acte, avec un livret de Diego del Castillo, éterné dans le Teatro de los Caños del Peral le 28 avril de 1805. Il a été également appelé opéra « unipersonnel » car il était écrit pour un seul personnage qui était, bien entendu, García. La finalité de l'« unipersonnel » est de faire exceller le protagoniste, et pour cette raison il est pensé pour des acteurs et chanteurs exceptionnels.

El Poeta Calculista est un clair exemple de la réception et intégration du style international en Espagne, et du fait que certains auteurs, dont García avec ses interprétations opératiques à Madrid, étaient au courant de ce qui arrivait en Europe. Il avait ainsi éterné le premier Mozart en 1802, *El matrimonio de Fígaro* — ainsi fut intitulé l'œuvre en castillan — mais il connaissait également plusieurs pièces des maîtres les plus importants du moment, comme c'est le cas de Paisiello et Cimarosa.

Ce monde-là est ainsi celui qui se reflète dans *El poeta calculista*. Dans cette œuvre apparaissent les particularités du langage de García dans ça façon d'essayer de faire cohabiter ces deux différentes strates musicales, l'euro péenne et l'espagnole, quelque chose qui fut toujours la préoccupation des compositeurs d'opéra espagnols qui cherchèrent ce style « d'amalgame » qui plus tard sera prédominant, et pour lequel marchèrent Arrieta, dans son œuvre *Marina*, et bien entendu, Tomás Bretón et Ruperto Chapí.

On remarquera tout premièrement la belle et extensive ouverture qui démontre le domaine de l'orchestration, mais, surtout,

la connaissance du langage international européen. On se trouve face à un langage similaire à celui de Haydn, aussi connu dans l'Espagne d'alors — la ville de Cadix étant la meilleure preuve — et de Mozart. À partir de cette ouverture, chaque numéro appartient à l'un de ces strates musicales citées : l'internationale ou l'espagnole.

El Poeta Calculista est formé par quatorze numéros de musique, et conçu comme une succession d'airs et d'interludes instrumentaux. Justement, dans les interludes on récite l'histoire à la manière des vieux « melólogos » espagnols, plus ou moins avec la fonction qu'avait eu jusqu'à alors le récitatif : la musique était dans ces numéros comme un « fond », avec des techniques similaires à ce qui est aujourd'hui la musique de cinéma, ou ce qui fut dans le XVIII^e siècle le mélodrame, connu en Espagne sous le terme de « melólogo », et dont les meilleurs représentants furent Jiri Benda en Europe et Tomás de Iriarte en Espagne.

Le schéma de *El Poeta Calculista* est réellement celui d'un opéra : Ouverture. 1, Air *Por la mañana en ayunas*. 2, Interlude. 3, « Bolero » *El hombre que se encuentra*. 4, Interlude. 5, « Caballo » *Yo que soy*

contrabandista. 6, Interlude 7, Récitatif/Air *Formaré mi plan con cuidado*. 8, Interlude. 9, Récitatif *Ah qué monstruo feroz*. 10, Interlude. 11, Duo *Anegado de tanta dicha*. 12, Interlude. 13 Polonaise *En tan dichoso instante*. 14, Finale *Y así arrepentido*.

Au langage européen appartient le numéro 1, il s'agit d'un air strophique et virtuose conçu dans un langage centre européen, ainsi que l'interlude qui le suit et les interludes 2 et 4. Appartient également à ce langage le complexe numéro 7 qui porte le titre de récitatif et air, «Formaré mi plan con cuidado», le vrai cœur de l'œuvre et tour de force pour le ténor. Il s'agit d'un numéro à plusieurs sections où le changement se suit entre la dynamique et le caractère, certaine parties dominées, comme dans le début, par l'esprit du récitatif accompagné, d'autres avec la virtuosité, mais tout cela avec une riche orchestration qui est en bonne partie la principale protagoniste de ce numéro. Il existe dans celui-ci un conscient clin d'œil à Mozart. Le numéro 9 est similaire mais très bref. Un autre bref interlude nous emporte vers le deuxième grand moment du style international de l'œuvre, le curieux «duo», *Anegado de tanta dicha*. Il s'agit d'un numéro circassien de colorature où García

fait déploiement de ses possibilités vocales, tout en interprétant les voix de basse et de dessus pour garder ainsi l'esprit de l'«unipersonnel». Les deux derniers numéros sont la Polonaise *En tan dichoso instante*, une danse internationale avec forme de rondo, très utilisée comme numéro final pendant le classicisme, et le «Finale» qui agit en sorte de coda.

Au registre espagnol appartient le «bolero» numéro 3, plein de virtuosité, ainsi que le fameux «Caballo», numéro 5, qui n'est autre que le mythique *Yo que soy contrabandista*. Ce *polo*, le numéro favori des salons parisiens, fut considéré par les Romantiques comme un cri de liberté et il fut ainsi cité par des écrivains tels que Victor Hugo (Bug-Jargal, 1818), George Sand (Le contrebandier, 1837), García Lorca (Mariana Pineda, 1925) et par le compositeur Franz Liszt (Rondeau fantastique sur un thème espagnol, El contrabandista, 1836). Ses filles l'inséraient dans la scène de la Leçon de *El Barbero de Sevilla*.

Emilio Casares Rodicio

RUTH ROSIQUE, soprano



Soprano andaluza nacida en 1976. Estudia canto en el Real Conservatorio Joaquín Rodrigo de Cádiz con Pilar Sáez, en el Conservatorio de Guadalajara con Angeles Chamorro y Manuel Burgueras, finalizando el grado superior en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con Ana Luisa Chova.

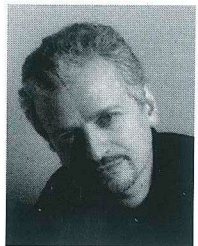
Actúa como solista en los auditorios y salas más importantes de Europa (Barcelona, Sevilla, Madrid, Modena, Parma, Ancona, etc.) y EE.UU (Carnegie Hall de Nueva York, Boston Early Music Festival).

Ha cantado papeles principales en *La Flauta Mágica* de Mozart, *Los Siete Pecados Capitales* de K. Weill, *Moisés y Aaron* y *Pierrot lunaire* de Schönberg, *Requiem de Mozart*, *El Mesías* de Händel, *Novena Sinfonía* de Beethoven, *Requiem* de Fauré, *Misa en Do menor* de Mozart, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* de Monteverdi, *Orfeo y Euridice* de Gluck, *Andromeda liberata* de Vivaldi et al., *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, *The*

rape of Lucretia de Britten, *Il Turco in Italia* de Rossini, *Marina* de Arrieta, *Orfeo y Euridice* de Haydn, *Maruxa* de Vives, *El Rapto en el Serrallo*, *Don Giovanni* y *La finta giardiniera* de Mozart, *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel, *Elena e Costantino* de R.Carnicer y *Die Frau ohne Schatten* de R.Strauss. Asimismo participa en el estreno en España de la ópera *Der Kaiser von Atlantis* de Viktor Ullman.

Colabora con orquestas y grupos de reconocido prestigio como la Orquesta Nacional de Cataluña y Sinfónica de Barcelona, Orquesta y Coro de Valencia, Orquesta de Córdoba, Orquesta Ciudad de Granada, Coro Nacional de España, Escolanía de Montserrat, Ensemble Baroque de Limoges, Kings Consort, Venice Baroque Orchestra, Capella de Ministrers, Musica Ficta y Grup Instrumental de Valencia, bajo la batuta de directores como Manuel Galduf, Arturo Tamayo, Helmuth Rilling, Federico G. Vigil, Manel Valdivieso, Josep Pons, Enrique García Asensio, Robert King, Johnathan Webb, Christophe Coin, Christopher Hogwood, Salvador Mas, Jesús López Cobos, Víctor Pablo, Christophe Rousset, Miguel Roa, E. López-Banzo, Andrea Marcon, Christoph Spering o Pinchas Steinberg.



MARK TUCKER, tenor

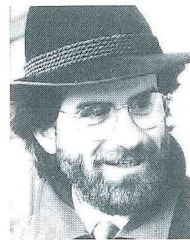
De origen anglo-veneciano, Mark Tucker ha cantado y grabado a las ordenes de directores como Gardiner, Harnoncourt y Jacobs, con especial preferencia por el repertorio italiano, incluyendo el *Orfeo* de

Monteverdi bajo Philip Pickett y las *Vespers* de Monteverde dirigido por J. E. Gardiner en la Basílica de San Marco de Venecia. Asimismo, ha grabado recientemente *Andrómeda Liberata* de Vivaldi con la Orquesta Barroca de Venecia bajo la dirección de Andrea Marcon, para Deutsche Gramophon.

Sus compromisos más recientes abarcan desde *Orfeo* en la Opera de Sydney; Eurímaco en *Il ritorno d'Ulisse* in Patria con la Boston Baroque Orchestra; Danceny en el estreno mundial de *Les liaisons dangereuses* de Piet Swerts para la Opera de Flandes; Gomatz de *Zaide* para la ópera de La Monnaie y la Opera del Rhin; el Novicio de *Billy*

Budd para la Opera Real de Covent Garden, y Marzio de *Mitridate*, con Christophe Rousset en el Teatro Chatelet de Paris.

Su discografía incluye *Ruth* de Lennox Berkley con la City of London Sinfonia dirigida por Hickok para Chandos, *A Middummer Night's Dream* dirigido por Sir Colin Davis para Philips, y *L'Incoronazione di Poppaea* con Gardiner para Deutsche Gramophon.

ANDREA MARCON, director

Nacido en Treviso en 1963, desarrolla intensa actividad concertística en Europa, USA, Canadá y Asia, en los más prestigiosos festivales y centros musicales, como solista y como director de la Orquesta Barroca

de Venecia (Proms en el Royal Albert Hall y Barbican en Londres, Konzerthaus de Berlín, Gewandhaus de Leipzig, Konzertgebouw de Ámsterdam, Chatelet de Paris, Konzerthaus y Musikverein de Viena, Tonhalle de Zurich, Kyoi Hall de Tokyo, Carnegie Hall, Alice Tully Hall-Lincoln Center en New York, Palau de la Musica de Barcelona y Valencia, etc.). Como director invitado ha dirigido la Orquesta Sinfonica de la WDR de Colonia, la Orquesta 'Ciudad de Granada', la Orquesta de Cámea de Potsdam/Berlino, la Orquesta de Cámara de Ginebra y del Teatro de la Opera de Frankfurt, Basilea, Potsdam y Los Angeles.

Ha grabado para Divox, Sony Classical ed actualmente graba en exclusiva para la Deutsche Grammophone/Archiv Produktion. Ha obtenido importantes distinciones como el 'Premio Internacional del Disco Vivaldi para la Música Antigua Italiana' de la Fundación Cini de Venecia, el 'Diapason de Oro' francés, y cinco veces el Premio de la Crítica Discográfica Alemana.

Como profesor ha realizado seminarios y cursos de perfeccionamiento en toda Europa, Japon, Corea y en las Academias Superiores de Música de Toulouse, Helsinky, Hamburgo, Lubeck, Amsterdam, Malmoe, Karlsruhe, Copenhagen, en el Royal College of Organists de Londres y la Universidad de Gotemburgo y Birmingham.





PRODUCCIÓN: JOSÉ MARÍA MARTÍN VALVERDE

TOMA DE SONIDO Y DIRECCIÓN ARTÍSTICA: MARTIN COMPTON

AYUDANTE TOMA DE SONIDO: GUILLERMO MARTÍN GÁMIZ

FOTOGRAFÍA: L. CASTILLA (contraportada: II Festival de Música Española, Cádiz 2004)

DESARROLLO GRÁFICO: DANIEL BARRIONUEVO MARTÍNEZ

DEPÓSITO LEGAL: SE- 5141-05

©y© EMPRESA PÚBLICA DE GESTIÓN DE PROGRAMAS CULTURALES, 2006

GRABACIÓN REALIZADA EN EL AUDITORIO MANUEL DE FALLA (GRANADA) EN JULIO DE 2005

