

Marino González. *Les Pleurs*
Sábado, 14 de marzo de 2026
Iglesia de San Luis de los Franceses.
12:00 horas

NO8DO

AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

CON LA COLABORACIÓN DE



**Teatro de
la Maestranza**

**Diputación
Sevilla**

www.femas.es

femas



**X L I I I
FESTIVAL
D MÚSICA
ANTIGUA
D SEVILLA**

DEL 6 AL 29 DE MARZO DE 2026

Marino González. *Les Pleurs*
Sábado, 14 de marzo de 2026
Iglesia de San Luis de los Franceses.
12:00 horas

Les Pleurs

François Couperin (1668-1733)

Suite en la mayor y menor [Transcripciones para viola da gamba y continuo de Marino González]

La Séduisante [Second livre de pièces de clavecin, 1717. Ordre 9]
Les Vergers Fleüris [Troisième livre de pièces de clavecin, 1722. Ordre 15]
Le Dodo [Troisième livre de pièces de clavecin, 1722. Ordre 15]
Plainte pour les violes [Les Goûts-réunis, 1724. Concierto nº10 en la menor]
L'Angélique [Première livre de pièces de clavecin, 1713. Ordre 5]

Monsieur de Sainte Colombe (c.1640-c.1700)

Concert à deux violes esgales XLVII Tombeau Les Regrets

Ouverture
Carillon
Apel de Charon
Les Pleurs
Joye les Elizées
Les Pleurs

Jean Henri D'Anglebert (1629-1691)

Passacaille d'Armide de Mr de Lully [Pièces de clavecin, 1689]

Antoine Forqueray (1671-1745)

Suite en sol mayor y menor

Le Carillon de Passy
La Leclair
La Buisson. Chaconne

Monsieur de Sainte Colombe

Concert à deux violes esgales XXIII L'empresé

Ouverture

Marin Marais (1656-1728)

Suite en re mayor

Prelude [Pièces de viole, Livre I, 1686]
Allemande [Pièces de viole, Livre I, 1686]
Plainte [Pièces de viole, Livre III, 1711]
Rondeau [Pièces de viole, Livre III, 1711]

Marino González, viola da gamba [Ganador Beca AAOBS-FE-MÁS 2025]

Miguel Bonal, viola da gamba

Ana Marija Krajnc, clave

NOTAS

Instrumento de resonancias íntimas, asociado tanto al refinamiento aristocrático como a la expresión de los afectos más contenidos y la propia voz humana, la viola *da gamba* se convirtió en Francia en un verdadero emblema estético. Frente al virtuosismo expansivo del violín italiano, la tradición francesa privilegió el matiz, la elocuencia de un discurso muy articulado y una retórica del gesto contenido, cualidades que la viola encarnó de manera ejemplar.

El programa propone un recorrido por ese universo, a través de algunas de sus figuras centrales y de un diálogo constante con la escuela francesa de clave. En el trasfondo se sitúa la figura casi mítica de **Monsieur de Sainte-Colombe**, de quien se conocen pocos datos biográficos pero cuya influencia fue decisiva, posiblemente como depositario del estilo fundado por Nicolas Hotman, un bruselense llegado a París en 1626 y con quien se habría formado. Las piezas para dos violas de Sainte-Colombe constituyen el conjunto de los sesenta y siete **Concerts à deux violes esgales**, todos ellos provistos de título. Las dos violas se tratan en un plano de estricta igualdad, aunque intercambian de manera constante las funciones de voz principal y acompañamiento, en un diálogo continuo que refuerza la densidad del discurso. Estos *concerts* no guardan relación alguna con el concepto moderno de concierto: se trata, en realidad, de suites formadas por tres a seis movimientos, cuya articulación interna no siempre se explicita en las fuentes. Al igual que sucede en la música francesa para clave, cuando alrededor de 1700 las piezas de carácter fueron sustituyendo progresivamente a las danzas, el significado preciso de los títulos sigue siendo en buena medida enigmático para el intérprete actual. Ni siquiera es completamente seguro que dichos títulos procedan del propio compositor y no de los copistas que transmitieron las obras, lo que contribuye a esa aura de ambigüedad expresiva que caracteriza el legado de Sainte-Colombe, bien explotado por la literatura y el cine. Al compositor se le atribuía la adición de la séptima cuerda a la viola; se deducía que tuvo dos hijas porque tocaba con ellas; y Titon du Tillet transmitió la célebre anécdota de Marin Marais escuchando a su maestro oculto bajo la pequeña cabaña en la que Sainte-Colombe se encerraba para tocar “con mayor tranquilidad y delectación”.

Hijo de un zapatero, **Marais** ascendió desde el coro de Saint-Germain-l'Auxerrois hasta la cámara del rey gracias a su precoz y torrencial talento. Estudió unos meses con Sainte-Colombe, pero pronto entendió que el destino de su arte no sería la soledad ascética del maestro, sino la maquinaria resplandeciente de la corte. Integrado en la Académie Royale y formado bajo la sombra de Lully, Marais absorbió todo el ideal francés de la noble contención y la elocuencia. Sus cinco libros para viola fijan la suite en su plena madurez: preludios de aire improvisado seguidos de un número indeterminado de danzas y piezas más o menos libres (gavotas, alemanas, *rondeaux*, zarabandas, arabescos, pasacalles, chaconas...) con esa tendencia a las piezas de carácter con título que se hizo creciente desde el Libro III, aunque muchos títulos en realidad escondían conocidos aires de danza.

En el Versalles de Marais, **Antoine Forqueray** ingresó siendo apenas un muchacho. Su presencia supuso el desarrollo de un estilo vehemente y virtuoso para la viola, con elementos de carácter italiano, lo que acaso provocó esa famosa dicotomía entre el *angelical* Marais y el *diabólico* Forqueray. Hombre de trato difícil y carácter excesivo, no publicó ni una nota. Fue su hijo Jean-Baptiste quien, a su muerte, dio a la prensa una colección con su música en una doble versión: para viola y continuo y para clave. En estas suites, publicadas en 1747, lejos de la contención introspectiva de Sainte-Colombe o del equilibrio cortesano de Marais, la viola se convierte en un instrumento de pasiones extremas, de contrastes abruptos y de un virtuosismo llevado al límite. Forqueray asimila en efecto rasgos italianizantes –ímpetu rítmico, amplios arpeggios, escritura acrobática– sin renunciar al gusto francés, visible en las formas, la ornamentación y el carácter de las piezas. El resultado es un lenguaje intensamente dramático, de armonía audaz y cromatismo acusado, que exige del intérprete una verdadera puesta en escena sonora. En este repertorio, la viola abandona cualquier papel de discreta introspección para afirmarse como un instrumento de fuerza, brillo y teatralidad, capaz de traducir en sonido un abanico de afectos tan cambiante como vehemente.

El programa mira también hacia la escuela francesa de clavecinistas. **Jean-Henri D'Anglebert**, estrechamente vinculado a la corte y a la tradición de Lully, representa un momento clave en la codificación del estilo francés para teclado. Su **Passacaille d'Armide** parte de la célebre ópera de Lully y muestra una de las vertientes clásicas de la música para tecla de la época, su capacidad para traducir, convenientemente ornamentadas, piezas vocales de naturaleza diversa.

En este mismo contexto se sitúan las obras de **François Couperin**, la principal figura del clave francés del siglo XVIII. Sus cuatro libros de **Pièces de clavecin** (publicados entre 1713 y 1730) reúnen unas 230 piezas organizadas en 27 suites (qué el llamó *ordres*) con abundancia de títulos descriptivos y programáticos y una base fundamental en las formas de danza cortesana típicas de la tradición. Las indicaciones de carácter que encabezan sus piezas se alzan como verdaderas didascalias sonoras que orientan la escucha hacia estados afectivos precisos. En las páginas más sombrías y melancólicas, Couperin alcanza una intensidad particular, como si las piezas ligeras o pastorales funcionaran tan solo como contraste y preparación. Tras su refinamiento ornamental se revela así una música profundamente retórica, pensada para hablar, sugerir y conmover, en estrecho diálogo con la inflexión de la voz y con una concepción del sonido en la que lo no dicho resulta tan elocuente como la nota misma. Desde esta perspectiva, la transcripción de las piezas de Couperin para viola da gamba constituye una prolongación coherente de su pensamiento musical, que funciona muy especialmente en las piezas de carácter melancólico o contemplativo, en las que el timbre de la viola refuerza incluso la dimensión retórica, haciendo audible esa *alma* que Couperin buscaba mediante silencios, retardos y acentos implícitos.