

30

CAPRICES
FELIPE
LIBONI

MARIO
PÉREZ





EL
SONIDO DE
LA
INVESTIGACIÓN
ARTÍSTICA





En la musicología moderna hace algún tiempo que se introdujo un nuevo enfoque denominado investigación artística. Consiste en considerar algunas formas particulares de prácticas musicales como investigaciones, aunque el conocimiento que produzcan no sea una publicación escrita (artículo, libro, tesis). Todos los intérpretes hacen algo de investigación cuando abordan un repertorio, analizan la obra técnicamente, leen sobre el autor y su contexto, pero la diferencia entre ese ejercicio habitual de estudio y una inves-

tigación artística es el método, el objetivo y el producto con el que se transmite ese conocimiento.

El precioso trabajo discográfico que tenemos en las manos es un perfecto ejemplo de investigación artística porque Mario Pérez Blanco ha tratado de responder de una manera metódica a una pregunta ¿por qué se conocen tan poco los Caprichos de Felipe Libón? La forma en la que nos transmite ese conocimiento es la grabación de todos ellos con el objetivo de darlos a conocer, después de haber hecho un análisis exhaustivo de las características de Libón como compositor, intérprete y profesor. Por tanto, estamos ante un CD muy enriquecedor porque no solo nos ofrece la posibilidad de disfrutar auditivamente de las obras, en una interpretación excepcional y brillante, sino también la de conocer mejor a un violinista del pasado a través de un violinista del presente y establecer algunos paralelismos.

Durante los siglos XVIII y XIX, Cádiz fue, además de una ciudad de enorme belleza, un centro económico muy significativo y un lugar de gran desarrollo político y artístico. El constante intercambio entre diferentes culturas, debido a los orígenes muy variados de las personas que vivían o visitaban Cádiz, hizo que se convirtiera en una cosmopolita metrópoli.

En este escenario nació, en 1775, Felipe (o Philip) Libón. Hijo de una familia de franceses establecidos en Cádiz, desde muy joven mostró una excepcional habilidad para el violín. Su brillante trayectoria profesional y su actividad como compositor estuvieron marcadas por la tutela del gran maestro G. B. Viotti y el encuentro con personalidades como Joseph Haydn.





La relación con el primero fue fundamental para darle a conocer en los círculos musicales de la ciudad. Tuvo una excelente aceptación entre público y crítica, tal y como se puede leer en esta reseña del 3 de marzo de 1795 del Morning Chronicle: “El señor Libón tocó una pieza Concertante para dos violines que causó una grata impresión. El talento de Viotti es bien conocido y su joven discípulo muestra un oído extraordinariamente preciso y delicado. Su volumen de sonido todavía es insuficiente, pero llegará a ser más poderoso cuando gane más confianza”. A juzgar por cómo se desarrolló posteriormente su carrera, no hay duda de que ganó mucha confianza y supo transmitirla en todos los lugares en los que estuvo. Fue violinista en Lisboa, bien de la Real Cámara de Lisboa, bien de la Capilla Real entre 1796 y 1798. Después se trasladó a Madrid, donde trabajó en la Capilla privada del Rey Carlos IV durante

dos años. En 1800 se estableció en París hasta su muerte en 1838. En sus inicios en esta ciudad fue músico de la corte al servicio de las emperatrices Josefina y María Luisa. Al mismo tiempo fue ampliando su actividad y su reconocimiento, tal y como demuestra que participara en la Orquesta de la Académie de musique, o que algunos de los compositores de la época le dedicaran obras.

Otro elemento clave para comprender su valor y estatus como músico es el instrumento que utilizaba; un Stradivari. Y no todos sus contemporáneos podían acceder a un instrumento así, ni por precio ni por prestigio, aún menos conseguir que su nombre quedara ligado y es que durante mucho tiempo fue denominado “Stradivari Libón”. Aprovechó el legendario sonido potente, claro, la riqueza armónica y el gran abanico dinámico de los instrumentos construidos por Antonio Stradivari

(1644-1737). Exploró esas características, para crear ligaduras extremas en frases largas y pasajes virtuosísticos a los que sumó ese particular tono cálido, expresivo y resonante del que nos hablan las crónicas de la época. Por si fuera poco, la curiosidad de Libón por los avances de la organología, le llevó a ser uno de los pioneros en el uso del arco moderno. Una idea desarrollada por el fabricante François Tourte (1747-1835) que consistía en crear arcos más largos, con una curvatura cóncava y un tornillo, para regular la tensión de las cuerdas lo que permitía un control superior y una precisión sin precedentes en el sonido. Libón aprovechó estas mejoras para realizar ligaduras de extrema complejidad, creando frases musicales fluidas y expresivas (como ocurre en los caprichos n.º 8, 10 y 17).

Precisión, control, calidad, curiosidad, se convierten en adjetivos y definen muy

bien la personalidad interpretativa de Mario Pérez. Galardonado en Padova International Competition (2011), Cidade d'Alcobaca (Portugal) y finalista del Gaetano Zinnetti. Ha sido catedrático del Conservatorio superior de música de Aragón y profesor en el master de investigación e interpretación musical de la Universidad Internacional de Valencia. Actualmente es ayuda de solista en la Orquesta Nacional de España y miembro del prestigioso Trío Musicalis. Violinista y viola comprometido con la difusión de nuevos repertorios tanto del pasado como de la actualidad, toca con un violín construido por Andrea Castagneri (1696-1747). Este luthier, contemporáneo de Stradivari, fue conocido por crear instrumentos de cuerda de una estética muy bella, con las cajas de resonancia muy abiertas, cubiertas de un barniz marrón-rojo y una sonoridad extraordinariamente rica, profunda y clara.

En estos Caprichos Mario Pérez consigue extraer del violín de Castagneri una enorme variedad de matices y sutilezas con las que podemos disfrutar de su gran virtuosismo y sensibilidad. Este instrumento no solo le sirve para consumir la técnica e interpretación de la obra de Libón, sino que establece un vínculo con el que acercarse a la experiencia sonora que el mismo Libón pudo tener, en un momento en el que la lutería italiana marcaba una diferencia. De hecho Andrea Castagneri aplicó los conocimientos italianos y se convirtió

en uno de los principales referentes de la escuela francesa conocida como “Viejo París”.

Es la misma sensación que transmite la interpretación que aquí se nos ofrece de estos 30 Caprichos op.15 (op.13 según otros autores) publicados en 1818 por Ricordi y reeditados en 1855 y 1896 por Breitkopf. Libón se los dedicó “al célebre Viotti, en cuya sublime escuela me he formado en mi juventud” y fusionó diferentes elementos musicales -melódicos, armónicos y rítmicos- que eran de uso habitual en

”Monsieur Libón ha sido muy aplaudido pero no lo suficiente en relación al placer que ha proporcionado. Porque tiene un gran defecto, el más nocivo de todos para el éxito, es un extranjero”

Journal de l'Empire, 15 agosto 1806



aquel momento. La exigencia técnica recuerda al estilo virtuosístico y endemoniado de Paganini, pero con diferencias que denotan una gran personalidad.

Libón, igual que la mayoría de intérpretes-compositores de la época, buscaba con sus obras asombrar y deleitar al público. Sin embargo, la investigación que ha hecho Mario Pérez revela que con esta composición también quiso exponer técnicas que, posteriormente, podrían haber formado parte de un método para violín. Por esa razón, no solo el carácter de los 30

Caprichos op.15 es muy variado, sino que en cada uno de ellos pone el foco en uno o varios aspectos técnicos. Por ejemplo, en el Capricho n.4 hay bariolaje entre cuerdas y en el Capricho n.6 extensiones del cuarto dedo de la mano derecha.

También en el Capricho n.5 llega a posiciones extremas en la primera y cuarta cuerda, o el Capricho n.7 que recorre el mástil del instrumento en ambas direcciones. Fiel a la tradición de la escuela de violín fundamentada en los tratados de Francesco Geminiani (1751) y Leopold Mozart (1756) incluyó Caprichos, como el Capricho n.27, en el que no supera la nota aguda de la primera cuerda, es decir, se toca solo hasta la séptima posición, para respetar los cánones del buen gusto. Así mismo, no faltan los dedicados a trabajar décimas (Capricho n.7), terceras y sextas (Capricho n.29 y Capricho n.26) o trinos como en el Capricho n.28. Por supuesto, hay Capri-

chos, como el n. 24, que aúna un montón de destrezas, como la colocación de los trinos, justo tras un cambio de cuerda y dentro de ligaduras, además de las diferentes velocidades de arco que se deben utilizar al combinar las notas sueltas y marcadas con otras ligadas. Para el último de los Caprichos, el n. 30 deja una genialidad, una fuga en la que refleja todos los principios de la escuela de violín de su época: sonido rico; legato cantabile; variedad de golpes de arco que proporcionan sonidos más luminosos o sombríos, y una variedad dinámica muy elegante.

En su búsqueda de respuesta, la pregunta que se hace Mario Pérez, ¿por qué se conocen tan poco los Caprichos de Libón?, desvela una cosa más. Tal y como consta en el diccionario biográfico de Baltasar Saldoni y Remendo, Libón no solo tuvo mucho éxito en los conciertos que dio en Madrid, a finales del siglo XVIII, sino tam-

”Que la España ha sido en todos tiempos fecunda en hombres de genio que han dado lustre y esplendor a las artes, no hay que dudarlo; que la mayor parte de estos seres privilegiados han tenido que recurrir a países extranjeros para buscar un premio a su talento, tampoco se puede negar; y que la falta de protección a las artes por parte del gobierno se halla al nivel de las anteriores épocas, y aún mucho peor, tampoco puede ponerse en cuarentena, pues en nuestro arte hay muy pocas personas que deban su bienestar al gobierno”

Felipe Libón

La iberia musical n. 15. Domingo 11 de Diciembre de 1845

bién fue el primero que hizo sonar en la corte un efecto sonoro, denominado en la época flautados y que hoy conocemos como armónicos. En palabras de Saldoni “ejecutados con tal delicadeza y elegancia que causó gran efecto y admiración”.

Una de las posibles razones por las que esta obra es poco conocida podría ser que Libón no publicó un método para violín que complementara sus Caprichos, a diferencia de Baillot, Kreutzer y Rode. Esto pudo deberse a que su carrera no estuvo tan enfocada a la docencia, como la de su maestro Viotti. También, que sus orígenes en una familia de no músicos y su vida diletante como intérprete le situaran en una posición diferente a la de otros violinistas, con una personalidad más independiente y excéntrica. Son muchas las respuestas que Mario Pérez ha encontrado a la pregunta con la que inició este proyecto, todas ellas muy interesantes, aunque sin

duda la más valiosa es la forma que ha encontrado para compartirlas mediante la grabación completa de la obra. La historia y el análisis son fundamentales para dar a conocer las composiciones, pero lo imprescindible para que la música llegue al público es que se pueda escuchar. Si además el sonido tiene la calidad, el rigor y la emoción que podemos percibir aquí, la pregunta no ha podido resolverse de mejor manera.

Dra. Sofía Martínez Villar







THE
SOUND
OF **ARTISTIC**
RESEARCH



In recent decades, modern musicology has embraced a new approach known as artistic research. This perspective regards certain forms of musical practice as research, even if the knowledge they generate does not take the shape of a written publication such as an article, book, or thesis. Every performer engages in some form of research when preparing a repertoire—through technical analysis of the score, study of the composer, and consideration of historical context. What distinguishes artistic research, however, lies in its method, its purpose, and the way in which its findings are shared.

The remarkable recording we hold in our hands is a perfect example of such artistic research. Mario Pérez Blanco set out to answer a simple yet revealing question: Why are Felipe Libón's Caprices so little known? His response is both rigorous and creative: to record them all, thereby restoring them to the repertoire. This project was preceded by an exhaustive study of Libón as composer, performer, and pedagogue. The result is a disc that enriches on several levels: it offers us the

pleasure of listening to these works in flawless performance, while at the same time allowing us to rediscover a violinist of the past through the artistry of a violinist of the present—and even to trace some illuminating parallels between the two.

Felipe, or Philip, Libón was born in Cádiz in 1775 into a French family settled there. He took up the violin at an early age, and his remarkable talent soon brought him to London at just fourteen, where he became a pupil of the great Giovanni Battista Viotti (1755–1824). This connection proved decisive: Viotti not only shaped him as a musician but also introduced him to the city's leading musical circles. Libón was warmly received by both audiences and critics, as attested by this review from the *Morning Chronicle* of 3 March 1795: "Mr. Libón performed a Concertante piece for two violins which gave great pleasure. The talent of Viotti is well known, and his young disciple displays an ear of extraordinary accuracy and delicacy. His tone is not yet sufficiently strong, but it will become more powerful as he gains confidence." Judging from the subsequent

course of his career, there can be no doubt that Libón indeed gained that confidence and shared it wherever he performed. He held posts in Lisbon between 1796 and 1798, serving either in the Royal Chamber or the Royal Chapel. He then moved to Madrid, where he spent two years in the private chapel of King Charles IV. From 1800 until his death in 1838 he lived in Paris. In his early years there he served as court musician to the empresses Joséphine and Marie Louise, while steadily expanding both his activities and his reputation. He played in the orchestra of the Académie de musique, and several contemporary composers dedicated works to him—testimony to the esteem in which he was held.

Another key to understanding Libón's stature as a musician lies in the instrument he played. In the world of string instruments, there is a long tradition of associating a performer's name with that of the luthier who crafted their instrument. It is common, therefore, to hear that a certain violinist plays a certain violin. Though lutherie is an art in which

instruments may appear similar, every detail contributes to their strength, tonal quality, and projection. Libón performed on nothing less than a Stradivari. Not all his contemporaries had access to such an instrument—whether for reasons of cost or prestige—and fewer still managed to have their names permanently linked to one. For many years, indeed, his violin was known as the “Stradivari Libón.” He drew on its legendary sound—powerful and clear, harmonically rich, and dynamically flexible—exploring these qualities to create daringly long legato phrases and brilliant virtuosic passages, all enhanced by the warm, expressive, and resonant tone so often praised in contemporary accounts. As if this were not enough, Libón's curiosity about developments in organology led him to become one of the pioneers in adopting the modern bow. Designed by François Tourte (1747–1835), this new model was longer, concave in shape, and equipped with a screw to adjust hair tension, providing performers with unprecedented precision and control. Precision, control, refinement, and

curiosity—these same qualities also define the artistry of Mario Pérez Blanco. Associate principal in the Spanish National Orchestra, member of the distinguished Trío Musicalis, former professor at the Aragon Higher Conservatory of Music and at the Master's programme in Musical Performance and Research at the Universidad Internacional de Valencia, he is a violinist and violist deeply committed to exploring and disseminating both forgotten repertoire of the past and new music of today. For this recording he performs on a violin by Andrea Castagneri (1696–1747), a contemporary of Stradivari, renowned for instruments of striking beauty and exceptional tonal richness—resonant, deep, and luminous. In these Caprices, Mario Pérez draws from his Castagneri violin an astonishing range of colours and subtleties, displaying both virtuosity and sensitivity. This instrument not only enables him to capture the full technical and expressive scope of Libón's music but also allows us to imagine something of the sound-world Libón himself might have experienced, at a time

when Italian lutherie set a standard that continues to inspire awe today. This is precisely the sensation conveyed by the present interpretation of the 30 Caprices, Op. 15 (listed by some authors as Op. 13), first published in 1818 by Ricordi and later reissued by Breitkopf in 1855 and 1896. Libón dedicated them “to the celebrated Viotti, in whose sublime school I was formed in my youth.” In them, he combined melodic, harmonic, and rhythmic elements typical of the early nineteenth century, while demanding a technical prowess reminiscent of Paganini's dazzling, fiery style—yet always with distinctions that reveal his own unmistakable personality. Like most performer-composers of his time, Libón sought to astonish and delight his audiences. Yet Mario Pérez's research suggests that with this work he also intended to highlight specific techniques that might later have formed the basis of a violin method. This explains not only the great variety of character across the 30 Caprices, Op. 15, but also the fact that each one focuses on one or

several technical aspects. For example, Caprice No. 4 explores string crossings (bariolage), while Caprice No. 6 demands extensions of the fourth finger of the right hand. Caprice No. 5 pushes the player to extremes on both the first and fourth strings, and Caprice No. 7 traverses the full length of the fingerboard in both directions. Remaining faithful to the violin tradition codified in the treatises of Francesco Geminiani (1751) and Leopold Mozart (1756), Libón also includes studies such as Caprice No. 27, which never ascends beyond the upper register of the first string—that is, it remains within seventh position—in keeping with the canons of good taste. Similarly, there are caprices devoted to tenths (No. 7), to thirds and sixths (Nos. 29 and 26), and to trills, as in No. 28. Caprice No. 24 is a true compendium of challenges: trills placed directly after string changes, incorporated into slurred passages, combined with shifts of bow speed to articulate detached and legato notes in rapid succession. Finally, in Caprice No. 30 Libón crowns the set with a fugue—a tour de force that





brings together all the hallmarks of his violin school: a rich tone, lyrical legato, a wide palette of bow strokes producing brighter or darker colours, and an elegant dynamic range.

In pursuing his central question—why are Libón's Caprices so little known? —Mario Pérez has uncovered another revealing detail. According to the biographical dictionary of Baltasar Saldoni y Remendo, Libón not only enjoyed great success in his Madrid concerts at the end of the eighteenth century but also introduced to the royal court a sonority then called *flauteados*, which we now know as harmonics. Saldoni recalls that these were “executed with such delicacy and elegance that they produced a powerful effect and great admiration.”

One reason the Caprices may have remained little known is that Libón never published a violin method to accompany them, as, for instance, flautists of the period did for their own studies. This may have been since his career was not as focused on teaching as that of his teacher Viotti or of his contemporary Rodolphe

Kreutzer (1766–1831), professor at the Paris Conservatoire. It may also relate to his origins in a non-musical family, and his life as a performer more inclined to independence and even eccentricity than to the institutional roles embraced by other violinists.

Mario Pérez has discovered many possible answers to the question that launched this project, all of them fascinating. Yet the most valuable of all lies in the way he has chosen to share them: through this complete recording of the Caprices. History and analysis are vital in bringing forgotten works to light, but music can only reach the public if it is performed and heard. And when, as here, the sound combines technical mastery with artistic rigor and emotional depth, there could hardly be a more compelling answer.

Dr. Sofía Martínez Villar





lbs
CLASSICAL

Booklet in Spanish & English

Recording venue: Auditorio Manuel de Falla 27-29 May 2024

Music Producer: Paco Moya

Mixer & Mastering: Iberia Studio

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Liner notes: Dra. Sofía Martínez Villar

Translation: Barbara Cordova

Cover design and illustration: NSN997

Photographer: Raúl Marcos de Llanos

Executive Producer: Gloria Medina



Junta de Andalucía

Consejería de Turismo, Cultura y Deporte

*Es un honor para mí expresar un sentido agradecimiento a **Emilio Moreno** y **Rocío García** por su inquebrantable apoyo, dedicación y amistad a lo largo de este viaje musical.*

**Dedicado a Isabel Vicente Martin*



30

CAPRICES
FELIPE
LIBON

MARIO
PÉREZ
VIOLIN

CD time 68:56

lbs
CLASSICAL

©2025 Copyright: IBS Artist
N°Cat: IBS172025
GR 1224-2025

1	Caprice No. 1	1:03
2	Caprice No. 2	1:13
3	Caprice No. 3	1:43
4	Caprice No. 4	1:08
5	Caprice No. 5	3:23
6	Caprice No. 6	1:17
7	Caprice No. 7	1:45
8	Caprice No. 8	1:13
9	Caprice No. 9	1:10
10	Caprice No. 10	1:31
11	Caprice No. 11	1:35
12	Caprice No. 12	1:59
13	Caprice No. 13	2:24
14	Caprice No. 14	1:46
15	Caprice No. 15	2:04
16	Caprice No. 16	1:36
17	Caprice No. 17	1:15
18	Caprice No. 18	4:22
19	Caprice No. 19	2:57
20	Caprice No. 20	1:01
21	Caprice No. 21	2:12
22	Caprice No. 22	1:54
23	Caprice No. 23	3:59
24	Caprice No. 24	1:40
25	Caprice No. 25	3:12
26	Caprice No. 26	2:14
27	Caprice No. 27	5:34
28	Caprice No. 28	5:09
29	Caprice No. 29	1:53
30	Caprice No. 30	4:01