

CICLO DE MIÉRCOLES

ORIGEN Y ESPLENDOR DE LA VIOLA DA GAMBA

mayo 2014



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

**ORIGEN Y ESPLENDOR
DE LA VIOLA DA GAMBA**

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “Origen y esplendor de la viola da gamba”: mayo 2014 [introducción de y notas al programa de Cristina Bordas]. - Madrid: Fundación Juan March, 2014.

48 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; mayo 2014)

Programas de los conciertos: [I] “Obras de J. Dowland, J. Taverner, E. Bevin, R. Parsons, C. Tye, W. Byrd, O. Gibbons, W. Lawes y H. Purcell”, por Concordia Viol Consort, Marck Levy, dirección; [II] “Obras de J. S. Bach, M. Marais, C. P. E. Bach, L. Marchand y A. Forqueray”, por Vittorio Ghielmi, viola da gamba y Lorenzo Ghielmi, clave; [III] “Obras de T. Hume, F. Couperin, J. de Sainte-Colombe, J. S. Bach y Ch. Schaffrath”, por Paolo Pandolfo y Amélie Chemin, violas da gamba; [y IV] “Obras de C. F. Abel, J. S. Bach, J. Schenk, J. de Sainte-Colombe, M. Marais y Sieur de Machy”, por Jordi Savall, viola da gamba; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 7, 14, 21 y 28 de mayo de 2014.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Conjuntos de violas - Programas de mano - S. XVI-XVII.- 2. Tríos de cuerda (Viola da gamba (3)) - Programas de mano - S. XVI-XVII.- 3. Cuartetos de cuerda (Viola da gamba (4)) - Programas de mano - S. XVII.- 4. In nomine (Música) - Programas de mano - S. XVI.- 5. Suites (Viola da gamba y bajo continuo) - Programas de mano - S. XVIII.- 6. Música para viola da gamba y clave - Programas de mano - S. XVIII.- 7. Sonatas (Viola da gamba y clave) - Programas de mano - S. XVIII.- 8. Música para viola da gamba (Viola da gamba (2)) - Programas de mano - S. XVII.- 9. Suites (Viola da gamba (2)) - Programas de mano - S. XVII-XVIII.- 10. Suites (Viola da gamba) - Arreglos - Programas de mano - S. XVIII.- 11. Música para viola da gamba - Arreglos - Programas de mano - S. XVIII.- 12. Música para viola da gamba - Programas de mano - S. XVII.- 13. Fundación Juan March-Conciertos.

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE

© Cristina Bordas

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción
Breve reseña de la viola da gamba
- 16 Miércoles, 7 de mayo - **El origen: el consort inglés**
Concordia Viol Consort, Mark Levy, dirección
Obras de J. DOWLAND, J. TAVERNER, E. BEVIN, R. PARSONS,
C. TYE, W. BYRD, O. GIBBONS, W. LAWES y H. PURCELL
- 24 Miércoles, 14 de mayo - **El canto del cisne**
Vittorio Ghielmi, viola da gamba y **Lorenzo Ghielmi**, clave
Obras de J. S. BACH, M. MARAIS, C. P. E. BACH, L. MARCHAND
y A. FORQUERAY
- 32 Miércoles, 21 de mayo - **Violas en diálogo**
Paolo Pandolfo y **Amélie Chemin**, dúo de violas da gamba
Obras de T. HUME, F. COUPERIN, J. de SAINTE-COLOMBRE, J. S.
BACH y Ch. SCHAFFRATH
- 40 Miércoles, 28 de mayo - **La viola da gamba en tiempos de**
Marin Marais & Mr. Sainte-Colombe
Jordi Savall, viola da gamba
Obras de C. F. ABEL, J. S. BACH, J. SCHENK, J. de SAINTE-COLOMBE,
M. MARAIS y SIEUR de MACHY

Introducción y notas al programa de **Cristina Bordas**



Estos cuatro conciertos ofrecen un recorrido por la historia de la viola da gamba, denominada así por el modo en que se toca, sujeta entre las *gambe* (piernas en italiano). El ciclo se inicia con los consorts, típicos de la Inglaterra del siglo XVI, pasa por la etapa de esplendor (sobre todo en Francia) del siglo XVII y tiene su ocaso a finales del XVIII. A diferencia de lo que ha ocurrido tímidamente con el clave, apenas se ha dado una etapa posterior de recuperación de la viola da gamba con repertorio nuevo. Este panorama histórico se combina igualmente con las formaciones que resultaron más comunes: a solo, en dúo, acompañado por el clave o en familia de violas.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

INTRODUCCIÓN

Para el gran teórico francés Marin Mersenne, la *viole* (*viola da gamba* en su denominación en italiano) es, sin ninguna duda, el instrumento más cercano a la voz humana, el que la imita en todas sus modulaciones y expresiones, sea con acentos de tristeza o de alegría. Y esto es posible, dice Mersenne, gracias a que el juego del arco en este instrumento se alarga tanto como el aliento en la voz, permitiendo así frasear de manera natural y expresar todas las emociones¹. Esta descripción ideal de la *viola da gamba* como el instrumento más capaz para imitar “lo natural” –dando por hecho que lo más natural es la voz humana–, se repitió en otros escritos del siglo XVII hasta llegar, incluso, a exageraciones más retóricas y teatrales que didácticas, como corresponde al complejo panorama de la expresión barroca. Así, cincuenta años más tarde del tratado de Mersenne, en pleno apogeo francés de la *viola da gamba*, cuando los mejores violistas componían y tocaban para la corte de Luis XIV, Jean Rousseau, en su tratado de 1687, va más allá en su definición de la *viole* asegurando que si Adán hubiera querido hacer un instrumento musical habría hecho una *viole*, por su perfecta imitación de la voz humana y su cercanía a lo natural. “Y si no lo hizo” –concluye Rousseau con cierta sorna teñida de ingenuidad– “es fácil encontrar las razones”². En los tratados del siglo XVII se menciona otra condición de la *viola da gamba*: su carácter grave, incluso melancólico, que el mismo Mersenne expresa diciendo que “piden piezas más tristes y más graves”.

6

1 “...la Viole, qui contrefait la voix en toutes ses modulations, & mesme en ses accents les plus significatifs de tristesse & de ioye: car l’archet qui rend l’effet dont nous auons parlé, a son trait aussi long à peu prez que l’haleine ordinaire d’une voix, dont il peut imiter la ioye, la tristesse, l’agilité, la douceur, & la force par sa viuacité, par sa langueur, par sa vistesse, par son soulagement, & par son appuy”, en *Harmonie Universelle, Livre quatriesme des instrvments a chords*, París, 1636, p. 195.

2 “Et comme la Viole est le plus parfait de tous [los instrumentos] parce qu’elle approche plus près du naturel qu’aucun autre, on peut juger que si Adam avoit voulu faire un Instrument, il auroit fait une Viole, & s’il n’en a pas fait, il est facile d’en donner les raisons”, *Traité de la Viole, Paris, 1687*, p. 2.

Aunque el repertorio que hoy se conoce no coincide enteramente con esta sonoridad “triste y grave”, no hay que olvidar que la viola da gamba fue, junto con el laúd, el instrumento preferido en Inglaterra para tañer las obras de carácter melancólico que pusieron de moda Dowland y otros compositores de principios del siglo XVII; piezas que tuvieron una importante difusión en el continente.

En todo caso, con o sin intervención de Adán y más allá de su carácter melancólico, la viola da gamba tuvo una larga vida musical que transcurrió desde finales del siglo XV hasta bien entrado el siglo XVIII. Por su timbre “humano” y sus resultados armónicos, fue considerada un instrumento culto y señorial apropiado para la música de cámara, y se contrapuso, ya desde el Renacimiento, a la otra gran familia de instrumentos de arco que se desarrolló en paralelo: la familia del violín³. El final de este trayecto conjunto de ambas familias instrumentales, que transcurre a lo largo de décadas y aún de siglos, es de sobra conocido ya que terminó imponiéndose la familia del violín, esto es, los instrumentos de timbre más brillante y de mayor proyección sonora, más adecuados para hacer música al aire libre o en grandes espacios.

Además de contar con grandes músicos profesionales –a la vez tañedores, compositores y maestros, como era lo habitual–, la viola da gamba también fue parte desde sus orígenes del fascinante y todavía poco conocido mundo del músico aficionado, del amateur de calidad. Es decir, personas no profesionales pero que conocían las reglas básicas de la música y eran capaces de leer una partitura, bien fuera en notación o en cifra, y probablemente también preparadas para tocar de oído o improvisar. A esta categoría de aficionados se dedicaron obras didácticas y tratados que, en muchas ocasiones, enseñaban a tañer el instrumento sin ayuda de maestro, es decir, con el clásico y también actual “aprenda por usted mismo”, un sistema didáctico que ha formado parte del apren-

³ En España se llamó “violones” a la familia del violín por influencia francesa. Los primeros músicos “violones” llegaron a la corte con Isabel de Valois (1546-1568), tercera esposa de Felipe II.

dizaje de la música desde, al menos, el Renacimiento hasta nuestros días. En este sentido, la viola da gamba comparte esta ambivalencia entre lo profesional y lo amateur con otros instrumentos de su tiempo, como la vihuela de mano, la guitarra o el laúd, muy presentes en Europa y en el conjunto de los territorios hispanos. Al igual que estos instrumentos de doble uso profesional y aficionado, la música de la viola da gamba se difundió tanto en notación figurada como en cifra o tablatura, un tipo de escritura musical cómoda en su lectura para los profesionales y, sobre todo, para los que no quieren o no necesitan aprender el complicado sistema notacional –de nuevo, nos encontramos con el interesante mundo de los aficionados–.

Al igual que la mayor parte de los instrumentos renacentistas, la viola da gamba se constituyó como una familia con distintas tesituras, desde el elemento agudo hasta el contrabajo. De todos ellos, la tesitura más extendida fue la del bajo, con un tamaño aproximado al del violonchelo moderno. La particular respuesta acústica de esta familia de instrumentos está unida a sus características morfológicas, y éstas, íntimamente ligadas al inicio de su historia y a las transformaciones que le afectaron en su largo devenir histórico.

BREVE RESEÑA DE LA VIOLA DA GAMBA

Desde el Renacimiento, el instrumento fue conocido con los nombres de vihuela de arco en castellano, *virole* en francés, *viol* en inglés, *viola da gamba* en italiano (nombre que se ha difundido y hecho común) y *gros geigen* en el tratadista alemán Virdung (*Musica Getutscht*, 1511), aunque más tarde aparece como *Violn de Gamba* (sic) en el también tratadista alemán Michael Praetorius (*Syntagma Musicum*, 1619). Su posición para ser tañida, siempre en vertical, bien entre las piernas (en italiano *gamba* significa pierna) o colocada encima de las rodillas en los instrumentos de tesitura más aguda, es la característica que mejor define a esta familia.

El origen de la familia instrumental se puede situar, según los historiadores de instrumentos, en el ámbito hispánico, de

donde se trasladaría a Italia a principios del siglo XVI para convertirse en el instrumento que hoy conocemos. Los estudios sobre el amplio mundo de las vihuelas de origen hispano-árabe del siglo XV (Ian Woodfield y John Griffiths, entre otros autores), muestran la transformación del instrumento desde modelos aún poco definidos y con muchas variantes (pero siempre tañidos con arco, en posición vertical y con trastes en el mástil) hasta concretarse en lo que, ya en el siglo XVI, se definió como vihuela de arco o *viola da gamba*. Las redes políticas y culturales entre la Corona de Aragón e Italia difundieron estos primeros modelos, y fue en el norte de la península itálica donde los violeros desarrollaron una forma particular –parecida a la que hoy conocemos– y distintas tesituras. Es probable que fuera la familia Borgia y su entorno quienes llevasen a cabo el trasvase de instrumentos del área valenciana a Roma; también se tañeron vihuelas de arco de origen español en la corte de Mantua, donde Isabella d’Este y su hermano Alfonso d’Este, duque de Ferrara, ellos mismos tañedores, tuvieron agrupaciones de violas en sus cortes. En el catálogo de instrumentos de Ippolito d’Este de 1511 se menciona, quizás por primera vez, el término italiano de *viola da gamba*⁴. Estos conjuntos de violas se extendieron por Europa con gran rapidez pues, según cita Peter Holman, ya había agrupaciones en los años 1520 en París, en 1540 en Londres, en los años 1550 en Múnich y en la década de 1560 en Viena.

Según la tesis de Ian Woodfield (*The Early History of the Viol*, 1984), hoy día aceptada unánimemente, las representaciones tempranas de la segunda mitad del siglo XV y de comienzos del XVI que aparecen en la península ibérica muestran ya los principales aspectos morfológicos que definen a esta familia. Las características básicas son los trastes en el mástil y seis o siete cuerdas afinadas en intervalos de cuarta. Además, todos los instrumentos de la familia se tañen en vertical. En contraste, los “violones”, la otra gran familia que se desarrolla en

⁴ Hoffmann, Bettina: “The Nomenclature of the Viol in Italy”, *The Viola da Gamba Society Journal*, 2 (2008), pp. 1-16.

paralelo, carecen de trastes y tienen cuatro cuerdas afinadas por quintas (como el violín moderno y su familia). Las violas da gamba tienen también una forma particular de la caja, con hombros más caídos que los violones, eses en forma de “C” y clavijero que remata con frecuencia en una talla, mientras que los violines y su familia se identifican por la voluta en forma de espiral que forma parte del clavijero y que responde a la firma que sutilmente pone cada constructor. En cuanto a la respuesta acústica, el sonido de la viola da gamba es, utilizando la terminología de los tratadistas antiguos, más “natural”, con más armónicos y resonancia, aunque tenga menos potencia sonora que los violones. Esto último se debe a un puente poco elevado, menor tensión en las cuerdas y una técnica de arco que afecta al ataque y a su peso sobre las cuerdas, ya que el arco se sujeta con la palma de la mano hacia arriba, mientras que en los violones hay más tensión en las cuerdas y el arco se sujeta con la palma de la mano hacia abajo.

10

A mediados del siglo XVI el tratadista francés Philibert Jambe de Fer (*Epitome Musical*, Lyon, 1556) describe sus características, perfectamente diferenciadas de la familia del violín. Entre la música del siglo XVI para la viola da gamba, destaca el *Trattado de glosas sobre cláusulas y otros generos de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*, de Diego Ortiz (Roma, 1553). Ortiz fue músico de la Capilla Real en el virreinato de Nápoles y escribió su texto en italiano y en español, por lo que se refiere a la “música de violones” en el sentido italiano, es decir, al instrumento bajo de las violas da gamba. Se han documentado también varios conjuntos de “vihuelas de arco” que fueron utilizados en las reales cámaras durante los siglos XVI y XVII. Por ejemplo, en 1559, en el inventario de bienes de la reina María de Hungría, tía de Felipe II, se mencionan tres “juegos” de vihuelas de arco junto a “cinco violones de arco que llaman de braço” –primera mención documental a la familia del violín en la corte española-. En 1599, recién fallecido Felipe II, su hijo Felipe III reformó la Real Capilla introduciendo vihuelas de arco y, desde 1601, los violones, que fueron adquiriendo prestigio y nuevas funciones musicales hasta llegar a sustituir a las vihuelas de arco



Syntagma Musicum de Michael Praetorius, II. *De Organographia*, 1619-1620, lámina XX.

en el reinado siguiente de Felipe IV (rey entre 1621 y 1665). Las cuentas de los violeros de la casa real entre 1599 y 1604, mencionan al menos cinco conjuntos de vihuelas de arco en uso pues, a pesar del imparable ascenso de los violones y de su sustitución en la Real Capilla, estas siguieron utilizándose en la cámara, donde los propios monarcas tañían estos instru-

mentos. Por esas mismas fechas, el insigne erudito Sebastián de Covarrubias (*Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, 1611) daba cuenta de las distintas funciones (y de una cierta rivalidad) entre los violones y las vihuelas de arco:

VIOLONES: Juego de vigüela de arco sin trastes. El tiple dellos se llama violín; táñense con el arquillo.

VIGÜELAS DE ARCO, las que se tañen con el arquillo y tienen trastes. La una y la otra música es propia para los palacios de los reyes y para los saraos. También parece que [la vihuela de arco] se va olvidando en España.

Esta última frase sugiere un cierto paralelismo con la historia de la vihuela de mano, que siendo también considerada un instrumento culto durante el siglo XVI, fue cediendo espacio a la guitarra, instrumento considerado por el mismo Covarrubias como más popular y de menor valor musical.

12

La viola da gamba tuvo un amplio recorrido en toda Europa a partir del siglo XVI, dando lugar a una música de gran expresividad y a una escritura cada vez más idiomática. Inglaterra, Francia, Alemania e Italia destacaron en su producción musical y de sus mejores compositores se escucharán obras famosas que han sido seleccionadas para estos conciertos. En Inglaterra tuvieron gran aceptación desde el siglo XVI los llamados *consort* o conjunto de violas. Estos contaban con instrumentos de diferentes tamaños y afinaciones, entre ellos, por ejemplo, las famosas *division viol* o las *lyra viol*. Autores como Morley, Playford, Lawes, Jenkins y otros crearon un importante repertorio para *consort* y llevaron esta música a una gran perfección. El historiador Peter Holman muestra que la edad de oro de la viola da gamba en Inglaterra no terminó con la última fantasía completa de Henry Purcell (1680), ya que su uso perduró entre los aficionados ingleses hasta bien entrado el siglo XVIII.

En esta etapa del siglo XVIII tomaron especial relevancia los instrumentos soprano de la familia. Así, por ejemplo en Francia, los más agudos (el *dessus* o soprano y el *pardessus*

o sopranino) se hicieron famosos entre las damas, ya que podían apoyarlos en vertical sobre sus rodillas; además, sus trastes facilitaban la afinación y la interpretación, y su pequeño tamaño lo hacía un instrumento perfectamente portátil que no deformaba el gesto al ser tañido (como lo hacían los instrumentos de viento o los violines, que no fueron tocados por mujeres hasta la segunda mitad del siglo XIX).

Quizá el tratado teórico que mejor indica la resistencia a la desaparición de las violas da gamba es el del abad y violista francés Hubert Le Blanc titulado *Defense de la basse de viole contre les enterprises du violon et les prétentions du violoncel* (Ámsterdam, 1740), cuyo título mismo (“Defensa del bajo de viola da gamba contra los entrometimientos del violín y las pretensiones del violonchelo”) es suficientemente elocuente. Otros tratados franceses anteriores, como el ya comentado de Jean Rousseau (1687) o el de Danoville del mismo año (*L'art de toucher le dessus et base de viole*, París, 1687) alaban sobremanera al instrumento. De hecho, la edad dorada de la *viole* francesa se produce a fines del XVII y principios del XVIII con grandes maestros como M. Marais, De Buisson, los Forqueray o Sainte-Colombe, relacionados con la corte de Luis XIV.

En España también hay noticias de que las vihuelas de arco estuvieron en manos de aficionados de buen nivel durante los siglos XVII y XVIII, como, por ejemplo, Isabel Sánchez Coello, hija del conocido pintor, o el duque de Alba y el infante don Gabriel en la segunda mitad del siglo XVIII. Con estos aficionados que tañen la viola da gamba hasta fines del siglo XVIII parecería acabarse la vida musical del instrumento. Pero un siglo más tarde, a finales del siglo XIX, se reaviva la práctica de la viola da gamba en un primer intento de recuperación de la música antigua. Pioneros en esta recuperación fueron el británico Arnold Dolmetsch y su familia, que ya en 1890 ofrecieron un primer concierto con un *consort de viols*. Su hija, Nathalie Dolmetsch, publicó en 1962 un primer estudio sobre el instrumento (*The Viola da Gamba. Its origin and history, its technique and musical resources*. Londres, 1962).

El movimiento conocido como *Early Music* o de músicas históricamente informadas, nos permite ahora, por fortuna, “afinar” nuestro oído para una escucha activa e inteligente de los instrumentos históricos y sus músicas. Para el oyente actual, más familiarizado con el sonido del violín y su familia, este ciclo de conciertos propone el reencuentro con un instrumento lleno de matices tímbricos y de resonancias, del que se puede saborear cada sonido, cada nota, cada armonía, y en el que se escuchará un repertorio exquisito y poco común en las salas de concierto. Más interesante aún, cuando la música se escucha, como es el caso, en instrumentos históricos originales o en magníficas copias modernas.

14



Rudolph, Cécile y Arnold Dolmetsch grabando una obra de Dowland.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Bordas Ibáñez, Cristina: “E cosas de música...”, en Luis Robledo Estaire, Tess Knighton, Cristina Bordas Ibáñez, Juan José Carreras: *Aspectos de la cultura musical en la Corte de Felipe II*. Madrid, Fundación Caja Madrid / Alpuerto, 2000, pp. 213-272.
- Boyden, David D., *The History of violin playing from its origins to 1761*, Londres, Oxford University Press, 3/1975.
- Dolmetsch, Nathalie: *The viola da gamba. Its origin and history, its technique and musical resources*. Londres, Hinrichsen Ltd, 1962.
- Griffiths, John: “Las vihuelas en la época de Isabel la Católica”, *Cuadernos de música Iberoamericana*, 20 (2010), p. 7-36.
- Holman, Peter, *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court, 1540-1690*. Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Holman, Peter, *Life after death: The Viola da Gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*, Woolbridge, The Boydell Press, 2010.
- Robledo, Luis, “Vihuelas de arco y violones en la corte de Felipe III”, *Actas del Congreso internacional España en la música de Occidente*. Madrid, INAEM, 1987, p. 63-76.
- Woodfield, Ian, *The Early History of the Viol*, Cambridge University Press, 1984.



Familia de Arnold Dolmetsch tocando un consort inglés, ca. 1920.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 7 de mayo de 2014. 19:30 horas

EL ORIGEN: EL CONSORT INGLÉS

I

John Dowland (1563-1626)

Lachrimae Antiquae, de *Lachrimae or Seaven Tears*

The Earl of Essex Galiard

Mistress Nichols Almand

John Taverner (c. 1490-1545)

In Nomine

Elway Bevin (1554-1638)

Browning

Robert Parsons (c. 1535-1571/2)

Ut re mi fa sol

Christopher Tye (c.1 505-1573)

In Nomine “Crye”

William Byrd (1543-1623)

Fantasy “Two parts in one”

In Nomine n^o 2

Preludium & Ground “The Queen’s Goodnight”

Concordia Viol Consort toca, bajo de viola atribuido a Richard Meares (1675), bajo de viola [sin más datos], Viola tenor inglesa de finales del s. XVI y dos violas soprano, copia de violas inglesas de Henry Jaye de la primera mitad del s. XVII.

II

Orlando Gibbons (1583-1625)Fantasy n^o 3Fantasy n^o 2In Nomine n^o 3**William Lawes** (1602-1645)Sett n^o 4 en Fa mayor

Fantasie-Paven-Aire

17**Henry Purcell** (1659-1695)Fantazia n^o 12Fantazia n^o 11

Fantazia on one note, en Fa mayor

CONCORDIA VIOL CONSORT**Joanna Levine****Liam Byrne****Emilia Benjamin****Alison McGillivray****Mark Levy, director**

Las agrupaciones de viola da gamba (*viol consort* en inglés) dieron lugar en Inglaterra, durante los siglos XVI y XVII, a un movimiento genuino y de resultados sonoros muy particulares, cuyo repertorio ha sido puesto al día por los intérpretes actuales. Al mismo tiempo que en Europa se estaba consolidando tanto un repertorio específico como la propia familia instrumental, en Inglaterra se crearon instrumentos especiales para estos nuevos conjuntos o *consort*, híbridos dentro de la propia familia de la viola da gamba. La *Lyra viol* o la *Division viol* entre los más conocidos, tuvieron tésituras, afinaciones y tamaños que variaban ligeramente de los bajos comunes de la viola da gamba. Para esta agrupación, ampliada en los bajos con los nuevos instrumentos, se crearon obras específicas que destacan por su gran variedad sonora y riqueza tímbrica.

El concierto del grupo Concordia se centra precisamente en la música de cámara inglesa compuesta para *viol consort*. El grupo cuenta con dos instrumentos bajos (uno original de 1675 atribuido a Richard Meares, ca. 1647-Londres, 1725), un tenor (copia de un instrumento inglés de finales del siglo XVI), y dos sopranos (copia de un original del famoso constructor inglés Henry Jaye, primera mitad del siglo XVII). Este excepcional conjunto de instrumentos nos permitirá acercarnos a la sonoridad de los antiguos *consort*. El programa se dedica a los más destacados compositores ingleses del Renacimiento y del Barroco. La música de John Dowland (1563-1626) que inicia el programa, da paso a una cuidada selección de autores que se suceden cronológicamente a lo largo de un siglo, desde John Taverner (ca. 1490- 1545) hasta Henry Purcell (1659-1695), este último considerado como el gran compositor inglés para viola da gamba.

La hermosa melancolía del laudista **John Dowland** (Londres, 1563-1626) abre el concierto con tres fragmentos de *Lachrimae or Seaven Teares* (Londres, 1604), obra escrita originalmente para cinco partes (laúd, violas da gamba o violones). El libro comienza con siete pavanas (“Seven Passionate Pavans” como consta en el título), seguidas de otras trece pie-

zas – como la conmovedora autodedicatoria *Semper Dowland semper dolens*–, con pavanas, gallardas y alemandas. El concierto comienza con la primera y quizá más famosa de las siete pavanas, *Lachrimae Antiquae*, una inspirada y melancólica



música de *tempo* lento, como corresponde al aire de la pavana. Sigue la animada y airosa danza de la gallarda *The Earle of Essex*, y la reposada alemanda *Mistresse Nichols*, número 20 y 16 respectivamente en el orden de la obra general. En la portada de la obra, el autor añade un mote latino “Aut Furit, aut Lachrimat, quem non Fortuna beavit” (“Furor o Lágrimas a quien la Fortuna no sonríe”) que alude al título así como a su inspiración melancólica; precisamente para este estado de ánimo, además de la comida y la bebida y, por supuesto, de la aparición del ser amado, la música es uno de sus remedios, como exponía unos años más tarde el doctor Robert Burton en su libro *The Anatomy of Melancholy*, 1621 (ver imagen a la izquierda).

Dowland tuvo una vida profesional intensa, con viajes y estancias en diversas cortes europeas: salió de Inglaterra a Francia, visitó cortes ger-

manas, llegó hasta Dinamarca y regresó a Londres tras un periplo en el que adquirió fama como intérprete y compositor. Sus obras, tanto para laúd como para conjunto, fueron muy difundidas en su época, de tal manera que en el prólogo de sus

Lachrimae indica que quiso editarlas para que constara su autoría ya que circulaban copias sin su nombre. En su biografía tuvo no poca importancia el hecho de que se hiciera católico durante su estancia en París entre 1580 y 1584.

Los autores que siguen, desde Taverner hasta Byrd, son conocidos tanto por su música religiosa como por la profana; sus composiciones están escritas en polifonía a varias partes para ser interpretadas, bien por conjuntos instrumentales, bien por instrumentos polifónicos solistas, como el órgano, el virginal u otros. Algunos autores como Taverner o Tye vivieron de cerca el conflicto religioso entre el catolicismo y el naciente anglicismo (el monarca Enrique VIII, músico él mismo, rompió con Roma en 1534), lo que influyó en sus carreras musicales. Vinculado la mayor parte de su vida a la ciudad de Oxford, **John Taverner** es conocido sobre todo por su música religiosa. Entre sus muchas obras, tuvo especial difusión el fragmento *In Nomine* del *Benedictus* de su misa *Gloria tibi Trinitas* (originalmente a cuatro voces) que hoy se escucha en un arreglo instrumental para *consort*. El cantus firmus de este fragmento, *In Nomine*, fue utilizado por otros autores, como Byrd, como base para sus composiciones polifónicas haciendo variantes del mismo. *Browning*, del compositor y organista galés **Elway Bevin** (1554-1638) es una pieza instrumental originalmente escrita a tres voces. Este autor, es conocido por su música religiosa y por sus muchos cánones cortos e ingeniosos que expuso, de manera didáctica, en su libro *Briefe and Short Instruction in the Art of Musicke* (1631). *Ut re mi fa sol* de **Robert Parsons** es una obra instrumental a cuatro voces. Parsons formó parte de la capilla real inglesa antes de 1563, y en ese año fue nombrado Gentelman de la institución. Su música es de una refinada textura armónica a la que añade pasajes disonantes y adornos. Por su parte, **Christopher Tye** (ca. 1505-1572), organista y compositor, pasó gran parte de su vida en Cambridge, donde desarrolló su carrera como maestro de música en King's College. Tye tocaba también la viola da gamba y su obra *Crye* pertenece a las composiciones origi-

nales que escribió para *consort* de violas. En ella presenta un particular virtuosismo basado en notas repetidas.

Uno de los más famosos autores ingleses fue el londinense **William Byrd** (ca. 1540-fallecido en Essex en 1623), del que se escucharán en el concierto tres obras. Byrd se formó y trabajó como músico de tecla, y es conocido como uno de los más importantes virginalistas ingleses junto a Bull, Gibbons o Tomkins, entre otros. Su situación profesional, como la de otros músicos ingleses de la época, estuvo sujeta a las contiendas de religión entre católicos y reformistas, en las que Byrd mantuvo su activismo católico. Organista y maestro de coro en la Catedral de Lincoln desde 1563, obtuvo importantes puestos profesionales e incluso contó con la protección de la casa real, a pesar de su declarado catolicismo. Su estilo marca el modelo de la polifonía inglesa de la época y gracias a su larga trayectoria vital y profesional se ha conservado un amplio legado de sus obras, tanto vocales religiosas como para conjunto instrumental y para teclado. En el concierto se escucharán tres ejemplos de su música instrumental para *consort*: una de sus diez Fantasías y un ejemplo de sus seis *In Nomine*, igualmente editados para *consort*, así como una pieza instrumental *The Queen's Goodnight*, probablemente relacionada con la muerte de Isabel I.

La segunda parte del concierto tiene como eje central los aires de danza y fantasías de tres reconocidos autores que pertenecieron a generaciones consecutivas. **Orlando Gibbons** (Oxford, 1583–Canterbury, 1625) sucedió a William Byrd como músico en la corte y es también uno de los más conocidos virginalistas ingleses, ya que su carrera profesional está vinculada a los instrumentos de tecla. Compuso música vocal e instrumental y de su amplia lista de obras conocidas, se interpretan en este concierto tres piezas originales para conjunto instrumental: dos fantasías a tres voces y la titulada *In Nomine*. Una generación más joven, **William Lawes** (Salisbury 1602–Chester 1645) es uno de los máximos re-

presentantes del repertorio para *consort* para viola da gamba o para violines, en ambos casos con acompañamiento de bajo continuo. En un modelo compositivo más próximo al Barroco, escribió también música para teatro y para la danza. Una parte importante de su obra son los llamados *sett*, esto es, obras que comienzan con una fantasía a la que siguen algunas piezas de danza, como la pavana y la alemanda.

El último autor de este concierto, **Henry Purcell** (1659-1695), es sin duda el compositor más conocido de la música barroca inglesa. Fue ampliamente celebrado en su época, tanto por su música instrumental como por su teatro musical: óperas y masques, como *Dido and Aeneas* (1689), *The Fairy Queen* (1692) o *The Indian Queen* (1695), entre otras muchas de su catálogo, que siguen estando vigentes en los teatros de ópera actuales. Durante la primera parte de su carrera, entre 1675 y 1680, cuando trabajaba para la corte, escribió música instrumental dedicada a los Twenty-Four Violins del rey y para otras agrupaciones con violas da gamba. Sus obras están pensadas para ser interpretadas en el espacio privado cortesano, y en ellas Purcell muestra que conocía muy bien la tradición inglesa para *consort*. Algunos musicólogos actuales consideran que quizá las partes agudas de sus *consort* estuvieran pensadas para violines, manteniendo las violas para las demás partes. En cualquier caso, las fantasías de Purcell son obras de referencia en el repertorio moderno para *consort*, y se consideran piezas virtuosísticas que señalan la culminación de esta genuina tradición inglesa.

CONCORDIA VIOL CONSORT

“El soberbio consort de violas de Mark Levy posee la intensidad, la alegría y la relajación de un cuarteto virtuoso”, *London Evening Star*.

“Una impresionante demostración de lo que hace especial a este consort... La fortaleza de Concordia deslumbró desde el escenario”, *The Times*.

“Con su rica sonoridad, Concordia está igualmente implicado en dramatizar el significado del texto... En este matrimonio de maestría técnica y comprensión intuitiva, se revelan las complejas posturas psicológicas de Byrd”, *BBC Music Magazine*.

Concordia, la agrupación de Mark Levy, lleva haciendo música durante casi dos décadas. En su núcleo se sitúa un destacado consort de violas, conocido por sus conmovedoras interpretaciones de las obras de Byrd, Gibbons, Downland y Purcell. Pero Concordia siempre se ha expandido de manera entusiasta más allá de su repertorio central. Con una formación flexible que incluye

algunos de los más destacados acompañantes de bajo continuo de arco y cuerda pulsada, Concordia se deleita en forjar creativas colaboraciones con cantantes solistas y grupos vocales. Las últimas temporadas han realizado giras con los King's Singers por Alemania, Polonia y Reino Unido; por España con el Ensemble Gilles Binchois, así como en los más importantes festivales en Innsbruck, Potsdam, Dijon, Cuenca, York y en el Festival Lufthansa de Londres. Entre las grabaciones del grupo hay varios discos con los King's Singers con I Fagiolini. Los registros de Concordia también incluyen álbumes dedicados a Byrd, Gibbons, Lawes y Locke, tres discos de música italiana de los siglos XV y XVI y un recital de música inglesa cuyo libreto incluye un ciclo de poemas especialmente encargado al poeta Glyn Maxwell.

La mayoría de los programas de Concordia han sido grabados para su difusión por BBC Radio 3, y pueden escucharse también en diversos programas de la BBC.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 14 de mayo de 2014. 19:30 horas

EL CANTO DEL CISNE

I

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sonata en Re mayor para viola da gamba y clave BWV 1028

Adagio

Allegro

Andante

Allegro

24

Johann Sebastian Bach

Tocata en Re menor para clave BWV 913

Marin Marais (1656-1728)

Prelude en Mi menor, de Pièces de violes, Livre II

Rondeau le Bijou, de Suite d'un gout étranger en Mi menor,
Pièces de violes, Livre IV

Le badinage, de Suite d'un gout étranger en Fa menor, Pièces
de violes, Livre IV

Les Voix Humaines, de Pièces de violes, Livre II

L'Arabesque, de Suite d'un gout étranger en Fa mayor, Pièces
de violes, Livre IV

Vittorio Ghielmi toca una viola de Michel Colichon, contruida en París en 1688. Lorenzo Ghielmi toca un clave francés de Keith Hill (2001), inspirado en un modelo original de Taskin (1769).

II

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Sonata para viola da gamba y bajo continuo en Do mayor Wq 136

Andante

Allegretto

Arioso

Louis Marchand (1669-1732)

Premier livre de pièces de clavecin (selección)

Allemande

Chaconne

Antoine Forqueray (1671-1745)

Pièces de viole avec la basse continue (selección)

La Portugaise

Le Carillon de Passy

La Leclair

La Buisson, chaconne

Vittorio Ghielmi, *viola da gamba*

Lorenzo Ghielmi, *clave*

El concierto que nos proponen Vittorio y Lorenzo Ghielmi se centra en autores que estuvieron activos en una época de cambio de estilo que transita entre el Barroco de Johann Sebastian Bach y el estilo moderno de su hijo Carl Philipp Emanuel, el llamado *Empfindsamer*, movimiento sentimental, o “sentimentalidad”, como lo definirían los músicos franceses. Si los dos grandes Bach, padre e hijo, marcan los límites temporales y estilísticos del concierto, los músicos con los que dialogan de manera inteligente en este programa son tres grandes compositores franceses vinculados a la corte de Luis XIV: Marin Marais, Louis Marchand y Antoine Forqueray. Estos músicos nos introducen en un panorama del más puro estilo francés cortesano y en la gran escuela clavecinística y violística francesa, con obras solistas, tanto para viola da gamba como para clave, junto al repertorio instrumental con bajo continuo; una propuesta que abre el abanico de la audición a formas y géneros musicales diversos. Precisamente, la sonoridad de la *virole* francesa se podrá apreciar escuchando la que tañe esta tarde Vittorio Ghielmi, una viola de Michel Colichon, hecha en París en 1688, es decir, de la época de este repertorio.

La *Sonata en Re mayor* de **Johann Sebastian Bach** del comienzo nos remite a la estructura de la sonata “da chiesa”, con cuatro partes en la que se combinan secciones lentas de gran lirismo melódico con otras más rápidas y agitadas, terminando en un virtuosístico “Allegro” y cadencia final. En el tratamiento de las sonatas de Bach para instrumento solista con acompañamiento de clave (como sus sonatas para flauta, violín y viola da gamba), destaca la parte del clave como una voz que dialoga con el solista, más que desarrollando el bajo como típico instrumento de continuo según la fórmula tradicional del Barroco. De las tres sonatas para viola da gamba y clave compuestas por Bach, la sonata en Re mayor está escrita antes de 1741, cuando estaba ya asentado en Leipzig.

De las siete tocatas para clave de Bach (BWV 912 a BWV 916), la número 913 en Re menor debió ser compuesta hacia 1708 o

antes, tal vez en Arnstadt, en Mühlhausen o en Weimar. Esta tocata consta de cuatro movimientos que se inician con un Preludio de carácter rapsódico en el que aparecen arpeggios y escalas como los que caracterizaban a este género en sus orígenes. Le sigue, en tempo Presto, una fuga de forma irregular muy elaborada, con dos sujetos casi idénticos. El breve Adagio posterior sirve de enlace con el Allegro final, también en forma fugada, en el que Bach despliega su dominio del contrapunto.

En diálogo con las obras de Bach padre, se propone la música para viola da gamba (*viòle*) solista de **Marin Marais** (1656-1728) con cinco obras extraídas de sus *Pieces de violes*. Las *Pièces de violes* se editaron entre 1686 y 1725, fecha del quinto y último libro. Las obras que se programan hoy pertenecen a los libros II (de 1701) y IV (de 1717) y juntas actúan a manera de suite. De ellas, quizás la más escuchada modernamente es *Les voix humaines* del Libro IV, obra que forma parte habitual de los repertorios de concierto. Marais, tañedor de *viòle* y compositor, marcó con sus obras una nueva técnica virtuosa añadiendo, entre otras cosas, el uso de sonidos armónicos en cuerdas “al aire”, cuestiones técnicamente difíciles que le valieron gran fama en su momento. Con el apoyo de Lully hizo carrera en la corte de Luis XIV y compitió con otros músicos de talla como Forqueray, que justamente cierra el concierto de hoy y nos sirve para recordar de nuevo a estos dos grandes tañedores y compositores de la *viòle*.

En la segunda parte del concierto, **Carl Philipp Emanuel Bach** (1714-1788), modernizador del estilo musical del siglo XVIII y más conocido por su música de tecla y de conjunto instrumental, se presenta con la *Sonata para viola da gamba y bajo continuo en Do mayor Wq 136*, una de las tres que escribió para esta agrupación. La obra muestra la tradición para conjunto con viola da gamba, cuando ésta ya era un instrumento obsoleto en el ámbito profesional. Su audición es también un homenaje a Carl Philipp Emanuel Bach nacido hace tres siglos, un 8 marzo de 1714.

La brillante carrera como clavecinista y organista de **Louis Marchand** lo sitúa como uno de los más virtuosos músicos franceses de tecla de la época de Luis XIV. Llegó a ocupar puestos importantes en París, si bien parece que su errática conducta provocó un exilio inducido por el propio monarca. Su recorrido fuera de Francia pasó, entre otros lugares, por varias cortes alemanas donde conoció a Johann Sebastian Bach, con quien midió su virtuosismo. Se conservan pocas obras de su autoría y entre las editadas para tecla (para órgano y para clave), las más conocidas son los dos libros de *Pièces pour le clavecin* (París, 1702). Las obras siguen el modelo de suite francesa con sus partes de danza iniciadas por un prelude non mesuré típico de la producción francesa de la época. Del primer libro de 1702 se presentan hoy dos movimientos, “Allemande” y “Chaconne”.

El último autor, **Antoine Forqueray**, padre del famoso Jean Baptiste (1699-1782), fue competidor de Marais en los ambientes cortesanos y tuvo el apoyo del monarca Luis XIV desde sus primeros pasos. Educado en la corte francesa, desde 1689 ocupó un puesto de músico de la real cámara tocando para el monarca y las personalidades que le rodeaban. Destacó por su virtuosismo en la viola, a la que, según las crónicas de su época, quería trasladar la agilidad y la técnica de los violinistas italianos. También se alabó de él su gusto por la improvisación. Su escritura virtuosística se puede apreciar en las cuatro partes seleccionadas de su más conocida obra para viola y bajo continuo, las *Pièces pour le viole*, publicadas por su hijo en 1747. Las piezas escogidas, junto al carácter que pide el propio autor, son: “La Portugaise” (“marqué et d’aplomb”) de la *Suite n° 1*; “Le Carillon de Passy” (“legèrement sans vitesse”) de la *Suite n° 4*; y “La Leclair” (“très vivement et d’etaché”) y la chacona final “La Buisson” (“gratitusement”), ambas de la *Suite n° 2*.



Retrato de Marin Marais por André Bouy, 1704.

VITTORIO GHIELMI

Violagambista, director y compositor, nacido en Milán, estudia violín y posteriormente viola de gamba con R. Gini (Milán), W. Kuijken (Bruselas) y C. Coin (París). En 1995 gana el Concorso Internazionale Romano Romanini (Brescia) y en 1997 recibe el Edwin Bodky Award (Cambridge, Massachussets).

Comparado por su técnica brillante con Jascha Heifetz (*Diapason*), es invitado regularmente como director y solista con diversas orquestas, barrocas o sinfónicas. Ha actuado en las más prestigiosas salas del mundo acompañado de importantes orquestas (Los Angeles Philharmonic Orchestra, London Philharmonia, Concertverein Wien, Il Giardino Armonico y Freiburger Baroque Orchestra, entre otras) y ha realizado estrenos mundiales de autores como Nadir Vassena y Uri Caine.

Entre 2007 y 2011 fue asistente de Riccardo Muti en el Festival de Salzburgo. En 2007 concibe y dirige el espectáculo *Membra Jesu Nostri* para el Festival de Música Religiosa de Cuenca. Ha sido artista en residencia en festivales como el Musikfest Stuttgart (2010), Festival de Segovia (2011) y el Bozar Bruxelles (2011).

Titular de la Cátedra de viola da gamba en el Mozarteum de Salzburgo y en el Conservatorio L. Marenzio (Brescia), ha ofrecido clases magistrales y conferencias en universidades y conservatorios de todo el mundo. Es autor de un *Método para viola de gamba* (con Paolo Biordi) y ha publicado numerosas páginas inéditas y estudios sobre el repertorio antiguo. Toca una viola de Michel Colichon, París 1688.

LORENZO GHIELMI

Desde hace años se dedica al estudio y a la ejecución de la música del Renacimiento y el Barroco, realizando giras por Europa, América y Japón. Organista titular de la Basílica milanesa de San Simpliciano, ha grabado para la radio y el disco (Deutsche Harmonia Mundi, Teldec, Passacaille, Ars Musici, Winter & Winter). Ha publicado un libro sobre Nicolaus Bruhns y estudios sobre el arte organero de los siglos XVI y XVII, y sobre la interpretación de la obra de Bach.

Es profesor de órgano, clave y música en la Civica Scuola di

Musica de Milano - Istituto di Musica Antica. Desde 2006 tiene la Cátedra de órgano en la Schola Cantorum de Baseilea. Jurado en diversos concursos internacionales (Toulouse, Chartres, Tokyo, Brujas, Núremberg, St. Albans, etc.), es invitado con regularidad a dar conferencia y cursos de especialización por numerosas instituciones musicales, entre las cuales se encuentra la prestigiosa academia estival de Haarlem. En el 2005 fundó el ensemble instrumental La Divina Armonia.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 21 de mayo de 2014. 19:30 horas

VIOLAS EN DIÁLOGO

I

Tobias Hume (c. 1569-1645)

The first part of Ayres (or Musicall Humors)

The Spirit of Gambo (The Lord Dewys favoret)

An Almaine (The Lady Canes delight)

Touch me lightly

Tickle me quickly

Poeticall Musicke

A Souldier's Resolution (Resolution, Counter March,

The Cettel Drum, Trumpets, Pelmel, March away)

Sweet ayre (the Earle of Arundels favoret)

A Mery Conceit (the Queens delight)

32

François Couperin (1668-1733)

Treizième Concert à 2 instruments à l'unisson

Virement

Air (agrèablement)

Sarabande (tendrement)

Chaconne (lègere)

Paolo Pandolfo toca una viola francesa contruida por Nicolas Bertrand en París hacia 1700. **Amélie Chemin** toca una copia de un original de Michel Colichon, contruida por Judith Kraft en París en 2005.

II

Jean de Sainte-Colombe (padre) (1640-1701)

Concierto XLIV “Tombeau Les Regrets”

Tombeau

Quarillon

Apel de Charon

Les Pleurs

Joe des Elizes

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite BWV 1011 (selección) *

(arreglo para viola da gamba de P. Pandolfo)

Prélude

Courante

Sarabande

Gavotte 1 - 2

Christoph Schaffrath (1709-1763)

Duetto für zwei Violen da Gamba

Poco allegro

Adagio

Allegro

**Fuente: Suonaten pour le viola de basso* (ms. P 804, Biblioteca Estatal de Berlín), copiada por Peter Kellner hacia 1726; es la fuente más temprana de esta suite.

Paolo Pandolfo y Amélie Chemin, violas da gamba

Este concierto, titulado de manera muy atinada “Conversación entre dos violas”, nos introduce en un repertorio poco habitual como es el dúo para violas da gamba. Todas las obras que se escucharán han sido escritas originalmente para esta agrupación, salvo la de Johann Sebastian Bach, del que se ofrece una versión para viola de su *Suite n° 5 BWV 1011* elaborada por el intérprete, Paolo Pandolfo. El programa combina autores de diversas escuelas como las del inglés Hume o el alemán Schaffrath, al lado de los grandes de la música francesa, François Couperin y Sainte-Colombe, todos ellos en combinación con el genio de Bach, lo que nos permite percibir los diferentes estilos y modas consagradas por estos compositores. Se puede destacar también que de estos autores, todos ellos reconocidos en su época, Couperin y Bach no eran violistas profesionales, sino clavecinistas y organistas. A pesar de ello, escribieron para la viola elaborando una visión particular, un lenguaje quizás menos idiomático para este instrumento, como han señalado algunos intérpretes modernos, pero que aporta música magistral y con mayúsculas de estos autores al repertorio violístico.

Los instrumentos que tocan los intérpretes son una viola original francesa hecha por el luthier Nicolas Bertrand en París hacia 1700 (Pandolfo) y una copia de un original de Michel Colichon (París, activo a finales del siglo XVII) hecha por Judith Kraft en París en 2005 (Chemin).

Tobias Hume (c. 1579-Londres, 1645) fue a la vez soldado y músico de viola. El carácter de las obras de Hume se puede apreciar en sus dos obras impresas: *The First Part of Ayres, French, Polish, and others* (Londres, 1605) y *Captaine Humes Poeticall Musicke Principally made for two ‘Basse-Viols’* (Londres, 1607). La primera obra contiene danzas como pavañas, gallardas o alemandas para “Viole de Gambo”, como dice el propio autor enfatizando el término, además de obras para viola bajo, dúos para viola, para voz y viola en combinación con laúd y, caso curioso y quizás humorístico, una “Invention for two to play up on one Viole”, es decir, para dos personas que tocan al mismo tiempo sobre la misma viola (uno de los

intérpretes sentado en las rodillas del otro, cada uno de ellos manejando un arco). En el segundo libro, de 1607, Hume se menciona a sí mismo como “Captain” (capitán), aunque no es seguro que tuviera ese rango militar. Ambas obras contienen dúos de bajos de viola. Hume escribió también para la *lyra viol*, un tipo de viola bajo típico de los *consorts* ingleses de los siglos XVI y XVII. El programa de hoy incluye una selección de siete piezas extraídas de los dos libros mencionados.

Más de 100 años después, **François Couperin “Le Grand”** (París, 1668-1733), el más famoso clavecinista y organista de la corte de Louis XIV, publica su obra *Les goûts-réunis ou Nouveaux concerts* (París, 1724) en la que se incluyen varios “conciertos” para ser tocados por “toda clase de instrumentos”. En concreto, el *Concierto XIII* está escrito para dos instrumentos iguales sobre dos pentagramas en clave de Do en tercera, y se interpreta como dúo de violas da gamba. Aunque François Couperin era músico de clave y órgano, no sólo compartió los espacios de la corte –y presumiblemente los de las calles de París y otros espacios domésticos y profesionales– con otros músicos de la corte de Luis XIV, sino que se relacionó personalmente con los también famosos violistas Marais y Forqueray; con este último se dedicaron mutuamente obras, siguiendo la moda entre los compositores de ese entorno, como *La Forqueray* de Couperin, o *La Couperin* de Forqueray. Del amplio catálogo de Couperin, que incluye música religiosa y profana, vocal e instrumental, destacamos otra obra específicamente para viola: las *Pieces de violes avec le base chifrée* (París, 1728), que forman parte destacada del repertorio de los violistas actuales. La obra de Couperin, en particular su conocido libro *L’art de toucher le clavecín* (1716), resulta imprescindible para los intérpretes modernos, no importa de qué instrumento o voz, que quieran conocer el estilo y los detalles de interpretación de la música francesa de su época. En *L’art de toucher le clavecín* se introduce al estudioso en el sofisticado mundo de la realización de los adornos, de los ritmos de las danzas, y de los recursos retóricos para la correcta articulación y fraseo de la música, y se refleja asimismo el interés del autor por cuidar y difundir su música y su estilo.

En contraste con la fama que tuvo en su época Couperin, aparece la figura de **Jean de Sainte-Colombe**. Las escasas noticias sobre su biografía (actualizadas por Jonathan Dunford, estudioso y editor del músico), indican que vivió en París al menos desde 1650, que estuvo casado y que tuvo varios hijos, uno de ellos también violista. Lo más destacable de su vida profesional es que fue maestro de Marin Marais, quien le dedicó un *Tombeau pour Monsieur de Sainte-Colombe*, publicado en 1701, aunque es posible que no falleciera ese año sino algunos antes. Aparece citado en términos elogiosos por Jean Rousseau en su *Traité de la viole* (París, 1687), quien da la noticia también de su condición de maestro de Marais. Su producción se ha conservado manuscrita en bibliotecas de Gran Bretaña y Francia: 180 piezas para viola bajo y 67 *Concerts à deux violes esgales*. De estos *Concerts* se han seleccionado varias piezas, incluyendo un *tombeau*, género propio de la música francesa de la época que constituye un epitafio musical grave y emotivo para un amigo, y que alcanzó una gran difusión.

En la gigantesca e inigualable producción de **Johann Sebastian Bach**, las seis suites para violonchelo solo (BWV 1007 a 1012) ocupan un lugar destacado dentro de la música instrumental solista. De ellas no se conserva el manuscrito autógrafo y sólo se conocen a través de una copia que realizó su segunda esposa, Ana Magdalena, hacia los años 1720-1721. La *Suite n.º 5 BWV 1011* consta de siete secciones que siguen el orden clásico de este género alternando, como es habitual, ritmos y agógicas contrastantes que responden al título de la danza que evocan. Destaca la “Sarabande” por su extrema brevedad, de sólo 20 compases de duración. La selección de las partes de la suite, así como la versión para viola, se deben al intérprete Paolo Pandolfo.

Cierra el concierto un compositor poco conocido para el público español: el alemán **Christoph Schaffrath**. Como clavecinista y organista estuvo al servicio de Federico el Grande cuando era príncipe, y desde 1741, al servicio de la princesa

Amalia, hermana de Federico. Su estilo se inscribe en la generación de los hijos de Bach y en sus obras muestra algunos elementos propios del estilo galante como frases cortas y contrastadas, junto a técnicas más tradicionales y contrapuntísticas. Su producción musical se centra en la música instrumental e incluye varios conciertos para instrumentos solistas, música de cámara para violín y flauta, sonatas para clave y otros instrumentos, y más de 20 duetos para diversos instrumentos, entre los que se encuentra uno para dos violas da gamba bajas que es el interpretado en este concierto. Podría ser un buen ejemplo de cómo la viola da gamba sigue su curso, aunque posiblemente en círculos reducidos, muchos años después de que decayera su uso y repertorio en entornos profesionales.



Portada de *Pièces de Viole*, de Marin Marais, 1701.

PAOLO PANDOLFO

“...uno de los exponentes más brillantes y poéticos de los instrumentos actuales...”

(L. Kemp en *Gramophon*)

Comenzó sus investigaciones en el ámbito de los idiomas musicales del Renacimiento y del Barroco hacia 1979 junto al violinista Enrico Gatti y al clavicinista Rinaldo Alessandrini, estudiando luego en la Schola Cantorum Basiliensis de Suiza. Entre 1982 y 1990 formó parte del grupo Hesperion XX, dirigido por Jordi Savall, realizando interpretaciones por todo el mundo, con cientos de conciertos y docenas de grabaciones. En 1990 comenzó su carrera como solista con el lanzamiento de su primer disco en solitario, las *Sonatas de C. P. E. Bach*.

Tras haber grabado para distintos sellos discográficos, desde 1997 graba en exclusiva para el sello español Glossa. Ha publicado un gran número de discos, que han sido premiados en importantes revistas

especializadas. La mayor parte de sus grabaciones están dedicadas al repertorio para viola sola (con obras de Marais, Forqueray, Sainte Colombe, Hume, Abel, Bach, De Machy, etc). Su transcripción de las seis *Suites para violonchelo a solo* de J. S. Bach se convirtió en imprescindible para cualquier discografía bachiana. Al mismo tiempo, su interés en la interpretación histórica le llevó a lanzar *Improvizando*, un programa completamente improvisado basado en patrones del Renacimiento. Se ha dedicado también a la composición, con el disco *Travel Notes. New music for the viola da gamba*. Su último lanzamiento con Glossa es un CD dedicado a las *Pièces de viole* de François Couperin, que incluyen los *Concerts pour deux violes egales*, con A. Chemin.

Profesor en la Schola Cantorum Basiliensis desde 1990, ha sido invitado a impartir clases magistrales en todo el mundo.

AMÉLIE CHEMIN

Nació en Le Mans (Francia). Cursó estudios de violonchelo y música de cámara en Caen y Lyon. Se interesó más tarde por la viola da gamba, y tras un curso de verano con Jérôme Hantaï, empezó a estudiar con Emmanuelle Guigues en Lyon. En 2003 comenzó a estudiar en la Schola Cantorum Basiliensis con Paolo Pandolfo, graduándose en 2008. Al mismo tiempo, estudió violonchelo barroco con Petr Skalka, y viola renacentista y violin medieval con Randall Cook. Ha asistido a clases magistrales con Marianne Muller, Jordi Savall, Philippe Pierlot y Vittorio Ghielmi.

Desde 2003 ha formado parte de distintos proyectos con, entre otros, W. Christie, T. Koopmann, J. Savall, A. Marcon, P. Pandolfo, J. Rifkin, J. Christensen, B. Dickey, A.

Rooley, V. Genaux, P. Petibon y L. García Alarcón. En 2008, combinando sus habilidades para el violonchelo y la viola da gamba, inició una investigación sobre el arpeggione romántico (Gruyères Festival, Suiza). Recientemente ha grabado los *Dúos para dos violas da gamba* de Couperin con Paolo Pandolfo.

Ha grabado y actuado con grupos como La Cetra Barockorchesters Basel, Opera Prima, Opera musica, Concerto Scirocco, Ensemble Mare Nostrum y L'Achéron. Es miembro fundador del conjunto Il Profondo, así como del Ensemble La Traditora. Amélie ha ofrecido conciertos en toda Europa, Turquía y Sudamérica, y ha grabado para Deutsche Grammophon, Ricercar, Glossa, Cantus, Tactus, ORF.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 28 de mayo de 2014. 19:30 horas

LA VIOLA DA GAMBA EN TIEMPOS DE MARIN MARAIS & MR. SAINTE-COLOMBE

Invocation

Carl Friedrich Abel (1723-1787)

Arpeggiata. Preludio en Re menor para viola da gamba sola

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Allemande, de la Suite nº 5 en Do menor BWV 1011

Johannes Schenk (1660-c. 1710)

Aria Burlesca, de la Partita en Re menor para viola da gamba

40

Les regrets

Jean de Sainte-Colombe (hijo) (ss. XVII-XVIII)

Fantaisie en Rondeau, de la Suite nº 1 en Sol menor para viola da gamba

Jean de Sainte-Colombe (padre) (1640-1701)

Les Pleurs, del Concierto nº 44 “Tombeau Les Regrets”, para dos bajos de viola iguales (versión para viola sola de Jordi Savall)

Johann Sebastian Bach

Bourrée II, de la Suite nº 4 en Mi bemol mayor BWV 1010

Les goûts étranges

Jean de Sainte-Colombe (hijo)

Prélude, de la Suite en Mi menor

Marin Marais (1656-1728)

Sarabande a l’Espagnol, de la Suite en Mi menor. Pièces de viole, Livre IV

Muzette et Tambourin, de la Fête Champêtre. Pièces de viole, Livre IV

La reveuse

Jean de Sainte-Colombe (hijo)

Prélude, de la Suite en Fa mayor para viola da gamba

Marin Marais

La Réveuse, de la Suite d'un gout étranger. Pièces de viole,
Livre IV

L'Arabesque, de Suite d'un gout étranger. Pièces de viole,
Livre IV

Les voix humaines

Sieur de Machy (segunda mitad del S. XVII)

Prélude en Re menor, de Pièces para viole

Marin Marais

Les Voix Humaines, de Pièces de viole, Livre II

Marin Marais

Les Folies d'Espagne, de Pièces de viole, Livre II

Este concierto se interpreta sin intervalo

Jordi Savall, *viola da gamba*

Savall toca una viola da gamba baja de siete cuerdas construida por Barak Norman en Londres, 1697.

Las músicas de Marin Marais y de su maestro, Jean de Sainte-Colombe, son el eje central de este concierto para viola da gamba solista del que es intérprete Jordi Savall. El ambiente musical que propone nos lleva a la época de oro de la viola da gamba en Francia; época del gran Lully, de los Couperin, de Forqueray, Marin Marais, Sainte-Colombe y otros compositores que contribuyeron al esplendor musical en la corte de Luis XIV. Estos músicos y repertorios se rodean en este concierto de otros compositores que enfatizan la importancia y el virtuosismo alcanzado en la viola solista hacia 1700.

Savall, reconocido intérprete de viola da gamba, tañerá una viola bajo de siete cuerdas original de uno de los más famosos luthiers ingleses: Barak Norman (Londres, 1697). El concierto tiene cinco secciones que actúan como guía musical y sugerencia argumental, a modo de retórica poética, para el oyente. Cada sección está formada por tres obras en las que se combinan autores y elementos estilísticos y formales dando unidad a cada una de ellas.

La primera sección del concierto, “Invocation” (“Invocación”), nos dirige a un recorrido cronológico con autores de tradición del norte de Europa, que incluye a la familia Bach. Comienza con la obra de **Carl Friedrich Abel**, intérprete de viola y compositor que pertenece cronológicamente a la generación de los hijos de Bach y que estuvo relacionado con esta familia tras su paso por las cortes de Leipzig y Dresde. En Londres –donde falleció, en 1787–, dirigió desde 1759 los conciertos públicos, empresa a la que se asoció Johann Christian Bach en 1763-1764. Abel fue muy famoso en su tiempo como compositor y como intérprete de viola da gamba bajo y sus obras se difundieron entre los aficionados de las academias musicales de fines del siglo XVIII, cuando el instrumento ya había desaparecido del ámbito profesional. El pintor Thomas Gainsborough hizo dos retratos de Abel, uno hacia 1765 y otro hacia 1777, donde se le representa con la viola da gamba, instrumento al que el pintor era aficionado. Las composiciones de Abel para viola tuvieron una gran difusión, también en España, donde se ofrecían partituras de Abel en el comercio

musical de fines del siglo XVIII, y algunas obras de este autor se mencionan en la testamentaria del Duque de Alba (1777). El “Preludio Arpeggiata” en Re menor para viola da gamba sola, de gran virtuosismo, procede de las 27 piezas para viola (K XVI), de hacia 1770, que se conservan en la Public Library de Nueva York. En contraste con la obra de Abel, sigue la “Allemande” de la *Suite n° 5 en Do menor* de **Johann Sebastian Bach**; se trata de una parte de carácter grave y concentrado propia de las alemandas con las que se suelen introducir las suites barrocas. La “Invocatio” del programa finaliza con el “Aria Burlesca” de **Johannes Schenk**, músico holandés que pasó parte de su vida en las cortes alemanas trabajando como compositor y tañedor de viola da gamba. Sus obras sintetizan las modas compositivas de Inglaterra, Alemania y Francia, a las que une un estilo tradicional contrapuntístico.

La segunda sección del programa, titulada “Les regrets” (“Los lamentos”) contrapone a tres autores de diferente carácter como son los dos Sainte-Colombe, padre e hijo, en relación al marco estilístico de Johann Sebastian Bach. De Bach se escucha la “Bourrée II”, pieza que antecede a la “Giga” final de la *Suite n° 4 BWV 1010*. En esta pieza Bach explora los registros graves que contrastan con una melodía de carácter sencillo. De **Sainte-Colombe “hijo”** se tiene escasa información. Se sabe que emigró a Inglaterra y de su obra se han conservado seis suites para viola da gamba sola en copia manuscrita, probablemente copiada por un canónigo de la catedral de Durham (Inglaterra). Su *Fantaisie en Rondeau* se inscribe en el estilo francés, dando importancia a los efectos de la armonía, los ornamentos y la articulación. Jean Sainte-Colombe probablemente aprendió con su padre, del que el escritor Titon de Tillet dijo que ofrecía en su casa memorables conciertos a trío de viola junto a sus dos hijas, tañedoras de viola soprano y viola bajo. El *Tombeau* de **Sainte-Colombe “padre”** sigue las reglas de un género que se prodigó entre los músicos cortesanos franceses como homenaje musical a una persona fallecida. Son obras de gran libertad formal que incitan a la melancolía. “Les Pleurs” forma parte del *Concierto*

nº 44, inscrito en los 67 *Concerts à deux violes esgales* que se conservan manuscritos en la Biblioteca Nacional de Francia. En esta ocasión se escucha una versión para viola sola realizada por el propio Savall. A Sainte-Colombe “padre” se le ha atribuido (Jean Rousseau, 1687) el añadido de una séptima cuerda en los graves afinada en La y el desarrollo técnico de la mano izquierda para favorecer la flexibilidad y el virtuosismo.

Las secciones tercera y cuarta del concierto tienen la misma estructura y similares autores. Forman cada una de ellas una especie de breve suite con tres piezas que comparten afinidad tonal y estilística: un preludio de estilo francés de Sainte-Colombe “hijo” al que siguen dos fragmentos de suites de Marin Marais. Ambos compositores tienen como nexo de unión, además del estilo marcadamente francés, su relación con Sainte-Colombe “padre”, que fue maestro de Marais y probablemente también de su hijo. El título “*Les goûts étranges*” (“Los gustos extraños o extravagantes”) hace referencia a la larga y conocida suite de 36 números contenida en el *Libro IV de las Pièces de violes* (de 1717) de **Marin Marais**. Son piezas de carácter, algunas descriptivas, como las de la sección tercera, con temas que evocan música exóticas, como la “Sarabande”, danza de estilo español, o la música festiva de carácter popular a través de la “Musette” (gaita) y el “Tambourin” (tambor pequeño). En la cuarta sección, el título general “*La reveuse*” (“La soñadora”) está tomado de la pieza de Marais nº 28 de la suite *Les goûts étranges*; a la que sigue la nº 26, “Arabesque”, de la misma suite. *Les goûts étranges* requieren una gran complejidad técnica y muestran la importancia de Marais en la creación de nuevos colores tímbricos, acordes más amplios y ornamentos más sofisticados.

La última sección, “*Les voix humaines*” (“Las voces humanas”), alude al título de la obra de Marais contenida en sus *Pièces de viole* y enfatiza el contraste entre el “Preludio”, en este caso de **De Machy**, en el antiguo estilo, con las piezas de Marais. De Machy, contemporáneo de Sainte-Colombe “padre”, mantuvo la técnica antigua que procedía de la interpretación a la tiorba, mientras que Sainte-Colombe propuso una técnica más idiomática. *Les Pièces de viole, en musique et en*

tablature (París, 1685) de De Machy contienen ocho suites, cuatro de ellas en tablatura, de la que se escucha un “Preludio en Re menor”. Las obras que siguen, de Marais, están entre las más conocidas de este autor. Su intención expresiva, su carácter musical y el extremo virtuosismo técnico requerido, contribuyen a situar a Marais como uno de los grandes genios de la música para viola en Francia. En estas obras del final se puede constatar el impulso hacia un estilo más moderno, en el que la melodía tiene un lugar cada vez más importante, al mismo tiempo que se desarrolla una técnica virtuosa combinada con la búsqueda de nuevos timbres en el instrumento.

Por último, estas obras y autores nos confirman que la sofisticada música para viola da gamba, llena de matices tímbricos y expresivos, es la que mejor imita la voz humana, como nos aseguraron Mersenne y Rousseau.



Viola tenor representada en una alegoría de la música, en Gerard Lairesse, *Opus Elegantissimum*, Ámsterdam, Nikolaus Visscher, c. 1675.

JORDI SAVALL

Es una de las personalidades musicales más polivalentes de su generación. Lleva más de cuarenta años difundiendo maravillas musicales abandonadas en la oscuridad de la indiferencia y el olvido. Sus actividades como concertista, pedagogo, investigador y creador de nuevos proyectos lo sitúan entre los principales artífices de la revalorización de la música histórica. Es fundador, junto con Montserrat Figueras, de los grupos musicales Hespèrion XXI (1974), La Capella Reial de Catalunya (1987) y Le Concert des Nations (1989).

instrumento de mediación a favor del entendimiento y la paz entre pueblos y culturas diferentes, razón por la cual entre los artistas invitados a sus formaciones hay árabes, israelíes, turcos, griegos, armenios, afganos, mexicanos y estadounidenses. No en balde, fue designado en 2008 «Embajador de la Unión Europea para el diálogo intercultural». Además, tanto él como Montserrat Figueras fueron nombrados en 2009 «Artistas por la Paz» dentro del programa «Embajadores de buena voluntad» de la UNESCO.

46

Con una participación fundamental en la película de Alain Corneau *Tous les matins du monde* (César a la mejor banda sonora), una intensa actividad concertística (140 conciertos al año) y discográfica (6 grabaciones anuales) y con la creación de su propio sello Alia Vox, Savall demuestra que la música antigua no tiene que ser necesariamente elitista y que interesa a un público de todas las edades cada vez más diverso y más numeroso.

Sus programas de concierto han convertido la música en un

Su fecunda carrera musical ha merecido las más altas distinciones nacionales e internacionales. Entre ellas, cabe destacar los doctorados *honoris causa* por las universidades de Évora (Portugal), Barcelona, Lovaina (Bélgica) y Basilea (Suiza), la insignia de “Chevalier dans l’Ordre national de la Légion d’Honneur” de la República francesa, el “Praetorius Musikpreis Niedersachsen 2010” del Ministerio de Cultura y Ciencia de la Baja Sajonia y el prestigioso premio Léonie Sonning 2012, considerado el premio Nobel de la música.

La autora de la introducción y notas al programa, **CRISTINA BORDAS**, es profesora titular en el departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid. Doctora en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Valladolid (2005) con la tesis titulada *La producción y el comercio de instrumentos musicales en Madrid, 1770-1870*, es también licenciada en Derecho por la Universidad de Deusto.

Sus escritos y proyectos de investigación se orientan hacia el estudio y difusión del patrimonio musical, en particular hacia la organología e iconografía musical. Ha sido comisaria y colaboradora en diversas exposiciones nacionales e internacionales de instrumentos musicales. Es autora, entre otras obras, de los catálogos *Instrumentos musicales en colecciones españolas* (2 vols. Madrid, Centro de documentación de música y danza, INAEM/ICCMU, 1999/reed. 2008 y 2001). Desde 2005 dirige el Grupo de Iconografía Musical UCM y el proyecto I+D+i “Iconografía musical” subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Es miembro fundador y parte de la junta directiva de la Sociedad de la Vihuela (desde 2004) y de la Asociación Instrumenta (desde 2011).

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMO CICLO

CONCIERTO EXTRAORDINARIO Inauguración de la Temporada 2014-2015

1 de octubre Obras de F. Schubert, L. van Beethoven y R. Schumann
por **Ferenc Rados**, piano.

Temporada 2013-14



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

www.march.es – musica@march.es

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/

