

Fundación Juan March

CICLO

LA TRIOSONATA

ENERO-FEBRERO 1996





Fundación Juan March

CICLO

LA TRIOSONATA



ENERO-FEBRERO 1996

ÍNDICE

pág.

Presentación.....	3
Programa general	5
Introducción general, por Juan José Rey.....	13
Notas al programa:	
Primer concierto.	21
Segundo concierto.....	28
Tercer concierto.....	33
Participantes.....	37

El rótulo de Sonata ha acogido a lo largo de la historia de la música formas y estilos muy diferentes. Una de las más fecundas y prestigiosas en los tiempos del barroco y en sus aledaños (el manierismo antes, el neoclasicismo después) fue la Triosonata o sonata en trío, escrita en tres líneas polifónicas: Las de los dos instrumentos melódicos -normalmente, violines- y la del bajo continuo, que normalmente realizaban dos instrumentos, uno melódico (viola da gamba, violonchelo...) y otro polifónico (clave, órgano, laúd...).

Aunque de procedencia italiana, la Triosonata se cultivó en toda Europa, y junto a los compositores italianos (Corelli a la cabeza) hemos seleccionado obras inglesas (Purcell), francesas (Hotteteire, Leclair), germánicas (Biber, Telemann, Bach y uno de sus hijos) y hasta españolas. El primer concierto explora el siglo XVII mientras que el segundo se ciñe a la primera mitad del XVIII. En el tercero hemos organizado un monográfico español de finales del XVIII con ejemplos de tríos de cuerda pero ya sin bajo continuo: Brunetti y Boccherini, italianos de nacimiento, estuvieron en España muchos años y pueden y deben ser considerados como españoles.

Entre 1613, año de publicación de la Sonata dialogada de Rossi, hasta 1781, año de edición del Trío Op. 34/2 de Boccherini, casi dos siglos de música europea serán mostrados en este breve ciclo con el único punto de referencia de la Triosonata.

Estos conciertos serán retransmitidos en directo por Radio Clásica, la 2 de RNE.

SONATA XII.

*f*iacona.

Largo.

Violino I.
Violino II.
Violone,
e Cembalo.

Allegro.

Allegro.

Corelli, Sonata (la camera Op. 2/12.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

DARIO CASTELLO (? - después de 1648)
Sonata quarta a 2 soprani & basso (Venecia, 1638)

SALOMONE ROSSI (ca.1570-ca.1630)
Sonata in dialogo detta La Viene (Mantua,1613)

GIAN PAOLO CIMA (ca. 1570-1622)
Sonata a tre (Milán, 1610)

MARCO UCCELLINI (1610-1680)
Aria sopra Caporal Simon a 2 (Milán, 1649)

HENRY PURCELL (1659-1695)
Triosonata en Sol menor para violin, gamba y continuo
(Londres, 1630?)
Adagio/Allegro/Largo/Vivace

HEINRICH I.F. VON BIBER (1644-1704)
Partita VI en Re mayor (Salzburgo, 1680)
Praeliidium (adagio/allegro)
Aria con 13 variaciones
Finale

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

II

FRAY JOSÉ DE VAQUEDANO (ca. 1642-1711)

Sonata a tres en Fa mayor (Santiago, 1692?)

Grave

Allegro

Volado (allegro-allegro-despacio)

JOSÉ DE CASTRO (?-después de 1705)

Trattenimento Op. 1/5 en Sol menor (Venecia, 1695)

Preludio (adagio)

Allemanda (largo)

Giga (allegro)

ARCANGELLO CORELLI (1653-1713)

Sonata da camera Op. 2/12 en Sol mayor (Roma, 1685)

Ciacona (largo-allegro)

Sonata da chiesa Op. 3/12 en La mayor (Modena, 1689)

Grave/Allegro/Adagio/Allegro/Adagio

Vivace

Allegro/Adagio

Allegro/Adagio

Intérpretes: L'ACADEMIA D'HARMONIA

(Emilio Moreno, violin

Angel Sampedro, violin

Sergi Casademunt, viola de gamba

Albert Romani, clavecin)

Miércoles, 31 de Enero de 1996. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

JACQUES HOTTETERRE (1674-1763)

Trio Sonata en Mi menor Op. 3 n^s 4, para dos traversos y b.c.

Gravement

Gay

Grave

Gigue

GEORG PHILIPP TELEMANN (1681 1767)

Trio Sonata en Fa mayor, para flauta de pico, viola da gamba y b.c.

Vivace

Mesto

Allegro

JEAN-MARIE LECLAIR (1697-1764)

Trio Sonata en Re mayor, para traverso, viola da gamba y b.c.

Adagio

Allegro

Sarabanda, largo

Allegro assai

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

II

JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH BACH (1732-1795)

Trío Sonata en Re mayor, para traverso, violonchelo obligado y b.c.

Allegro con spirito

Andante

Rondo Scherzo

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Trío Sonata en Sol mayor BWV 1039, para dos travesos y b.c.

Adagio

Allegro ma non presto

Adagio e piano

Presto

Intérpretes: LA STRAVAGANZA
{Mariano Martín, flauta de pico y traverso
Guillermo Peñalver, traverso
Francisco Luengo, viola cía gamba
José Manuel Hernández, violonchelo
Pablo Cano, clave)

Miércoles, 7 de Febrero de 1996. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

JUAN OLIVER Y ASTORGA (1733-1840)

Trío para dos Violines y Baxo en Re menor
(Madrid ca.1765)

Maestoso

Adagio

Fuga. Allegro

JOSEPH CASTELL (P-ca. 1785)

Trío Op. 1/1 en Si b mayor (Madrid, ca. 1770)

Allegro spiritoso

Larghetto

Minuetto. Allegretto

GAETANO BRUNETTI (1744-1798)

Trio para dos violines y baxo dedicado al Serm^o. Sr. Infante Don Luis, en La mayor (Madrid, 1759)

Allegro

Andantino gracioso

Minuet

Prestissimo



Fundación Juan March

CICLO
LA TRIOSONATA

TERCER PROGRAMA

Miércoles, 14 de febrero de 1996

Wouter Móller ha sufrido un pequeño accidente que le impedirá tocar el violonchelo durante unas semanas.

En su lugar contaremos hoy con la participación de la violonchelista Lidewij Scheifes, manteniéndose íntegro el programa anunciado.

LIDEWIJ SCHEIFES estudió en Tilburg (Holanda) con Jean-Louis Hardy, y en París en la «École Normale de Musique» con André Levy, obteniendo al final de sus estudios la mención de «Premier Prix».

Durante muchos años ha sido, junto a Anner Bijlsma, profesora de violonchelo en los Conservatorios de Amsterdam y La Haya, y con él continúa enseñando en cursos internacionales y «master-classes».

Desde su fundación en 1981 es miembro de la Orquesta del Siglo XVIII de Amsterdam que dirige Frans Brüggen, a la vez que colabora regularmente con múltiples conjuntos internacionales de «música antigua», con Anner Bijlsma y con el grupo «Archibudelli», tanto en recitales y conciertos como en grabaciones discográficas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

II

LUIGI BOCCHERINI (1743-1805)

Trío Op. 14/4 en Re mayor, para violín, viola y violonchelo, "para S.A.R. Don Luis de España" (Madrid, 1772)

Allegro giusto

Andantino

Allegro assai

Trío Op. 34/2 en Sol mayor "para S.A.R. Don Luis, Infante de España" (Madrid, 1781)

Allegretto comodo assai

Minuetto

Adagio

Rondo. Allegro ma non presto

Intérpretes: EMILIO MORENO, violín y viola
IRMGARD SCHALLER, violín
WOUTER MÓLLER, violonchelo

Miércoles, 14 de Febrero de 1996. 19,30 horas.

Sonata a 3

The image displays a musical score for 'Sonata a 3' by Vaquedano. It is divided into two systems. The first system includes a vocal line labeled 'Bajo' (Bass) and piano accompaniment labeled 'Acompañamiento a la sonata a 3'. The vocal line begins with a first ending bracket over the first measure. The piano accompaniment consists of two staves. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, starting at measure 7. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and common time (C).

INTRODUCCIÓN GENERAL

Evolución o ruptura.

Natura non fit per saltus, decían los latinos: "La naturaleza no actúa a saltos", y es cierto que de la observación de muchos fenómenos naturales parece deducirse este principio. Seguramente es la filosofía de los habitantes de un clima mediterráneo. Los que vivimos en las estepas continentales sabemos, por el contrario, que del verano al invierno o de la sequía a la inundación se puede pasar en un momento. Si observamos los procesos en los que interviene el hombre, aún resulta menos cierto el aforismo latino: con frecuencia los cambios culturales son difícilmente predecibles e, incluso, difícilmente explicables a posteriori como eslabones de una cadena evolutiva.

Uno de los cambios más radicales que se pueden ver en la historia de la música occidental ocurrió en Italia en los años que rodean al 1600. En este caso la teoría -al contrario de lo que suele ser habitual- fue por delante de la práctica, como tirando de ella y forzándola a experimentar. Los intentos de los contertulios del conde Bardi por recuperar los efectos que, según los antiguos, producía la música en los oyentes, dieron como resultado la aparición de una *seconda prattica*. El viejo contrapunto medieval, que con Palestrina, Lasso y Victoria había alcanzado la perfección de un estilo clásico, se vio de pronto enfrentado a un nuevo modo de construir los planos sonoros. Los problemas que el nuevo estilo buscaba resolver no eran fundamentalmente musicales, sino literarios, textuales: la densidad polifónica siempre causaba problemas en la intelección de las palabras y en la transmisión de sus significados. El resultado, como es bien sabido, fue lo que se conoce como *monodia acompañada*, la reducción del esquema constructivo musical a dos planos: una melodía en el plano superior, liberada de las trabas anejas al contrapunto, y en el plano inferior el bajo continuo, un acompañamiento del que apenas se escriben unas notas, dejando su realización a los instrumentos e intérpretes ocasionales.

Pero, si el problema que se venía a solucionar era fundamentalmente literario y textual, ¿de qué modo se aplicaría el nuevo estilo a la música sin palabras, la que

se hace sólo con instrumentos? La lógica parece indicar que bastará con sustituir la voz por un instrumento en el plano superior y tendremos música instrumental en el nuevo estilo. Por extraño que parezca, tal solución -la *sonata* para instrumento solista- tardará bastantes años en ser puesta en práctica y no lo hará sin titubeos: los primeros ejemplos se deben a Giovanni Battista Fontana y su discípulo Biaggio Marini, pero la primera colección completa dedicada a esta modalidad será el op. 5 de Marco Ucellini (1649). Más aún, no será ésta la principal y más practicada forma de la música instrumental bairroca, sino *la sonata e)i trío*, estrucaira a la que se llega tras un sinuoso recorrido desde las formas instrumentales del último Renacimiento.

Por otra parte, ciertas comentes estéticas de la época, obsesionadas por la voz humana y por la recuperación de los antiguos efectos, tenían en poco aprecio a la música instrumental. Véase, por ejemplo, lo que opinaba Ercole Bottrigari en su diálogo *Il Desiderio, overo de' concerti di varii stromenti musicali* (Venecia, 1594): *Jamás se podrá formar un conjunto (concerto) de instrumentos sin acompañarles de una voz humana [...] para evitar que la armonía y el conjunto sean llamados 'mudos' por las personas cultas e inteligentes. Aristóteles y Platón calificaban una música instrumental semejante de sonido 'desnudo' de la cítara o el autos, añadiendo que se parecía más al sonido de los animales. Ello es debido a la falta de expresión de los afectos derivada de la falta de palabras.* Algunas frases de Monteverdi en sus cartas irían en una dirección parecida y, de hecho, en su copiosa y revolucionaria producción no figura ninguna obra exclusivamente instrumental.

Del canto al "suono".

Si en el repertorio conocido de los instrumentos polifónicos del siglo XVI -tecla, harpa o vihuela en la terminología castellana de la época- las tres cuartas partes son *glosas* o adaptaciones de música vocal, en el repertorio de los conjuntos de instrumentos se podría hablar de más del 90 %. Son varias las razones para que esto ocurriera así, pero entre ellas cabe suponer que, mientras los organistas y vihuelistas solían ser notables compositores con excelente formación, entre los instrumentistas de viento o de arco no se daban las mismas cua-

lidades. Lo que se pedía a un tañedor era destreza en el manejo de su instrumento, habilidad para la glosa u ornamentación y obediencia al maestro. Métodos como el de Diego Ortiz para la vihuela de arco o *viola da gamba* (1553) lo dicen muy claro en su título: *Tratado de glosas*, y en su contenido volcado a la ornamentación y la improvisación sobre modelos vocales o esquemas de danza. En ningún momento se aborda el problema de la escritura para conjunto de violas o para la viola en grupo con otros instrumentos, ni se ponen ejemplos de ello. Lo mismo cabría decir de los métodos de instrumentos de viento. Los conjuntos existían en catedrales y cortes palaciegas, pero su función era subsidiaria respecto a las voces: unas veces las doblaban y otras las sustituían. Su repertorio exclusivo era mínimo. Las músicas de danza, incluso, eran muchas veces canciones a las que se encerraba en esquemas regulares de cuatro, seis u ocho compases, y de ello hay numerosas muestras en las colecciones de Attaignant, Phalése o Susato.

Uno de los estilos que más abundantemente sufrió el trasvase de las voces a los instrumentos fue el de la *cbanson* parisina del tipo practicado por Crecquillon, Sermisy o Janequin. Quizá la animación de sus ritmos, la frecuencia de notas repetidas, la sencillez de sus imitaciones contrastantes con secciones de acordes... El hecho es que en los alrededores del 1600 se publicaron en Italia multitud de *canzone alia francese* o, simplemente, *canzona*, que, tomando en su origen características de los modelos franceses, fueron diversificándose en estilos variados. Además de para teclado solo, las hubo para conjuntos de tamaño y composición variable hasta las monumentales de Giovanni Gabrieli y otros maestros venecianos para más de veinte instrumentos agrupados en varios coros. De la denominación *canzon da sonar* se pasó a la abreviatura *sonata*, aunque, para mayor confusión, los términos *sinfonía* o, incluso, *ricercare*, podían referirse a algo no muy distinto. Durante las dos primeras décadas del siglo XVII se produce en Italia una febril actividad compositiva en torno a la música para instrumentos que da como resultado un repertorio tan notable por la cantidad como por la variedad, dentro siempre de estas cambiantes denominaciones.

La línea divisoria entre *canzona* y *sonata* no era ni mucho menos clara, por lo que algunas colecciones llevan títulos como *Caizoni overo Sonate concertate*.

M. Praetorius (1619) señaló que la *sonata* era de carácter más severo que la *canzona*, pero algunas comparaciones nos darían la sensación inversa: la sonata goza de mayor libertad, permite una escritura más florida, con efectos dinámicos y ecos y con técnicas que podrían calificarse como progresistas. Quizá la distinción más válida sea de tipo sociológico: los autores de *canzone* suelen ser organistas con buena formación teórica y práctica contrapuntística, mientras los compositores de *sonate* son tañedores de violín, el instrumento que ahora hace su aparición en la escena musical. La aportación de los recursos del violín es definitiva para la creación del nuevo estilo. Tienen por lo general todas estas músicas un aire de novedad, vitalidad y dinamismo que hace buena la observación de U. Eco acerca de que, si se quiere encontrar música auténticamente joven, habrá que buscarla en los orígenes y no en la música actual, que es, por esencia y herencia, vieja de muchos siglos. Algunas obras de aquella época producen en el oyente la impresión de estar asistiendo al momento de su creación: la forma parece construirse a medida que la música avanza a través de un juego de búsqueda de contrastes y simetrías, repeticiones, variaciones o sorpresas que van constituyendo el animado discurso musical.

A mediados del siglo XVII la *canzona* ha desaparecido y la escritura de las sonatas se ha generalizado para dos instrumentos agudos y bajo continuo: son las *sonatas en trío o tríosónatas*, que necesitan cuatro instrumentos para su interpretación (denominación tan equívoca, como la de las sonatas a *solo*, que necesitan tres instrumentos). El estilo de escritura para esta nueva agmpación de cámara estaba prácticamente establecido desde las *Sinfonie e Gagliarde* (1607) de Salomone Rossi. El mismo año publicaba Monteverdi sus *Scherzi musicali*, en los que la escritura para dos voces agudas alterna con los ritornelli instrumentales para dos violines (siempre, por supuesto, con bajo continuo). De la misma fecha es también su famosa ópera *Orfeo* que contiene episodios para parejas de instrumentos en un estilo tan brillante como los del aria *Possente spirto*. Monteverdi no nos dejó ninguna obra exclusivamente instrumental, como quedó dicho más arriba, pero a la vista de estos datos cabe atribuirle cierta influencia en el establecimiento del estilo tríosónatístico, no sólo por su manera de tratar los instrumentos, sino incluso por los procedimientos de su escritura para dos voces en muchos madrigales y

scherzi. En definitiva, el estilo de la sonata en trío se configuró reuniendo múltiples elementos e influencias: de la música vocal, de la nueva monodia, de la vieja *canzona*, del virtuosismo violinístico e, incluso, de la música de danza. Precisamente ésta última será la que motive una distinción entre dos estilos de sonatas.

Para la iglesia y el salón

En 1637 Tarquino Memla publicó una colección titulada *Sonate concertate da chiesa e da camera*. El título puede resultar chocante porque, en principio, parece que el repertorio religioso tiene sus reglas y contenidos muy distintos de lo que se practica en casa o en los salones palaciegos. Para la vida del músico de entonces tal distinción no era tan drástica. El instrumentista se ganaba el sustento actuando allí donde sus servicios eran requeridos y lo que pretendía era, en todo caso, que se le elejase interpretar la mejor música posible con su instrumento. La distinción expresa en el título de Memla no es más que un reclamo para que el posible comprador sepa que podrá utilizar aquella música en cualquier ámbito. Los músicos eclesiásticos utilizaban las sonatas instrumentales en ciertos momentos de silencio (o más bien de incomunicación entre el celebrante y los fieles) de la misa o de las vísperas. En España hay constancia de una curiosa costumbre instituida en algunas catedrales: la *siesta*, la hora de sexta, al mediodía, momento en que se dejaba expuesto el Santísimo para la adoración de los fieles en determinadas festividades hasta la hora de vísperas. Al no existir una liturgia concreta para ello, se encargaba a los músicos que interpretasen música vocal o instrumental. También Mattheson cuenta haber oído una sonata de Corelli durante unas vísperas en Holanda.

Lo que la Iglesia no permitía en ningún caso era la música de danza. (Entre paréntesis: venía prohibiéndolo desde la más remota Edad Media, pero el diablo siempre consiguió colarse entre los villancicos o los instrumentos). El violín había sido desde sus inciertos orígenes un instrumento dedicado a hacer bailar y seguramente por ello en las colecciones de sonatas se añadían con frecuencia arreglos de música de baile, pensada en muchos casos como mero disfrute auditivo y no para la práctica danzaría. Por eso las sonatas que se anuncian como *da chiesa* se distinguen de las sonatas *da camera*,

sobre todo, porque no tienen músicas de danza, al menos de modo expreso. La distinción nunca fue, con todo, absoluta, porque nada hay más sencillo que cambiar el título de *Allemanda* por *Adagio* o el de *Giga* por *Allegro*. No se trata de engañar a nadie, ni de hacer pasar gato por liebre, sino de una práctica lógica de la música instrumental: el compositor no rechaza sus ideas melódicas porque tengan aire bailarín, sino, al contrario, encuentra en los ritmos de las danzas motivos para su inspiración. (Entre paréntesis: en el mismo sentido cabría re-titular muchas músicas de Scarlatti o Haydn). Por el contrario, con frecuencia las sonatas de cámara tienen movimientos lentos ajenos a la danza al principio o en lugares intermedios.

Aunque los elementos básicos de la sonata de iglesia se encuentran ya definidos en las publicaciones de Giovanni Legrenzi (1626 - 1690), será a partir de las famosas colecciones de Arcangelo Corelli publicadas en las dos últimas décadas del siglo cuando se produzca una relativa sistematización. La sonata de iglesia más típica constará de cuatro movimientos alternados lentos y rápidos: I.- Grave, a modo de obertura, frecuentemente con aire de *allemande*. II.- Allegro, fuga. III.- Lento, *aria*. IV. Allegro, giga. Las diferencias entre los dos modelos de sonatas son descritas así por Sebastián de Brossard en su *Dictionnaire de musique* (1710): *La Sonata da Chiesa diffiere de la de Camera en que sus movimientos son Adagios o Largos mezclados con alguna fuga alegre y animada, mientras los de la Sonata llamada da Camera consisten, tras el Adagio, en una suite de aires de estructura regular como la Allemande, la Courante, la Sarabande y la Gigue: o bien, después del Preludio, una Allemande, un Adagio, una Gavotte, una Bowrée o un Menuet. Como ejemplo consúltense las obras de Monsieur Corelli.*

El reinado de la trío-sonata.

A lo largo del siglo XVII se suceden en Italia las escuelas violinísticas. Durante la primera mitad son las ciudades del Norte las que ejercen el liderazgo: Venecia, Modena, Mantua, Milán, etc. Desde mediados del siglo será Bolonia la que se sitúe en la vanguardia, gracias a dos instiaiciones: la iglesia de San Petronio y la *Accademia dei Filarmonici*. En la primera se creó una verdadera escuela, cuyo maestro fue Maurizio Cazzati (c. 1620-

1677), que formó expertos instrumentistas. En la Academia las composiciones se sometían a la disección y la crítica, suscitándose agudas controversias que, aunque a menudo desembocaban en arduos problemas teóricos, mantenían apasionadamente el pulso de la vida musical. Se puede comprobar en esta época una cierta diferencia de carácter entre la sonata a solo y la sonata en trío. La primera, por la libertad de que puede gozar el solista, sirve para la demostración de facultades virtuosísticas y audacias técnicas, mientras en la segunda el compositor persigue un ideal camerístico que también le sirve para mostrar sus dotes musicales, pero en otro sentido más amplio. Por eso no es casual que la carrera de muchos autores que luego serán famosos comience por la publicación de trío-sonatas: Corelli (1681), Caldara (1693), Albinoni (1694) o Vivaldi (1705). El éxito universal conseguido por las colecciones de Corelli convierte a la sonata en trío en un género practicado por doquier. Los aficionados encuentran en él la posibilidad de hacer música en grupo y, frecuentemente, en familia, sin necesitar la categoría de virtuosos.

La expresión "trío sonata" fue acuñada por los historiadores y editores en los años 30 de nuestro siglo precisamente al comenzarse el estudio y recuperación de todo este amplio repertorio. Los músicos del Barroco suelen referirse a estas obras como sonatas a tres o, simplemente, *tríos*, aunque tampoco escasean títulos como *trattenimenti* o *divertimenti*. Quien se ha puesto a la tarea ha podido contar un total de más de ocho mil trío-sonatas compuestas en Europa durante poco más de un siglo: Purcell en Inglaterra, Couperin y Leclair en Francia, Biber y Buxtehude en Alemania... Sola España parece haberse quedado incontaminada por esta fiebre, aunque no del todo, como testimonia el guitarrista Gaspar Sanz en su *Instrucción de música* (1674) cuando habla de las *sonadas cromáticas de Biolines que vienen de Italia* y se lamenta de la dificultad de los instrumentistas españoles para realizar el continuo convenientemente.

Transición y final.

Hacia la mitad del siglo XVIII es palpable que la cohesión del grupo trío-sonatístico comienza a romperse por la acción de varios factores. Los instrumentos que forman el continuo parecen querer cobrar mayor prota-

gonismo. Bach, por ejemplo, prefiere escribir toda la parte del clave, pero ello introduce elementos de distorsión en el diálogo de los instrumentos superiores, por lo que no es casual que en la obra bachiana no abunden los trio-sonatas en su forma típica. Las sonatas en trío para órgano son la demostración de que un instrumento de tecla puede realizar él solo el trabajo. Un virtuoso del violonchelo como Boccherini tampoco podía resignarse a hacer el papel de comparsa y en sus tríos, como en el resto de su producción camerística, la parte del bajo requiere un ejecutante de buenas dotes. Por otra parte, el clave va siendo desplazado por el nuevo piano-forte, instrumento menos "discreto" para la realización de la *annonía* y con más posibilidades que aquél en el campo de la expresión dinámica. Pero, quizá, el factor de más peso hay que buscarlo en el cambio de orientación estética y en la formación de un nuevo lenguaje instrumental que comienza a formarse en la orquesta y que acaba contagiando a las agmpaciones menores. En París se publican en los años 1760-70 algunas obras con la indicación *ou atrois ou avec toutes l'orchestra*, creando un género intermedio en el que el continuo parece no tener sitio.

En algunos tríos de Haydn, Cari Philipp y Johan Christian Bach e, incluso, en los primeros de Boccherini no es fácil saber si el compositor requiere un continuo, aunque en las obras maduras de éste último está claro que no. Poco a poco en las últimas décadas del siglo se sustituye el segundo violín por la viola y se abandona completamente el continuo. La nueva formación adopta formas como el llamado *trío concertante* en el que los instrumentos están tratados con igualdad y para el que Mozart (K 563), Beethoven (op. 3 y 9) y Schubert escribieron estupendas páginas. Pero eso constituye otra historia o, al menos, otro capítulo de la historia.

Han transcurrido dos siglos, hemos barajado muchos nombres y nos hemos movido por varios países. También se podría afirmar, sin embargo, que no hemos salido de Italia: la historia de la sonata en trío está escrita por italianos o por músicos con fuerte influencia italiana. A partir de estas fechas el centro de atracción y de irradiación para toda Europa será Viena.

Pepe Rey

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Es significativo que el único estudio biográfico moderno sobre Dario Castello (Eleanor Selfridge-Field, 1972) se titule: *Dario Castello: a Non-existent Biography*. Las escasas noticias seguras sobre su vida figuran en las portadas de sus dos colecciones: *Sonate concertate in stil moderno per sonar nel organo overo spineta con diversi instrumenti. Libro primo* (Venecia, 1621) y *Libro secondo* (Venecia, 1629). En la primera se afirma que el autor dirige un grupo de *piffari* o tañedores de instrumentos de viento y en la segunda se nos informa de que se ha convertido en *músico della Serenissima Signoria di Venezia in San Marco*. Pero ni en esta iglesia ni en ningún otro archivo veneciano figura nadie con su nombre. Sí aparece, en cambio, como violinista y bajonista entre 1624 y 1649 un Giovanni Battista Castello, cuyos datos cuadran bastante bien con nuestro músico, sobre todo a la vista de los instrumentos más frecuentemente utilizados en sus sonatas: violín, corneta (el competidor del violín en esta época), trombón y bajón (primitivo fagot). El tipo de sonata que Castello practica guarda todavía estrechas relaciones con la *canzona*: división en secciones, cambios de compás, contrastes de tempo *adagio-allegro* e ideas musicales más vigorosas que líricas. La modernidad de estilo proclamada en el título debe de referirse a tres aspectos: el virtuosismo, las audacias armónicas y la organización dramática del discurso musical. Respecto al primero, el autor advierte: *Aunque a primera vista estas sonatas parecen difíciles, nadie debe desesperare, sino tocarlas más de una vez, de modo que con el ejercicio se harán cada vez más fáciles, porque nada hay dificultoso para quim saca placer de ellas*. Y el placer viene proporcionado por las otras dos características, sobre todo por el sentido dramático derivado de los contrastes de tensión y relajación en los que se mueve esta música. La pnieba está en la gran popularidad que adquirió la obra de Castello y que provocó sucesivas reediciones hasta las de Amberes en 1656 y 1658.

Salomone (o Salamone) Rossi (c. 1570 - c. 1630) fue también experto intérprete, además de compositor. Pasó toda su vida en Mantua, actuando con frecuencia al ser-

vicio de la corte de los Gonzaga -aunque sólo ocasionalmente como músico asalariado fijo- que le dispensaron de llevar el distintivo amarillo que identificaba a los judíos. En bastantes ocasiones su nombre figura junto al de Monteverdi, como tañedores ambos de viola en sus años jóvenes o como compositores de intermedios para diversas comedias. Su actividad estuvo en muchos casos integrada en las compañías teatrales de judíos que tanta importancia tuvieron en los espectáculos teatrales mantuanos de aquellos años. En algún caso las crónicas hablan de S. Rossi y su *grupo de músicos* con ocasión de actuar ante ilustres invitados de la corte mantuana. Publicó siete libros de madrigales y canzonette (1589 - 1622) de tipo algo arcaico, aunque figuran entre los primeros que se imprimieron con una parte para el bajo continuo. Su último impreso de música vocal, *Madrigalletti per cantar a due soprani o tenori* (1628) es buen ejemplo de las estrechas relaciones entre la naciente escritura trisonatística y la música vocal, pues en él se intercalan *ritornelli* para dos violines y bajo continuo. Otra publicación destaca por la rareza de su contenido: *Hashirim asher lishíomo* (1622), "Los cantares de Salomón", colección de 33 salmos, himnos y cantos sinagogaes polifónicos en hebreo. Como cabría esperar, su estilo musical guarda semejanzas con el de sus colegas mantuanos, como Monteverdi, además de mostrar influencias de la música policoral veneciana. La mayor contribución de S. Rossi a la historia de la música, sin embargo, destacada unánimemente por todos los estudiosos, se contiene en sus cuatro libros de música instrumental. Nótese que en los dos primeros (1607 y 1608) el contenido se describe como *sinfonie e gagliardeper sonar*, mientras en los dos últimos (1622 y 1623) aparece ya la palabra *sonate* en el título. En ellos queda establecida la escritura trisonatística con dos líneas superiores opuestas a un bajo continuo.

Giovanni Paolo Cima (c. 1570 - 1622) desarrolló su actividad como maestro de capilla y organista en la iglesia de S. Celso, de Milán. Su hermano Andrea era, por las mismas fechas, organista de S^a M² della Rosa de la misma ciudad. Publicó varias colecciones de música vocal e instrumental (entre 1599 y 1626) y unas *Ricercate per l'organo* (1602), el instrumento de su especialidad. En la música vocal se muestra bastante conservador respecto a las nuevas tendencias. Su primer impreso de música instrumental, *Partito di ricercari, canzoni alia*

francese (1606) también se mueve por caminos ya conocidos. Es en los *Concerti ecclesiastici* (1610) donde encontramos, entre polifonías vocales demasiado escolásticas, su obra más original, las seis sonatas para diversas combinaciones de instrumentos, entre las que se encuentra la *Sonata a tre* que sonará en este concierto. Se trata de la obra más antigua impresa con este nombre.

Marco Ucellini (1610 - 1680) nació, probablemente, en Forlimpopoli, cerca de Forli, y realizó su aprendizaje musical en Asís con Giovanni Battista Buonamente, discípulo de S. Rossi y admirador de Monteverdi, al que dedicaría las primeras sonatas y sinfonías de su *Settimo libro eli sonate* (1637). Ucellini pasó parte de su vida en Modena, como maestro de capilla de la catedral y director musical de la corte de los Este. Desde 1665 hasta su muerte ocupó el cargo de maestro de capilla en la corte de los Farnesio en Parma. Desgraciadamente no se ha conservado la música de las varias óperas y ballets que compuso para las dos cortes en las que trabajó. Sí conocemos, por el contrario, siete de los ocho libros de música instrumental que publicó, que representan el nivel más alto de la técnica del violín en su época: utilización de la 4ª posición, ligaduras, trémolos, etc. Frecuentemente emplea Uccellini melodías populares, esquemas de clanza y *ostinati* de ya larga tradición, que le sirven también para titular sus obras con nombres curiosos y evocadores. En el op. 4, *Sonate, correnti et arie* (1645) se guardan algunos de los más bellos ejemplos de su sorprendente estilo, como la famosa sonata para violín solo *detta la Luciminia contenta*, o el *Aria undecima àdoi violini sopra il Caporal Simon*, desarrollada en forma de variaciones, que escucharemos hoy. La melodía en cuestión había sido utilizada ya por Biaggio Marini en *La Monica* (1629), pero Ucellini tiene el detalle de escribir el breve texto bajo el estribillo:



Caporal Simon Caporal Simon

Henry Purcell (1659 - 1695) no sólo fue un músico único y genial -como habrá podido comprobar hasta el último despistado durante las celebraciones conmemorativas del pasado año- sino también un perspicaz observador del acontecer musical con capacidad de visión más allá de las costas inglesas y más allá de los límites de su

tiempo: *La música en Inglaterra está aún en la infancia... Actualmente aprende el italiano (no podría tener mejor maestro) y un poco de acento francés para conseguir elegancia y modernidad. Como hemos vivido más alejados del sol, hemos crecido más lentamente que los países vecinos y debemos estar contentos de ir perdiendo gradualmente nuestros barbarismos. Y a semejante tarea se aplicó Purcell, sin olvidarse de recoger lo mejor del legado de la música británica. En el prefacio a su edición de sonatas en tito de 1683 confiesa: En lo que concierne al autor, se ha aplicado a imitar a los más ilustres maestros italianos... Debe reconocer su ignorancia de la lengua italiana, pero cree poder afirmar legítimamente que no se equivoca confiándose al poder de las notas italianas o a la elegancia de sus composiciones y no teme recomendarlas a los tañedores ingleses.* Purcell no miente en absoluto al confesar su devoción italiana, pero casi simultáneamente a estas sonatas ha estado trabajando en una colección de *fantasías* para conjunto de violas, que culminan una larga tradición inglesa. Y también de la misma época son unas *pavanas* -¿quién se acordaba ya en 1680 en Europa de esta vieja danza tardomedieval?- para dos violines y bajo. En realidad, el italianismo de sus sonatas es un elemento que se suma al estilo personal no desvirtuándolo, sino enriqueciéndolo. Quizá por eso no fueron bien comprendidas en algunos ambientes y el propio Corelli confesó tener una mediocre opinión de las mismas. Se cita como ejemplo de valoración contemporánea ajustada la del teórico Roger North que las califica de *noble conjunto de sonatas que, aunque un poco recargadas por la vena inglesa, motivo por el que han sido indignamente menospreciadas, son música muy buena y muy bien hecha.* En 1697, dos años después de la muerte de Purcell, su viuda publicó otra colección de diez sonatas en trío seguramente contemporáneas o un poco anteriores a las impresas en 1683- *La trío-sonata el Sol menor* que nos ofrecen los intérpretes del concierto de hoy no pertenece, sin embargo, a ninguna de las dos colecciones. Conservada fragmentariamente en las partes de violín y bajo continuo, el papel de la viola da gamba ha sido reconstruido por el musicólogo Thurston Dart (responsable también, por cierto, de la dramática y romántica parte de timbal de la conocidísima fanfarria de la *Música fúnebre para la Reina María*). Conviene avisar al oyente de que en la terminología utilizada por Purcell *adagio* significa movimiento muy lento, mientras *largo* equivale a movimiento medio.

Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644 -1704), bohemio de Wartenberg y activo en las cortes de Kromeriz (Moravia) y Salzburgo (Austria), se sitúa en la historia de la música para violín como una cumbre un tanto aislada. Con una perspectiva de cien años Charles Burney escribió: *De todos los violinistas del pasado siglo Biber parece haber sido el mejor y sus solos son los más difíciles y extravagantes de toda la música del mismo período que conozco.* Con ser ello cierto, también lo es que Biber es autor de un extenso y valioso catálogo de óperas, música religiosa y música instrumental para diversos conjuntos. Su obra fue conocida y reconocida en lejanos países de Europa y, más aún, Biber fue uno de los pocos músicos (quizá con H. L. Hassler y A. Corelli) que gracias a sus méritos consiguió verse enaltecido al rango nobiliario: el emperador Leopoldo I se lo concedió en 1690. La dificultad de muchas de sus obras se basa en dos aspectos técnicos: el tañido simultáneo en dos o más cuerdas y el empleo de la *scordatura* (afinación de las cuerdas del violín en una sucesión diferente de la habitual por quintas). Por el primero Biber consigue, por ejemplo, que una sonata para violín y bajo continuo sea, en realidad, un trío-sonata o que una sonata para dos violines y bajo continuo resulte ser una obra a cinco partes. Como escribió un cronista castellano en referencia a otro músico de otra época: *Cosa, para los que no entendían, maravillosa y para los que entendían, maravillosísima.* De ambas técnicas hizo Biber generoso empleo en dos de sus más famosas colecciones: *Sonatas de los Misterios [del Rosario]*, para violín y bajo, y *Harmonía artificiosa-ariosa, diversi mode accordata*, para dos violines y bajo. Cabe buscar los antecedentes de tales maneras en el austríaco J. H. Schmelzer o en sucesivos italianos, que ttabajaron en Alemania durante el siglo XVII, y los consecuentes en el mismísimo J. S. Bach, como los historiadores han señalado con unanimidad, pero lo realmente resaltable es que, como en éste último, los artificios técnicos no se quedan para Biber en eso, en meros fuegos artificiales, sino que son portadores de un vigoroso pensamiento musical.

José de Vaquedano (c. 1642 - 1711) fue maestro de capilla del Monasterio de las Descalzas Reales, de Madrid, y desde 1681 hasta su retiro por enfermedad ocupó idéntico cargo en la catedral de Santiago de Compostela. Según J. López-Calo, Vaquedano sobresale entre los compositores españoles del siglo XVII por la cantidad y calidad de su música. Misas, antífonas, lamentaciones,

salmos, motetes y medio centenar de villancicos en honor de Santiago y para otras festividades parecen atestiguar, al menos, lo primero. Aquí figura como autor de una auténtica rareza: la única sonata a tres (y, además, la única música instrumental para conjunto) compuesta en España que actualmente podamos conocer. Es obra breve y sencilla, a la que sería cruel intentar comparar con las que sonarán en este programa. En rigor no es una trío-sonata, porque la línea del bajo es independiente del acompañamiento, aunque muchas veces camina pegado a él.

De la obra de Francisco José de Castro se ha ocupado Emilio Moreno que, además, ha grabado en disco con los otros tres intérpretes del concierto de hoy las diez sonatas contenidas en sus *Trattenimenti armonici da camera* (Bologna, 1695). En el momento de publicar la colección Castro estudiaba en el Colegio de Nobles de San Antonio, de Bologna, regentado por los jesuítas, y pertenecía a la Academia dei Formati, a cuyo director dedica la obra. En 1708 aparecen unos *Concerti academia a quattro. Op. TV*, firmados por un *Académico Formato*, pseudónimo bajo el cual E. Moreno supone que se esconde nuestro autor, obligado a la discreción por su hábito religioso. Los "entretenimientos armónicos" de Castro son pequeñas sonatas de cámara con un número variable de movimientos (de tres a cinco), generalmente danzas precedidas de un preludio. *Música relativamente intrascendente en su forma, escribe E. Moreno, y convencional en la escritura, tiene, sin embargo, la frescura de la juventud del autor, la despreocupación del aficionado que se sabe dueño de la técnica y las maneras del profesional, y la indudable influencia de un medio musicalmente mucho más rico que el que Castro hubiera vivido de haberse quedado en España, país en el que la Iglesia condicionó en cuanto a repertorio o formas de vida musical mucho más que en Italia.*

Arcangelo Corelli (1653 - 1713) nació en Fusignano, no lejos de Bologna, pero ya en la adolescencia se trasladó a esta ciudad, en la que recibiría una sólida formación a cargo de los maestros de la capilla musical de San Petronio. A los diecisiete años fue admitido en la prestigiosa Accademia Filarmónica de Bologna, pero poco después trasladó su residencia a Roma, donde permanecería hasta su muerte, salvo breves viajes a Francia y Alemania. Corelli sólo publicó seis colecciones de doce obras cada

una: dos de *trío-sonatas da chiesa* (op. 1, 1681, y op. 3, 1689), dos de *trío-sonatas da camera* (op. 2, 1685, y op. 4, 1694), una de sonatas para violín solo (op. 5, 1700) y una de *concerti grossi* (op. 6, 1714). En cada uno de los géneros Corelli marca el punto culminante de su tiempo y prepara el camino de la música instrumental del siglo XVIII. Su influencia en la música para el violín fue definitiva en toda Europa: como confirmación baste el dato de que su opus 5 alcanzó más de cuarenta ediciones en el siglo XVIII. En Amsterdam (1710) se publicó con los ornamentos de Mr. Corelli tal como él los ejecuta, lo que desencadenó un aluvión de ediciones ornamentadas de todo el repertorio violinístico. Las *trío-sonatas* del op. 2 probablemente fueron compuestas para el servicio del Cardenal Pamphili, en cuyo palacio residió Corelli desde 1684 con el cargo de maestro de música. En las *academias* palaciegas que tenían lugar los domingos actuaban regularmente Corelli, su discípulo predilecto M. Fornari, el violonchelista español J. B. Lulier -también excelente compositor llamado por los romanos "Giovannino del violone"- y el cembalista B. Pasquini. La nº 12, última de la colección, está constituida por variaciones sobre el *ostinato* descendente de cuatro notas conocido como Ciaccona. Se trata de una excepción -aunque no única, puesto que la nº 12 del op. 5 es la famosa *Folia*, también en forma de variaciones- a la estructura habitual de *sonata da camera* formada por un preludio y varias danzas. Precisamente el estilo de sonata en forma de variaciones fue largamente imitado por Vitali, Dall'Abaco, Albicastro, Reali y el mismísimo Vivaldi en su op. 1 (1705). Las imitaciones del estilo corelliano se convertirían en un género confesado abiertamente con frecuencia hasta las *6 Sonates Corellisantes* de Telenrann. La octava sonata que escucharemos en este concierto, última de las de iglesia del op. 3 dedicado al Duque de Modena, también presenta cierta excepcionalidad en su estructura respecto al patrón más común en su género. Los analistas no se ponen de acuerdo al señalar el número de sus movimientos: cuatro, cinco o siete, dependiendo del punto de vista que se adopte. En realidad, la parte de comienzo se compone de secciones contrastantes que imitan el estilo virtuosístico de las *toccatas* para instrumentos de tecla; sigue luego un breve *adagio* que sirve de puente y utiliza en el bajo un movimiento típicamente corelliano que se ha dado en llamar *bajo caminante*; en el *vivace* siguiente el violonchelo adquiere rango protagonista, que es recuperado por los violines en el *allegro*, para acabar en una vigorosa fuga.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Jacques-Martin Hotteterre (1674 - 1763) fue llamado "Le Romain" -y así firmó algunas de sus obras- por haber residido en su juvenaid durante un tiempo en Roma. Es el músico de más altura de una familia que tuvo varias generaciones de individuos dedicados a la constmcción de instmmentos de viento-madera y a la enseñanza e interpretación de los mismos. Del propio Jacques se conservan tres flautas traveseras (Berlín, San Petersburgo y Graz) que se cuentan entre los más bellos ejemplares de su época. La mayor parte de sus obras están destinadas, por tanto, a la flauta (travesera o dulce), el oboe y la musette (gaita de fuelle). Particular importancia tienen sus dos métodos, uno para el aprendizaje técnico y otro para la improvisación y ejecución de los ornamentos: *Principes de la flûte traversière*, de la *flûte à bec et du haut-bois*. Op. 1 (1707) y *L'art de preludier sur la flûte...* Op. 7 (1719). Conviene contemplar la música práctica de Hotteterre desde la perspectiva del conflicto estilístico entre la música francesa y la italiana; conflicto que los músicos parisinos vivían diariamente al sufrir en sus economías los éxitos de los músicos italianos. Medio siglo más tarde estallaría la *Querelle des Bouffons*, pero en los finales del siglo XVII la tensión era palpable y, además, generaba protestas contra la política del cardenal Mazarino. Hotteterre se sitúa en un punto intermedio y quizá su apodo tenga alguna significación en este aspecto. Su *Deuxième livre de pièces*. Op. 6 (1715) contiene las más antiguas obras francesas para flauta construidas en varios movimientos, pero no se las denomina *suites*, sino *suites sonatas*, aunque las diferencias con las suites estrictas son mínimas. La sonata en trío que escucharemos hoy proviene de su op. 3 (1712), una colección de seis obras-para dos flautas traveseras, flautas dulces, oboes, violines u otros instrumentos y bajo continuo-estructuradas en cuatro movimientos según el esquema más habitual de la *sonata da chiesa*.

Georg Philipp Telemann (1681 - 1767) es reconocido como el compositor alemán más prolífico del siglo XVIII: óperas, pasiones, cantatas religiosas y profanas, conciertos, música de cámara y obras teóricas y didác-

ticas, todo ello en gran número. Precisamente la cantidad de sus obras, junto con la sombra comparativa de otros grandes genios germanos, le han situado durante mucho tiempo en un plano secundario que quizá no fuera el que le correspondía. Las conmemoraciones de su nacimiento hace quince años sirvieron, al menos en Alemania, para revisar gran parte de sus obras y recuperar algunas sin duda valiosas. Telemann es un eslabón necesario entre el Barroco tardío y el incipiente Clasicismo con lo que se ha calificado como "estilo galante". Su vida transcurrió -como la de un buen músico barroco- al servicio de iglesias y cortes, trabajando de organista (Leipzig, 1702), *Konzertmeister* (Eisenach, 1708), maestro de capilla (Bayreuth, 1716) o director de música de la ciudad (Hamburgo, 1721), pero su actividad editora y un cierto buen ojo para los negocios le caracterizan como un músico bastante independiente de la iglesia y la nobleza, que se suma al auge de la burguesía. En Alemania se le estimó en su momento tanto o más que a Juan Sebastián Bach, con quien tuvo tan buena relación que apadrinó a su hijo Carl Philipp Emanuel. De formación autodidacta, estudió en su juventud las obras de Lully y Campra, por lo que la influencia francesa se hace notar en su producción. Al hablar de su música instrumental, R. Rolland comenta que Telemann introdujo una corriente de aire fresco en la música alemana, abandonando lo que la perfección contrapuntística podía tener de pesado, como guiándose por el principio: *El Arte debe combinarse con la elegancia*. Telemann fue de los primeros en darse cuenta de que podía sacar provecho al interés de los ciudadanos de las clases medias por interpretar música por sí mismos. Pero los aficionados con educación no podían enfrentarse a obras muy complicadas técnica o estilísticamente. El género más elevado al que podían aspirar era la sonata en trío, que en aquella época dominaba el campo de la música de cámara. Tal es el origen de las más de ciento veinte sonatas a tres compuestas por Telemann para diversas combinaciones instrumentales. La que se incluye en el programa, catalogada como *Trío Sonata en Fa Mayor, TWV42-F3*, fue publicada en los *Essercizi musici overo dodici Soli e dodici Trii a diversi stromenti* (1739-40), claramente destinados a los músicos aficionados (nótese el título en italiano a pesar de estar impreso en Hamburgo). La colección comprende doce sonatas a solo para violín, flauta travesera, flauta dulce, viola da gamba, oboe y bajo continuo y doce sonatas en trío para combinaciones diferentes de

estos instrumentos. Esta es la única vez que -según mis noticias- Telemann utilizó explícitamente la combinación de flauta dulce y viola da gamba como instrumentos ornamentales.

Jean-Marie Leclair (1697 - 1764), llamado "l'Ainé" ("el Viejo") para distinguirlo de un hermano más joven ("le Cadet") del mismo nombre y también violinista, es considerado el fundador de la escuela francesa del violín. En los comienzos, sin embargo, fue bailarín en la Opera de Lyon y como profesor de danza se trasladó a Turin en 1722. Por extraño que parezca, ambas profesiones resultaban cercanas, porque, como explica G. Muffat (1698), *el arte de la danza es comprendido por la mayor parte de los mejores ejecutantes de instrumentos de cuerda y así no es un milagro que sepan tan bien encontrar y mantener el tempo adecuado*. Durante su estancia en Turin recibió las enseñanzas de un discípulo de Corelli, Giovanni Battista Somis, que era famoso por su refinada técnica de arco. De vuelta a París, Leclair sirvió a un rico financiero, Joseph Bonnier, al que dedicó los dos primeros volúmenes de sonatas para violín. Con el paso del tiempo se hizo famoso por sus apariciones en los Conciertos Espirituales y fue nombrado Ordinario de la Música de la Cámara del Rey, lo que le dio oportunidad de codearse con los mejores músicos del momento. Durante los últimos años de su vida Leclair se separó de su segunda esposa y vivió en un suburbio parisino. En la noche del 22 de octubre al volver a casa de jugar al billar fue asesinado por un desconocido que, según evidencias que constan en los archivos, era su sobrino, Guillaume-François Vial, también violinista. El misterio de la muerte de Leclair es por qué el asesino jamás fue acusado formalmente y llevado a juicio. La viuda, para recaudar fondos, reeditó muchas de las viejas obras y sacó algunas nuevas que el compositor había dejado manuscritas. Sus admiradores le llamaron el "Corelli de la France" y, ciertamente, su posición central en la historia del violín en los respectivos países es comparable. Sin embargo, a diferencia del italiano, Leclair publicó una sola serie de sonatas en trío, su op. 3 (1731), a las que hay que añadir otras tres sonatas del op. 13 (1753), que son arreglos para dos instrumentos de obras anteriores a solo.

Johann Christoph Friedrich Bach (1732 - 1795) fue el mayor de los hijos de Juan Sebastián y Ana Magdalena. A la edad de 18 años, poco antes de morir J. S., abando-

nó el hogar paterno y aceptó un puesto de músico de cámara junto al Conde Guillermo de Schaumburg-Lippe en Bticeburg. En esta ciudad fijaría su residencia hasta el final de su vida, por lo que es conocido como "el Bach de Bticeburg". Johann Christoph Friedrich había recibido, como es lógico, una completa formación contrapuntística y en Bückeburg se encontró con una sociedad que consumía mucha música italiana -Pergolesi, Tartini, etc.-, aunque también alemana -Stamitz, Haydn, Gluck-, todo lo cual acabaría configurando su estilo como un compromiso entre las corrientes del Norte y del Sur. En 1778 efectuó un viaje a Londres para visitar a su hermano Johann Christian y, de paso, a Cari Philipp en Hamburgo: volvió a Bückeburg con un piano y gran admiración por la música de Mozart, cuyo *Rapto en el serrallo* montaría poco después en su teatro. De su abundante producción -que por estos pagos prácticamente desconocemos y ni siquiera los doscientos años ele la muerte de J. Ch. F. han sido ocasión de conocerlo mejor- la crítica destaca las obras para teclado (clave o piano) y algunas cantatas, oratorios y obras dramáticas escritas en estrecha colaboración con el poeta Johann Gottfried Hercler, que durante varios años residió en Bückeburg. Su música de cámara es calificada como bastante superficial, a pesar de una notable y progresista independencia de la escritura de las partes instrumentales. En definitiva, se dice, no es un innovador pero sigue los pasos progresistas de Haydn y Mozart. El *Trío* que sonará en este programa está catalogado por H. Wohlfarth como *HW VII/4* y es una obra anterior a su viaje londinense, puesto que en las obras posteriores el piano se presenta, cuando menos, como instrumento alternativo al clave.

La escasez de la producción camerística de Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) que ha llegado hasta nuestros días ha hecho suponer a algunos que muchas obras se han perdido. Otros argumentan que, por ejemplo, durante los años de Leipzig (desde 1722 hasta su muerte) apenas prestó atención a este género de música. Aunque nunca sabremos con certeza las razones de esta carencia, sí resulta sorprendente el contraste entre el cuidado que Bach puso para conservar y difundir algunas obras camerísticas, que nos han llegado en cuidadosos manuscritos de Ana Magdalena, con el descuido mostrado respecto a las sonatas en trío. En el catálogo preparado por W. Schmieder (el célebre BWV) se reúnen cua-

tro obras de este tipo, de las que sólo la BWV 1039, la que sonará en este concierto, ha podido ser atribuida con seguridad a Bach. Son palpables, sin embargo, tanto su conocimiento de la tradición trionsonática -atestiguado por los arreglos del op. 3 de Corelli- como su maestría en la escritura a tres demostrada no sólo en composiciones tan complejas y elaboradas como la que cierra la *Ofrenda Musical*, sino también en las *Sonatas en trío* o los *Corales Schübler* para órgano, en algunos movimientos de cantatas y en las sonatas para un instrumento y clave obligado, en las que éste representa a la vez funciones ornamentales y fundamentales. Bach parece rechazar el papel de relleno improvisado comúnmente otorgado al clave y lo eleva a categoría protagonista. La historia de la sonata que cieña el presente concierto ilustra muy claramente tal procedimiento. Compuesta en Cöthen en 1720, ese mismo año Bach la reescribió para viola da gamba y clave (BWV 1027), pasando la parte de una de las flautas a la mano derecha del clave. Se diría que Bach rechazaba el carácter de música para aficionados que la trío-sonata había adquirido en su época y le parecía ilógico y antieconómico que cuatro hicieran lo que perfectamente podrían hacer dos.

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Juan Oliver y Astorga (1733 - 1830) excelente violín de la Real Capilla, era natural de Yecla, obispado de Murcia, de estatura baja, pero de gran vista, y nadie le aventajaba a leer a mucha distancia. Gozó de mucha estima y aprecio en la profesión, por su incuestionable mérito como violinista de primera categoría. Falleció de una caída en Madrid el día 12 de febrero de 1830, a la avanzada edad de noventa y seis años cumplidos, siendo feligrés de la parroquia de San Pedro. Así lo describe Baltasar Salcloni en el tomo I de su *Diccionario de Efemérides* (1868). Por otras fuentes sabemos que Oliver realizó en su juventud una cierta carrera como virtuoso del violín que le llevó a dar conciertos en Frankfurt (1765) y Londres (1767). En esta última ciudad debió de residir durante varios años al servicio del Duque de Abingdon, al que dedicó dos colecciones de música instrumental: *Six sonates á violon et basse*, op. 1 (¿1767?) y *Six Sonatas for two Germán Flutes or two Violins and a Bass*, op. 3 (¿1769?). Entre ambas publicó su op. 2 (1768), una colección de canciones italianas con acompañamiento de clave y guitarra. Vuelto a España, en 1776 ocupó en la Real Capilla la plaza de violinista, que conservaría hasta su muerte. En los archivos del Palacio Real se conservan once sonatas que le encargaron para los ejercicios de oposición a las plazas de violín y viola de los años 1780 a 1807. En otros archivos (Catedral de Avila) o bibliotecas (Conservatorio de Madrid) se conserva más música de cámara de este autor.

En 1791 se publicó en Salamanca un folleto con el título *Disertación sobre la estimación que se debe dar a la música y sus profesores*. Su autor, Manuel Antonio Ortega se expresa de esta guisa: *Si a Apolo le colocó la Gentilidad entre los dioses, porque tañía bien la lyra, ¿qué haría si en nuestros días [..]a sus oídos llegaran las composiciones y conciertos de Don Josef Hayden, Don Ignacio Pleyel y nuestro español Don Josef Castel?*. Aparte de la retórica, lo más significativo de la pregunta estriba en que la equiparación de Castel con Haydn y Pleyel se hace a propósito de sus conciertos y no por

la música teatral. José Castel (fl. 1761 - 1781) es mencionado en los diccionarios e historias principalmente como autor de tonadillas -de las que se conserva medio centenar- representadas en Madrid por la compañía de Manuel Martínez en fechas anteriores a 1778. También puso música a sainetes, zarzuelas y comedias, en algunos casos con texto de don Ramón de la Cruz. R. Stevenson reseña, incluso (si no es una coincidencia de nombres), una misa a cuatro voces y orquesta fechada en 1777 y conservada en el Archivo Arzobispal de Lima. Pero lo que se escuchará en este concierto es su op. 1/1, un trío para instrumentos de cuerda.

Gaetano Brunetti (1744 - 1798) nació en Fano, cerca de Roma, y estudió violín con Pietro Nardini en Livorno. Su llegada a Madrid puede fecharse con anterioridad a 1762, ya que consta haber compuesto en ese año una música para teatro. En 1767 (siendo rey Carlos III) ingresó en la Real Capilla como último violín y poco a poco fue ascendiendo de categoría, como era norma. A su muerte ocupaba el tercer lugar, aunque Carlos IV, al acceder al trono en 1788, le había nombrado director de la Real Cámara. Ya desde tiempo antes Brunetti tenía en la corte atribuciones por encima de su rango de simple violinista. En 1785, por ejemplo, entregó por orden del Príncipe de Asturias el famoso quinteto de Stradivarius al violero Vicente Asensio, porque su sonido, *sobre todo el del violín chico, era de mala calidad*. Carlos IV tocaba -parece que no muy bien- el violín, gracias al maestro que su padre le había asignado, Felipe Sabatini, y era un ávido devorador de música de cámara. Brunetti fue el encargado de proporcionarle obras nuevas de todo tipo, tanto propias como de los mejores compositores del momento. A él se debe, por tanto, en gran parte el contenido de la importante colección de música del Palacio Real. Allí se conserva la mayor parte de su producción, que alcanza la cifra de 451 composiciones, escritas principalmente para la Real Cámara. Los simples números resaltan la importancia de su obra camerística: 12 sextetos, 66 quintetos, 44 cuartetos, 30 tríos y 64 sonatas a solo, para muchas de las cuales se conservan los movimientos centrales -*adagio*- glosados por el autor. Doce de los tríos fueron publicados en París, seis como op. 2 (1776) y otros seis como op. 3 (1782). En el Palacio de Liria se conserva la parte de violín primero de seis tríos dedicados al Duque de Alba y fechados en 1767 (el

mismo año que ingresa en la Real Capilla y, por cierto, el mismo año que Boccherini publica en París sus tríos, op. 1). En el Palacio Real hay dieciocho tríos *per divertimento di Sfua] Mfaestá] Clatolica]* o del Príncipe de Asturias. En todos los casos la plantilla es de dos violines y violonchelo y la estructura, con alguna excepción, tripartita: rápido-lento-rápido. El trío que sonará hoy intercala, por el contrario, un *Minuet* antes del último movimiento y está dedicado al Infante Don Luis, el protector de Boccherini.

Luigi Boccherini (1743 - 1805) nació en Lucca y estudió el violonchelo con su padre, que era contrabajista. Pasó un tiempo en Roma, de donde se trasladó a Viena con su padre para trabajar en la orquesta del teatro de la corte. A los diecisiete años compone su op. 1, *Sei Triiper archi* (que recibirían el elogio de Gluck), y poco después el op. 2, *Sei Quartetti*, que se adelantan varios años a los primeros cuartetos de Haydn. Volvió a Italia en 1764, pero tres años más tarde lo encontramos en París, triunfando con sus conciertos y sus ediciones. De allí vino a España en 1768, según unos por invitación del embajador que le aseguraba la protección real y, según otros, tras los pasos de una cantante romana, Clementina Pelicho Martínez, con la que se casaría en 1770. Ese mismo año el Infante Luis Antonio de Borbón, hermano de Carlos III, lo eligió como *violón de cámara y compositor de Música*. Una de las primeras colecciones que compuso en España comprende *Sei Terzettiper due violini e violoncello* (op. 9 según la imprenta y op. 6 según el registro que cuidadosamente llevó el propio Boccherini durante toda su vida), dedicados al Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, que, como su padre, tampoco manifestó un especial interés por el músico, sino hasta después de muerto el Infante. Los cuartetos del op. 10 fueron dedicados *alli Sigri. Dilettanti di Madrid*, lo que parece demostrar que, en efecto, en aquella época existía en Madrid una verdadera afición por la música de cámara. Los años siguientes son los de mayor estabilidad para Boccherini, que en 1772 compone la colección de tríos dedicada al Infante y registrada como op. 14, cuyo n.º 4 escucharemos hoy. En este caso la viola sustituye al segundo violín en la plantilla instrumental, disposición utilizada con anterioridad solamente por Haydn y Le Duc: se diría que ya es completo el alejamiento del trío-sonata barroco, pero Boccherini retornará aún varias veces al

viejo sistema. El op. 14 será transcrito para teclado por manos desconocidas en fecha muy cercana (1775) con el título de *Sei Sonate per il cémbalo e violino a cl libitum*. En 1776 la boda del Infante don Luis obliga a toda su pequeña corte a sucesivos desplazamientos a Boadilla del Monte, Cadalso de los Vidrios, Velada y Arenas de San Pedro. En esta última población durante el verano de 1784 sería retratado por Goya en el bello e interesante cuadro *La familia del infante don Luis*, en el que también se incluyó el pintor. En el mismo lugar compondría Boccherini tres años antes los seis tríos op. 34, también dedicados a su protector, de los que aquí escucharemos el n^o 2. En 1785 muere Don Luis y con ello declina la buena estrella del músico. Sobrevivirá gracias a una pensión de Carlos III, el producto de sus ediciones y la protección de Federico Guillermo II de Prusia, la condesa-duquesa de Benavente y el embajador francés Luciano Bonaparte. Boccherini se traslada a vivir a Madrid y entre febrero y octubre de 1793 compone la serie de los seis tríos, op. 47, también con viola, calificados por el autor como *opera piccola*, como los del op. 1, por constar de sólo dos movimientos. De 1796 procede su última colección de tríos, op. 54, de nuevo para dos violines y violonchelo, caprichosa y negligentemente editados en París por Pleyel como una demostración, quizás, de que las viejas ramas de antaño ya no servían para los nuevos tri(n)os de hogañ. Por eso, quizás, este ciclo madrileño dedicado al trío-sonata debería acabar con una visita a la calle de la Madera, n^o 18, piso primero, donde fueron compuestos los -salvo alguna rara muestra que aparezca por ahí- últimos tríos para dos violines y bajo de la historia de la música hace exactamente 199 años y dos meses: a últimos de diciembre de 1796 enviaba Boccherini a Pleyel el último trío de la serie. No moriría nuestro autor en la casa mencionada, sino que lo haría en la calle de Jesús y María, n^o 5, un 28 de mayo de 1805. Algo que todo buen madrileño debería saber y, por eso, dicho queda.

PARTICIPANTES

SONATA XII.

Grave. *Allegro.*

Violino I.
Violino II.
Violone,
e Organo.

$\frac{6}{2}$ $\frac{6}{3}$ Tasto solo.

Adagio.

$\frac{4}{2}$ $\frac{6}{2}$ $\frac{7}{2}$ $\frac{7}{2}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{7}{8}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

Corelli, Sonata ila chiesa Op. 3/12.

PRIMER CONCIERTO

L'ACADEMIA D'HARMONIA

Formada por cuatro de los más reconocidos especialistas españoles de la llamada "interpretación histórica", L'ACADEMIA D'HARMONIA es uno de los grupos de música antigua en España con más proyección internacional. Creada con el objetivo de interpretar la música de los siglos XVII y XVIII según los cánones históricos, L'ACADEMIA D'HARMONIA ha puesto siempre especial énfasis en la investigación y divulgación de la música de autores nacidos en la Península Ibérica o directamente relacionados con las culturas hispánicas. L'ACADEMIA D'HARMONIA hizo su presentación en el Festival de Urbino (Italia), y desde entonces ha actuado no solamente en España, sino que ha tocado en importantes salas y festivales europeos (Utrecht, Amberes, Roma, Saintez, Munich, Badén Badén, etc.) y grabado para radio y televisión, entre otras emisoras, para Catalunya Música, RNE, RTVE, RAI (Italia), SDR (Alemania), France Musique, BRTV (Bélgica) o NOS (Holanda).

L'ACADEMIA D'HARMONIA ha grabado un CD para la colección de RTVE "Album de la Música Española" con la integral de las sonatas del músico español del siglo XVII Francisco José de Castro.

EMILIO MORENO

Madrileño nacido en el seno de una familia de músicos, realizó sus primeros estudios de la mano de su padre y los continuó con Enrique García Marco y en el Conservatorio de la capital española, a la vez que cursaba la licenciatura de Filosofía. Estudió musicología y violín con J. Schröder en Basilea obteniendo el Diploma de Solista de la Schola Cantorum Basiliensis. Actúa regularmente por toda Europa, Norteamérica, Japón y Australia, tanto como director de "La Real Cámara", como solista, director o concertino invitado de numerosas orquestas barrocas europeas y americanas, así como miembro de la Orquesta del Siglo XVIII o como viola del Cuarteto 115 de Ginebra, participando en innumerables grabaciones discográficas.

Profesor de violín barroco en el Conservatorio de Granollers (Barcelona), ha sido profesor en la Universidad de Salamanca y es constantemente requerido para impartir "master-classes" dentro y fuera de España (Holanda, Italia, Alemania, EE.UU., México, etc.). Como musicólogo ha publicado numerosos artículos y trabajos en medios especializados españoles y extranjeros, y en la actualidad redacta su tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona. Es director artístico del reciente sello discográfico español "Glossa".

ANGEL SAMPEDRO

Estudia en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtiene el Tíauo Superior de violín. Más adelante, becado por el Ministerio de Cultura, se traslada a Holanda para estudiar violín barroco durante tres años con Sigisvald Kuijken en el Real Conservatorio de La Haya.

Ha sido ayuda de solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid y solista de la Orquesta Sinfónica Ciudad de Valladolid.

Trabaja asiduamente con diferentes orquestas y grupos españoles y extranjeros entre los que cabe destacar la Orquesta Barroca de Amsterdam, la Sociedad Dach de Holanda, La Chapelle Royale, Orquesta de la Capella Musicale di San Petronio de Bolonia, Pro Música Antigua de Madrid, Música Antigua de Chamberí, Cuarteto Ludens, etc.

Es profesor de violín barroco en la Academia de Música Antigua de la Universidad de Salamanca, concertino de la Orquesta Barroca Universidad de Salamanca y profesor de violín y música de cámara en la Academia Maese Pedro de Madrid.

Tiene grabado en disco compacto la integral de las trisonatas de Francisco José de Castro (1693), grabación realizada y producida por RTVE.

SERGI CASADEMUNT

Nacido en Barcelona, se formó en la Escolanía de Montserrat donde estudió canto y violonchelo, interviniendo como solista contralto en diferentes producciones discográficas. Se diplomó más tarde en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. Se inició en la música antigua en el grupo *Ars Musicae*, donde empezó el estudio de la viola de gamba con Jordi Savall. Es miembro de *Hesperion XX*, la *Capella Reial de Catalunya* y *Le Concert des Nations* que dirige Jordi Savall.

Interesado en el estudio de la música antigua catalana, ha publicado estudios y transcripciones dándola a conocer en concierto y grabaciones con los grupos que dirige: *Orquestra Barroca Catalana* y *La Confraria de Músics*. Pertenece a la *Societat Catalana de Musicologia* del *Institut d'Estudis Catalans*. Otro campo por el que se ha interesado es el de la lutheria, en especial de las violas de gamba, siendo uno de los pocos intérpretes que toca instrumentos contruidos por él mismo.

ALBERT ROMANÍ

Nacido en Barcelona, hizo sus estudios musicales de piano con Angel Soler y se licenció en Letras por la Universidad de Barcelona. Con una beca del gobierno holandés, se especializó después en clavicémbalo estudiando las técnicas de interpretación históricas con Ton Koopman en el Conservatorio de Amsterdam, y en diversos cursos de música de cámara, dirección.

Consagrado desde hace muchos años a la interpretación con los instrumentos históricos de teclado (clave, órgano, fortepiano), compagina su labor concertística con la de divulgación y pedagogía musical a través de conferencias, cursos especializados, etc. Ha acatado con numerosos grupos de música barroca, realizando la parte de "bajo continuo" también en oratorios y otras obras sinfónicas, y en recitales como solista, en los más prestigiosos festivales internacionales (Santander, Granada, Viena, Puerto Rico), y en grabaciones para radio, TV. y CD.

SEGUNDO CONCIERTO

LA STRAVAGANZA

MARIANO MARTÍN

La figura de Mariano Martín es de indudable significación en la vida flautística española: pionero en los campos de la interpretación profesional y de la enseñanza oficial de la flauta de pico; activo participante en el movimiento de introducción de la música antigua en España; creador y director de los Cursos de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial; promotor de espectáculos musicales y de fusión de poesía y música; fundador de los ya clásicos grupos Lema y La Stravaganza, con los que ha mantenido una intensa actividad concertística y de grabaciones; compositor tanto de música para flauta como para otros instrumentos; profesor de toda una generación de flautistas españoles, etc.

En su curriculum encontramos, además de lo mencionado anteriormente, conciertos con los grupos Ensemble Baroque e Limoges, Camerata Basiliensis, Ensemble Pygmalion de Limoges y Capilla Real de Madrid, en países como Alemania, Suiza, Francia, Portugal, Checoslovaquia, Polonia, Argentina, Italia, Perú, Colombia, Costa Rica y, prácticamente, toda España, actuando en los más prestigiosos ciclos y festivales.

Como solista ha tocado bajo la dirección de directores como A. Janigro, J. Bodmer, M. van Altena, O. Alonso, L. Remartínez, J.M. Hassler, L. Herrera de la Fuente y O. Gershensohn, entre otros. Ha realizado grabaciones discográficas para los sellos Emi Odeon, Hispavox, Zafiro, Tecnosaga y Jade, así como grabaciones para la RNE, RTVE, Radio France y TV polaca. Su disco "Música Española para Flauta del siglo XVIII" obtuvo el premio del Ministerio de Cultura. Es presidente de la Asociación Música Barroca y Catedrático de Flauta de Pico del Conservatorio Superior de Música de Madrid.

GUILLERMO PEÑALVER

Comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio de Sevilla. Se especializa en las flautas de pico y travesera barroca, estudiando con los profesores M. Martín, N. Stern, W. Dickinson, Ph. Suzanne y W. Hazelzet. Becado por la Junta de Andalucía, ha realizado estudios de perfeccionamiento de flauta travesera ban-oca en los conservatorios de Toulouse (Francia) y La Haya (Holanda).

Como concertista ha actuado con numerosos grupos en España, Francia, Holanda, Alemania e Israel. Es miembro del grupo Poema Harmónico con el que realiza una intensa labor concertística. Colabora con varios de los más prestigiosos grupos de música antigua de España como Concert de les Arts, La Capilla Real de Madrid, La Stravaganza, Al Ayre Español, Orquesta Barroca de la Universidad de Salamanca, etc. Ha colaborado, asimismo, con los grupos Pigmalyon de Limoges y Orphée de Amsterdam. Ha participado en la grabación de un disco de villancicos del padre Soler y otro de música del Monasterio de Guadalupe. Es profesor de flauta de pico del Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

FRANCISCO LUENGO

Nació en La Coruña. Comenzó en 1981 el aprendizaje de viola de gamba bajo la dirección de José Vázquez continuando los estudios bajo su dirección en la Hochschule für Musik de Viena, en la que ingresó en 1988.

Ha asistido a numerosos cursos de interpretación de música antigua con destacados maestros e intérpretes. Colaboró con grupos como Grupo Universitario de Cámara de Compostela, Wiener Consort, La Stravaganza, Musica Practica, Real Capilla de Madrid y la Capilla Musical de la Catedral de Santiago.

Dirige desde su creación el grupo Capela Compostelana, con el que ha realizado conciertos en España y Europa, así como grabaciones discográficas y programas para radio y televisión de diversos países.

JOSÉ MANUEL HERNÁNDEZ

Nace en Madrid y realiza estudios de violonchelo con Pedro Corostola en el Real Conservatorio Superior de Música de dicha ciudad. Asiste a cursos de perfeccionamiento con R. Plachot y P. Corostola.

Su interés por la música antigua lo lleva también a realizar cursos de viola de gamba con Pere Ros. Con Richte Van Der Maer y Wouter Moller amplía y consolida su dedicación al violonchelo barroco.

Como violonchelista ha colaborado con diversas orquestas y grupos de cámara. Dentro del campo de la pedagogía ha sido profesor en el Conservatorio Superior de Salamanca y en el Real Conservatorio Superior de Madrid.

En la actualidad es profesor de violonchelo en el Conservatorio Profesional Teresa Berganza de Madrid.

PABLO CANO

Nace en 1950. Discípulo de Bobby Asperen. Ha actuado en España, diversos países europeos y Norteamérica. Ha colaborado con diversos solistas y agrupaciones, tanto en concierto como en grabaciones discográficas. Es autor de numerosos guiones radiofónicos. Ha realizado grabaciones para radio y televisión y grabado diversos discos, uno de los cuales, dedicado a Sebastián Albero, obtuvo en 1980 el Premio Nacional del Disco.

Su repertorio abarca gran parte de la música para tecla compuesta desde el siglo XVI hasta comienzos del XIX. Sumamente interesado por la música española, son numerosas las obras teclísticas a cuya recuperación ha contribuido decisivamente mediante su labor de investigación y difusión.

Ha impartido cursillos en España y Alemania. Es Profesor Clavecinista Acompañante en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Es licenciado en Derecho.

TERCER CONCIERTO

EMILIO MORENO

Véase pág. 39-

IRMGARD SCHALLER

Nadida en Salzburgo en una familia de músicos, además de sus estudios universitarios en la universidad salzburguesa, estudió violín y piano en el Mozarteum de su ciudad natal, donde obtuvo su diploma de violín a la vez que asistía a las clases de música histórica de Nikolaus Harnoncourt. Bajo la dirección de Lucy van Dael se especializó en el Real Conservatorio de La Haya (Holanda), diplomándose en violín "barroco". Residente en Inglaterra, es miembro del conjunto "London Baroque", así como de la Orquesta del Siglo XVIII, de Amsterdam, colaborando también con La Petite Bande y "Anima Aeterna". Su actividad camerística se desarrolla también con, entre otros, el "Schönbrunn Ensemble Amsterdam", el "Ensemble 415" de Ginebra o "Concerto Palatino". En España es docente de violín barroco en los Cursos Internacionales de Música Antigua de Daroca.

WOUTER MÖLLER

Nacido en la familia de luthiers Max Möller de Amsterdam, recibió clases de Max Rodríguez y Nelly Pasquier (París), completando sus estudios de conservatorio con Carel van Leeuwen Boomkamp. Ha sido chelista del Cuarteto Esterházy y desde 1980 participó en el proyecto "Cantatas de Bach" de Telefunken con Gustav Leonhardt y el Concentus Musicus de Viena como primer chelista. Es miembro, entre otros, del Quadro Hotteterre y del Amsterdam Fortepiano Trio, a la vez que es el violonchelo solo de la Orquesta del Siglo XVIII. Ha impartido clases magistrales por todo el mundo. Aparte de haber participado en grabaciones para los más importantes sellos, como solista ha grabado para EMI International sonatas de Vivaldi, canciones de Frescobaldi y conciertos de Boccherini. Enseña en el conservatorio Sweelinck de Amsterdam.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

JUAN JOSÉ REY

Madriileño de 1948. Estudió Psicología en la Universidad Complutense y Musicología en el Conservatorio de Madrid. Actualmente es Asesor musical en Radio Clásica, la 2 de RNE.

Su actividad en el campo de la música se ha diversificado en publicaciones, programas de radio y conferencias, sin olvidar nunca la práctica interpretativa dentro del Grupo SEMA, del que es director. Con el Gmpo SEMA, además de realizar centenares de conciertos durante más de dos décadas, ha publicado cuatro discos (*En Folia, Ramillete de cantigas, villancicos, pavanas... e otros entretenimientos, Por las sierras de Madrid y Cancionero Musical de Palacio*) que han recibido diversos premios del Ministerio de Cultura y de la crítica especializada.

Ha sido colaborador habitual de la revista "Scherzo" y de las páginas culturales del diario ABC, pero también ha escrito artículos para otras revistas nacionales y extranjeras. Entre los libros cabe mencionar *Ramillete de flores (Colección inédita de obras para vihuela)*, *Portus musice, de Diego de Puerto*, *Danzas cantadas en el Renacimiento español* y *Los instrumentos de púa en España*.

Con el apodo de "Bachiller Rey" ha popularizado en la radio programas como *Veterodoxia, Diccionario de antigüedades, Galería de retratos, Medianoche era por filo...*, *En un lugar de la marcha* o *Los Tesoros de Orfeo*. Tanto en ellos como en las publicaciones intenta con frecuencia la mezcla de géneros narrativa y poesía sobre todo, por lo que es difícil saber lo que se esconde tras títulos como *El azar y la fatalidad (Historia de un descubrimiento musicológico)*, *Portae musicae, Reivindicación de un Re, Libro dos enxiemplos do Rei Sandio, Musicología forense* o *Los ojos del Rey*.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades
culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para
jóvenes (a los que asisten cada curso más
de 25.000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas
figuras, aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una
Biblioteca de Música Española Contemporánea.*

Depósito Legal: M. 1.374-1996.

Imprime: Gráficas Jomagar. MOSTOLES (Madrid).



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castellò, 77. 28006 Madrid
Entrada libre.