

Fundación Juan March



CICLO

MÚSICA GALANTE

Marzo-Abril 1992

CICLO

MÚSICA GALANTE

Fundación Juan March

CICLO

MÚSICA GALANTE



Marzo-Abril 1992

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	5
Programa general	
Introducción general, por Daniel Vega.....	16
Notas al Programa:	
• Primer concierto.....	23
• Segundo concierto.....	28
• Tercer concierto.....	32
• Cuarto concierto	37
Participantes.....	41

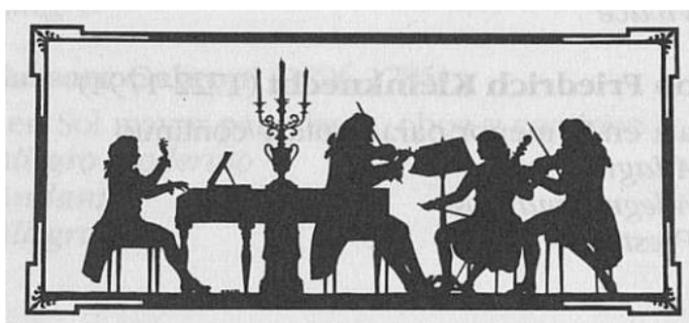
Nuestro habitual acercamiento a la música del siglo XVIII, abordado otras veces a través de los grandes compositores (Monteverdi, Vivaldi, Scarlatti, Telemann, los Bach...) o en ciclos que resumen una determinada escuela (barroco español, barroco francés, la Venecia de Vivaldi...), tiene esta vez un argumento distinto y más complicado de definir: El estilo galante.

La Galantería, como afirmó el gran músico y teórico Mattheson, no puede enseñarse, no tiene reglas concretas. Es -un cierto no sé qué- como diría Feijoo tan difícil de analizar como un perfume o un condimento, pero sin el cual la composición musical quedaría sosa y sin el exigido refinamiento para los oyentes de un determinado momento histórico.

Tanta ambigüedad permite a los compositores una libertad sin apenas más límites que los del buen gusto y el decoro. Lo galante es uno de los rasgos del Rococó, pero no son necesariamente la misma cosa. Y, para complicar más el asunto, es un ingrediente internacional, cuando la reunión de gustos preconizada por François Couperin había creado un sustrato común que se superponía a los fuertes caracteres de las distintas escuelas nacionales europeas.

Este ciclo, en el que hemos elegido cuidadosamente obras todas ellas contaminadas» por el virus de la galantería, nos introduce en un mundo repleto de finuras y delicadezas en el que el compositor buscado tanto convencer con su técnica, sino halagar con la expresión. Son obras que requieren de los intérpretes algo más de lo que las notas dicen, y también un espíritu adecuado en los oyentes, que deben disfrutarlas como «conocedores y apasionados'.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Johann Joachim Quantz (1697-1773)

Trío en Do menor para flauta, oboe y continuo

Adidante moderato

Allegro

Larghetto

Vivace

Cari Ph. E. Bach (1714-1788)

Sonata en Sol menor para oboe y continuo

Adagio

Allegro

Vivace

Jakob Friedrich Kleinknecht (1722-1794)

Sonata en Si menor para flauta y continuo

Adagio

Allegro smansioso

Presto

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

II

Jakob Friedrich Kleinknecht (1722-1794)

Trío en Do menor para flauta, oboe y continuo

Allegro moderato

Amorevole, poco lento

Allegro assai

Christoph Schaffrath (1709-1763)

Sonata en Sol mayor para viola da gamba y clave
obbligato

Allegro

Largo

Allegro

Baldassare Galuppi (1706-1785)

Trío en Sol mayor para flauta, oboe y continuo

Allegro moderato

Andante

Allegro

Intérpretes: **Ensemble Barroco «Sans Souci»**

Agostino Cirillo, *traverso barroco*

Ian Grinbergen, *oboe barroco*

Renée Bosch, *viola da gamba*

Olga Garetá, *clave y bajo continuo*

Miércoles, 11 de marzo de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

LA SONATA GALANTE EN ALEMANIA Y ESPAÑA

I

Johann Joachim Quantz (1697-1773)

Sonata en Re mayor para flauta y continuo

Adagio

Allegro

Largo

Minuetto

Johann Philipp Kirnberger (1721-1783)

Sonata en Sol mayor

Adagio

Allegro

Allegro

Federico «el Grande» (1712-1786)

Sonata en Mi menor (Sp. XIX)

Largo

Allegro

Allegro ma non molto

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

LA SONATA GALANTE EN ALEMANIA Y ESPAÑA

II

Cari Ph. E. Bach (1714-1788)

Sonata en Do mayor para viola da gamba y continuo

Andante

Allegro

Arioso

Oliver Astorga (1733-1830)

Sonata en Sol mayor, Op. 1 n.º 1 (*)

Moderato

Andante

Minuetto

Antonio Rodil (P-1787)

Sonata en Re mayor

Allegro

Adagio

Rondó. Presto

(*) Edición de Lothar Siemens, 1991.

Intérpretes: La Stravaganza
Mariano Martín, *travesera bairoca*
Inés Fernández Arias, *clave*
Francisco Luengo, *viola da gamba*

Miércoles, 25 de marzo de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Juan y/o José Plá

Trío para oboe, violín y continuo en Re menor

Allegro (molto)

Andante

Allegro (assai)

José Herrando (1720-1763)

Sonata en La mayor

Andante

Adagio

Allegro

Juan y/o José Plá

Sonata para oboe y continuo en Do menor

Allegro moderato

Andante

Allegro

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

II

Juan y/o José Plá

Trío para flauta, violín y continuo en Re mayor

Allegro moderato

Adagio

Allegro

Nicolás Ximénez

Sonata para violín y continuo en Sol mayor

Allegro

Adagio

Presto ma non troppo

Johann Christian Bach (1735 1782)

Quinteto en Re mayor para flauta, oboe, violín, viola da gamba y clave obligato

Allegro

Andantino

Allegro assai

Intérpretes: El Buen Retiro

Agostino Cirillo, *traverso*

Ian Grinbergen, *oboe bairoco*

Isabel Serrano, *violin bairoco*

Renée Bosch, *viola da gamba*

Olga Gareta, *clave y bajo continuo*

Asesoramiento musical: Beryl Kenyon de Pascual

Miércoles, 25 de marzo de 1992. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Trío en La menor para flauta de pico, violín y continuo «Esercizii Musici»

Largo

Vivace

Affettuoso

Allegro

Cari Ph. E. Bach (1714-1788)

Dúo para flauta y violín, Wq. 140

Andante

Allegro

Allegretto

Trío en Sol mayor para flauta, violín y continuo

Adagio

Allegro

Presto

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

II

Joseph Haydn (1732-1809)

Trío en Do mayor, Op. 38 n.º 3, para flauta, violín y violonchelo

Allegro moderato

Poco adagio

Finale. Presto

Johann Chr. Friedrich Bach (1732 1795)

Sonata en La mayor para violonchelo y continuo

Larghetto

Allegro

Tempo di Minuetto

Carl Ph. E. Bach (1714-1788)

Trío en Re menor para flauta, violín y continuo

Allegretto

Largo

Allegro

Intérpretes: **Conjunto Barroco Zarabanda**

Alvaro Marías, *flauta*

Paul Herrera, *violín*

Damien Launay, *violonchelo*

Rosa Rodríguez, *clave*

Miércoles, 25 de marzo de 1992. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Constituye una tentación para todo estudioso que se enfrente con la marcha de la Historia (y más si es alemán, en cuyo caso puede ser obsesión) precisar los contornos de sus diferentes etapas. La dificultad radica en que el devenir del hombre es un continuo difícilmente articulable en secciones. Y sin embargo resulta imprescindible intentarlo para acercarnos a su comprensión. Tampoco la Galantería, el estilo galante, es una época de límites precisos ni es una «época», en sí, sino un ingrediente dentro de una época, a la que no se pueden asignar lindes perceptibles.

Los inicios del 1700 marcan la máxima expansión del Barroco musical. Ya sólo queda sacar las últimas consecuencias (con el evidente peligro del epigonismo) y evolucionar a partir de ellas, o seguir un camino único e irrepetible, que es lo que hace Bach. Es precisamente el año de su fallecimiento, 1750, el que convencionalmente se ha utilizado para marcar el fin de la era barroca. Por otra parte, E. T. A. Hoffmann, testigo de su tiempo, considera en 1710 románticos (y no le falta razón) a Beethoven e incluso a Haydn y Mozart, lo que hace hundir profundamente en el siglo XVIII las raíces del Romanticismo. ¿Dónde queda un hueco para incluir el gran «Clasicismo vienés»? ¿Dónde se ubica el Rococó, estilo galante o como quiera llamarse?

A pesar de que Haendel sobrevive nueve años y Telemann diecisiete a la fecha simbólica que cierra el Barroco musical, es lógico suponer que antes ya está presente (quizá hasta en estos representantes de la época que declina) la nueva sensibilidad. Mientras, el Romanticismo será en los clásicos vieneses un germen que no ha desarrollado todas sus virtualidades. Esta precisión permitirá abrir un espacio temporal en el cual pueda encontrar acomodo el estilo que nos ocupa.

P. Rummenhóller, que prefiere la denominación. *Preclasicismo* para denominar la etapa que va «de lo Rococó al "Sturm und Drang"», le asigna un ámbito que va aproximadamente de 1735 a 1785. Son cincuenta años (yo reduciría un poco el término «ad quem»), que al ritmo de la época constituye un trecho lo suficientemente dilatado como para que en él afloren y cristalicen suficientes elementos que acrediten su personalidad. Este preclasicismo contiene rasgos del Barroco musical precedente e incorpora otros nuevos de evidente signo evolutivo, en una triple estratificación: la herencia recibida, la herencia recibida que es reinterpretada (caso del cémbalo/clavicordio) y lo absolutamente nuevo. Una condición de puente hacia el Clasicismo (que no es tan diverso y puede considerarse su maduración) y que dejará el humus vital en que se alimente la floración romántica.

Ya en 1711, en una obra que años más tarde refundiría en uno de los tratados más importantes de bajo continuo, J. D. Heinichen hablaba del «goüt!», el gusto, con el que designaba la capacidad de discernir y captar lo bello que posee un público, al que no hay que abrumar con excesivas complicaciones. Poco después, en 1713, Mattheson nos enfrenta ya con la consecuencia de esta nueva actitud estética: *Hasta ahora se exigía en una buena composición tan sólo dos elementos, melodía y armonía, pero hoy día se consideraría muy deficiente si no se incorporara un tercer elemento, la galantería. En todo caso, esta galantería no se puede enseñar ni encerrar en reglas precisas, sino que sólo puede adquirirse por medio de un buen «goüt- y de un sano judicium. Recurriendo a una comparaison (por si el lector no fuese lo suficiente galante como para comprender qué significa en música galantería.), vendría bien parangonarlo con un vestido en el que el paño podría representar la armonía tan necesaria; la fagon la melodía conveniente en esta armonía, y de alguna manera la borderie (o broclerie) sería la galantería.* No hemos topado ya con el estilo galante perfectamente acuñado, pero se advierte una nueva sensibilidad, un gusto naciente que cuajará poco después.

Der Critische Musicus es el título de un periódico fundado en Hamburgo por un ex alumno de Bach, J. A. Scheibe, que en mayo de 1737 y dando una de cal (*el señor Bach es el más esclarecido de los músicos*), no se ahorra la de arena para dejar pingando al Bach compositor. El párrafo es interesante porque indica una lucha ge-

neracional y un cambio en el gusto: *Este gran hombre sería la admiración de todas las naciones si fuera más agradable y no privara a sus obras de naturalidad, confiriéndolas un carácter ampuloso y confuso, y encubriera su belleza con excesivo artificio... Escribe minuciosamente todas las figuras, las más pequeñas ornamentaciones y todo lo que puede sobreentender el intérprete, con lo que priva a sus piezas no sólo de la belleza de la armonía, sino que hace totalmente imperceptible el canto. Todas las voces han de trabajar a la vez con idéntica dificultad, y no se reconoce entre ellas una como principal. Resumiendo: es en música lo que fue anteriormente el señor de Lohenstein (en literatura). La ampulosidad ha conducido a ambos de lo natural a lo artificioso y de lo sublime a lo oscuro; se admira en ambos el ímprobo trabajo y su excepcional esfuerzo aplicado, sin embargo, en vano, ya que va contra la naturaleza.*

Si esto no fuera suficiente, J. J. Rousseau nos propone el negativo de lo que debe ser la música de su tiempo al definir la anterior: *Música barroca es aquella en la cual la armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, la melodía es áspera y poco natural, la entonación difícil y el movimiento rígido.*

Rococó es un modo de sentir el arte que podría cifrar su esencia en la predilección por el adorno refinado, sutil, colorista, que rehuye lo geométrico, a lo que trata de encubrir con formas estilizadas tomadas de la naturaleza. Es un estilo, sobre todo, de lo plástico, que asumen las clases dominantes económica y culturalmente: reyes, príncipes, nobles y la Iglesia. Y es que hasta en lo religioso se infiltra la mundanidad, la superficialidad y hasta la frivolidad del profano arte rococó: el templo se asemeja al salón del trono regio regio donde se manifestará en este caso el Dios-Majestad, o incluso constituirá el salón palaciego, que a través de los sentidos (arquitectura, pintura, escultura, oratoria florida y música coaligados) pretende conducir al creyente hacia una religiosidad extrovertida.

Pero hay un rococó burgués, menos magnífico, que en literatura se inclina hacia la naturaleza a través de lo anacreóntico y en música se personifica en el «Kenner und Liebhaber», entendidos y aficionados a los que se dirige la música de la época con intención de sumirlos en la expresión de suaves afectos (*in eine sanfte Empfindung zu versetzen*, decía textualmente Emanuel Bach).

Cuando proclamaba la primacía del sentimiento y la naturaleza (paradoja de la era de la razón), Rousseau respondía al sentir de una época que de la música requería condiciones tales como naturalidad, sencillez, belleza suave y sensorial, razón y equilibrio, facilidad, elegancia melódica y formal, estructura ligera, homófona no contrapuntística, diversión, diálogo (Conversación [«Unterhaltung»] es el término que se repite con excesiva frecuencia en los títulos y portadas de las obras, como para no constituirse en síntoma).

Estas adjetivaciones pueden definir lo galante, que se contrapone a lo «gelehrt», lo técnico, lo especulativo, es decir el «estilo eclesiástico» (de nuevo la clásica oposición de lo que Monteverdi llamó «prattica») de densa polifonía, cuya poliestratificación impide el fluir de la melodía, limita la expresión y la concreción del sentimiento, la «Empfindung» (insisto en la terminología alemana porque los alemanes han sido los mejores definidores del estilo). Si lo galante es expresión de un nuevo modo de sentir ya muy típicamente burgués (no se pierda de vista que el «Bürger» alemán no es el «citoyen» de la Revolución francesa), lo «gelehrt», lo sabio, representa la supervivencia de la tradición, aunque inevitablemente contaminada de nuevas tendencias. Un compositor podría, sin embargo, utilizar ambos lenguajes de manera no simultánea, como ya ocurrió con Monteverdi: El P. Martini, oráculo de J. Ch. Bach y Mozart o de nuestro P. Soler, será «galant» en su música instrumental y «gelehrt» en la de iglesia.

Y quiero llamar la atención sobre la facilidad requerida, un auténtico reclamo publicitario, que no se refiere solamente a la facilidad técnica de interpretación, sino de concepto de estilo. La constante y simultánea alusión a «profesionales y aficionados» como destinatarios de las obras, demuestra la excelente preparación de estos últimos. O últimas, ya que con frecuencia son ellas las destinatarias de las obras: *Sei brevi Sonate da Cemb. massime all' uso delle Dame* (Nichelmann, 1749), *Six Sonates pour le clavecin a l'usage des Dames* (E. Bach, 1770).

Marpurg, Quantz o Emmanuel Bach formulan teóricamente el estilo en sus tratados en torno a 1750. Marpurg encomia la obra y añora los tiempos pasados («laudator temporis acti», que diría el clásico Horacio) al prologar *El arte de la fuga* del viejo Bach, pero en su *Abhandlung von der Fuge* (1753) propone ya, sin renunciar al estilo severo, una «fuga galante» más libre, a menos voces y en la que del predominio de la voz supe-

rior resulte una mayor cantabilidad. Tratados de composición como el de Riepel (1752) parten del minueto para llegar al dominio de las técnicas compositivas y no del contrapunto y su culminación, la fuga. Telemann aconsejaba creer más en la imaginación que en el contrapunto, con lo que la música no se convertiría en esfuerzo, ciencia oculta o magia: *Quien escribe para la mayoría debe hacerlo mejor que quien escribe para la minoría*, es decir, la postulada facilidad. De ahí su lema: *Singen ist das Fundament der Musik in alien Dingen* (el canto es el fundamento de la música en todas las cosas). Aunque procede del profundo Barroco, Telemann posee una gran formación que le permite detectar los signos de los tiempos, a la vez que su longevidad le llevó a conectar cronológicamente con la nueva era.

Al igual que el Barroco, buscan dentro de la requerida facilidad la expresión de afectos, algo irrenunciable, ya que (en la línea de lo que sostiene Hegel en sus *Vorlesungen*) la música tiene aún mayor capacidad de reflejar emociones artísticas por la inconcreción de su lenguaje, no desgastado por el uso cotidiano. En número de 27, como propone Krause en su *Musikalische Poesie* (1735), o de 27 principales a decir de Marpurge en las *Kritische Briefe über die Tonkunst* (*Cartas críticas sobre la música*), 1761-63, los afectos siguen en el punto de mira de todo compositor. En este afán de indicar más acusadamente la expresión, se recurre a términos inusitados. Así lo justifica Emmanuel Bach: *Para inteipretar toda pieza según su verdadero significado y con la expresión adecuada, sería oportuno que los compositores encabezaran sus obras, además de con las indicaciones de tiempo, con palabras que ayuden a comprender su esencia. Se me disculpará haber utilizado en los estudios términos desacostumbrados, pero me han parecido aptos para expresar mi pensamiento.* Expresiones alemanas como «sehr traurig und ganz langsam» (muy triste y muy lento), «erhaben und melancholisch» (exaltado y melancólico), «mássig und sanft» (moderado y suave), «etwas lebhaft» (algo vivo), «angenehm und massig» (agradable y moderado), «munter» (animado) y otras italianas que serán desde entonces moneda corriente («allegro di molto», «assai, ma non troppo», «un poco allegretto», «sostenuto»), responden a este afán de precisar, de personalizar la intención del autor en la expresión de emociones, algo que el Barroco descuidó.

Hay una sutil evolución en la sensibilidad del preclasicismo. Del Rococó galante o de la Galantería rococó, que tanto monta, se accede a la época de la «Empfind-

samkeit», una forma más íntima, introvertida y replegada sobre sí misma de ser galante. En este proceso se llega, a mediados de los años 70, al «Sairm und Drang» (derivación y a la vez reverso de lo «empfandsam»), primer fermento aislable de lo romántico, que será tormentoso, sensible, delicado y de refinado gusto por la ornamentación como las sensibilidades en que se gestó. Encuentro un llamativo paralelismo entre el estilo galante del XVIII y el Romanticismo Biedermaier, que cubre los largos treinta años precedentes a la revolución de 1848: amabilidad, gusto por la obra de pequeñas proporciones, lirismo, delicadeza, atmósfera muy acogedora y refinadamente burguesa, nostalgia de un mundo ideal suavemente intuido, la naturaleza como referencia... El acercamiento al Romanticismo (sentido muy germánico de la vida) es desde aquí, desde el fondo del siglo XVIII, algo perceptible e inexorable en la cultura alemana. La «Gemütlichkeit», la condición de acogedor, y la «Sehnsucht», nostalgia, serán también cualidades de la música mozartiana.

Técnicamente la época de la Galantería va marcando el alejamiento del Barroco. El acorde sigue un ritmo más lento, una vez abandonada la barroca percusión mecánica recurrente, de que habla Bukofzer; un mismo acorde puede cubrir períodos mucho más amplios. Las funciones de tónica y dominante polarizan aún más intensamente la acción en una función retórica de tensión y relajación buscada. La modulación avanza con mayor morosidad y concatena tonalidades lejanas, lo que le permite alargar las superficies de desarrollo. Y quizá el elemento más evidente del nuevo estilo es la articulación de la frase en períodos simétricos regulares que yuxtaponen nuevas unidades: cuatro módulos de dos compases (tal es la articulación prototipo de Scarlatti) generan dos de cuatro y uno de ocho compases.

Paralelamente, la orquesta (Mannheim) adquiere un gran desarrollo pero sin anular el protagonismo del que será el instrumento rey del Clasicismo: el de teclado que, desde el clave barroco, llegará al *Hammerklavier* de *piane forte*.

Si como sensibilidad el estilo Rococó es muy francés, los mejores cultivadores del estilo galante musical serán los alemanes. Ya las *Partitas*, que Bach reúne en el *Clavier Uebung I* en 1731, contienen, al decir del encabezamiento, además de las danzas «otras galanterías». Indudablemente no se ha de tomar el término con toda la carga y contenido estético que adquirirá posteriormente,

pero incluso en una pieza como el aria *Aus Liebe* de la *Pasión según San Mateo*, se ha visto un antecedente del estilo galante. Más incardinado está Telemann por cronología y espíritu, pero serán los hijos de Bach (*mensajeros de la antigua época para la que está por venir*) sus más esclarecidos representantes, especialmente Emmanuel, J. Ch. Friedrich y J. Christian, junto con los Haydn y Mozart de juventud. A su lado se alinean los Quantz, Hasse, Graun, Stamitz, L. Mozart, Galuppi, Martini, Jommelli, Boccherini, Rameau... (Es significativo que en los cuatro conciertos no aparezca programado ningún autor francés.) Del Rococó español nos ocuparemos en su momento.

Daniel Vega

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Johann Joachim era el nombre de pila de Quantz. Tras una formación muy amplia en diversos instrumentos, ocupa un puesto como oboísta en la orquesta de la corte de Dresde (1718), donde tocaba la flauta el célebre Buffardin, con quien se perfeccionaría en este instrumento. Sus viajes (1724-27) le llevan desde Dresde a Varsovia (Augusto «el Fuerte», príncipe elector de Sajonia, era a la vez rey de Polonia), Viena, Roma, Nápoles, París, Países Bajos y Londres, donde contacta con la élite de la música europea. Haendel trató de convencerle para que se quedara en Londres, pero rehusó para «no privar a su rey de los frutos de su viaje». Federico «el Grande», que desde hacía años pretendía sus servicios, le lleva a su corte (1741) con un argumento decisivo: 2.000 táleros anuales, cantidad desorbitada para un músico de la época, gratificaciones por cada obra compuesta o flauta construida además de otros extras y privilegios (E. Bach recibía 300 táleros por su oficio de cembalista, y sólo en 1756 llegaría a los 500). La corte y la amistad con el rey le retuvieron ya definitivamente en Berlín, renunciando incluso a giras de conciertos. Nos ha dejado una obra capital para el conocimiento y estudio de la música de su tiempo, un tratado de flauta (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin, 1752) donde resume su larga experiencia como intérprete y director de la Orquesta Real Berlinesa (a sus órdenes tocaban E. Bach y F. Benda); dos terceras partes de las 334 páginas de que consta las dedica a la interpretación, con avisos interesantísimos para otros intérpretes, los de cuerda y cembalistas en especial.

La obra que abre este programa va primordialmente destinada para flauta y oboe, si bien se prevé que la primera pudiera ser sustituida por un violín y el segundo por una segunda parte de flauta o violín. Quantz sigue en sus conciertos los patrones italianos, y el frecuentar estos modelos le lleva a adoptar sus directrices en la sonta en trío por lo que toca a disposición, tratamiento temático y arquitectura. Sus cuatro tiempos responden al esquema de la «sonata da chiesa», mientras la escritura se encuadra en cauces más bien tradicionales que miran al pasado: el repetido uso del contrapunto en general y la imitación en particular, el polifonismo que rezuma, el

pulso armónico. Inflexiones melódicas, carácter y pasajes ocasionales denotan, no obstante, la nueva sensibilidad.

Cari Philipp Emmanuel es el segundo de los hijos compositores de Johann Sebastian Bach. Burney, el incansable viajero inglés en busca de noticias musicales, que entra en contacto con Emanuel en Hamburgo, queda fascinado por su personalidad: *Es difícil determinar cómo y dónde ha formado Bach su estilo y gusto refinado.* No cree que lo haya recibido de su padre, dada la densidad armónica y contrapuntística de éste: *Puesto que desdeñó siempre la imitación, ha tenido que extraer únicamente de la naturaleza esos refinados sentimientos, esa variedad de ideas originales.* A Burney le confundió que Emmanuel se expresase de modo irreverente acerca de los cánones, que representan, a su parecer, ejemplos áridos y despreciables de pedantería. Tampoco Johann Sebastian utilizó el canon por el canon, desprovisto de refinados sentimientos y variedad de ideas originales, y su hijo era un gran contrapuntista cuando lo necesitaba. La respuesta la da el mismo Emanuel en carta a su editor: *En la composición y el clave no he tenido otro maestro que mi padre.* Las diferencias de estilo entre ambos son fruto de las respectivas épocas que les toca vivir, con treinta años de cadencia.

Este tránsito hacia gustos diferentes se muestra en la poca atención que presta al oboe. Como protagonista sólo lo utiliza en los dos conciertos con cuerda y bajo continuo (Wq. 164 y 165) y en la sonata del programa, la Wq. 135, cuyo manuscrito lleva el título *Solo a oboe col Basso*, que ha compuesto en 1735 en Frankfurt del Oder cuando cuenta veintiún años. En septiembre de 1734 se ha trasladado a esta ciudad para continuar sus estudios de Derecho, que sigue más por cultura y status social que por vocación o intención de seguir la praxis jurídica. Se ayuda dando clases y dirigiendo una «*musikalische Akademie*», con la que intervenía en todas las celebraciones públicas que requerían música. Según su testimonio, la música interpretada era compuesta por él mismo, aunque por su carácter de circunstancias y quizá no haberla apreciado excesivamente, no la conservó. No es éste el caso de la presente obra, que presenta vínculos con la tradición (la utilización del oboe río es la única) pero apunta hacia nuevos conceptos, y le va abriendo paso y creando la fama que poco más tarde, 1738, le permitiría ser llamado al servicio del Kronprinz, el futuro Federico II.

Los Kleinknecht son una familia que aporta en los siglos XVII y XVIII media docena de músicos profesionales en el sur de Alemania, en torno a Ulm y Augsburgo. Hijo del segundo organista de la catedral de Ulm, ha nacido en esta ciudad en 1722 Jakob Friedrich. No se conocen datos acerca de su formación pero es de suponer que ésta ha tenido lugar, junto con otros dos hermanos músicos, bajo la tutela del padre. Hasta 1769, en que se traslada a Ansbach, vive en Bayreuth la época de esplendor musical de la corte del Markgraf, primero como flautista (1743), después como violinista (1747) y, finalmente, como compositor y director musical.

De la obra conservada (*Sinfonía concertante*, su obra más importante; *Concierto para dos flautas*, y tríos y sonatas no en gran número) han seleccionado los intérpretes dos obras. La *Sonata para flauta* ha debido ser escrita para su hermano menor, Johann Stephan, que fue considerado como uno de los mejores intérpretes de su tiempo. La fotocopia de la edición original de que dispongo no me permite constatar su autor y lugar de publicación, pero probablemente ha sido 1748 y en Nuremberg, dentro de las *VI Sonate da camera*. El bajo continuo apenas tiene otra función que sostener armónicamente el canto de la flauta, sin intervenir en el desarrollo temático; también los arpeggios, acordes rotos y notas rebatidas, denotan el estilo galante, especialmente en el Adagio y el Allegro (la adjetivación de «smanioso», frenético, vertiginoso, responde a esa nueva sensibilidad ante la expresión a que aludía en la introducción general). En el Presto final el bajo intenta asumir un papel más protagonista estableciendo diálogos con la flauta y desarrollando motivos y algún brote imitativo, pero sin perder de vista su verdadera condición.

El trío que abre la segunda parte lleva en el manuscrito de la Landesbibliothek de Karlsruhe el título de *Sonata a Fl trav. Ob. o V. e Fondam.* y es de una datación hipotética. Sus tres tiempos (encontramos de nuevo el calificativo añadido a la indicación de tempo, «amorevole», «assai») presentan una disposición bipartita, con la consabida presencia del tono principal, Do menor, en los extremos y el relativo mayor, Mi bemol, en el eje central del primero y último movimiento, mientras el intermedio bascula entre los dos modos mayores de Mi y Si bemoles. Y como típico del estilo galante hay que destacar en todos los tiempos los frequentísimos dúos en terceras y sextas de los dos instrumentos cantables.

Con Christoph Schaffrath se cierra el panorama del estilo galante alemán que propone el Ensemble Barroco que lo protagoniza y que con razón toma su denominación del palacio fridericiano de Potsdamm, símbolo del Rococó afrancesado y santuario de la Galantería musical. Schaffrath, también sajón de nacimiento, ha competido en 1733 con Friedemann Bach en las oposiciones en que éste fue elegido organista de la Sophienkirche de Dresde, para ocupar al año siguiente el puesto de cembalista de Federico II cuando era todavía Kronprinz, puesto del que sería desplazado a un segundo lugar por Emmanuel Bach; desde 1741 está al servicio de la princesa Anna Amalia de Prusia, hermana del rey, gran melómana y compositora ella misma. La fatalidad de haber tropezado en su carrera con dos primeras figuras de la época como los Bach no impide que pueda ser considerado representante cualificado del círculo berlinés; fue grandemente apreciado en su tiempo, de tal manera que Marpurg le califica de excelente clavicembalista y dice de él que *es suficientemente conocido en el mundo por sus bellas y por doquier apreciadas composiciones*. Si por una parte no renuncia a la tradición (Gerber le considera *uno de nuestros más dignos contrapuntistas*), combina este bagaje con la asunción total de los postulados de la época: cierta despreocupación, ausencia de profundidad psicológica, pero atento a lograr la perfección formal y estructural, como demuestra su predilección por los motivos de dos compases, de una gran fuerza temática. Aunque más significado como compositor para clave, especialmente en sus sonatas y conciertos (es, junto a Emmanuel Bach, el compositor más prolífico en este terreno de la escuela berlinesa), la *Sonata para viola da gamba* no dejará de ser una buena referencia en el contexto de la música galante alemana, incluso a través de un instrumento no específico de la época.

Y como en un guiño, el concierto cierra en el sur con Baldassare Galuppi «detto il Buranello» por su nacimiento en la isla veneciana de Burano. Dos temporadas en Londres y tres años en San Petersburgo, adonde le llama Catalina II, marcan la excepción a su permanente actividad en Venecia al servicio de los conservatorios u «ospedali», teatros y la basílica marciana. Charles Burney, que le conoce personalmente durante su viaje a Italia, le dedica encendidos elogios: *El señor Buranello ha conservado intactos todo su fuego y fantasía a pesar de los helados vientos de Rusia, de donde ha vuelto recientemente. .. Compositor genial, agradable, elegante y rico de originalidad, vivacidad y delicadeza... Buen clave-*

cinista y genial compositor... Es uno de los pocos genios originales que quedan de la mejor escuela que quizá haya tenido Italia... Sus composiciones son siempre geniales y espontáneas y añadiré que es también un buen contrapuntista...

Al decir de Burney, Galuppi exigía de la buena música tres cualidades básicas: gracia, claridad y buena modulación. Nos lo demuestra el presente *Trío*, el único conservado entre su música instrumental, que consta de 51 sonatas para cémbalo, dos conciertos para clarinete, tres para flauta y siete «concerti a quattro», obras todas de imposible datación (su producción religiosa y dramática es mucho más abundante). Los tres tiempos de este *Trío*, incluido el breve Andante de 16 compases, tienen disposición binaria y son monotemáticas en su articulación.



NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

La primera parte de este concierto nos sitúa en la corte prusiana en torno al árbitro del gusto musical, el propio rey Federico II.

Cuando Ch. Burney visita Berlín en 1772, Quantz cuenta setenta y cinco años, pero constata que se encuentra en grado de tocar con gran rapidez y precisión. Ha de hacer lo propio con el estancamiento del estilo: *Su música es simple y espontánea; responde al gusto de hace cuarenta años, y por más que aquél fuera un período feliz de la música, no estoy de acuerdo con quien esté convencido de que desde entonces los músicos no han descubierto nuevos refinamientos que merezcan ser adoptados. Porque sin caer en el artificio y el capricho, y aun admitiendo que la música haya adquirido hace cuarenta años el culmen de la perfección, hay que reconocer que una simple melodía puede ser embellecida por el uso actual de las apoyaturas, la preparación y resolución de los trinos, del crescendo y disminuyendo graduales sea en frases o en notas individuales, y sobre todo en la variedad de la expresión que deriva de los progresos que han introducido hoy día los violinistas al usar el arco.* El rey, al estancarse en el que en su juventud era nuevo estilo, el galante, con su expresión deliciosa, casi fríamente bella, que prefiere la bizarria un tanto afectada a la fuerza, ha detenido en su corte el progreso musical. Tan liberal en otros campos, es un dictador de ideas estéticas. Quantz confiesa a Burney que uno de los conciertos interpretados la tarde anterior en palacio y al que había asistido el investigador inglés había sido compuesto hacía veinte años y los otros dos tenían ya cuarenta. Burney reconoce que, al paso que han resistido el trascurso del tiempo, se encuentran en ellos elementos armónicos y melódicos de permanente validez si se escuchan imparcialmente. Este estancamiento en el gusto de la corte será una de las razones por las que Emmanuel Bach no encuentra aceptación en ella como compositor y le impelirá a buscarse otro empleo. Al publicar sus memorias de viaje, Burney vertiría críticas sobre la vida musical berlinesa que levantarían ampollas.

Marpurg había publicado una autobiografía de Quantz, que reproduce Burney, donde constata su acer-

camiento a la flauta como intérprete y compositor: *Por entonces, cuando estudiaba con Buffardin, era muy poca la música compuesta originalmente para flauta travesera, por lo que los intérpretes se veían obligados a adoptar para su instrumento músicas escritas para oboe o violín.* Advierte que no está suficientemente preparado para la composición y estudia con Pisendel, Gasparini y A. Scarlatti, optando por el estilo mixto, el «*vermischter Geschmack*» del que habla en su tratado, que mezcla características del francés, italiano y alemán.

Sus obras para el instrumento favorito del rey se cuentan por centenares. La del programa ha sido publicada en una colección sin fecha y en París con el título: *SON ATES / Pour la Flûte traversière / avec le Basse composés par M. QUANTZ.* Advierte aquí el editor que *muchas personas de buen gusto han manifestado el deseo de disponer de los conciertos escuchados en París del señor Quantz, cuyo mérito es reconocido por todo el inundo.* El revisor de la edición moderna, J. Ph. Hinenthal, las publicó en 1935 atribuyéndolas a Haendel como hacía un antiguo manuscrito procedente de la familia Fürstenberg-Herdringen; en 1960 les restituyó la autoría, aunque no despeja del todo la duda, ya que apunta la posibilidad de que pudiera tratarse de una de las «*otras músicas de los mejores maestros*» que tiene la intención de publicar el editor Leclerc. Los cuatro tiempos, que se introducen con un Adagio, podrían hacer pensar en la sonata da chiesa, pero el carácter melódico acompañado de este tiempo, así como la inclusión del Minuetto, nos llevan al mundo galante. Sólo esta pieza de danza presenta, como era obligado, disposición bipartita.

Johann Philipp Kirnberger había estudiado clave y composición con Bach y los alumnos de éste Gerber y Kellner. Tras desempeñar diversos empleos se afina en Berlín, donde hasta su muerte estará al servicio de la hermana de Federico II, la princesa Amalia de Prusia, formando grupo con los hijos de Bach Emmanuel y más tarde J. Christian y los alumnos de Johann Sebastian Agrícola y Nichelmann. Desarrolla una gran actividad en todos los campos, si bien cuando Burney lo conoce se dedica especialmente a su labor de teórico, donde ha dejado una importante obra como tratadista (constata de paso el historiador inglés *la gentileza y cordialidad de este inteligente maestro, que tiene un carácter grave, austero y algo áspero debido, al parecer, a las contrariedades y desilusiones*).

La pieza del programa lleva por título: *SONATE / pour la Flûte traversière / dédiée à Mr. Willmann / par J. Ph. Kirnberger / A Berlin chez Arnold Weuer*. Si el destinatario se identifica con (Johann) Ignaz Willmann, la obra deberá haber sido editada en fecha tardía, ya que éste nace en 1739- La sucesión de tiempos no deja de ser llamativa: un Adagio, de amplia melodía con somero apoyo del continuo, precede a dos Allegro de un sonatismo clásico bipartito y monotemático.

Las crónicas de viaje de Burney son un documento imprescindible y de primera mano para el conocimiento de la época, y nuevamente es interesante recurrir a él y escuchar su descripción de un concierto de Federico II. El rey interpretaba de forma rotatoria una serie de 300 conciertos, la tercera parte de ellos compuesta por él mismo y el resto por Quantz: *El concierto comenzó con un concierto para flauta travesera, en el que Su Majestad interpretó con gran precisión; su embouchure era clara e igual, su técnica brillante y su gusto sencillo y puro... Su Majestad tocó después tres largos y difíciles conciertos y todos con la misma perfección*. Es comprensible que quien era capaz de interpretar así, un consumado músico, fuera también compositor; incluso se permitió terminar las que al morir dejó su maestro Quantz inconclusas. Aunque la autenticidad de algunas de las obras a él atribuidas es cuestionable, parece hiera de toda duda la autoría de 121 sonatas para flauta y cémbalo, entre ellas la del programa. La facilidad y simplicidad por lo que respecta a la técnica compositiva denota el gusto en que el rey, y con él su corte, se había quedado anclado. Al igual que la de Kirnberger, un Largo declamatorio introduce dos tiempos de sonata bipartitos, de 12 breves compases la segunda y más desarrollada y virtuosística la del primer Allegro.

Tres son las sonatas de Emmanuel Bach para gamba y bajo continuo. La del programa, que en el manuscrito lleva el título de *Solo a Viola di gamba col Basso*, ha sido compuesta en Berlín en 1745. La seguiría en 1746 la en Re mayor y todavía en 1759 la de Sol menor con cémbalo obligado. No deja de extrañar el que escriba para un instrumento en vías de desaparición, ocupado ventajosamente su puesto por el violonchelo, y que no asuma el esquema «moderno» en la sucesión de tiempos, rápido-lento-rápido. No obstante, la fogosidad del Allegro y las necesarias modificaciones en el tempo dan la medida de la inscripción estilística de Emmanuel Bach. La indicación Arioso es engañosa y no hay que pensar en un pretendido carácter de Lied.

Del Rococó ibérico donde nos sitúan las dos últimas piezas nos ocuparemos más específicamente al comentar el tercer concierto. Oliver Astorga (su nombre de pila parece ser Domingo José) ha desarrollado su actividad profesional en Alemania e Inglaterra, y es en Londres donde publica sus obras, entre ellas, en 1767, las *Seis sonatas para violín y bajo*, que según costumbre de la época prevén la utilización de la flauta como instrumento melódico. El primer tiempo presenta la forma de la sonata bipartita, pero introduce al principio de la segunda sección un desarrollo antes de volver a la reexposición, fórmula que adoptaría la forma-sonata clásica. El Andante es una forma-Lied ternaria y el Minuetto sigue la estructura habitual de la música de danza con reexposición del tema de arranque y variada para concluir.

También en Londres, y dedicadas al rey Don Juan de Portugal, aparecen las sonatas de Antonio Rodil, la cuarta de las cuales cierra el programa. Dispuesta según el esquema rápido-lento-rápido, el tiempo de sonata inicial presenta un amplio desarrollo y reexposición variada. El Adagio, con un cierto carácter de siciliana, está, contra lo habitual, no en una tonalidad relativa sino que simplemente minoriza la tónica, recurso que utilizará el Clasicismo. Concluye con un Rondó, cuya segunda copla vuelve a utilizar el modo menor de la tónica, y repite antes del último estribillo la primera copla pero en el tono principal, conformando el rondó-sonata de que hablan los teóricos. Una obra, desde el punto de vista formal, muy avanzada.



NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

El sentido artístico del español es barroco en su gusto por la expresión agitada, retorcida, que ve la realidad en movimiento pletórica de vida, un vitalismo inquieto y tormentoso. Por eso, cuando suena la hora del Barroco musical, España no sólo le ha abierto las puertas, sino que le ha empujado y compelido a entrar. La música española vive la primera etapa barroca con gran intensidad y con peculiaridades que le caracterizan enormemente, pero a medida que la decadencia política se acentúa en la segunda mitad del siglo XVII, va decayendo al tiempo que (o a causa, quizá) va creciendo el italianismo. El fin de los Austrias marca una música española que ha perdido el rumbo y no ha sabido sacar las consecuencias de su propio pasado.

El primer cuarto del siglo XVIII está condicionado por la Guerra de Sucesión (hasta la Real Capilla se vio obligada a rendir cuentas de su homenaje al archiduque Carlos, y su director, Sebastián Durón, sufrir destierro) y por una lenta recuperación. Felipe V, gran aficionado a la música, casa sucesivamente con dos princesas italianas, María Luisa de Saboya e Isabel Farnesio, lo que introduce en la corte el gusto italiano y los maestros e intérpretes de la misma nacionalidad: Draghi, Cardinali, Facco, Scarlatti, Boccherini y tantos otros, mientras la influencia de Farinelli desbordaba los límites estrictamente musicales. La historia de la música española de la época está plagada de nombres italianos que actúan a todos los niveles, desde los teatros populares y de corte a la música de cámara de reyes, infantes, nobles y la Iglesia.

El gusto de la época, la Galantería, lo penetra todo, hasta la misma música religiosa, donde no nos ha de sorprender descubrir, en la misma música religiosa del severo P. Soler, las huellas del estilo galante. Todo lo dicho del estilo en general se puede afirmar, incluso con creces, de la música española de mediados de siglo. El sentido fuertemente armónico del compositor español, la preferencia por las estructuras homófonas, cierta prevención hacia la música puramente contrapuntística de especulación y carente de vida y expresión, el sentido melódico y el gusto por la «facilidad» de lo popular, son caldo de cultivo y acicate que potencia el éxito del estilo y su pervivencia incluso más allá de

lo acaecido cronológicamente en otras latitudes, sin que pueda hablarse de formulaciones como la «Empfindsamkeit» y mucho menos del impulsivo «Sturm und Drang» o equivalentes (si acaso, esto último en alguna sinfonía de Boccherini). El Clasicismo español será un modo pulido del Rococó.

Todas estas características impondrán un excesivo predominio del aparato externo hasta caer a veces en lo vacuo, retórico, frívolo, amanerado y sin sustancia, que puede convertir su música en un simple ir y venir en orden a la producción de formas equilibradas pero inexpressivas. Quizá el mayor hándicap sea la verbosidad, en ocasiones hecha de puro tópico, y las limitaciones a la hora de producir sólidos desarrollos (el español es por naturaleza más sintético que analítico). El tópico procede en nuestro caso frecuentemente de la influencia de la música popular, como pueden ser esos grupos de rápidas notas que recuerdan ritmos de bolero o fandango dieciochesco. Es esto algo que llega a contaminar a los extranjeros naturalizados, como Scarlatti y Boccherini, y que diferencia en su producción la música que han compuesto bajo la influencia de esa peculiar atmósfera que respira la música española. La obra de estas dos grandes figuras de la música del siglo XVIII hubiera sido muy distinta (lo cual no quiere decir mejor) de haber sido compuesta en otras latitudes. El peligro de este folclorismo es convertir lo característico en rictus, pero tampoco se debe achacar a sus protagonistas con excesiva vehemencia: la música del Clasicismo centroeuropeo tiene también muy a la vista, y yo diría que hasta redundante, los gestos, compostura y aire de la música popular.

Una vez constatada la orientación italianizante del Rococó español, hay que llamar la atención sobre el contacto y apertura de la música española al exterior. Los operistas Terradellas, Martín y Soler (compite en Viena con Mozart, que le cita en el *Don Juan*) recorren Europa de extremo a extremo recogiendo fama y aprecio, y lo mismo sucede con Ordóñez, Mariana Martínez, Oliver Astorga o los hermanos Plá de este programa. Londres, París, Amsterdam y otras capitales editoriales de Europa publican sus obras, mientras los compositores extranjeros son sobradamente conocidos en la Península (el caso de Haydn es muy notorio) o el P. Martini mantiene correspondencia con Soler.

Si poco a poco el interés de grupos especializados e iniciativas como el presente ciclo van descubriendo al

público el patrimonio musical de esta época, no es menos cierto que la investigación tiene todavía mucho que hacer y seguir lamentando la barbarie del incendio del palacio de los duques de Alba en 1936, que convirtió en cenizas parte de la historia de la música profana española del siglo XVII, precisamente la menos conocida. Pero ya podemos calificar al menos de interesante este período musical, sin caer pesimistamente en comparaciones odiosas en un campo en el que no se puede reducir todo a un común denominador y es lícita la pervivencia de lo singular.

Los hermanos Juan y José Plá (pasando ya a una individual consideración de los autores del programa) pertenecían a una numerosa familia de músicos. Beryl Kenion (que ha preparado la edición de dos de sus tríos para la Sociedad Española de Musicología) aporta los datos que evidencian la movida biografía, llamativamente paralela, de los dos hermanos, que les lleva a ser confundidos. Juan, que antes de 1747 ha debido estar en Londres y en 1751 abandona el servicio del rey de Portugal, recorre junto con José el occidente europeo: París, donde actúan en los famosos Concerts Spirituels; Londres, donde hacia 1754 son publicados por Welcker las *Six / Sonates / for two / Germán Flutes / or two / violins / and a Bass / Composed by Sgr. Plá*, a las que pertenece como *Sonata / Fia* que abre la segunda parte de este concierto. Juan se incorpora a la excelente orquesta del duque de Württemberg, que dirigía Jommelli, y a él se une en 1759 José, que tras un viaje conjunto a Italia fallece joven en Stuttgart en 1762. A Juan se le encuentra en París en 1763, vuelve a Stuttgart, Londres y pasa en 1769 al servicio del rey de Portugal, sin que se conozcan noticias suyas después de 1773. La mención del solo apellido hace muy difícil, cuando no imposible, determinar la paternidad de gran parte de las obras, que han disfrutado de un general reconocimiento y son excelente muestra del estilo galante cruzado de rasgos peculiarmente hispánicos.

José Herrando (según la biografía remozada que nos da Lothar Siemens en el estudio previo a las cuatro sonatas que publica en la Sociedad Española de Musicología) nació en Valencia, pero desde niño reside en Madrid. Primer violín del Monasterio de la Encarnación y desde 1760 de la Real Capilla, compone para el teatro y la nobleza. El archivo de la casa de Alba contenía, según Subirá (que pudo estudiarlo antes de la guerra civil), testimonios abundantes de su vinculación con esta familia, para cuyo hijo, el duque de Huáscar, compone las *Doce*

tocatas a solo de violín y bajo; del duque de Arcos dice que «siendo V. E. mi dueño, lo es también del fruto de mis obras», refiriéndose a su tratado de violín (*Arte y puntual explicación del modo de tocar el violín con perfección y facilidad...*) que es editado en 1756, el mismo año en que L. Mozart publica el suyo. De Herrando destaca Subirá su fuerza melódica, amplitud de desarrollo, frescura de invención y su deseo de realzar siempre el interés musical, sacrificando todo cuanto pudiese poner en relieve el virtuosismo del instrumentista. La obra del programa la localiza L. Siemens en un cuadernillo de sonatas fechado en 1788 sin especificación de instrumento, aunque por su tesitura y articulación van destinadas al violín, excepto ésta que lo es para flauta. El bajo, que falta en la fuente manuscrita, tuvo que ser suplido por el editor.

Repetidamente aparece el apellido Ximénez entre instrumentistas compositores, sin que se pueda precisar si les une algún parentesco y en qué grado. La sonata del programa se encuentra en una colección impresa en Londres sin fecha (en torno a 1760, apunta Martín Moreno) con el título *Six solos for a violin composed and humbly dedicated to the Right Honourable the Earl of Sandwich* by Nicolás Ximénez, de donde se podría deducir una hipotética estancia en Inglaterra de su autor.

Johann Christian Bach, el más joven de los hijos de Sebastián, es también el que más se apartó de la senda paterna artística y vitalmente. Cuando cuenta quince años es recogido, tras la muerte del padre, por su hermano Emmanuel, que hace de él un excelente cembalista (casualmente son los años por los que publica su *Tratado sobre la verdadera manera de tocar el clavé*) y lo instruye en la composición. Se traslada a Italia en 1756, donde inicia el contacto con el P. Martini, que no se interrumpirá hasta su muerte (a su maestro regala uno de los retratos que le hizo Gainsborough, de cuyas manos pasó al Liceo Musical de Bolonia). Obtiene la plaza de organista de la catedral de Milán (1760) previa conversión al catolicismo, y en 1762 se instala en Londres, ciudad que le proporcionaría el apelativo por el que sería conocido. Al servicio de la reina Sophie Charlotte, de origen alemán, componiendo para el teatro y organizando con su compatriota K. F. Abel (que había sido alumno de su padre) las temporadas de conciertos, cubre una fructífera etapa que al final no se ve recompensada por el éxito. Para Mozart, que le conoce en Londres en 1764, es un emocionado recuerdo y un punto de referencia.

La mayor parte de su música de cámara es de la etapa londinense (la religiosa lo sería de la italiana) y constituye un extenso catálogo de todas las posibles combinaciones. Plenamente inscrito en el estilo galante, el presente Quinteto se considera como una de las primeras obras de su época, que utiliza una parte de clave obligado en un dispositivo camerístico relativamente nutrido. Los dos instrumentos de viento y los dos de cuerda le posibilitan un rico juego de timbres con la intervención solista de cada uno de ellos, incluido el clave.



NOTAS AL PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

En la introducción general advertía la proximidad, si no total adscripción en alguna etapa de su vida, de Telemann al estilo galante, más acusada en él que en otros compositores de su generación, una generación que se remonta con cierta profundidad a la penúltima década del siglo anterior. A ello ha debido contribuir, por una parte, su instinto comercial, que le hace estar bien atento a lo que el público demanda (a él se dirige con colecciones en las que busca una orientación didáctica), e indudablemente sus propias convicciones estéticas manifestadas desde muy temprano. Por otra parte, es casi medio siglo el que vive radicado en Hamburgo, ciudad libre del imperio (como lo era Frankfurt, donde había residido anteriormente), comercial, burguesa, más abierta que, por ejemplo, la conservadora Leipzig, donde a Bach se le admite como Kantor con la reserva expresada por más de un Ratsherr del consistorio municipal de que no introdujera modos teatrales en su música religiosa. Y no hay que olvidar que Telemann muere en fecha muy avanzada, 1767, cuando los compositores del círculo de Mannheim, los hijos de su coetáneo Bach (entre ellos su ahijado Emmanuel, que le sucediera como Kantor en Hamburgo), Boccherini, Haydn y el mismo precoz Mozart han hecho madurar el estilo galante. Estilísticamente su posición es ecléctica al combinar el contrapunto clásico con los nuevos hallazgos. Su célebre dicho, tantas veces repetido, y que iniciaba en la introducción general a este ciclo, se completaba así: *El canto es el fundamento de la música en todas las cosas. Quien aborda la composición tiene que cantar en sus obras. Quien toca un instrumento ha de ser mensajero del canto. Infúndelo, por tanto, diligentemente en los jóvenes.* Y esta línea estética (que data de fecha tan temprana como 1718) es signo de la nueva época al proclamar la primacía de la cantabilidad.

Pocos años después de su viaje a París da un giro en su vida. En octubre de 1760 pone un anuncio ofreciendo en venta las planchas de sus obras impresas al tiempo que manifiesta su intención de dedicarse en lo sucesivo a escribir obras didácticas. Lo cierto es que hasta 1757 no publica otras obras que las 24 *Odas* y los *Essercizii Musici*, que ya estaban en imprenta al tomar la resolución. A la última de estas obras (que contenía 10 sonatas

a solo y 12 sonatas en trío) pertenece la del concierto. La disposición de los tiempos mira al pasado adoptando la de la «sonata da chiesa», pero la misma y única indicación de *Affetuoso* para el tiempo lento, la armonía que se ensancha, los frecuentes dúos en terceras de violín y flauta (si bien no dejan de alternar con procedimientos canónico-imitativos) y la notable levedad de su contrapunto nos instalan en la sensibilidad del estilo galante.

El hecho de que tres de los programas de este ciclo (el tercero va dedicado básicamente a la música española) hayan coincidido en incorporar a Emmanuel Bach, denota su consideración como máximo exponente del estilo. Se manifiesta incluso en los tríos, que cierran cada una de las partes de este concierto, compuestos en fecha tan madrugadora *corpo* 1731, cuando cuenta diecisiete años. Su catálogo empieza a engrosar con obras de notable madurez, hasta tal punto que alguna de las obras de este período fue atribuida al padre. A juicio de E. Beuermann, se constituye ya desde el principio en inaugurador de la nueva forma-sonata que consagraría el Clasicismo pleno. Se plantea el dilema de encontrar un camino propio y quizá el amor filial le traicionaba cuando manifiesta a Forkel (el biógrafo de J. Sebastián) que tanto él como Friedemann *se vieron en la precisión de elegir una nueva senda, porque de seguir la de su padre nunca llegarían a alcanzarle*. Si es cierto este extremo, no lo es menos que el cambio de gusto también les imponía una vía diferente. H. G. Ottenberg advierte que *se puede seguir con toda exactitud cómo C. Ph. Emmanuel encuentra en el relativamente corto espacio de cuatro años un estilo homófono de escritura*, cambio que se advierte precisamente en la serie de tríos Wq. 143 a 148, a la que pertenecen los del programa. El primero, en Sol mayor, ofrece una disposición de tiempos poco habitual, al hacer preceder un expresivo *Adagio* a dos tiempos rápidos en los que la nueva estructura homófona es repetida y constante. El *Trío en Re menor* ofrece en su arranque una llamativa similitud temática con el aria *Erbarne dich* de la *Pasión según San Mateo*, para derivar en un diferente desarrollo. Emmanuel debía sentirse satisfecho de estas obras, ya que años después, en 1747, cuando el gusto ha cambiado enormemente y se dirige al público berlinés, no siente escrúpulo en revisarlas y darlas a la luz pública.

En 1770 publica en Hamburgo el *Musikalisches Vierterley*, que, como su propio nombre indica, contiene una mezcolanza de piezas de muy diverso orden (de su propio hermano J. Christoph incluye alguna), a las que

pertenece el *Dúo para flauta y violín*, delicioso en la sonoridad (a pesar del abuso de una tesitura aguda de poco más de dos octavas) y de un concepto de exquisita cantabilidad.

Joseph Haydn puede ser significativo (y de ahí la oportunidad de su inclusión en el ciclo) para constatar cómo el estilo galante es un germen de Clasicismo que ya en las últimas décadas de siglo alcanza la plenitud y madurez. Galantería y Clasicismo no suponen dos vías paralelas, sino que entre ambas se da una absoluta continuidad, de manera que a medida que aquella se libera de los signos del pasado, incorpora nuevas aportaciones (alguna, como el «*Sturm und Drang*», a la que no se sustrae el mismo Haydn, comportaría su autodestrucción) y madura su concepto de forma, nos encontramos ante un Clasicismo que no renuncia a lo galante en la medida que esto era ya clasicista. De ahí mi aceptación del concepto de Preclasicismo tal cual lo entiende Rummenhóller, y que exponía en la introducción general. El trío del programa es una constatación de todos estos términos.

El autógrafo reza así: *Sei Divertimenti a tre Violino lmo. o flauto traverso Violino 2do Violoncello* —di me giuseppe Haydn mp. 784» (mp. significa «*manu propria*», escrito de mi propia mano, y el número que sigue es la fecha, 1784). Se ha encontrado un sobre postal con la siguiente dirección: *Mr. Willm. Forster Musical Instrument Maker to bis Royal Reghness (sic) the Ducke (sic) of Cumberland opposite the Church St. Martins lañe London*. En este sobre envía Haydn el 31 de mayo los tríos a su corresponsal en Londres, que los recibe el 6 de julio, para su edición, que sale a la luz con el siguiente título: *Six trios for two violins and a violoncello or a german flute violin and violoncello composed by giuseppe Hayden of Vienna/op. XXXVIII*. Todavía en vida de Haydn aparecen tres ediciones que mencionan como destinatarios la flauta, violín y violonchelo y una cuarta para dos violines y violonchelo. El recibo de los honorarios de Haydn está equivocado: *Les six trios pour des flûtes traversières et violoncello...* Por correlacionar temas, destacaré solamente que una de las coplas del Rondó final presenta también la minoración, de Do mayor en Do menor, del tono base, constatada, por ejemplo (y no es el único caso) en la sonata de A. Rodil.

Johann Christoph Friedrich es quizá el menos conocido de los hijos músicos de Bach, debido a la sombra que le hacen sus famosos hermanos, Emmanuel y Christian en especial, y a haber vivido pacíficamente recluido

en la corte del conde Schaumburg-Lippe, en Bückeberg, a unos 40 kilómetros de Hannover, en un entorno que Herder calificó como el más impresionante, más alemán y romántico del mundo. A los dieciocho años ingresa como violinista tras un inmediato contacto con la música italiana, a la que era aficionado el conde (admirador de Federico II en lo militar y musical, toma su corte como modelo). La orquesta, una de las mejores del imperio, incorpora varios italianos, entre ellos el compositor y el Konzertmeister, puesto al que accede Johann Christoph Friedrich en 1759 con un saneado sueldo de 400 táleros y otras ventajas, con lo que casi igualaba el sueldo de Emmanuel en Berlín. El ambiente sosegado, el buen trato recibido (aunque se siente algo inquieto durante los diez años de gobierno del duque Ph. Ernst) y la intensa vida cultural (allí recalcan Th. Abbt y Herder) le sujetan a la pequeña corte, que contaba con unos 7.000 habitantes. Todo invita a que su música refleje el ambiente en que es compuesta. La elegancia, el suave y convincente melodismo, señorío y exquisitez, son cualidades que se reflejan en la *Sonata para violonchelo*, que aparece incorporada al mencionado *Musikalisches Vielerley* que publica en 1770 su hermano Emmanuel en Hamburgo.



PARTICIPANTES



PRIMER CONCIERTO

ENSEMBLE BARROCO «SANS SOUCI»

El palacio «Sans Souci- (en francés, •sin preocupaciones') fue la residencia preferida de Federico -el Grande- en la ciudad prusiana de Postdam, y en la historia de la música constituye todo un símbolo de un estilo y de una práctica musical. En su maravillosa 'musikhalle» resonaron las notas de flauta del mismo Federico, de su maestro Quantz, y las composiciones de Cari Philipp Emmanuel Bach (y, no es de extrañar, de su padre Johann Sebastian) y de muchos otros importantes músicos que representan el enlace entre el Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo europeos. El Conjunto Barroco «Sans Souci- es una agrupación estable de destacados músicos profesionales dedicados a la interpretación de la música de cámara del período barroco con instrumentos originales y según criterios de reconstrucción que permiten disfrutar las obras en su plenitud expresiva. En su repertorio, Sans Souci' cuenta con las más selectas y refinadas obras de la música de cámara del siglo XVIII en diferentes formaciones instrumentales (faviilia Bach, Telemann, Quantz, Haendel, Federico «el Grande", Krebs, Couperin, Leclair, Rameau, Vivaldi, Galuppi...).

AGOSTINO CIRILLO

Nacido en Milán (Italia) en 1956, se dedica inicialmente como autodidacta al estudio de la música, centrandó sus intereses en la flauta de pico y la travesera barroca. Estudia en la Società Italiana del Flauto Dolce con Claudio Rufa y efectúa cursos de especialización en música de cámara con Sigiswald Kuijken y Enrico Gatti. Recibe clases de Stephen Preston y Barthold Kuijken en Francia y Holanda. Ha sido profesor en los Cursos de Música Antigua de Urbino (Italia).

Efectúa numerosos conciertos como solista y en gaispos de cámara. En España ha tocado, entre otros, para Radio Nacional, Fundación Juan March, festivales de Cuenca, El Escorial, Daroca, etc. En los años de 1988 a 1991 ha enseñado en el Conservatorio «Pablo Sarasate» de Pamplona e imparte un cursillo sobre la flauta en la música antigua en el Conservatorio de San Sebastián. Es profesor en el Curso de Música Antigua de Daroca.

IAN GRINBERGEN

Nacido en Amersfoort (Holanda), estudia en el Real Conservatorio de La Haya, donde obtiene el diploma de solista de oboe moderno en 1984 como discípulo de Werner Herbers. Simultáneamente se especializa en oboe barroco con Bruce Haynes, obteniendo el diploma de solista en 1983. Desde entonces comienza una carrera que le llevará por gran parte de Europa y como colaborador de varias orquestas (Noord-Hollands y Rotterdams Symphonie Orkest, Drottningholm Barok Orkest, Estocolmo) y grupos de cámara (festivales de Saintes --Francia--, Granada, Festival «Casals» de Puerto Rico, Barcelona, etc.). Tanto con el oboe moderno como con el barroco ha actuado en muchas ocasiones como solista con orquesta.

Desde 1983 hasta 1990 ha sido solista de la Orquesta Sinfónica Ciudad de Valladolid, y actualmente es solista de la Orquesta Santa Cecilia de Pamplona y profesor de Música de Cámara en el Conservatorio de la misma ciudad.

RENÉE BOSCH

Nacida en Ermelo (Holanda), realiza sus estudios de Viola da Gamba en el Real Conservatorio de La Haya bajo la dirección de Wieland Kuijken, obteniendo el diploma de solista en 1983. Desde entonces ha colaborado con varios grupos especializados en la interpretación del repertorio barroco con instrumentos originales.

Ha participado en diversos festivales, entre ellos: Festival Internacional de Segovia, Festival de Música Antigua de Barcelona, Festival «Casals» de Puerto Rico, festivales internacionales de Santander, Granada, Saintes (Francia).

Ha dado conciertos por toda Europa. Con frecuencia es llamada para interpretar solos de viola da gamba de las *Pasiones* de Bach. Ha realizado grabaciones discográficas para el sello Pan Suisse y de radio con diferentes emisoras.

Imparte clases de Viola da Gamba en el Conservatorio de San Sebastián.

OLGA GARETA

Nacida en Zaragoza, realiza la carrera de Piano en el Conservatorio de esta ciudad. Posteriormente se especializa en Música Antigua con J. L. González Uriol y realiza estudios superiores de Organo y Clave en el Conservatorio Superior de Valencia. Ha asistido a diversos cursos de interpretación con Santiago Kastner, Kenneth Gilbert, Aline Zilberajch (Strasbourg), Jan Willem Jansen (Toulouse), Jacques Ogg, T. Johansen (clave contemporáneo), y de música de cámara con Marion Verbruggen, Wilbert Hazelzet, Christophe Coin, Max van Egmond. Como becaria de la Diputación Provincial de Zaragoza estudió Clave y Bajo Continuo en la Academie voor Oude Muziek de Amsterdam con Jacques Ogg y Andreas Staier en Köln (Alemania).

- En la actualidad es profesora titular de Clave y Bajo Continuo en el Conservatorio «Pablo Sarasate» de Pamplona.

SEGUNDO CONCIERTO

LA STRAVAGANZA

En el entonces innovador campo de la interpretación con instrumentos históricos, surge La Stravaganza, agrupación creada en 1979 por Mariano Martín.

La flexibilidad del número de sus componentes ha permitido a La Stravaganza abordar tanto programas monográficos muy concretos como programas que recogen una panorámica de los diversos estilos que van desde el primer barroco al llamado «estilo galante». Así, su repertorio incluye formas musicales que abarcan desde la sonata para un instrumento y bajo continuo, al trío-sonata, el concierto de cámara, etc.

La Stravaganza está presente tanto en festivales y producciones de televisión y radio como en cursos, conmemoraciones, congresos y otros acontecimientos musicales especializados (Festival de Otoño de Madrid, festivales de Granada y Santander, Semana de Madrid en Praga, Curso de Música Barroca y Rococó en San Lorenzo de El Escorial, Curso de Daroca, Festival de Wrocław en Polonia, Semana de Antonio de Cabezón en Burgos, entre otros). También en ciclos de conciertos por Francia, Alemania, Polonia, Checoslovaquia, Portugal, Suiza, Italia y prácticamente toda España.

La reciente grabación discográfica Música española del siglo XVIII para flauta (Tecnosaga) recoge otra de las facetas a las que La Stravaganza ha dedicado gran parte de sus esfuerzos: la recuperación del patrimonio musical del Barroco español. Esta labor les ha permitido realizar, entre otros programas, el original montaje titulado La fábula de Polifemo y Galatea (con texto de Luis de Góngora y música de Antonio Literes) o bien hacer sonar, para el público actual, música que la catedral de Zamora guarda desde hace dos siglos.

MARIANO MARTÍN

Nace en Madrid, ciudad en la que realiza estudios de Música y Medicina. Es uno de los pioneros en España en la utilización de instrumentos históricos para interpretar la música de períodos que van desde la Alta Edad Media hasta el Clasicismo.

Desde hace algunos años, el interés de Mariano Martín se centra, fundamentalmente, en la recuperación del repertorio flautístico español del siglo XVIII.

Como solista o integrante de grupos de cámara ha realizado giras de conciertos por Suiza, Alemania, Francia, Portugal, Checoslovaquia, Polonia, Argentina, Italia, Perú, Colombia, Costa Rica y prácticamente toda España. Ha actuado bajo la batuta de directores como Antonio Janigro, Odón Alonso, Jacques Bodmer, Jean Michel Hasler, Luis Herrera de la Fuente, Luis Remartínez y José Ramón Encinar, entre otros. Es director del Curso de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial y presidente de la Asociación Música Barroca.

Ha realizado grabaciones discográficas para EMI, Odeón, Hispavox, Zafiro, así como para Radio Nacional de España y Radio Televisión Española, Radio France y Televisión polaca. *Música española para flauta del siglo XVIII*, para Tecnosaga, Premio Nacional del Disco por el Ministerio de Cultura, es su última grabación. Como compositor tiene publicadas obras pedagógicas y de concierto. Ha escrito también música para teatro y televisión. En la actualidad es catedrático de Flauta de Pico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

INÉS FERNÁNDEZ ARIAS

Nace en Madrid, ciudad en la que realiza estudios de Literatura Hispánica en la Universidad Complutense, y de Clave con Genoveva Gálvez en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha asistido a cursos con Bob van Asperen y Kenneth Gilbert.

Con preferencia en el ámbito del recitativo y del bajo continuo, ha actuado con formaciones orquestales dirigidas por S. Calvillo, V. P. Pérez, L. Remartínez, J. M. Hasler, J. Bodmer..., entre otros. Esta actividad la alterna con la música de cámara, principalmente como clavecinista de La Stravaganza, con la que ha actuado en repetidas ocasiones en Suiza, Francia, Portugal, Polonia, Che-

coslovaquia, Italia, Alemania y numerosas ciudades españolas.

Ha realizado grabaciones para Radio Televisión Española y discográficas para Tecnosaga. Participa en la organización del Curso de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial. Ha realizado programas para Radio Nacional de España («Versiones comparadas», «C. Ph. E. Bach», «Una furtiva lágrima»).

FRANCISCO LUENGO

Nació en La Coruña. Desde el año 1979 se dedica al estudio de la interpretación, con instrumentos y técnicas originales, de los diversos estilos musicales anteriores al siglo XIX. Comenzó en 1981 el aprendizaje de la Viola da Gamba bajo la dirección de José Vázquez, profesor en los conservatorios de Viena, Hamburgo y Winterthur.

Ha asistido a numerosos cursos de interpretación (Curso de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial, Schinznach Bad, Mozarteum de Salzburgo) con destacados maestros e intérpretes: Christophe Coin, Jordi Savall, Nicholas Harnnoncourt, Richte van der Meer y Anneke Pois entre otros.

En 1988 ingresó en la Hochschule für Musik de Viena como alumno del titular de Viola da Gamba, José Vázquez.

Ha participado en diferentes formaciones musicales. Como miembro del Grupo Universitario de Cámara de Santiago de Compostela ha realizado conciertos en distintos países de Europa, Centro y Sudamérica, Estados Unidos y Africa. Ha colaborado asimismo con el Wiener Consort, Conjunto de Violas de Basilea, La Stravaganza, Música Práctica, realizando con ellos diversas grabaciones para la radio y televisión de diversos países.

Destaca además su labor como investigador y constructor en el terreno de la organología medieval europea, habiendo desarrollado una intensa labor en publicaciones, conferencias y exposiciones de instrumentos reconstruidos a partir de los modelos existentes en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago.

TERCER CONCIERTO

EL BUEN RETIRO

El conjunto El Buen Retiro es una agrupación nacida en el ámbito del Ensemble «Sans Souci» para la interpretación de la música de cámara del Barroco español, con especial atención a los compositores-instrumentistas de la segunda mitad del siglo XVIII.

Toma su nombre del célebre palacio real madrileño que fue centro de la fastuosa actividad musical y teatral en la España del siglo XVIII.

El Buen Retiro cuenta con la colaboración de la musicóloga inglesa Beryl Kenyon, reconocida especialista del repertorio musical del Barroco español. Beryl Kenyon ha investigado especialmente la obra de los virtuosos españoles de instrumentos de viento que recorrieron los grandes teatros europeos en el período Preclásico y Rococó.

En la programación de El Buen Retiro figuran las actividades de los músicos españoles así como las obras de los numerosos músicos extranjeros que desan-ollaron su carrera o dejaron sus obras en la corte, en las capillas y academias españolas: los hermanos Plá, Henando, Olivero Astorga, Ximénez, Soler, Scarlatti, Albero.

AGOSTINO CIRILLO

Ver Primer Concierto.

IAN GRINBERGEN

Ver Primer Concierto.

ISABEL SERRANO

Nace en León, donde inicia sus estudios de Violín, que completa en Valladolid y Madrid con Polina Katiarskaya. Realiza cursos de violín barroco en Francia con Lucy Van Dael y Chiara Banchini. En el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam trabaja con Jaap Schoroder, y posteriormente recibe clases de Sigiswald Kuijken, con una beca de la Fundación Juan March. Es concertino de la Camerata de Madrid y toca con un violín Gaffino de Castagneri (París, 1746).

RENÉE BOSCH

Ver Primer Concierto.

OLGA GARETA

Ver Primer Concierto.

BERYL KENYON DE PASCUAL

Nacida en Inglaterra y graduada en la Universidad de Londres, estudió Oboe, Flauta de Pico y Clave. Se ha especializado en la investigación de instrumentos, instrumentistas y música instrumental de España. Autora de numerosos artículos aparecidos en revistas de investigación españolas y extranjeras, ha editado *Dos tríos de Plá* por la Sociedad Española de Musicología. Es miembro de la junta directiva de la Galpin Society y del Directory Subcommittee del CIMCIM.

CUARTO CONCIERTO

CONJUNTO BARROCO ZARABANDA

Bajo el nombre de una de las más importantes aportaciones de España a la música europea, el Conjunto Zarabanda es creado por Alvaro Marías en 1985 al reunir a un grupo de músicos que poseían una amplia experiencia común en la interpretación del repertorio camerístico de la era barroca. El Conjunto Zarabanda pretende, a través del estudio directo de las fuentes de la época, así como de las aportaciones de la musicología, lograr una interpretación lo más fiel posible al estilo y espíritu de la música que interpreta, en la convicción de que sólo una aproximación histórica puede conducir a resultados vivos y actuales.

El empleo de instrumentos originales o de copias fidedignas de instrumentos antiguos, la formación tanto práctica como teórica y la unidad de criterios estilísticos de sus componentes, son el punto de partida de un conjunto orientado hacia la interpretación auténtica de la música antigua.

El repertorio de Zarabanda abarca desde la música del Renacimiento hasta la del primer Clasicismo, aunque se centra fundamentalmente en el repertorio del período Barroco. La disposición del conjunto es variable según el tipo de música interpretada, como frecuentes son las colaboraciones de artistas invitados. Prestigiosos cantantes y solistas, como el contratenor James Bowman o la soprano Jennifer Smith, han actuado con este conjunto.

Zarabanda ha dado conciertos en Inglaterra, Bélgica, Alemania, Finlandia, Francia, Italia, Portugal, Costa Rica, Guatemala y Puerto Rico. Entre sus numerosas actuaciones dentro y fuera de España cabe destacar los éxitos obtenidos en el Wigmore Hall de Londres, en el Festival de Europalia en Bruselas, en el Festival de Música Antigua de la Fundación Gulbenkian de Lisboa, en la Bienal de Venecia, en el Festival «Casals' de Puerto Rico, en el Congreso Internacional de Musicología «España en la música de Occidente en el Festival de Música Barroca y Rococó de El Escorial, en las Semanas Internacionales de Música Religiosa de Cuenca, en el Festival de Santander, en el Teatro Real y en el Auditorio de Madrid, en el Festival de Otoño de Madrid.

El primer registro realizado por Zarabanda, editado por el sello Philips, está dedicado monográficamente a la música de Bartolomé de Selma y Salaverde, uno de los más importantes compositores españoles del Siglo de Oro. Zarabanda ha registrado asimismo la primera grabación mundial de las Sonatas completas para flauta de Antonio Vivaldi.

ALVARO MARÍAS

Nacido en una familia de músicos e intelectuales, su formación humanística y musical son inseparables. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid, realizó las carreras de Flauta y Flauta de Pico en el Conservatorio madrileño, obteniendo el Premio Fin de Carrera en 1979 y siendo becado por la Fundación Juan March para ampliar estudios en el extranjero. Ha sido alumno de M. Martín, R. Troman, R. Kanji y Kees Boeke (flauta de pico), R. L. del Cid y Ph. Pierlot (flauta travesera), Ph. Suzanne, K. Hünteler y W. Hazelzet (travesera barroca).

Como solista, como miembro del Trío Zarabanda o al frente del Conjunto Barroco Zarabanda, por él creado en 1985, ha actuado en Inglaterra, Bélgica, Francia, Italia, Alemania, Finlandia, Portugal, Costa Rica, Guatemala y Puerto Rico, logrando notables éxitos en importantes salas de conciertos y festivales dentro y fuera de España (Wigmore Hall de Londres, Festival de Europalia en Bruselas, Festival de Música Antigua de la Fundación Gulbenkian de Lisboa, Festival «Casais» de Puerto Rico, Bienal de Venecia, Sala Finlandia de Helsinki, Teatro Real y Auditorio Nacional de Madrid, Palau de la Música Catalana, Festival de Música Antigua de Barcelona, Festival de Otoño de Madrid, Festival de Santander, Semanas de Música Religiosa de Cuenca). Su virtuosismo y musicalidad han interesado a compositores actuales que han escrito para él, como es el caso de Pedro Sáenz, Tomás Marco con *Floreal 2* o de Claudio Prieto, que le dedicó la obra *Marías*.

Como especialista en música barroca ha realizado numerosos programas radiofónicos, publicado ensayos y pronunciado conferencias. Ha realizado crítica musical en *El País* y discográfica en *ABC*. Ha recibido el Premio Nacional de la Crítica Discográfica del Ministerio de Cultura. Además de su labor docente en el Conservatorio de Madrid y en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, ha impartido lecciones en los cursos de Música Barroca y Rococó de El Escorial y en las universidades de Puerto Rico y Costa Rica. Ha realizado numerosas grabaciones para radio y televisión en diferentes países, además de un registro monográfico para Philips dedicado a la música de Bartolomé de Selma y Salaverde y la primera grabación mundial de las *Sonatas completas* para flauta de Vivaldi. Ha formado parte del jurado en el Concurso de Flauta de Pico de Munich que organiza la Radio de Baviera.

PAUL HERRERA

Nace en Caracas en 1966. Inicia sus estudios de Violín con Carlos Riazuelo, continuándolos luego con J. F. del Castillo. Desde 1980 ha sido miembro de la Orquesta Sinfónica «Simón Bolívar», participando como solista en todos los festivales nacionales e internacionales para jóvenes violinistas organizados por dicha orquesta. Ha recibido clases magistrales de los violinistas Ruggero Ricci, Henryk Szeryng, Agustín Dumay y Margaret Pardee. Ha participado en cursos de música antigua en la Royal Academy of Music de Londres, así como en cursos intensivos de violín barroco en Alemania y Holanda con Sigiswald Kuijken.

Es miembro fundador del conjunto Música Rethorica y colaborador del Conjunto Zarabanda. Ha cursado estudios de Violín Barroco en el Real Conservatorio de Música de La Haya con Sigiswald Kuijken.

DAMIEN LAUNAY

Nace en Normandía en 1968. Comienza a estudiar Violonchelo con G. Auberc en el Conservatorio de Tours. Obtiene en 1985 la Medalla de Oro en Violonchelo y Música de Cámara. Se traslada a París para perfeccionarse con Philippe Muller y Roland Pidoux. Interesado por la interpretación de la música barroca a partir de 1988, después de estudiar durante un año con David Simpson, es admitido como alumno de la clase de Chris-

tophe Coin en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, donde cursa al mismo tiempo estudios de análisis y composición musical.

Colabora habitualmente con numerosos conjuntos de instrumentos barrocos, tales como Stradivaria, Le Concert Royal, Continuum, Zarabanda... Ha participado en grabaciones discográficas con Les Musiciens du Louvre, que dirige Marc Minkowski, participando asimismo en grabaciones para Radio France y para la Televisión Nacional francesa. Fía participado en la grabación de numerosos discos, el último de los cuales es el registro del *Alceste* de J. B. Lully con la Grande Ecurie et la Chambre du Roy, bajo la dirección de Jean-Claude Malgoire. Damien Launay toca una copia del Stradivarius «Batta» realizada en 1991 por Charles Riché.

ROSA RODRÍGUEZ

Nace en Madrid. Comienza sus estudios musicales en el Real Conservatorio de esta ciudad, finalizando la carrera de Piano en 1979- Llevada de su creciente interés por la música barroca y renacentista, ese mismo año comienza a estudiar Clave en el mismo centro con Genoveva Gálvez, obteniendo en 1985 el Premio Fin de Carrera.

Ha participado en cursos de interpretación de música antigua impartidos por Annaberta Conti, Jacques Ogg, Emilia Fadini y Kenneth Gilbert. También ha sido alumna en París de Françoise Langellé. Ha pertenecido a la Orquesta de Cámara de la Sociedad Bach de Madrid, para la cual ha interpretado los ciclos completos de sonatas de violín y clave y viola da gamba y clave de Bach. Colabora asiduamente con diversas orquestas. Ha formado clúo con la flautista Juana Guillem. A partir de 1990 forma parte del Conjunto Barroco Zarabanda, con el que ha grabado el *Ciclo completo de sonatas para flauta* de Antonio Vivaldi.

Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España y Televisión Española.

Es licenciada en Historia Medieval por la Universidad Complutense de Madrid y pertenece al Cuerpo de Profesores de Música en Institutos de Bachillerato.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

DANIEL VEGA

Realiza sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid a partir del curso 1966-67, formación que completa con diversos cursos de perfeccionamiento y especialización en España y en el extranjero.

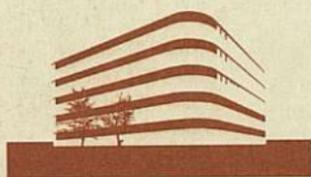
El Gobierno austríaco le concedió (1970) una beca para esai diar en Viena, y la Fundación March (1975) para la realización de un trabajo de investigación sobre la obra de Bach, labor de estudio e investigadora que ha continuado en diversos campos por medio de artículos, cursos, conferencias y programas de radio. Desde 1972 es profesor de Contrapunto y Fuga del Conservatorio Superior de Música de Madrid, de cuyo centro fue nombrado en 1979 vicesecretario y posteriormente jefe de estudios. En 1982 obtuvo por oposición la Cátedra de Contrapunto y Fuga de Sevilla, aunque ha continuado su labor docente en el de Madrid. Ha sido secretario y vocal de la junta directiva de la Sociedad Española de Musicología y miembro de numerosos jurados en concursos de composición e interpretación.

Desde 1988 es subdirector del Conservatorio Superior de Música de Madrid.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades culturales
y científicas,
situada entre las más importantes de Europa por su
patrimonio y por sus actividades.*

*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.*



Fundación Juan March

Castelló, 77 - 28006 Madrid
Salón de Actos. Entrada libre.