CICLO DE MIÉRCOLES

MÚSICA GALANTE EN EL SALÓN FRANCÉS

diciembre 2011

Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

MÚSICA GALANTE EN EL SALÓN FRANCÉS

diciembre 2011

Fundación Juan March

Introducción y notas de **Joseba Berrocal**

Ciclo de miércoles: Música galante en el salón francés, diciembre 2011 [introducción y notas de Joseba Berrocal]. - Madrid: Fundación Juan March, 2011.
60 p.; 19 cm.
(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; diciembre 2011)
Notas al concierto: [I] "Obras de F. Devienne, L. Boccherini, I. Pleyel, P. Baillot, H. Jadin y W. A. Mozart", por Maria Tecla Andreotti, flauta travesera; Andrés Gabetta, violín; Mathyas Bartha, violín y viola; y Christophe Coin, violonchelo; [II] "Obras de L. Marchand, A. Forqueray, A.-L. Couperin, G. Le Roux, C. B. Balbastre, F. Couperin y J.-Ph. Rameau", por Skip Sempé, clave; [y III] "La academia parisina: Obras de F. Couperin, F. Francœur, Mr. Demachy, A. Boësset, J. H. d´Anglebert, M. Lambert, J.-M. Leclair, A. Forqueray y J.-Ph. Rameau", por el Ensemble Ausonia y Eugénie Warnier, soprano; Frédérick Haas, director; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 7, 14 y 21 de diciembre 2011. Asociado al Ciclo de conferencias "Los salones galantes": [I] "La cultura de la conversación", por Benedetta Craveri; [II] "La pintura en los salones galantes franceses", por Guillermo Solana; [y III] "La opinión pública en el siglo XVIII. Entre la oralidad y lo escrito", por Roger Chartier, celebradas los días 13, 15 y 20 de diciembre 2011.

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

1. Cuartetos (Flauta, violín, viola, violonchelo) - Programas de mano - S. XVIII.- 2. Tríos de cuerda - Programas de mano - S. XVIII.- 3. Tríos (Flauta, violín, violonchelo) – Programas de mano – S. XVIII.- 4. Tríos (Violines (2), violonchelo) - Programas de mano - S. XVIII.- 5. Música para clave - Programas de mano - S. XVII-S. XVIII.- 6. Suites (Clave) - Programas de mano - S. XVII-S. XVIII.- 7. Chaconas (Clave) - Programas de mano - S. XVII.- 8. Sonatas (Violín y bajo continuo) – Programas de mano – S. XVIII.- 9. Canciones (Soprano) con conjunto instrumental – Programas de mano – S. XVIII.- 10. Canciones (Soprano) con bajo continuo – Programas de mano – S. XVII-XVIII.- 11. Óperas -- Fragmentos – Programas de mano – S. XVII-XVIII.- 12. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Joseba Berrocal
© Fundación Juan March
Departamento de Actividades Culturales
ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

5 Presentación

6 Introducción
- El paisaje sonoro
- La educación musical, los instrumentos
- Los repertorios y los compositores
- La Revolución y el concierto público

CONCIERTOS

16 **Leer y escribir**
Miércoles, 7 de diciembre - Primer concierto
Maria Tecla Andreotti, flauta travesera; **Andrés Gabetta**, violín; **Mathyas Bartha**, violín y viola; y **Christophe Coin**, violonchelo
Obras de F. DEVIENNE, L. BOCCHERINI, I. PLEYEL, P. BAILLOT, H. JADIN y W. A. MOZART

26 **Los pasajes sobrecogedores**
Miércoles, 14 de diciembre - Segundo concierto
Skip Sempé, clave
Obras de L. MARCHAND, A. FORQUERAY, A.-L. COUPERIN, G. LE ROUX, C. B. BALBASTRE, F. COUPERIN y J.-PH. RAMEAU

36 **El gusto del público, el gusto del rey**
Miércoles, 21 de diciembre - Tercer concierto
Ensemble Ausonia y **Eugénie Warnier**, soprano
Frédérick Hass, director
La academia parisina
Obras de F. COUPERIN, F. FRANCŒUR, MR. DEMACHY, A. BOËSSET, J. H. D'ANGLEBERT, M. LAMBERT, J.-M. LECLAIR, A. FORQUERAY y J.-PH. RAMEAU.

CONFERENCIAS

Con el título de "Los salones galantes" se celebrará un ciclo de conferencias en paralelo a los conciertos con el siguiente programa:

Martes, 13 de diciembre
Benedetta Craveri, "La cultura de la conversación"

Jueves, 15 de diciembre
Guillermo Solana, "Los salones galantes en la pintura francesa del siglo XVIII"

Martes, 20 de diciembre
Roger Chartier, "La opinión pública en el siglo XVIII. Entre la oralidad y lo escrito"

Les charmes de la vie, c. 1718, por Jean-Antoine Watteau (1684-1721).
Wallace Collection (Londres)

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

Durante el Antiguo Régimen (como los revolucionarios denominaban peyorativamente al periodo anterior a la Revolución Francesa), las academias y los salones en Francia conformaban unos espacios privilegiados a los que sólo las élites políticas y sociales tenían acceso. En estos entornos, perfectamente integradas en la vida civil y origen de la "opinión pública", convivían múltiples prácticas, como el arte de la conversación, las transformaciones de los hábitos de lectura o la escucha atenta de la música, con frecuencia interpretada por los propios eruditos asistentes.

Este ciclo de conciertos quiere recrear los ambientes musicales de estos espacios franceses durante el siglo XVIII. Frente a los repertorios "públicos", como la música religiosa interpretada en los templos y la música escénica ejecutada en los teatros, nuevos géneros propios y exclusivos para la cámara florecieron en esta etapa como nunca antes en la historia. En los espacios íntimos y privados de los salones encontró su acomodo natural la música programada en los tres conciertos de este ciclo, cada uno centrado en un tipo de repertorio particular. En el primer concierto podremos escuchar varios tríos y cuartetos de autores muy apreciados en Francia como metáfora de la "conversación" entre los instrumentos, una idea acuñada por los contemporáneos que encontró en el *quatuor dialogué* francés su máxima expresión. El segundo concierto aborda los repertorios para clave a solo, generalmente interpretados por mujeres, a quienes los salones les proporcionaron el protagonismo que los espacios públicos les vetaban. Finalmente, el tercer concierto presenta una selección de fragmentos y extractos de obras vocales de naturaleza mundana reunidos en torno a distintas temáticas, una mezcolanza atípica en nuestros conciertos modernos que era, sin embargo, regla común en aquellos momentos. Asociado a estos conciertos se programa un ciclo de tres conferencias sobre "Los salones galantes" impartidas por Benedetta Craveri, Guillermo Solana y Roger Chartier.

Fundación Juan March

INTRODUCCIÓN

> Terminada la velada nos hemos alejado del clavecín. Yo pensaba que ya no se tocaría más música. Estaba retirándome a dormir a las once y media, conforme a mis costumbres, cuando la duquesa de Guiche, la condesa Étienne de Durfort y otras jóvenes damas han suplicado a la duquesa de Polignac que impidiera mi marcha. Hemos comenzado de nuevo a interpretar algunas piezas muy bellas. La reina se ha sumado a este pequeño concierto imprevisto y al parecer lo ha encontrado de su agrado; me ha dicho cosas muy agradables cuando me he levantado del forte-piano por segunda vez [...], y la ventaja, la muy pequeña ventaja, de tocar pasablemente el clavecín ha hecho que fuera mejor tratado que nunca por la reina.

Así describía el marqués de Bombelles una noche de verano de 1786 en su diario. Nada inusual. A la de pocos días, el 11 de agosto, se repetía una escena similar.

> Terminada la cena nos hemos encaminado hacia Chatillon. Un precioso claro de luna es algo encantador que me hace entregarme a dulces ensueños. Tras volver a comer algo, teniendo bajo mis dedos un buen forte-piano, he solicitado que dejáramos el salón sin otra claridad que aquella que recibía de la pálida y dulce luz de la noche. Inspirado por la calma del aire, la dulzura de la situación, la feliz tranquilidad del alma que sentimos cuando estamos rodeados de objetos queridos, he improvisado durante casi una hora.

El paisaje sonoro

Los reyes y las regencias se fueron sucediendo a lo largo de las décadas. El final del siglo vivió una revolución –la Revolución– y, pese a todo, las músicas que acompañaron a los franceses tuvieron una relativa continuidad.

Fue un lugar común entre los tratadistas contemporáneos dividir la música por su función, por su escena, más que por consideraciones internas de las composiciones. La música en el templo, la música en el teatro, la música al abierto, la música en la cámara... Los perfiles de estos repertorios, en otros tiempos algo más distanciados, fueron convergiendo con el paso de los años y de los nuevos estilos musicales. El aria de una ópera podía recibir un texto sacro y ser interpretada dentro de la liturgia (una transformación habitual, aunque lo contrario nunca fue permitido); esa misma aria, si es que fue compuesta en el último cuarto de siglo, sería transcrita para dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes (la conocida como *Harmoniemusik*) con vistas a que fuera ejecutada en el parque de algún palacio. Junto a estas vidas paralelas, el destino natural de nuestra aria sería el de separarse de su ópera para aparecer manuscrita en un volumen doméstico, o impresa en uno de los muchos periódicos musicales que comenzaron a publicarse a lo largo de este siglo XVIII. Una joven aficionada la cantaría, acompañándose ella misma con el piano.

La música de cámara fue una seña de identidad para las clases acomodadas y, conforme fue avanzando el tiempo, para las cada vez más consolidadas clases medias urbanas. Habría que tener en cuenta que, frente a los enormes presupuestos ligados a una producción teatral, o al mantenimiento de una capilla catedralicia, la música de cámara tenía un coste asumible por grandes capas de la sociedad. En realidad, las únicas condiciones necesarias eran la de un cierto conocimiento musical –que podía ir desde apenas unos rudimentos como oyente hasta un grado de virtuosismo comparable a los profesionales– y, lo más importante, disponer del propio tiempo para dedicarlo a estas academias musicales.

Efectivamente, en ciertos círculos el consumo y la producción de música camerística eran de orden diario. En todas las veladas la familia –expandida o no por visitas, invitados y músicos contratados– destinaba unas horas al ejercicio de la mú-

sica y su comentario. En otros entornos menos filarmónicos este ritmo podía reducirse a un encuentro semanal o incluso menos pero, fueran cuales fueran el gusto y las apetencias personales de un honesto noble europeo, no se concebía una vida social digna de tal nombre sin el contacto periódico con la música de cámara. Era el *Zeitgeist*, el Espíritu del Tiempo.

La corona francesa, la nobleza y otros colectivos enriquecidos disponían de ciertos entornos arquitectónicos que hoy nos son extraños. Pensemos, por tomar un ejemplo paradigmático, en un ala cualquiera del palacio de Versalles. Una sucesión de amplias estancias unidas entre ellas sin pasillos. Cámaras y antecámaras de altísimos techos que hay que atravesar forzosamente para desplazarse por el palacio. En estas circunstancias el concepto de privacidad era, como es de suponer, muy diferente al actual. La música que allí se interpretaba –la imitada *Musique de la Chambre Royal*– fue un referente para el resto de Francia y, más allá de sus fronteras, para Europa. Las docenas de príncipes, *margraves* y gobernantes del calidoscopio germánico la tomaron como imagen, contratando a músicos franceses, pidiendo a sus embajadores copias de las partituras y enviando ocasionalmente a sus propios virtuosos para que se formaran en París. Este fue el caso de Ernst Christian Hesse quien, con solo 16 años, recibió la ayuda de su *Landgrave* de Hessen-Darmstadt con el propósito de que estudiara con los dos gambistas más reconocidos del rey de Francia, Marin Marais y Antoine Forqueray, durante cuatro años. A su vuelta al principado alemán, Hesse fue un fiel servidor en la cámara musical de Ludwig IX durante casi siete décadas.

En paralelo, una parte significativa de la alta nobleza francesa mantuvo un patrón similar al de su rey: contratando permanentemente un grupo de media docena o más de intérpretes para compartir atril y veladas con los invitados allí reunidos. La lista de mecenas es interminable: Felipe II de Orleans –futuro Regente de Francia– aprendió a componer con Marc-Antoine Charpentier y contó en su cámara con

Campra, Stuck o Morin, el príncipe de Conti Luis Armando II, el banquero Pierre Crozat; Madame de Prie, el duque de Aumont, el príncipe de Carignan, el conde de Clermont, el príncipe de Ardore, el barón Bagge... cada uno de estos aristócratas llegó a mantener una verdadera orquesta doméstica. Y no sólo ellos. Fue habitual que este tipo de empeños musicales se entendiera a lo largo de las sucesivas generaciones. En la Francia dieciochesca dinastías de músicos sirvieron a dinastías de nobles.

Lejos de estas posibilidades presupuestarias, otras muchas personas dispusieron en sus domicilios de variantes menos costosas de música de cámara. Aquella que implicaba a dos o tres intérpretes, quienes por regla general no eran sino miembros de la propia familia. El entorno no es ya la gran *chambre* palaciega sino el *salon* de una residencia acomodada. Una residencia donde se compran y se copian partituras, y donde cotidianamente entran músicos para educar a los moradores.

La educación musical, los instrumentos

Walter Benjamin hablaba en su conocido ensayo de 1936 de *"la obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica"*. Precisamente, la vida musical bajo el Antiguo Régimen –y todavía durante el siglo XIX– estuvo definida por la imposibilidad de esta reproducibilidad técnica. Toda melodía que se escuchaba tras una ventana, toda armonía que llenase un templo, todo ritmo bailado por campesinos o cortesanos era producido por seres humanos; profesionales o aficionados. En este sentido, el conocimiento de la música se asimilaba dentro de la vida cotidiana de estas sociedades a los otros conocimientos básicos. Se sabía solfeo como se sabía leer y escribir, como se sabían las matemáticas elementales. Un conocimiento que, de una manera o de otra, atravesaba todas las capas sociales. La proporción de gente que dedicaba su vida a la enseñanza de la música nos es difícilmente imaginable. Y, asimismo, la proporción de gente que destinaba sus horas de ocio a la práctica activa de la música nos es todavía más inconcebible. El siglo XXI ha arrinconado esta práctica de la

música en manos de la infancia escolarizada, de la juventud vocacional y de un puñado de profesionales. En los siglos pasados la música era principalmente un asunto de adultos, de un porcentaje significativo de los adultos.

El siglo XIX fue el siglo del piano y del violín. Pero el XVIII no hubo de vivir todavía la consolidación hegemónica del piano. El violín, por su parte, compartía protagonismo con otros instrumentos. El caso francés fue, como en tantos otros aspectos, inusual. El violín quedaba destinado a los profesionales. Ningún miembro de la nobleza estudió este instrumento. Quiso el imaginario colectivo que fuera asociado a la danza o al foso de la ópera. En su lugar los acomodados franceses y, sobre todo, las francesas, estudiaron desde bien jóvenes otro instrumento de arco: la viola da gamba. La *viole*, como era conocida, se utilizaba tanto para acompañar como para ejercer de solista. Un doble rol asociado también al resto de instrumentos propios de la cámara: el laúd, la tiorba y el clave; todos ellos con una larga tradición anclada en el siglo XVII. Pronto llegó el traverso y, ya mediando el XVIII, se sumó el violonchelo. La amplia familia de instrumentos de tecla comprendía los *cembali* italianos, los *clavecins* franceses y flamencos, las espinetas y, muy paulatinamente, el fortepiano en sus sucesivas generaciones; nunca desbancando al resto sino ofreciéndose como una opción más. Sería la Revolución la que terminaría arrinconando –más bien quemando– los aristocráticos clavecines; unos instrumentos con un mantenimiento algo más complejo que el cada vez más sólido piano. El arpa conoció un inusitado brillo en los últimos años del siglo, una imagen hoy lejana y ajena que fue recogida una y otra vez en la literatura y en la pintura.

Esta panoplia de instrumentos compartía espacio con la voz, la gran protagonista de la música doméstica. No la vocalidad trabajada para llegar a todos los rincones de un gran teatro sino una voz en la que el volumen no era una prioridad. El canto estaba enfocado a la buena declamación, la elocuencia, la diversidad de afectos y el buen gusto en la elección y la ejecución de los *agréments*.

Los repertorios y los compositores

Las largas veladas en los salones franceses recogían por regla general una amalgama de diferentes formas y géneros. Las piezas se sucedían buscando variedad y contraste, tal y como se recrea en los conciertos de este ciclo. El repertorio de las primeras décadas del XVIII hundía sus raíces en los reinados de Luis XIII y Luis XIV, ambos monarcas con un acusado perfil musical. De esta forma el repertorio de cámara giraba en torno al *air de cour* –un tipo de pieza vocal de pequeño formato–, a las suites instrumentales para solista o para trío; a los *petits motets* con texto religioso y, como ya hemos adelantado anteriormente, a amplias selecciones de escenas de ópera. En este sentido conviene destacar la importancia del nuevo y prolijo recitativo francés debido a la pluma de Lully, por contraposición al recitativo *secco* italiano (quiere la leyenda que algún viajero transalpino preguntase inocente en una representación operística cuándo empezaría a oírse una verdadera melodía de aria...). Campra, Lalande, Destouches o Desmarest fueron algunos de los sucesores de Lully más interpretados hasta el tardío triunfo del Rameau escénico. Junto a ellos aún continuaban escuchándose algunas de las antiguas melodías de Lambert, Boesset o los italianos Rossi o Cavalli.

La suite, con su sucesión cada vez más normalizada de preludio, allemanda, sarabanda, giga y algunas otras danzas y piezas de carácter, floreció en las manos de los laudistas y clavecinistas para trasvasarse pronto en orgánicos más nutridos, en trío o en la más orquestal escritura a cinco partes. Francia vivió una verdadera explosión de notables compositores para clave: la saga de los Le Roux, D'Anglebert y Chambonnieres; culminada por las figuras de François Couperin y Jean-Philippe Rameau. Otros instrumentos tuvieron sus propios talentos: las *pièces* para traverso de Hotteterre, Philidor, La Barre o Blavet; las obras para viola de los citados Marais y Forqueray o la música para conjunto de Corrette y Boismortier, con una importante presencia editorial. Conforme avanzaba el siglo el violín fue haciéndose un hueco en los programas, casi siempre a manos de intérpretes profesionales. Fue así como

la sonata italiana comenzó a escucharse al lado de la suite francesa. Primero gracias a las copias manuscritas de las sonatas del admirado Arcangelo Corelli y, conforme avanzaba el primer tercio del siglo, dejando paso a otros autores: Senaille, Elisabeth Jacquet de la Guerre, Mascitti, Guignon y, culminando este proceso de asimilación, los cuatro *livres* de Jean-Marie Leclair.

La segunda mitad del XVIII vio una paulatina renovación de las formas musicales: cuartetos con flauta de Guillemain y de Telemann; obras de un color más orquestal de Stamitz; por no hablar de los profundos cambios en el ámbito operístico que tenían su eco inmediato en el salón: Francœur, Piccini, Gluck, Grétry, Gossec y tantos otros compositores de ámbito cada vez más internacional. Sin duda, el cambio más notable en la música de cámara del último tercio del siglo fue la paulatina consolidación del cuarteto de cuerda; o quizá sería mejor referirse a las varias tipologías de cuartetos de cuerda. Hubo una diversidad de planteamientos compositivos. Dejar como solista al primer violín y acompañarlo de los otros tres instrumentos, lo que vino a llamarse el *quatuor brillant* o, en un ideal más propiamente camerístico, planear la obra de manera tal que los cuatro intérpretes compartieran las responsabilidades musicales, el *quatuor dialogué*. Como es de imaginar, estos dos planteamientos extremos posibilitaron una gran variedad de soluciones intermedias. Boccherini, Haydn, Pleyel y Mozart fueron los maestros en los que se reflejaron el resto de autores franceses, tanto para los cuartetos como para los repertorios hermanos del trío y del quinteto.

El salón francés vivió, como el resto de Europa, la eclosión de las nacientes sonatas para violín y teclado escrito en tres pentagramas –por contraposición al bajo continuo, escrito en una sola línea–. De nuevo se plantearon diferentes alternativas que sólo el siglo XIX llegó a depurar. El punto de partida fue, paradójicamente, un violín que acompañaba con perfil bajo al teclado. Un violín sobrio hasta tal punto que su participación era opcional o "ad libitum", como recogen algunas ediciones. Progresivamente el diálogo se fue haciendo más compensa-

do, hasta llegar a equiparar ambos instrumentos, si no desde el punto de vista sonoro –algo que ha continuado siendo un arquetipo de asimetría hasta nuestros instrumentos actuales– al menos sí desde un punto de vista musical.

Estas sonatas no fueron sino una parte, a veces reducida, del repertorio de violinistas y pianistas. Uno de los géneros más en boga, y del que hoy en día casi no tenemos referentes discográficos, fue el del *air varié*. Conjuntos de variaciones sobre un tema generalmente extraído de un aria. Una concesión a un virtuosismo que hasta el momento no había sido una característica central del repertorio camerístico. En la misma línea compositiva estarían las *fantasies* sobre temas de ópera, otra forma musical que gozó de un éxito arrollador en el cada vez más consolidado mercado editorial. Un mercado que concluiría en el siglo XVIII con más de diez mil publicaciones recogidas por los anuncios en prensa. Una verdadera explosión en la democratización de la música escrita, máxime si consideramos que los canales de copia manuscrita siguieron gozando de buena salud.

La Revolución y el concierto público

El año 1789 trajo como corolario musical el himno. De la noche a la mañana los ciudadanos franceses se vieron inundados de cantos a la patria, a la libertad, a la primavera y a todos los valores que se puedan imaginar. Pero, por otra parte, no hubo mayores modificaciones en los géneros camerísticos.

El siglo XIX continuó con sus salones y sus cámaras llenas de música, incluso más si cabe que durante el siglo XVIII. El gran cambio en la vida musical cotidiana de un ciudadano europeo no fue la pérdida del foro doméstico sino la consolidación de otro foro: el concierto público. Tras el primer y fructífero ejemplo del *Concert Spirituel* (1725-1790) comenzaron a brotar otras asociaciones concertísticas: La *Société Académique des Enfants d'Apollon*, el *Concert des Amateurs*, el *Concert de la Loge Olympique* o, ya tras la Revolución, el *Concert Feydeau*. Ahora los parisinos, los lioneses o los vecinos de Nantes podían repartir sus noches entre la velada

privada, la ópera y los conciertos públicos de todo formato: desde aquellos de dimensiones sinfónicas hasta las más recogidas sociedades de cuartetos.

El miércoles 20 de junio de 1770 el musicógrafo Charles Burney disfrutaba de una velada en París:

> He oído a monsieur Pagin con el violín en la casa de Madame Brillon, en Passy. Ella es una de las más grandes intérpretes femeninas de clave en Europa. Esta dama no solo toca las más difíciles piezas con gran precisión, gusto y sentimiento, sino que tiene una excelente primera vista; de lo que me convencí por su manera de ejecutar algunas de mis propias músicas, que tuve el honor de presentarle. Compone igualmente [...] pero sus capacidades y talentos no se reducen al clave, toca varios instrumentos y conoce el mecanismo de todos aquellos de uso común; lo que, comenta, le es necesario con el fin de evitar componer para ellos pasajes que sean impracticables o innaturales. Igualmente dibuja bien y hace grabados, y es la mujer más agradable y cultivada. Muchos de los famosos compositores de Italia y Alemania que han residido en Francia en algún momento, le han dedicado sus obras; entre ellos Schobert y Boccherini.

Nuestra moderna historia de la música, sin citarlos más que en los márgenes, se apoya callada e inevitablemente en todas las madames Brillon y messieurs Pagin.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- A. Choron & F. Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens artistes et amateurs, morts et vivants*, París, Valade, 1810-1811, 2 vols.
- Marcelle Benoit (ed.), *Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, s.l., Fayard, 1992.
- Luc Charles-Dominique, *Les ménétriers français sous l'Ancien Régime*, s.l., Klincksiek, 1994.
- Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel (1725-1790)*, París, Société Française de Musicologie, 2000.
- Anik Devriès-Lesure, *L'edition musicale dans la presse parisienne au XVIIIe siècle*, [París], CNRS éditions, 2005.
- Jean Duron (ed.), *Versailles et dentelles aux temps de Louis XV*, Versalles, CMBV, 2007.
- David Hennebelle, *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVIIe-XVIIIe siècles)*, s.l., Champ Vallon, 2009.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 7 de diciembre de 2011. 19,30 horas

I

François Devienne (1759-1803)
Cuarteto nº 2 en Re menor, para flauta, violín, viola y violonchelo (a partir de un cuarteto de cuerdas de Ignaz Pleyel dedicado al Rey de Prusia)
Allegro agitato
Adagio espressivo
Rondó - Allegretto

Luigi Boccherini (1743-1805)
Trío Op. 14 nº 2 en Do menor, para violín, viola y violonchelo
Allegro moderato
Adagio
Tempo di menuet
Prestissimo

Ignaz Pleyel (1757-1831)
Trío concertante nº 2 en Do mayor, para flauta, violín y violonchelo
Allegro
Romance - Andante
Rondó - Allegretto

II

Pierre Baillot (1771-1842)
Scherzando (presto ma non troppo), del Trío Op. 4 nº 2 en Fa mayor, para dos violines y violonchelo

Hyacinthe Jadin (1776-1800)
Allegro, del Trío Op. 1 nº 3 en Si menor, para 2 violines y violonchelo
Adagio, del Trío Op. 2 nº 3 en Fa mayor, para violín, viola y violonchelo

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Cuarteto en Re mayor KV 285, para flauta, violín, viola y violonchelo
Allegro
Adagio
Rondó

Maria Tecla Andreotti, *flauta travesera*
Andrés Gabetta, *violín*
Mathyas Bartha, *violín y viola*
Christophe Coin, *violonchelo*

Leer y escribir

"Stavamo meglio quando stavamo peggio". Estábamos mejor cuando estábamos peor. Los italianos tienen esta expresión divertida para resumir ciertas implicaciones del progreso. Nosotros también podemos entregarnos al ejercicio mental clásico de la máquina del tiempo, transportarnos al París musical de 1780 y ver cuáles son los puntos que más nos llamarían la atención.

Probablemente el nivel de ejecución musical no sería uno de los aspectos más chocantes. Es cierto que hoy en día se plantean unos estándares elevados en la calidad técnica de la interpretación. Los conservatorios, los concursos, los registros sonoros... todo ello converge en que nuestro nivel de exigencia se haya elevado. En nuestro siglo XXI somos mucho menos tolerantes al fallo de lo que lo fueron nuestros abuelos. Ciertamente, en el París de Luis XVI escucharíamos ciertas imperfecciones, aunque probablemente bastantes menos de las que podríamos sospechar. No olvidemos que el propio fenómeno de conservatorio, de método instrumental y de premio de fin de carrera estaba a punto de nacer en estas calles. Los virtuosos habían comenzado un camino de aparente no-retorno hacia la excelencia y pronto tocaron ya algunos techos. Encontraríamos con la tinta fresca varias docenas de estudios endiablados de violín y de violonchelo que hoy continúan presentes en los cursos superiores de nuestros planes de estudio. Incluso puede que nos quedásemos sorprendidos por la dulzura del sonido. Las flautas de madera, los fagotes y clarinetes de timbre oscuro y las dulces cuerdas de tripa en los instrumentos de arco. Menos volumen pero una búsqueda consciente por parte de los lutiers de amalgamar colores. La flauta quería ser un violín, y el violín, flauta.

Unas cosas por otras, parece verosímil que la calidad en la interpretación no es el hecho más diferencial. Continuemos buscando cuáles serían las divergencias y, para ello, tiene sentido hacer el ejercicio recíproco: cruzar invitaciones y traer una representación de los músicos que paseaban por Francia

en vísperas de la Revolución a uno de nuestros conciertos camerísticos en la Europa del siglo XXI. Lo primero que llamaría la atención de nuestros visitantes sería una circunstancia sobre la que ya han corrido ríos de tinta. Ellos están viniendo de un mundo de carruajes, pretecnológico y en el que tocaban música de Haydn. Nosotros hemos llegado a la Luna, tenemos internet y seguimos tocando la música de Haydn. Pero esta no sería, en definitiva, la mayor extrañeza puesto que ellos también estaban acostumbrados a que algunos repertorios atravesasen los siglos. Sus recientes sonatas convivían con introitos gregorianos y motetes de Palestrina. La mayor sorpresa sería nuestra respuesta a su pregunta subsiguiente. "¿Qué tipo de música componen vuestros violinistas, vuestros pianistas...?" Nuestros instrumentistas no componen. Saben leer pero no escribir. Una circunstancia así marca la verdadera diferencia entre un salón francés de finales del XVIII y un escenario actual. Pleyel, Boccherini, Mozart, Devienne, Baillot, Jadin. Todos compartían perfil de intérpretes y compositores. Y no sólo ellos, los escogidos por garantizar una calidad en sus obras; docenas de músicos y aficionados –en el sentido más noble del término- se lanzaban sin falso pudor a escribir música. Una música propia que servía para dar color local a los salones y las librerías de cada ciudad europea.

Quizá el personaje central de nuestra velada sea **Ignaz Pleyel** (1757-1831). Pleyel fue el arquetipo de músico a caballo entre el Antiguo Régimen y la nueva era post-revolucionaria. Educado por Haydn gracias a la beca de un conde, y maestro de capilla en Estrasburgo hasta 1789, consiguió, gracias a su capacidad de trabajo y su relativa longevidad, lo que el mismo Haydn y Mozart no lograron completamente: una independencia artística y financiera emancipada de las clases nobles. Pleyel supo enfocar con clarividencia un negocio de edición musical que dio servicio al París que lo acogió en 1795. A París y al resto del mundo. Posteriormente la construcción de pianos terminaría por hacer de él uno de los personajes centrales de la vida musical de su tiempo, una actividad que se sumaría a su consolidado prestigio como compositor.

El hecho de que en nuestros días sus obras hayan sido olvidadas no deja de ser llamativo vista la fama universal de la que gozó en vida. Ejemplares de sus sinfonías y de su música de cámara se encuentran repartidos por los cuatro puntos cardinales, desde San Petersburgo hasta Andalucía; en fondos catedralicios, nobiliarios y de clases medias. Las ediciones de sus piezas se compraban, se copiaban a mano y, a menudo, se transcribían para otras combinaciones usuales de instrumentos. Este es el caso de sus dos obras con flauta que escucharemos hoy. El *Trío concertante nº 2 en Do mayor* y un *Cuarteto en Re menor* reescrito por Devienne a partir del tercero de los cuartetos de cuerda dedicados por Pleyel en 1787 a Federico Guillermo II de Prusia, el rey violonchelista.

La más tupida de las tramas entrelaza a los personajes de esta velada. **François Devienne** (1759-1803) fue otra de las figuras centrales del París contemporáneo. Fue fagotista de excepción, compositor de aplaudidas *opéras comiques* y, sobre todo, padre de la moderna escuela de flauta gracias a su docencia en el naciente *Conservatoire* y su tratado de 1794, reeditado en incontables ocasiones.

Por su parte, Federico Guillermo II no sólo escuchó en su cámara las obras de Pleyel. Ya desde su época de príncipe se preocupó por contar con una amplia biblioteca, enriquecida continuamente con nuevas adquisiciones. Una de las fuentes más notables fueron las partituras que, desde Madrid o Arenas de San Pedro, comenzaron a llegar regularmente a partir de 1783 hasta su fallecimiento en 1797. Su autor era el también violonchelista **Luigi Boccherini** (1743-1805) que, casualmente, publicó parte de sus obras en las prensas de Pleyel. El trío de Boccherini que escucharemos esta noche, el *Trío Op. 14 nº 2* (G 96), fechado en 1772, fue una de las tempranas composiciones del italiano tras su llegada a España. Ya contaba con el puesto de "Compositor y Virtuoso de Cámara" del infante Don Luis cuando le dedicó este trío, una obra en la oscura tonalidad de Do menor y donde el violonchelo no sólo dialoga con el violín y la viola en igualdad de términos sino que se convertirá en el protagonista principal durante amplias secciones del "Allegro" y "Adagio" iniciales. Las ma-

neras y los deseos del intérprete se filtran a través de la pluma del compositor.

Prácticamente el mismo año en el que este trío vio la luz, otro de nuestros protagonistas nacía en París, el violinista **Pierre Baillot** (1771-1842). Baillot, compañero de Devienne en el *Conservatoire*, fue también coautor de dos importantes volúmenes pedagógicos de la institución, el *Méthode de Violon* de 1803 y el *Méthode de violoncelle* de 1804, en el que se incluían por primera vez en una obra didáctica pasajes de la música de cámara de Boccherini. El magisterio de Baillot hizo de él una figura emergente en el inestable París post-revolucionario. *Mutatis mutandis*, la música de cámara se reajustaba a las nuevas realidades de la sociedad francesa. Cada pocos años una nueva república, un nuevo imperio o un nuevo reino se podían suceder pero, a través de esta vorágine, los músicos continuaban ofreciendo conciertos a un público cada vez más diverso y diversificado. En 1803 Baillot dedicó su segundo libro de tríos, los *Tríos Op. 4*, a Eugénie Beaumarchais Delarue, una dedicataria habitual de música camerística, a quien Pleyel ya había destinado sus tríos con piano B465 – B467 cuatro años antes, en 1796.

Como era de esperar la relación entre Pleyel y Baillot fue intensa. Este último comenzó a ayudarle regularmente con las ediciones musicales a raíz de que entablaran amistad. El 23 de fructidor del año IV (9 de septiembre de 1796) Baillot escribió a un amigo: "He conocido a Pleyel hace unos días. Hemos tocado en su casa unos cuartetos nuevos de Hyacinthe [Jadin] y sinfonías de Haydn". No era la primera vez que Baillot oía la música de Hyacinthe. Cuando fue admitido como profesor en el *Conservatoire* eligió precisamente una pieza suya para el concierto de presentación. ¿Quién era este **Hyacinthe Jadin**? La musicología francófona lo considera, con razón, el Mozart francés. Nosotros, por otras tantas razones, lo podríamos llamar el Arriaga francés. Jadin fue uno de los mayores talentos musicales que vieron la luz en una Europa en la que, precisamente, el talento musical no faltaba en absoluto. Entró en el claustro del *Conservatoire* ese mismo año de 1795, aparente-

mente nada digno de mención si no fuera porque tenía 19 años. Nacido en 1776 y fallecido más que prematuramente en 1800 de tuberculosis, Jadin compaginó una intensa actividad como pianista con la escritura de música de cámara; comenzando la serie con unos *Tríos Op. 1a* editados en 1796 –que no deben ser confundidos con el otro Op. 1, de cuartetos–. El Op. 2, del cual oiremos el "Adagio" del tercer trío, fue compuesto al año siguiente, en 1797, y presenta, como contraste con la primera pieza, una variación en la instrumen-tación: la plantilla dieciochesca de trío con dos violines y bajo dará paso al nuevo modelo con violín, viola y violonchelo, un rasgo de modernidad ya anticipado por Boccherini, Mozart y otros.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) fue, sin duda, uno de los padres de la música de cámara tal y como la quiso heredar el siglo XIX. Violinista él mismo, consideraba este género como el campo propicio para mostrar y aprender. Sus cuartetos de cuerda pronto entraron en el repertorio; un repertorio en el que, en su faceta aún más doméstica, triunfaron asimismo sus cuartetos con flauta. El *Cuarteto en Re mayor K 285* está fechado el día de Navidad de 1777 y su gestación forma parte ya de las pequeñas bromas y leyendas de la historia de la música. Mozart, alojándose en casa de su amigo el flautista Wendling, recibe a través de él un encargo de otro flautista, Ferdinand De Jean, para componer varias obras con este instrumento en un papel concertante. Mozart escribe con alegría este primer cuarteto que hoy escucharemos, pero pronto su entusiasmo empieza a hacer aguas y comienza a hacer apaños. Transcribe un concierto para oboe anterior, intenta renegociar el trato y, finalmente, deja inconcluso el encargo. Por aquel entonces Mozart ya se encontraba de nuevo en París, enmarcado en la vida cotidiana de otro flautista, Adrien-Louis de Bonnières, duque de Guîsnes. Dos horas diarias, todos los días. Este era el tiempo que pasaba Mozart en la mansión del duque, dándole clases a él y a su hija arpista. Destaca la realidad que reflejan los hechos. La de un atareado noble –de ello tenemos constancia– que pasa gran parte de las horas útiles de sus tardes con un músico contratado. Un músico que le dará indicaciones en el arte de la interpretación

y de la composición, que le acompañará al teclado, que escribirá algunas obras para su uso privativo y que renun-ciará a sus propias tardes para desplazarse a esa casa. Puede que en esta ocasión el músico se llamara Mozart pero, en tér-minos históricos, no fue sino uno más de los innumerables artistas que vivieron entrelazados con su sociedad. Hombres y mujeres que tenían acceso a la intimidad de los salones, que leían y enseñaban a leer, que escribían y ayudaban a escribir.

Maria Tecla Andreotti

Diplomada por el Conservatorio de La Haya con Barthold Kuijken y Bachelor of Art en música por la Universidad de Stanford, California, es solista de flauta en el Ensemble Baroque de Limoges, con el cual ha grabado numerosos discos dedicados a Telemann, Rameau y Bach, entre otros muchos compositores. Imparte regularmente cursillos de formación en conservatorios y escuelas de música, así como másteres, y recibe invitaciones para participar en los Bach Tage en Leipzig, Friburgo, Salzburgo y Ansbach. Andreotti grabó en 2006 las sonatas para flauta de J. S. Bach con el clavecinista Jan-Willem Jansen para el sello Laborie.

Andrés Gabetta

Tras culminar sus estudios en Argentina y España, prosiguió su formación en la Musikhochschule de Basilea con Raphaël Oleg y Gérard Wyss, y en la Schola Cantorum Basilensis con Christophe Coin. Este violinista ha sido galardonado con el Primer Premio y el Premio Revelación de Piracicaba de São Paulo, Brasil, Primer Premio del Concurso Internacional de Córdoba y Primer Premio Banco Mayo. Ha dado diversos conciertos en América, Europa y Asia, y ha participado en numerosos festivales.

Es miembro de la Orquesta Sinfónica de Basilea desde hace varios años y primer violín del Authentica Quartett. Además es invitado regularmente como violín solista por la Orquesta de Cámara de Neuchâtel y la Menuhin Festival Orchestra. Desde 2005, es concertino y director artístico del conjunto Swiss Baroque Soloists. También es solista en la Orquesta de Cámara de Basilea y primer violín del Ensemble Baroque de Limoges.

Mathyas Bartha

Nació en Baraolt, Rumanía, y cursó sus estudios de violín en el Conservatorio Gheorghe Dima de Klausenburg con Isvan Ruha. Como intérprete de cámara completa su formación junto al Cuarteto Schubert de Viena, el Cuarteto Amadeus y Sandor Devich, el Cuarteto Bartók y, finalmente, con György Kurtág. Entre 1994 y 1999 formó parte de la Filarmónica de Kalusenburg (Rumanía) y desde 2001 es miembro de la Orquesta Sinfónica de Basilea.

Toca con diversas formaciones de cámara en numerosas salas de Europa y de América del Sur. Además, ha grabado la totalidad de los *Quintetos de cuerda* de Beethoven con la Zürcher Streichquintett para el sello Brilliant Classics.

Es miembro del Ensemble Baroque de Limoges y, desde 2004, de los Swiss Baroque Soloists y la Orquesta Sinfónica de Basilea.

Christophe Coin

Estudió música en su ciudad natal Caen junto a Jacques Ripoche, y posteriormente en París con André Navarra. Tras haber sido alumno de Jordi Savall, pasó varios años en Hespèrion XX.

Es invitado con regularidad a participar como director o como solista, con instrumentos modernos o antiguos, en formaciones como Concentus Musicus Wien, la Academy of Ancient Music, Il Giardino Armonico, la Orchestra of the 18th Century y la Orchestra of the Age of Enlightenment.

Es fundador del Cuarteto Mosaïques y director musical del Ensemble Baroque de Limoges desde hace veinte años. Ejerce su labor docente en el CNSM de París y en la Schola Cantorum de Basilea.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 14 de diciembre de 2011. 19,30 horas

I

Louis Marchand (1669-1732)
Prélude en Re menor
Antoine Forqueray (1671-1745)
Suite nº 1 en Re menor
I. Allemande La Laborde
III. La Cottin
IV. La Bellmont
V. La Portugaise
VI. La Couperin
Louis Marchand
Chaconne en Re menor

Armand-Louis Couperin (1727-1789)
L'Intrépide
Antoine Forqueray
La Marella, de la Suite nº 4 en Sol menor
Gaspard Le Roux (c. 1660-c. 1707)
Prélude
Allemande
Chaconne

Claude Bénigne Balbastre (1727- 1799)
La Lugeac, de las Pièces pour clavecin (Libro 1)

François Couperin (1668- 1733)
L'Arlequine, de la Suite nº 23 en Fa mayor (Libro 4)

II

François Couperin
Prélude en La
Le Dodo ou l'Amour au berceau, de la Suite nº 15 en La menor (Libro 3)
La ténébreuse, de la Suite nº3 (Libro 1)
L'Exquise, de la Suite nº 27 en Si menor (Libro 4)
La Pantomime, de la Suite nº 26 en Fa menor (Libro 4)

Jean-Philippe Rameau (1683- 1764)
Prélude, de las Pièces pour clavecin (Libro 1)
Suite en La
Allemande
Courante
Sarabande

Se ruega al público no aplaudir hasta el final de cada bloque

Skip Sempé, *clave*

Toca un clave francés de Keith Hill (2001), inspirado en un modelo original de Taskin (1769).

Pasajes sobrecogedores

Para cuando los franceses lo adoptaron como uno de sus instrumentos nacionales, en torno al último tercio del siglo XVII, el clave ya había acumulado una pacífica existencia de casi medio milenio. Un largo recorrido que fue cubierto en gran parte bajo la apariencia relativamente humilde del virginal, la espineta y otros miembros de la familia. Pero la llegada de un nuevo paradigma musical –le *Nuove Musiche*, la *Seconda Prattica*– en el que el bajo continuo iba tomando paulatinamente un papel más relevante, hizo que estos teclados se convirtieran en un renovado foco de atención para constructores y compositores. Su tesitura se fue ampliando, al igual que su volumen sonoro, sus juegos de registros, su tamaño y, paralelamente, su coste como objeto. Un rápido proceso de crecimiento multiplicado por los flamencos que, trasvasando un recurso propio del órgano catedralicio, decidieron superponer dos teclados en un mismo instrumento. Este fue el *clavessin* que despertó el interés de los músicos parisinos. El clave para el que Jacques Champion de Chambonnières escribió sus primeras piezas en 1670 era ya una obra de arte múltiple, tanto por la música que era capaz de producir como por la tecnología que encerraba o por los óleos que los decoraban. Durante más de un siglo el clave pasó a convertirse en un mueble inevitable.

El papel que se le asignó, como a todos los instrumentos de la cámara, fue doble: acompañar o ser tocado en solitario. François Couperin, un autor con las ideas claras y poca tendencia a irse por las ramas, resumía la situación en su método de 1716, *L'Art de toucher le clavecin*:

> Si hubiese que optar entre el acompañamiento y las piezas [a solo] para llevar lo uno o lo otro a la perfección, siento que el amor propio me haría preferir las piezas al acompañamiento. Convengo en que nada es más entretenido en sí mismo y nos liga más a los demás que ser un buen acompañante. Pero, qué injusticia, es el último en ser loado en los conciertos. El

> acompañamiento del clavecín en estas ocasiones no es considerado sino como los fundamentos de un edificio que, sin embargo, sostiene todo; y del cual no se habla casi nunca. Al contrario de cualquiera que brille en las piezas, que gozará en exclusiva de la atención y de los aplausos de sus auditores.

Y concluye a continuación con una advertencia final para el futuro músico:

> Sobre todo, hay que volverse muy exigente en lo que respecta a los teclados y tener siempre un instrumento bien emplumado [la pluma es el material que entra en contacto con la cuerda]. Yo comprendo por otra parte que haya personas a las que esto les pueda ser indiferente, porque tocan igualmente mal sobre cualquiera que sea el instrumento.

La lengua francesa fue el vehículo de la diplomacia mundial prácticamente hasta anteayer, pero siempre hubo formas de dejar claros ciertos puntos esenciales. Los prefacios y las advertencias a los lectores en los volúmenes que fueron viendo la luz en estas décadas contienen una gran cantidad de información que los diferentes compositores consideraron relevante transmitir, aun a riesgo de herir algunas susceptibilidades.

Los editores musicales europeos, los franceses entre ellos, desarrollaron la técnica del grabado hasta el punto de poder comercializar de forma rentable la música para teclado, un mercado que, dadas las dificultades de imprimir música polifónica en dos pentagramas, había quedado hasta esta época casi exclusivamente en manos de la copia manuscrita. El inicio del siglo XVIII parisino fue testigo de una explosión de publicaciones que se mantendría estable durante toda la centuria. Son los llamados *livres de pièces pour le clavecin*. Recopilaciones en forma de suites de series de piezas agrupadas por tonalidades: preludios libres, danzas bipartitas con sus *doubles* ornamentados, rondós, enigmáticas piezas de ca-

rácter –todavía seguimos sin saber a qué se refería Couperin al titular una de sus obras como las *Barricades mystérieuses*–, largas chaconas sobre bajos obstinatos, y, con el paso de las décadas, movimientos de corte más italiano donde la expresividad y el culto al detalle fueron dejando también espacio al virtuosismo en la ejecución.

Los salones y las cámaras, como ya se ha remarcado en más de una ocasión, fueron un mundo musical en el que hombres y mujeres cohabitaban y se trataban en un plano de igualdad no muy común fuera de estos ámbitos. Muchos de los *livres* fueron dedicados a damas de la nobleza; las pièces solían llevar nombres femeninos y, por otra parte, no faltaron autoras y arreglistas como Elisabeth Jacquet de la Guerre o Marie-Rose Dubois, esposa de Jean-Baptiste Forqueray *le fils* y transcriptora de *La Marella*. El programa de este concierto será tanto la recreación plausible de una velada en torno a la década de 1730 como la visita historicista a seis décadas de música francesa para clave; las que van desde el *Prélude* de Marchand de 1699 hasta la *La Lugeac* de Balbastre de 1759.

Louis Marchand (1669-1732) fue, junto con **Gaspard Le Roux** (c. 1660-c. 1707) y, sobre todo, **François Couperin** (1668-1733), miembro de la segunda generación de clavecinistas franceses; los que tomarían el testigo de Chambonnières y de Louis Couperin para comenzar a emanciparse del lenguaje del laúd, el referente sobre el que se había forjado el repertorio y la sonoridad del *clavecin*. Le Roux y Marchand, ambos compositores de biografías oscuras, editaron pronto sus aportaciones. En el caso de Le Roux a través de un único *livre*, grabado en 1705, que presentaba la esclarecedora propiedad de recoger las mismas obras en dos versiones: como música de cámara en trío o como piezas para clave solista, permitiéndonos así documentar algunas prácticas propias de los salones parisinos. Una piedra de Rosetta musical. Su temprano fallecimiento le impidió convivir con el resto de talentos del teclado que se multiplicaron en el nuevo siglo.

El caso de Louis Marchand, autor de un *Premier Livre* en 1699 del que se extraen las piezas que hoy escucharemos, es algo diferente. Pese a ser prácticamente contemporáneo de François Couperin y dar inicio a la par a su carrera de compositor, Marchand renunció sin motivo aparente a continuar con ella, abandonando la edición de su música y circunscribiéndose a una vida de organista, profesor y concertista itinerante. Este personaje esquivo fue probablemente el único clavecinista parisino que tuvo la fortuna de oír a Johann Sebastian Bach. Un episodio ambientado en el Dresde de 1717 y convertido en leyenda por la aparente renuncia de Marchand a batirse musicalmente contra el alemán.

François Couperin, a quien sus contemporáneos llamaron *Le Grand* y del cual Bach transcribiría algunas obras, vivió inmerso en la corte. Músico asiduo durante toda su carrera a la *Chambre du Roi*, Couperin formaba parte del núcleo central de artistas que, con sus publicaciones, construyeron una nueva imagen de la música instrumental francesa. Marais, Dornel, Caix d'Hervelois, Hotteterre, Philidor, Forqueray *le père*, Boismortier... En el arco de una generación el hecho de que un compositor ya no se centrase en la música vocal dejó de ser considerado una extravagancia. A los cuatro libros de *pièces* para clave de Couperin (1712, 1717, 1722 y 1730) habría que añadir otras entradas de su catálogo, también susceptibles de ser interpretadas al teclado: sus *Concerts Royaux*, sus *Apothéoses* o sus misas de órgano. Un corpus que, por más que Couperin defendiera explícitamente la apertura al estilo italiano, quedó como uno de los arquetipos del lenguaje francés, con su sofisticado sistema de *agréments* y ornamentaciones.

Armand-Louis Couperin (1727-1789), otro miembro de la amplia dinastía, fue sobrino segundo de François. Su *L'Intrépide*, en Sol mayor, se encuentra enmarcada en un volumen editado en 1751 que, conforme a la costumbre, podía ser adquirido en su propia casa o en las librerías de Boivin o Le Clerc. Estos mismos distribuidores habían ofrecido cinco

años antes, en 1747, el único volumen con obras de Forqueray. Unas suites que se cuentan entre la mejor música francesa jamás escrita pero que, paradójicamente, no sabemos a quién adscribir. Jean-Baptiste (1699-1782), el hijo y editor de la recopilación, explica en el prefacio que las obras son de su padre recientemente fallecido, Antoine (1671-1745) pero la armonía, los nombres de las piezas y otros rasgos compositivos hacen sospechar que fue él mismo quien las compuso. Una música que esquiva a su autor.

Claude Balbastre (1727-1799) fue contemporáneo de Armand-Louis Couperin y, como en su caso, hablaba un lenguaje distinto al de todos aquellos autores nacidos en el XVII: el tipo de música que el niño Mozart pudo escuchar en su primer paso por París a finales de 1763. *La Lugeac*, una giga de perfiles italianos en Fa mayor recogida en su *Premier livre* de 1759, es una de esas obras que sin duda se tocaron en el reciente fortepiano. Balbastre, el autor más joven de nuestro programa, compartió un buen amigo común con Marchand, el más anciano. Ambos gozaron de un trato cordial con **Jean-Philippe Rameau** (1683-1764), uno de los titanes de la música francesa del XVIII.

Rameau fue hombre de muchas ciudades, de muchas décadas y de muchas músicas. Teórico incansable, fue asimismo un tardío autor de música escénica que, sin pretenderlo del todo, se vio envuelto en al menos tres feroces polémicas estéticas. Con anterioridad, Rameau había editado algunas de sus composiciones de música para clave, como el temprano primer libro de 1706 o sus *Nouvelles Suites* de 1727. En el prefacio de estas últimas Rameau jugó a convertirse en contertulio de las futuras veladas y quiso defender su música de unas críticas que todavía no habían tenido lugar:

> El efecto que se percibe en el duodécimo compás de la repetición de la *Enharmonique* puede que no sea en un principio del gusto de todo el mundo; sin embargo uno se acostumbra a poco que se preste a ello, e incluso se siente en toda su belleza cuando hemos

> superado la primera repugnancia que la falta de hábito puede ocasionar en este caso. La armonía que produce este efecto no ha sido lanzada al azar en absoluto; está fundada en razones y autorizada por la misma naturaleza. Aquella parte más picante está destinada a los *connoisseurs*; pero es necesario que la ejecución secunde la intención del autor, dulcificando el tocar y dejando en suspenso cada vez más los *coulés* a medida que nos acerquemos al pasaje sobrecogedor, donde el sonido debe detenerse un momento, como lo marca el signo correspondiente.

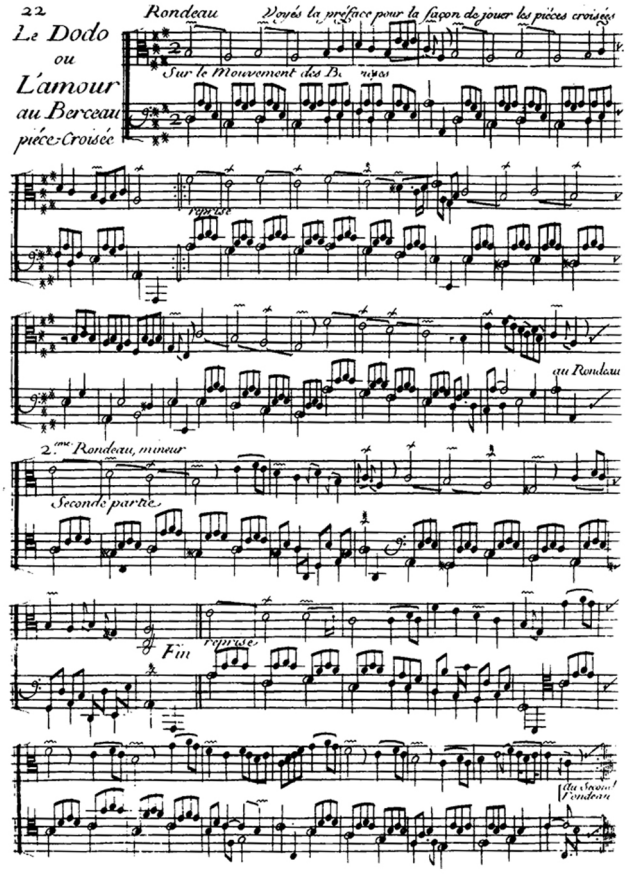
Una advertencia que nos habla de un compositor que disfruta compartiendo sus tanteos con su público. Y de un público que, recíprocamente, disfrutaba de sentirse parte activa en este proceso de exploración.

Skip Sempé, clavecinista virtuoso y fundador del Capriccio Stravagante, está en la vanguardia de las personalidades que se dedican hoy en día a la música del Renacimiento y del Barroco. Skip Sempé creció en Nueva Orleans y estudió música, musicología, organología e historia del arte en el Oberlin Conservatory (Estados Unidos), completando su formación con Gustav Leonhardt en Amsterdam.

Como solista, es particularmente reconocido por sus interpretaciones de la literatura francesa para clave: Chambonnières, D'Anglebert, Forqueray, Louis y François Couperin y Rameau, así como por su visión innovadora de Bach y Scarlatti, y el repertorio de los virginalistas (Byrd y sus contemporáneos). Sus recitales, de Seattle a Tokyo, así como sus clases magistrales de clave, han sido acogidos de manera entusiasta. Constantemente solicitado para realizar grabaciones, sucedió a Gustav Leonhardt en el sello Deutsche Harmonia Mundi y a Jordi Savall en Astrée.

Tras quince años de premios y distinciones con tres prestigiosas casas discográficas, Skip Sempé fundó el sello Paradizo en 2006, que edita grabaciones de Capriccio Stravagante y de él mismo, asegurando así la propia tradición del conjunto de presentar nuevos e importantes instrumentistas y solistas vocales.

Entre las distinciones que Sempé ha recibido destacan el Choc de l'Année de Le Monde de la Musique, Diapason d'Or, Gramophone Critic's Choice, Preis der Deutschen Schallplattenkritik, Gramophone Editor's Choice y una nominación al Grammy Award por la primera grabación de la Capriccio Stravagante Orchestra.



COUPERIN, François. *Le Dodo ou l'Amour au berceau*, de la Suite nº 15 (Libro III). Paris: Boivin, 1722.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 21 de diciembre de 2011. 19,30 horas

La academia parisina

I

Seducción

François Couperin (1668-1733)
Le charme, del Nouveau Concert nº 9 en Mi mayor "Ritratto dell'Amore"

François Francœur (1698-1783)
Air *"Sur vos pas, par quel charme admirable"*, de Zélindor

François Couperin
L'Enjoüment, del Nouveau Concert nº 9 en Mi mayor "Ritratto dell'Amore"
Le je-ne-scay-quoy, del Nouveau Concert nº 9 en Mi mayor "Ritratto dell'Amore"

François Francœur
Air *"L'Amour fait naître nos désirs"*, de Pyrame et Thisbé

François Couperin
La noble fierté, del Nouveau Concert nº 9 en Mi mayor "Ritratto dell'Amore"
La Couperin, de la Suite nº 21 en Mi menor para clave
La douceur, del Nouveau Concert nº 9 en Mi mayor "Ritratto dell'Amore"
L´et caetera ou menuets, del Nouveau Concert nº 9 en Mi mayor "Ritratto dell'Amore"

Arrebato

François Couperin
Jean s'en alla comme il était venu, Epitaphe d'un paresseux
Les culbutes Jxcxbxnxs, del Ordre nº 19 en Re menor para clave
Canon a 3 "La femme entre deux draps gravement fait le cas"

Poesía

Mr. Demachy
Prélude, *Gigue* & *Menuet en Re menor*, de las Pièces de violle

Anthoine Boësset (1586-1643)
Air "Ils s'en vont ces roys de ma vie"

Jean Henry D'Anglebert (1629-1691)
Tombeau de Mr. de Chambonnières, para clave

Michel Lambert (1610-1696)
Air "D'un feu secret je me sens consumer"

Se ruega al público no aplaudir hasta el final de cada bloque

II

Teatro e Ilustración

Jean-Marie Leclair (1697-1764)
Grave - Allegro, de la Sonata para violín y bajo en Do menor Op. 5 nº 6

Antoine Forqueray (1672-1745)
La Leclair, de la Suite nº 2 en Sol mayor para clave

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)
De La Princesse de Navarre
Recitado *"De rochers entassés, amas impénétrable"*
Ariette *"Vents furieux, tristes tempêtes"*

De las Pièces de clavecin
L'Entretien des Muses
Les Cyclopes

De Le Temple de la Gloire
Minueto *"Un roy, s'il veut être heureux, Doit combler nos vœux"*

Francia e Italia

Jean-Marie Leclair
Chacona, de la Sonata para violín y bajo en Si bemol mayor Op. 5 nº 4

François Francœur
Air *"Splendete, luci belle"*, de Scanderberg

Jean-Marie Leclair
Largo, de la Sonata para violín y bajo en La menor Op. 5 nº 7

Jean-Philippe Rameau
Air *"Amour, lance tes traits"*, de Platée

Se ruega al público no aplaudir hasta el final de cada bloque

ENSEMBLE AUSONIA
Eugénie Warnier, *soprano*
Mira Glodeanu, *violín*
James Munro, *violone*
Frédérick Haas, *director y clave*

El gusto del público, el gusto del rey

En 1722, **François Couperin** (1668-1733), siendo uno de los músicos más admirados de Francia, publicó la primera entrega de sus *Concerts Royaux*. Una recopilación singular que mereció una breve explicación en el prefacio:

> Las piezas que siguen son de otra especie que aquellas que he publicado hasta la fecha. Ellas no solamente convienen al clave, sino también al violín, a la flauta, al oboe, a la viola da gamba y al fagot. Las compuse para los pequeños conciertos de cámara a los cuales Luis XIV me hacía acudir casi todos los domingos del año. Estas piezas eran ejecutadas por los señores Duval, Philidor, Alarius y Dubois; yo tocaba el clave. Si ellas fueran tan del gusto del público como en su momento fueron aprobadas por el difunto rey, conservo suficiente cantidad de las mismas como para publicar a continuación varios volúmenes completos. Las he ordenado por tonos; y he mantenido los títulos bajo los cuales eran conocidas en la corte en 1714 y 1715.

Couperin está abriendo las puertas del palacio. En este sentido, la expresión "publicar" puede ser entendida en su acepción más literal: dar al público. Las veladas privadas del rey, la música que escuchaban él y su círculo más próximo quedan a disposición de cualquier aficionado que quiera pasarse por la librería de Boivin o por la casa del compositor en la parisina rue de Poitou, en el barrio del Marais. Couperin, que sin duda ya había entregado copias manuscritas a otros músicos profesionales y a algunos nobles *amateurs*, decide finalmente ir al encuentro de otro grupo de gente interesada: todos aquellos intérpretes anónimos que, sin haber asistido jamás a los conciertos reales, tienen la intención de reproducirlos.

No es la primera vez que una música regia se publicaba. Desde hacía siglos, aquí y allá, un monarca decidía dar a la luz una obra que le había sido destinada. Pero, a diferencia del caso que nos ocupa, la intención solía ser otra muy dis-

tinta: se trataba de un acto de ostentación, de dejar entrever al resto del mundo la gloria de la que disfrutaba el rey. No era un referéndum, era una exposición. Por el contrario, la edición de François Couperin –y de una parte cada vez más significativa de sus compañeros de profesión– respondía a otros propósitos. Presentar a concurso público la propia música. Ciertamente con las credenciales de haber gustado a un rey, pero, a fin de cuentas, supeditando la continuidad de estas ediciones a la acogida del mercado. El público compró y aceptó la primera entrega de los conciertos reales de Couperin y, por lo tanto, hubo una segunda entrega en 1724, los *Nouveaux Concerts*. Jean-Baptiste Forqueray tuvo menos fortuna. Su excelente primer volumen, editado con un prefacio prácticamente gemelo en cuanto a sus intenciones al de Couperin, no recibió el suficiente interés por parte de los aficionados –probablemente por su endiablada dificultad técnica– y el resto de sus obras jamás se llegaron a publicar.

El concierto de esta noche será, de nuevo, la reconstrucción de una velada musical en la Francia dieciochesca. En este caso seremos testigos de una reunión clásica: una voz, un instrumento solista y dos ejecutantes que se repartirán entre acompañamientos y obras concertadas. ¿Cómo se desenvolvían estas academias? Sin duda de forma muy distinta a nuestros conciertos de cámara actuales. Luces encendidas, comida, y bebida sobre mesillas auxiliares, permeabilidad entre el papel de oyente e intérprete, atención prestada a otras artes y áreas de conocimiento... Se habla de pintura, de ciencias naturales, de teatro; se juzga la última comedia del autor de moda y se recitan unos versos. Los textos de las arias despiertan tanto o más interés que la música que los acompañan. Se desempolvan canciones antiguas, de tiempos de los abuelos, que dejan paso a un volumen de sonatas recién traído de la rue Saint-Honoré. Como sólo han podido comprar un ejemplar se agolpan en torno al clave para leer todos de la misma partitura. Comienzan con uno de los movimientos escogido al azar. A alguien le recuerda a otra obra de otro autor que tocaron hace unos meses y revuelven en la estantería para encontrarla y volverla a oír. Comparan, comentan. Continúan

con la nueva sonata, parándose y repitiendo varios pasajes, algunos por difíciles, otros por bonitos. Ni siquiera hay una frontera clara entre ensayo y concierto. Se hace música más que se escucha música.

Couperin incluyó en sus *Nouveaux Concerts* una larga suite titulada "Ritratto dell'Amore", una sucesión de diversas danzas ya tan estilizadas que no había voluntad de bailarlas y entre las que esta noche se insertarán otras piezas, vocales e instrumentales. La primera de ellas será el aria para una ninfa "Sur vos pas, par quel charme admirable", extraída de *Zélindor*, un divertimento representado para Su Majestad dos miércoles consecutivos, el 17 y el 24 de marzo de 1745; un año pródigo en buena música. Lo curioso de esta obra es que nunca llegaremos a saber quién la compuso realmente. Dos amigos firmaron la partitura y nunca quisieron desvelar qué parte correspondía a cada uno, **François Francœur** (1698-1783) y François Rebel (1701-1775). A decir verdad este curioso *modus operandi* fue una constante a lo largo de sus muchos años de colaboración. Dieciocho óperas a comenzar con *Pyrame et Thisbé*, compuesta en 1726 y de la cual oiremos también un aria, "L'Amour fait naître nos désirs", destinada a una labriega segadora. Más tarde será una italiana quien cante "Splendete, luci belle", un aria entresacada de la Tragédie en musique *Scanderberg*, estrenada al alimón en la ópera de París el 27 de octubre de 1735.

Pese a que la fama de Couperin se fundamentó principalmente en su producción como organista y clavecinista, no por ello dejó de cultivar los géneros vocales. Un repertorio del que, por desgracia, tenemos más referencias secundarias que fuentes conservadas. Sabemos que compuso algunos *grands motets* y al menos nueve *leçons de ténèbres*, de las cuales solo conocemos tres. Entre tantas pérdidas, al menos la propia notoriedad del autor ayudó a que fueran recopiladas un puñado de obras profanas; entre ellas el dúo "Jean s'en alla comme il était venu, Epitaphe d'un paresseux", un *air à boire* compuesto en 1706; y otra canzoneta en canon, "La femme entre deux draps gravement fait le cas", sobre una melodía ascendente

emparentada con los *catches* tabernarios ingleses de Purcell y sus amigos.

Dicha escuela francesa de canto hundía sus raíces en un repertorio que, extrañamente para estos tiempos, atravesó varias generaciones. El *air de cour*, nacido en la primera mitad del siglo XVII, continuaba siendo interpretado un siglo más tarde. **Anthoine Boësset** (1586-1643) y **Michel Lambert** (1629-1696) fueron dos de los más egregios representantes de este corpus. Sencillas y expresivas melodías que a menudo se repetían a continuación con una ornamentación más compleja que vino a llamarse el *double*. "Ils s'en vont ces Roys de ma vie" y "D'un feu secret je me sens consumer" son dos ejemplos de estos *airs* fundadores.

El resto de la personalidad musical francesa se cimentó en el cultivo intensivo de los tres instrumentos que ellos consideraban como los más nobles: el laúd, la viola da gamba y el clave. Antes de que las sagas de los Marais y los Forqueray ocupasen la escena y atrajesen alumnos de todos los confines de Europa, sus predecesores ya escribieron algunas páginas para la viola: las *piéces* del señor de Sainte-Colombe, Hotman, Rousseau o **Demachy**. De éste último poco sabemos aparte de una solitaria edición, fechada en 1685, que contenía ocho suites y un denso prefacio con valiosas indicaciones técnicas. Igualmente, **Jean-Henry D'Anglebert** se adelantó a las figuras de Couperin o Rameau para, todavía en el siglo XVII, componer una de las obras más emocionantes del repertorio clavecinístico: el *Tombeau* u elegía dedicada a su respetado maestro Jacques Champion de Chambonnières, una obra publicada en 1689.

De vuelta a mediados del siglo XVIII, nuestra velada toma un cariz más virtuosístico. Las *pièces de viole* de Forqueray, publicadas en 1747 y a las que ya hemos hecho referencia, eran de una complejidad tal que su hijo editor –y quizá verdadero compositor– no pudo continuar con la serie. Tan solo un volumen con cinco suites vio la luz. **Antoine Forqueray** (1672-1745) fue universalmente famoso por tres circunstancias: por

ser el rival natural de Marin Marais, por tener un carácter imposible y por conseguir tocar con su viola da gamba las más enrevesadas obras originales para violín.

El violín fue el último de los instrumentos al que los franceses otorgaron carta de nobleza. Tan solo a partir del siglo XVIII pudo sacudirse el sambenito de rústico y apto únicamente para la danza. Fueron los Senaillé, Huguenet, Jacquet de la Guerre, Mascitti y, en la distancia, Corelli quienes prepararon el camino para la verdadera consagración del violín francés, los cuatro *livres de sonates* de **Jean-Marie Leclair** (1697-1764). Del tercero de ellos, publicado en torno a 1734 como Op. 5, podremos escuchar una selección, voluntariamente desordenada, de su talento como unificador del gusto italiano y francés. El "Grave" y el "Allegro" de la *Sonata nº 6 en Do menor* muestran cómo las dobles cuerdas pueden convertir una sonata a solo en un trío. La larga "Ciacconna" en Si bemol mayor de la cuarta sonata es ya un verdadero movimiento en trío, con una línea expresamente compuesta para el violonchelo; otro instrumento recientemente redimido por los parisinos. El "Largo" en La menor de su *Sonata nº 7* es, por el contrario, la expresión de la sencillez. Una música casi concebida para la flauta.

El resto de la academia se mueve en torno a la grandiosa figura musical de **Jean-Philippe Rameau** (1683-1764), un contemporáneo de Leclair. El clave y el órgano fueron los primeros centros de atención de Rameau. Un interés que sólo más tarde fue sustituido por los más gloriosos triunfos en la escena teatral. Pese a ello, Rameau insistió en la publicación periódica de suites para clave, jugando con los múltiples efectos posibles que Scarlatti y otros comenzaban a explotar sistemáticamente. Su volumen de *Pièces* de 1724 incluye varios movimientos de esta nueva factura, como "L'Entretien des Muses" o "Les Cyclopes".

Pero, como ya hemos remarcado, será en el terreno de la música escénica donde Rameau se convertirá en un personaje verdaderamente público. Las arias que escucharemos fueron escritas todas ellas en 1745, un año lleno de estrenos que dio

fin al inexplicado silencio de más de un lustro. La boda de Luis Fernando, Delfín de Francia, con la infanta María Teresa Rafaela de España el 23 de febrero fue el desencadenante de una explosión de celebraciones, entre ellas dos obras musicales: *Platée*, con su famoso "air de la Folie", y *La Princesse de Navarre*, sobre texto de Voltaire de la cual oiremos dos fragmentos: "De rochers entassés, amas impénétrable" del *divertissement* que cierra la obra; y la *ariette* "Vents furieux, tristes tempêtes" que cierra el segundo acto. Rameau pudo volver a contar con Voltaire para el libreto de su tercera obra escénica de este año, *Le Temple de la Gloire*, una *fête lyrique* estrenada el 27 de noviembre y destinada a celebrar la victoria de los ejércitos franceses en la batalla de Fontenoy. En la cuarta escena del primer acto una pastora aprovecha para cantar sus consejos, "Un Roy, s'il veut être heureux, Doit combler nos vœux"

Voltaire, en su celebérrimo libro *Le Siècle de Louis XIV* (1751) constataría, quizá cargando un poco las tintas, la gran transformación que había sufrido la vida cotidiana artística en el arco de un reinado. Francia había hecho una revolución silenciosa –o no tan silenciosa– casi un siglo antes de 1789. El público se había apoderado de la música:

> Respecto a las artes que no dependen únicamente del espíritu, como la música, la pintura, la escultura y la arquitectura, éstas no habían hecho sino débiles progresos en Francia antes de los tiempos que se denominan el siglo de Luis XIV. La música estaba en pañales: algunas canciones lánguidas, algunas melodías de violín, de guitarra y de tiorba, la mayor parte incluso compuestas en España, eran todo lo que se conocía. Lully asombró por su gusto y su ciencia. Él fue el primero en Francia que hizo bajos, partes intermedias y fugas. Al principio hubo algunas dificultades para ejecutar sus composiciones, que hoy en día parecen tan simples y fáciles. En la actualidad hay mil personas que saben música por cada una que la sabía en los tiempos de Luis XIII; y este arte se ha perfeccionado en la misma progresión.

TEXTOS DE LAS OBRAS

FRANÇOIS FRANCŒUR

Zélindor (François-Augustin de Paradis de Moncrif, 1687-1770)
Air (Escena 3)
UNA NINFA Sur vos pas, par quel charme admirable
Les plaisirs viennent se rassembler?
Près de vous, tout devient aimable,
Tout s'empresse à vous ressembler.

Régnez au gré de votre envie,
Voyez triompher vos désirs;
N'ayez d'autres soins dans la vie,
Que d'imaginer des plaisirs.

Sur vos pas...

Pyrame et Thisbé (Jean Louis-Ignace de la Serre, Señor de l´Anglade, 1662-1756)
Air (Acto III, Escena 4)
UNA SEGADORA L'amour fait naître nos désirs,
De tous les maux il nous console:
Pour encens, il veut nos soûpirs;
Arrêtons le temps qui s'envole,
En nous livrant à ses plaisirs.

FRANÇOIS COUPERIN

Epitaphe d'un paresseux (Jean de la Fontaine, 1962-1695)
Jean s'en alla comme il était venu,
Mangea le fonds avec le revenu,
Tint les trésors chose peu nécessaire.
Quant à son temps, bien le sut dispenser:
Deux parts en fit, dont il soulait passer
L'une à dormir et l'autre à ne rien faire.

Zélindor
Aire (Escena 3)
UNA NINFA *¿Por qué raro hechizo, a vuestro paso,*
vienen los placeres a reunirse?
Junto a vos todo resulta amable,
todo se apresura a imitaros.

Regid a voluntad de vuestro anhelo,
ved triunfar vuestros deseos;
no tengáis en la vida otro afán,
que imaginar placeres.

A vuestro paso...

Pyrame et Thisbé

Aire (Acto III, Escena 4)
UNA SEGADORA *El amor hace brotar nuestros deseos,*
de todos los males nos consuela:
anhela nuestros suspiros como halago;
paremos el tiempo que se escapa,
entregándonos a sus placeres.

Epitafio de un perezoso
Juan se fue como llegó,
se comió el capital y sus rentas,
tuvo tesoros, cosa poco necesaria.
En cuanto al tiempo, bien lo supo repartir:
lo dividió en dos partes, una de ellas
solía pasarla durmiendo y la otra sin hacer nada.

Canon a 3 **“La femme entre deux draps gravement fait le cas”**
(Anónimo)

La femme entre deux draps
Gravement fait le cas.
Les Jeannetons et les Fanchons
Ne vont que par sauts et par bonds;
Mais la Catin va si grand train,
Que qui ne la tiendroit au crin
Seroit désarçonné,
Démonté,
Culbuté soudain.

ANTHOINE BOËSSET

Air **“Ils s’en vont ces roys de ma vie”** (François de Malherbe, 1555-1628)

Ils s’en vont ces roys de ma vie,
Ces yeux, ces beaux yeux,
Dont l’esclat fait paslir d’envie
Ceux mesmes des Cieux.

Dieux! Amis de l’innocence,
Qu’ay-je fais pour mériter
Les ennuis où cette absence
Me va précipiter?

Elle s’en va cette merveille
Pour qui nuit et jour,
Quoy que la raison me conseille,
Je brule d’amour.

Dieux!...

Dans quel effroy de solitudes
Assés escarté
Mettray-je mes inquiétudes
En leur liberté?

Dieux!...

Canon a 3 ***"Una mujer entre dos sábanas no es cosa de poca monta"***

Una mujer entre dos sábanas
no es cosa de poca monta.
Las Juanas[1] *y las Manolas*
solo a brincos y saltos se mueven;
pero la Lola tiene tal marcha
que quien no la sujete por las crines
se verá descabalgado,
desmontado,
bruscamente derribado.

Aire ***"Se van esos reyes de mi vida"***

Se van esos reyes de mi vida,
esos ojos, esos bellos ojos,
cuyo brillo hace palidecer de envidia
a los mismos Cielos.

¡Dioses! Amigos de la inocencia,
¿qué he hecho yo para merecer
la congoja a la que esta ausencia
va a arrojarme?

Se va esta maravilla
por quien noche y día,
por mucho que la razón me advierta,
ardo de amor.

¡Dioses!...

¿En qué temor de soledades
tan alejado
pondré yo mi inquietud
por su libertad?

¡Dioses!...

1 Hemos traducido a un castellano popular los nombres propios del francés para mantener el tono pícaro y socarrón del original.

Les affligés ont en leurs peines
Récours à pleurer,
Mais quand mes yeux seroyent fontaines
Que puis-je espérer?

Dieux!...

MICHEL LAMBERT

Air **"D'un feu secret je me sens consumer"**
D'un feu secret je me sens consumer
Sans pouvoir soulager le mal qui me possède:
Se pourois bien guérir si je cessois d'aymer;
Mais j'ayme mieux le mal, l emal, que le remède
Je pourois bien guérir si je cessois d'aymer.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

La Princesse de Navarre (Voltaire, 1694-1778)
(Recitado)
De rochers entassés, amas impénétrable,
Immense Pyrénée, en vain vous séparez
Deux peuples génereux à mes lois consacrés.
Cédez, cédez à mon pouvoir aimable,
Cessez de diviser les climats que j'unis!
Superbe montagne, obéis!
Disparaissez, tombez, impuissante barrière!
Je veux dans mes peuples chéris
Ne voir qu´une famille entière.
Reconnaissez ma voix, et l'ordre de Louis!
Disparaissez, tombez, impuissante barrière!

(Ariette)
Vents furieux, tristes tempêtes,
Fuyez de nos climats!
Fuyez, fuyez, vents furieux,

Los afligidos obtienen en sus penas
consuelo al llorar,
pero cuando mis ojos fuentes sean
¿qué podré yo esperar?

¡Dioses!...

Aire ***"Una pasión secreta me consume"***
Una pasión secreta me consume
y no puedo aplacar el mal que me posee:
podría curarme si dejara de amar;
pero prefiero el mal al remedio
podría curarme si dejara de amar.

La Princesa de Navarra
(Recitado)
Cúmulo impenetrable de rocas apiladas,
inmensos Pirineos, en vano separáis
dos pueblos generosos a mis leyes consagrados.
¡Ceded, ceded a mi benévolo poder,
cesad de dividir las regiones que unifico!
¡Soberbia montaña, obedece!
¡Desapareced, desplomaos, barrera impotente!
Quiero que mis amados pueblos
solo sean una familia unida.
¡Aceptad mis palabras y el mandato de Luis!
¡Desapareced, desplomaos, barrera impotente!

(Arieta)
¡Vientos furiosos, tristes tormentas,
huid de nuestras regiones!
¡Huid, huid, vientos furiosos,

Fuyez, fuyez tristes tempêtes,
Fuyez de nos climats!
Tristes tempêtes, vents furieux,
Fuyez de nos climats,
Fuyez, fuyez de nos climats!

Le Temple de la Gloire (Voltaire, 1694-1778)
(Minueto)
Un roi, s'il veut être heureux,
Doit combler nos vœux.
Le vrai bonheur le couronne,
Duand il le donne,
Dans les plaines, dans les bois,
On chérit ses douces lois;
Il goûte, il verse en tous lieux,
Les bienfaits des dieux.

Scanderberg (A. H. de Lamotte y La Serre)
Air (Acto IV, Escena 5)
UNA ITALIANA Splendete, luci belle,
Dilete stelle,
D'amor siete la face,
Regna chi piace.

Un bel viso,
D'un sol riso,
D'un sol sguardo,
Scherzando vince
Chi vince il mondo.

huid, huid tristes tormentas,
huid de nuestras regiones!
Tristes tormentas, vientos furiosos
huid de nuestras regiones,
huid, huid de nuestras regiones!

El Templo de la Gloria
(Minueto)
Un rey, si quiere ser feliz,
debe colmar nuestros deseos.
El gozo verdadero lo corona,
cuando él lo otorga,
en las llanuras, en los bosques,
aman sus dulces leyes;
él degusta, él esparce en todo lugar,
los beneficios de los dioses.

Scanderberg
Aire (Acto IV, Escena 5)
UNA ITALIANA *Resplandeced, luces bellas,*
amadas estrellas,
sois el rostro del amor,
que domina a quien le place.

Un rostro hermoso,
con solo una sonrisa,
con solo una mirada,
bromeando vence
a quien vence al mundo.

Platée (J. Autreau adaptado por A.-J. Le Valois d'Orville)
Air de la Folie (Acto III, Escena 4)
Amour, amour, lance tes traits,
Lance tes traits épuise ton carquois,
Étens jusqu'à nous ta victoire,
Étens jusqu'à nous ta victoire.

Lance amour, lance tes traits,
Lance tes trains épuise ton carquois,
Lance tes traits,
Étens jusqu'à nous ta victoire,
Étens jusqu'à nous ta victoire.

Platée
Aire de la Locura (Acto III, Escena 4)
Amor, amor, lanza tus flechas,
lanza tus flechas, agota tu carcaj,
extiende hasta nosotros tu victoria,
extiende hasta nosotros tu victoria.

Amor, amor, lanza tus flechas,
lanza tus flechas, agota tu carcaj,
lanza tus flechas,
extiende hasta nosotros tu victoria,
extiende hasta nosotros tu victoria.

Traducción de Carmen Torreblanca

Ensemble Ausonia

Fundado y dirigido por Frédérick Haas y Mira Glodeanu, el Ensemble Ausonia se ha ocupado con intensidad de la música de los siglos XVII y XVIII promoviendo una práctica interpretativa del periodo exigente y fomentando una búsqueda constante de las posibilidades de expresión de estos repertorios. Entre sus resultados más destacados está su contribución al redescubrimiento del compositor François Francoeur (grabaciones realizadas por los sellos Calliope en 2002; Alpha en 2004 y MBF en 2007) y de Thomas-Louis Bourgeois, de quien en 2004 grabó dos cantatas inéditas. El Ensemble Ausonia también es particularmente sensible a la selección de los instrumentos que emplea, en una investigación continúa experimentando con un clave de cuerdas de tripa, un violone polaco, un lirone o un fortepiano.

La creación de programas originales para una formación reducida, con Jean-Philippe Rameau como uno de sus compositores centrales, evidencia su vocación inquieta por explorar nuevas posibilidades para el público actual. Algunas de estas propuestas, llevadas a registros fonográficos, incluyen *Platée* a *Dardanus* (2003), *Feste et orages, de Rameau à Lully* (2005) y *Zoroastre, Zaïs, Les Mortels Servent De Modele Aux Dieux.* (2008), que fue muy elogiado por la prensa internacional. En 2006 produjo *Le Rosaire* de Heinrich Biber, reuniendo obras vocales e instrumentales del siglo XVII con la colaboración de Masato Matsuura, actor del teatro Nô. En 2011 han realizado un nuevo programa uniendo las tres versiones históricas de *Castor et Pollux* de Rameau enriquecidas con la puesta en escena de Tami Troman y Nathalie Perrier.

El Ensemble Ausonia es invitado regularmente por numerosas instituciones de toda Europa. Recibe el apoyo de la comunidad francesa de Bélgica.

Eugénie Warnier

Debuta en 2000 y cinco años después obtiene el Premio de la Música del CNR de París, al tiempo que se perfecciona con Pierre Mervant. Descubierta por Christophe Rousset en la Academia de Ambronay en 2004, ha colaborado con una amplia nómina de directorios y grupos especializados en la música de los siglos XVII y XVIII (Martin Gester, Gérard Lesne, Mirella Giardelli, Jérôme Corréas, Hugo Reynes, Vincent Dumestre, Christophe Rousset y Marc Minkowski, entre los primeros; y Le Parlement de Musique, Il Seminario Musicale, Les Paladins, La Simphonie du Marais, Le Poème Harmonique, Les Musiciens du Louvre, Talens Lyriques y Atelier des Musiciens du Louvre, entre los segundos).

Ha participado en numerosas producciones, entre las que pueden destacarse: *Les Arts Florissants* (2004), *Philémon et Baucis* (2005-2008); *Il primo Omicidio* (2005), *Cadmus et Hermione* (2008-2010), además de otros títulos de Rameau y Lully como *Hippolyte et Aricie, Psyché* y *Castor et Pollux*. Cuenta con varias grabaciones discográficas realizadas junto al Ensemble Ausonia, Les Demoiselles de St-Cyr y el Ensemble Pygmalion, que han recibido una cálida acogida entre la crítica especializada.

La lectura de Molière (c.1728), de François de Troy. Colección particular.

CICLO DE CONFERENCIAS

LOS SALONES GALANTES

"La cultura de la conversación"
Martes, 13 de diciembre de 2011. 19,30 horas
Benedetta Craveri, *escritora y profesora de literatura francesa en la Università degli Studi Suor Orsola Benincasa de Nápoles*

"Los salones galantes en la pintura francesa del siglo XVIII"
Jueves, 15 de diciembre de 2011. 19,30 horas
Guillermo Solana, *director artístico del Museo Thyssen-Bornemisza*

"La opinión pública en el siglo XVIII. Entre la oralidad y lo escrito"
Martes, 20 de diciembre de 2011. 19,30 horas
Roger Chartier, *historiador y profesor en el Collège de France*

Ciclo inspirado en el libro *La cultura de la conversación* de Benedetta Craveri, quien dará la conferencia inaugural, enmarcando el ambiente de los salones galantes franceses donde fue esencial la figura femenina. En las otras dos conferencias se analizarán las características sociales, artísticas y literarias de estos salones, su influencia en la formación del concepto de la "opinión pública" y en el desarrollo de la cultura moderna.

El autor de la introducción y notas al programa, **Joseba Berrocal,** realiza sus estudios en el Conservatorio Superior de Bilbao y en la Universidad de Zaragoza. Tras recibir diversas becas de postgrado centra sus investigaciones en torno a la música instrumental de los siglos XVII y XVIII, especialmente en los aspectos relacionados con la transmisión y recepción de repertorios entre Francia, Italia y España. Ha sido profesor en el Conservatorio Superior de Salamanca y ha colaborado como docente con las universidades del País Vasco, La Rioja y Lleida. En la actualidad es editor asociado en el *Centre de Musique Baroque de Versailles* y profesor asociado de Historia de la Música en la Universidad de Zaragoza. Ha publicado diversos artículos y ediciones musicales sobre la música camerística en la Europa dieciochesca.

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

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

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

PRÓXIMOS CICLOS

EL UNIVERSO MUSICAL DE ALEJO CARPENTIER

11 de enero **La relación con España**
Obras de M. de Falla, E. Halffter, O. Esplá, F. García Lorca y J. Turina, por Ana María Sánchez, soprano, y Alejandro Zabala, piano.

18 de enero **El alma de Cuba**
Obras de M. Saumell, I. Cervantes, A. García Caturla, A. Roldán, L. Brouwer y Heitor Villa-Lobos, por el Trío Intémpore.

25 de enero **Carpentier en París**
Obras de C. Debussy, M. Ravel, D. Milhaud, L. Boulanger e I. Stravinsky, por Gustavo Díaz-Jerez, piano.

LA LUCHA POR EL APLAUSO. MEDIO SIGLO DE DUELOS MUSICALES

1 de febrero **Mozart *versus* Clementi** (Viena, 1781)
por Iván Martín, piano

8 de febrero **Haydn *versus* Pleyel** (Londres, 1792)
por el Cuarteto Mozarteum

15 de febrero **Beethoven *versus* Wölfl** (Viena, 1799)
por Ana Guijarro, piano

22 de febrero **Liszt *versus* Thalberg** (París, 1837)
por Brenno Ambrosini, piano

Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es - Email: musica@march.es
Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/

Depósito legal: M-30498-2009. Imprime: Gráficas Jomagar. MÓSTOLES (Madrid)