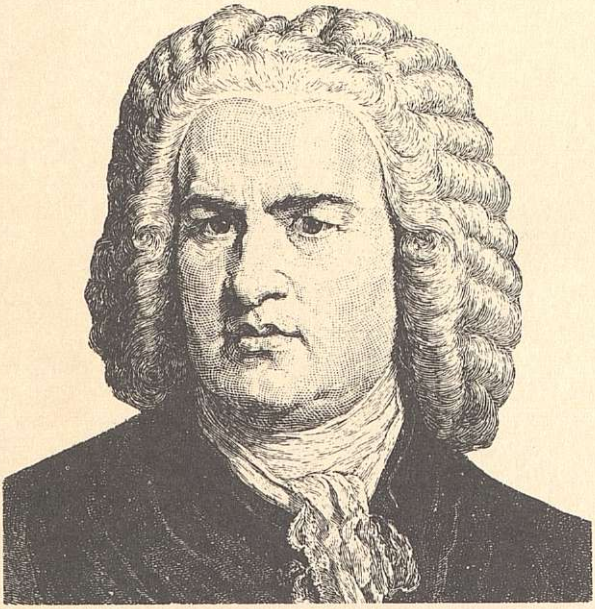
Fundación Juan March



CICLO

J. S. BACH: INTEGRAL DE FLAUTA

Octubre 1989

CICLO

J. S. BACH: INTEGRAL DE FLAUTA

Fundación Juan March

CICLO

J. S. BACH:
INTEGRAL DE FLAUTA

Octubre 1989

INDICE

*Por cuarta vez dedicamos uno de nuestros ciclos a la portentosa figura de Juan Sebastián Bach. El de 197~f*giró en torno a su música para órgano —recién estrenado el que preside nuestro salón de actos—; en 1978 fueron las partitas y sonatas para violín solo; y en 1984 hicimos un ciclo en el que profundizamos en la música que Bach escribiera en la corte de Kóthen y donde pudieron escucharse las suites para violonchelo, las sonatas para violín y clave y las destinadas a la viola da gamba. No contamos las innumerables veces que obras de Bach han sido tocadas en ciclos más amplios, ni el que hicimos el curso pasado en torno al más famoso de sus hijos, Carlos Felipe Enmanuel.*

Le toca ahora el turno a las músicas que escribió Juan Sebastián para la flauta travesera, tanto las acompañadas por el bajo continuo como las que dialogó con el clave concertado o con el violín. Si el siglo XVIII ha sido llamado el siglo de la flauta, en estas obras de Bach —tanto en las indudables como en las atribuidas— tiene el instrumento una de las cimas de su repertorio. Bach escribió otras muchas obras con flauta, pero en esta ocasión, como casi siempre en nuestros ciclos, hemos de ceñimos a la música de cámara. Desde ese punto de vista, aquí está todo lo que Bach escribió para este instrumento y algo más.

Ese algo más requiere una breve explicación. Hemos optado por incluir todas las obras, incluso las más discutidas. En alguna de ellas intervino, probablemente, alguno de sus alumnos y son, tal vez, «obras de tallen. Pero hemos hecho algo más, bien de acuerdo por otra parte con las costumbres de la época: ceder al violín una de las voces de flauta de la Sonata BWV 1039, y tocar con flauta una de las voces de violín de la Sonata BWV 1037. Leve pecado, en todo caso, con tal de oír obras tan infrecuentes. Hemos optado, también, por hacer interpretar el bajo continuo con el clave solo: de esa manera la comparación entre las sonatas del primer concierto (flauta y bajo) y las del segundo (flauta y clave concertado) será más fácil.

J. S. Bach joven. Retrato de Erfurt. ^

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Sonata en Mi mayor BWV 1035 para flauta y bajo continuo

Adagio ma non tanto
Allegro
Siciliano
Allegro assai

Suite en Do menor BWV 997

Preludio
Fuga
Sarabanda
Giga

Sonata en Do mayor BWV 1033 para flauta y bajo continuo

Andante-presto
Allegro
Adagio
Menuetto

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

II

Partita en La menor BWV 1013 para flauta sola
Allemande
Courante
Sarabande
Bourré anglaise

Sonata en Mi menor BWV 1034 para flauta y bajo continuo
Adagio ma non tanto
Allegro
Andante
Allegro

Intérpretes: Claudi Arimany, *flauta*
Jordi Reguant, *clave*

Miércoles, 4 de octubre de 1989- 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Sonata en Mi bemol mayor BWV 1031 para flauta y clave
Allegro moderato
Siciliano
Allegro

Sonata en La mayor BWV 1032 para flauta y clave
Vivace *
Largo e dolce
Allegro

II

Sonata en Sol menor BWV 1020 para flauta y clave
[Allegro]
Adagio
Allegro

Sonata en Si menor BWV 1030 para flauta y clave
Andante
Largo e dolce
Presto

Reconstrucción de los compases que faltan por Gerrit de Marez Oyens.

Intérpretes: Jorge Caryevschi, *flauta*
Jaques Ogg, clave

Miércoles, 18 de octubre de 1989- 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Sonata en Sol mayor BWV 1038
Largo
Vivace
Adagio
Presto

Sonata en Do menor BWV 1079 (Trío de la Ofrenda Musical)
Largo
Allegro
Andante
Allegro

II

Sonata en Do mayor BWV 1037
Adagio
Alia breve
Largo
Gigue

Sonata en Sol mayor BWV 1039
Adagio
Allegro ma non presto
Adagio e piano
Presto

Intérpretes: Claudi Arimany, *flauta*
Gongal Cornelias, *violín*
Jordi Reguant, *clave*

Miércoles, 18 de octubre de 1989- 19,30 horas.

INTRODUCCION GENERAL

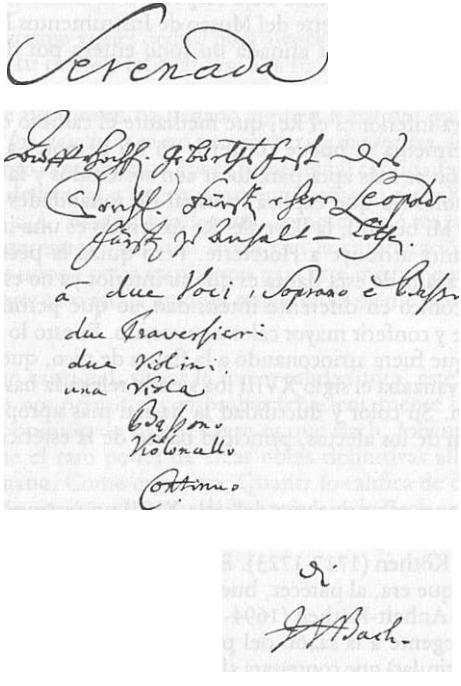
Hay que dar ciertamente la razón a Johann Joachim Quantz cuando en el primer párrafo del primer capítulo de su *Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen* (cito por el facsímil de la primera edición berlinesa de 1752), que titula *Breve historia y descripción de la flauta travesera,* no quiere entrar en *fabulosas e inciertas narraciones sobre el origen de la flauta... ya que no tenemos noticia segura de ello; así nos va a ser indiferente si fue Midas, el rey frigio, u otro su inventor.*

Pero no puede evitar el bueno de Johann Joachim que le aflore la vena nacionalista; téngase en cuenta que apenas se había apaciguado la polémica de los estilos y la excelencia de cada uno (el italiano, francés y alemán), polémica que rebrotaba a las primeras de cambio. En el párrafo siguiente toma la historia desde tiempos más inmediatos y afirma: *Está, sin embargo, fuera de toda duda que en los países de occidente han sido los alemanes los primeros que han puesto las bases de la flauta travesera, al igual que en otros muchos instrumentos de viento, y si no han llegado a reinventarla, al menos la han sometido a profunda revisión. Por eso los ingleses denominan a este instrumento the Germán Flute (la flauta alemana). Los franceses la conocen asimismo como la Flûte alemande (véase* Principes de la Flûte traversiere, ou de la Flûte alemande, *par Mr. Hoteterre le Romain).* Para descargo del autor, tengo que advertir que estas afirmaciones no son prácticamente su toma de contacto con el tema: el primer capítulo, al que pertenece la cita, viene precedido de 22 páginas de introducción, seis de prólogo, amén de las dos de dedicatoria a Federico II, *Serenísimo, Poderosísimo* y *Benignísimo Rey y Señor,* del *más rendido y obediente servidor.*

Pero dejando de lado el orgullo nacionalista, hay que volver a reconocer a Quantz el derecho a reivindicar la vinculación de Alemania con su instrumento. Curt Sachs, en su importante *Handbuch der Musikinstrumente* (Leipzig, 1930), subraya esta vinculación, que hace del ámbito alemán (el socio-cultural, no sólo el político) la auténtica patria del instrumento, del que recibe nombre: flauto alemanno, german flute, flutte de Alemant, flute allemande, flaûta allemanna, flauta alleman, duitsche fluit son algunos de los citados. Los tratadistas tedescos se han ocupado con especial predilección en su estudio desde el *Música getuscht und ausgezogen* (1511) de S. Virdung, pasando por el *Música instrumentai deudsch* (1528) de Agrícola, o Praetorius en el *Syntagmatis Musici tomus secundus de Organographia* (1618). Pero sería Quantz el que lograra no sólo un completísimo tratado del instrumento sino de la interpretación en general, todavía hoy imprescindible para quien se ocupe de la música de la época, proporcionando además lecciones que rebasan toda temporalidad.

La predilección de los alemanes por la flauta travesera es reconocida por autores tan poco sospechosos, por franceses, como

Arbeau en la *Orchesographie* (1588), donde reserva el nombre de fife *para una pequeña flauta travesera de seis orificios, que utilizan alemanes y suizos.* Se trataría, quizá, del pífano militar (Alemania y Suiza, especialmente el cantón de Schwytz, eran conocidos como centro de reclutamiento de lansquenetes), que Praetorius trataría de diferenciar de la *Querpfeijfen (Traversa).* También Mersenne en su *Harmonie universelle* (1637) describe



Serenada para el aniversario del príncipe Leopoldo en 1718: Entre los instrumentos, dos flautas *traversiéri.*

minuciosamente la que denomina *fístula germánica.* Y ya hemos visto como Hoteterre, en propia cita de Quantz, acepta esta vinculación.

El instrumento para el que escribe Bach ha sufrido progresivos perfeccionamientos, en los que ha tomado pane destacada la escuela francesa de flautistas. Quantz cita a Philibert, La Barre, Hoteterre le Romain, Buffardin (maestro de Quantz en Dres-

de) y Blavet (amigo suyo personal) a los que reconoce su labor e influencia, al paso que, nuevamente, advierte que *el éxito y la gran inclinación de los alemanes hacia los instrumentos de viento ha originado el que la flauta travesera sea mucho más conocida en Alemania que en Francia.*

Esta flauta ya no es de una sola pieza, sino que se divide en tres o hasta cuatro y cinco secciones, lo que permite modificar la afinación. Curiosamente la afinación fundamental era bastante baja, más incluso de lo que se supone habitual para la época (como un semitono bajo respecto a la afinación moderna); una flauta Hoteterre del Museo de Instrumentos Musicales de Berlín llega a estar afinada un tono entero por debajo de nuestra afinación.

Su nota inferior es el Re, que mediante el cambio de la sección intermedia se puede convertir en Mi bemol. La primera disposición es más apta para tocar con sostenidos y la segunda con bemoles (lo que explica lo usual de tonalidades como Si menor o Mi bemol); la llave del Re sostenido es una invención que Quantz atribuye a Hoteterre. Pero quizá la peculiaridad más destacada de esta flauta es que su interior ya no es cilíndrico sino cónico en diferente intensidad, lo que permite variar el timbre y conferir mayor calor a su sonido. Es esto lo que provocó el que fuera arrinconando a la flauta de pico, que a medida que avanzaba el siglo XVIII iba siendo relegada hasta la desaparición. Su color y ductilidad la hacían más apropiada a la expresión de los afectos, principio básico de la estética barroca musical.

Esta flauta es a principios del siglo XVIII un *instrumento moderno,* para el que Bach no escribe, que nos conste, hasta la época de Kóthen (1717-1723). Es conocida la afición a la música (de la que era, al parecer, buen intérprete) del príncipe Leopold von Anhalt-Kóthen (1694-1728); con trece años pide a su madre (regente a la sazón del principado, dada la minoría de edad del titular) que contratara algunos músicos para poder hacer música de cámara, lo que constituiría el núcleo de una orquesta de la corte que llegaría a contar 18 miembros bajo las órdenes de Bach (a ella se habían incorporado excelentes intérpretes pertenecientes a la orquesta de la corte de Berlín, que había mantenido Federico I y disuelto su sucesor Federico Guillermo II, el Rey Sargento, obsesionado por dedicar todos sus recursos a la formación de un ejército). Entre los primeramente contratados se encontrabaj. Freytag, cuyo hijo Johann Heinrich ocupaba desde 1716 un puesto de flauta en la orquesta; casi con toda seguridad ha sido este Freytag el destinatario de la obra para flauta de Bach en Kothen.

Dentro de la obra vocal de Bach la flauta travesera (incluso por duplicado en cuatro ocasiones) interviene como solista en más de 30 arias. Centrándonos en la obra instrumental habría que mencionar aquellas obras para cuerda y solistas que cuentan entre éstos a la flauta: *Concierto para travesera, violín y cémbalo* BWV 1044, los *Conciertos II, IV y V de Brandemburgo*

y la *Obertura en Si menor.* Aparte, el catálogo de Schmieder incluye nueve obras protagonizadas por la flauta: una *Partita para flauta sola* BWV 1013, una *Sonata para violín* BWV 1020 cuyo destinatario inicial o compartido ha sido la flauta, una *Sonata para dos flautas y bajo continuo* BWV 1039 y, finalmente, los dos bloques de tres sonatas, el primero (BWV 1030 a 1032) con clave obligado y el segundo (BWV 1033 a 1035) con bajo continuo. A este elenco hay que añadir un canon y el trío de la *Ofrenda Musical* en los que la flauta comparte protagonismo con el violín y bajo continuo.

El clasicismo vienes dedicó poca atención a la flauta. Mozart, en carta a su padre y refiriéndose a la flauta, llegaba a afirmar: *Me enerva tener que componer para un instrumento que aborrezco;* de Beethoven ha llegado alguien a afirmar que *nos ha tratado a los flautistas como una auténtica madrastra.* Pero hasta ese punto ninguna otra época presenta tal cantidad y calidad de obras dedicadas a este instrumento como el siglo XVIII, lo que lleva a A. Basso a proclamarlo como el siglo de la flauta. No creo necesario aburrir al lector con la enumeración de las obras que unos y otros escribieron para este instrumento y que en cualquier caso está a grandes rasgos en la mente de todo aficionado.

Si no en cantidad, sí por lo que a calidad toca, este ciclo de concienos nos permitirá comprobar fehacientemente la exactitud de la opinión de Basso. Claro es que Bach, Johann Sebastian, tiene el raro poder de crear obras definitivas allí donde pone la mano. Como organista, Quantz lo califica de digno de admiración; quizá, y a pesar de la presencia de Bach en la corte berlinesa, no llegó a conocer o interesarse por sus obras para flauta. Gran culpa, si no delito.

Grabado de *Principes de la flûte traversière ou flûte d'Allemagne,* de Hoteterre (1707).

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

El programa que abre este ciclo se centra (con la interpolación de la partita para flauta sola y el respiro de la de clave) en las obras para flauta y bajo continuo. El especialista sueco Hans Eppstein se lamenta de que la investigación no se haya ocupado, como merece por su significación histórica y peso artístico, del cuerpo de sonatas bachiano y de forma especial de las destinadas a un instrumento melódico con bajo continuo; esto a pesar de que su número es escaso.

Y es el mismo Eppstein quien, en este tipo de obras, descubre diferentes etapas de estratificación, de las cuales la más antigua sería la sonata en trío, es decir, para dos instrumentos melódicos y bajo continuo, que se va concentrando hasta recoger en un instrumento melódico y el clave (sea en obligato o en función de bajo continuo) todo el material esencial reducido a un dúo. Sospecha Eppstein que el dispositivo en trío le fue resultando paulatinamente a Bach cada vez más insatisfactorio (aunque por razones extrínsecas volvería sobre él en la *Ofrenda Musical).* Paralelamente aceptaría siempre el resultado que ofrece un instrumento melódico apoyado por el continuo, en la que el clave complementa la sonoridad.

La *Sonata en Mi mayor* BWV 1035 forma cuerpo con la *Sonata en Mi menor* BWV 1034 (veremos en su momento la pro-

blemática de autenticidad de la tercera obra de este grupo, la *Sonata en Do mayor* BWV 1035). La editorial Peters publicó las tres por primera vez en 1865, aunque el responsable de la edición, el célebre violinista F. David, no resistió a la tentación de arrimar el ascua a su sardina y propuso además como destinatario el violín. Inicialmente, como casi toda la música de cámara de Bach, fue datada genéricamente *en torno a 1720,* queriendo así significar un momento indeterminado de la época de Kóthen. Eppstein sostiene que es obra de los años 1740, compuesta con motivo de una de las visitas de Bach a Berlín (dos están documentadas en 1741 y 1747). Un manuscrito de la Staatsbibliothek de Berlín dice: *según el autógrafo, que realizó para el secretario de cámara Fredersdorf cuando estuvo en Potsdam el año 17...* (la fecha está mutilada). Fredersdorf era amigo personal de Federico II, al que había servido y *abreviado con su flauta los momentos difíciles* cuando siendo Kronprinz se semidesierto a Küstrin por las discrepancias con su padre Federico Guillermo II. La obra tenía la intención de llegar indirectamente a manos de Federico, y éste es el motivo por el que en la introducción hago responsable a Quantz de desconocer o ignorar la obra para flauta de Bach: él era en la corte la voz decisiva en cuestiones musicales.

Eppstein ve además en el estilo da camera de la obra un indicio de su destino berlinés, ya que trataría de responder al gusto de Federico. Se "bre con ur [4] *dagio ma non tanto* de tipo fantasía, *una rere. c. - . . * ¿p^jca de la Empfindsamkeit.* El desenfadado *Allegro* que sigue tiene el aire de un Rigaudon y lo confirma el parentesco, demostrado por Eppstein (Anuario Bach, 1972), de este tiempo con el del Rigaudon del *Concert Royal núm. 4* de Couperin (1722). En la misma línea está el *Siciliano,* donde la belleza de la línea encierra otros secretos para entendidos, como es el seguimiento imitativo-canónico de que es objeto por la línea del bajo, que llega a efectuar por movimiento contrario. El último tiempo, *Allegro assai,* no puede negar el aire de polonesa y, como los dos anteriores, responde en su estructura al esquema bipartito y monotemático de tiempo de la danza barroca.

Para Schmitz, el editor de la obra en la Nueva Edición Bach (NBA), ésta habría sido compuesta en Kothen, sin perjuicio de que la copia lo haya sido en los años de 1740.

El laúd era un instrumento que a principios del siglo XVIII tenía todavía un gran predicamento en los palacios y salones alemanes. Compartía frecuentemente su repertorio con el clave, ya fuera por las transcripciones para este instrumento de obras originales para laúd o viceversa, lo que garantizaba una mayor difusión de las composiciones; así, el *Preludio, Fuga y Allegro* BWV 998 viene destinado indiferentemente para laúd o clave.

La *Suite* (Partita la denominan otros manuscritos) *en Do menor* BWV 997 viene elencada en el *Catálogo del legado musical del difunto Capellmeister CarlPhilipp FmanuelBach* como Suite

para laúd junto con otra obra, que pudiera ser la BWV 998. La mayoría de los manuscritos la presentan para cémbalo, pero se conserva una copia en tablatura de laúd debida a j. Ch. Weyrauch, notario, laudista, organista y amigo de Bach, que apadrinó a un hijo suyo. El catálogo de Schmieder (1950), el tantas veces citado BWV, al paso que deja dudas sobre la autenticidad bachiana de la obra, la data *etwa 1122?,* aunque la investigación posterior la sitúa más bien en los años de 1730. No deja de ser una Suite muy peculiar, ya que sustituye las habituales Allemande y Courante por un Preludio y Fuga; a cambio, la Gigue viene potenciada por un double o variación.

Ya advertía que la *Sonata en Do mayor* BWV 1033 ha presentado para la investigación especiales problemas de autenticidad que no son precisamente de orden documental, ya que los manuscritos más antiguos son de Emanuel Bach y su copista de Hamburgo Michel. El gran especialista en Bach, Friedrich Blume, en su denso artículo sobre el Kantor en la monumental M.G.G. (Musik in Geschichte und Gegenwart), excluye la obra por motivos de estilo, y los editores de la Nueva Edición Bach (VI/3) siguen su magisterio. Tradicionalmente, cuando una obra atribuida a Bach presentaba cierta falta de calidad, se la consideraba obra de juventud (tal es el caso de la *Pasión según S. Lucas,* que se ha demostrado apócrifa), pero no podía ser éste el caso, ya que si Bach no escribe para flauta travesera hasta la época de Kóthen, contaría entonces entre treinta y dos y treinta y nueve años, lo cual no se podía considerar inmadura juventud y menos en aquel entonces. Hans Vogt se pronuncia en duros términos sobre sus calidades: *El que una obra tan de alumno como la* Sonata para flauta y bajo continuo *BWV 1033 difícilmente pueda ser de Bach se deduce únicamente de la propia música. Jamás ha cadenciado él de forma tan primitiva como en el primer movimiento, y jamás ha realizado unas progresiones tan esquemáticas como las del* Allegro *que sigue. El* Menuet *conclusivo, en el que de repente interviene en obligato el clave, parece provenir de una obra totalmente diferente.* Eppstein resalta negativamente lo plano de la progresión inicial, la monotonía rítmica, la falta de perfil melódico-motívico del *Andante* y el *Allegro,* los recursos de cajón de sastre del bajo en estos tiempos y la ausencia de disonancia y tensión. Pero pone de relieve la alta calidad musical de los dos últimos tiempos, *Adagio* y *Menuetto,* cuya conducta melódica se acerca a la de Bach. No entiende la desigualdad del todo y apunta la posibilidad de que la obra se deba a dos alumnos, por mucho que Bach haya podido poner sus correcciones.

Una última hipótesis es la de R. L. Marshall, que asume G. Braun al editar la obra para la Universal-Edition: habría sido compuesta por Bach originalmente para flauta sola; posteriormente habría encomendado a Emanuel, como ejercicio escolar de aprendizaje, la realización de un bajo.

Esto es lo que hizo M. Schwedler cuando editó por primera vez en 1917 la *Partita para flauta sola* BWV 1013 y le añadió

un acompañamiento para piano (eso sí, *ad libitum)* debido a G. Schreck, sucesor de Bach como Kantor de Santo Tomás de Leipzig de 1893 a 1918. La obra va destinada a la flauta sola, aunque se ha llegado a apuntar la posibilidad de que fuera pensada para violín; de hecho es una obra de gran dificultad para la flauta, cuya tesitura amplía como en ninguna otra obra (del Re al La de la tercera octava), con pasajes donde la reiterada insistencia en el registro bajo aumenta esta dificultad; a ello hay que añadir, sobre todo en los dos primeros movimientos, la dificultad de respiración que presenta, aunque no es problema exclusivo de esta obra. Es sintomático que la obra nos haya llegado en un manuscrito, localizado en la Staatsbibliothek de Berlín, que contiene además las Sonatas y Partitas para violín solo y es obra de dos copistas diferentes. Esta copia se data al final de la época de Kóthen (1722-23), lo que permite proponer una fecha algo anterior para la composición. El citado R. L. Marshall, en un artículo de *Bachforschung undBach-Interpretation heute* (1981), cree que ha podido ser escrita para el célebre Pierre-Gabriel Buffardin (1686-1768), que de 1715 a 1749 fue flautista de la corte de Dresde. Está documentada su relación con Bach. Quantz, que, como ya he mencionado, fue alumno suyo y tocó junto a él la flauta en la orquesta de la corte sajona, menciona su especial habilidad en las *cosas rápidas,* como testimonia Burney en su célebre *Viaje musical a Alemania y Países Bajos.* A. Basso considera sin fundamento esta hipótesis.

No es, por supuesto, la única obra para flauta sola que nos ha dejado la época; lo propio harían Hoteterre, Telemann y no puedo dejar de mencionar la Sonata de Emanuel Bach, que recuerda (y no sólo en la tonalidad) la obra de su padre. Aunque el catálogo por inercia denomina Sonata a este *Solo pour la Flute traversiere,* es por su contenido una partita, cuyo primer tiempo, la *Allemande,* está más cerca del preludio que de esta pieza de danza. Su incesante movimiento de semicorcheas, que comparte con la *Courante* que sigue, genera un efecto de movimiento perpetuo, de donde se desprende una efectiva polifonía implícita apoyada en una sólida armonía, que no renuncia a procesos cromáticos. Todo en una simple línea melódica. La *Sarabande* tiene de tal el aire, ya que algo tan característico como es el ritmo, con su apoyo peculiar en la segunda parte del compás ternario, queda muy disuelto en la melodía. En vez de la habitual *Gigue,* cierra la obra una *Bourré anglaise* de un cierto carácter popular y jocoso, como el remate de los dos diseños iniciales (compases 2 y 6), que informará el modo expresivo de la pieza. Es curioso que todos los tiempos se centren en torno a la tonalidad básica de La menor.

La *Sonata en Mi menor* BWV 1034 forma díptico (habida cuenta de los problemas de la BWV 1033) con la BWV 1035, que ha abierto este programa, si bien las dos obras son por estilo y estructura diversas; una razón más que sumar a las de tipo documental para fecharlas, como hace Eppstein, en épocas diferentes. Esta pertenecería de lleno a la de Kóthen y participa por tanto del estilo utilizado preferentemente por Bach enton-

ees, el da chiesa. Aunque quizá es una de sus primeras obras, no comparto la opinión de H. Vogt, que la considera un tanto inmadura, y especialmente los tiempos segundo y tercero serían convencionales y situados a la sombra de Corelli y Telemann. Ya el primer tiempo, *Adagio ma non tanto,* representa un típico trabajo bachiano en ese afán de tematizar del que participa intensamente el bajo, en un fluir declamatorio que alcanza su punto de tensión (compases 21 y 22) en un pasaje de cierta dificultad, en el que recorre ampliamente la tesitura desde el Re sostenido bajo al Sol de la tercera escala, casi el máximo de lo requerido por la flauta de Bach. El *Allegro* es una fuga con su alternancia de tutti y episodios solísticos, aunque en éstos, llevado de lo concertante, renuncia a citas y desarrollos del tema principal. El *Andante* está construido sobre un bajo ostinato que, en un total de 55 compases, hace oír íntegramente su fórmula de seis compases tres veces en el arranque y dos en la conclusión en el tono principal, Sol mayor; otras dos veces se oyen en los tonos relativos de Mi y Si menores, y lo poco que resta es desarrollo secuencial de la fórmula. También el último tiempo, *Allegro*, presenta elementos fuguísticos y pasajes imitativos, dentro de una estructura bipartita, como un tiempo de danza, y quizá por esta reminiscencia de la danza la segunda parte presenta el motivo por movimiento contrarío, como solía hacer la Giga.

Grabado alemán de 1730.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

El programa de hoy nos enfrenta con la máxima concentración en un dúo instrumental. Como ya he apuntado anteriormente, sería el último estadio en la evolución de la sonata en trío bachiana: un instrumento melódico, la flauta en este caso, y la mano derecha del clave escrita en obbligato, nota por nota, cubren el campo de confrontación, de diálogo, de *concerto,* mientras su mano izquierda aporta el sostén armónico sin renunciar, rasgo típico de Bach, a la intervención en el diálogo temático.

La *Sonata en Mi bemol* BWV 1031 ha visto contestada su autenticidad y nuevamente no por razones documentales sino estilísticas. Se le achaca que el bajo no toma pane en el desarrollo temático, limitándose a un papel de simple apoyo armónico, e igualmente se consideran extraños al estilo de Bach los extensos pasajes de clave solo. No son a la verdad argumentos muy sólidos: en la *Sonata en Si menor* el bajo asume en el primer tiempo un papel de apoyo armónico sin apenas asumir material temático. Por otro lado, tanto las dos obras de la se-

gunda parte como la *Sonata para clave y violín* BWV 1019 presentan solos del clave; la última de las obras citadas le dedica en exclusiva todo un amplio movimiento de 124 compases.

H. Vogt, que defiende la autenticidad de la obra, encuentra otros argumentos (sobre todo paralelismos con las otras dos sonatas del grupo) que resultan, a mi entender, convincentes; quizá porque me es difícil aceptar por querencia personal que no es bachiana una obra que siempre he sentido así. Ya en 1934 (cuando todavía no se dudaba de la autenticidad de la obra) ponía en evidencia W. Danckerts que en el primer movimiento la *línea encierra una inequívoca concisión y sustancialidad bachianas.* En cualquier caso la obra es, a juicio de A. Basso (que la califica de espúrea), *uno de los ejemplos más fascinantes del arte flautístico del setecento,* y en la proximidad de las obras de Bach encontrará su mejor habitat, ya que en último término debido nacer muy en el entorno de Johann Sebastian (¿por qué no Emanuel, puestos a sugerir un nombre?).

Se abre el *Allegro moderato* con una introducción de clave solo, a modo de ritornello, que proporcionará material de desarrollo en los episodios a clave y flauta; ésta impone su propio tema que no participará con el teclado. Su esquema es simple: una exposición conduce al tono relativo, desde el que desarrolla y hace circular el material, que retorna al tono principal para apuntar y amagar una reexposición que remata en período cadencial relativamente amplio. En el maravilloso *Siciliano* canta suavemente la flauta apoyada en la rítmica y arpegiada figuración del clave, que apenas abandona para unirse al canto de la flauta, a la que responde aferrándose todavía a los parámetros rítmico-melódicos que se ha impuesto. El tercer movimiento hace expresa referencia a la música de danza tanto en la estructura bipartita con reprise de cada sección como en el compás, ya que el de 3/8 que utiliza se articula de dos en dos y se reduce a 6/8, más genuino. Clave y flauta están mucho más trabados temáticamente en una incesante circulación del material, tan incesante como la sensación de premiosidad que produce la continua presencia de semicorcheas.

La *Sonata en La mayor* BWV 1032 ha sufrido cruelmente los avatares del tiempo. Al copiar el *Concierto para dos claves en Do menor* BWV 1062, aprovecha Bach los pentagramas de la parte inferior que le quedan libres para incluir esta sonata. Cuando Cari von Winterfeld (protagonista del renacimiento de Bach y cofundador de la Sociedad Bach en 1850) compra el autógrafo a un anticuario de Breslau (dice Schweitzer que por cuatro perras) le faltaba ya el margen inferior de las seis últimas hojas, con lo que se perdieron entre 45 y 50 compases de ese primer tiempo, del que se conservan los 63 primeros. Para colmo de males, en los avatares de la II Guerra Mundial desapareció el autógrafo. Bruno Todt, a partir del material persistente, realizó una reconstrucción *que puede aceptar quien no piense en conceptos de filología musical, sino quien quiera salvar la pieza para la praxis.* No es la única.

Al igual que en la sonata anterior (y se demuestra así que al menos éste no es argumento para rechazar la autenticidad de la obra), comienza el clave solo con un ritornello que da paso a la flauta. En este caso, sin embargo, los dos temas terminan fundiéndose y entrelazándose. El segundo movimiento, como en la *Sonata en Si menor,* viene designado como *Largo e dolce* y también en compás de 6/8, pero no tiene el carácter de *Siciliana* que podría esperarse de estas premisas. Se conserva también en una versión para violín, violonchelo y bajo continuo, la única vez, que sepamos, que Bach utiliza este dispositivo. Hay quien sostiene incluso que toda la sonata es una reelaboración de un concierto para flauta, cuerda y continuo, y así ha sido publicada por W. Mohr. El *Allegro* final tiene el mismo carácter que el de la sonata anterior: comienza nuevamente con un solo de clave, que en este caso entrega el tema a la flauta, siendo sustraído prácticamente a la mano izquierda del clave. La alternancia de este tema con otros secundarios le asemejan en cierta medida al Rondó.

La obra que abre la segunda parte del programa presenta problemas de autenticidad, y de hecho la Nueva Edición Bach no la incluye en su edición crítica. Se le atribuye actualmente a Emanuel Bach, aunque H. Vogt rechaza de plano esta atribución y la considera *como una obra absoluta y dignamente bachiana.* El afirmar, como hace Schmieder en el catálogo, que es obra de juventud no es procedente, como ya vimos en el caso de la Sonata BWV 1033: Si Bach no escribe para travesera antes de Kóthen, ya no era un *joven* inexperto cuando llega a la pequeña capital sajona.

No está tampoco definitivamente claro el instrumento para el que va destinada. De acuerdo con el manuscrito de la Biblioteca del Estado berlinesa podría ser el violín, y de hecho el catálogo la sitúa entre las obras dedicadas al violín, dejando entre paréntesis la posibilidad de ser asumida por la flauta. Hoy día se tiende a atribuirla a este instrumento: su conducción es típicamente flautística y su tesitura no rebasa por debajo el Re, límite de la flauta de la época. No se ve razón para que, como hace en otras ocasiones, no utilice Bach el ámbito de la cuarta cuerda del violín, que llevaría la tesitura hasta la quinta inferior.

Su estructura es la del concierto italiano: dos tiempos rápidos encuadran uno lento. Aunque el primero no especifica el tempo, es por definición de su contenido musical un *Allegro:* una introducción del clave da paso a la flauta, cuyo gesto inicial (un salto amplio seguido de una síncopa) se convierte en el auténtico tema, que informa toda la pieza sin necesidad de hacer oír todo el motivo. El *Adagio* es de un suave lirismo lleno de intimismo donde la amplia melodía es apoyada por diseños más breves. Se plantea así un barroquísimo contraste con el enérgico y vital *Allegro* final, cuyo tema está también caracterizado por una vigorosa síncopa. Su estructura bipartita está penetrada por solos del clave, todo con un definido aire conclusivo.

Sobre el papel del clave en este tipo de obras ya llamaba la atención A. Schweitzer: *En una sonata con clave obligado desempeña éste el papel principal, ya que se encarga de varias voces obligadas, mientras que al instrumento melódico sólo se le atribuye una. En Bach no se dice sonata para violín y clave o sonata para flauta y clave, sino sonata para clave y violín y sonata para clave y flauta... Bajo el título de sonata para violín y clave entiende Bach una composición en la que el clave sólo interpreta el bajo y su cifrado.* Esto, que se comprueba en el resto del programa, no menoscaba, lógicamente, el papel del instrumento melódico.

La obra que sigue, la *Sonata en Si menor* BWV 1030 es, en términos absolutos, una de las cumbres de la literatura camerística en general y de la flautística en particular. Es de las pocas obras cuyo texto está fuera de toda discusión, ya que se conserva el autógrafo bachiano. Posiblemente ha tenido un primer estadio de elaboración, en el que en la tonalidad de Sol menor sus destinatarios serían el clave (se conserva su partitura) y el oboe. No hay que perder de vista que en la época el intérprete de este instrumento lo era también de la flauta, y así sucedería con el mencionado J.H. Freytag, el flautista de la corte de Kothen. Sobre 1736-37 sufre una revisión y recibe la forma actual.

Se estructura en tres partes, con un desdoblamiento de la última en dos tiempos que no admiten solución de continuidad, ya que el primero acaba con una semicadencia sobre la dominante. Reiterando los términos en que ya he comentado en otra ocasión la obra, el *Andante* inicial, con su raro equilibrio entre dos polos tan opuestos expresivamente como el diatonismo y el cromatismo, es de una refinadísima elaboración, especialmente por lo que toca a su armonía: compases hay en los que entre los dos instrumentos abordan los doce semitonos de la escala cromática, lo que nos permitiría hablar de *campos dodecafónicos* en su sentido semántico, sin referencia, anacrónica por lo demás, al sistema que consagró Schónberg; no será caso único en Bach. El tejido contrapuntístico es igualmente muy elaborado, con transformaciones temáticas y frecuentes planteamientos canónico-imitativos entre flauta y mano derecha del clave, puesto que la izquierda tiende a situarse discretamente en una función de apoyo, y sólo en ocasiones asume la temática. El *Largo e dolce* es un Siciliano de una serena cantabilidad apoyada por acordes del clave en una estructura bipartita. Es un respiro calmado entre la tensión de los tiempos inmediatos. El *Presto* es una fuga a tres voces en la que la mano izquierda del clave participa en igualdad de condiciones asumiendo su papel paritario en el desarrollo del tema. Sin solución de continuidad, con sólo una breve suspensión semicadencial, cambia de compás y tempo y concluye con una *Giga,* naturalmente bipartita.

NOTAS AL PROGRAMA

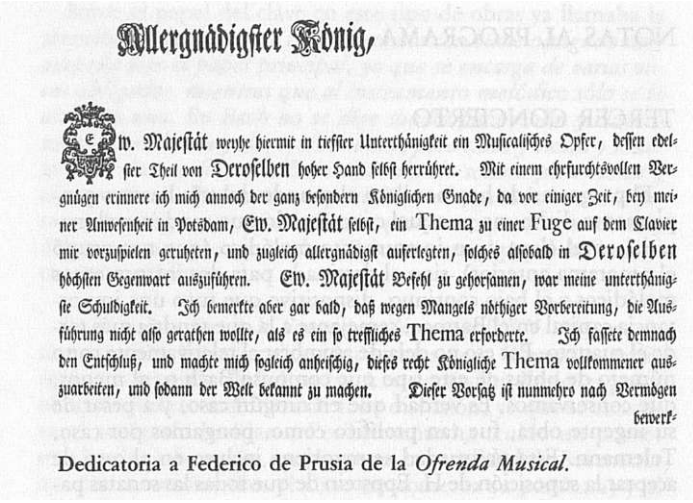
TERCER CONCIERTO

El programa de hoy nos lleva al mundo del trio barroco propiamente dicho; no ya aquel concentrado que condensa el material en el clave y un instrumento melódico (que nos ocupó el programa anterior), sino el destinado para dos instrumentos melódicos y el bajo continuo, dispositivo que tuvo una importancia capital en el Barroco, semejante a la que tendría más tarde el cuarteto. Por eso no deja de asombrar el relativamente corto número de obras de este tipo que compuso Bach o, al menos, que conservamos. Es verdad que en ningún caso, y a pesar de su ingente obra, fue tan prolíflco como, pongamos por caso, Telemann. Esta parquedad se mantiene incluso en el caso de aceptar la suposición de H. Eppstein de que todas las sonatas para instrumento melódico y clave han sido sonatas en trío, como es el caso de la *Sonata para dos flautas y bajo continuo* BWV 1039, que se nos presenta también para viola da gamba y clave (BWV 1027). No llegarían a nueve las sonatas en trío que de esta forma contáramos, y eso con notables problemas de autenticidad en algún caso.

La *Sonata para violín, jlauta y bajo continuo en Sol mayor* BWV 1038 presenta la particularidad de que está realizada sobre el mismo bajo que la *Sonata en Sol mayor para violín y bajo continuo* BWV 1021 y en *Fa mayor para violín y clave* BWV 1022, si bien ésta no es más que una trasposición a este tono de 1a Sonata BWV 1038, absorbiendo el clave uno de los instrumentos melódicos mientras el otro es confiado al violín.

Esta nueva realización del bajo ha podido ser un trabajo de aprendizaje para un alumno, posiblemente Emanuel Bach, ya que no se explica suficientemente en otro caso la existencia de partes autógrafas: con toda evidencia la obra resultante era especialmente querida para Bach. H. Vogt, que pone objeciones a esta hipótesis, llega a sugerir incluso la posibilidad de que el trabajo de alumno hubiese sido la reducción para violín y clave del trío, original de Bach. La obra exige una scordatura del violín: la primera y segunda cuerdas se afinan en Re y Sol respectivamente, lo que posibilita para esta tonalidad una mejor resonancia de los armónicos.

Su estructura básica es la de sonata da chiesa, con la particularidad de que la fuga, que tradicionalmente ocupaba el segundo lugar, es aquí utilizada como conclusión. El *Largo* inicial es bipartito con idéntica extensión en cada sección (normalmente la segunda es más desarrollada), y presenta la singularidad de que las respectivas repeticiones se presentan como variantes escritas nota por nota. El breve *Vivace* que sigue arranca con un fragmento que Bach utiliza en el *Concierto número 4 de Brandemburgo* y en la *Partita para órgano en Sol menor.* También se



Allergnädigster König,

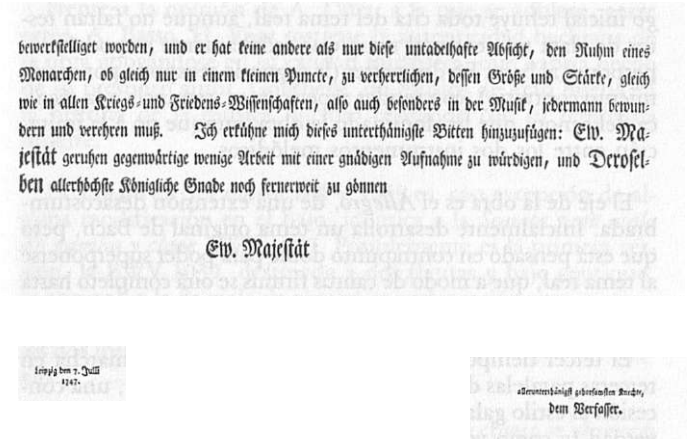
Ew. Majestät weyhe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroselben hoher Hand selbst herrühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, Ew. Majestät selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruheten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchsten Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen bewerk-

Dedicatoria a Federico de Prusia de la *Ofrenda Musical.*

ha señalado el parentesco del arranque del *Adagio,* un arioso, con la novena estrofa del motete *Jesu meine Freude.* En el *Presto* final el bajo continuo toma parte temáticamente en el desarrollo de la fuga y no se limita, como en otros casos, a apoyar armónicamente el diálogo, que con él como invitado de piedra vería reducida la trabazón del proceso contrapuntístico.

De Potsdam llega la noticia de que el pasado domingo llegó el célebre director de orquesta de Leipzig, señor Bach, con la intención de poder gozar la ocasión de escucharla excelente música real que allí se ejecuta. Por la tarde, hacia la hora en que suele comenzar la música de cámara de las estancias reales, le fue comunicado a su majestad que acaba de llegar a Potsdam y que esperaba en la antecámara la graciosa autorización que le permitiera escuchar la música. Su majestad misma dio alpunto orden de hacerle pasar, y una vez en su presencia se dirigió al así llamado Forte e Piano y sin otra preparación tocó personalmente un tema para el señor director de orquesta Bach, a fin de que éste lo interpretara en forma de fuga. El mencionado director de orquesta lo ejecutó tan felizmente, que no sólo su majestad expresó su complacencia, sino que también todos los asistentes quedaron admirados. El señor Bach encontró el tema que le fue propuesto tan extraordinariamente bello que lo va a poner por escrito como fuga, según las normas, y lo hará grabar en cobre. Así se refería el *Spenersche Zeitung* del 7 de mayo de 1747 al encuentro de Bach y Federico II. El 7 de julio firmaba la rendida dedicatoria de la obra, que titulaba *Una Ofrenda Musical,* y en la que trataba de *realizar en forma mucho más lograda este tema auténticamente real y darlo a conocer al mundo.*

Posiblemente quería Bach matar dos pájaros de un tiro: homenajear al rey y cumplir con el compromiso que le imponía


bewerkstelliget worden, und er hat keine andere als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, ob gleich nur in einem kleinen Puncte, zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke, gleich wie in allen Kriegs- und Friedens-Wissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muß. Ich erkühne mich dieses unterthänigste Bitten hinzuzufügen: Ew. Majestät geruhen gegenwärtige wenige Arbeit mit einer gnädigen Aufnahme zu würdigen, und Denselben allerhöchste Königliche Gnade noch fernerweit zu gönnen

Ew. Majestät

Leipzig den 7. Julii 1747.

allerunterthänigst gehorsamster Knecht,
dem Verfasser.

su condición de miembro de la *Sociedad ds las Ciencias Musicales,* para la que debía escribir y grabar una obra de carácter especulativo musical. En 1747, año de su ingreso, había entregado las *Variaciones canónicas sobre un coral de Navidad,* y la *Ofrenda* sería su *cuota* científica para 1748. U. Kirkendale cree que el principio de sistematización de la *Ofrenda* sería el *De institutione oratoria* de Quintiliano, con lo que trataría de aplicar a la música los principios de la retórica. Bach conocía la obra de Quintiliano, ya que J.M. Gesner, rector de la Escuela de Santo Tomás y amigo personal, había publicado un comentario sobre ella en el que le menciona encomiásticamente.

Burney, en su *Viaje musical a Alemania y Países Bajos,* nos ha dejado una interesante descripción de uno de los conciertos en que participaba el soberano: *Fui conducido a un apartamento interior del palacio, donde se encontraban reunidos los señores que formaban parte de la orquesta real esperando sus órdenes. Este apartamento era contiguo a la sala del concierto y pude escuchar distintamente al soberano que ensayaba con la flauta los pasajes más difíciles antes de hacer entrar a los miembros de la orquesta... El concierto comenzó con un* Concierto para flauta travesera, *en el que su majestad ejecutó la parte del solo con gran precisión: su embouchure era clara e igual, su técnica brillante y su gusto sencillo y puro. Me gustó y casi me sorprendió la limpieza en la ejecución de los* Allegro *y el tono expresivo y patético en el* Adagio; *en una palabra, su interpretación era en conjunto bastante superior a la de los dilettanti que había escuchado hasta entonces y casi mejor que la de muchos profesionales.*

Para este ambiente (que Burney describe con más detalle) escribe Bach la *Sonata Sopr'ilSoggetto Reale a Traversa, Violino e Continuo.* Su esquema es el de la sonata da chiesa. En el *Lar-*

go inicial rehuye toda cita del tema real, aunque no faltan restos de clara referencia al tema que teóricamente se podría superponer al bajo. En dos partes (la segunda reexpone por movimiento contrario), con sendas repeticiones, renuncia a la técnica del canon, que ha dominado la obra, aunque no a la imitación entre los dos instrumentos melódicos.

El eje de la obra es el *Allegro,* de una extensión desacostumbrada. Inicialmente desarrolla un tema original de Bach, pero que está pensado en contrapunto doble para poder superponerse al tema real, que a modo de can tus firmus se oirá completo hasta seis veces en todos los niveles.

El tercer tiempo, *Andante,* es, con la frecuente marcha en terceras paralelas del tema y esos *suspiros* sincopados, una concesión al estilo galante de moda en la corte fredericiana, a decir verdad (y como ya hace constar Burney) un tanto anclada en el gusto real y sus compositores áulicos.

El tema del *Allegro* final es una versión ornamentada del sujeto real que al ir circulando por las tonalidades mayores cobra un especial colorido. Su estructura ternaria cierra una obra a la que se ha comparado (H. Vogt) con los últimos cuartetos beethovenianos, con los que coincide en la *despreocupación por problemas de interpretación o inteligibilidad para dejarse llevar tan sólo por las exigencias de su fantasía.*

La *Sonata en Do mayor* BWV 1037 va destinada propiamente para dos violines y bajo continuo, pero nada impide el que una de sus partes pueda ser asumida por la flauta: tesitura, conducta melódica y sonoridad lo hacen perfectamente viable.

El manuscrito de mediados del siglo XVIII en que se conserva contiene además la *Sonata en Va mayor* Op. 2 número 5 de Haendel. Una mano extraña a la del copista ha escrito *di], C. Goldberg,* el destinatario de las variaciones de Bach a las que da nombre. Este detalle ha dado lugar a confusión sobre la autoría de la obra, que sería el único ejemplo dentro de la obra de Bach (el *Trío en Re menor* BWV 1036 no parece ser auténtico) de un dispositivo como el dúo de violines con bajo continuo, tan utilizado por otros grandes compositores de la época.

Su esquema es el de la sonata da chiesa. El *Adagio,* en que los dos instrumentos melódicos cantan su arioso muy ceñidamente, da paso a la fuga (en segundo lugar, como mandaban los cánones); de entrada se exponen dos temas y ya avanzada la acción presentará un ulterior, que la convertirá en triple fuga. Para los entendidos en tecnicismos habría que añadir que mientras los dos primeros temas están en contrapunto doble a la octava, éstos en relación al tercero lo están en contrapunto a la duodécima. En el *Largo,* los instrumentos melódicos cantan dulcemente en riguroso canon que no aherroja el fluir melódico. Concluye con una exultante *Giga,* lo cual no dejaría de ser extraño al esquema de la sonata da chiesa.

Frente a la opinión de A. Dürr, a la que se adhiere, entre otros, A. Basso, H. Vogt sostiene la autenticidad bachiana de la obra apoyándose en su calidad intrínseca, que habría hecho de su presunto autor, Goldberg, un músico de gran huella en la historia de la música, incluso contando con su temprana muerte.

La *Sonata en Sol mayor* BWV 1039 es, con excepción de alguna modificación en el bajo, idéntica a la *Sonata para viola de gamba y clave* BWV 1027. Posiblemente es la primera versión, la BWV 1039, destinada a dos flautas y bajo continuo, la original, y la de viola de gamba una adaptación cuya motivación no deja de ser un tanto enigmática, ya que el empaste de los dos instrumentos melódicos no deja de disolverse en el arreglo.

De acuerdo con el esquema de la sonata da chiesa se abre con un tiempo lento, pero la indicación de *Adagio* puede ser engañosa, ya que de tomarlo literalmente puede resultar algo pesante y falsear su carácter pastoril, ligero y cuasi-danzable. El *Allegro ma non presto* es un concertante muy próximo a la fuga, a la que se podría casi asimilar con sus presentaciones del tema (que es tratado también por movimiento contrario), episodios y estrechos. El *Adagio e piano* es de una densa sonoridad provocada por los movimientos sincrónicos de semicorcheas o alternancia de éstas con las corcheas en los instrumentos melódicos, mientras el bajo martillea una figura de corcheas. Sólo el período cadencia!, sobre una nota pedal intermedia y un mayor sosiego en el bajo, introduce una cieña clarificación, mientras persiste la figura de semicorcheas articuladas de dos en la voz superior. El *Presto* final tiene, al igual que los dos primeros tiempos, algo de popular en la configuración de su temática. Su elaboración es tripartita, aunque H. Vogt no la ve tal, quizá desorientado por la desacostumbrada extensión del último episodio.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

CLAUDI ARIMANY

Nació en Granollers (Barcelona). Inició sus estudios de flauta con S. Gratacós, prosiguiéndolos en diversos cursos con J. P. Rampal, A. Marión y G. Sebók en Francia y Suiza. Sus últimos años de formación los pasa en París, trabajando con A. Marión y R. Guiot, donde obtuvo en el año 1982 su diploma con el primer premio por unanimidad del jurado.

Desde entonces, Claudi Arimany desarrolla una intensa actividad como concertista, formando parte de numerosos grupos de música de cámara, y como solista invitado por orquestas de prestigio internacional tales como Solistas de Zagreb, Orquesta Filharmónica Checa, Orquesta Sinfónica Abruzzese de Italia, Orquesta Reina Sofía, Orquesta I Fiaminghi de Bélgica, Orquesta Leos Janacek de Brno, I Solisti Aquilani, New American Chamber Orquestra, Orquesta Sinfónica de Luzerna, Orquesta Franz Liszt de Budapest, Solistes de Cataluña, entre muchas otras.

Claudi Arimany ha dado conciertos en España, Francia, Italia, Alemania, Suiza, Bélgica, Hungría, Polonia y Suecia.

Ha grabado diversos programas en la radio y en la televisión de Cataluña, española, hungaresa y alemana, así como un disco dedicado a la *Música virtuosística para flauta de los alumnos de J. S. Bach,* contratado por la firma alemana Motette Ursina y distribuido por Harmonía Mundi.

JORDI REGUANT

Nacido en Tarrasa. Estudió piano y clavicémbalo en el Conservatorio Superior, obteniendo en 1981 el Premio de Honor en esta especialidad. Amplió estudios de clavecín con Alan Curtis, Bob van Asperen y Willem Jansen en el Conservatorio Regional de Toulouse. Ha colaborado con diversas orquestas: Orquesta Mozart de Hamburgo, Hertfordshire Chamber Orchestra, Col.legium Musicum de Catalunya, etc., con repertorio solista sobre todo con obras concertantes de Bach y Mozart. Ha grabado para Radio Nacional, Televisión Española y participado en ciclos y festivales: Festival de Música Antigua de Barcelona, Festival Internacional de Música de Cadaqués, Festival de Música de Canarias, así como en conciertos por todo el país. Es profesor de clavicémbalo en el Conservatorio Profesional de Tarrasa.

SEGUNDO CONCIERTO

JORGE CARYEVSCHI

Nació en Buenos Aires, Argentina, donde cursó estudios con Bruno Bragato, para continuarlos posteriormente en Italia con Severino Gazzeloni y en Holanda con Frans Vester.

En Argentina fue primera flauta de la Orquesta Sinfónica Nacional, profesor del Conservatorio Nacional y de distintos cursos y seminarios, en especial referidos a la música contemporánea; activo solista con las más importantes orquestas y miembros del Argentum Ensemble, con el cual realizó una amplia labor sobre todo en Europa.

Desde 1976 se radicó en Holanda y en la actualidad compagina su actividad como docente en Madrid y en el Conservatorio de Zwolle (Holanda) con sus actuaciones como solista y recitalista en diversos países europeos, habiendo realizado grabaciones para BBC, WDR, Radio France, NOS, Radio Nacional de España, Televisión Española, Radio Zürich y BRT.

En España ha actuado en numerosas ocasiones y el pasado año dictó un Curso de Flauta Contemporánea en el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

Orientado hacia una revisión de la práctica interpretativa, Jorge Caryevschi ofrece regularmente conciertos con instrumentos históricos.

JAQUES OGG

Nace en Maastricht (Holanda). Inicia sus estudios musicales en su ciudad natal diplomándose en 1968. Prosigue su perfeccionamiento en el Conservatorio de Amsterdam con Gustav Leonhardt, diplomándose como solista de clave y realizando estudios al mismo tiempo de órgano y musicología en 1974. Ha dado conciertos por toda Europa, EE.UU., Canadá y Brasil como solista y con grupos como Amsterdam Barochensemble, Música Antigua Colonia, Música Antigua Amsterdam, Orquesta Consertgebaum Amsterdam, y con solistas como Willers Hazelzet, Max van Egmond y Montserrat Alavedra. Ha realizado diversas grabaciones para emisoras de radio, la casa Philips y otras firmas comerciales. Actualmente es profesor del Real Conservatorio de La Haya, el Conservatorio de Groningen y en varios cursos internacionales.

Ha fundado la Academia de Música Antigua de Amsterdam.

TERCER CONCIERTO

CLAUDI ARIMANY

Ver Primer Concieno.

GONCAL COMELLAS

Nació en Avinyonet (Gerona) en 1945. Empezó los estudios de violín a los doce años en Figueras con Ursula Sans, para continuar un año más tarde en Barcelona con Juan Massiá, su verdadero director musical, terminando la carrera en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona obteniendo las más altas calificaciones, con Premio de Honor en violín y música de cámara.

Desde su interpretación del Concierto de Brahms en el Palacio de la Música de Barcelona en el año 1967, su incesante labor de concertista le ha llevado a recorrer los principales centros musicales de España, Francia, Inglaterra, Alemania, Bélgica, Holanda, Suiza, Italia, Israel y América, colaborando con importantes directores y orquestas, tales como la Royal Philharmonic, New Philarmonia, Menuhin Festival Orchestra, Sinfónica de Hamburgo, Scottish National, Israel Broadcasting Symphony, ORTF de París, Nacional de Bélgica, Ciudad de Barcelona, Orquesta Nacional, Radio-Televisión Española, etc.

En 1972, y con ocasión del Concurso Internacional Cari Flesch, en el que consiguió el Primer Premio de violín y el *Audience Price,* tuvo la oportunidad de tocar con Yehudi Menuhin el *Doble concierto* de Bach dentro del Festival de la Ciudad de Londres, iniciándose así una colaboración que le ha llevado a actuar en distintas ocasiones con el citado maestro.

Gonjal Cornelias ha sido galardonado en los concursos internacionales Jacques Thibaud en París, Reina Elisabeth en Bruselas y Viña del Mar (Chile). Ha participado en importantes festivales de música como el City of London, Festival de Prades, Gstaad, Barcelona y Festival de Otoño de Madrid.

Ha grabado obras del más clásico repertorio violinístico, siendo de destacar la *Sonata para violín y piano de Pablo Casals,* en primera realización mundial, así como la edición completa de las *Sonatas y Partitas de Bach.* Su inquietud por el desarrollo de la música en España le lleva a ser fundador y director de la Orquesta de Cámara Reina Sofía, con la que consigue grandes éxitos de público y crítica.

JORDI REGUANT

Ver Primer Concierto.

INTRODUCCION GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

SANTOS DANIEL VEGA CERNUDA

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

El Gobierno austríaco le concedió (1970) una beca para estudiar en la Musik Hochschule de Viena, y la Fundación March (1975) para la realización de un trabajo de investigación sobre la obra de Bach, labor que ha continuado, especialmente en el campo de la música española, con artículos, cursos y conferencias.

Desde 1972 es profesor de Contrapunto y Fuga del Conservatorio 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 del Conservatorio de Sevilla, aunque ha continuado su labor docente en el de Madrid. Ha sido secretario y vocal de la Sociedad Española de Musicología y miembro del Consejo de Redacción de la Revista de Musicología. Es vicedirector del Conservatorio Superior de Música de Madrid.

La fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades culturales, científicas y asistenciales, 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, la Tribuna de Jóvenes Compositores, encargos a autores y otras modalidades.

En 1983 organizó un Centro
de Documentación de la Música Española Contemporánea, actualmente denominado Biblioteca de Música Española Contemporánea, que cada año edita un catálogo con sus fondos.

Depósito Legal: M. 32.257-1989
Imprime: G. Jomagar. Pol. Ind. n.° 1. Artoyomolinos. MOSTOLES (Madrid).

Fundación Juan March
Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid
Entrada libre