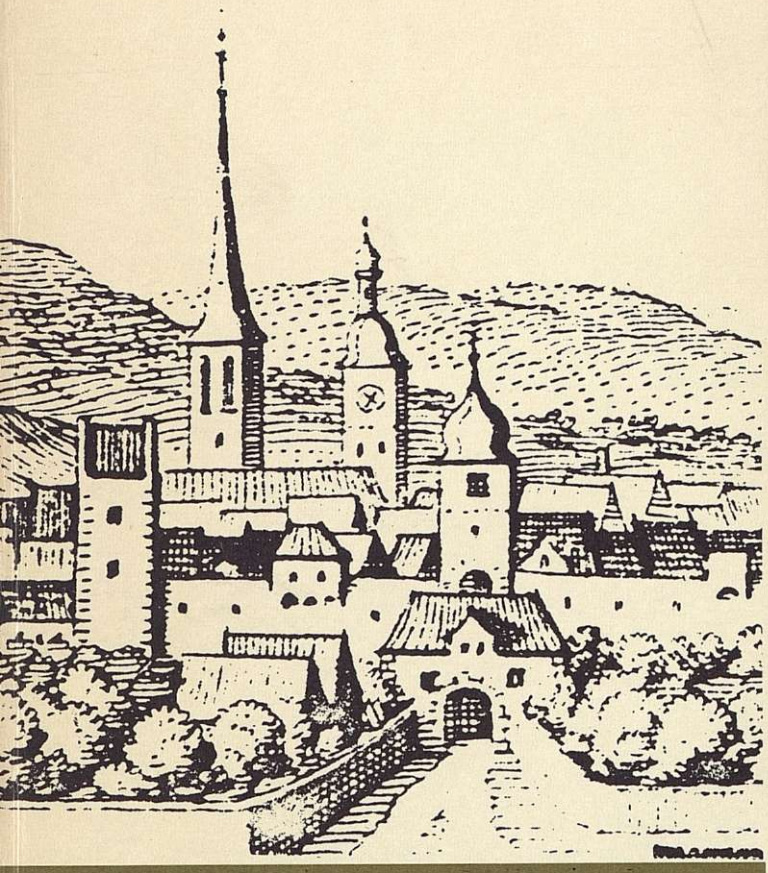
Fundación Juan March



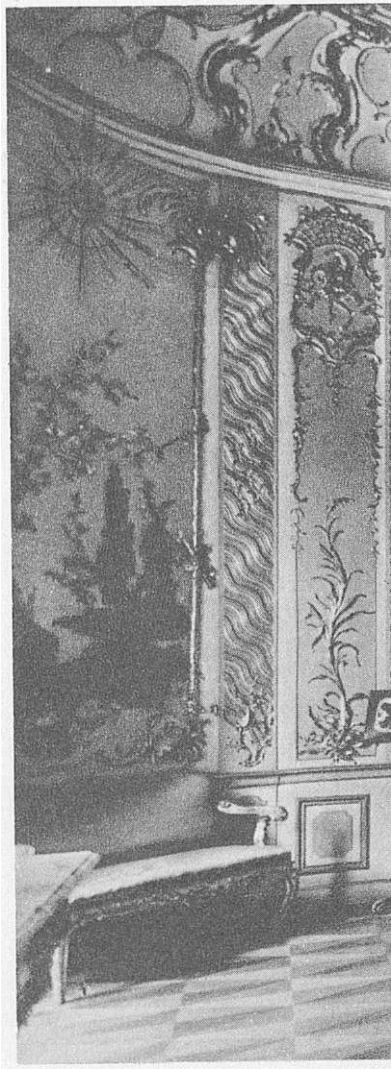
CICLO

CARLOS FELIPE ENMANUEL BACH

Noviembre 1988

CICLO

CARLOS FELIPE ENMANUEL BACH



Salón de música del Palacio de Postdam.

Fundación Juan March

Noviembre 1988

CICLO

CARLOS FELIPE ENMANUEL BACH

INDICE

Presentación 5

Programa general 7

Introducción general y notas al programa,

por Santos D. Vega Cernuda 14

• Primer concierto 21

Textos de las obras cantadas 24

• Segundo concierto 36

• Tercer concierto 39

Participantes 45

Ser hijo de un músico como Juan Sebastián Bach y formar parte de una de las dinastías musicales más gloriosas de toda Europa no es —contra lo que suele creerse— el mejor pasaporte para pasar a la historia de la música. En el taller familiar se adquiere un sólido oficio, pero no el genio creador, y C. F. Enmanuel Bach (Weimar, 8 de mano de 1714 - Hamburgo, 14 de diciembre de 1788) dispuso en abundancia de todo cuanto se requiere para crear obras musicales: oficio, personalidad, energía y sentimientos.

Segundo de los hijos supervivientes de J. Sebastián y su primera esposa, María Bárbara, C. F. Enmanuel no sólo fue el más famoso de los hijos músicos de Bach, sino que, ya en su época, fue el Bach *por antonomasia, el* gran Bach. *Para los clásicos vieneses fue el principal maestro. J. Haydn tuvo en las* Sonatas prusianas *y en el tratado de Enmanuel una suerte de biblia musical; W. A. Mozart le consideraba* el padre *y ellos* los chiquillos; *y Beethoven coleccionaba sus obras porque* para el auténtico artista no sólo son motivo de gran placer sino también de estudio.

Situado en una de las encrucijadas sociales y culturales más enrevesadas y fecundas, donde la música moderna se estaba gestando, C. F. Enmanuel fue uno de sus máximos protagonistas. El olvido que sobre él cayó en el siglo XIX, justo cuando la obra de su padre empezó a ser estudiada y escuchada, ha sido roto en nuestro siglo, desde la célebre catalogación publicada en 1905 por Alfred Wotquenne (de ahí el Wq que acompaña a la numeración de las obrasj hasta la todavía en curso de publicación de E. Helm. Sólo falta que sus músicas, ya bien estudiadas, lleguen al público con más frecuencia, y a ello quiere contribuir este ciclo al filo del segundo centenario de su muerte.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

LIEDER RELIGIOSOS

Salmos puestos en verso por el Doctor Cramer (1774)
Salmo n.° 6 - Führe, Herr, mich nicht im Grimme
Salmo n.° 8 - Wer ist so würdig als du
Salmo n.° 19 - Die Himmel rufen, jeder ehret die Grösse Gottes
Salmo n.° 67 - Herr, unser Gott, dein wir vertrauen.

PIEZAS PARA CLAVE SOLO

Fantasía libre, Minuetto I y II
Pieza para una mano sola, Polacca
(De la colección de *Almanaques musicales: Musikalisches Vierleley,* Hamburgo 1770)

LIEDER RELIGIOSOS

Sobre textos de Christian Sturm
Die Bestimmung der Christen.
Weihnachts lied
Andenken an der Tod
Lobgesang auf die Auferstehung Jesus

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

II

LIEDER PROFANOS *(de diversas colecciones)*
Der Mann, der nach den Flitterwochen (Rödin)
Mein Vater küsst die Mutter (Gleim)
Kleine Schöne, küsse mich (Lessing)
Die Biene
Phyllis

SINFONIA PARA TECLA EN FA MAYOR
Allegro di molto
Andante
Allegro
(De la colección *Musikalisches Vierleley)*

CANTATA «LAS GRACIAS» (Die Grazien)
(Gerstenberg)

Intérpretes: Wilfried Jochens, *tenor*
José Rada, *clave*

Miércoles, 16 de noviembre de 1988. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Trío en Sol mayor para flauta, violín y bajo continuo BWV 1038
Largo
Vivace
Adagio
Presto

Sonata en Si menor para violín y clave concertado Wq. 76
Allegro moderato
Poco andante
Allegretto siciliano

Trío en Sol mayor para flauta, violín y bajo continuo Wq. 144
Adagio
Allegro
Presto

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

II

Sonata en Sol mayor para flauta y bajo continuo Wq. 123
Andante
Allegro
Tempo di minuetto

Sonata en Do mayor para viola de gamba y bajo continuo Wq. 136
Andante
Allegretto
Arioso

Trío en Re menor para flauta, violín y bajo continuo Wq. 145
Allegretto
Largo
Allegro

Intérpretes: CONJUNTO «ZARABANDA»
Alvaro Marías, *flauta*
Barry Sargent, *violín*
Renée Bosch, *viola de gamba*
Eduardo López Banzo, *clave*

Miércoles, 23 de noviembre de 1988. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Sonata en Fa mayor Wq. 48/1
Poco allegro
Andante
Vivace
(De *Sei Sonate per chembalo, Che all' Augusta Maestä di Federico II, Re di Prussia...)*

Sonata en Si bemol mayor Wq. 62/1
Presto
Andante
Allegro Assai
(De *Musikalisches Allerley)*

Sonata en Do menor Wq. 60
Allegretto
Largo-presto
(Una sonata per il chembalo soloj

12 Variations auf die Folie d'Espagne Wq. 118/9

Clave de GEORGE ZAHL (1977), basado en un instrumento de Hans Ruckers (1590).

II

Seis Sonatinas:
Allegro en Sol mayor Wq. 63/7
Largo en Mi menor Wq. 63/8
Allegretto en Re mayor Wq. 63/9
Allegretto en Si bemol mayor Wq. 63/10
Andante en Fa mayor Wq. 63/11
Prestissimo en Re menor Wq. 63/12
(De *Versuch über die wahre Art das Ciavier zu spielen, 3.ª ed. 1787)*

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

Cinco Piezas:

Fantasia Allegretto en Re menor Wq. 114/7
(De *Kürze und leichte Ciavierstücke mit veränderten Reprisen... zweyte Sammlung, 1768)*

Solfeggio en La mayor Wq. 117/4
(De *Musikalisches Vierleley, 1770)*

Alla Polacca en Si menor Wq. 113/7
(De *Kürze und leichte Ciavierstücke mit veränderten Reprisen... erste Sammlung, 1766)*

Fantasia en Re menor Wq. 113/3
(De *Kürze und leichte Ciavierstücke mit veränderten Reprisen... erste Sammlung, 1766)*

Solfeggietto en Do menor Wq. 117/2
(De *Musikalisches Vierleley, 1770)*

Rondo en Mi bemol mayor Wq. 61/1
(De *Clavier-Sonaten und Freye Fantasien nebst einingen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebehaber... Sechste Sammlung, 1787)*

Abschied von Meinem Silbermannschen Ciavier in Einem Rondo Wq. 66

Fantasia en Do mayor Wq. 61/6
(De *Clavier-Sonaten und Frye Fantasien nebst einingen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebehaber... Sechste Sammlung, 1787)*

Pianoforte de BETTENHAUSEN (1982), basado en un instrumento de Johann Andreas Stein. Agradecemos a don Pedro Martinez la. cesion delpianoforte para este concierto.

Intérprete: Pablo Cano, *clave y pianoforte*

Miércoles, 30 de noviembre de 1988. 19,30 horas.

INTRODUCCION GENERAL

La transición del Barroco al Clasicismo tiene en C. F. E. Bach a uno de sus más esclarecidos representantes.

El año 1750, en que muere J. S. Bach, es una fecha harto cómoda para significar el fin del Barroco musical, a pesar de que sobrevivirían figuras tan representativas como Händel y Telemann. Desde este punto a la madurez de Haydn y Mozart, que nos sitúa muy entrados en los años 70 del siglo (los de *Sturm und Drang* de M. Klinger), se extiende ese período un tanto indefinido, que no acertamos a unificar en un concepto: música del Rococó, de la Galanterie, de la *Empfindsamkeit,* por sus posiciones estéticas; postbarroco, preclasicismo, escuela de Mannheim, por el contexto cronológico o social. Pero ninguno de ellos contiene íntegramente las características de la época, sino tan sólo aspectos parciales.

Igualmente nos ha resultado difícil ubicar y encasillar a su quizá más preclaro protagonista, abrumados por nuestra valoración de Juan Sebastián por un lado y Haydn y Mozart por otro: nos resistimos a parangonarle con ellos y situarle en algo que pudiera asemejar un plano de igualdad. Olvidamos que para sus contemporáneos el Bach por excelencia era Enmanuel. J. F. Reichardt, compositor de la corte de Federico II, ilustrado tratadista y viajero curioso de noticias musicales *(Cartas de un viajero atento a cuanto se refiere a la Música),* escribía en 1776: *Sabes, mi querido amigo, cuánto tiempo hace que anhelaba y cómo ardía en deseos de conocer al* gran *Bach. Ahora he tenido finalmente esta dicha.* La frase atribuida a Mozart, que se refería a Enmanuel como *el padre* mientras ellos eran los *chiquillos,* es sintomática del puesto que en la música le atribuye su misma época.

Si Friedemann Bach es el continuador de la línea paterna (a su modo y manera, eso sí), incluso en la preferencia por el órgano; si Johann Christian encarna la línea Rococó de los Bach, la ligereza, sensiblería o vacua bravura del estilo galante que tanto influiría en el joven Mozart, Enmanuel es el máximo representante de esa corriente estética que se designa con el término *Empfindsamkeit* o *Empfindsamer Stil;* su resultado es una música pasional que le hace expresar con gran acritud los sentimientos por los que ágilmente discurre. Será la corriente que más influjo tenga en la posterioridad, pero será necesario el concurso de las tres, una vez se hayan reposado, y el impulso que imprimen Haydn y Mozart, para que cristalice y decante lo que llamaremos Clasicismo musical. En este sentido es acertada la definición de P. Rummenhöller, que les presenta como *mensajeros de la antigua época para la que está por venir.*

Protoclasicismo o Clasicismo temprano sería, a mi entender, el término más exacto para definir este momento. No ha de sorprendernos que algunos de los ingredientes estético-culturales de este Clasicismo inicial sean contradictorios entre sí: *Puede resultar paradójico, pero la unidad de esta época es su multiplicidad, su carácter de ruptura, su desgarro, su contradicción. Está marcada por una escisión cultural y social, por un* ya-no *y un* aún-no (Rummenhöller). La tentación de calificar el período que va de la muerte de Händel a la primera madurez de Mozart como *manierista* por el hecho de carecer de un estilo unitario (Ch. Rosen) es más sugestiva que objetiva.

Abundando en la vinculación de Enmanuel con su padre, no deja de extrañar el juicio de Ch. Burney (tendremos que volver repetidamente a su *Viaje musical a Alemania,* ya que es fuente de primera mano), que escribía a propósito de su visita a Enmanuel en Hamburgo en octubre de 1772: *Es difícil determinar cómo y dónde ha formado Bach su estilo y gusto refinados. No lo ha heredado de su padre, que fue su único maestro... (da como razón la densidad armónica y contrapuntística de]. Sebastián)... Puesto que desdeñó siempre la imitación, ha tenido que extraer únicamente de la naturaleza esos refinados sentimientos, esa variedad de ideas originales.* Quizá sobrevaloraba Burney que Enmanuel *se expresase de modo irreverente acerca de los cánones, que representan, a su parecer, ejemplos áridos y despreciables de pedantería,* cosa que el mismo J. Sebastián hubiera hecho. La obra de Enmanuel le denota, cuando es necesario, como un gran contrapuntista que sabe utilizar los recursos de esta *música docta* no como un fin en sí mismo, sino como medio de expresión. Escribía a su editor hamburgués, J. J. Christoph Bode: *En la composición y el teclado no he tenido otro maestro que mi padre.* Lo demás lo hace la propia personalidad y singularidad con el concurso del contexto histórico y social.

El contexto cultural y social

El momento es también de transición desde el punto de vista social. El absolutismo, de resonancias feudales, va cediendo al empuje de la burguesía, que será quien prepare, realice y dirija la revolución. Esa burguesía ha gestado el racionalismo ilustrado (Wolff, Voltaire, Rousseau, Diderot, Helvetius, D'Alembert, Kant, Grimm, Herder), conocido en el ámbito cultural alemán como la *Aufklärung,* y tiene uno de sus centros más significativos en el afrancesado Berlín de Federico II, precisamente en el que durante casi treinta años desempeña su cargo de Hofcembalist (cembalista de la corte) Enmanuel Bach.

En este contexto la música va a dejar de ser patrimonio exclusivo de la aristocracia del régimen absolutista y caduco para irse encarnando cada vez más intensamente en la nueva burguesía. Enmanuel se refiere y dirige a un tipo esencialmente burgués que designa y engloba en la dedicatoria *für Kenner und*

Liebhaber, para entendidos y amantes (de la música): es el ciudadano acomodado y culto que hace música para sí mismo, no cara a un público, y que disfruta de ella solo o en el ámbito familiar y de los amigos. La época dará un nuevo impulso a la modesta *Hausmusik* (música doméstica) de otros tiempos que se potenciará en el Romanticismo, aunque paradójicamente será la sociedad romántica quien saque fuera de su ámbito natural ese repertorio para llevarlo a la sala de conciertos.

Es este ambiente el que supera la polémica de los estilos. Se busca una *música que agrade a todas las naciones,* como proclamaba Gluck en 1773, en la línea de aquel cuasi-manifiesto de Quantz que postulaba la universalidad de la música como condición previa para calificarla de excelente. Será el llamado por los compositores nordalemanes, Enmanuel el primero, *vermischter Stilo vermischter Geschmack,* estilo, gusto mixto, que trata de hacer una simbiosis de las ventajas de los estilos francés e italiano. Como decía Burney de Enmanuel: *No le gustaba la uniformidad en la composición y el gusto, sino que estaba pronto a aceptar lo bueno doquiera que se escondiere.* Chocantemente, esta reelaboración de estilos extraños y propios va formulando un estilo típicamente alemán que potenciará aquella peculiaridad del carácter germánico profundamente romántico, incluso en su clasicismo. La era de los otros nacionalismos se demorará todavía un siglo.

Otro fenómeno musical de la *Aufklarüng* es la proliferación de los tratados teórico-prácticos, fenómeno que en el Berlín de Enmanuel tiene un especial reliee, y al que él mismo contribuye en 1753 con su *Versucb über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Tratado sobre la auténtica manera de tocar el clave): Se pone en el centro de atención la Música en cuanto a ciencia, y se intenta sistematizarla en sus vertientes matemática y científico-natural (la *Sociedad de las ciencias musicales de Mizler,* a la que perteneció el viejo Bach desde 1747, tenía estos mismos objetivos), sin obviar sus implicaciones estéticas, sicológicas y sobre todo práctico-interpretativas. Parte del principio general de que el arte tiene por finalidad contribuir a la formación y perfeccionamiento del *hombre virtuoso,* ideal que involucra lo estético en lo ético envuelto en erudición. Tan sólo en el escaso decenio que va de 1748 a 1757 los escritos musicales publicados en Berlín comprenden más de 5.000 páginas. Todo un alarde.

El *ethos* estético en que se mueve Enmanuel es esa forma de sentir el arte y la vida, que ha designado como *Empfindsamkeit,* cuya traducción directa (sensibilidad, emotividad, sentimentalismo...) se queda alicorta. Su antecedente es la doctrina barroca de los afectos (*donde no hay pasiones ni afectos no hay virtud,* escribía Matheson en 1739), potenciada y convertida en fin y objetivo principal de la vivencia musical. Todo va a quedar perfectamente codificado: Krause, en su *Musikalische Poesie* (1735), describe 33 afectos, y Marpurg, en sus *Kritische Briefe über die Tonkunst* (Cartas críticas sobre el arte musical,

1761-1763), propone 27 afectos principales y varios secundarios. Ch. Nichelmann (alumno dej. Sebastián y segundo cembalista de la corte berlinesa) escribía en *Die Melodie nach ihrem Wesen* (La esencia de la melodía, 1755) que el fin último de la música es *apoderarse del espíritu a través de los diversos estímulos producidos en el mecanismo sensorial del oído, mantener en actividad todas sus fuerzas y estimular el bienestar interior anímico por la purificación de las pasiones y afectos.* Tiene, pues, una función catártica que funde de nuevo lo estético con lo ético: la educación del hombre.

Enmanuel es el representante máximo de este *Empfindsamer Stil.* El capítulo tercero de su *Tratado* es todo un manifiesto de principios: *Pero ¿en qué consiste la buena interpretación? Exclusivamente en la habilidad de hacer perceptible al oído, cantando o tocando, el verdadero contenido y el sentimiento de pensamientos musicales... Un músico conmueve a los demás solamente si él mismo está conmovido; es indispensable que ejercite todos los estados de ánimo que quiere suscitar en sus oyentes, ya que así les hará entender sus sentimientos y participar de sus emociones.* La música reproducirá así la naturaleza humana, será el lenguaje de los afectos, el espejo de los sentimientos para, como aconseja Enmanuel, *no convertir la interpretación en el ejercicio mecánico de una profesión..., tocar con alma..., comunicar al corazón hablando con la imaginación..., transportar el corazón a una dulce sensación.* Esta era su forma de interpretar, como testifica Ch. Burney: *Mientras tocaba se transfiguraba como arrebatado por la inspiración. Su mirada permanecía fija, dejaba caer su labio inferior y su rostro se cubría de gotas de sudor.*

En el afecto se refleja la *psique* del compositor a través del intérprete. Por eso, según pone de relieve H. G. Ottenberg, la música se rige por el principio discursivo, *redender Prinzip* (el mismo Ch. Burney habla de él), un lenguaje musical, individualista, que dada su fuerza expresiva y apasionamiento conduciría directamente al *Sturm und Drang* musical. La música se convierte en forma individual de expresión de sentimientos y, como el mundo de los sentimientos, es cambiante y a veces hasta incoherente al dejarse llevar por el afecto momentáneo, rompiendo y sacrificando la estructura: pasa de lo dulcemente expresivo a lo violento con increíble inmediatez y hace de la sorpresa un recurso para atraer la atención.

Propone Enmanuel que para precisar más el sentimiento y *para interpretar toda pieza según su verdadero significado y con la expresión adecuada, sería oportuno que los compositores encabezaran sus obras, además de con las indicaciones de tiempo, con palabras que ayuden a comprender su esencia... Se me disculpará haber utilizado en los estudios términos desacostumbrados, pero me han parecido aptos para expresar mi pensamiento.* El afán de expresión, de conferir alma a la partitura, es una constante en su música. Encontraremos expresiones como *Sehr traurig und ganz langsam* (muy triste y lento), *erhaben und*

melancholisch (exaltado y melancólico), a lo que se añade en la Fantasía Wq. 80 la indicación *sentimientos de C. Ph. E. Bach, Adagio assai mesto e sostenuto, allegretto arioso edamoroso...* Todo al servicio de una música transida de emociones que hacía escribir al mencionado Reichardt, a propósito de la audición de la *Pasión-cantata* de Enmanuel: *El fuego violento que penetraba en la obra no es para ser descrito con palabras. En ocasiones me sentía arder de ira, mientras la expresión de dolor y lamento era igual de intensa y fuerte.*

Concebir la música como lenguaje del sentimiento individual hace caer al compositor en una especie de solipsismo, de aislamiento, que le recluye en lo más íntimo de sí y le impulsa, como el mismo Enmanuel nos testifica, a componer *cosas para sí mismo.* Es lo que uno de los primeros ideólogos del Romanticismo, W. H. Wackenroder, escribía en 1797: *... tenía la idea de que un artista debía serlo tan sólo para él mismo, para sus efusiones íntimas y para una o dos personas que le entendieran.* Esto impone un esfuerzo por parte del oyente que se acerca a su obra y una cierta familiaridad con ella, como observa Burney.

Y aquí tropezamos con otro concepto que nos sitúa en la onda cultural que preanuncia el Romanticismo alemán: la originalidad, que refleja la libertad del individuo, cuya valoración crece con el Sturm und Drang. El *Originalgenie,* genio original, u *Originalgesit,* espíritu original, como lo acuñaj. G. Sulzer en su importante obra *Allgemeine Theorie der Schónen Künste* (Teoría general de las Bellas Artes), será la máxima categoría creativa. Reichardt proclamará la originalidad de *nuestro Bach* (en nota a pie de página, y por si no estuviera suficientemente claro, precisa: Cari Philipp Enmanuel Bach).

Berlín y **Hamburgo**

Los veinte años de infancia y juventud transcurridos en Leipzig, donde Enmanuel estudia música con su padre y Derecho en la Universidad, y los cuatro en Frankfurt del Oder, continuación de sus estudios universitarios y primera actividad profesional musical, son el preludio a una vida que tuvo sólo dos actos desarrollados en sendas ciudades que le identificarían como el Bach de Berlín y Hamburgo.

La estancia en Berlín viene precedida de dos años en Rheinsberg, en las cercanías de la capital, donde residía el *Kronprinz* Federico. Cuando en 1740 éste asciende al trono, Enmanuel, su cembalista de cámara, le acompaña en el palacio de Charlottenburg la primera sonata de flauta, que el ya Federico II interpreta como rey. Se reiniciaba así una vida musical cortesana que desde la muerte de Federico I en 1713 había quedado interrumpida, sacrificada a las preferencias militaristas del Rey Sargento, Federico Guillermo I. La corona subvencionará la ópera (era gratis la entrada) y reúne en torno a sí un grupo de los más impor-

tantes músicos de la época: Quantz, los Graun y los Benda, Nichelmann, Marpurg, Agrícola, Kimberger, Reichardt..., que alternaban con los más importantes representantes de la cultura alemana.

El estilo de Federico y su corte es de un afrancesado refinamiento que le hace preferir la música delicada y deliciosa del estilo galante, de una fría y frivola belleza carente de emotividad y fuerza, que sustituye por una afectada bizarría. Un rey liberal y permisivo en cuestión de ideas es intransigente censor en materia de gustos musicales.

Federico no tenía en especial estima a su clavecinista Bach. Es incluso verosímil que el rey apreciara más como compositor aj. Sebastián que a Enmanuel, y aún en este caso había que hablar más de admiración que de entusiasmo. De hecho, muchos años después de la visita del viejo Bach a Postdam en 1747, el rey refería al embajador Van Swieten detalles de aquel encuentro-como algo entrañable. La música de cámara de Enmanuel, que inicialmente le había atraído y motivado su contratación, le fue desbordando cada vez más a medida que el compo-

sitor evolucionaba en un sentido progresista que se distanciaba del conservador gusto real.

Enmanuel no fue prácticamente más que el cembalista acompañante de la música de palacio. Buena prueba de ello era la manera discriminatoria y vejatoria con que se traducía en sueldo ese (des)aprecio: mientras Quantz cobraba fijos 2.000 táleros anuales, además de otras retribuciones por las composiciones y flautas que fabricaba, Enmanuel recibe 300 táleros, y desde 1756 alcanza los 500.

Es comprensible que cuando en 1767 muere su padrino de pila, Telemann (del que, por cierto, había recibido el segundo nombre, Philipp), acepte el puesto que le ofrece el Senado de Hamburgo, una ciudad más abierta como toda urbe eminentemente comercial, populosa (a Burney le *dijeron que cuenta con 120.000 habitantes dentro de las murallas y 80.000 en los suburbios)* y con una vida musical intensa, si bien parece que la mejor época había pasado.

Su cometido al servicio del Senado hamburgués (toma posesión en marzo de 1768) era paralelo al de su padre en Leipzig: como director musical era una especie de director general de música, que supervisaba la actividad musical de las cinco iglesias principales dependientes de la corporación; además era Kantor del Johanneum, un Gymnasium municipal de análogas características a la Escuela de Santo Tomás de Leipzig, anejo también a la iglesia que le daba nombre. En calidad de tal debía atender a la enseñanza de la música y proporcionar la música religiosa para las misas y oficios de más de 60 festividades a lo largo del año.

Es ésta, sin duda, la etapa más satisfactoria de su vida (compensación de su gris paso oficial por la capital de Prusia), la de madurez, que justificaría, por si todo lo demás no fuera suficiente, el aprecio que le profesó su época: *Nuestro público ha perdido ayer una excepcional y célebre personalidad. Hacia las diez de la noche falleció el señor Cari Philipp Enmanuel Bach, director de orquesta, y desde el 3 de noviembre de 1767 director musical aquí... Era uno de los grandes músicos teóricos y prácticos, el creador de la auténtica manera de tocar el clave, el más agudo conocedor de las reglas de la armonía y de la composición pura... La música pierde con él a uno de sus mayores cultivadores, y el nombre de Cari Philipp Enmanuel le será siempre sagrado...* Termina el autor de esta nota necrológica (posiblemente el editor C. F. Cramer) dándonos una semblanza de su personalidad llena de calor y humanidad: *En el trato era un hombre despierto y vivo, pleno de ingenio y humor, alegre y simpático en el círculo de sus amigos.*

Para su epitafio escribió nada menos que Klopstock la inscripción siguiente: *El más profundo armonista conjugó novedad con belleza. Si fue grande en la música guiada por la palabra, fue aún mayor en la que audazmente prescinde de ella.*

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Juan Sebastián Bach

Si la producción teclística de Enmanuel ha estado presente a lo largo de toda la etapa creativa berlinesa y hamburguesa con una gran continuidad, la vocal (y lo mismo se podría afirmar de la camerística) ha estado desigualmente repartida.

En Berlín la música vocal responde sólo a un impulso íntimo, un desahogo de artista; en Hamburgo es una obligación, sobre todo por lo que respecta a la religiosa. Es verdad que la cumple con una cierta desidia a veces, y se limita frecuentemente a reelaborar, refundir o ensamblar obras y piezas de otros compositores (Telemann yj. Sebastián en especial), lo cual no impide que afloren obras de la calidad e intensidad de la *Pasión cantata, Los israelitas en el desierto* o la *Resurrección y Ascensión de Jesús,* por ejemplo. En el ámbito de la corte berlinesa no tenía sentido componer música de este tipo: el librepensador Federico II simplemente no la entendía, y si era radical en sus gustos, más lo era por lo que respecta a la música religiosa. Cuando una música no le gustaba (el *estilo no frecuente en Berlín porque no agradaba al soberano,* de que hablaba Agrícola a Burney) la descalificaba despreciativamente con la sentencia: Ach, das ist aber kirchlich! (¡Oh, esto es música de iglesia!). No obstante, ahí está el *Magníficat,* una obra en la mejor línea de la polifonía germánica, que Enmanuel compone en Berlín en 1749.

La canción a solo, tradicionalmente acompañada de un bajo continuo, tiene, avanzado el siglo XVIII, un desarrollo íntimamente ligado al de la literatura que le da pie. J. Ch. Gottsched y Marianne von Ziegler (pertenecientes ambos al círculo de amistades de J. Sebastián, que pondría textos suyos en música al igual que Enmanuel, cuya primera y aislada canción conocida *Eilt, ihr Schafer,* 1741, es de Marianne) o la obra dej. S. Scholze, de seudónimo Sperontes, *Singende Muse an der Pleisse,* marcan una primera etapa de raíz inglesa y sobre todo francesa y carácter anacreóntico, protagonizada bucólicamente por humanizados personajes mitológicos y pastores con aire de cortesanos (¿o son cortesanos con figura de pastores?).

A mediados de siglo se produce un movimiento de mayor personalidad alemana, cuyo catecismo es la obra de C. G. Krause *Von der musikalischen Poesie* (Acerca de la poesía musical), publicada en Berlín en 1753, que desde el mismo prólogo nos da su ideal estético: *En la canción se unen música y poesía para con sus fuerzas asociadas producir una obra sensorialmente perfecta.* Después de ensalzar las cualidades expresivas de la

música advierte que ésta *no puede, sin embargo, perfeccionar la inteligencia..., y puesto que ésta quiere tomar parte en los movimientos del alma..., para ello se unen palabras y sonido.* Es una línea de pensamiento que asumirá la estética romántica (Hegel, por ejemplo). Hay una disputa sobre si el texto se ha de denominar Oda o Lied. Marpurg deja la cuestión al tribunal de los poetas: *Yo entiendo con los términos Lied y Ode (que utilizo indiscriminadamente según el primero que me viene a las mientes) lo que los franceses denominan* Chanson, *ya cante al vino, al amor o a cualquier otra materia de índole religiosa, moral o profana.* Difieren en si el poeta ha de escribir sin tener en cuenta la puesta en música de sus textos (Krause) o debería ponerse de acuerdo con el compositor (Marpurg).

Es una vez rebasada la mitad del siglo cuando surge ese fenómeno que se ha denominado *Primera escuela berlinesa de Lied:* Geliert, Hagedorn, Gleim, Gräfe, Ramler, Lessing... Aunque sigue presentando toques de lo anacreóntico (presente a través de obras como la mencionada de Sperontes, que se ha seguido reeditando hasta 1751), es una poesía que se desmarca de la corte para ser patrimonio más del ciudadano burgués (políticamente inerte) que del *citoyen,* figura de raíz popular y activo progresista (la Alemania fredericiana y la Francia borbónica son sociaimente mundos muy distanciados); sin embargo, el nuevo movimiento no pretende ser elitista, exigencia que acentuará la *Segunda escuela berlinesa de Lied: Volkston* (aire popular) y *Volkstümlichkeit* (popular y folklórico), que son conceptos de curso legal: el Romanticismo está llamando a las puertas de la Historia.

La gran aportación berlinesa de Enmanuel al campo liederístico son las 54 canciones sobre textos de Geliert (publicadas en una fecha ya un tanto avanzada, 1758), que alcanzan un éxito resonante y cinco ediciones hasta 1784. Se completaría este bloque con otras obras incluidas en las colecciones de Ramler, Krause y Marpurg.

El Lied religioso tuvo su cumplida réplica en Hamburgo, fruto de su colaboración con J. A. Cramer (teólogo, historiador y poeta a cuyas traducciones de los salmos pone música y edita en Leipzig en 1774) y C. Ch. Sturm (teólogo asimismo y predicador de la iglesia de S. Pedro de Hamburgo), cuyos *Cantos religiosos* musicados por Enmanuel aparecen en la ciudad hanseática en 1780-1781. Su resonancia fue semejante a la que habían tenido en Berlín los Lieder de Geliert. Aparte de Lessing y Klopstock, dos figuras de primera línea de la literatura alemana (pone música también en poemas suyos), cultiva los autores del *bosque de Göttingen:* Hölty, Overbeck, Miller, los Stolberg y Voss; escribía éste a Miller: *Nosotros hablamos mucho de poesía musical y él (Enmanuel) la siente.*

El Lied de Enmanuel presenta desde el punto de vista musical la particularidad fundamental de haber superado el dispositivo con bajo continuo, en el que éste no aporta más que el apoyo

armónico. Sus canciones denotan desde el mismo título su condición: *zum Singen beyrn Claviere* (para cantar al clave). Este es protagonista de la acción musical, no mero comparsa, e introduce preludios y postludios que crean y disuelven la atmósfera expresiva pretendida.

La forma estrófica plantea un problema, un eterno problema que Enmanuel teoriza en la introducción a los Lieder de Gellert: *Al componer las melodías he atendido en cuanto me ha sido posible al Lied en su totalidad. Digo* en cuanto me ha sido posible *ya que a nadie que entienda de música se le escapa el hecho de que no se puede pedir demasiado de una melodía con la que se canta más de una estrofa; la diversidad de los signos, las palabras de una o más sílabas, frecuentemente la materia, etc., condicionan en gran manera la expresión musical.*

Aunque no se conocieron personalmente hasta 1777 en Hamburgo, Enmanuel mantenía desde tiempo atrás contacto con el poeta y crítico H. W. Gerstenberg, que desde 1745 residía en la corte danesa, con cuyo círculo de artistas se relaciona Enmanuel a través suyo. Sentía una gran admiración por la expresiva música de tecla de Enmanuel y quiso proporcionarle lo único que le faltaba para hablar: la palabra. Así lo explicaba Gerstenberg en 1767: *...la música sin palabras connota sólo ideas generales y alcanza su completa determinación añadiéndole texto; en segundo lugar, lo intento únicamente con los solos instrumentales en los que la expresión es muy clara y discursiva. Con estos presupuestos he adaptado un texto a algunas obras de clave de Bach que no van destinadas a la voz, y Klopstock me dice que son las piezas vocales más expresivas que se podían encontrar.... A la* Fantasía *(en Do menor del* Tratado de clave,) *le coloco el monólogo de* Hamlet, *donde medita sobre la vida y la muerte.* Algo que sólo es posible si la música está cuajada de emotividad y pathos. En correspondencia pero a la inversa, Enmanuel puso música a la cantata de Gerstenberg *Las Gracias* (publicada postumamente en 1789 en Lübeck), con la que se cierra este programa.

Quizá no sea exagerado lo que afirma el musicólogo berlinés P. Rummenhóller, que conceptúa a Enmanuel a mayor altura en el Lied que Mozart y Haydn, a los que ve demasiado dependientes del aria operística. Es el gran precursor del Lied con piano del Romanticismo alemán (uno de los grandes logros de la historia de la música), el que descubre el camino estableciendo una profunda y directa relación entre texto y melodía y de éstos juntamente con el piano.

Por lo que respecta a las piezas para clave solo, que completan el programa, me remito al tercer programa de este ciclo.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Psalm 6

Führe, Herr, mich nicht im Grimme
In dein heiliges Gericht!
Deines zornes Richterstimme
Schone mich und donnre nicht.
Ich bin kraftlos. Mit Erbarmen
Heilen, Herr, mich Armen.
Noch erzittert mein Gebein
Vor deinem Draun.

Weil ich noch mein leben habe,
Wende, Trüster, dich zu mir
Denn dein Ruhm wohnt nicht im Grabe:
Und wer dankt im Staube dir?
Und ich bin vom seufzen müde
Gieb mir, gieb mir Friede!
Doch mein Thränenvoll Gesicht
Bemerkst du nicht!

Psalm 8

Wer ist so würdig als du, von uns bewundert zu werden,
Du, unser Beherrscher, o Gott?
Wie stralet dein Name so herrlich auf Erden,
So weit umher, Herr Zebaoth!

Wer schaut zu deinem himmeln hinan,
Sieht deine Majestät im Glänze jeder Sonne,
Und jauchzet nicht dir und betet voll Wonne
Nicht, Urquell aller Wunder, dich an?

Psalm 19

Die Himmel rufen, jeder ehret
die Grösse Gottes, seine Pracht.
Die ausgespannte Feste lehret
Die Werke, die sein Arm gemacht;
Und aller Welten Harmonie
Verkündigt und besinget sie.

Ihr hoher Aufgang ist im Morgen,
Bis in den fernen ihr Lauf.
Nichts bleibt von ihrer Glut verborgen;
Sie gehet allen segnend auf.
Ihr Glanz zerstreut das Graun der Nacht
Beseelt die Welt, und giebt ihr Pracht.

Salmo 6

¡No lleves, Señor, tus iras
al santo juicio final!
¡Que la voz juzgadora de tu ira
sea indulgente conmigo y no me fulmine!
Estoy sin fuerza. Sálvame, Señor,
con tu misericordia, a mí, infeliz.
Todavía mis huesos tiemblan
del ruido de tu voz airada.

Puesto que todavía estoy con vida,
inclínate, consolador, hacia mí,
porque tu gloria no habita en la tumba
y ¿quién te da las gracias en el polvo?
Y yo estoy cansado de gemir
dame, ¡dame la paz!
Mi rostro está lleno de lágrimas,
sin embargo, Tú no lo notas.

Salmo 8

¿Quién es tan venerado como Tú, tan admirado
[por nosotros
como Tú, nuestro soberano, oh Dios?
¡Cómo resplandece en la tierra tu nombre tan magnífico,
lejos y por todas partes, Señor de los ejércitos!

Quien contemple tu cielo allá arriba,
y vea tu majestad en el fulgor de cada estrella
¿no lanzará gritos de júbilo hacia Ti, y no rezará
[lleno de gozo hacia Ti,
origen de toda maravilla?

Salmo 19

Los cielos claman, cada uno venera
al Dios supremo, su magnificencia.
La fiesta que tiene lugar enseña
las obras que su brazo ha hecho;
y todo el universo en armonía
le proclama y le ensalza.

Vuestro cénit tiene lugar al comenzar el día,
hasta el lejano occidente abarca vuestro recorrido.
Nada permanece oculto a vuestro ardor;
todo se abre bendecido por vos.
Vuestro resplandor desvanece los grises de la noche,
da aliento al mundo y prueba vuestra magnificencia.

Psalm 67

Herr, unser Gott, dein wir vertrauen,
Entzeuch uns deine Güte nicht!
Lass auf uns her dein Antlitz schauen,
Erleucht uns, tröst uns durch dein Licht:
Dass von uns deine Weg auf Erden
Erlernt und angebetet werden;
Dass wir das Heil der Völker sehn
Und deine Wunder, Herr, rerstehn!

Es preisen dich, Gott, die deine Welt bewohnen,
Begeistert von Liebe, begeistert von Dank!
Es preiset dich aller Nationen
Frohlockender Jubelgesang!

Die Erde bringt dir ihre Früchte,
Bezahlt du willig ihre Schuld.
Gott seegn uns, unser Gott, und richte
Sein Angesicht auf uns voll Huld!
Der Herr erleucht uns und behüte
Sein heilig Volk mit seiner Güte
Es seegn uns Gott, der uns erhält!
Es ehr und fürcht ihn alle Welt!

Es preisen dich, Gott…

Die Bestimmung der Christen

Mein Glück im kurzen Raum der Zeit
Den hohen werth der Ewigkeit,
Empfindet meine Seele.
Mich riefst du, Vater, aus dem Nichts
Zum frohen Anschaun deines Lichts;
Dies dankt dir meine Seele.
Nicht zu den Freuden dieser Zeit,
Zur Wonne jener Ewigkeit,
Dir einst zu werden ähnlicher,
Erschufst du mich, Allmächtiger
O Vater! Gott!
Für mich gabst du den Sohn in Tod:
Wie gross bin ich durch dich, mein Gott!

Sohn, zum Erlöser mir gesandt!
Ich folge deiner sanftenhand,
Die mich zum Himmel leitet.
Für mich hast du vor Gottes Thron
Den unaussprechlich grossen Lohn
Des himmels zubereitet.
Zwar isst seh ich mit schwachem Blick
Der seligen Verklärung Glück:
Und dunkel ist mir jene Welt,
Die Gott dem Glauben vorbehält.
O Jesu Christ!
Dort soll ich erst mein Heil verstehn,
Und jauchzend deine Gnade sehr.

Salmo 67

Señor, Dios nuestro, en Ti confiamos,
¡no nos prives de tu bondad!
Deja que tu rostro mire hacia aquí, hacia nosotros,
ilumínanos, que tu luz nos consuele,
que nos marque e indique
tu camino en la tierra,
ya que nosotros deseamos la salvación del pueblo
y conocer tus maravillas, Señor.

¡Te glorifican, Dios, los habitantes del mundo,
enardecidos de amor, enardecidos de agradecimiento!
¡Te alaban todas las naciones
cantando jubilosas y llenas de alegría!

La tierra te da sus frutos,
te paga sus pecados con buena voluntad.
¡Dios nos bendice, nuestro Dios, y dirige
su semblante lleno de benevolencia hacia nosotros!
El Señor nos ilumina, y protege
a su pueblo sagrado con bondad.
¡Nos bendice Dios, que nos sustenta!
¡Le honra y le teme toda la tierra!

¡Te glorifican, Dios...

El destino del cristiano

Mi alma siente
la felicidad en un corto espacio de tiempo
y el supremo valor de la eternidad.
Me has llamado, Padre, de la nada
hacia la alegre contemplación de tu luz;
a Ti se vuelve agradecida mi alma.
No hacia las alegrías efímeras
sino hacia el goce de esa eternidad.
Me has hecho a tu imagen,
Todopoderoso.
¡Oh Padre, Dios!
Por mí entregaste al hijo a la muerte
¡Qué grande soy por medio de Ti, Dios mío!

¡Hijo, enviado como redentor mío!
Yo sigo tu mano bondadosa
que me conduce al cielo.
Tú tienes ante el trono de Dios
la inefable y gran recompensa
preparada para mí en los cielos.
En verdad ahora percibe mi débil mirada
el éxito de la bienaventurada transfiguración.
Misteriosa es para mí aquella tierra
que Dios reserva a los creyentes.
¡Oh, Jesucristo!
Allí deberé primero conocer mi salvación
y lanzar gritos de júbilo ante tu mucha misericordia.

Weihnachts lied

Schon hier, erhabner Gottessohn,
Sind mir durch Hoffnung selig.
Die freuden, die uns dort am Thron
Erwarten, sind unzählig.

Dir, der sie gnadenvoll erwarb,
Der für uns Mensch ward, für uns starb,
Sei mit der Engel Heere,
Anbetung, Preis und Ehre!

Andenken an der Tod

Wer weiss, wie nah der Tod wir ist?
Vielleicht, eh dieser Tag verfliesst,
Bin ich verwelkt, wie dürres Laub
Des Todes Raub,
Und mein Gebein bedeckt der Staub.

Erhalt in mir bei Scherz und Spiel,
O Gott, der Ewigkeit Gefühl.
Wenn ich mich meines Lebens freu,
So gib dabei,
Dass ich auch klug und mässig sei.

Doch soll mein Tod noch ferne senn:
Dein will gescheh! Herr, ich bin dein.
Doch treuer Gott, verleihe mir,
Dass ich mir dir
Hier lebe, und einst sterbe dir.

Lobgesang...

Hallelujah! Jesus lebet!
Erlöste Menschen, o erhebet
Des Gottversöhners Majestät!
Hörts betrübte sünder! gebet
Der Freude Raum! denn Jesus lebet;
Gott hat ihn aus dem staub erhöht.
O Seele, dein Gesang,
Schall ihm zu Preis und Dank!
Hallelujah!
Dich, grosser Held
Erheb die Welt
Weil deine Hand den Sieg Gehält.

Auferstanden! Welch ein Segen
Erwartet uns, wenn wir auf wegen
Einhergehn, die dein Fuss betrat
Unnennbare Seligkeiten,
Die ewig währen, sind die Beuten
Die uns dein Sieg erkämpfet war
Bald sind sie unser Theil:
Bald krönet uns das Heil
Deines Lebens.

Canción de Navidad

Ya aquí, sublime hijo de Dios
somos dichosos porque vivimos esperanzados.
Las alegrías que junto al trono de Dios
nos aguardan, son incontables.

Tú, el lleno de gracia,
Tú, que por nosotros te hiciste hombre, y por nosotros
[fuiste muerto,
sé, con el ejército de los ángeles
adorado, glorificado y reverenciado.

Memoria de la muerte

¿Quién sabe cuándo se aproxima mi muerte?
Quizá antes de que este día venza
esté yo ajado como el ramaje seco,
arrebatado por la muerte,
y mis huesos estén cubiertos por el polvo.

Mantén en broma y juego
¡oh, Dios!, el sentimiento de la eternidad,
cuando en mi vida me sienta alegre
haz que también
sea inteligente y sobrio.

Sin embargo mi muerte no debe estar lejana,
¡A Ti te la ofrezco! Señor, tuyo soy.
Sin embargo, Dios amado, concédeme
que yo aquí en Ti viva
y que un día muera en Ti.

Canto **de alabanza...**

¡Aleluya! Jesús vive!
¡Oh, pueblo redimido, ensalza
la majestad de la reconciliación con Dios!
¡Escucha, pecador desconsolado!, hay
un lugar para la alegría, pues Jesús vive;
Dios te ha levantado del polvo.
¡Oh, alma, tu cántico
resuena para alabarte y darle las gracias!
¡Aleluya!
A ti, héroe supremo,
te ensalza el mundo
porque en tu mano está la victoria.

¡Resucitado! qué bendición
aguardamos cuando en los caminos
vamos andando confiados tras tus pasos,
qué bienaventuranzas inefables.
Lo que siempre durará es el botín
que tu victoria ha conseguido luchando para nosotros.
Pronto tendremos nuestra parte:
pronto coronará la Salvación
nuestras vidas.

Der Mann, der nach den Flitterwochen
Aus Liebe Küsst, und nicht aus Pflicht,
Der zärtlich mit der Braut gesprochen,
Und mit der Frau gleich zärtlich spricht,
Der, wenn ihr Herbst schon näher rücket,
Sie wie in ihrem Frühling küsst
Der ist ein Phönix, der entzücket;
Nur schade, dass er selten ist.

Die Frau, die nach des Mannes Tode
In ganzem Ernst die Trauer Trägt,
An ihn noch denket, troz der Mode
Wenn sie die Trauer abgelegt.
Ja sein Gedächtniss nicht ersticket
Wenn sie das zwente Bündnis schliesst,
Die ist ein Phönix, der entzücket;
Nur Schade, dass sie nirgends ist.

Mein Vater küsst die Mutter,
Die Mutter küsst den Vater,
Und wenn sie beyde küssen
So sind die beyde freundlich.

Wie oft sagt meine Mutter:
Mein Willhelm werde freundlich!
Nun will ich es schon werden;
Denn unser Nachbars Tochter
Lässt sich recht gerne küssen.

Kleine Schöne, küsse mich
Kleine Schöne, schämst du dich?
Küsse geben, küsse nehmen
Darf ich isst noch nicht beschämen.
O! Wie schmackhaeft küsset sie!
Kleiner Engel, schon so früh!

Küsse mich noch hundert mal!
Küss' und merk der küsse Zahl.
Ich will der, bei meinem Leben!
Alle zehnfach wieder geben,
Wann der kuss sein Scherz mehr ist
Und du zehn Jahr älter bist.

Die Biene

Als Amor in den güldnen Zeiten
In schäferliche Lustarbeitet
Verliebt aus Blumen felder lies,
Da stach den kleinen Gott der Götter
Ein Bienchen, das auf Rosenblätter,
Wo es sonts Honig höhlte, schliess.

CANTOS PROFANOS

El hombre que en la luna de miel
besa por amor y no por obligación,
el que conversa tiernamente con la novia
y a la mujer habla con igual ternura,
aquel que cuando su otoño ya se aproxima
la besa como cuando era primavera,
aquel es el Fénix que fascina,
pero qué lastima que sea tan raro.

La mujer que tras la muerte del marido
soporte el luto con verdadera gravedad,
y piense todavía en él, a pesar de la moda,
cuando se quite el luto,
y no sofoque su recuerdo
cuando contraiga matrimonio por segunda vez,
aquella es el Fénix que fascina,
pero qué lástima que no se halle en ningún sitio.

Mi padre besa a mamá,
mi madre besa a papá,
y cuando ambos se besan
¡qué felices son los dos!

Qué a menudo mi madre dice:
—Guillermo mío, ¡sé amable!
—Pues bien, lo seré;
ya que la hija de nuestros vecinos
se deja besar muy complaciente.

Pequeña beldad, bésame.
Pequeña beldad, ¿sientes vergüenza?
Damos besos, tomamos besos,
no te permito que te sonrojes más.
¡Oh, qué sabrosos son tus besos,
pequeño ángel, ya desde tan pronto!

Bésame cien veces más,
besa y repara en el número de besos,
yo quiero, por mi vida,
devolverte diez veces más
cuando el beso ya no sea broma
y tú tengas diez años más.

La muchacha picara

Cuando Amor, en la edad de oro
permanecía en su alegre trabajo entre ovejas
enamorado de los campos llenos de flores,
allí picó al pequeño Dios de los dioses
una abejita, que dormía en la hoja de una rosa
donde solía ir a buscar miel.

Durch diesen Stich ward Amor kläger:
Der unerschöpfliche Betrüger
Sann einer neuern krieglist nach
Er lauschte unter Welt und Rosen,
Ein Mädchen kam, sie liebzukosen,
Er floh als Bien heraus, und stach.

Phyllis

Ich will nicht mehr der Liebe fröhnen,
Ich will sie fliehen, sie verhöhnen.
Sie füllt mit Furcht und Angst das Herz,
Macht kurze Freude, langen Schmerz.
Es mag ein Thor der Liebe fröhnen
Ich will sie fliehen, sie verhöhnen.
Viel lieber bin ich treu der Tonne,
Aus ihr strömt lauter Freud und Wonne.

Der Wein macht Freundschaft, stärkt das Herz,
Schafft länger Wollust, keinen Schmerz.
Dir, Bacchus, dir weih meine Lieder,
Doch Phyllis komt, ich liebe wieder.

Die Grazien

Als an einem Frühlingsabende sich die drei Grazien neben einem Walde in acidalischen Quellen belustigten, verloht sich plötzlich Aglaja, die schönste der Grazien. Wie erschracken die Tochter der Anmuth als sie Aglajen vermissten! Wie liefen sie durch die Bäume und suchten und riefen!

So ängstlich bebt auf Cremonesersaiten
der zartste Silberton.
—Aglaja! —rief der Silberton.
—Aglaja! —half der Nachhall sanst verbreiten.
Umsonst, Aglaja war entflohn.
«Ach! Pan schlich längst ihr nach! Der Frevler hat sie schon!
«.Ach! Acidalia! Blick her von deinem Thron!
«Soll sie nach langem Ewigkeiten
«Nur ist nicht länger uns begleiten?
«Zwo Grazien sind aller weit zum Hohn,
«Und ach! Die Dritte hat er schon!—.
So klagten sie. Umsonst! Aglaja war entflohn.

Nun schlichen sie an den Büschen herum, und schlugen leise an die Blätter, und flohen nach jedem schlage furchtsam zurück.

Denn stellten sie sich gleich, den Räuber auszuspähen
so zitterten sie doch für Furcht, ihn nur zu sehen.

Por esta picadura volvióse Amor enojado:
el inagotable embustero
meditó sobre una nueva estratagema de guerra.
Espió atentamente, debajo de la tierra y las rosas,
una jovencita vino para acariciarlas
y él voló hacia afuera como una abeja, y picó.

Filis

No quiero ser nunca más esclavo del amor,
quiero huir de él, burlarme de él.
Vierte en mi corazón recelo y miedo,
produce una breve alegría y una larga tristeza.
Es posible ser un infeliz esclavo del amor,
yo quiero huir de él, burlarme de él.
Prefiere ser fiel al barril,
con él fluyen una alegría y un placer sinceros.

El vino hace amigos, fortalece el corazón,
produce una sensualidad duradera, ningún dolor.
A ti, Baco, a ti dedico mi canción,
sin embargo ven, Filis, ven, te amo, te amo siempre.

Las Gracias

Cuando en una tarde de primavera se divertían las tres Gracias cerca de un bosque, en las fuentes de Acidalia, desapareció de pronto Aglaya, la más bella de las Gracias. ¡Cómo se espantaron las hijas de la gentileza cuando echaron de menos a Aglaya! ¡Cómo corrían a través de los árboles, y buscaban y llamaban a gritos!

Temeroso vibra el sonido del arpa
delicado, plateado.
—¡Aglaya!, llamaba el sonido plateado.
—¡Aglaya!,^ ayudaba el eco a propagar.
En vano; Aglaya había huido.
<s¡Ah! ¡Cómo la perseguía Pan desde hace tiempo!
[¡El criminal ya la ha conseguido!
«¡Ah! ¡Acidalia!, mírale desde tu trono
«¿ya no va a acompañarnos por más tiempo
ala que ha estado tanto con nosotras?
«Dos Gracias se encuentran en el mundo a despecho
[de todo
pero, ¡ah!, la tercera la tiene el criminal.»
Así se quejaban ellas. ¡En vano! Aglaya había huido.

Y así, se deslizaban furtivamente en la maleza, y golpeaban quedo en las hojas, y huían de nuevo con cada tímido golpe.

De igual modo, se colocaron después acechando al ladrón, pero temblaban enormemente de miedo a encontrarlo.

Endlich kamen sie an ein Rosengebüsche, das meine Chloe verstedte-und mich. Chloe sass vor mir, ich hinter Chloen.

Isst bog ich schlau an ihrem Hals mich langsam über,
Und stahl ihr Schnell ein Rüsschen ab;
Isst bog sie unvermerkt den Hals zu mir herüber
Und jedes nahm den kuss auf halben weg sich ab,
Den jedes nahm und jedes gab.

In diesem Spiele überraschen uns die Grazien, und sie lachten laut, da sie uns küssen sahen, und hüpfen fröhlich zu uns herben. Da ist Aglaja! —riefen sie. Die Schleicherin! —Du küssest da man unruhig herumirrt, und dich nicht finden kann— Und isst liefen sie mit meiner Chloe davon.

Was! rief ich, lose Räuberinnen!
Wie sollte sie Aglaja sehn?
Ihr irrt euch sehr, ihr Huldgöttinnen!
Für Grazien ist das nicht fein!
Gebt Chloen mir zurück! Betrogne, sie ist mein!

Doch die Grazien hörten mich nicht, und liefen mit meiner Chloe davon. Zornig wollte ich ihnen nacheilen, als plötzlich Aglaja hinter einer Buche hervortrat, und mir winkte, und freundlich lächeind also zu mir Sprach:

Warum willst du zu Chloen eilen?
Beglücktend Sterblicher, Aglaja liebet dich.
Küss, isst einmal statt Chloen mich;
Wünsch nicht dein Mädchen zu ereilen:
Ich, eine Göttinn, liebe dich.

Schüchtern sah ich die Huldgöttinn an.

Aus ihrem Wangen sprach Entzücken
Und Jugend und Gefühl aus den verschämten Blicken.

Gefährliche Reizungen! —Aber mit dreister Hand ergriff ich die Huldgöttinn, führte sie zu ihrem Schwestern, und sprach: Hier ist Aglaja, ihr Grazien—.

O Chloe, meine Lust, mein Glück!
Gebt meine Chloe mir zurück!
Ist diess Aglajens Mund und Blick?
Da! Nehmt die Huldgöttin zurück.

Finalmente, llegaron a un matojo de rosas en el que mi Cloe y yo nos escondíamos; Cloe sentada delante mío, yo tras Cloe.

Ahora me aprovechaba para inclinarme cerca de su cuello,
y robaba de improviso un pequeño beso;
ella también inclinaba su cuello hacia el mío sin querer,
y los besos se encontraban en medio del camino,
ya que cada uno daba y tomaba.

En estos juegos nos sorprendieron las Gracias que rieron mucho al ver que nos besábamos y que saltaron alegres hacia nosotros. ¡Aquí está Aglaya! —gritaron—, ¡la hipócrita! Tú besas mientras nosotras te estamos buscando con inquietud y no te hallamos. Y se alejaron de allí con mi Cloe.

—¡Cómo! —grité yo—^¡frivolas ladronas/
¿Cómo puede ser ésta Aglaya?
¡Qué grande es vuestra equivocación, diosas sagradas'.
¡Esto no es propio de las Gracias!
¡Traedme a Cloe de vuelta! ¡No me la quitéis!
[¡Ella es mía!

Sin embargo, las Gracias no me oían, y se alejaron de allí con mi Cloe. Encolerizado, quise yo correr tras ellas cuando de improviso, detrás de un haya, apareció Aglaya, y haciéndome señales y sonriendo afable, me habló de esta manera:

¿Por qué quieres correr tras Cloe?
Encantador mortal, Aglaya te ama.
Bésame a mí en vez de a Cloe,
no desees alcanzar a tu novia:
Yo, una diosa, te amo.

Contemplé tímido a la diosa sagrada.

Por sus mejillas hablaba el encanto
y de la tímida mirada surgían juventud y sentimiento.

¡Peligrosa tentación! Pero con mi audaz actitud conmoví a la diosa sagrada, se fue liacia sus hermanas y dijo: Vosotras, Gracias, he aquí a Aglaya.

/ Oh, Cloe, mi alegría y mi felicidad!
¡Devolvedme a mi Cloe!
¿Es ésta Aglaya, ésta su boca, ésta su mirada?
Aquí está la diosa de vuelta, tomadla.

Traducción: Cecilia Gallego

SEGUNDO CONCIERTO

Maria Bárbara

Es indiscutible que la producción más identificativa de C. F. Enmanuel es la de tecla: en el ámbito de la producción para clave, sólo el número de las piezas publicadas en vida del autor alcanza las 200. No hay dispositivo que le supere, e incluso entre las de conjunto de todo tipo el clave solista acompañado ocuparía el segundo lugar; esto sin contar las obras en las que el instrumento se sitúa emparejado con otros o se limita a ser mero acompañante.

Pero en cualquier caso no se puede pasar por alto alegremente su música de cámara, con un corpus realmente importante. En conjunto, presenta dos connotaciones que creo interesante poner de relieve. La primera es de orden cronológico; en su inmensa mayoría ha sido compuesta y publicada en Berlín, lo cual es signo de que la aborda pensando en el ambiente musical que gira en torno a la corte, aunque no en primer término en el Postdam de Federico que, como ya hemos visto, no demostraba especial aprecio por Enmanuel como compositor. Pero la capital prusiana había cobrado desde 1740 una actividad musical especialmente intensa, que se localizaba no sólo en la corte real. Baste citar el palacio situado en la célebre avenida Unter der Linden de la hermana de Federico, la princesa Anna Amalia, alumna dej. Ph. Kirnberger (que a su vez lo fue de Bach), compositora ella misma y a la que Enmanuel dedica las *Sonates avec reprises variées.* (Como era moda en las cortes alemanas, título y dedicatoria están en francés, idioma en el que también J. Sebastián había dedicado sus conciertos al margrave C. Ludwig de Brandenburgo.)

La otra connotación es de orden estético y derivada de la ubicación cronológica de esta producción. Ya he mencionado la parcialidad de Federico II por lo que respecta a gustos musicales: su ópera era fundamentalmente italiana o italianizante, como demuestra el elenco de compositores y la *constelación de cantantes* que enumera Burney; es significativa a este respecto su resistencia a escuchar a E. Schmeling, la cantante que se convertiría con la Conciolini en un símbolo. Cáusticamente comentó: *¿Una cantante alemana? Probablemente preferiré el relincho de mi caballo.* Su gusto conservador aburriría a músicos como Nichelmann, Reichardt y el mismo Enmanuel. Las reales preferencias influían en su corte y el compositor no podía dejar de lado el ambiente musical a que se dirigía; esto conlleva una cierta contención en las expansiones de la fantasía y la libertad..

El de la música de cámara no es el Enmanuel de la *Empfindsamkeit,* con su riqueza y multiplicidad de sentimientos musicales, y mucho menos de esa manifestación agitada y hasta convulsiva que es el *Sturm und Drang.* No dejará de asomar

en cualquier caso su personalidad, como destacaba J. Ph. Kirnberger, que en su obra *Die Kunst des reinen Satzes* (El arte de la composición pura, Berlín, 1771), se expresaba así a propósito de las sonatas de *nuestro* Bach hamburgués: *Las sonatas de este autor para dos instrumentos concertantes acompañados de un bajo son un auténtico y apasionado lenguaje sonoro.*

El catálogo de J. S. Bach presenta tres obras (BMW 1021, 1022 y 1038) estrechamente relacionadas, ya que se basan en el mismo bajo y las dos últimas son versiones de la misma obra (la 1021, para violín y bajo cifrado, aunque la tiene a la vista, presenta mayores diferencias). El bajo es de J. Sebastián, pero las dudas sobre su autenticidad han sido constantes, y ya el catálogo de Schmieder, publicado en 1950, recogía la posibilidad de que procediera del círculo de alumnos. A. Basso da por supuesta la no autenticidad y la atribuye con probabilidad a Enmanuel. Avala esta opinión el hecho de que el padre se haya molestado en copiarla íntegra en un autógrafo (perdido durante la guerra), cuya parte de violín, *violino discordato,* imponía que éste afinara un tono bajo todas las cuerdas. Es este ciclo una oportuna ocasión para escuchar la obra en su más natural entorno. La disposición de sus tiempos responde al de la *sonata da chiesa.*

Se denominan en ocasiones sonatas en trío a piezas destinadas a dos instrumentos, uno de los cuales es de tecla y presenta escritas por el autor las dos manos, con lo que la estructura polifónica es realmente a tres partes. Así, la obra inicial de este programa se presenta para tres instrumentos en la versión BWV 1038 y para dos en el 1022, donde se confía a la mano derecha del clave el cometido de la flauta. Este es el modo de presentación de la Sonata en Si menor Wq. 76, cuyas tres partes van asignadas al violín y clave concertado o, como dice la partitura, *cémbalo obbligato* (teóricamente admitiría el desdoblaje como sucede con las *12 pequeñas piezas con dos o tres partes de flauta, o violín y clave* Wq. 51). Son diez las obras de este tipo que edita Enmanuel, algunas en fecha tan temprana como 1731 (contaba diecisiete años) y que revisaría posteriormente. Cuatro de ellas las publicaría en 1763, dos en Postdam y las otras dos en Berlín, caso de la obra que integra el programa.

También en 1731 e igualmente en Leipzig publica un bloque de cinco sonatas para flauta, violín y bajo continuo, producto primerizo pero asombrosamente maduro del aprendizaje con su padre, al que podría haber servido la elaboración de la obra que abre este programa. De hecho, él mismo debería estar satisfecho de esas obras de juventud, ya que tras una revisión las vuelve a publicar en Berlín en 1747. Estas obras y alguna otra que ha publicado en Frankfurt del Oder (donde de 1734 a 1738 alterna el cultivo de la música con sus estudios de Derecho), le han proporcionado el crédito y la fama como para ser llamado por Federico II cuando todavía era Kronprinz y nombrarlo su cembalista de cámara. Llama la atención en esta sona-

ta la poco habitual disposición de los tiempos: un expresivo *Andante* da paso a dos rápidos.

Ningún instrumento melódico compite en el siglo XVIII con el violín, en cantidad y calidad de las obras a él dedicadas, en la medida que lo puede hacer la flauta. No es, sin embargo, amplia la producción de Enmanuel en el terreno de la flauta acompañada, un dispositivo cuya ejecución era uno de sus principales cometidos en la corte, donde debía acompañar al rey. Un rey que prefería las composiciones de Quantz, a las que correspondía generosamente. Hasta 11 obras para flauta acompañada ha publicado Enmanuel, y lógicamente ocho de ellas en época temprana, que no rebasa el 1740 (curiosamente otra lo sería en fecha tan tardía como 1786, dos años antes de su muerte). La sonata del programa lo ha sido en 1735 en Frankfurt del Oder. La también anómala disposición de sus tiempos es hasta cierto punto lógica, ya que el tercero de ellos, *Tempo di minuetto,* lleva anejas dos variaciones sustancialmente a cargo de la flauta mientras el bajo, confiado a la mano izquierda del cémbalo, es siempre idéntico. Este peso del tercer movimiento queda compensado con el *Andante* inicial, mientras el intermedio, *Allegro,* de estructura bipartita, presenta el necesario contraste y conforma el arco expresivo.

La viola de gamba era ya un instrumento llamado a desaparecer ante el empuje del violonchelo cuando en torno a 1750 publica sus dos sonatas para este instrumento y bajo continuo, a las que seguiría otra con *cémbalo obbligato.* El esquema rápido-lento-rápido, que suele respetar en la sonata para clave (era entonces la estructura *moderna*), es roto con más frecuencia en la música de cámara, como vuelve a suceder en este caso. La indicación de arioso del tercero es engañosa, ya que podía sugerir en demasía el mundo expresivo cantable del Lied.

De la Sonata en trío que cierra el programa, aparte de insistir en lo dicho acerca de su gemela, la Wq. 144 en Sol mayor (también ha sido editada en 1731 y revisada en Berlín en 1747), advertir que la investigación atribuye también a Enmanuel la *Sonata para violín y clave 1036,* del catálogo de su padre, precisamente por la relación inmediata con la obra de este programa. Este dato y el que otras obras del *Kantor* le sean atribuidas *con buona approssimazione alia venta* (A. Basso), nos da idea de la enorme calidad de este *aprendiz de compositor,* que ha podido así parangonarse con esa cumbre de la Historia de la Música que es J. S. Bach.

TERCER CONCIERTO

Si C. F. Enmanuel Bach es uno de los grandes compositores de la segunda mitad del siglo XVIII, lo es de forma especial en el terreno de la música de tecla. En 1772, durante su viaje a Alemania, anota Ch. Burney a propósito de J. S. Bach: *Tocios los organistas actuales alemanes se han formado en la escuela, de la misma manera que los cembalistas y clavicordistas lo han hecho en la de su hijo, el admirable Cari Philipp Enmanuel Bach.*

C. F. Enmanuel Bach

Burney, que le proclama *no sólo uno de los mejores compositores de tecla que han existido jamás, sino también el mejor intérprete por lo que toca a expresión,* reconoce que, dada su originalidad, hay que estar familiarizado con su estilo para gozar plenamente de él. Es, a su entender, una obra que se adelanta a su época y que será reconocida en el futuro, como sucedió con Scarlatti.

El instrumento para el que escribe ya no es tanto el cémbalo, si bien sus ediciones no lo excluyen por razones económicas y de oportunidad: no se podía de la noche a la mañana relegar al desván los innumerables cémbalos que ocupaban un puesto en los salones de la aristocracia y de la burguesía acomodada. Piensa en el idioma del clavicordio, a su juicio el instrumento ideal, cuando publica en 1753 la primera edición de su tratado: *Creo que, aparte de un sonido más débil, tiene todas las bellezas del fortepiano y además le supera en el vibrato y portamento de cada nota, que yo obtengo con una presión tras la percusión de cada tecla.* En la segunda parte, diez años después, proclama al clavicordio y al fortepiano *los instrumentos más cómodos para nuestra Fantasía... El registro sin sordina del fortepiano es, si se sabe emplear el debido cuidado con la resonancia, el más agradable para fantasear (Fantasiren* en el original, tocar fantasías).

El centenar y medio de sonatas (146 absolutamente auténticas, número que con las atribuidas se acerca a las 170) y un total de 300 composiciones con intervención del teclado hacen de su obra un corpus de gran peso específico en la historia del teclado. Con cierta lógica, la mayor parte de esta producción, excepto la de tecla sola, se localiza en Berlín, donde el instrumento y lo cameristico centraban por oficio su atención.

La primera gran obra que publica para el instrumento (dejando de lado el *Menuet pour le clavessin,* que data de 1731, cuando contaba diecisiete años) es el bloque de las *Sei Sonate/per cembalo/che all'Augusta Maestà!di/FEDERICO 11/ Re dì Prusia/D.D.D. /l'autore /Carlo Filippo Emanuele Bach/ Musico di Camera di S.M.* Las edita en Nüremberg en 1742, dos años después de la ascensión al trono de Federico, al que

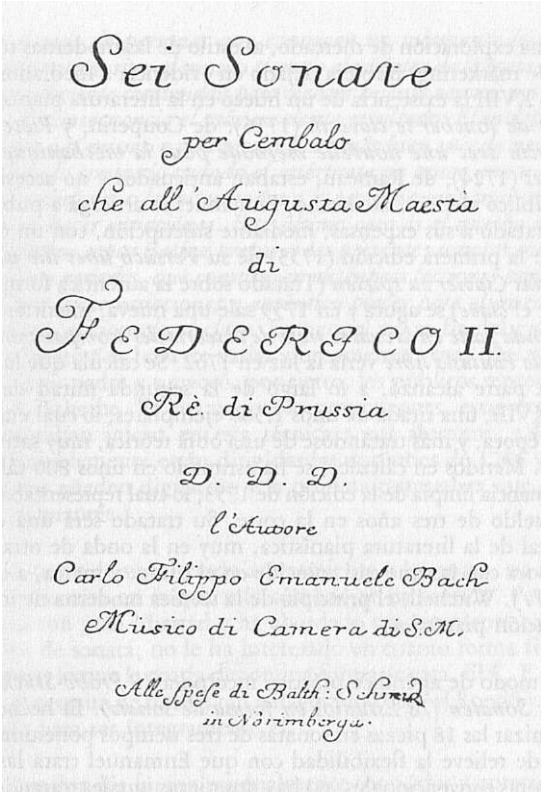
van dedicadas como se ve en el título, por lo que son conocidas como las *sonatas prusianas.*

Se trata de una obra temprana, cuenta veintiocho años, destinada todavía al cémbalo y con resonancias idiomáticas que van siendo superadas, pero que ya comporta en esencia las características de su estilo, como se aprecia en la obra que abre este programa.

Los primeros tiempos tienden a articularse en forma ternaria, rompiendo el esquema bipartito del tiempo de danza o de la misma sonata de la época (caso Scarlatti); se preanuncia ya la sonata clasicista, incluso por la inclusión en ocasiones de un rasgo de contraste próximo al bitematismo. Las tres secciones están equilibradas, y así en esta primera sonata del programa comprenderían cada una (prescindiendo de las repeticiones) 31, 24 y 26 compases, respectivamente. Nótese ese ligero enturbiamiento producido mediante la repentina minorización del tema, recurso que tanto utilizaría expresivamente.

Los tiempos lentos tienden a dilatarse y cobrar unas dimensiones que hacen muchas veces de ellos el movimiento capital de la sonata, que lo es al menos en intensidad expresiva; nos sitúa en una forma de pensamiento musical romántico, muy del gusto alemán, meditativo y profundo. Recuerdan en su concepción al Beethoven de la etapa final, cuando aborda sus últimas sonatas y cuartetos. Como representativo sirva el dato de que en las prusianas, excepto la sexta, el segundo movimiento dura siempre más que el tercero. En la sonata del programa, éste adopta el carácter conclusivo de la giga.

Marpurg criticaba la tendencia a denominar las partes de una sonata por las indicaciones de tempo (Allegro, largo, presto...). A su parecer, no eran más que solapadas suites y sería más propio designarlas según la danza utilizada. La verdad es que, si bien aprecia y dedica grandes elogios a las de Enmanuel, no es capaz en su conservadurismo de trascender el ropaje externo y captar el sustancial cambio que comportan estas sonatas: la ruptura de la cuadratura de la línea melódica, el espacio y apertura de los registros, los cambios inesperados de éstos, el tratamiento armónico, el manejo de la tonalidad, los bruscos contrastes dinámicos, sus silencios expectantes y calderones que clavan un interrogante, la estructura..., representan ya otro mundo. Lo subjetivo, la introspección, se impone a la belleza formal objetiva. A pesar de que donde aplica un lenguaje más propio y personal es en la Fantasía, todas estas innovaciones se advierten en las dos Sonatas Wq. 62/1 y 60 del programa. La audición contrastada de estas obras nos confirma lo que escribía J. F. Reichardt: *En cada una de ellas (las sonatas) se reconoce su ingenio (el mejor argumento de que su originalidad no es afectación) y su gran diversidad e inagotable riqueza. Cada sonata tiene algo especial que la diferencia claramente de todas las demás.*


Sei Sonate
per Cembalo
che all'Augusta Maestà
di
FEDERICO II.
Rè di Prussia
D. D. D.
l'Autore
Carlo Filippo Emanuele Bach
Musico di Camera di S.M.
Alle Spese di Balth: Schmid
in Norimberga.

El *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstler* es una antología de piezas de los compositores berlineses de la época (a los que se añade Rameau) que a finales de 1760 inicia la editorial Birnsteil para, a modo de entregas, ir publicando cada sábado nuevas piezas. La *Sonata per il cémbalo* fue publicada en 1766 en Postdam y reeditada en Leipzig en 1785.

La Folia es uno de aquellos ostinati que fueron utilizados incesantemente como base de variaciones. Al igual que el Passamezzo, es una fórmula fija que, aunque comporta una melodía, suele refugiarse en la base armónica, en el bajo, desde donde el compositor reconstruye el edificio sonoro. Todos los grandes compositores españoles y gran número de extranjeros han echado mano de este recurso variativo. Las *12 Variations auf die Folie d'Espagne* no fueron impresas en vida de Enmanuel. A lo largo de ellas va desarrollando los recursos habituales del género, pero hay que poner de relieve la ruptura de la continuidad melódica, a pesar de su expresividad, de la variación segunda; el contraste de registros con giros rotos del arranque de la séptima; la disolución de la armonía en la octava o el enriquecimiento armónico de la undécima.

Una exploración de mercado, ai estilo de las modernas técnicas de marketing, hubiera dejado en evidencia a mediados del siglo XVIII la existencia de un hueco en la literatura pianística. *L'art de toucher le clavecín* (1716), de Couperin, y *Piéces de clavecín avec une nouvelle méthode pour la mechanique des doigts* (1724), de Rameau, estaban anticuados y no accesibles al público alemán. De hecho, Enmanuel se arriesga a publicar un tratado a sus expensas, mediante suscripción, con un éxito total: la primera edición (1753) de su *Versuch über die wahre Art das Ciavier zu spielen* (Tratado sobre la auténtica forma de tocar el *clave)* se agota y en 1759 sale una nueva, mientras una *Segunda parte en la cual se trata de la teoría del acompañamiento y de la Fantasía libre* vería la luz en 1762. Se calcula que la primera parte alcanzó, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, una tirada de unos 1.500 ejemplares, lo cual era para la época, y más tratándose de una obra teórica, muy satisfactorio. Metidos en cálculos, se ha estimado en unos 800 táleros la ganancia limpia de la edición de 1753, lo cual representaba casi su sueldo de tres años en la corte. Su tratado será una obra capital de la literatura pianística, muy en la onda de otras de la época con las que casi coincide en el título, y marca, a decir de W. J. Witchell, el principio de la técnica moderna de interpretación pianística.

A modo de apéndice práctico incorpora *18 Probe-Stücke in sechs Sonaten (18 Estudios en forma de sonata).* El hecho de organizar las 18 piezas en sonatas de tres tiempos pone una vez más de relieve la flexibilidad con que Enmanuel trata las estructuras convencionales; no hay dos piezas iguales tratando de presentar todos los problemas técnicos y modos de interpretación expuestos en la obra. En la edición de 1787 añade las seis sonatinas del programa, quizá de menos pretensiones, pero que igualmente nos meten de lleno en el Enmanuel Bach que nos va adoctrinando sobre su modo de entender el teclado como medio de expresión artística.

Las cinco piezas diversas articuladas en un bloque tienen una doble procedencia y una común característica, su brevedad. La denominación *Solfeggio* designa aquí unas piezas monotemáticas a modo de estudios de teclado con la función de los estudios de interpretación vocal que recibían esta misma denominación. Forman parte de ese *Musikalisches Vierleley, surtido* musical, que publica en Hamburgo en 1770.

Con la indicación *mit veränderten Reprisen (con repeticiones variadas)* publica Enmanuel tres series de Sonatas (Berlín 1760, 1761 y 1763) y dos series de *Kurze und leichte Ciavierstücke* (piezas para clave breves y fáciles), a las que pertenecen las que integran este programa, editadas también en la capital prusiana en 1766 y 1768. En sus *Comentarios histórico-críticos* hace Marpurg el siguiente comentario a la serie de 6 Sonatas: *De un tiempo a esta parte se ha puesto de moda no tocar igual que la primera la repetición de la'sección de una pieza. Esto*

en manos de personas que conozcan no solamente la técnica compositiva, sino al mismo tiempo el carácter de la pieza, y tengan suficiente creatividad para realizar buenas variaciones, traerá como consecuencia el más excelente resultado. El intérprete se honra a sí mismo y a la pieza. Pero más bien sucede necesariamente lo contrario cuando el intérprete no posee una u otra de las cualidades o le faltan todas a la vez y sin embargo se empeña en hacer variaciones. Este último caso es el que ha movido al célebre señor Bach a preparar las presentes sonatas con repeticiones variadas, que constituyen auténticas lecciones para quien quiera hacer variaciones y auténtico placer para el buen conocedor y aficionado al clave. Enmanuel no se fía del *gusto* del intérprete a la hora de variar y ornamentar, cosa que también hacía su padre y provocó, por cierto, los públicos reproches de J. A. Scheibe. En sus pequeñas proporciones, estas dos series pretendían iniciar en esta técnica a sus alumnos, a los que indudablemente están dirigidas las dos series de 1766 y 1768, ya que añaden digitación y la primera puntualiza que es para principiantes.

A pesar de su reiterado acercamiento a la sonata, no ha sido la estructura en la que más cómodo se ha sentido. Por eso la trata con gran libertad y ha abordado prácticamente todos los tipos de sonata; no le ha interesado en cuanto forma fija, o al menos lo que la teoría denomina forma-sonata. El C. F. Enmanuel necesita de formas tan antagónicas como el Rondó y la Fantasía para ser íntegramente él.

Sus Rondós fueron especialmente conocidos y apreciados en la época. Aunque su forma de sentir la música no era tanto el estilo galante, se asoma en ocasiones a él (los estilos no subsisten químicamente puros) a impulso sobre todo de las circunstancias; sin llegar a identificar sus Rondós con el estilo galante, sí parece que es en este terreno donde él se expresa con menos subjetivismo y carga emocional. En 1781 acompaña la entrega de un instrumento a su alumno D. E. Grotthus de una composición que titula: *Despedida de mi clave Silbermann con un Rondeau,* y añadía en la carta adjunta que quería demostrar con esta pieza *que también se pueden escribir Rondós tristes* (klagende Rondos). La respuesta de Grotthus, *Alegría por la recepción del clave Silbermann,* no ha pasado a la historia. La pieza de Enmanuel es de una melancolía serena y meditativa que a veces roza lo dramático mediante procesos cromáticos, que no alteran el talante discursivo de la pieza. El Rondó en Mi bemol Wq. 61-1 fue compuesto en Hamburgo en 1786 y publicado en Leipzig en 1787; va dedicado a ese público que designa como Kenner und Liebhaber (conocedores y aficionados).

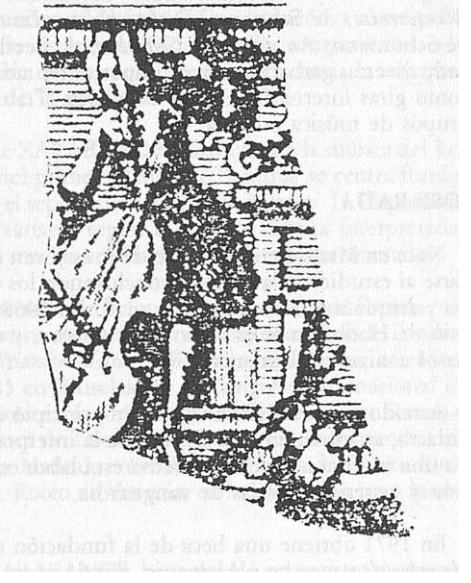
Y quizá sea la Fantasía el género (no forma) donde con más complacencia y comodidad se expresa, y por el que demuestra una notoria y entrañable preferencia, hasta tratar específicamente de ella en la segunda parte de su *Tratado.* Es la libertad de expresión (tan peculiarmente romántica) que la Fantasía propicia

el mejor vehículo para dar rienda suelta a su inspiración y donde mejor aplica a su música ese concepto de *redender Prinzip,* principio discursivo. Como había hecho su padre, traslada y utiliza procedimientos de la música vocal a la instrumental, especialmente el estilo recitativo, que con tanta frecuencia aflora en sus obras y constituye un magnífico instrumento para la expresión impulsiva de múltiples sentimientos. Para dar más flexibilidad declamatoria a la recitación defiende teóricamente y aplica en la práctica la supresión de las barras de compás.

No te he dicho nada de las magníficas Fantasías de este maestro. En ellas entra en acción toda su alma, lo cual pone en evidencia la absoluta serenidad, casi podría decirse la falta de vida de su cuerpo, pues permanece durante horas inmóvil en la misma postura y ademán que adopta al comenzar sus Fantasías. Y sigue J. F. Reichardt glosando las excelencias de estas piezas: *gran conocimiento de la armonía..., riqueza de temas..., el mayor espíritu original.* En ellas hace del estilo improvisatorio un arte, como muestra la *Fantasía en Do mayor* del programa, publicada en Leipzig en 1787 en la sexta colección de Sonatas y *Fantasías libres*, y que había sido compuesta en Hamburgo en 1786, a dos años de su muerte. Sería la última Fantasía que publicara. Casi un testamento espiritual.

Santos D. Vega Cernuda

PARTICIPANTES



PRIMER CONCIERTO

WILFRIED JOCHENS

Nace en Hamburgo en 1946. Estudia en la Universidad y en la Academia Superior de Música de Hamburgo. Diplomado como profesor de EGB. Diplomado en canjo en las ramas de oratorio, lied y ópera. Desde 1970 ejerce como profesor de canto, y en 1982 es nombrado profesor de la Academia Superior de Música de Hamburgo.

Dentro de su actividad, que alcanza casi la totalidad de oratorios, ha realizado producciones de ópera como: *La incoronazione diPopeay Orfeo,* de Monteverdi; *Salomé,* de Stradella; *Samson,* de Haendel; *Der geduldige Sokrates,* de Telemann, y *Cosí fan Tutte,* de Mozart.

Entre las colecciones de Lieder: *Die schóne Niüllerin* y *Die Winterreise,* de Schubert; *Dichterliebe* y *Liederkreis Op. 39,* de Schumann; *An die ferne Geliebte,* de Beethoven. Ha realizado diversas grabaciones para importantes radios europeas, así como giras internacionales de concierto. Trabaja con diversos grupos de música antigua.

JOSE RADA

Nace en Madrid en 1947. Desde muy joven empieza a dedicarse al estudio de la música, concluyendo los estudios de piano y armonía a muy temprana edad. En 1968 obtiene el Premio de Honor en la enseñanza de órgano, y da sus primeros pasos a nivel concertístico.

Atraído por la música antigua, en principio de manera autodidacta, se forma en este aspecto de la interpretación, iniciando una intensa actividad. Alterna esta labor con la interpretación y estreno de obras de vanguardia.

En 1971 obtiene una beca de la fundación alemana *A. von Humboldt* y marcha a Alemania, donde se graduaría en clave, música sagrada y pedagogía de interpretación de música de tecla. Profesionalmente oposita y gana la plaza de maestro de capilla en la ciudad de Reintek, labor que compagina con sus estudios, grabaciones, conciertos y publicaciones en distintos centros, tanto en Alemania como en el resto de Europa.

En 1984 vuelve a España, donde realiza una intensa labor de interpretación y divulgación e imparte la docencia en la Escuela de Música *Jesús Guridi,* de Vitoria, como profesor de clave y música de cámara. Actualmente investiga la música en la Casa Real en los siglos XVII y XVIII y da numerosos recitales de clave y órgano. Recientemente ha fundado el Taller de Música Antigua de Vitoria.

SEGUNDO CONCIERTO

CONJUNTO ZARABANDA

Bajo el nombre de una de las más importantes aportaciones de España a la música europea, el conjunto ZARABANDA es creado por Alvaro Marías al reunir a un grupo de músicos que poseían una amplia experiencia común en la interpretación del repertorio camerístico de la era barroca.

El grupo ZARABANDA pretende, a través del estudio directo de las fuentes de la época, así como de las aportaciones de la musicología, lograr una interpretación lo más fiel posible al estilo y espíritu de la música que interpreta, en la convicción de que sólo una aproximación histórica puede conducir a resultados vivos y actuales.

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

El repertorio de ZARABANDA abarca desde la música del Renacimiento a la del primer Clasicismo, aunque se centra fundamentalmente en el repertorio del período barroco. La disposición del conjunto es variable según el tipo de música interpretada, como frecuentes son las colaboraciones de artistas invitados.

Entre sus numerosas actuaciones dentro y fuera de España, cabe destacar los éxitos obtenidos en el Wigmore Hall de Londres dentro del ciclo *Spanish Music & Musicians in London,* en el Festival Europalia 85 en Bruselas, en el Congreso Internacional de Musicología *España en la Música de Occidente*, en las Semanas de Música Religiosa de Cuenca, en el Festival de Santander, en el Teatro Real de Madrid, en el Festival Casals de Puerto Rico, en la Scuola di S. Rocco de Venecia, en la Fundación Juan March de Madrid.

El conjunto ZARABANDA ha realizado un registro monográfico dedicado a la música de Bartolomé de Selma y Salaverde.

TERCER CONCIERTO

PABLO CANO

Nace en Barcelona en 1950. A los ocho años de edad comienza sus estudios de piano. Posteriormente se especializa en el clavicémbalo e instrumentos antiguos de teclado. Ha asistido a cursos impartidos por Rosalyn Tureck, Rafael Puyana, Edith Picht-Axenfeld, Alan Curtis y Oriol Martorell.

Perfeccionó sus estudios con Bob van Asperen.

Ha actuado en ios principales festivales y ciclos españoles, asi como en diversos países europeos y en Norteamérica.

Ha colaborado en conciertos y grabaciones discográficas con diversos solistas y agrupaciones, y con directores como Hans Staldmair, Antonio Janigro, Víctor Pablo Pérez, Sabas Calvillo, Antoni Ros Marbá, etc.

Ha grabado diversos programas para RNE y TVE.

Ha sido director y presentador de dos series de programas monográficos dedicados al clave en Radio 2 de RNE.

Ha grabado diversos discos con obras de autores españoles de los siglos XVI, XVII y XVIII, y de W. A. Mozart. Uno de esos discos, dedicado a Sebastián Albero, obtuvo en 1980 el Premio Nacional del Disco.

Ha impartido cursos de interpretación clavecinística en Mijas y en Stauffen (Alemania).

Es profesor clavecinista acompañante en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Es licenciado en Derecho.

INTRODUCCION GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

SANTOS DANIEL VEGA CERNUDA

Realiza sus estudios académicos en el Conservatorio de Madrid, donde ingresa en el curso 1966/67, formación que completa con diversos cursos de especialización en España y en el extranjero.

El Gobierno austríaco le concedió (1970) una beca para estudiar en la Hochschule für Musik de Viena. La Fundación Juan March le becó (1975) la realización de un trabajo sobre la obra de Bach para el estudio del contrapunto, continuando esta actividad de investigación, especialmente en el campo de la música española, a través de artículos y conferencias.

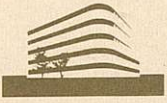
Desde 1972 es profesor de Contrapunto y Fuga en el Conservatorio de Madrid y actualmente es catedrático de dicho centro, del cual fue nombrado en 1979 vicesecretario y jefe de estudios.

La Fundación Juan Níarch,
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 Nlúsica Española Contemporánea, que cada año edita un catálogo con sus fondos.

Depósito Legal: M. 38.627-1988.
Imprime: G. Jomagar. Pol. Ind. n.° 1. Arroyomolinos. MOSTOLES (Madrid)



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