

FUNDACION JUAN MARCH

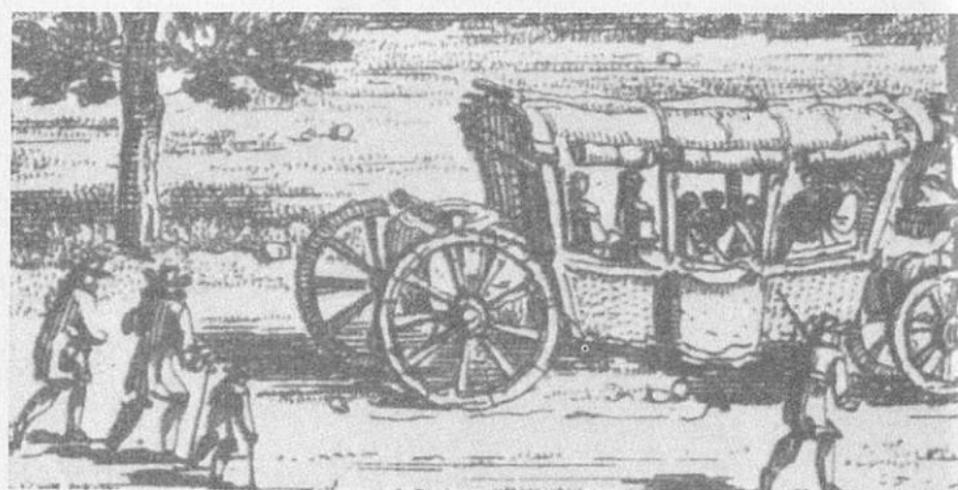
CICLO

BARROCO FRANCES

Enero-Febrero 1986



CICLO
BARROCO FRANCES



FUNDACION JUAN MARCH

CICLO

BARROCO FRANCÉS

Enero-Febrero 1986



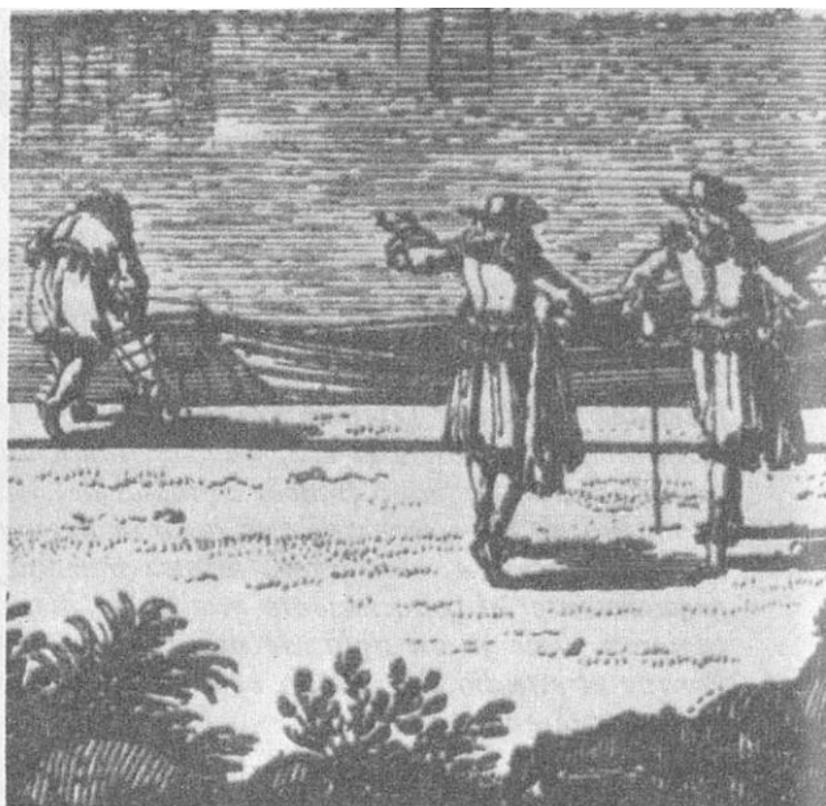
INDICE

	<u>Pág.</u>
Presentación	5
Programa general	
Introducción general, por Alvaro Marías	19
Notas al Programa:	
• Primer Concierto	31
• Segundo Concierto	37
• Tercer Concierto	42
• Cuarto Concierto	46
• Quinto Concierto _____	50
• Sexto Concierto	55
Participantes	59

A pesar de la moda que desde años disfruta la música barroca, aún existen enormes cantidades de obras y autores que no llegan al gran público o lo hacen con muchas dificultades. Se conoce mucho mejor el barroco tardío que el temprano y, en líneas generales, se toca mucho más el barroco italiano que el francés, por no hablar de los demás estilos nacionales como el alemán, el inglés o el español.

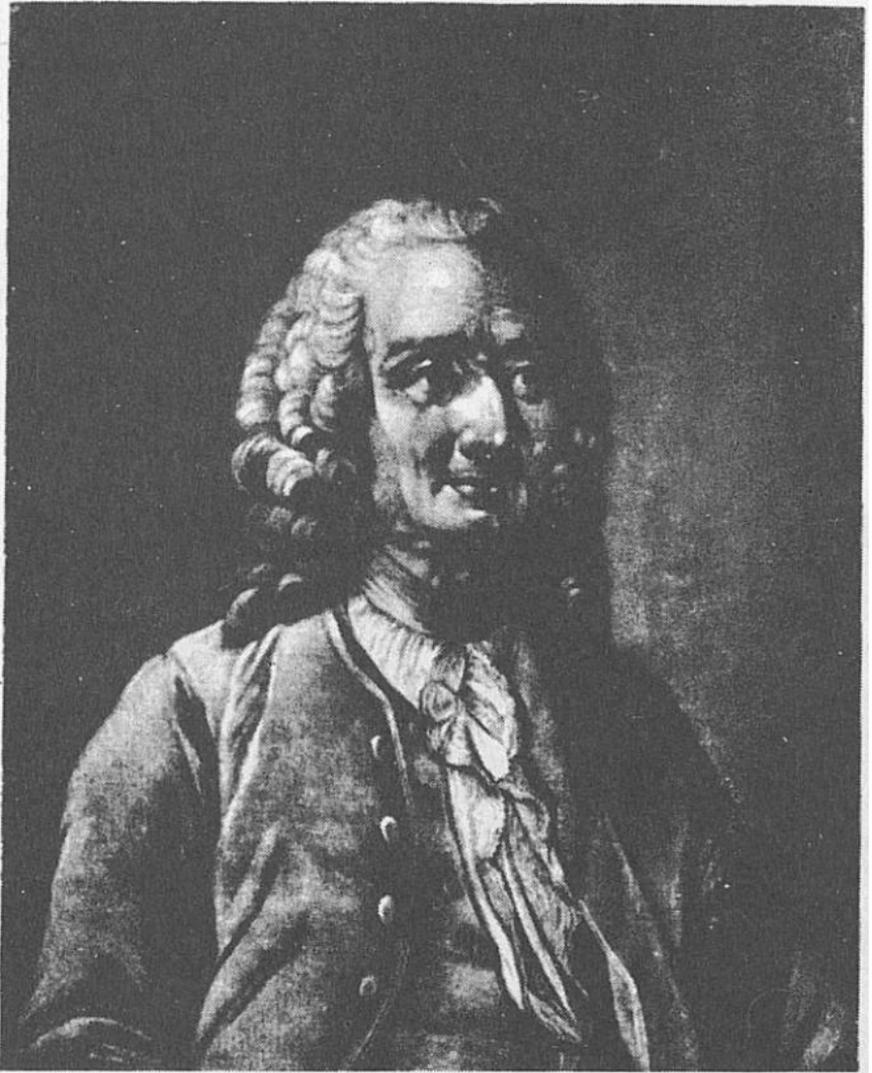
Dentro del barroco francés hemos escogido en esta ocasión exclusivamente música instrumental a solo o con bajo continuo. Dejamos aparte toda la música vocal y apenas si rozamos la música para conjuntos. Nos ha parecido mejor, dado el carácter intimista, refinado y exquisito de esta única alternativa sería al gusto italiano, escuchar aquellos tipos de músicas que a priori pueden guardar mejor la esencia de ese perfume. Aun así, la mayor parte de los grandes nombres del barroco francés están presentes en nuestro ciclo, incluso compositores menores o nada conocidos que probablemente se interpretan ahora por vez primera en España: un total de 23 autores, que completarán un panorama que no se pretende completo pero sí suficiente.

Hemos querido terminar el ciclo con música más reciente directamente inspirada por el barroco. Si todo él quiere ser una continuación de otros anteriores dedicados a este estilo (Ciclos Bach, Haendel, Scarlatti, Telemann, barroco español...), el último concierto es, a la vez, una continuación del ciclo dedicado al piano francés a finales del pasado año. Uno de los elementos que jugaron decisivamente en la definición de una nueva música francesa fue, precisamente, el conocimiento que los artistas tuvieron, hace ya un siglo, de músicas más antiguas. Porque el estudio del pasado hace siempre más rico nuestro presente.



PROGRAMA GENERAL





Jean-Philippe Rameau.

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Louis Couperin (1626-1661)

Suite en Sol menor

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Passacaille

François Couperin *Le Grand* (1668-1733)

Ving-Troisième Ordre

L'Audacieuse

Les Tricoteuses

L'Adequine

Les Gondoles de Délos

Les Satires

II

Antoine Forqueray (1671-1745)

Seis Piezas

La Forqueray

La Cottin

La Portugaise

La Régente

La Marella

La Montigni

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Premier Livre de Pièces de Clavecin (1706)

Prélude

Allemandes

Courante

Gigue

Sarabande

Vénitienne

Gavotte

Menuet

Intérprete: Pablo Cano, clave

Instrumento construido por Georg Zahl en 1977, basándose en un clave de Hans Ruckers (1590).

Miércoles, 5 de febrero de 1986. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Jacques Hotteterre *Le Romain* (1674-1763)
Troisième suite, Sonate (oboe y bajo continuo)

Prélude, lentement

Allemande, gay

Courante

Grave

Gigue

Louis-Antoine Dornel (1680-1756)

Sonate pour le Hautbois

Prélude, lentement, viste

Fugue

Gravement

Gigue

Jean-Henri D'Anglebert (1635-1691)

Suite en Re de la d tierce mineur (clave)

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande grave, gravement

Chaconne

Pierre Danican Philidor (1681-1731)

Neufième Suite (oboe y bajo continuo)

Lentement

Courante, affectueusement

Rigaudon en Rondeau

Gigue

Fugue

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

II

François Couperin *Le Grand* (1668-1733)
Septième Concert (oboe y bajo continuo)

Gravement et gracieusement
Allemande, gayement
Sarabande, grave
Fuguète, légèrement
Gavotte, gayement
Siciliène, tendrement et louré

Antoine Forqueray (1671-1745)
Troisième Suite (viola da gamba y clave)

La Ferrand, vivement
La Régente, noblement et soutenu
La Fronchin, mouvement rise
La Du Vaucel, très tendrement
La Eynaud, fierement
Chaconne, La Moraugis ou La Plissay

Chalais (s. XVIII)
Seconde Sonate (oboe y bajo continuo)

Largo
Allegro
Arietta
Gigue allegro

Intérpretes: Jan Grimbergen, oboe
Jaques Ogg, clave
René Bosch, viola da gamba

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Charles Dollé (¿-1755)

Suite en Sol mayor para viola da gamba y bajo continuo

Prélude, lentement
Allemande, La Mantry
Sarabande
Fugue
La Badine

Jacques Duphly (1715-1789)

Piezas para clave

La Forqueray
Chaconne

Roland Marais (1680-1750)

Suite en Do menor para viola da gamba y bajo continuo

Prélude, Le Marais
Allemande, La Savigny
Sarabande, La D'Auteuil
Rondeau, Le Rocher

II

Du Buisson (¿-h. 1688)

Suite en La menor para viola da gamba

Prélude
Allemande
Courante
Sarabande
Gigue

Marin Marais (1656-1728)

Couplets des Folies d'Espagne, para viola da gamba y bajo continuo

Intérpretes: Pere Ros, viola da gamba
Emer Buckley, clave

Miércoles, 5 de febrero de 1986. 19,30 horas.



Charles Mouton.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Johann Gottfried Conradi (¿-?)
Suite en Do mayor (laúd barroco)

Prelude

Allemande

Courante

Menuet

Gigue

Jacques Gallot (¿-1690)
Piezas en Re menor (laúd barroco)

Sarabande, L'Altesse Royale

Pavane, Tombeau de la Reyne

Courante, La Marquise

Sarabande, La Mignarde

Robert de Visée (s. XVII-XVIII)
Piezas en Re menor (guitarra barroca)

Prelude

Allemande

Courante

Sarabande

Gavotte

Bourée

Menuet

Passacaille

Menuet

Gigue

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

II

Denis Gaultier (1603-1672)
Piezas en Re mayor (laúd barroco)

Prélude
Allemande
Courante
Pavanne, La Dédicacé
Gigue
Sarabande
Courante
Sarabande

Charles Mouton (1626-1699)
Piezas en La mayor (laúd barroco)

Prélude
Pavane, Les amans brouillez
Courante, La Veritable
Sarabande, La Doucereuse
Gavotte, La Fidelle
Menuet, Le beau danseur
Courante, La Constante
Sarabande en Rondeau

Intérprete: José Miguel Moreno, laúd y guitarra barrocos
Laúd barroco: S. Schelle, 1727. Lourdes Uncilla,
Madrid 1985
Guitarra barroca: J. Voboam, 1687. Lourdes
Uncilla, Madrid 1985

Miércoles, 5 de febrero de 1986. 19,30 horas.

PROGRAMA
QUINTO CONCIERTO

I

Charles Dieupart (1667-1740)
Suite I para flauta de pico y bajo continuo

Ouverture
Allemande
Courante
Sarabande
Gavotte
Menuet
Gigue

François Couperin (1668-1733)
Pièces du Septième ordre de clavecin

La Ménéjou
Les Petites Âges
La muse Naissante
L'enfantine
L'adolescente
Les délices
La Basque
Les Amusements

Anne Danican Philidor (1681-1728)
Sonata en Re menor para flauta de pico y bajo continuo

Lentement
Fugue
Courante
Gracieusement
Fugue

PROGRAMA
QUINTO CONCIERTO

II

Michel Blavet (1700-1768)

Seconda sonata para flauta y bajo continuo

Andante, La Vibray

Allemande, Allegro

Gavotta Moderato, Les Caquets

Sarabande, Largo

Allegro

Jacques Hotteterre (1674-1763)

Suite en Mi menor para flauta de pico y bajo continuo

Prélude, Lentement, Vivement

Allemande, Tendrement

Sarabande

Menuets I & II

Gavotte, Tendrement

Rondeau

Gigue

Philibert de Lavigne (1700-1750)

Sonate, La Baussan para flauta de pico y bajo continuo

Gracieusement

Rondeau

Tambourins I & II

Intérpretes: Alvaro Marías, flauta de pico y travesera barroca
Aliñe Zylberajch, clave
Reneé Bosch, viola da gamba

Miércoles, 5 de febrero de 1986. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEXTO CONCIERTO

LA INFLUENCIA DEL BARROCO

I

César Franck (1822-1890)
Preludio, coral y fuga

Claude Debussy (1862-1918)
Homenaje a Rameau (de Imágenes),
Pour le piano
Preludio
Sarabande
Tocata

II

Maurice Ravel (1875-1937)
Menuet antique
Pavana
Le tombeau de Couperin
Prélude
Fugue
Forlane
Rigaudon
Menuet
Tocatta

Intérprete: Ramón Coll, piano

Miércoles, 12 de febrero de 1986. 19,30 horas.



Fundación Juan March
CICLO BARROCO FRANCES
QUINTO CONCIERTO
5 de febrero de 1986

Por enfermedad de la clavecinista Aline Zylberajch, nos vemos obligados a sustituirla por la clavecinista francesa:

Françoise Lengellé

Titular de varios premios del Conservatorio Nacional Superior de París, y después de haber trabajado con los más grandes maestros franceses y extranjeros, recibe el primer premio del V Concurso Internacional de Clavecín, de Brujas, en 1977, consiguiendo también el premio otorgado por el público.

Después de esta fecha comienza una carrera como solista que permite considerarla como una de las más importantes personalidades de la «nueva generación del clave».

Las críticas más elogiosas han saludado sus apariciones, tanto en recital como en música de cámara, dentro y fuera de Francia. Actualmente se encarga de los cursos de clave en el Conservatorio Nacional Superior de Música de Lyon, y es acompañante habitual de Marianne Müller (viola de gamba) y de Chiara Banchini (violín barroco).



INTRODUCCION GENERAL

LA MUSICA BARROCA EN FRANCIA

Límites

Dentro de los límites generalmente aceptados para la música barroca (1600-1750), ya bastante tardíos con relación al barroco literario o artístico, en el caso de Francia y de otras naciones europeas estas fechas deben retrasarse más aún, cosa nada infrecuente en el caso de la música, cuya naturaleza misma —enormemente dependiente de una evolución de la técnica, que suele ser lenta y difícil— tiende a ir un tanto a la zaga del resto de las artes.

Si la fecha de 1600 viene dada por la violenta irrupción de la ópera en Italia y de todas las revolucionarias novedades que la acompañan —el *stilo rappresentativo*, el *stilo recitativo*, el *bajo continuo*— lo cierto es que Francia, bastante conservadora musicalmente en este momento, no va a asimilar las novedades del nuevo estilo de una manera manifiesta hasta el reinado de Luis XIV (1643-1715), si bien es cierto que algunas formas (como el *air de cour*) anticipan —o participan— de algún modo lo que va a ser el barroco musical.

Consecuencia lógica de este *retraso conservador* de la música francesa, siempre un poco aislada, siempre un poco encastillada en sí misma, es que el estilo barroco se mantenga, perviva en una larga y fructífera decadencia cuyas últimas estribaciones alcanzan hasta la Revolución (1789): Tal vez el hecho de que el estilo galante de la Francia dieciochesca anticipara muchos rasgos del futuro clasicismo, explique que el nuevo estilo tuviera una pobre y tardía vitalidad, favoreciendo en cambio una larga y nostálgica agonía no por decadente desdeñable en modo alguno.

Francia frente a Italia

El estilo —el gusto— propio de la música francesa tiene una importancia capital en el panorama del barroco musical europeo. El estilo francés, frente al italiano —al que se opone—, representa uno de los dos modelos estilísticos que polarizan la música barroca. Francia e Italia funcionan como las dos grandes potencias musicales que dominan el panorama y que antes o después terminan por disolver los estilos autóctonos de las naciones vecinas. Así, España se unirá a la causa italiana, Inglaterra participará de ambos estilos —francés e italiano— sin llegar a realizar una fusión estilística, que será llevada a cabo por Alemania. Pero en cualquier caso ningún otro país puede sentirse indiferente ante estos dos grandes polos que tiran hacia uno y otro lado de la música barroca. En este sentido Alemania —a pesar de la colosal importancia de su barroco musical, y a pesar de sus propias características estilísticas— no juega un papel que se pueda parangonar con el de Francia e Italia, que son, en diversas proporciones, sus constantes modelos.

Cierto es que ante la asombrosa creatividad y capacidad de evolución de la música italiana desde comienzos del siglo XVII, Francia tenía la batalla poco menos que perdida de antemano. Por ello la historia del barroco francés es la historia de un largo y doloroso asedio, es la crónica de la constante resistencia de Francia ante las novedades —técnicas, formales, organológicas, estilísticas— aportadas sin tregua por Italia y que paulatinamente van conquistando a todo el mundo occidental mientras Francia intenta parecer indiferente, encerrándose a contracorriente en las sutilezas propias de su estilo para terminar asimilando —gota a gota— las novedades transalpinas. La repulsa de la música italiana —repulsa ambivalente, no exenta de atracción— va a determinar absolutamente la historia del estilo barroco francés.

Le goût français

Frente al estilo italiano, extravertido, virtuoso, apasionado, tal vez un punto extravagante, el estilo francés se caracteriza por la moderación, el refinamiento, la exquisitez. La espectacularidad y el virtuosismo juegan un papel secundario en Francia, dominados por el buen gusto —*le bon goût* es una expresión clave—, por la naturalidad, por la aceptación de unas reglas fijas, por la sencillez, curiosamente compatible con la exuberancia de la ornamentación.

En 1636-1637, Marin Mersenne señala que mientras *los italianos representan tanto como pueden las pasiones y sentimientos de su alma y espíritu... nuestros franceses se contentan con acariciar el oído.*

Georg Muffat (1695) señala que los franceses tienen *melodía natural, con un aire fácil y llano, bastante libre de superfluas, extravagantes variaciones y de demasiado frecuentes y ásperos brincos.*

En la misma dirección, el no poco parcial Abate Ragueneau escribe en 1702: *Los franceses tocan el violín de manera mucho más elegante y con una mayor delicadeza que como lo tocan en Italia.*

El gran flautista Quantz, maestro de Federico el Grande de Prusia, analiza la cuestión con extraordinaria exactitud en 1752: *Hay particularmente dos naciones que han adquirido mucho mérito en nuestro tiempo, y que, conducidas por sus inclinaciones naturales han tomado también un camino diferente para llegar a este fin. Se trata de los italianos y de los franceses. Las otras naciones se han amoldado al gusto de estas dos y no han tratado más que de seguir o éste de la una o aquéllo de la otra y de adoptar aquello que más les agradara. Como se ha llegado a que estas dos naciones se han erigido en jueces casi soberanos del buen gusto en la música, y como las otras naciones les han dejado hacer sin oponerse, ellas han sido desde hace siglos los legisladores...* El mismo autor compara los dos gustos en los siguientes términos: *La música italiana es menos refrenada que cualquier otra; pero la francesa lo es casi demasiado, de donde viene quizá que en la música francesa lo nuevo parezca siempre recordar lo antiguo.*

De todo ello se desprenden algunos rasgos característicos de la música barroca francesa. Su sutileza y refinamiento determinan a menudo una tendencia hacia la interiorización, hacia el intimismo, unas veces dulcemente decadente —hasta el límite del amaneramiento—, otras profundamente introvertido o dolorosamente nostálgico.

Esta tendencia trae consigo, a su vez, lo que se podría llamar la *psicologización* de la música, acaso por primera vez en la historia. Nos referimos a la capacidad no ya para la pintura musical —común a otras naciones— sino para la expresión musical más precisa de un estado de ánimo, de una personalidad, de una sensación. Es tal vez en la Francia del *Grand Siècle* donde la música va a adquirir plenamente una de sus más importantes posibilidades: la *capacidad de evocación*.

La réunion des goûts

No se puede hablar de la vieja oposición entre los estilos francés e italiano, sin referirse a la paulatina combinación y fusión de ambos estilos, de la *reunión de los gustos*. Aunque la pugna musical entre ambos estilos tuviera momentos verdaderamente virulentos —durante la dictadura musical ejercida por Jean-Baptiste Lully o durante la *Querrelle de los Bufones*—, lo cierto es que el intercambio, la simbiosis entre ambos estilos, se puede rastrear desde antiguo.

Ya en pleno siglo XVII el alemán Johann Jacob Froberger (1616-1667) haría de embajador del estilo de su maestro Frescobaldi en Francia, lo que determinaría notablemente el estilo de la suite clavecinística francesa a partir de Louis Couperin y de sus contemporáneos.

Aunque sin una gran repercusión en Francia, sería otro músico germánico, Georg Muffat (1653-1704) el primero en fundir ambos estilos, al combinar las influencias recibidas de sus dos maestros, que no eran otros que los máximos caudillos de los dos estilos: Arcangelo Corelli y Jean-Baptiste Lully.

El más importante autor de música religiosa del barroco francés, Marc-Antoine Charpentier (1635-1704) era discípulo de Giacomo Carissimi y la influencia del estilo italiano en su obra sería de fundamental importancia.

Músicos tan prototípicamente franceses como el violagambista Marin Marais (1656-1728) o el flautista Jacques Hotteterre (1674-1763) fueron tachados de músicos italianizantes; el segundo de ellos era incluso apodado *le romain*, acaso por haber estudiado en Roma.

El gran representante del clavecín francés, François Couperin (1668-1733) sería italianizante hasta el punto de frecuentar durante su juventud los cenáculos aristocráticos donde se cultivaba privadamente la música italiana, y escribir sonatas absolutamente corellianas, que llegaría a hacer pasar por auténticamente italianas latinizando su nombre en el de Francesco Coperuni. Llevado de su entusiasmo corelliano escribiría su italianizante *Apoteosis de Corelli*, y consciente de su papel histórico como intermediario entre ambos estilos compondría una serie de conciertos *híbridos* bajo el título de *La réunion des goûts* y escribiría una *Apoteosis de Lully* en la que, con fino sentido del humor, reúne a ambos músicos en el Parnaso, donde tocan a dos violines combinando sutilmente sus estilos.

La italianización definitiva de una parte de la música francesa será llevada a cabo por músicos como Boismortier, Leclair, Naudot, Blavet, Corrette..., ya bien entrado el siglo XVIII, en algunas de cuyas obras las características de la música francesa llegan a ser irreconocibles.

En consecuencia, la oposición de los estilos francés e italiano no puede ser concebida sino como una larga convivencia, no siempre violenta, llena de fructuosos intercambios y mutuas influencias.

Grandiosidad e intimidad

Sería inexacto pensar que toda la música francesa está dominada por la única impronta de la intimidad, la sutileza y la introversión. Es ésta tan solo una cara de la moneda, aunque acaso la más interesante. No se puede concebir la Francia de la monarquía absoluta, la Francia de Versalles, sin tener en cuenta el gusto, la pasión por la pompa, el ceremonial, la grandiosidad, la teatralidad, que encontramos con la misma intensidad en la iglesia y en el palacio. Lógicamente el mundo de las fiestas de Versalles, con sus espléndidos carruseles, sus paradas militares, paseos en barca, naumaquias, tienen su equivalente musical (*Fanfarrias para La Grande Ecurie*, *Sinfonías para las Cenas del Rey* de Delalande, *Suites* Jean Joseph Mouret, etc...).

La pompa escenográfica de la liturgia barroca va a dar lugar a géneros grandiosos dentro de la música religiosa, como puede ser la *misa para órgano* (*Misa para el uso de las parroquias* de F. Couperin) o como el *Gran Motete* (*Motetes* de Lully, Du Mont o Delalande).

Curiosamente esta paradoja, esta ambivalencia entre pomposidad majestuosa y recogido intimismo, aparece a lo largo y a lo ancho de la música barroca francesa, hasta el punto de que casi todos los géneros y formas musicales presentan ambas facetas. Así, la suite de cámara, la suite para clave, para laúd, se va a contraponer, en su intimismo doméstico, a la gran suite orquestal. El *GrandMotet* contrasta violentamente con la intimidad refinada del *Petit Motet*; los deliciosos *noels* organísticos se oponen a las grandes *misas para órgano*, etc.

También en el teatro se combinarán ambos extremos, desde la exquisita sutileza psicológica del *recitativo* a los grandes coros y conjuntos que ilustran los más delirantes caprichos de la escenografía barroca.

Descripción

Dentro de la tendencia general de la música barroca hacia la descripción, la música francesa juega un papel particularmente importante.

Esta imitación o descripción tiene muy diversos grados. El más elemental es el *onomatopéyico*, en el que la música imita los ruidos y sonidos de la naturaleza (canto de aves, tormentas, etc.), o bien el sonido de un instrumento musical (*tambourins*, etc.). El siguiente paso es la descripción de realidades no sonoras y abstractas, que abundan de manera extraordinaria en el barroco francés. Entre los ejemplos más ilustres se puede recordar *Zar Elementos* de Jean-Ferry Rebel (1661-1747) obra en la que además de describirse los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego) se pinta musicalmente el caos con un acorde disonante que utiliza los doce sonidos de la escala cromática.

La música, en su afán descriptivo busca a menudo un paralelismo con las figuras retóricas del lenguaje hablado (teoría del *figuralismo*), de manera que no ya en la música vocal, sino también en la instrumental, se traducen las leyes de la retórica. Esta imitación de la música hacia la palabra hablada está absolutamente vigente a lo largo del barroco, pero los franceses alcanzaron la máxima perfección en este sentido. Pocas veces música y palabra han llegado a una compenetración tan perfecta como la alcanzada por el recitativo barroco francés.

La capacidad de pintar musicalmente alcanza en la música francesa extremos ciertamente extraordinarios. El violagambista Marin Marais fue capaz de pintar paso a paso su operación de cálculos en la vejiga (*Le Tableau de l'Operation de la Taille...*, 1717), describiendo no ya los pormenores de esta intervención, terrorífica en la época y de la que era difícil salir con vida, sino además la sucesión de estados de ánimo del enfermo.

Uno de los rasgos típicos del barroco francés es la sustitución de las danzas de la suite por las *piezas de carácter*, que no sólo describen un objeto, una sensación, una emoción o estado anímico, sino que llegan a ser auténticos retratos interiores logrados con asombrosa perfección a través de la música. Muchas de las piezas para clave de Couperin son auténticos retratos de carácter, en los que se intenta plasmar la personalidad de un hombre o de una mujer, se evoca una impresión momentánea y se reproduce con precisión un estado anímico.

También en esta dirección la música francesa alcanza una finura y penetración psicológicas, y en consecuencia una humanidad, cuyas consecuencias serán de gran peso en la historia de la música.

Las instituciones musicales de la Francia del *Grand Siècle*.

En la Francia de la monarquía absoluta la organización de las instituciones musicales es particularmente importante: el aparato del estado penetra todas las áreas y la música muestra un grado de ordenación administrativa sólo comparable al que alcanza en nuestro tiempo.

La Musique du Roi

La más importante institución musical depende directamente de la persona real: *La Musique du Roi*, controlada directamente por el monarca durante el reinado de Luis XIV y que llega a contar con más de ciento veinte músicos repartidos en tres grandes secciones.

a) *Musique de la Chambre*. Nacida en el siglo XVI, en tiempos de Francisco I, la Música de la Cámara del Rey fue denominada por Luis XIII *Veinticuatro violines del Rey*. Los *Veinticuatro violines*—conocidos también como *Grande Bande*—constituyó la primera orquesta oficial basada en un grupo de instrumentos de cuerda, aunque a menudo era reforzada por los Doce Grandes Oboes de *l'Ecurie*. La orquesta se dividía en cinco voces, según una disposición muy particular típica de la Francia del seiscientos: una primera voz designada *dessus* y ejecutada por seis violines; tres voces intermedias (de relleno) denominadas *haute-contre*, *taille* y *quinte* y tocadas cada una de ellas por cuatro violas de brazo, y una última parte de *basse* tocada probablemente por seis violonchelos.

Hacia 1648 Luis XIV creó una orquesta paralela para contentar a Lully que deseaba tener un conjunto de lujo para sus experimentos personales y que se quejaba de la calidad de la *Grande Bande*. La nueva orquesta, titulada *Les Petits Violons*, a pesar de ser de dimensiones similares, alcanzaría bajo las órdenes de Lully un grado de virtuosismo que la haría célebre en toda Europa. A partir de 1661 en que Lully se reconcilió con la *Grande Bande*, ambas orquestas se reunían para tocar juntas en las grandes ceremonias de la corte.

b) *Musique de l'Ecurie*. Textualmente, *música de la Cuadra*. Este título no debe sorprendernos, si tenemos en cuenta que el lujo y dimensiones de las cuadras del Palacio de Versalles hizo exclamar al elector de Hannover que los caballos del rey estaban mejor alojados que lo estaba él en Alemania. *L'Ecurie* incluía instrumentos de viento y percusión, adecuados para la música al aire libre, las paradas militares, las cacerías, etc., o bien para asociarse ocasionalmente a la *Chambre* o a la *Chapelle*. Desde 1540 hasta su decadencia en el siglo XVIII *l'Ecurie* presentó muy diversas disposiciones. En 1689 se dividía en trompetas (12 músicos); violines, oboes, sacabuches (trombones) y cornetos (12 músicos); flautines (fifres) y tambores (8 músicos); oboes y musetas de Poitou (6 músicos) y cromornos y trompetas marinas (6 músicos).

L'Ecurie tuvo una importancia extraordinaria en la transformación de los instrumentos de viento renacentistas en su estado barroco, transformación en la que los instrumentistas y constructores franceses (los Philidor, los Hotteterre) desempeñarían un papel decisivo.

c) *La Musique de la Chapelle Royale*. Encargada de la música religiosa de la corte, sufrió muy pocas modificaciones desde tiempos de Francisco I hasta la reforma realizada por Lully en 1679- El puesto de Vicemaestro (Sous-maître) de la Capilla era uno de los más importantes cargos musicales de la Francia barroca, sólo comparable con el de *surintendant* de la Música de la Cámara. Dadas las exigencias numéricas del Gran Mote-te, la Chapelle llegó a disponer de grandes efectivos. En 1708 Delalande contaba con 11 sopranos y mezzosopranos (falsetistas o contratenores, castrados y niños; las mujeres no harían su aparición hasta finales del reinado de Luis XIV), 18 contraltos, 23 tenores, 24 barítonos y 14 bajos. En esta fecha la orquesta de la Capilla Real poseía 6 violines y violas, 3 violonchelos, 1 contrabajo, 1 teorba, 2 flautas, 2 oboes, 1 cromorno bajo, 2 serpentones y 1 fagot, que podían ser engrosados con músicos de la *Chambre* o de *l'Ecurie*.

La Menestrandise

La *Confrérie de Saint-Julien-des-Ménétriers* (cofradía de San Julián de los Menestrales), conocida popularmente como la *Menestrandise*; era una asociación gremial que los músicos franceses poseían desde el siglo XIV. Visto desde nuestros días esta institución llegó a funcionar a lo largo de los siglos XVI y XVII de manera comparable a un sindicato de la actualidad, asegurando un grado de protección extraordinariamente elevado. Así, los miembros de esta curiosa institución estaban obligados a dar cuenta exacta de sus ingresos, so peligro de expulsión, disfrutaban una especie de seguro de enfermedad, mediante el cual los músicos enfermos eran pagados *como si hubieran trabajado*, a menos, eso sí, que padecieran una enfermedad vergonzante.

El jefe de la Menestrandise era el *Roi des Ménétriers*, cargo que a finales del siglo XVII pasó a llamarse *roi des violons*. La

Confrérie denotaba sus ancestros medievales reuniendo en su seno no ya a lo que hoy llamaríamos *músicos cultos*, sino a todo género de músicos rurales o callejeros, danzarines, titiriteros, saltimbanquis y un sinfín de tañedores de instrumentos ambulantes cuando no mendicantes. Esta mentalidad artesanal, evidentemente anacrónica en la Francia de Luis XIV, unida a ciertos abusos de poder y al éxodo masivo de los músicos más ilustres que pasaban a engrosar las filas de la *Grande Bande*, de la *Petite Bande* o de *l'Ecurie* (es decir, que se convertían en músicos oficiales de la corte) determinaron en la segunda mitad del siglo XVII la paulatina decadencia de esta ilustre institución.

Así, los intentos de músicos y bailarines para emanciparse de la *protección* obligatoria de la *Menestrandise* comenzaron a sucederse con creciente frecuencia. En 1661 los danzarines se liberaron de la pesada tutela consiguiendo las letras patentes para crear la *Academia Real de Danza*, tras un largo y bufo forcejeo.

Los organistas del Rey, Lebègue, Nivers, Buterne y François Couperin, amparándose seguramente en su situación privilegiada, fueron los caudillos de la libertad musical, obteniendo las letras patentes de Luis XIV, lo que les aseguraba *el libre ejercicio de su profesión*, sin que pesara sobre ellos la autoridad del ya rancio sindicato. Algunos años más tarde la historia sería inmortalizada por François Couperin, que con fino sentido del humor escribiría una obrita con programa titulada *Fastes de la grande et ancienne Menestrandise* en la que se mofaba de la obsoleta institución simulando irónicamente un *juy, que miedo!* ante posibles e irreales represalias. En esta obrita deliciosa Couperin presentaba a la solemne institución como una tropa de mendigos, inválidos, saltimbanquis y beodos que desfilaban grotescamente con sus monos y osos.

Toda la historia denota de modo muy claro el cambio de mentalidad que se está ejerciendo en la Francia del momento, en la que el músico comienza a ser un artista consciente de su valor y empieza a no tolerar que se le considere como un artesano, y se le trate como a un músico popular o a un titiritero; que tiene su pundonor y sus exigencias profesionales y que encuentra su independencia y su libertad —por raro que parezca desde nuestra perspectiva— en la posibilidad de servir a un monarca.

Las sociedades de conciertos

Una de las grandes contribuciones del siglo XVIII a la historia social de la música es la paulatina emancipación de los dos marcos tradicionales en que se desenvolvía desde hacía siglos la actividad musical: el palacio y el templo. A estos dos marcos se podría añadir uno más: el hogar, ya que la música doméstica tuvo —especialmente en algunas naciones, como Inglaterra— una enorme importancia.

Si la ópera había sido la primera en liberarse de la dependencia del clero y de la nobleza, y desde el siglo XVII existían

teatros públicos a los que se podía asistir por el mero hecho de pagar una localidad, va a ser el siglo XVIII el que presencie la irrupción del concierto público y de las sociedades de conciertos, antecedentes directos" de las sociedades filarmónicas de nuestros días.

En abril de 1727 podemos leer en el *Mercure de France*: *El gusto por la música no había sido jamás tan universal. Se ven en París y en las más pequeñas ciudades de provincia conciertos y academias de música, que se mantienen con grandes gastos y que se establecen de nuevo cada día.*

En 1725 había nacido la primera organización permanente de ciclos de conciertos por abono y con fines comerciales de que tengamos noticia: el *Concierto Espiritual*, fundado por Anne Danican-Philidor (1681-1731) en 1725. Los conciertos se celebraban los días de fiesta de guardar en que la *Academie Royale* (esto es, la ópera) cerraba sus puertas, de donde el título de Concierto Espiritual, aunque esta sociedad no cultivara solamente la música religiosa. Así, a lo largo del año se celebraban unos 24 conciertos, que tenían lugar en la Sala de los Suizos del Palacio de las Tullerías, puesta a disposición por Luis XV. Los conciertos del *Concert Spirituel* tenían una excelente altura: los solistas vocales procedían de la *Academie Royale*, el coro agrupaba lo mejor de la *Chapelle Royale* y entre los virtuosos instrumentales que eran habituales encontramos nombres como los de Jean Pierre Gignon, Jean Marie Leclair, etc. Durante los 66 años que tuvo de vida, el Concierto Espiritual contribuyó de manera definitiva a la difusión de la música italiana —cada vez más en boga— y al desarrollo en Francia de las formas italianas sonata y concierto.

Coexistiendo con el Concierto Espiritual hemos de citar los *Conciertos Franceses* (1727-1730) que los sábados y domingos por la mañana ejecutaban cantatas y divertimentos franceses en las Tullerías y los *Conciertos italianos* (fundados en 1726) que daban —también en las Tullerías— conciertos por abono los jueves y sábados y que no interpretaban más que música italiana.

A estas sociedades hay que añadir los conciertos privados mantenidos por ricos financieros salidos de la burguesía, como los celebrados entre 1715 y 1724 por Antoine Crozat o por el protector de Rameau, Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de la Poupinière entre 1731 y 1762.



LA MUSICA INSTRUMENTAL

Formas

La forma por excelencia de la música instrumental del barroco francés es la *suite*, es decir, la sucesión más o menos ordenada de danzas sin más nexo común que el de la tonalidad (no la modalidad, que puede ser mayor y menor).

El compositor francés se siente en general totalmente cómodo en esta forma abierta, en esta forma mosaico, que le permite desarrollar el gusto por la miniatura, por la pequeña forma. Si el barroco italiano siente una constante preocupación por ampliar las dimensiones de sus moldes formales sin perder la coherencia del conjunto, el compositor francés no parece tener esta necesidad, y se conforma con ensanchar sus obras aumentando el número de danzas de la suite.

De este modo *suite* francesa se va a contraponer a *sonata* italiana, aunque no debemos olvidar que la *sonata da camera* no estaba tampoco muy alejada formalmente de la suite. Una célebre frase de Fontenelle —*Sonate, que me veux tu?*— retrata la actitud desdeñosa que los franceses mantuvieron con frecuencia hacia las novedades formales transalpinas, que sin embargo terminarían por introducirse en Francia. Es curioso que François Couperin, el músico más representativo del barroco francés alardeara con toda razón de haber sido el primer autor de sonatas —de *sonades*, decía él, afrancesando el término— compuestas en Francia (su sonata *La Pucelle* data de 1692).

El *concierto* se va a hacer desear bastante más tiempo. Posiblemente sería Joseph Bodin de Boismortier con su Op. 15 el primer francés que osara en 1727 escribir una serie de conciertos en estilo inconfundiblemente italiano. Su ejemplo sería pronto seguido por músicos como Naudot, Blavet, Corette y sobre todo por Jean Marie Leclair, en cuyos conciertos llega a ser irrecogible cualquier tipo de rasgo musical francés.

Así, la música francesa se desenvuelve cómodamente en el campo de la suite, de las danzas binarias y en forma de rondó, sin olvidar las formas libres (*caprice, prélude...*) ni las contrapuntísticas, si bien la fuga francesa tiene un carácter muy diferente de la germánica, mucho más densa y compleja.

Dentro del marco de la suite la *obertura francesa* posee una enorme importancia, no ya en Francia sino también en otros países, ya que esta forma sería cultivada por muchos músicos ingleses y alemanes. Como señalaba Quantz posiblemente las oberturas francesas compuestas por Haendel y Telemann sean superiores a ninguna de las de Lully y sus contemporáneos. La *obertura francesa* se caracteriza por su disposición *lento-rápido* (ensanchada posteriormente en *lento-rápido-lento*) en la que el *lento* se distingue por la incisiva solemnidad de los ritmos de puntillos (*pointés*) y el rápido es de carácter fugado.

Sabido es que las danzas de la suite fueron perdiendo a lo largo del barroco su ínsito carácter coreográfico. Si en Alemania derivaron aumentando la densidad de la elaboración armónica o contrapuntística, en Francia la evolución seguiría sendas que podríamos denominar *impresionistas* en el sentido de que las danzas devienen piezas de carácter, que poseen muy frecuentemente títulos literarios y que a menudo reflejan, reproducen una sensación, una impresión, una personalidad, un ambiente, un estado de ánimo. Las piezas de carácter francesas pueden pintar, describir, pero también pueden llegar a algo más sutil e interesante: pueden evocar las sensaciones más leves e inaprehensibles.

El barroco francés y el intérprete

Merece la pena detenerse, tan siquiera brevemente, en las peculiaridades interpretativas planteadas por la música de nuestro ciclo. Creo que no existe ningún tipo de música culta que dependa en tan alta medida de ese vehículo que es el intérprete. Difícilmente una música puede ser menos autónoma, puede estar más indefensa, más inerme. Constantemente los maestros franceses de los siglos XVII y XVIII han expresado su miedo a la hora de entregar sus obras a la imprenta, como padres temerosos de dejar solos a sus hijos, a los que ven incapaces de vadearse sin su protección y vigilancia. Constantemente los compositores hablan de la necesidad de tomar lecciones, de escuchar al menos sus interpretaciones, como requisito imprescindible para que la música tenga su indefinible carácter. Ahí están los prefacios de Couperin, que con machaconería insiste en la necesidad de cumplir las normas por él dictadas, de ejecutar los ornamentos con máxima fidelidad, de seguir sus detalladísimas instrucciones, al mismo tiempo que se lamenta de los desatinos que escucha ya en su época, incapaz de prever lo que después se avecinaba. Couperin y muchos de sus contemporáneos escriben obras teóricas, destinadas a intentar describir las mil sutilezas propias de su estilo interpretativo, creando nuevos signos que no son ya propiamente ornamentos sino pequeñas inflexiones rítmicas —como la *suspensión* couperiniana— difíciles, si no imposibles, de describir con palabras. Docenas de tratadistas se esfuerzan bastante inútilmente en codificar, en reducir a leyes inmutables las mayores sutilezas rítmicas o articulatorias, acaso traicionando sin querer su esencia misma: la flexibilidad, la libertad, el carácter improvisatorio. Pocas legisla-

ciones habrá tan complejas, tan contradictorias como la del *style inégal* o el *style pointé*, intrincadísima selva en la que es más fácil perderse de lo que a simple vista se podría sospechar. Y qué decir del mare mágnum de ornamentos, descritos concienzudamente en un sinfín de tablas, diferentes para cada autor, y en la que se nos dice todo menos la personalidad particular que cada ornamento ha de tener. Constantemente los compositores en su incapacidad descriptiva acuden al intangible concepto de *bon goût*, piedra filosofal que todo lo remedia pero que nadie sabe donde está ni cómo se puede adquirir.

Efectivamente, ninguna música depende como ésta de las mil convenciones vigentes en la época, de los más leves gestos, tan sutiles e inimitables como la gracia de un paso de danza o la elegancia de una reverencia.

En consecuencia, el barroco francés es poco menos que intransitable para el intérprete que no posea un bagaje musicológico considerable, y de ordago fueron los descabros de los pocos osados que sin él se aventuraron por terreno tan peligroso. Cierto es que el conocimiento directo de las infinitas fuentes prácticas y teóricas que nos han legado los músicos de la época constituyen una brújula valiosísima, pero también lo es que no basta con ella para llevar a buen puerto sus obras. Creo que es imprescindible impregnarse en la medida de lo posible del ambiente en que han visto la luz, introducirse interiormente en un mundo apasionante muerto hace dos siglos: la literatura, las obras artísticas y no sólo musicales, muy especialmente la danza, los marcos urbanos, los palacios, los jardines que constituyeron el entorno de la música, ayudarán tanto al intérprete como la erudición musicológica. Al intérprete... y al oyente, porque no es fácil entrar en este mundo refinado, hermético, íntimo, en el que ni la música ni el intérprete van a buscar al oyente a su butaca, ni mucho menos a engatusarle con el demagógico arrullo del que tanto ha abusado la historia de la música desde entonces hasta hoy. Ahora bien, uno y otro verán compensados con creces sus esfuerzos, porque pocas manifestaciones artísticas pueden calar tan hondo en nuestro espíritu, pueden deparrarnos tan íntimas satisfacciones, pueden tan eficazmente deperezar nuestra tantas veces adormecida sensibilidad. Delicioso opio el del barroco francés, capaz como pocos de permitirnos evadir una realidad circundante perfectamente antagónica y no siempre deseable ni deseada; pero cuya adicción entraña los riesgos de todo placer íntimo y por ello difícil de compartir con nuestros semejantes: la soledad, el aislamiento y la nostalgia —gozosa y melancólica a la vez— propia del que se ha asomado a un mundo que no es el suyo.

Alvaro Marías

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

El clave barroco francés

El clave y el órgano son los dos únicos instrumentos que surcan de extremo a extremo la biografía del barroco francés, aquellos que *ya estaban* en los albores del período y aquellos que sobrevivirían, tan anacrónicamente como el estilo, hasta las postrimerías del siglo XVIII, en una agonía lenta pero luminosa cuyos representantes —Duphly, Balbastre, Armand Louis Couperin...— protagonizarían un capítulo glorioso cuando el estilo clásico y con él el pianoforte triunfaban en el resto de Europa.

La dinastía de los Couperin acompañará de principio a fin esta larga trayectoria recorrida por el clave, sobrepasándola por ambos extremos. Similar a la dinastía de los Bach, desde fines del siglo XVI con el viejo Mathurin Couperin (1569-1640) hasta bien avanzado el XIX con la organista Céleste-Thérèse Couperin (1793-1860), los músicos de la familia estarían constantemente presentes en la historia musical de Francia. Hasta hace unos lustros —muy pocos— la colosal figura de Couperin le Grand (1668-1733) había eclipsado por completo al resto de la familia, pero recientemente la notabilísima personalidad de Louis (1626-1661) y —aunque en menor medida— la atractiva figura de Armand-Louis (1727-1789) han saltado a la palestra llamando la atención de intérpretes, melómanos y estudiosos.

Todo empezaría un 24 de julio, en 1649 o 1650, cuando los hermanos Couperin, de la localidad de Chaumes, decidieron felicitar a Jacques Champion de Chambonnières, espinetista de la *Chambre du Roy* y organista de la *Chapelle*, que poseía una casa de campo cerca del pueblo de los Couperin. Chambonnières poseía un olfato excepcional para descubrir músicos de talento; pedagogo innato, formaría a toda una generación de clavicinistas y organistas franceses: Cambert, Lebégue, Nivers, D'Anglebert, Hardelle, aparte de los tres hermanos Couperin. Tras escucharlos, y enterado de que era Louis el autor de la música, *le testimonió su amistad y le dijo que un hombre como él no estaba hecho para quedarse en una provincia*, animándolo para que fuera con él a París.

Chambonnières debió arrepentirse pronto de su generosidad, puesto que en breve Louis Couperin se convertiría en un rival peligroso al que se le ofreció el puesto de *musicien ordinaire de la Chambre du Roy* que ocupaba Chambonnières, puesto que Louis Couperin rehusó elegantemente.

Hoy nos parece insólito que un músico rural, nacido y criado en una insignificante aldea, en una casa más propia de campesinos —y de campesinos humildes, si no miserables— que de artistas, se convirtiera al cabo de tres años en el organista de la parisina iglesia de Saint-Gervais —un puesto ciertamente codiciado—, que a los diez años apareciera como violista en el

Ballet de Psyché ofrecido en la corte, y que en 1661 muriera prematuramente dejando tras de sí una copiosa producción entre la que encontramos buena parte de la más hermosa música de la Francia de su tiempo. Como afirma Philippe Beaussant, no se puede pretender que en tan breve lapso Louis Couperin aprendiera música: sin duda ya la sabía antes, ya era un músico consumado en 1650, cuando fue *descubierto* en la célebre *aubade* de Chambonnières. A mediados del siglo XVII, la distancia que separa a un músico rural, a un músico popular, de un músico culto, es aún infinitamente menor que en nuestra época.

Louis Couperin, además de excelente músico debió ser hombre sagaz, capaz de sacudirse en breve el pelo de la dehesa, abrirse camino en la corte y mantener trato amistoso con la aristocracia. Muerto a los treinta y cinco años, dejaría como única herencia a sus hermanos *casi más onerosa que provechosa* una espineta y los manuscritos de sus obras. A pesar de ello, y a pesar de que su vida de crápula lo convirtió en cierto modo en la oveja negra de la familia, podemos suponer que François Couperin se refería fundamentalmente a él cuando manifestaba: *...es a lo que mis antepasados se han dedicado, independientemente de la bella composición de sus piezas: yo he tratado de perfeccionar sus hallazgos. Sus obras serán siempre má admirables que imitables. Son aún del gusto de aquellos que lo tienen exquisito. ¡Y qué razón tenía! Exquisito es el arte del muchacho de Chaumes-en-Brie, por inexplicable que nos parezca. Louis Couperin ocupa un punto clave en la génesis del estilo clavecinístico francés, que tan geniales frutos daría dentro y fuera de Francia. Si Chambonnières es el primer gran clavecinista francés que podemos considerar como netamente barroco, era necesaria una personalidad de primera fila para limpiar, fijar y dar esplendor al estilo que se estaba fraguando. Louis Couperin la poseía con creces, pero por si ello no bastara, debió recibir a través de Froberger en el momento preciso la influencia de la música italiana de Frescobaldi y de Carissimi, que había de enriquecer el estilo en ciernes, fecundándolo con nuevas ideas y enriqueciéndolo con nuevos recursos, sin restarle un ápice de su personalidad. En la obra de Louis Couperin encontramos ya los rasgos distintivos del clave barroco francés: él sería uno de los pioneros en el arte de injertar el estilo de los laudistas, el *style luthé*, trasladándolo al teclado del clave: buen ejemplo de ello es ese peculiarísimo género conocido como *prélude non mesuré*, *preludio sin medida*, en que el ritmo es dejado al libre albedrío del intérprete, que se convierte así en compositor, otorgando a la música un nuevo sentido de improvisación y de indeterminación puntillista que constituiría uno de los grandes atractivos del barroco francés a los ojos de los músicos impresionistas.*

Pero sobre todo, el arte de Louis Couperin —y el de sus contemporáneos— supone a mi juicio el descubrimiento de la intimidad musical, en medida incomparablemente mayor a cualquier posible precedente. Tan solo levemente precedido por el laúd, va a ser el aparentemente frío y mecánico teclado del clave el encargado de expresar por primera vez la intimidad, la in-

troversión, con una fuerza y una capacidad comunicativa que parecía corresponder a la voz humana. Por ello el clave francés, desde sus orígenes, va a ser un arte para minorías, un arte del gusto dé aquellos —siempre pocos y escogidos— que lo tienen exquisito, como decía Couperin el Grande: arte difícil de comprender y rara vez comprendido, arte vedado a los amantes de la demagogia y la alharaca musical de tan nutridas filas en todo tiempo. Pocos artes tan sinceros, tan nobles y auténticos como este del clave francés durante la segunda mitad del siglo XVII, antes de que la delicadeza femenil y el refinamiento como fin invadieran el arte musical. En el arte de Louis Couperin encontramos exquisitez, cierto es, pero también hondura, introversión, manifestación contenida de la intimidad: y todo ello se aparece con una virilidad, una nobleza y una elegancia que sólo se pueden alcanzar a través de la sinceridad artística más absoluta.

En 1730 François Couperin (1668-1733) publica su cuarto y último libro de *Piezas de Clavecín*, que contiene los órdenes 20 a 27. Un prólogo amargo escrito por un Couperin además de enfermo desengañado, anuncia el carácter sombrío, más melancólico de lo habitual, de los tres últimos órdenes. Sin embargo, los primeros órdenes del *Cuarto Libro* no reflejan en absoluto este estado de ánimo de los años finales; por el contrario, se diría que estamos ante un Couperin más luminoso, más alegre, más franco y bienhumorado de lo habitual; vitalidad que va a hacer mas abrupto el cambio de actitud, el ensombrecimiento de las últimas obras. Con todo, el orden vigésimotercero posee un carácter aún más intelectual de lo corriente en Couperin, se diría que el trasfondo cultural siempre presente en su obra ha dejado un sedimento más consistente de lo normal; que el músico espontáneo, transparente y cristalino cultiva voluntariamente una escritura más elaborada, más erudita, más densa y rigurosa, dentro de una severidad que contrasta con el humor que la música rezuma. Como señala Philippe Beaussant, los títulos de las piezas aluden menos que nunca a una realidad concreta e inmediata: son títulos más rebuscados, más literarios, que provienen del sustrato cultural, del teatro imaginario a través de cuya luz de candilejas Couperin contempla permanentemente la realidad, como si la luz del sol lo deslumbrara, aplanando los perfiles, aplastando los matices.

L'Audacieuse, con que se abre el orden es una especie de allemanda de estilo extrañamente riguroso, que de manera poco couperiniana se preocupa por desarrollar una misma idea, una célula inicial, a lo largo de todo el fragmento: un motivo saltarán en ritmo *pointé* que parece compendiar todas las posibilidades del estilo *a la francesa*. Esta célula inicial va adquiriendo paulatinamente una energía cada vez mayor a través de una escritura cuyo rigor y cuya insistencia en un modelo rítmico nos evocan el arte de Bach.

Este clima tenso, sostenido, audaz, se rompe en la pieza siguiente: *Les Tricoteuses, las tejedoras, las que hacen punto*, en la que encontramos al genial pintor de la mujer, al azoriniño detallista, capaz de recrearse en las cosas más insignificantes, en los gestos más leves; capaz de penetrar como nadie en

el mundo de lo femenino, con una finura psicológica completamente nueva. Como tantas otras veces, Couperin escoge las cristalinas sonoridades de la mitad superior del teclado para evocar con sutil humor el movimiento mecánico de las agujas que chocan, el parloteo intrascendente de las mujeres y ¡hasta los puntos que se escapan! como señala Couperin con la indicación *Mailles-lachées*. Una vez más Couperin no pinta, no describe, sino evoca, recrea una sensación previamente interiorizada, asimilada mentalmente, no tomada directamente de la realidad.

El mundo dulcemente melancólico del teatro, de los teatrillos de la Foire Saint-Germain y de la Foire Saint-Laurent que verían nacer la ópera cómica, se asoma una vez más en *L'Arlequine*. Una vez más la estética de Couperin y la de Watteau —de tan extraordinario paralelismo— se dan la mano. *Grotesquement* señala Couperin en la partitura: indicación que no deberá tomarse en el sentido moderno de la palabra, so peligro de sacrificar el carácter fantástico y divertido de la pieza. Se trata del grotesco de la *Commedia dell'arte*, tan presente en el teatro imaginario de Couperin, poblado de Arlequines, Polichinelas, Colombinas y Pantalones. El arte de la mímica, de la improvisación, aflora aquí y allá a lo largo de la historia, de Watteau a Picaso, de Moliere a Goldoni, de Couperin a Stravinsky; la fuerza de sus caracteres simples y Cándidos han atraído irresistiblemente a los artistas de todas las épocas.

Con las *Góndolas de Délos* nos encontramos con otro de los lugares más comunes de la iconografía couperiniana: la mitología. Mitología que no debemos tomarnos muy en serio. Como señala Beaussant, la Grecia de Couperin no es la Grecia de verdad, ni en Délos hay góndolas, que se sepa. Góndolas hay en Venecia, en la Venecia de la *Commedia dell'arte*, pero acaso nuestro músico no tiene que ir tan lejos, porque hay también Góndolas en Versalles, obsequio de la República de la libertad al Rey Sol y acarreadas por encima de los Alpes. Acaso se trate de estas góndolas del estanque de Apolo, estas góndolas trasplantadas a aguas de mentira, a un estanque, que no es sino un escenario teatral en versión acuática. La teatralidad de la pieza, escrita en forma de tríptico, sus cristalinas sonoridades de la mitad aguda del teclado, su carácter unas veces tierno y otras levemente humorístico, el tratamiento miniaturístico del conjunto, no nos sugieren aguas más bravias ni gondoleros menos refinados que los del palacio de Versalles.

Para terminar, un díptico titulado *Les satires-chevre-pieds*. Mitología de gabinete que da vida a las estatuas de los jardines de Versalles o a los cuadros de sus salones; o bien que ha puesto en movimiento los personajes que aparecen en los grabados de un grueso volumen dieciochesco con ricas guardas de tonos atormentados. Estos sátiros, que tienen pies de cabra, como todo sátiro que se precie, aparecen primero sobre el registro grave del clave con un aire de ritmos *enpointé*, un tanto solemnes, pero bien pronto el cuadro se anima —manteniendo, eso sí, las sonoridades graves— en una segunda parte *de gusto burlesco* que contrasta en su clima dionisiaco con el carácter apolíneo de las *Góndolas de Délos*.

Antoine Forqueray (1671-1745) representa, junto a Marin Marais, la cúspide de la viola de gamba francesa. Como nos dice ya Hubert le Blanc, en la época solía decirse que Marais tocaba como un ángel mientras Forqueray lo hacía como un diablo. Diabólico debía ser su virtuosismo como intérprete y si no diabólico sí al menos endiablado su carácter y personalidad. Varios testimonios de la época nos relatan cómo a lo cinco años tocó el violonchelo ante el rey Luis XIV, que quedó tan gratamente impresionado que ordenó se le enseñara a tocar la viola de gamba, con la que a los siete u ocho años conseguía tales prodigios que muy pocos eran capaces de igualarlo. Pero por lo que respecta a su calidad humana Forqueray debía ser personaje poco recomendable, capaz de hacer desgraciada a su esposa con una crueldad y mala fe no fáciles de igualar. El arsenal de instancias, libelos, requisitorias y sentencias de que fue objeto o autor hasta que —después de diez años de procesos— su desgraciada mujer consiguió la separación, nos dan una idea de una vida inestable, atormentada y de una personalidad tan diabólica como su manera de tocar la viola, caracterizada por *la belleza y la fuerza del arco, la brillantez y ligereza de la mano izquierda*. Altivo y orgulloso, incapaz de soportar la comparación con otro ser humano, ni ningún género de parangón entre su viola y otro instrumento musical, su arte refleja esta personalidad agresiva, nerviosa, tensa, difícil —*superbe*, como titularía Couperin su retrato de Forqueray— que, como ya señalaron sus contemporáneos, aproximaba el arte típicamente francés de la viola de gamba al virtuosismo de los violinistas italianos. Improvisador extraordinario, se nos dice que cuando acompañaba ejecutando el bajo continuo *jamás ejecuta el bajo como está escrito; pretende hacerlo mucho mejor a través de la gran cantidad de diseños brillantes que su cabeza produce; lucha, por decirlo así, con aquél que toca el trípode*. La música de Forqueray produce la constante impresión de poner a prueba al instrumentista, de llevar el instrumento a sus límites más extremos, de peligro, de esfuerzo, de nerviosismo. Esta fogosidad, esta violencia, llena de atractivo, a menudo apasionante, estaba en total contradicción con el mundo refinado, natural, noble y aristocrático de la viola francesa. En este sentido el arte de Forqueray traiciona la personalidad de su instrumento, dotándolo de una tensión y una espectacularidad que podía ser propia de la familia del violín pero no de la familia de las gambas, y —acaso no sin razón— se le reprochó ya en su época el haber precipitado la muerte de su instrumento por haber querido llevarlo demasiado lejos y por haber escrito una música de tal dificultad que tan sólo *él y su hijo podían ejecutar con gracia*.

De las 300 piezas de viola escritas al parecer por Forqueray, tan sólo 32 han llegado hasta nosotros gracias a la edición realizada en 1747 por su hijo, Jean Baptiste Forqueray. Ese mismo año verían la luz las mismas piezas *Convertidas en piezas de clavecín*, colección compuesta de cinco suites de las que han sido sacadas las piezas de nuestro concierto, que en interpretación clavecinística conservan intacta su belleza pero pierden parte de la violencia y de la brillantez virtuosística que poseían en su forma original.

La colosal figura de Jean-Philippe Rameau constituye la culminación del barroco francés tanto en el campo teórico como en el creativo. Prototipo del hombre ilustrado, del racionalismo dieciochesco, tras un largo período de formación Rameau salta a la fama casi con cuarenta años al publicar su genial *Traite de l'Harmonie*, una de las más importantes obras de teoría musical de todos los tiempos, que pondría los cimientos de todos los tratados posteriores que abordan el estudio de la armonía. A partir de ese momento, y hasta el final de sus días, Rameau, como si hubiera reservado todas sus fuerzas, como si hubiera estado madurando su inspiración y aquilatando su técnica durante tan largo lapso de tiempo, se lanza desenfrenadamente a la labor creadora, tanto en el aspecto teórico —que roza en ocasiones lo filosófico— como en su actividad de compositor, elevando la ópera francesa, la música para clave y la música de cámara a la más alta cima alcanzada a lo largo de todo el período barroco francés. Como tan a menudo sucede, además, Rameau tuvo que luchar firmemente para romper los clichés vigentes en cualquier época de que un teórico difícilmente puede ser un músico práctico de calidad, lo que dificultaría su carrera de compositor, iniciada, desde luego, a una edad extraordinariamente madura.

Cuando Rameau, a los cuarenta años rompe su casi total silencio publicando su *Tratado de Armonía* no ha escrito más que un puñado de cantatas y motetes y publicado en 1706 un *Premier livre de pièces pour clavecin* que apenas sugiere lo que va a ser su supremo arte clavecinístico, que no alcanzará su plenitud hasta muchos años después, cuando en 1724 publique su genial *Deuxième livre...*

Así pues, el libro de 1706 representa no ya una obra menor, sino casi marginal, dentro de la formidable producción ramista, que no podía hacer sospechar, a pesar de su excelente factura, el músico que se ocultaba en su autor. La suite sigue de cerca la tradición francesa hasta el punto de que el *prélude*, es casi casi un *prélude non mesuré*, género que resultaba ya arcaico en 1706. A lo largo de la colección, en la que encontramos danzas en lugar de las «piezas de carácter» típicas del clave ramista, nos sentimos ciertamente más cerca de la serenidad reposada y confidencial de un D'Anglebert o de un Louis Couperin, que del mundo brillante, arrebatado y virtuoso del Rameau de los años de madurez. La factura en estilo «vieja escuela» es soberbia y aquí o allá encontramos destellos de la genialidad venidera, pero es comprensible que esta obra pasara desapercibida para sus contemporáneos y que Rameau siguiera siendo un compositor ignorado durante cerca de un par de decenios.

SEGUNDO CONCIERTO

Música para oboe, viola da gamba y clave

La importancia de los músicos y constructores franceses en la historia de los instrumentos de viento es colosal a lo largo de toda la historia, pero nunca en mayor medida que en los albores del período barroco, ya que fue en Francia donde estos instrumentos iban a evolucionar desde su estado renacentista a su nueva factura barroca.

En el caso del oboe es un hecho aceptado que serían los oboístas y constructores de *La Grande Ecurie du Roy*, de los *Douze Grands Hautbois*, los artífices de la metamorfosis, desde las chirimías renacentistas al oboe barroco. Los Philidors, los Chédevilles y los Hotteterres serían los nombres fundamentales de este proceso, aunque la creación del oboe suele concederse a Jean Hotteterre (h. 1605-h. 1690). Chirimías y bombordas eran instrumentos de doble lengüeta de sonido poderoso y acre, especialmente adecuados para la ejecución de música al aire libre; a su lado el nuevo instrumento, el oboe, es de sonido menos potente —aunque todavía poderoso—, más cerrado y controlado, más apto para la música de cámara, aunque todavía capaz de desempeñar el cometido que le era asignado dentro de *l'Ecurie* y de los *Douze Grands Hautbois* en desfiles, paradas militares, carruseles, coronaciones, y otras solemnidades de la vida oficial y cortesana.

De este modo el oboe barroco estrechó el tubo, redujo el pabellón y la caña de la vieja chirimía, logrando un sonido más refinado y menos acre, apto para el nuevo repertorio camerístico, en el que iba a desempeñar un papel destacado, aunque menos trascendente que el de la flauta travesera cuya sutileza e intimidad eran más adecuadas a la estética del barroco francés que el sonido poderoso y penetrante del oboe barroco, mucho más bronco que el del oboe moderno en su versión francesa (el oboe moderno de tipo vienés conserva en mucha mayor medida los rasgos tímbricos y acústicos del oboe barroco).

Jacques Hotteterre (véase comentario al quinto concierto)

Louis-Antoine Dornel (1680-1756)

En 1706 —el mismo año de la aparición del primer libro para clave de Rameau, del concierto anterior—, Rameau, Dornel y otros cuatro aspirantes, compiten por la tribuna del órgano de Sainte-Madeleine-dex-la-Cité de París. Rameau sería el triunfador del concurso, pero al no aceptar el cargo por no llegar a un acuerdo con las autoridades de la iglesia, el puesto sería ocupado por Dornel. Organista de Ste. Geneviève, *maître de musique* en la Academie Française, sus obras fueron a menudo interpretadas con éxito en el Concert Spirituel. Autor de música religiosa (hoy perdida), de música vocal profana, de piezas de

clave y de órgano, Dornel es hoy conocido principalmente a través de su música de cámara, de la que publicó cuatro colecciones a lo largo de su vida (en 1709, 1711, 1713 y 1723). La colección de 1723, *Concerts de symphonies... contenant 6 concerts en trio*, está destinada tanto a las flautas, como a los violines y oboes. En realidad, a pesar del título, no se trata de conciertos en el sentido italiano del término, sino de sonatas en trío que —eso sí— denotan a menudo el influjo de la sonata corelliana, modelo que había dejado sentir su influencia en Francia desde que en 1692 la sonata *La Pucelle* de F. Couperin inaugurara el corellianismo francés. J. R. Anthony señala que, acaso debido a su formación como organista, las suites y las sonatas de Dornel producen la ilusión de ser más polifónicas de lo que realmente son, a pesar de lo cual *desgraciadamente, el mediocre talento melódico de Dornel priva a estos procedimientos de verdadera personalidad y los reduce a la categoría de fórmulas*. Sin ser, desde luego, compositor de primera fila, la música de Dornel, con sus armonías a menudo rebuscadas y su empleo expresivo de la disonancia —señalados por W.S. Newman— no carece de encanto y todavía hoy se deja oír con agrado. No puede ser más exacto el comentario de La Borde según el cual *Dornel tenía mucha reputación en su tiempo, y la merecía en parte*.

Jean-Henri D'Anglebert (1635-1691)

Willfrid Mellers, el gran estudioso de Couperin, se refiere a D'Anglebert nada menos que como *el más grande de los clavecinistas franceses antes de Couperin*, opinión compartida así mismo por E. Higginbottom. Discípulo de Chambonnières —como Louis Couperin y como casi todos los clavecinistas de su generación—, organista del Duque de Orleans y *ordinaire de la chambre du Roy pour le clavecin* durante buena parte del reinado de Luis XIV, D'Anglebert publicó una única colección de *Pieces de clavecin* en París en 1689 entre las que encontramos cuatro suites. La suite en re menor, como las en sol mayor y sol menor, se inicia por un *prélude non mesuré*, el peculiarísimo género que los clavecinistas franceses crearon al adaptar al teclado del clave los pequeños preludios improvisados con que los laudistas del *gran siècle* comenzaban sus interpretaciones con el propósito de comprobar su afición.

Gran contrapuntista —como lo demuestran sus seis fugas para órganos incluidas en su publicación, D'Anglebert gozó de la admiración de muchos de sus contemporáneos, algunos de ellos tan ilustres como J.S. Bach, que a la hora de redactar una tabla de ornamentos para su hijo Wilhelm Friedemann, no hizo apenas otra cosa que copiar la de D'Anglebert. Como escribe el clavecinista K. Gilbert, con D'Anglebert *el arte de la ornamentación alcanza su apogeo*. Su tabla de ornamentos —prosigue—, *la más completa que hay, incluye signos que no se encuentran en ningún otro lugar* de donde procede buena parte de la dificultad que presenta su música para el intérprete, que no debe permitir que la hojarasca ornamental perturbe la trama meló-

dica y la claridad formal del conjunto. A pesar de esta sobrecarga ornamental, la música de D'Anglebert, como la de Chambonnières o Louis Couperin, están lejos de la ligereza y la gracia «charmantes» con que a menudo se asocia el clave francés: por el contrario, su arte, severo y grave, posee una grandeza y una profundidad que la música francesa perdería en época de Luis XV. Ni un ápice de *frivolité*, de *badinerie* en esta música de enérgicos contornos capaz de combinar el mayor refinamiento con la elegancia más viril, la más exuberante ornamentación con la confianza personal, el *goût* más exquisito con la sinceridad más noble.

Pierre Danican Philidor (1681-1731)

Los Philidor componen una de tantas dinastías musicales de la Francia barroca, asociada a un instrumento determinado o —como en este caso— a una familia instrumental: la de los instrumentos de viento. En realidad el verdadero nombre de la fa-



François Couperin.

milia es Danican, y se pretende que el sobrenombre de Philidor fue aplicado a Michel Danican (h. 1600-1659) cuando Luís XIII comparó su manera de tocar con la del oboísta de Siena Filidori. El caso es que este Michel Danican, intérprete de oboe, cromorno y trompeta marina y miembro de *Agrande écurie* desde 1651, no aparece jamás bajo el sobrenombre de Philidor, adoptado por Jean Philidor (hermano pequeño o hijo de Michel), y a partir de él para todos sus hijos y nietos.

De los dos hijos de Jean Philidor (h. 1620-1679), sería el pequeño, *Jacques «le cadeU* (1657-1708) el padre de Pierre Danican Philidor, quien a su vez era primo de Anne-Danican Philidor, del que se habla detenidamente en los comentarios al quinto concierto de nuestro ciclo.

Para no faltar a la tradición familiar, Pierre Danican fue intérprete de varios instrumentos de viento y miembro de la *grande écurie*. Sabemos que tocaba el oboe y el ya bastante arcaico corneto en *l'écurie* (desde 1697, con sólo dieciséis años), que entraría en la *Chapelle Royale* en 1704, y como flautista en la *Chambre* en 1712, de manera que recorrería una por una las tres instituciones musicales del palacio de Versalles. A pesar de su extremada juventud, compuso en 1697 una pastoral, interpretada en Marly y en Versalles. En la biblioteca de Versalles se conservan muchos manuscritos de Pierre Danican, entre los que destacan sus seis suites para tres flautas, oboes o violines (1718) y numerosas marchas. Entre las obras por él publicadas cabe destacar su colección de Suites para dos flautas (París, 1717-18).

François Couperin (1668-1733)

Hacia 1692 François Couperin comete el acto entre subversivo y sacrilego —según el punto de vista de lullistas y corellianos respectivamente— de escribir por primera vez en Francia una sonata en el estilo italiano de Corelli. ¡El atrevimiento era tal que la obra sería presentada con el pintoresco pseudónimo de Francesco Coperuni! A partir de ese momento la sonata, por fin, conseguirá abrirse paso en la cada vez más defensiva Francia (el concierto italiano todavía tendrá que esperar lo suyo), y la actitud desdeñosa del *slogan* de Fontenelle —«Sonate, que veux tu?— se quedará en mero símbolo. Es curioso que François Couperin, el músico francés por excelencia, el más francés de los músicos franceses, fuera —y él mismo se jactaba de ello— el importador y adaptador del modelo de sonata en trío corelliana que hacía furor en toda Europa. De hecho, la inmensa mayoría de su música de cámara —y excepcionalmente también algunos de sus motetes y de sus piezas para clave— deben mucho, cuando no todo, a la música transalpina y Couperin se convertiría en el apóstol de esa actitud simbiótica a la par que conciliadora que se conocería como *la réunion des goûts*, la reunión de los gustos francés e italiano, cuyo máximo exponente estaría representado por esa obra tan finamente humorística que es la *Apoteosis de Lully*.

Dentro de esta actitud hemos de considerar *Les Concerts Royaux* (1722), *Les Goûts Réunis ou Nouveaux Concerts* (1724), *Les Nations* (1726) y las dos «apoteosis».

Los *Nuevos conciertos* destinados «al uso de toda clase de instrumentos» son precedidos por una larga declaración de principios por parte del autor: *el gusto italiano y el francés han compartido desde hace largo tiempo (en Francia) la República de la Música; para mí, he estimado siempre que las cosas que lo merecen, sin excepción de autores ni de nación, y las primeras sonatas italianas que aparecieron en París hace más de treinta años, y que me animaron a escribir algunas a continuación, no hicieron ningún daño a mi espíritu, ni a las obras del señor Lully ni a aquellas de mis antepasados... Así, por el derecho que me da mi neutralidad, yo navego bajo los felices auspicios que me han guiado hasta el presente.* Neutral es, pues, el *Septième concert* de nuestra velada, con su *Sarabande* totalmente corelliana, su *fuguéte* que combina la forma de fuga con la bipartita de una danza (¡difícil neutralidad en medio de esta guerra europea del estilo musical!), y con su meridional *siciliana* ataviada al modo galo (*tendrement et louré*, indica Couperin).

En definitiva, si fue un florentino el creador del estilo musical francés —dispuesto a imponerlo desde la más inflexible dictadura— no podemos extrañarnos de que fuera un francés el Conde don Julián que abriera las puertas de su patria al ejército enemigo.

Antoine Forqueray.—Chalais

Pongamos fin a nuestro comentario remitiéndoles a los del primer concierto por lo que respecta a la música de Antoine Forqueray y reconociendo humildemente nuestra más absoluta ignorancia sobre Chalais y su sonata para oboe.



TERCER CONCIERTO

La viola da gamba en Francia

Es típico del barroco musical la definición de la escritura instrumental frente a la escritura vocal, y la aparición de los estilos instrumentales específicos. En Francia las cosas van más lejos: cada instrumento representa un mundo diferente, a menudo aislado del resto de la actividad musical, con su propia biografía, con su adolescencia, madurez y decadencia, con sus características estilísticas propias, a veces con sus grafías particulares. Pocas cosas tan apasionantes como las trayectorias de cada instrumento que, con frecuencia, en el momento del declinar, se tiñen de nostalgia y destilan acaso las páginas más sublimes. En cierto modo, unos instrumentos se suceden a otros; la decadencia de uno coincide con el ascenso de otro, más que por los imperativos de la moda, por el propio pulso de la historia estética de Francia, que encuentra en uno u otro el vehículo ideal para su manifestación musical. Cierto es que algunos, como el clave o el órgano, mantienen su esplendor de principio a fin a lo largo de todo el período barroco, pero otros, en cambio, parecen sucederse en su hegemonía, y así, cuando el laúd declina, la viola da gamba alcanza su esplendor para ceder hasta cierto punto su cetro durante algún tiempo a la flauta travesera.

La viola da gamba, y en particular el rey de la familia, *la basse de viole*, representaba la tradición francesa de instrumentos de arco, frente al «plebeyo» violín y al violonchelo, que hasta cierto punto eran vistos como inventos de Italia, a pesar de la ilustre tradición de lutería francesa que estos instrumentos poseían. Frente al brillo y poderío de la familia del violín, la viola da gamba representaba *le bon goût*, la moderación y la elegancia; en cierto modo llegaría a simbolizar la tradición del *grand siècle* y la concepción aristocrática de la música frente a los cambios estéticos y sociales que se avecinaban a lo largo del siglo XVIII. Tal es la actitud de ese curiosísimo personaje que es Hubert Le Blanc al publicar en una fecha tan tardía como 1740 un panfleto titulado «*Defensa de la basse de viole contra las tentativas del violín y las pretensiones del violonchelo*», en el cual se revelaba rabiosamente contra el cambio del gusto francés a favor del italiano o germánico para terminar denostando del modo más pintoresco al violonchelo, al que califica de «*miserable cancre, hère et pauvre diable*». La viola da gamba, con su sonido a un tiempo incisivo e íntimo, con su gran autosuficiencia armónica debido a su capacidad para realizar acordes, estaba en cierto modo predestinada a encerrarse en su torre de marfil, lejos del mundanal ruido, desdeñosa ignorante de los nuevos vientos de la música europea. La imagen del viejo patriarca del antiguo testamento de la viola, Sainte-Colombe, encerrándose en un cuartito construido en lo alto de una morera de su jardín, para tocar para su propio deleite la viola, en el silencio del campo, mientras el discípulo peligrosamente aventajado Marais espía secretamente al maestro que le niega el magisterio, me parece todo un símbolo de esta actitud recelosa de la música

francesa, que se encastilla, que resiste estoica el largo asedio, replegada sobre sí misma; esa actitud de una música que se diría concebida para el recreo personal, para el solaz íntimo del espíritu, antes que para ser escuchada por un público en un concierto; que renuncia al efectismo y que apenas pretende conmover al oyente; que se conforma con «attendrir» al intérprete mismo que la ejecuta en un acto de autoconfidencia, cuya mera ejecución pública supone un pecado de impudor.

Se desconocen las fechas de nacimiento y muerte de Charles Dollé. Lo único que sabemos es que entre 1737 y 1754 publicó cinco colecciones diferentes que incluyen sonatas en trío para violines, flautas y violas (Op. 1), piezas de viola (Op. 2) y música para *pardessus de viole*, —el soprano de la familia, de reducido tamaño y tesitura aguda— (Op. 3, 4, 5 y 6) con y sin acompañamiento. Como tantos maestros de la etapa final del instrumento, la música de Dollé está dominada por la melancolía nostálgica, por la intimidad y la ausencia de efectismo; música para entrar en ella —con los peligros y el compromiso que supone para el oyente— o quedarse fuera, que no admite término medio ni audiciones inactivas.

Jacques Duphly (1715-1789) es, por su fecha de nacimiento, un músico perteneciente a la primera generación preclásica, a la de músicos como Pergolesi, C. Ph. E. Bach o el padre Martini. Sin embargo Duphly era francés —de Rouen afincado en París—, y como tantos músicos franceses permanecería fiel al estilo barroco en un época perfectamente anacrónica. Duphly es el prototipo del músico nostálgico, aferrado a un mundo que desaparece para siempre, a un concepto no ya de la música, sino de la vida, de la realidad y del hombre que tiene sus días contados. La imaginación acaso es la que nos hace adivinar una actitud desesperada en sus últimos años: después de una etapa de fama y esplendor, de aparición de sus obras entre 1748 y 1768, su rastro se esfuma, su vida es tan oscura que se le llega a buscar a través de un anuncio en el *Journal Général de la France*. En realidad, Duphly vivía en el «*quai Malaquais*», en el hostel de Juigné, con su criada. Moriría en 1789, al día siguiente de la toma de la Bastilla, como si se negara a sobrevivir al mundo del *ancien régime*. Nos sobrecoge leer que entre los enseres enumerados en su inventario (plata, libros, partituras...) no había un clavecín.

En una inmensa proporción la música de Duphly hace referencia a personajes conocidos de la época y de los cuales acaso esperaba protección. ¿Es por deseo de adulación por lo que su retrato —uno de tantos— de Forqueray nos lo presentan como a un ser noble, profundo y bondadoso? ¿O acaso porque lo conocía demasiado y sabía que bajo la piel de diablo se escondía el cordero?

Gustav Leonhardt señala que en la música de Duphly encontramos un estilo *que satisfacía el nuevo ideal de simplicidad: una melodía simple que se mueve generalmente sobre un acompañamiento de carácter «naïf.»*... Duphly tuvo el empeño de escribir una música que no fuera demasiado difícil para los dedos

ni para el oído. Los delicados dedos de las jóvenes damas, de las que era el maestro predilecto, podrían, sin demasiado esfuerzo, llevar los clavecines de Blanchet, Vater o Taskin, a su más conmovedor grado de resonancia-, porque sus piezas encierran el precioso secreto de la sonoridad. Acaso este tipo de escritura exige más oficio que la composición de obras difíciles y virtuosas: a los ignorantes la perfección les parece siempre fácil.

Duphly dice la última gran palabra del clave barroco francés. En su voz resuenan los ecos de un siglo de música, desde Louis Couperin a Forqueray, pasando por Couperin el Grande y Rameau y se dejan sentir los futuros sonidos del clasicismo. El clave de Duphly, sin embargo, no revela el momento de decadencia: sus sonidos se alzan unas veces garbosos y elegantes —como en la «*chacóna*»— otras nobles y profundos —como en La Forqueray— pero siempre límpidos, como si el final de una época, de una música, de un instrumento, de toda una manera de concebir el mundo, no se divisara ya en el horizonte.

Desde el siglo XV hasta el XVIII encontramos no menos de ocho compositores franceses y flamencos, apellidados du Boisson, sin que sepamos qué relación puedan tener entre sí. El que aquí nos interesa y del cual ignoramos nombres y fechas de nacimiento y muerte (ésta tuvo que ser anterior a 1688) fue criticado por Jean Rousseau, autor de un *Traite de la viole* (1687) a causa de su técnica: *úlportoit tres mal le main*», —escribe— a pesar de lo cual su rival, el célebre Demachy, prefería a Du Boisson que al famoso Sainte-Colombe, acaso porque es mejor defender al enemigo menos peligroso, pero tal vez por valoración sincera. El estilo de Du Bois era en un principio muy contrapuntístico, rico en dobles cuerdas y acordes, pero posteriormente evolucionó a un estilo más melódico, criticado por Demachy. Su música se conserva en dos manuscritos, uno recopilado en 1666 por un alumno que incluye una colección para viola sola y otro dedicado a música de *lyra viol* sola, que se conservan respectivamente en la Biblioteca del Congreso de Washington y en la Nacional de París.

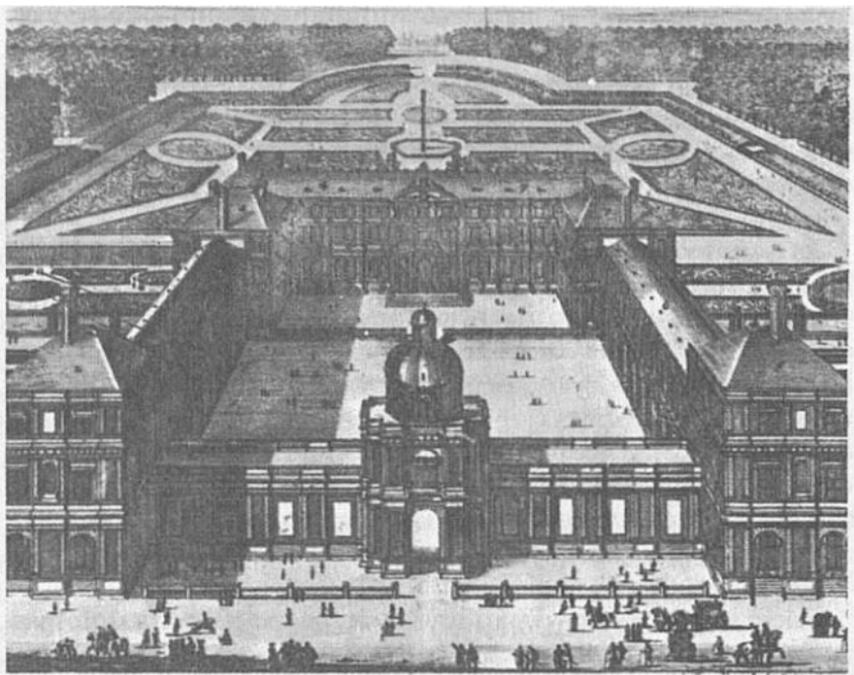
A pesar de la diferencia de edad, Marin Marais y Forqueray constituyen la gran pareja —antagónica y complementaria, como todas las grandes parejas de la historia del arte. Si Forqueray pretendía italianizar la viola, haciéndola caminar por las encrepadas sendas del violín italiano, Marais representaba, como discípulo —hasta el espionaje— de Sainte-Colombe y de Lully la tradición francesa. Auténtica radiografía de la música barroca esta pareja de apolíneo ángel francés y dionisiaco diablo italianizante.

Lo cierto es que no sería fácil discernir qué técnica es más exigente, si la angélica de Marais o la diabólica de Forqueray, porque pocas obras hay tan difíciles como las *Folies d'Espagne* incluidas por Marais en su *Second livre* de 1701 y en las que da la réplica —¡y qué réplica!— a la recién aparecida *Follia* de Corelli que parecía haber conducido a su límite máximo el viejo tema portugués que había nacido destinado a simbolizar a Es-

paña a lo largo de la historia de la música. La réplica francesa no puede ser más genial, audaz y atrevida: inmensas proporciones, imaginación sin par y portentoso virtuosismo en su versión más equilibrada y serena —dentro de la medida en que virtuosismo y serenidad son compatibles—. ¡Mal síntoma para la música francesa que Marais no consiga siempre mantenerse todo lo alejado que quisiera del estilo italiano!

Ordinaire de la chambre du Roi, violista de la Opera y ocasionalmente «*batteur de mesure*n (un término en desuso que define fielmente a la mayor parte de los directores de nuestros días), autor de cuatro óperas en ortodoxo estilo lullista, Marais ha pasado a la historia de la música inseparable de su instrumento y de la música para él compuesta, de un clasicismo comparable a lo que podría representar la obra de Corelli con respecto al violín y a la música italiana.

Entre sus diecinueve hijos, muchos de los cuales tocaban la viola —da escalofríos pensar en el presupuesto familiar en cuerdas— fue Roland Marais el único que llegó a destacar como violista. (Quantz lo cita como excelente intérprete de *basse de viole*). Roland Marais fue autor de una *Nouvelle Méthode de musique pour servir d'introduction aux auteurs modernes* (1711, perdido) y de dos volúmenes de *Pièces de viole*, publicados en París en 1735 y 1738.



CUARTO CONCIERTO

La música para laúd

No es extraño que fuera el laúd —con sus parientes próximos, la tiorba y la guitarra— el instrumento destinado a ser el primer vehículo de la música barroca francesa, antes incluso de que el clave y la viola da gamba definieran su identidad, antes también de que el florentino Lully dictara el decálogo musical del estilo del *grand siècle*. No podía ser sino el laúd, con su asombrosa, enfermiza intimidad, con la estremecedora introversión de su sonido, con la indefinición de su escritura, quien emitiera el primer vagido del *goût français*, muchas veces unido a la voz humana en el delicioso género del *air de cour*, genial premonición de la *mélodie française*. La adolescencia precoz del laúd determinaría también su prematura desaparición, pero a pesar de su efímera existencia —dentro, claro está, del estilo barroco francés— la influencia, o mejor dicho, la herencia del laúd iría muy lejos. Así, la manera de preludiar improvisando, típica de los laudistas, que así desentumecían los dedos además de comprobar si era correcta la afinación de su instrumento, daría lugar, al sustantivizarse lo adjetivo, al género prototípicamente francés del *prélude non mesuré*, cultivado por muchos de los más grandes clavecinistas del seiscientos.

Además, el estilo *luthé*, el estilo laudístico, va a ser el gran modelo del clave francés. Se trata de una serie de técnicas propias del laúd, en las que las armonías a menudo tan sólo están insinuadas, de forma que el oído ha de imaginar aquello que está tan sólo sugerido; es también esa manera de descomponer los acordes, que no se escuchan simultáneos, sino que se van desgranando en ritmos sincopados y a contratiempo, creando una sensación de «*puntillismo*», de indefinición, de brumosidad, en la que reside buena parte del poder de sugerencia de esta música, que sin duda iba a atraer a los músicos del período impresionista de modo extraordinario.

Es curioso que el placer por la música íntima y profunda de los laudistas no escapara ni siquiera a la persona de Luis XIV —símbolo de la magnificencia barroca— del que se nos dice que, enfermo a causa de su fistula, se acostaba a las ocho, cenaba a las diez en la cama, pero hacia las nueve mandaba llamar a Robert de Visée para que consolara su melancolía con el sonido de su guitarra. Nunca debemos perder de vista la domesticidad, la funcionalidad cotidiana de la música de nuestro ciclo, más próxima al hecho de poner un disco en nuestro tiempo que al de asistir a una sala de conciertos.

Pocas imágenes nos darán una idea tan exacta de la dolorosa agonía de los instrumentos de la Francia barroca como un testimonio de Titon de Tillet en 1732 en el que leemos: *No creo que se encuentren en París más de tres o cuatro venerables ancianos que toquen este instrumento; encontré uno el año pasado... que me confirmó que apenas había cuatro «luteranos» o*

tocadores de laúd en París; se empeñó en que subiera a su casa y después de haberme colocado en un antiguo sillón, me tocó cinco o seis piezas de laúd mirándome siempre con un aire tierno y derramando de vez en cuando algunas lágrimas sobre su laúd. La guitarra, por su parte, alcanzó un auge en Francia directamente relacionado con la debilidad que Luis XIV tenía hacia este instrumento. No le faltaba razón a Voltaire cuando escribía «no se le enseña más que a danzar y a tocar la guitarra». Estas eras las dos únicas pasiones hasta los veinte años del futuro Rey Sol, fieles compañeras de una adolescencia triste y aislada. La guitarra no había dejado de estar presente en la vida musical francesa (en el siglo XVI Adrián Le Roy, por ejemplo, se había destacado como guitarrista y compositor para este instrumento), pero lo cierto es que a mediados del siglo XVII conservaba un cierto carácter exótico, asociado constantemente con lo español. Quizá no fuera secundario en la pasión del rey por la guitarra el que fuera el instrumento por excelencia del país de su madre; español era —a pesar de su nombre— Jourdan de la Salle, que ostentaba el título de *Maître de guitarrre du Roi*, y con frecuencia el empleo de este instrumento iba asociado a la temática española. Así, la guitarra se va a aclimatar en Francia y lo va a hacer no como instrumento popular —como sucedía en España— sino en los estratos más elevados de la sociedad, como instrumento propio de damas de la aristocracia, caballeros nobles y hasta del mismísimo monarca.

Dejemos a un lado al laudista alemán Johann Gottfried Conradi, del cual no se sabe absolutamente nada, salvo que en 1724 publicó en Francfort del Oder su afrancesada colección de *Nouvelles pièces de luth en forme de Préludes, Allemandes, Courantes, Giges, Menuets, etc.*

Jacques Gallot, conocido como *de Vieux Gallot de Paris*, el miembro más importante de una notable familia de laudistas franceses del siglo XVII, debió morir en 1690. Discípulo de Ennemond Gaultier, primo de Denis Gaultier, compuso una colección de *Pièces de luth composées sur differens modes* (Paris, después de 1670) que incluye un pequeño método de laúd. Entre sus obras existen muchos retratos de damas de la nobleza (¿retratos o meras dedicatorias?), y una docena de composiciones elegiacas o «*tombeaux*», como el conmovedor «*tombeau de la Reyne*», un ejemplo muy hermoso de uno de los géneros más peculiares del barroco francés, dentro del cual encontramos a menudo algunas de las más bellas páginas escritas por laudistas, clavecinistas y violagambistas.

Robert de Visée es quizá el más genial de los laudistas franceses, aunque además de laudista fuera guitarrista, violista y cantante. Probablemente discípulo del gran Corbetta, no consiguió ostentar el título de «*Maître de guitarrre du Roy*» hasta 1719, en que falleció Jourdan de la Salle, pero al año siguiente poco antes de su muerte lo cedería a su hijo. A pesar de esto, fue intérprete predilecto de Luis XIV, como ya se ha dicho; actuó frecuentemente en Versalles y Marly, solo o junto a músicos como los flautistas Philibert y Descoteaux, el violagambista For-

queray o el clavecinista Buterne. En el prólogo a su primer libro de *pièces*, Visée hace gala de una excesiva humildad —seguramente no exenta de adulación— al escribir las siguientes palabras: *Conociéndome demasiado bien para pretender distinguirme por la fuerza de mi composición, he tratado de adaptarme al gusto de las personas hábiles, dando a mis piezas, en la medida que mi debilidad me lo puede permitir, el sello de aquéllas del inimitable señor Lully*. Ciertamente es que la música francesa se podría dividir en dos: antes y después de Lully, pero no por ello es menos cierto que Visée poseía una personalidad propia bien interesante y marcadamente individual, capaz de concebir ciertas páginas tan geniales como *La Plainte, ou tombeau de Mesdemoiselles de Visée, Allemande de Mr. leur père*, elegía por la muerte de sus hijas de una profundidad que, *mutatis mutandis*, coloca a esta obra a la altura de los célebres *Kinder-totenlieder* mahlerianos.

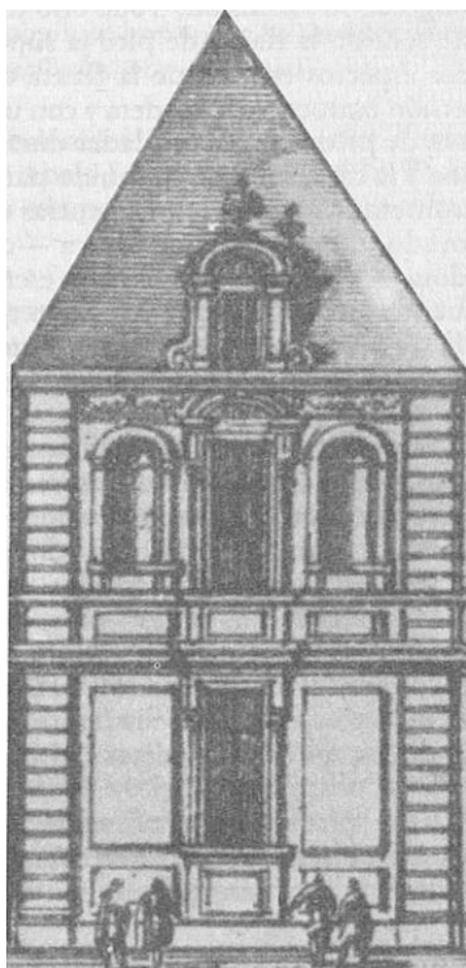
Denis Gaultier (1603-1672) fue conocido como «*Gu altier le jeune*» o como «*Gaultier de Paris*», para distinguirlo de su primo Ennemond. Desligado, como el violagambista Sainte-Colombe, del mundo de la corte, disfrutó sin embargo de la más unánime admiración de sus contemporáneos (el abate Le Gallois escribe en 1680 que *la aprobación universal le otorga la justa posesión de la corona*). Gaultier vivió de la enseñanza, del mecenazgo y de sus actuaciones frecuentes en círculos aristocráticos. Entre sus discípulos figuran los más ilustres nombres de laudistas de la siguiente generación, como Dufaut, los Gallots, los Dubuts y Charles Mouton. Fue, al mismo tiempo, amigo de los más célebres laudistas de la época, como Biancocher o L'Enclos, a los que dedicó sendos *tombeaux*. Recordemos que los laudistas constituyeron entre sí una especie de secta cerrada, reservada a los iniciados, entre los que se hacían intercambios musicales y que mantenían grandes contactos. La misma práctica de la tablatura vendría a convertirse en una especie de lengua propia que otro tipo de músico no podía comprender. Como escribe Mersenne, los laudistas *han podido creer tal vez conquistar mayor gloria manteniendo este arte escondido que divulgándolo, de donde proviene que las piezas que salen de sus manos no estén tocadas jamás según su intención si primero no han sido escuchadas o enseñadas por ellos mismos*. Resulta curioso que, pasados tres siglos, todavía estén vigentes en alguna medida entre los laudistas las tendencias arriba señaladas. La obra más importante de Gaultier, *La réthorique des dieux* (París 1652) fue publicada bajo el mecenazgo de Anne de la Chambré, para cuyo uso personal estaba concebida. Gracias a ello, su edición es de un lujo y una belleza inusitados; decorada por el orfebre del rey, Ballin; impresa por Ferrier e ilustrada espléndidamente por Abraham Bosse, basándose en dibujos originales de Le Sueur, amigo de Anne de Chambré, «*gentilhomme de M. le prince y trésorier de guerres*».

Aunque se ha señalado en ocasiones el *romanticismo* de la música de Gaultier, que produce el embrujo de *un vapor de opio encantador*, lo cierto es que se trata de una música muy rigurosa y erudita que responde en todo momento al ideal de

nitidez y precisión que constituye el primer mandamiento de todo compositor del barroco francés. Recordemos las palabras del propio Gaultier cuando adviene: *No os olvidéis de escucharos, por el temor de caer en el error común de embarullar.*

El último músico del concierto de hoy, Charles Mouton (1626-1699) no ha dejado apenas rastro de su biografía. Se suele afirmar que trabajó en la corte de Turin antes de afincarse en París, y que fue discípulo de D. Gaultier, pero ni lo uno ni lo otro está suficientemente documentado, y la fecha de nacimiento generalmente aceptada de 1626 es casi con seguridad errónea, a juzgar por la juventud con que lo representa en 1690 François de Troy en el espléndido retrato de Mouton que se conserva en el Louvre. Parece, en cambio, que Mouton mantuvo relaciones con el príncipe bohemio Ferdinand August Lobkowitz.

El arte de Mouton fue considerado por todos sus contemporáneos como la continuación del célebre Denis Gaultier. Esto quiere decir que Mouton era considerado como un clásico y al mismo tiempo como un músico tradicional, como un compositor prelullista. Como dice con exactitud Claude Chauvel, *último maestro de la gran tradición parisina, su figura habrá parecido sin duda anacrónica en una época en que la tiorba de Robert de Visée habla otro lenguaje y se mezcla con gusto con el ruido de la nueva orquesta. En el momento en que la vena creativa de los laudistas parece agotada para siempre, la obra de Charles Mouton... es como un radiante pero nostálgico adiós del laúd al país que había privilegiado su existencia.*



QUINTO CONCIERTO

La flauta en el barroco francés

Ya se ha hablado de la importancia de los instrumentos de viento, y especialmente de madera, en la Francia barroca, y de cómo fueron los constructores de este país los artífices de la evolución desde su estado renacentista a su nueva conformación barroca. Como sucede en toda Europa, la flauta se debate entre sus dos versiones: la flauta de pico y la flauta travesera. La flauta de pico, con su sonido objetivo, a la vez incisivo y sutil, capaz —un poco como la viola da gamba— de combinar lo acre con lo dulce (*dulce es el sonido de la flauta de pico en el mismo sentido en que es dulce el sabor de la alcachofa*, dice sagazmente Rosa Chacel), convive de forma pacífica con la flauta travesera, pariente humilde que no posee en principio tan rancio abolen-go aristocrático, pero que pronto va a ser honrado personalmente por uno de los más poderosos monarcas —Federico II de Prusia— y que a partir de 1710 va a ir avanzando posiciones hasta desplazar completamente y sumir en el olvido a la flauta de pico.

No es casual este auge de la flauta travesera, iniciado precisamente en Francia. Las razones que tradicionalmente se arguyen son perfectamente falsas: ni la flauta travesera es de sonido más poderoso, ni permite un mayor virtuosismo, ni está más capacitada para tocar en tonalidades remotas, ni posee mayor homogeneidad a lo largo de su extensión. Todo ello es perfectamente falso y en este sentido la flauta de pico la supera con creces. Tan solo hay dos aspectos en los que la flauta travesera en su rudimentaria versión barroca —de madera y con una sola llave— supera a la flauta de pico: las posibilidades dinámicas para tocar fuerte y piano y la capacidad de su sonido para fundirse con el de otros instrumentos. Ambas son exigencias del estilo clásico, con su renovado interés por la dinámica —que se concibe de forma novedosa— y su tendencia hacia la escritura homofónica y los bloques sonoros. Creo que es esto lo que va a determinar la victoria del *traverso*, a pesar de sus muchas limitaciones al lado de la flauta de pico. Es posible que estas tendencias comenzaran a apuntarse ya en la música francesa de comienzos del siglo XVIII, pero en todo caso creo que son otras las razones que determinaron la moda de la flauta travesera: su sonido totalmente subjetivo, modelado hasta en el menor detalle por los labios del intérprete, capaz de modificar la tímbrica y la dinámica hasta el infinito, en un contacto entre instrumentista e instrumento tan solo superado por el caso excepcional de la voz humana. Esta indefinición, esta inaprehensibilidad —subrayada por la desigualdad de cada nota— fueron a mi juicio la causa que convirtieron los otrora defectos de la flauta travesera en virtudes a los ojos' de los músicos franceses del momento.

Con todo, flauta de pico y travesera coexisten amigablemente durante casi todo el barroco; los intérpretes de una suelen serlo también de la otra, y los constructores son también los mis-

mos. Casi todas las colecciones dedicadas a la flauta travesera advierten —y si no lo hacen es por omisión, puesto que se da por sabido— la posibilidad de ejecución con flauta de pico (y a menudo con oboe) mediante una simple y cotidiana transposición una tercera superior.

La sonoridad tan prototípica de la flauta, la viola da gamba y la tiorba (o el clave) representa acaso la combinación ideal capaz de expresar como ninguna otra la intimidad, la sensibilidad interior, el refinamiento y moderación del barroco francés, que logra a través de esta tímbrica su máximo poder de sugerencia. ¿No es precisamente esa sonoridad la perseguida, la adivinada por Debussy —que no conocía la tiorba ni la viola da gamba— al escribir su sonata para flauta, viola y arpa? La historia se repite, y una vez más el impresionismo coincide con la estética y la sensibilidad de los compositores del siglo XVIII.

Sabemos muy poco de la vida de Charles Dieupart (1667-1740), compositor, clavecinista y violinista francés que desarrolló la mayor parte de su carrera en Londres, adonde debió de emigrar a comienzos del siglo XVIII como tantos otros músicos continentales. Inglaterra ofrecía en esta época las mejores perspectivas profesionales de toda Europa para un músico; allí no era imprescindible, como en el continente, trabajar al servicio de la nobleza o vestir los hábitos, puesto que en época muy temprana se desarrollaría el concierto público. La burguesía inglesa se convertiría en una gran cultivadora y consumidora de música, dispuesta a pagar cantidades bastante elevadas por asistir a un concierto, mientras que las sociedades filarmónicas proliferaban por doquier y se imponían las suscripciones de partituras a modo de «*fascículos por entregas*».

Dieupart, Geminiani, Loeillet, Barsanti, Giuseppe Sammartini, Haendel, Abel, J. Ch. Fisher, J. Ch. Bach, son tan solo algunos de los compositores dieciochescos afincados en Gran Bretaña.

Dieupart, después de fracasar a su llegada a Londres en sus intentos para establecerse como empresario de ópera, ganó una reputación como violinista y clavecinista, siendo especialmente popular como profesor de clave. Sabemos de sus múltiples actuaciones, incluso en las tabernas, que tanta importancia tuvieron en la música inglesa de esta época, así como que murió en Londres en la miseria hacia 1740.

La colección más célebre de Dieupart es la de sus *Six suites de clavessin... composeés & Mises en concert par Monsieur Dieupart pour un violon & flüte avec une basse de viole & un Archilut* (Amsterdam, 1701). En esta colección Dieupart hace uso de una práctica que habría de hacerse común años más tarde y casi sistemática durante los albores del estilo clásico: componer para un instrumento de teclado, previendo la posibilidad de utilizar la misma música de forma camerística. La colección está dedicada a la Condesa de Sandwich (por cierto, que debe tratarse de la madre de John Montagu, célebre por haber inventa-

do el «*sandwich*» al no querer abandonar su partida de «*whist*» para ir a comer), posiblemente alumna de clave de Dieupart. Dieupart, sin saberlo, y a pesar de su poco brillante carrera, recibió el máximo homenaje al que un músico de su época podía aspirar: la admiración de J. S. Bach, que copió de puño y letra dos de sus suites, que imitó —salvando las distancias— su estilo y que incluso lo citó al componer sus suites inglesas. No es extraño que si Dieupart sirvió de modelo, y puesto que su música permanece perfectamente fiel al estilo francés, las suites inglesas de Bach sean mucho más francesas que verdaderamente inglesas (recordemos que el título seguramente no fue utilizado nunca por Bach).

La versión para clave de estas suites está ricamente ornamentada con una serie de signos explicados previamente en una tabla, que pueden servir de excelente base a la ornamentación de los flautistas o violinistas que las interpretan. Dieupart destina sus obras a dos tipos inhabituales de flautas, la *flûte de voix* en *re* y la *flûte du quatre* en *si bemol*, aunque una simple transposición permite la interpretación en una flauta en *fa*.

Ya hemos dicho en estas mismas páginas que Couperin es el gran pintor de la mujer en la música barroca, y uno de los más perspicaces maestros de la psicología femenina de la música de cualquier época. Buena prueba de ello es el *Septième ordre* (incluido en el *Second Livre*, de 1716) que está sumido en una atmósfera dulce, tierna, suavemente voluptuosa. Con frecuencia Couperin se mueve en la mitad grave del clave, y a lo largo de todo el orden asoma una y otra vez una escritura que evoca la de los viejos laudistas franceses, con el intimismo, introversión y particular encanto que caracteriza su música.

¿Quién es la *Ménétou* con que se inicia el orden? El Marqués de Dangeau en su diario describe un concieno celebrado en 1689 en casa de la *Dauphine* en el que Mlle, de Ménétou —que sólo tenía nueve años— había tocado el clave. El Marqués relata cómo se había divertido Luis XIV y cómo había encontrado deliciosa la interpretación de la pequeña virtuosa, encarnación misma de la música, que cantaba, bailaba, tocaba la flauta y el clave, y por si fuera poco era un prodigio de gracia y encanto. Se conserva alguna música escrita por ella, además de un grabado que la representa al teclado del clave.

Bajo el título de *Les Petites Ages* nos encontramos con cuatro piezas donde aparece el gran pintor de la mujer, que no podía ser insensible al encanto de la mujer adolescente a la que retrata con una frescura y una ternura insuperables.

Después del clima sutil y encantador de *Les Petites Ages* era necesario respirar un poco de aire fresco, aportado por el ritmo de danza de *La Basque*. Tras *La Chazé*, (no interpretada en nuestra velada) *Les Amusements* ponen fin al orden con su estilo laudístico, que emplea la mitad grave del teclado y de los que emana esa luz que, como dice Beaussant, produce reflejos atornasolados, en lugar de iluminar. Sin duda el «*entretenimiento*»

al que se refiere el título proviene de la forma de rondó empleada.

El apellido Philidor es uno de los más ilustres en la historia de los instrumentos de viento. Asociados durante varias generaciones a la *grande écurie*, se destacaron como flautistas, oboístas, fagotistas, percusionistas, intérpretes de cromorno, bibliotecarios musicales, etc. Anne Danican Philidor (1681-1728), —que fue, desde luego, un hombre y no una mujer como a veces pintorescamente se supone— ocupó el cargo de oboísta en la *grande écurie* (1698), en la *chapelle royale* (1704) y en la *chambre du roi* (1712), pero ha pasado a la historia de la música ante todo como fundador del *Concert Spirituel* (ver introducción) en 1725. Más tarde nuestro músico dirigiría también los conciertos de la Duquesa de Maine y sería superintendente de la música del Príncipe de Conti.

A pesar de sus devaneos con la política musical, Anne Danican Philidor era un compositor considerable, como lo demuestra su *1. "Livre de Pièces pour la flûte traversière, flûte à bec, violons et haut-bois..."* (Paris, 1712) donde aparece la sonata en *re* menor de nuestro concierto, en la que destaca la excelente factura —de extraordinario interés rítmico— de las dos fugas (en su versión francesa, tan diferente de la italiana y germánica) y la exquisita sutileza del *lentement* inicial, que deja campo libre al intérprete para poner en práctica todos los recursos expresivos que poseían los instrumentos de viento en la época, en especial el típicamente francés *flattement* o vibrato digital, que crea un efecto tan sutil como sorprendente.

Michel Blavet (1700-1768) es quizá, junto a de la Barre, Hotteterre y Buffardin, el más ilustre flautista del dieciocho francés. A los cuatro se refiere elogiosamente Quantz en su célebre tratado, pero apostilla que *en la práctica Buffardin y Blavet superaron con mucho a sus predecesores*. No es extraño que Quantz prefiriera a Blavet que a Hotteterre o La Barre. Por varias razones: en primer lugar porque su música era más virtuosa y más brillante; pero también porque anunciaba el estilo galante y porque era un tanto italianizante. Blavet representa el momento en que la música francesa comienza a flaquear ante el asedio italiano; en que comienza a darse por vencida, en que comienza a traicionarse a sí misma, ante los irresistibles cantos de sirena ultramontanos. No en vano Blavet es el intérprete más frecuente —con diferencia— del *Concert Spirituel*, que tanto contribuiría a la difusión de la música italiana en Francia. Una cosa era el italianismo perfectamente francés de un François Couperin o de un Forqueray y otra el «cambio de chaqueta» que se comenzaba a percibir. Las sonatas Op. 2 (Paris, 1732) de Blavet nos presentan perfectamente el momento de la transición: música inconfundiblemente francesa (la *sarabanda* de nuestra sonata) al lado de otra netamente italiana (el *allegro* final); términos italianos junto a términos franceses, etc. Estamos ya en el reino indiscutible de la flauta travesera, que acaba de ganar la batalla sobre la flauta de pico. Con todo, la herencia francesa está aún viva; por la misma época un músico francés va a pasar-

se a las filas enemigas con todas sus consecuencias: Jean-Marie Leclair. ¡Desde ese momento, la guerra está perdida!

Jacques Martin Hotteterre «*Le romain*»(1674-1763) es sin duda, al lado de Quantz, el más grande flautista de todo el barroco, y el flautista francés por excelencia. Nacido en el seno de una familia de intérpretes y constructores de instrumentos de viento, va a llevar la flauta traversera, la flauta de pico y el oboe a unas cotas técnicas y expresivas nuevas en la época. Hotteterre vive el momento en que la flauta traversera alcanza a la flauta de pico en su carrera, para dejarla pronto atrás; así, en su célebre método se ocupa de ambas, pero en primer lugar del *traverso*. Pero, al mismo tiempo, está también a caballo entre la Francia de Luis XIV y de Luis XV, y esto se refleja a lo largo de su obra, que combina la profundidad del *grand siècle* con la feminidad, galante y levemente amanerada que domina tantas veces la música dieciochesca francesa. En Hotteterre encontramos el arte ornamental francés en su más alto grado de complejidad y exuberancia. A veces encontramos un ornamento para cada nota, a veces más de un ornamento —un ornamento compuesto— para una sola nota, lo que plantea más de un quebradero de cabeza al intérprete de hoy y posiblemente también al de hace dos siglos. La música, así, adquiere la levedad y la complejidad de una filigrana, del más fino encaje, del más sutil bordado. La música se convierte en gesto, pero en gesto de danza, en elegante reverencia, tal vez en postura de esgrima. Las inaprensibles leyes del *bon goût* rigen de manera enfermiza la música de Hotteterre, que acaso más que música se torna a veces mera convención, uso social, aderezo, objeto decorativo. Pelucas, lunares postizos, porcelanas, miriñaques, polvos de arroz, se dan cita en la música de Hotteterre con el sincero y poderoso latido de los viejos maestros del clave y del laúd seiscientista, cuyo eco firme y noble se deja escuchar todavía.

Para terminar, un ejemplo, acaso único en todo el ciclo, del dominio declarado de la feminidad, la ligereza, la «*frivolité*» en la música francesa, perfectamente simbolizado por la encantadora sonata de Philibert de Lavigne (publicada en París hacia 1740). La música de Lavigne está, en relación con la de un Michel de la Barre a la misma distancia que separa a Madame de Pompadour de Madame de Maintenon: sobriedad, austeridad, dignidad frente a feminidad, encanto, galantería. Estamos ya inmersos en el mundo artificial pero irresistible de *lepetit rien*, de la *bergerie*, la porcelana y la miniatura. Se adivinan los juegos pastoriles de María Antonieta y de sus damas, que van a poner de moda instrumentos como la *músete* o la *vielle* (nuestras gaita y zanfona) asociados desde siempre con el mundo pastoril; o como la flauta de pico que va a resurgir en un veranillo de San Martín no por efímero menos delicioso. Tal es el mundo, un poco empalagoso pero de inefable atractivo, de la sonata de Lavigne que, consciente de los peligros del estilo que cultiva, hace irrumpir el mundo de la música popular, con toda su frescura y toda su fuerza, en una pareja de *tambourins* cuya auténtica rusticidad es recibida por el oyente como una brisa de aire serrano que disipa la perfumada atmósfera del gabinete.

SEXTO CONCIERTO

La influencia del barroco francés en la obra de Debussy y Ravel

Baste un breve comentario sobre la temática tangencial del último concierto de nuestro ciclo. Clara y bien conocida es la admiración de los compositores del impresionismo y sus alrededores por la música barroca. Junto a Ravel y Debussy habría que citar a Falla, no sólo resurrector del clave para la música contemporánea, sino además entusiasta de Monteverdi —de tan honda huella en «*Atlántida*»—, de Scarlatti, de los polifonistas... Y dentro de nuestro siglo han sido muchos, muchísimos los compositores interesados y conocedores de la música barroca o prebarroca: citemos a Respighi —auténtica autoridad en música antigua italiana—, a Poulenc —cuyo síntoma más claro pero ni remotamente el único es su *Concert Champêtre* para clave y orquesta—, a Stravinsky —más por lo que se refiere a la música medieval y renacentista que a la barroca—, a Britten, a Luciano Berio o a Penderecki, conscientes de dejar a un lado docenas de nombres que merecerían ser citados.

Menos conocido es en cambio, el tema del interés de los compositores románticos y postrománticos hacia la música antigua. No nos referimos ya al bien conocido entusiasmo de Mendelssohn por Bach —transmitido por su maestro Zelter, todo hay que decirlo—, de tan colosal influjo en su obra creativa; de la admiración de Beethoven o Brahms hacia Haendel; de la pasión de Chopin por «*El clave bien temperado*»... "Todo ello es bien conocido. Acaso no lo sean tanto otros hechos no menos significativos. Puesto que de Francia estamos hablando me parece oportuno recordar la admiración —que supone conocimiento y que explica muchas cosas— de Berlioz hacia el *Castor et Pollux* de Rameau, cuyo *Tristes apprêts* consideraba sabiamente como *una de las más sublimes concepciones de la música dramática*. Tampoco está exenta de *barroquismo*, si bien mucho más superficial y pintoresquista, la obra de Massenet, y no sólo cuando, como en la *Manon*, se trata de recrear un ambiente histórico (lo mismo sucede con la *Dame de Pique* de Tchaikovski, aunque hay otros ejemplos que no están forzados por un libreto).

Es claro que casi todos los románticos que escriben para órgano, en el espíritu y casi siempre en la técnica, deben a la obra de Bach mucho más de lo que generalmente se acepta. Tal es el caso de Mendelssohn, por supuesto, de Schumann, Brahms, Liszt, Saint-Saëns y muchos otros. Y ya que acabamos de citar a Brahms y a Saint-Saëns, recordemos el hecho bien conocido de que es Saint-Saëns el primero en realizar una edición moderna de las obras de Rameau; y que nada menos que Brahms, junto a Chrysander, editaría en 1888 la música de clave de Couperin con una fidelidad al texto original que le otorga hoy en día el valor de una edición facsimilar.

La enumeración se podría prolongar hasta el infinito; baste lo apuntado para enunciar un «*sí, pero...*» al hecho indiscutible del olvido del barroco musical a lo largo de la pasada centuria.

Entre los organistas de estética romántica —ampliamente entendido el término, claro está— hemos omitido voluntariamente al músico que inicia nuestro concierto: César Franck, cuyo bachismo se manifiesta principal pero no únicamente en la producción para órgano. Buen ejemplo de ello es el precioso tríptico pianístico de nuestro concierto, el *Preludio, coral y fuga* (1884) con su libre preludio sobre *cantus firmus*, su coral, tan bachiano como wagneriano, y —para que no falte nada— su cromática fuga. Bachiana podemos calificar sin temor toda la figura de César Franck, titular de las tribunas de los más insignes órganos parisinos —ya lo dijo Liszt después de escucharlo en 1866— como bachiana era su ética y su estética musical. ¿No podría ser del Cantor de Santo Tomás el comentario de Franck con la mano encima de su *Beatitudes* cuando afirma: *lo que más me agrada de esto es que no contiene una sola nota sensual?*

Resulta curioso que Debussy homenajeara a Rameau, y Ravel a Couperin. Habría sido más lógico al contrario: las analogías entre Couperin y Debussy por un lado, y entre Rameau y Ravel por otro, son evidentes y han sido señaladas en numerosas ocasiones. Salta a la vista que el preciosismo esteticista, de expresividad refinadamente contenida, de sutiles claroscuros y moderada sensualidad de Couperin sugiere más el mundo debussista que la incisividad, energía desahogada, violencia de contrastes, desbordada sensualidad del arte ramista, que evoca de extraña forma el apasionante arte de Ravel. Y, sin embargo, los polos de diferentes signo se atrajeron en ésta como en tantas ocasiones.

En una época en que la tradición francesa idolatra y magnifica la renovación operística de Gluck, cuando en 1903 Debussy tiene ocasión de escuchar en la Schola Cantorum la *Guirlande* de Rameau, seguida de fragmentos de *Castory Pollux*, alza su grito de «*Vive Rameau! á bas Gluck!*» (cuya *Ifigenia en Aulide* se representaba en la Opera). Tal vez puede haber en Debussy cierto deseo de ruptura con la tradición vigente, es fácil de entender también el deslumbramiento de una estética musical entonces desconocida —del mismo modo que las músicas exóticas van a abrir un nuevo concepto de posibilidades a los músicos impresionistas—, pero parece que fue la sutileza psicológica de Rameau, la capacidad para captar y expresar musicalmente los estados de ánimo más sutiles de un personaje dramático, lo que más iba a deslumbrar al autor de *Pélleas*, que escribiría tres artículos diferentes sobre Rameau en 1903, 1908 y 1912. Del último de ellos, dirigido a André Caplet, entresacamos algunos párrafos que nos parecen muy significativos:

«Durante un período, tan largo como inexplicable, no se va a volver a recordar a Rameau: su embrujo, su forma tan finamente rigurosa, todo esto se va a reemplazar por una forma de concebir la música con miras únicamente al efecto dramático. El «hallazgo» armónico que acaricia el oído cederá lugar a la armonía masiva, administrativa, de una audición fácil, y por fin ¡se «comprenderá»! Únicamente, de este hecho, la música bifurcará

curiosamente para desembocar en Richard Wagner, ¡otro genio tiránico!»

«La inmensa aportación de Rameau es que supo descubrirla «sensibilidad en la armonía»; que consiguió escribir ciertos colores, ciertos matices, de los que los músicos anteriores a él no tenían más que un sentimiento confuso... Rameau, guste o no, es una de las bases más firmes de la música, y se puede sin temor andar por el camino que él trazó... hay que amarlo, con el tierno respeto que se conserva hacia esos antepasados, un poco desagradables, pero que sabían tan perfectamente decir la verdad».

Tras el deslumbramiento, no se haría esperar el *Homenaje a Rameau*, escrito en la primavera o verano de 1905 e incluido en la primera serie de *Images*. No se busque el más leve *pastiche*, ni tan siquiera la más leve alusión al estilo ramista, en este homenaje meramente espiritual que tan sólo pretende ser fiel al *perfecto gusto, a la elegancia estricta, que constituyen la belleza absoluta de la música de Rameau*.

Algunos años antes, en 1901 (aunque la obra había sido concebida antes, y en 1894 hay ya una redacción de la *Sarabande*), Debussy había dado muestras de su interés por la música barroca —esta vez centrada no sólo en Couperin y Rameau, sino también en Bach y Scarlatti— con su suite *Pour le piano*. La música de los viejos maestros viene a ser como una brisa fresca capaz de renovar la enrarecida atmósfera tardorromántica y la influencia de la estética franckista, que cada vez se hacía más difícilmente respirable para Debussy. La vitalidad y vigor del *prélude*, la «*gravedad casi litúrgica*» de la transparente *sarabande* y el lúdico, optimista y saludable aleteo de la *toccata*, componen el precioso tríptico cuya ideología parece responder al pie de la letra la vieja consideración de Le Cerf de la Viéville, que resume así el ideal de la música del barroco francés: *Sin nitidez ¿en qué se queda una pieza de laúd o de clave? En un ruido, en un estruendo de acordes donde no se comprende nada*.

El mundo de la música antigua sería también para Ravel un frecuente estímulo para su actividad creadora. El minuetto antiguo (1895), *que escribe Ravel a los veinte años y que inaugura sus publicaciones, fue calificado por su autor como «un tanto retrógrado»*, a pesar de lo cual treinta y cinco años después no desdeñaría el llevarlo a la orquesta. Escrito, al parecer, para un examen —lo que explicaría en parte su voluntario clasicismo— es, según Marcel Marnat, ante todo un homenaje a Chabrier y a su «*Menuet Pompeux*». A pesar de ser una obra menor, esta página encantadora deja ya entrever la futura personalidad de su autor, y como dice Cortot *nos permite degustar inmediatamente el sabor ambiguo*.

Cuatro años después, en 1899, Ravel escribe una de las obras que iban a concederle mayor celebridad: la *Pavana para una Infanta difunta*, en la que la evocación de la música antigua está

tamizada por el filtro de la tradición *fin de siècle*, por la huella de Chabrier y Fauré. *No le den importancia al título* —diría Ravel—. *Eviten dramatizarlo. No se trata de un lamento por la infanta que acaba de morir, sino la evocación de un pavana que la princesita pudo haber danzado alguna vez, en la corte de España.* Andando el tiempo, Ravel desdeñaría esta obra, —a pesar de lo cual la orquestaría en 1910—, en los siguientes términos: *Yo no veo sus cualidades... Pero ¡ay! Veo muy bien sus defectos: la influencia de Chabrier, demasiado flagrante, y la forma bastante pobre.*

Más raveliana, más importante, es *Le tombeau de Couperin*, compuesto entre 1914 y 1918 y que representa un homenaje no ya a la figura de François Couperin sino a toda la tradición musical francesa. Con una disposición externa que podría recordar una suite barroca —prélude, fugue, forlane, rigaudon, menuet y toccata—, Ravel recrea a su manera la tradición de la música francesa dieciochesca y no sólo dieciochesca, sin rozar para nada el pastiche —ni menos aún la cita—, ni siquiera en la medida en que se podía detectar en el *minueto* o la *pavana*. *Le tombeau de Couperin* es un bonito título, pero Couperin no es mucho más que un pretexto, y la obra no tiene el menor carácter elegíaco, como los *tombeaux* y las *plaintes* barrocas, sino que es más bien un divertimento luminoso, jovial y poco dramático. El propio Ravel escribió que *este homenaje se dirige quizá menos en realidad a François Couperin que a toda la música francesa del siglo XVIII*. No cabe duda de que este homenaje posee la maravillosa transparencia sonora, la sutileza tímbrica, la pulcritud de escritura de los maestros del clave francés en la misma medida en que comparte con ellos el equilibrio, el poder de sugerencia, el refinamiento y el *bon goût* común a los músicos del barroco francés, y a tantos de los compositores franceses del siglo XX.



PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Pablo Cano

Nace en Barcelona en 1950. Ha asistido a cursos impartidos por Rosalyn Tureck, Rafael Puyana, Oriol Martorell (sobre Dirección Coral), Edith Picht Axenfeld y Alan Curtís. Perfecciona sus estudios con Bov van Asperen, junto al que ha colaborado interpretando en concierto el 2.º clave de las Fugas *en espejo* de El Arte de la Fuga, de J. S. Bach.

Ha actuado en España, EE.UU., Canadá, Inglaterra, Francia, Italia, Irlanda, Bélgica y los Países Nórdicos. Ha participado en el Festival Internacional de Música de Cambrils, formando parte de la Orquesta de dicho Festival, bajo la dirección de Antonio Janigro. igualmente ha tomado parte en los Cursos y Festivales de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial, Semana Mozart de Barcelona, así como en las Jornadas de Música Antigua de Calatañazor, de las que ha sido organizador.

Ha colaborado en conciertos y grabaciones discográficas con diversos solistas y agrupaciones, entre ellas, la Orquesta de Cámara de Munich dirigida por Hans Staldmair, y la Orquesta Melante 81, dirigida por Bob van Asperen. Ha grabado diversos programas para R.N.E. y T.V.E. Como solista tiene grabados los siguientes discos: *Le Siécle d'Or du Clavier Español*; *Sonatas de Sebastián de Albero*, en primera grabación mundial (Premio Nacional del Disco 1980); *Danzas anónimas españolas del siglo XVII*; el *Cuaderno de notas de Londres*, de W. A. Mozart; *Sonatas españolas del siglo XVIII* (dos discos).

Ha sido profesor de clave en el Curso de Música Barroca y Renacentista de Mijas. Colabora en la revista *Ritmo*. Es Licenciado en Derecho.

SEGUNDO CONCIERTO

Jan Grimbergen

Nace en Holanda. Estudió en el Real Conservatorio de La Haya, donde obtuvo el diploma de solista de oboe moderno en el año 1984 como alumno de Werner Herbers. Desde el año 1976 se especializa en oboe barroco con Bruce Haynes, en el mismo conservatorio. Obtuvo el diploma de solista en 1983.

Ha actuado en gran parte de Europa con varios grupos de música de cámara y orquestas. Ha realizado grabaciones para RTV

y discográficas. Actualmente toca en la Orquesta «Ciudad de Valladolid».

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 Concertgebouw Amsterdam, y con solistas como Willers Hazelzet, Max van Egmond, 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.

Renée Bosch

Nació en Ermelo, Holanda. Comenzó sus estudios de viola da gamba con Anneke Pols y Hares Bol en el conservatorio de Utrecht. En el año 1975 entró en el Real Conservatorio de La Haya dando clases con Wieland Kuyken. Obtuvo el diploma de solista en el año 1983 como violagambista y formando parte de diversos grupos ha efectuado giras de conciertos por diversos países y ha grabado para organismos radiotelevisivos y para casas discográficas.

TERCER CONCIERTO

Pere Ros

Después de su formación básica en la Escolanía de Montserrat, estudió viola da gamba en la Schola Cantorum Basiliensis en Suiza. Ha sido becario de la Fundación Juan March.

En la mayor parte de los países europeos ha actuado como solista y como acompañante, entre otros, de Victoria de los Angeles, Teresa Berganza, Nigel Rogers, Louis Devos, Kurt Widmer, Hans Martin Linde, Renata Hildebrand.

Varios conjuntos han solicitado su colaboración ya sea para grabaciones discográficas como para conciertos, y realiza a menudo grabaciones del repertorio de viola da gamba sola para la radio alemana.

Su principal interés es la viola da gamba, desde sus inicios a principios del siglo XVI hasta la extinción de este instrumen-

to a finales del siglo XVIII; posee una colección de instrumentos tantos originales como copias fidedignas.

Repetidamente invitado a numerosas academias de verano, en la actualidad es profesor de viola da gamba en el Conservatorio de Hamburgo y en la Hochschule de Karlsruhe en Alemania.

Emer Buckley

Nacida en Dublín, recibió clases de música desde los siete años. Empezó a estudiar el clave con John Beckett mientras se preparaba para el título de Master of Arts en la Universidad de esta ciudad; desde entonces se dedica exclusivamente a este instrumento. Ayudada por diversas becas pudo asistir a cursillos con Huguette Dreyfus, Kenneth Gilbert y Gustav Leonhardt. Vive desde el año 1977 en París. Conocida como concertista en toda Europa, actuó como solista en varios festivales: Tege Alter Musik in Herne, Saintes, etc. Colabora en música de cámara con Stephen Preston y Michel Piguet, y con conocidas orquestas de cámara. En sus programas se encuentran siempre obras del gran repertorio clavecinístico así como otras caídas en el olvido. Ha contribuido además a la creación de nuevas obras para el histórico instrumento, estrenando mundialmente un buen número de ellas.

CUARTO CONCIERTO

José Miguel Moreno

Nace en Madrid. Comienza sus estudios musicales a muy temprana edad, con su padre. En su período guitarrístico obtuvo, entre otros el Primer Premio en el importante «*Concorso Internazionale di Interpretazione*» de Gargnano (Italia), 1977.

Más adelante se especializa en la interpretación histórica de la música antigua.

Ha dado recitales en Francia, Italia, Suiza, Austria, Holanda, Alemania, Inglaterra, Noruega, Finlandia, Rumania, Yugoslavia, América y España. Ha actuado para las televisiones francesa (ORTF), Alemana (DR), Noruega (NRK), Rumana, y Española (RTVE) y para diversas Radios europeas. Colabora desde hace varios años con Teresa Berganza a la que acompaña en sus recitales, actuando en las Salas y Festivales más prestigiosos y con la que ha grabado para Philips.

Actualmente es miembro del Ensemble Hesperion XX.

Es profesor en los Cursos de «*Música Histórica*» en Mijas (Málaga) y el «*Curso de Música Barroca y Rococó*» en San Lorenzo de El Escorial.

QUINTO CONCIERTO

Alvaro Marías

Nacido en una familia de músicos e intelectuales, su formación musical y humanística son inseparables. Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid realiza las carreras de flauta y flauta de pico en el Conservatorio madrileño. Tras obtener el Premio Fin de Carrera es becado por la Fundación Juan March para ampliar estudios en París. Ha sido alumno de M. Martín, R. Troman, R. Kanji y Kees Boeke (flauta de pico), de Ph. Pierlot (flauta travesera), Ph. Suzanne y W. Hazelzet (traverso barroco). En recital, o al frente del Conjunto «Zarabanda», del que es fundador, ha actuado en importantes salas y festivales dentro y fuera de España (Wigmore Hall de Londres, Festival de Europalia en Bélgica, Festival de Música Antigua de la Fundación Gulbenkian en Lisboa, Teatro Real de Madrid, Festival de Santander, Palau de la Música de Barcelona, Festival de Música Antigua de Barcelona, Curso de Música Barroca de El Escorial, Fundación Juan March, Lunes y Miércoles de RNE, etc.). Como solista ha actuado con las orquestas de RTVE, Camerata de Madrid, Sinfónica de Asturias, Orquesta de Valladolid, Bética de Sevilla, etc. Como especialista en música barroca ha realizado numerosos programas radiofónicos (RNE), publicado ensayos y pronunciado conferencias. Ha realizado crítica musical en «El País» y discográfica en «ABC». Ha sido galardonado en el Premio Nacional de la Crítica Discográfica. Es profesor del Conservatorio de Madrid y ha impartido clases en el Curso de Música Barroca y Rococó de El Escorial.

Aliñe Zylberajch

Estudio en el Conservatorio Superior Nacional de París con las más altas calificaciones y numerosos premios. Sigue posteriormente cursos de perfeccionamiento con Ton Koopman en Amsterdam y con John Gibbons en el Conservatorio de Nueva Inglaterra en Boston, donde obtiene el título de «Master of Art». Ha dado infinidad de conciertos por toda Europa y Estados Unidos, como solista y como miembro de diversos grupos especializados en la interpretación del repertorio barroco con instrumentos originales, tales como «*La Grande Ecurie*» dirigida por J. Cl. Malgoire, la orquesta de «*La Chapelle Royale*» que dirige Philippe Herreweghe, el grupo «*Hesperion XX*» que dirige Jordi Savall o el «*Quartuor Amalia*». Ha participado en la grabación de diversos discos con firmas como Erato o Harmonía Mundi. Ha sido profesora asistente de la «*Schola Cantorum*» de Basilea (Suiza) y actualmente es profesora de clave y bajo continuo en el Conservatorio de Estrasburgo. Ha sido profesora en los cursos y festivales de Saintes (Francia), El Escorial y Daroca. Es asimismo intérprete de pianoforte.

Renée Bosch

Ver segundo concierto

SEXTO CONCIERTO

Ramón Coll

Inicia sus estudios musicales a muy temprana edad, celebrando su primer concierto con orquesta a los once años. A los catorce años termina sus estudios musicales en el Conservatorio de Baleares, con las máximas calificaciones, emprendiendo luego estudios de perfeccionamiento bajo la dirección de J. Mas Porcel.

A los dieciocho años obtiene el segundo Premio en el Concurso Internacional *Frederic Chopin* en Valldemosa, el Premio Extraordinario *Magda Tagliaferro* y el Premio del Instituto Francés de Barcelona. Seguidamente se traslada a París, presentándose al concurso de ingreso en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París, obteniendo el número uno por unanimidad, entre trescientos cincuenta participantes; dos años más tarde obtiene el Primer Premio de dicho Conservatorio.

Ramón Coll ha estudiado bajo la dirección de J. Morpain (alumno de Fauré, condiscípulo de Ravel e íntimo amigo de Debussy), Vlado Perlemuter, Lelia Gousseau, Magda Tagliaferro y posteriormente recibió consejos de Sviatoslav Richter.

Ha dado innumerables conciertos en importantes ciudades como Barcelona, Madrid, París, Caracas, New York, Washington, Quebec, Moscú, etc., obteniendo siempre grandes éxitos de crítica y público.

Ha grabado varios discos para las marcas «*Ensayo*» de Barcelona y «*Musical Heritage Society*» de New York, con obras de Ravel, Debussy, Fauré, Schubert, Tchaikovsky y Rachmaninoff.

Hasta 1972 ha sido Catedrático numerario en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona; actualmente ejerce sus funciones pedagógicas en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla.

Ha actuado con numerosas Orquestas, entre ellas la Orquesta Ciudad de Barcelona, la Orquesta Sinfónica de RTVE, la Orquesta Internacional, la Orquesta Nacional, la Orquesta Sinfónica de Oporto, etc.

NOTAS AL PROGRAMA

Alvaro Marías

Ver quinto concierto.



FUNDACION JUAN MARCH

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid

Entrada libre