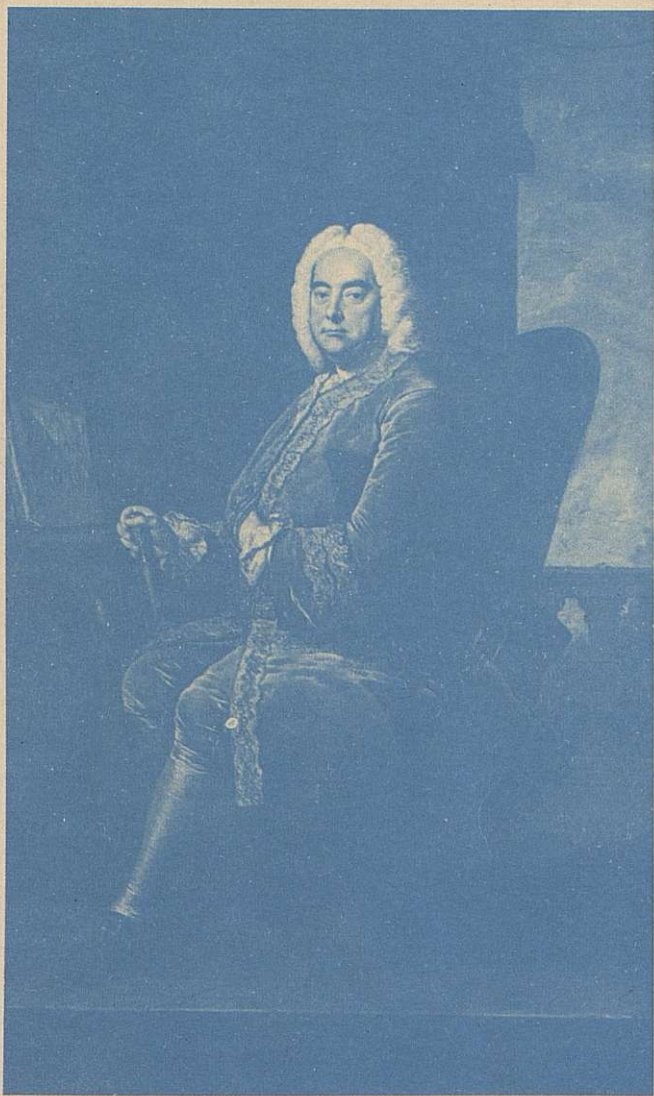


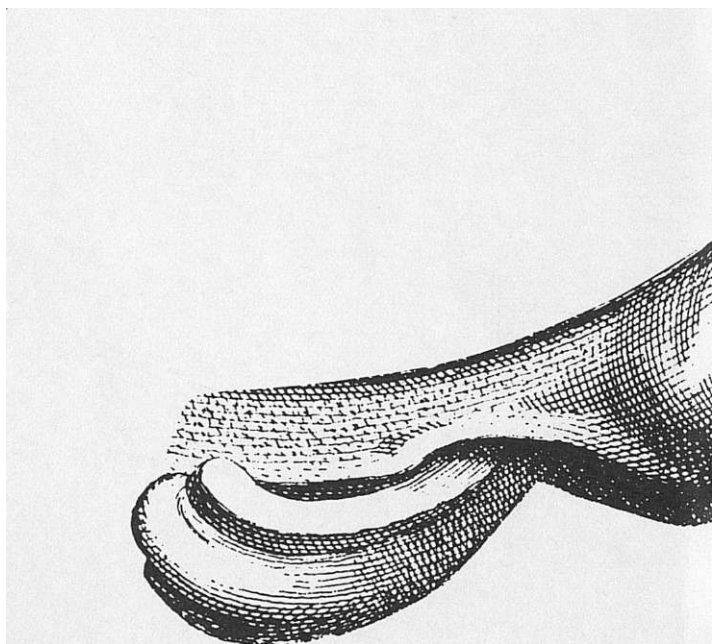
FUNDACIÓN JUAN MARCH



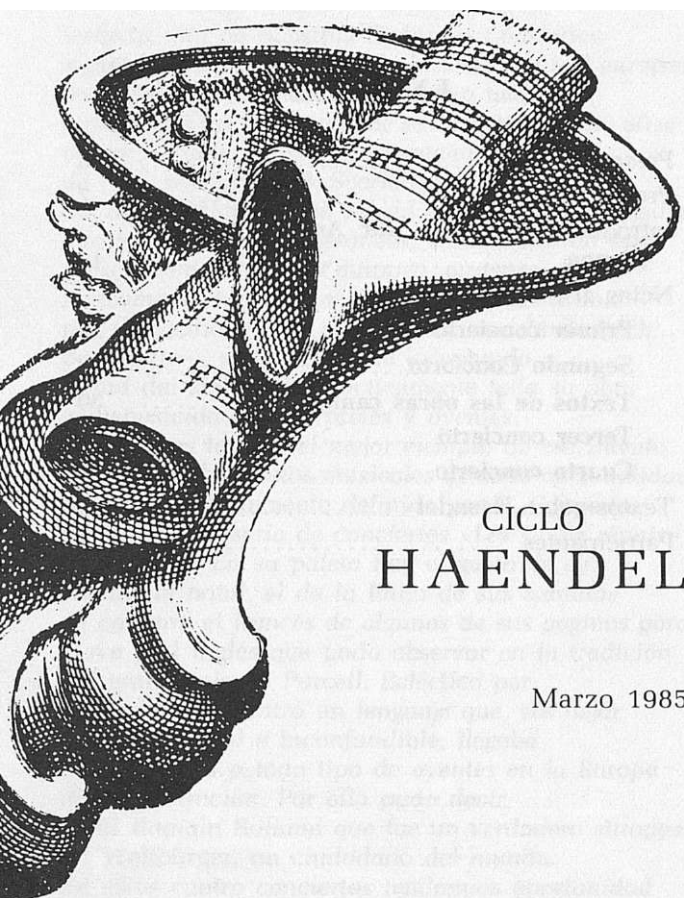
CICLO
HAENDEL

Marzo 1985

CICLO
HAENDEL



FUNDACIÓN JUAN MARCH



CICLO
HAENDEL

Marzo 1985

INDICE

Presentación	5
Programa general	7
Introducción general, por Andrés Ruiz Ta- razona	17
Notas al Programa:	
Primer concierto	25
Segundo Concierto	28
Textos de las obras cantadas	30
Tercer concierto	34
Cuarto concierto	37
Textos sobre Haendel	39
Participantes	43

Dedicar uno de nuestros *Ciclos de Conciertos* a una figura tan señera en la historia musical europea como *Haendel*, no debe extrañar a nadie, y menos en las *fechas* en que se cumplen los 300 años de su *nacimiento*. Estricto contemporáneo de *J. S. Bach* y de *D. Scarlatti*, la significación del *arte de Haendel* ha seguido una *línea más regular* que las de sus dos *coetáneos*. Nunca *dejó de estar* presente en la música europea, aunque *lógicamente* la publicación de su *Opera Omnia* por Chrysander —en competencia con la de *Bach* por Spitta— puso ya, desde la segunda mitad del siglo *XIX*, *prácticamente toda su obra* a *disposición* de intérpretes y oyentes. *Haendel* es *tal vez el mejor ejemplo* de ese intento de unificar los gustos musicales de *cada* nacionalidad europea *perfectamente definido* por F. Couperin en su *célebre serie* de conciertos «*Les Goûts réunis*» de *1722-24*. En su paleta *hay el gusto* de su *Alemania natal*, el de *la Italia* de sus cantatas de *cámara*, el *francés* de algunas de sus páginas para *clave* y el *inglés* que pudo observar en la tradición del gran genio *H. Purcell*. *Ecléctico* por naturaleza, *encontró* un lenguaje que, sin dejar de ser personal e inconfundible, *llegaba* con *facilidad* a todo tipo de oyentes en la Europa de la Ilustración. *Por ello pudo decir* de él *Romain Rolland* que fue un *verdadero europeo*, un *Weltbürger*, un *ciudadano del mundo*. En estos *cuatro conciertos* tendremos oportunidad de escuchar algunas de sus obras menos conocidas, siempre al *hilo* de su música de *cámara*. No son tan espectaculares como sus *oratorios*, sus *óperas* o sus *concerti*, pero *tal vez* nos permitan acercarnos a su estilo sin que *nada*, ni los gestos a veces grandilocuentes de su propio autor, nos lo impida.



PROGRAMA GENERAL





PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO
G. F. HAENDEL

I

Praeludium y Sarabande (con dos Doubles), en Re menor
Suite n.º 7, en Sol menor

Ouvertüre

Andante

Allegro

Sarabande

Gigue

Passacaille

II

Air con Variazioni, en Mi mayor

Fantasia, en Do mayor

Chaconne (con 21 Variaciones), en Sol mayor

intérprete: Genoveva Gálvez, *clave*

Miércoles, 6 de marzo de 1985. 19,30 horas

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO
G. F. HAENDEL

I

Cantata para soprano y bajo continuo
«La bianca Rosa»

Recitativo

Aria

Recitativo

Aria

Sonata en Do mayor para flauta de pico y bajo continuo

Adagio

Allegro

Sarabande

Allegro

Suite en Re menor para clave

Preludio

Corrente

Sarabande

Gigue

Cantata para soprano, flauta de pico y bajo continuo
«Nel dolce dell'oblio»

Recitativo

Aria

Recitativo

Aria

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO
G. F. HAENDEL

II

Cantata para soprano y clave concertado
«Pastorella, vagha e bella»

Aria

Recitativo

Aria

Sonata Op. 1 N.º 1 B en Mi menor
para flauta travesera y bajo continuo

Grave

Allegro

Adagio

Allegro

Dos Arias para soprano, flauta travesera y bajo continuo

Süsse *Stille*

Flammende *Rose*

intérpretes: Albicastro-Ensemble-Suisse
Director: Jorge Fresno

Miércoles, 13 de marzo de 1985. 19,30 horas

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO
G. F. HAENDEL

i

Sonata en Si bemol mayor para flauta,
violin y bajo continuo, Op. 2 N.º 1

Largo

Allegro

Andante

Allegro

Sonata en Fa mayor para oboe bajo y continuo

Adagio

Allegro

Adagio

Bourrée anglaise

Menuet

Sonata en Fa mayor para flauta,
violin y bajo continuo, Op. 2 N.º 5

Larghetto

Allegro

Adagio

Allegro

Allegro

PROGRAMA
 TERCERO CONCIERTO
G. F. HAENDEL

il

Concierto en Re menor para flauta,
 violín y bajo continuo

Adagio

Allegro

Largo

Allegro

Sonata en Re menor para oboe,
 violín y bajo continuo

Adagio

Allegro

Affettuoso

Allegro

The Music in Admeto, composed in the year 1726
 (arreglo anónimo inglés, Londres 1754)

Première ouverture

Lentement

Deuxième ouverture

Sinfonía

Intérpretes: Alvaro Marías, *flauta de pico y trav. barroca*
 Jan Grimbergen, *oboe barroco*
 Emilio Moreno, *violín barroco*
 Sergi Casademunt, *viola de gamba*
 Albert Romani, *clave*

Miércoles, 13 de marzo de 1985. 19,30 horas

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO
G. F. HAENDEL

SEIS SONATAS PARA VIOLÍN Y BAJO CONTINUO

I

Sonata en La mayor, Op. 1 N.º 3

Andante. Allegro

Adagio. Allegro

Sonata en Sol menor, Op. 1 N.º 10

Andante

Allegro

Adagio

Allegro

Sonata en Fa mayor, Op. 1 N.º 12

Adagio

Allegro

Largo

Allegro

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO
G. F. HAENDEL

II

Sonata en Re mayor, Op. 1 N.º 13

Affettuoso. Allegrò

Larghetto. Allegro

Sonata en La mayor, Op. 1 N.º 14

Adagio

Allegro

Largo. Allegro

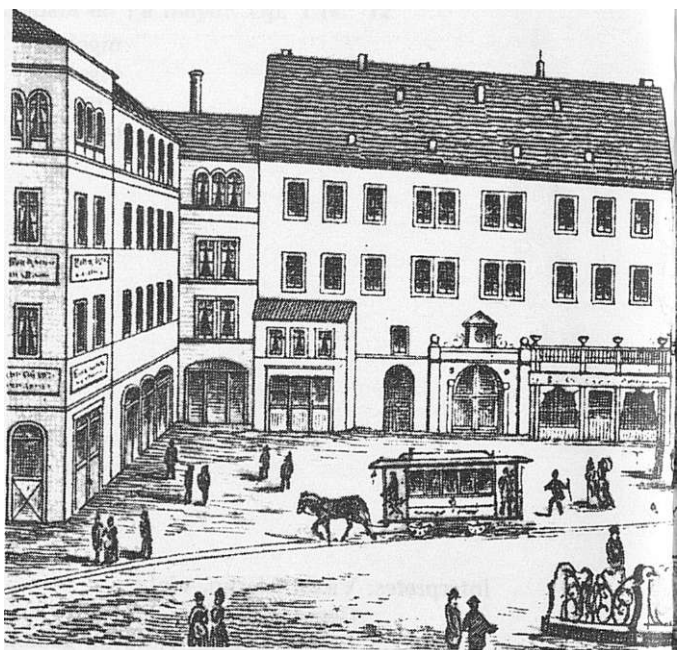
Sonata en Mi mayor, Op. 1 N.º 15

Adagio. Allegro

Largo. Allegro

Intérpretes: Victor Martin, *violin*
Genoveva Gálvez, *clave*
Belén Aguirre, *viola da gamba*

Miércoles, 13 de marzo de 1985. 19,30 horas



Halle, ciudad natal de Haendel.

INTRODUCCIÓN GENERAL



La gigantesca personalidad creadora de Georg Friedrich Haendel (1685-1759) otorga una brillantez característica al barroco musical europeo. Si fuera cierto que son los colegas el mejor parámetro para determinar el verdadero valor de la obra de un compositor, Haendel estaría también entre los primeros músicos de la historia, pues pocos entre los grandes dudaron sobre su posición privilegiada. Desde Mozart a Cristóbal Halffter, Haendel ha mantenido intacta la fama y el prestigio, si bien ese prestigio iba más bien dirigido hacia su obra vocal y muy en particular al género que dominó incomparablemente: el oratorio. Lo esplendoroso de sus aportaciones a este campo —al cual suministró piezas maestras, en cierto modo, paralelas a las armoniosas creaciones arquitectónicas de un Juvara, un Christoph Dientzenhofer, un Pópelmann, un Hildebrandt, un Fischer von Erlach o un Neuman— ha ocultado durante tiempo otras facetas de aquella personalidad haendeliana, multiforme y, sobre todo, plena de capacidad de síntesis.

Se ha hablado muchas veces, tanto en el caso de Haendel como el de su otro gran contemporáneo, Johann Sebastian Bach, que uno y otro fueron capaces de realizar la más perfecta síntesis del arte musical de su época. Es cierto, pero también lo es que ambos la llevaron a cabo desde muy diferentes ángulos y perspectivas. Mientras Bach es un espíritu concentrado que opera desde un ámbito muy local y ceñido a un área de pocos kilómetros cuadrados, Haendel es un artista extrovertido, ampuloso, que se mueve de un lado a otro de Europa —de Halle, en Sajonia, a la ciudad libre de Hamburgo, de Hamburgo a Roma, de Roma a Venecia. de Venecia a Hannover, de Hannover a Londres—. Es el prototipo del artista cosmopolita, cuyas obras, de considerable variedad, pueden en un momento ser deudoras de la gravedad del coral luterano, del dulce melodismo de la ópera italiana o de la solemne y majestática elocuencia, enraizada en la mejor tradición británica, de un Henry Purcell. En Hamburgo pudo, además, entrar en contacto con el estilo netamente francés de Lully a través de la herencia del incansable Johann Sigismund Cousser (1660-1727), el cual había

sido discípulo del afrancesado florentino. Bajo la dirección de Cousser, el Teatro de Hamburgo, en el Gánsemarkt, había llevado a cabo los primeros intentos de instaurar una ópera arraigada en el pueblo a la manera italiana. En aquella Venecia del Elba Haendel pudo aún empaparse de la euforia operística de los Keiser, Schürmann y Cousser. Bukofzer define las producciones de este último como una incongruente mezcla de estilos, de los cuales Lully y Steffaní (el ilustre músico italiano que fue decisivo en el nombramiento de Haendel como Kapellmeister de la corte de Hannover) son los más destacados componentes individuales.

Refiriéndose a la música vocal de Cousser, Bukofzer dice: Encontramos breves arias da-capo en el estilo belcantista *italiano, en ocasiones con acompañamiento obbligato y a veces con ostinati.*

Por otra parte, aires en ritmo de danza y simples duetos indican *la influencia francesa de modo tan claro como las canciones estróficas con continuo lo hacen respecto al popular singspiel alemán.*

Es decir, Haendel se mueve en un mundo y una época, la del último barroco, cuyo esquema proyecta una maraña de líneas estilísticas e intercambia mil variados influjos.

Al hablar de Bach, Manfred F. Bukofzer (*Music in the Baroque Era*. Nueva York, 1947) titula su estudio *fusión de estilos nacionales*, pero al referirse a Haendel da un giro sutil a su enfoque y lo pone bajo el epígrafe *coordinación de estilos nacionales*. En efecto, el arte del maestro de Halle no tiene su origen, como el de Bach y Domenico Scarlatti, en motivaciones unidireccionales —las funciones litúrgicas en la mayor parte de la obra bachiana, y el deleite o progreso en el teclado de la reina de España, en el caso de Scarlatti—, sino en incentivos más heterogéneos y mundanos.

En este sentido resulta atinada la opinión de Winton Dean (*Haendel's Dramatic Oratorios and Masques*. Oxford University Press, 1959), cuando sitúa a Haendel, junto a Mozart, como los dos grandes compositores cosmopolitas del siglo XVIII. Dean escribe cómo, a menudo, oyendo alguna pieza de un compositor *de la segunda escuela napolitana, escrita antes de que Mozart viniera al mundo, estamos tentados de exclamar: ¡qué mozartiano!* Sustituyendo *la segunda escuela napolitana por la primera, podemos decir lo mismo de Haendel.*

Queda claro que, al igual que Mozart, Haendel fue un ecléctico en cuanto a la invención (de ahí la escasa

importancia que concedió al hecho de tomar prestados temas de otros autores), y lo mismo escribía una cantata en el más puro estilo napolitano, a lo Alessandro Scarlatti, que un aria alemana, un lamento o una canción de caza inglesa, una chanson francesa o una cantata española (en 1954 se subastó en Sotheby un aria en castellano, *Dizente mis oyos*, perteneciente a su cantata *No se enmendará jamás*, para soprano con acompañamiento de guitarra y bajo continuo). Lo mismo se manifiesta el mejor continuador de los concerti grossi de Corelli en su extraordinaria colección Op. 6, que restaura, con sus grandes oratorios, la grandeza de la música inglesa del XVI y XVII, a la vez que instituye un género nacional cuya vigencia en Gran Bretaña llega hasta nuestros días.

Sin embargo, no debemos pensar, por lo anteriormente escrito, que estamos ante un hábil *pasticheur*, un desvergonzado plagiaro o un ingenioso asimilador de corrientes y estilos. El genio abundoso, la facundia exuberante de Haendel, pueden inducir a quien no haya estudiado su obra, a caer en juicios fáciles, en absoluto acordes con la realidad. Por el contrario, Haendel no sólo encarna en alto grado las virtudes de la mejor música de su tiempo: también ofrece, a través de toda su producción, una de las personalidades más definidas y peculiares del siglo XVIII. Así lo reconoce Winton Dean cuando dice: *El Haendel de los oratorios no es un compositor diferente del Haendel de las óperas, anthems y otras obras. Las diferencias externas de estilo, y particularmente de organización estructural, son considerables, pero todas tienen la huella de un mismo origen, aunque sea más amplia la gama de oportunidades y haya una profusión de estímulos frescos en el caso de los oratorios.*

Tiene razón el musicólogo británico pues, pese a los cambios tajantes que Haendel imprimió a sus obras en cuanto al cultivo de determinados géneros musicales, debido en buena parte a su relativamente azarosa vida, siempre hallamos al fondo el poderoso y fino instinto musical del maestro, su infalible oficio de compositor.

Georg Friedrich Haendel nació en Halle a orillas del río Saale, en Sajonia, cerca de Leipzig. Era el segundo de los cuatro hijos de Georg Haendel, un barbero-cirujano bien instalado y de la segunda esposa de éste, Dorotea Taust, hija de un pastor protestante. Estudió con un organista local, Zachow, y muy pronto demostró unas aptitudes extraordinarias para la música, tanto por su precoz dominio del teclado como en el campo

de la composición. A través de las memorias biográficas de Mainwaring (Londres, 1760), se conocen muchos detalles de la prodigiosa infancia musical de Haendel. A los 17 años de edad llegó a ser, tras la muerte de Leporin, organista titular de la catedral de Halle, en cuya Universidad se había matriculado para cumplir los deseos de su fallecido padre. Pero pronto deja Halle por la rica ciudad libre de Hamburgo, donde le vemos en 1703 como un humilde *violino* de ripieno en la orquesta de Gánsemarkt, de donde pasaría, bajo la dirección del ilustre Keiser, al puesto de mayor responsabilidad en la orquesta de la ópera entonces: clavicembalista.

Muy importantes son para él aquellos años. Su amistad con Telemann, con Mattheson, el viaje a Lubeck para oír a Buxtehude y la representación de sus primeras óperas en el afamado escenario hamburgués, son hechos significativos en la carrera de Haendel antes de su primer viaje a Italia.

Durante el otoño de 1706 le hallamos en Florencia, donde llega invitado por Fernando de Médicis. Un año más tarde se produce allí mismo, en la Accademia degli Infuocati, el estreno de su ópera Rodrigo, o *Vencerse a sí mismo es la mayor victoria*. Para entonces ya había sido aplaudido como virtuoso en los palacios romanos de los cardenales Colonna y Ottoboni y en el del príncipe Ruspoli, a quien sirvió con regularidad y en cuya casa pudo relacionarse con los Scarlatti (padre e hijo), Corelli y Pasquini. Tras una estancia en Nápoles, donde puso fin a la cantata *Acis, Galatea e Polifemo*. para las bodas del duque Alvito, inicia un lento viaje de regreso a Alemania, que tiene como punto final Hannover, donde gracias a los buenos oficios del compositor y sacerdote diplomático Agostino Steffani, Haendel se convierte en Kapellmeister del elector Georg, futuro rey George I de Inglaterra.

Digamos, sin descender a los numerosos detalles que se conocen sobre esta breve etapa de Hannover, que Haendel hizo un viaje a Londres a fines de 1710, demorando su regreso hasta principios de junio de 1711. pero a comienzos del otoño de 1712 obtuvo un nuevo permiso para desplazarse a Inglaterra. Esta vez, pese a incurrir en las iras del Elector de Hannover (con quien se reconciliaría más tarde, cuando Georg era ya, al morir la reina Ana en 1714, rey de Inglaterra, según la leyenda, gracias a la Water Music interpretada para él desde una barca durante una fiesta por el Támesis), Haendel no volvería a su puesto alemán, pasando el

resto de sus días, cuarenta y siete años nada menos, en la capital inglesa. Conocida es su irrupción en la escena británica con Rinaldo como operista destacado en competencia con los italianos. En 1719, tras haber afianzado su prestigio londinense, Haendel se pone al frente, como miembro fundador, de la Royal Academy of Music, instalada en el teatro Haymarket. Comienza para él una etapa intensa como operista y van naciendo, desde *Radamisto* (1720) a Admeto, *Re di Tesaglia* (1727), una gran cantidad de piezas escénicas que si no gloria ni dinero, le proporcionarán muchos momentos felices y una experiencia dramática de primer orden. El estreno, en 1729, de *The Beggar's Opera* (La ópera del mendigo), de Pepusch, ridiculizando los excesos de las óperas italianas, taradas por la absurda servidumbre de la música a los caprichos y lucimiento personal de los divos cantantes, obtiene tal éxito popular que la empresa de Haendel, siempre tambaleante en lo económico, tiene que abandonar el empeño.

Tras nuevos intentos en el terreno teatral, algunos de la importancia de *Ezio* (1732), *Anodonte* (1735), *Alcina* (1736) y *Xerxe* (1738). Haendel se entregará por completo al género oratorio, dejando en él lo mejor de su genio como director musical y compositor. En esos grandes oratorios, sobre todo a partir de *Saúl* (1739), *Israel en Egipto* (1739) y *El Mesías* (1742). Haendel sentó las bases de la música inglesa. En 1748, tras una serie de piezas maestras como *Samson*, *Semele*, *Hércules*, *Belshazzar* y *Judas Maccabeus*, su *Alexander Balus* obtuvo una fría acogida, pero aquel mismo año el público le aclamaba por el ímpetu guerrero de *Joshua*.

Todavía en 1749 estrenaba dos nuevos oratorios. *Salomón y Susana*, y componía la hermosa *Música para los reales fuegos artificiales* que celebraron la Paz de Aquisgrán. Después tuvo un pequeño fracaso en un oratorio que él apreciaba en extremo, *Theodora* (1750).

Mientras escribía *Jephtha* (1752), basado en el mismo tema del célebre oratorio del fundador del género, *Carissimi* (tomado del Libro de los Jueces), comenzó Haendel a sufrir los primeros síntomas de la enfermedad ocular que le llevó, después de tres operaciones (entre ellas la de John Taylor, el cirujano que operó a Bach sin resultado), a una total ceguera. Después de *Jephtha*, admirable por su conseguido equilibrio dramático entre arias y recitativos, Haendel dejó de componer, aunque seguía interpretando sus conciertos de órgano, de memoria, durante las ejecuciones de sus oratorios en Londres, como acostumbraba.

El 6 de abril de 1759, asistía, aunque sin fuerzas, a una ejecución de *El Mesías*. Al día siguiente quiso salir para Bath, a tomar los baños, pero se sentía tan débil para emprender el viaje que decidió quedarse en cama. Presintiendo su fin, expresó el deseo de ser enterrado en la Abadía de Westminster. Haendel falleció el sábado 14 de abril de 1759 en su casa de Brook Street (Grosvenor Square), de Londres. El cabildo de la histórica abadía cumplió aquella última voluntad, y el gran compositor recibió sepultura el día 20 en el transepto sur, mientras los Gentlemen de la Capilla Real y los Coros de St. Paul y St. Peter entonaban el Himno Funeral de William Croft (1678-1727), entonces un clásico en las solemnidades inglesas.

Andrés Ruiz Tarazona

St. Dunstons 1743



 Suites de Pièces

 Pour le

C L A V E C I N.

 Composées par

G. F. Handel

London

Printed & sold by John Walsh, Printer to His Majesty, at the Sign of the Crown in the Strand.

10933

Where may be had, all the Copies & Instruments bound up as above, to wit:

Handwritten notes and signatures at the bottom of the page, including names like 'John Walsh' and 'G. F. Handel'.

PRIMER CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

El legendario dominio del teclado 1^{as} ejecuciones de sus oratorios, en Londres, acostumbraba a intercalar este tipo de exhibiciones) ena lógico produjese clavicémbalo.

Es muy difícil datar las colecciones de piezas para clavicémbalo de Haendel, si bien se ha llegado a la conclusión de que, en su mayor parte, fueron compuestas antes de 1720. es decir, son piezas juveniles.

De hecho, el primer volumen de Suites impresas por Cluer, aparecieron en noviembre de ese año, con un prólogo del compositor que decía: ... me veo obligado a publicar las siguientes lecciones porque han *salido copias* subrepticias e incoherentes de *ellas*. He añadido algunas nuevas para hacer *el trabajo más útil*.

Estamos por tanto, según Haendel, ante unas Diez con clara pero es evidente que la artística oes autor las convierte en materia apta para ser interpretada en recital público, no sólo por su buena factura armónica, sino por su inspiración melódica.

Haendel había anunciado la creación de nuevas Suites si las ochos primeras obtenían favorable acogida, pero Walsh publicó en 1733 una segunda edición tomada, al parecer, de la Roger, de Amsterdam (1719), que el compositor sajón había rechazado por su incoherencia. El mismo Walsh publicaba dos años después seis Fugas o Voluntarvs para órgano o cémbalo.

Luego, por separado o en diversas colecciones, fueron saliendo las restantes piezas para clave de Haendel, algunas postumas y en el extranjero, hasta constituir el amplio corpus que hoy conocemos. Ese conjunto, salvo raras excepciones, da la impresión de haber sido trabajado con fines particulares o de uso doméstico, lo cual no quiere decir nada contra su valía. De ella nos da noción el hecho de que el propio compositor utilizase muchas de sus ideas clavicembalísticas en otras obras de mayor envergadura, como pueden ser los coros de Israel en Egipto, en danzas de sus óperas (como ocurre con frecuencia en Rameau) o en composiciones orquestales v de cámara.

Se inicia el recital de hoy con el breve y solemne Preludio de la Suite n.º 4, incluida en las Lecciones de 1733. A ésta pieza sigue una Sarabande incluida en la

misma Suite *en Re* menor. Incorporado al modelo formal de suite barroca, la zarabanda tiene un origen popular y poco acorde con el grado de estilización que llega a alcanzar en la primera mitad del siglo XVIII en autores como Haendel (pensamos en la famosa de la *Suite n.º 7*) o Juan Sebastián Bach. Se ha citado muchas veces el pasaje del padre Mariana en el *Tratado contra los juegos públicos*, atacando la zarabanda como una danza y canción tan lasciva en su texto como fea en sus movimientos, capaz de encender el deseo de la gente más honesta. Pero la zarabanda pronto comenzó a ser la danza lenta y ceremoniosa, incorporándose con el tiempo a la suite. La excelente *zarabanda* que hoy escuchamos tiene dos doubles, nombre con el que los franceses denominaban un sencillo tipo de variaciones cuya principal característica era que añadía ornamentos al tema.

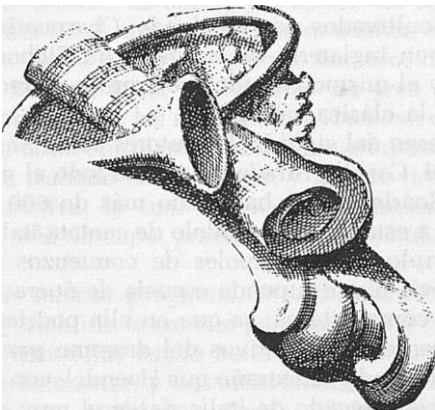
La Suite n.º 7 en Sol menor pertenece a las Suites o Lecciones del año 1720. En ella hallamos, además de la obertura y tipos de danza característicos de la suite barroca (la giga suele cerrar la serie de movimientos de la suite, por ejemplo en Bach) una *chacona* o *passacaglia*, pues ambas son formas estrechamente ligadas en la música barroca. Se trata de un tipo de variación continua construida sobre *ostinato* que suele ir en el bajo pero que, en algunas ocasiones, aparece en la voz superior, como en el caso de la *Passacaglia* de Bach. La chacona suele utilizar como base de sus variaciones un esquema armónico (la *folia de España* es uno de los más utilizados durante la época barroca).

Oímos a continuación el *Air con variaciones*, perteneciente a la Suite n.º 5 en Mi mayor de 1720. Es el cuarto tiempo de esta Suite, y ha pasado a la historia con el curioso nombre de Harmonious Blacksmith (Forjador armonioso, o herrero armonioso). En la muy amena biografía de Newman Flower, *Haendel, his personality and his times* (Londres, 1923) se da cuenta de las distintas leyendas (al parecer el nombre es espúreo) acerca del título.

La más curiosa es aquella que habla de un hombre llamado William Lintern, hijo de un librero de Bath, que era aprendiz en una forja y estaba en vías de convertirse en un buen músico aficionado. Su pieza musical favorita era el *aria* en cuestión, que siempre estaba cantando hasta el punto de que sus amigos le apodaron *el herrero armonioso*. Tiempo después, el título pasó a la pieza misma, que fue publicada con ese nombre por vez primera hacia 1822.

La *Fantasia en Do mayor* es el n.º 5 de la tercera recopilación haendeliana. En esta época la palabra fantasía solía referirse a una composición en la cual el autor no se somete a ninguna clase de fórmulas ni estructuras y, por tanto, es el género ideal para encauzar las improvisaciones.

Finalmente escuchamos la *Chacona* con sus 21 variaciones, que figura en la última de las Suites de 1733, destinada seguramente por Haendel a su alumna la princesa Ana. Recordemos que la Chacona se introdujo en Europa a través de España, aunque se supone su origen sea mejicano. Cervantes la llama *indiana amulata* y Quevedo *chacona mulato*. Durante el siglo XVII tuvo gran predicamento en España.



SEGUNDO CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

La cantata es una composición destinada principalmente a la voz, y suele contener un cierto número de partes o movimientos (arias, recitativos, duetos y coros a partir del siglo XVIII en algunos casos) que van siguiendo un texto narrativo de carácter pastoril, lírico, dramático o religioso.

La cantata nació en Italia que estaba viendo aparecer, a fines del siglo XVI y comienzos del XVII, el drama musical o la ópera. Su origen está en el estilo monódico que va surgiendo en Florencia durante los últimos años del quinientos.

Los *Concerti Ecclesiastici* (1602) de Ludovico Viadana, las *Nuove Musiche* (1602) de Caccini, las *Varié Musiche* (1609) de Peri y los *Geistliche Concerten* (1618) de Schein, desarrollados al modo de arias estróficas, con el mismo bajo empleado para cada estrofa pero con diferentes melodías para la voz, pueden ser considerados como las primeras muestras de cantata, aunque no tomasen todavía ese nombre.

A lo largo del siglo XVII, con el progreso de la música instrumental, la cantata irá incorporando instrumentos y delimitando con mayor claridad sus secciones arioso y recitativo, separadas por ritornellos orquestales. aproximándose a la ópera y al oratorio cada vez más. La estructura característica de la cantata barroca del siglo XVII la encontramos en numerosos autores italianos, alemanes y de otras zonas europeas. En nuestro país se cultivó con profusión un tipo de villancico y los llamados *tonos* humanos, que son una suerte de cantatas religiosas y profanas. En Francia, ciertos motetes cultivados por Delalande, Charpentier o Couperín, y en Inglaterra los anthems de Gibbons, Blow, Purcell y el mismo Haendel, se acercan extraordinariamente a la clásica cantata.

A lo largo del siglo XVIII, autores como Rossi, Cesti, Carissimi, Cavalli, Stradella y sobre todo el gran Alessandro Scarlatti (que ha dejado más de 600 cantatas) llegaron a establecer el modelo de cantata italiano que, por ejemplo, en el Nápoles de comienzos del siglo XVIII, sería una estupenda escuela de ópera para cantantes y compositores, ya que en ella podrían trabajar los elementos constitutivos del *dramma per música*.

No tiene nada de extraño que Haendel, con veintidós años, recién llegado de Italia desde el muy operístico

Hamburgo —donde había ya estrenado con éxito en el Gånsemarkt—, se sintiera atraído por la cantata de cámara italiana y se aplicase a ella con entusiasmo.

Las cereaflg, _un_Cfintena^i de cantatas oue escribir entonces" la mayor parte para soprano y bajó continuo, aunque hay muchas con acompañamiento de cuerdas y continuo, para dos y tres voces, con otros instrumentos, e incluso con una pequeña orquesta de cámara (por ejemplo, *Da quel giorno /atole*) son consecuencia de la fascinación que Italia y la cantata italiana ejercen sobre él. No en vano, en aquel precioso y largo viaje por la península mediterránea, llevado a cabo entre 1706 y 1709, entró en contacto con músicos de la importancia de Corelli. los Scarlatti, Pasquini y el abate Agostino Steffani. Este último, hombre de extraordinaria cultura humanística —cantante, organista, matemático, diplomático y extraordinario compositor— trabó una gran amistad con Haendel. Los preciosos duetos de cámara de Steffani, tan variados y abiertos y, tras sus propias revisiones, ejemplo de hábil contrapuntismo, tuvieron que abrir los ojos al joven Haendel, como también las cantatas con bajo continuo de Alessandro Scarlatti.

En el programa de hoy fieuran tres tipos diferentes de cantata para soprano. La más divulgada es la escrita paraTTaute ce y bajorontinuo, *Pensieri notturni di Filli*, también conocida por las primeras palabras del recitativo inicial *Nel dolce dell'oblio*.

Se trata de una cantata breve, muy característica en su disposición, recitativo-aria-recitativo-aria. Su tema es pastoril y refiere la historia del sueño de Filis, turbado por los pensamientos amorosos. Filis quiere abrazar al amado, pero éste se desvanece porque todo es sólo un sueño.

En esta cantata hallamos ya, aparte de soluciones contrapuntísticas, una expresión dramática muy cercana a la de la ópera del primer barroco, de la que Haendel llegaría a ser adalid. Hay un gran contraste entre la primera de las arias, donde Haendel, en medio de un clima de ondulante dulzura, se esfuerza por pintar a Filis *trabada con cadenas*, y la más virtuosística aria conclusiva, la cual es una buena muestra de la tripartita ario *da capo*, practicada por Alessandro Scarlatti.

En este mismo programa, el Albicastro-Ensemble-Suisse ha incluido la cantata para soprano y clave concertado *Pasto relia, vagha bella* atribuida por algunos autores a Telemann, y dos arias alemanas Süsse Stille, san/te Quelle, HWV 207 (Dulce silencio, voz apaci-

ble) y *Flammende Rose, Zierde der Erden*, HWV 210 (Rosa ardiente, adorno de la tierra). Estas dos arias para soprano, violín o flauta travesera barroca y bajo continuo, se publicaron junto con otras siete, en dos partes (Hamburgo 1721 y 1724). Los textos son alemanes y pertenecen al libro *írdisches Vergnügen in Gott* (Solaz terrenal en Dios).

Además de la *Saite en Re menor*, para clave solo, procedente de la publicación de 1733 (ver concierto anterior), el programa de hoy incluye dos sonatas de la colección Op. 1. La primera en Do mayor, Op. 1 n.º 7, tiene el tercer movimiento idéntico a la *Sonata en Fa mayor* para oboe, que a su vez se publicó en Sol mayor, como Op. 1 n.º 5 en versión de flauta. La otra sonata es la versión para flauta travesera y bajo continuo, Op. 1 n.º Ib. en Mi menor, de la *Sonata en Re menor* para violín y bajo. Estamos pues, todavía, ante piezas que representan la indeterminación instrumental característica de una de las primeras fases del barroco. En ella se produce, además, un continuo intercambio, un préstamo constante de unas obras a otras. El concepto de Suite, más propicio a los compartimentos y a la agregación que a la búsqueda de unidad y relaciones temáticas y conceptuales, se mantiene aún vigente en el Haendel joven.

TEXTO DE LAS OBRAS CANTADAS

La bianca rosa

- R. Aure soavi e liete,
 Ombre notturne e chete,
 Voi dall'estivo ardore
 Dolci me difendete.
 Ma non trova il mio core
 Nel suo cocente ognor loco amoroso,
 Chi lo difende o chi gli dia riposo;
 Onde fra voi solingo,
 Di parlar a colei, che pur non m'ode
 Aure soavi, ombre notturne io fingo
- A. Care luci che l'alba rendete
 Quand'a me così belle apparite
 Voi nel cor mille fiamme accendete
 Ma pietà dell'ardor non sentite.

R. Pietà, Clori, pietà!
 Se quel che pietà sia
 Dentro al tuo cor si sa.
 Deh! Fa che l'alma mia
 Veda e conosca prova,
 Che la pietà nel tuo bel cor si trova.

A. Un aura flebile,
 Un ombra mobile
 Sperar mi fa
 Che Clori amabile
 Nell'alma nobile
 Senta pietà.

Nel dolce dell'oblio (Pensieri notturni di Filli)

R. Nel dolce dell'oblio, benché riposi
 La mia Filli adorata
 Veglia coi pensier suoi, e in quella quiete
 Amor non cessa mai con varie forme
 La sua pace turbar, mentre ella dorme.

A. Giacché il sonno a lei dipinge
 La sembianza del suo bene
 Nella quiete ne pur finge
 D'abbracciar le sue catene

R. Così fida ella vive al cor che adora,
 E nell'ombre respira
 La luce di quel sol, per cui sospira.

A. Ha l'inganno il suo diletto
 Se i pensier mossi d'affetto
 Stiman ver cio'che non sanno, ma se poi
 Si risveglia un tal errore
 Il pensier ridice a noi:
 Ha l'inganno il suo dolore

Pastorella vagha bella

- A. Pastorella vagha bella
Rendi amore per amor
Giovenetta vezzosetta,
Donami, cara, cor per cor.
- R. Così alla bella Nicea
Tirsi fedel dicea,
Quel Tirsi amante,
Quel Tirsi fedele,
Che tante volte e tante
Per sua ninfa crudele
Sparse invan sospiri e querele.
Distrutto sì fra timor e fra speranza
Di quella fiera bella che delude la sua costanza
Chiede pietà con quest'accenti amorosi e dolenti.
- A. Solo per voi
Tra mille mille
Care pupille
Arde il cor.
Deh! Rispondete
Con dolce faville
E meno rigor
A tanta fè, a tanto amor.

Süsse Stille, sanfte Quelle

Ruhiger Gelassenheit
 Selbst die Seele wird erfreut
 Wenn ich mir nach dieser Zeit
 Arbeitsamer Eitelkeit
 Jene Ruh vor Augen stelle,
 Dei uns ewig ist bereit

Dulce silencio, tierna fuente
 de sosiego,
 Mi alma se alegra
 cuando tras este tiempo
 cargado de laboriosa vanidad
 imagina esa paz
 eterna que nos espera.

Flammende Rose, Zierde der Erden

Glänzender Gärten bezaubernde Pracht,
 Augen, die deine Vortrefflichkeit sehen,
 Müssen, vor Anmut erstaunend, gestehen,
 Dass dich ein göttlicher Finger gemacht.

Rosa encendida, adorno de la tierra,
 jardín esplendoroso, perfección hechicera.
 Los ojos que contemplan tu belleza,
 admirados de tanta gracia,
 tienen que admitir que te creó la mano divina.

TERCER CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

El temperamento cordial y comunicativo de Haendel, su amabilidad natural, esa inclinación al buen vivir y al plácido disfrute de la paz hogareña, se refleja bien en su música de cámara.

Si examinamos esta parcela de la producción haendeliana se nos evidencia un deseo de amistosa cordialidad, un cierto hedonismo que hallaremos raras veces en la música de Bach y, por otras razones, en la nerviosa, exaltada e imaginativa, de Domenico Scarlatti.

Ello no quiere decir que la música de cámara de Haendel sea únicamente ligero o vano pasatiempo. Hay siempre en ella, pese a ser generalmente obra de su primera etapa, una dignidad, una nobleza de líneas que nos revelan inmediatamente a su fabuloso creador.

Las sonatas de Haendel representan una pequeña parte de su producción, lo cual, según William S. Newman (*The Sonata in the Baroque Era*, 1959), es el equivalente a dos de los 93 volúmenes de obras originales y sus adaptaciones en la edición de Chrysander de la Sociedad Haendel. Estamos de acuerdo con Newman en que, sin embargo, esta parcela de la producción haendeliana ha adquirido una importancia proporcionalmente mucho mayor a su extensión, como se ve por los numerosos conciertos, discos y reediciones. Ello es perfectamente explicable si tenemos en cuenta las excelencias de la escritura y la noble inspiración del maestro germano-británico, en muchos casos el máximo heredero del modelo coreliano.

Haendel nos ha dejado cerca de 80 composiciones con el nombre de *Sonata* comprendiendo 50 para un instrumento y bajo continuo, 13 para clavicémbalo, 12 en obras corales sacras, una para orquesta y una Sonata para un reloj musical. Esta relación no incluye los siete volúmenes de arreglos para flauta o violín y clave que Walsh publicó hacia 1739 con el título *Sonatas, or Chamber Aires*, extraídas, al parecer bajo la dirección de Walsh, de las más celebradas canciones o arietas reunidas entre las *últimas óperas compuestas* por Mr. *Haendel*.

En el programa de hoy encontramos una serie de sonatas de diferente estructura. Las dos *Sonatas* Op. 2 forman parte de una colección de seis, destinadas a dos instrumentos, o tres y bajo continuo, con la entonces

frecuente posibilidad de elegir entre violines, oboes o flautas traveseras.

La que abre el programa es una *sonata a tres*, es decir, que dispone de tres partes instrumentales pero está destinada a ser interpretada por cuatro instrumentos, dos de los cuales protagonizan la parte melódica, un tercero la línea del bajo y un cuarto (generalmente el clave) que lleva el continuo junto al bajo.

A lo largo del Barroco el continuo irá desapareciendo al presentarse ya realizado, cada vez con mayor cuidado e importancia, es decir, todas sus notas escritas y no simplemente en esquema para que los intérpretes improvisen su realización con mayor o menor habilidad e imaginación ornamental. La *Sonata en Si bemol mayor* ofrece la forma de *Sonata de chiesa*, un tipo de composición instrumental sacra practicada por Corelli y que consta de cuatro movimientos. Se inicia por una introducción lenta, sigue un *allegro* en estilo imitativo, luego un *adagio*, a veces en otra tonalidad, y finalmente un *allegro* en ritmo de danza. Hoy podemos escuchar, en el *Concierto a tres*, para flauta, violín y bajo continuo: otro claro ejemplo de esta forma, frecuente en las sonatas para violín en la primera mitad del siglo XVIII.

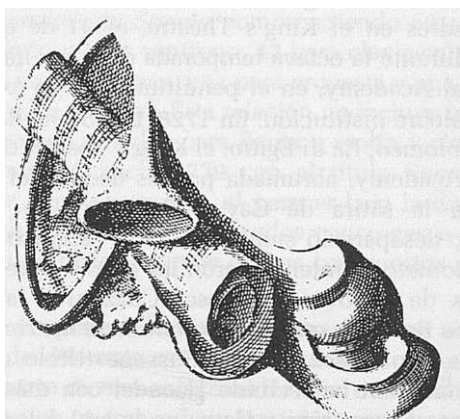
La *Sonata en Fa mayor*, Op. 2 n.º 5, está conectada con las oberturas a las *Anthems de Chandos* (1717-18), *O sing unto the Lord* y *O come let us sing unto the Lord*, y con la obertura para *II Parnaso in festa*.

El programa concluye esta tarde con una adaptación camerística, realizada en 1754, de la música para Admeto, *Re di Tessaglia*. Es Admeto una bella ópera en tres actos, cuyo texto es probablemente versión de Havm o de Rolli, de un libreto italiano de Aurelio Aureli titulado *L'Antigona delusa di Alceste*. Se estrenó en Londres en el King's Theatre, el 31 de enero de 1727, durante la octava temporada de ópera italiana de la Royal Academy, en el penúltimo año de existencia de la célebre institución. En 1728, tras *Siroe*, *Re di Persia* y *Tolomeo*, *Re di Egitto*, el King's Theater cerró y la Royal Academy, abrumada por las deudas (el público prefería la sátira de Gay y Pepusch *The Beggar's Opera*), desapareció sumida en total bancarrota.

En *Admeto* se intensificaron las peleas entre los partidarios de la joven Francesca Cuzzoni y la famosa Faustina Bordoni, que pronto contraería matrimonio en Venecia con Hasse, *il caro Sassone* (título que, por cierto, también ha recibido Haendel con más propiedad, pues él era sajón y Hasse no lo era). Las dos ilus-

tres divas, la Cuzzoni y la Bordoni, también cantaron aquel año —echando de nuevo leña al fuego de sus enfrentamientos y los de sus seguidores— en la ópera de Giovanni Bononcini (1670-1747) *Astianatte*, clausurando aquella tempestuosa temporada. Es sabido que Haendel y Bononcini venían desde años atrás sosteniendo una fuerte rivalidad en el terrero operístico y que con *Astianatte* pareció cobrar ventaja el italiano. El *Ottone, Re di Germania* (1723) de Haendel, con la Cuzzoni, levantó un clamor que redujo las posibilidades de Bononcini en Londres. De esa época es el conocido estribillo de John Byrom que comienza: *Some say, that Signor Bononcini/Compar'd to Haendel's a mere ninny/Others aver, to him, that Haendel/Is scarcely fit to hold a candle...* (Algunos dicen que el señor Bononcini, comparado con Haendel es un simple bobo: otros afirman, para apoyarle, que Haendel no sabe siquiera encender una vela...).

Gracias a este arreglo anónimo de una pequeña parte de la bella música de Admeto (buena prueba del éxito de esta ópera fue su reposición en el Haymarket el 3 de octubre del mismo año de su estreno, durante las fiestas de la Coronación de Jorge II), podemos evocar, sin necesidad del costoso aparato escénico, aquellos días esplendorosos del Londres haendeliano.



CUARTO CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

La más importante de las colecciones haendelianas, en cuanto a música de cámara se refiere, es la Op. 1, publicada hacia 1722. Pero en su mayor parte debe situarse en los años 1711 y 1712, cuando Haendel era Kapellmeister de la corte de Hannover. En todas las ediciones, el Opus 1 contiene 15 solos con acompañamiento de bajo continuo. Siete de ellos son para flauta, seis para violín y dos para oboe, si bien no se puede confirmar plenamente cuál es el instrumento solista en algunos de los casos. En otros hallamos una cierta disparidad en la disposición de los tiempos, ya que el mismo movimiento puede aparecer a veces en otra sonata para otros instrumentos.

Hoy escuchamos seis de estas *Sonatas Op. 1* en su versión violinística, que fueron publicadas por Jeanne Rogier de Amsterdam. Se trata, pues, de seis solos con bajo continuo, cuyos autógrafos, por cierto, han desaparecido. Su autenticidad, así como el orden de sus movimientos o configuración formal, ha sido cuestionada en numerosas ocasiones. Diez años después de la edición holandesa, John Walsh la reimprimiría en Londres con algunas modificaciones.

Es posible que algunas de las sonatas de Haendel fueran publicadas sin su autorización o revisión, y daten, como ya hemos apuntado, de los años anteriores al establecimiento del compositor en Gran Bretaña, cuando vivía en su país natal y trabajaba con el Elector de Hannover, el futuro rey Jorge I de Inglaterra. Es el caso de la *Sonata Op. 1* que abre el concierto de hoy, no así el de la *Sonata en Re mayor*, cuya fecha de creación debe situarse muchos años después, hacia 1750. Por cierto esta Sonata, que lleva el Op. 1 n.º 13 en la edición de las obras de Haendel por Chrysander, se inicia con un *affettuoso* idéntico al *largo* de la Sonata Op. n.º 1, en Mi menor, de la cual, a su vez, cede a unas y adapta tiempos de otras sonatas. Es decir, volvemos a la cuestión del intercambio de movimientos, al igual que a la indeterminación del instrumento, pues el violín podía ser sustituido por una flauta o por un oboe.

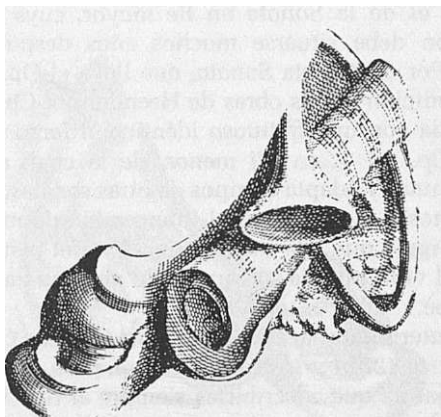
La paternidad haendeliana de las Sonatas Op. 1, números 10, 12, 14 y 15 parece dudosa, pero, en cualquier caso, habría que adscribir las siempre al tipo inicial de sonata barroca, cuyo origen está en Italia. Como vemos,

todas guardan fidelidad al repetido modelo de la sonata da *chiesa* practicada por Arcangelo Corelli en sus Op. 1 y Op. 3, siguiendo un plan lento-rápido-lento-rápido para sus cuatro movimientos.

Como ya se ha dicho, Haendel había visitado Italia con detenimiento, y en las veladas de la Academia musical que se reunía en el palacio romano del cardenal Ottoboni, se relacionó con Corelli. No es de extrañar, por tanto, que adoptase los principios del estilo y la forma corellianas, si bien el maestro lombardo añadió ya, en la mayor parte de sus *Sonatas*, Op. 5, un quinto movimiento, entre el segundo y el tercero, de carácter virtuoso, como había hecho también otro precursor de Haendel en la música inglesa: Henry Purcell (colecciones de 1683 y postuma, de 1697).

Pese a estas inevitables herencias, Haendel nos muestra una vez más aquí su extraordinario oficio musical.

Lo más atractivo de estas sonatas, tal vez siga siendo todavía ese directo y sencillo melodismo, revelador del amable ambiente social, burgués o aristócrata, al que iban destinadas.



TEXTOS

Me inclino ante él, pues Haendel es el más grande y capaz compositor que haya existido jamás.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Cuatro elementos contribuyeron a formar la individualidad artística del inmortal Haendel. Helos aquí:

1." Estudio profundo de todos los procedimientos harmónicos conocidos en aquellos tiempos y de las obras de los mejores maestros de la época, especialmente Kerl.

2." Influencia de las obras de Keiser y sobre todo del adelanto instrumental de Hamburgo, en cuyo Teatro de la Opera cooperó Haendel formando parte de la orquesta.

3." Influencia de la escuela romana y de las mejores obras de los maestros italianos que se ejecutaban en el palacio del cardenal Ottoboni.

4." Influencia grandiosa de las cantatas del obispo Steffani, tan excelentes en su clase.

JOSÉ RAFAEL CARRERAS Y BULBENA

«El Oratorio musical desde su origen hasta nuestros días» (Barcelona, 1906)

Según parece, Beethoven conocía a Bach, pero tenía por Haendel una admiración sin límites. Si el tema de la fuga del Dona nobis pacem, en la Misa solemne, está tomado del Aleluya de Haendel, este préstamo no es sino la confesión de una veneración máxima.

ADOLFO SALAZAR

«Los grandes compositores de la época romántica» (Madrid, 1958)

Me ha proporcionado gran deleite poner música a vuestro muy excelente oratorio (Belshazzarj, en el cual trabajo todavía con ardor. Es en verdad una noble pieza, muy grandiosa y fuera de lo común; me ha suministrado expresiones y me ha dado oportunidad

para algunas ideas muy particulares, a mas de tan grandes coros.

Os conjuro de corazón para que me favorezcáis pronto con el último acto, que espero ansioso, para poder medirme mejor en cuanto a su iongitud.

Os agradezco muchísimo tan generoso presente, y deseo tenga en cuenta mi gran estima y respeto.

GEOR FRIEDRICH HAENDEL

«Carta a Charles Jennens»

(13 septiembre de 1744)

Cuando él (Haendelj vino por vez primera a Italia, los maestros más estimados eran Alexandro Scariatti, Gasparini y Lotti. Al primero lo conoció en casa del cardenal Ottoboni. Allí también conoció a Domenico Scariatti, que ahora vive en España, y es autor de celebradas lecciones.

Como era un exquisito ejecutante al cémbalo, el cardenal decidió invitar juntos a Haendel y a él para una prueba de destreza. El resultado de ja prueba al clavicémbalo ha sido referido de modos diferentes. Se ha dicho que alguien dio preferencia a Scariatti. Sin embargo, cuando los dos pasaron al órgano no hubo la más mínima duda sobre la supremacía de uno de ellos. El mismo Scariatti reconoció la superioridad de su antagonista, y confesó ingenuamente que hasta que no le había oído sobre este instrumento, no tenía idea de su poderío. Tan grande fue la impresión que recibió de su peculiar modo de tocar, que le siguió por toda Italia, y nunca era tan dichoso como cuando se encontraba junto a él.

Haendel solía hablar de sí mismo con satisfacción, y ciertamente había razón para ello; por encima de su gran talento como artista, él tenía un carácter dulce y el más apacible carácter. Por otra parte, los hermanos Plá (famosos oboístas), que vinieron desde Madrid, contaron últimamente que Scariatti, que con frecuencia era admirado por su gran ejecución, mencionaba a Haendel y se persignaba de veneración.

Aunque nadie ha llegado a la perfección de estas dos personas en sus respectivos instrumentos, hay que destacar que había grandes diferencias en su modo de tocar.

La característica excelencia de Scariatti parece haber consistido en una cierta elegancia y delicadeza de

expresión. Haendel tenía una extraordinaria brillantez y dominio de los dedos; pero lo que le distinguía de los demás ejecutantes que poseían cualidades similares era la asombrosa plenitud, fuerza y energía que alcanzaba con ellos.

JOHN MAINWARING

«Memoirs of the Life of the Late

Georg Frederick Haendel» (Londres, 1760)

Con Amadigi (1715), sin embargo, Haendel volvió, al menos en parte, al modo pastoral. Basada en la novela épica española Amadis de Gaula, de autor incierto, tal como apareció en un libreto francés de Antoine de la Motte (1699), los marciales y heroicos aspectos de Rinaldo están del todo ausentes.

ELLEN HARRIS

«Haendel and the Pastoral Tradition»

(Oxford University Press, 1980)

—oOo—



Facsimil del aria de Semele «Sleep, why dost thou leave me»
Cortesía del British Museum, MS/PM/OBJ, No. RM 20, f/5Bv.



Haendei, Giulio Cesare.

PARTICIPANTES



PRIMER CONCIERTO

Genoveva Gálvez (clave)

Nació en Orihuela, vive desde la infancia en Madrid, en donde estudia, diplomándose, primero, en piano —Primer Premio— en el Real Conservatorio. Inmediatamente después, en la Musikhochschule de Munich (Alemania) se gradúa, con diploma estatal, en clavicémbalo, clavicordio e interpretación de música barroca, bajo la dirección de la profesora Li Stadelmann. Posteriormente perfecciona su técnica clavecinística con Rafael Puyana, último discípulo de Wanda Landowska.

A través de las sugerencias de Santiago Kastner, profundizó sobre la música ibérica del Renacimiento. Es también licenciada en Filología Románica por la Universidad Complutense. Ha dado conciertos en la mayoría de los países europeos, en Estados Unidos, Centro y Sudamérica, Marruecos, etc. Ha grabado hasta el presente 12 discos, que abarcan diferentes épocas de la música hispana, así como obras de J. S. Bach y de sus hijos. Dos de estas grabaciones han sido galardonadas con el Primer Premio del Disco en España, Francia y Argentina. Su labor de investigación le lleva a publicar obras inéditas, como *Treinta Sonatas para Clavicordio*, de Sebastián Albero (siglo XVIII), y *Diez Sonatas para dos violines y bajo*, de Francisco José de Castro (siglo XVII), realizando el bajo continuo en estas últimas.

Interesada asimismo por la música actual, ilustres compositores le han dedicado obras, algunas de las cuales han sido grabadas en un disco de reciente aparición.

Desde 1966 ha enseñado anualmente en el Curso Internacional de Verano de «Música en Compostela», y desde 1972, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde actualmente es catedrática numeraria.

SEGUNDO CONCIERTO

ALBICASTRO-ENSEMBLE-SUISSE

El *Albicastro-Ensemble-Suisse*, creado en Berna, en 1978, no interpreta más que la música de los siglos XVI al XVIII, sobre todo en España e Italia.

Los músicos interpretan con instrumentos históricos, como vihuela, laúd, guitarra barroca, viola de gamba, órgano y clavecín.

El grupo es invitado regularmente por los centros musicales y festivales internacionales más prestigiosos: Festival Bach de Berlín, Festival Internacional de Santander, Festival de Brescia, Estate Fiesolana Firenze, Alte Oper Frankfurt, Palacio de la Música de Barcelona, Festival Menuhin, Gstaad, Festival Frescobaldi de Venecia.

Han efectuado grabaciones para Rias Berlín, RAI Milán, Radio France y Radio Nacional de España, y entre su discografía está la *Integral* de Alonso Mudarra (Gran Premio Nacional 1981), *Canti Amorosi-Roma 1620*, *Cantates* barroques espagnoles y *Arie per Cantarsi* de Girolamo Frescobaldi.

Albicastro-Ensemble-Suisse, en este concierto, está formado por:

Rosa-María Meister (soprano)

Nació en Thun (Suiza) y estudió en los conservatorios de Biel y de Lausanne. Asistió a los cursos de perfeccionamiento del profesor Paul Lohmann en Berlín y en la Schola Cantorum de Basilea. Es profesora de canto e interpretación de la música antigua en los conservatorios de Lausanne y Neuchâtel (Suiza). Regularmente da cursos de interpretación en Florencia, Cuenca y Daroca. En el año 1978 fundó el «Albicastro-Ensemble-Suisse».

Agostino Cirillo (flauta travesera)

Nació en Italia en 1956. Autodidacta en los comienzos de sus estudios musicales, se dedicó principalmente a la flauta dulce y a la música antigua. Posteriormente estudió flauta travesera barroca bajo la dirección del profesor Claudio Rufa. Ha seguido cursos de música de cámara y de orquesta con Sigiswald Kuijken. Ha participado como profesor de Flauta en el Curso Internacional de Música Antigua de Urbino (Italia).

Además de su dedicación a la enseñanza, ha dado conciertos en Italia y otras naciones europeas como solista y como miembro de conjuntos de música da cámara.

Lluís Caso (flauta de pico)

Nació en Barcelona; se inició en el mundo de la música en la Escolanía de Montserrat, continuando en el Conservatorio de Barcelona con Román Scalas estudios de flauta de pico que amplió con Marijke Miessen. En el Conservatorio de La Haya estudió flauta travesera barroca con Ricardo Kanji y posteriormente con Wilbert Hazelzet y Agostino Cirillo.

Ha sido miembro de Ars Musicae y en la actualidad lo es del grupo Diatessaron. Ha impartido clases en varios centros de Barcelona y cursillos en Madrid, Zaragoza y Valencia. Ha dado conciertos en España, Francia, Alemania y Holanda, y ha grabado en Radio Nacional de España, estando publicados varios discos de Ars Musicae donde es intérprete.

Humberto Orellana (viola da gamba)

Nació en Valparaíso (Chile) y reside en Roma. Cursó estudios de música en la Universidad de Chile. Desde el año 1975 es profesor en la Sociedad Italiana de Urbino (Italia). Dedicado a la viola da gamba, ha estudiado con Arianne Maurette y Pere Ros. Ha desarrollado su actividad como concertista colaborando con diversos grupos especializados como «Musice Insieme» y «Trio Barocco» en Italia, y «LAureliane» en Francia.

José Luis González Uriol (clave)

Diplomado en Organo por el Real Conservatorio de Madrid, obtuvo Premio Extraordinario Fin de Carrera. Realizó estudios de Dirección de Orquesta con Igor Markevitz.

En Lisboa asistió a clases de Clavicordio e Interpretación de Música Antigua Española con el Profesor M. S. Kastner. Más tarde amplió estudios de Organo con los Profesores L. F. Tagliavini y Antón Heiller en Harlem (Holanda).

Ha seguido cursos de clavicémbalo en Sauffen (Alemania) y Amsterdam con el Profesor Gustav Leonhardt. Mantiene asiduamente una intensiva actividad concertística como intérprete de Organo y Clavicémbalo por toda Europa y Estados Unidos de América.

Como especialista en Música Antigua Ibérica ha grabado numerosos discos.

Profesor de Clave y Organo del Conservatorio de Zaragoza y fundador del Departamento de Música Antigua de la Institución «Fernando el Católico» y de los Cursos Internacionales de Música Antigua de Daroca, realiza una gran labor pedagógica en la enseñanza de Organo y Clavicémbalo.

Jorge Fresno (tiorba y Director)

Fue uno de los primeros intérpretes españoles que difundió la música española y europea de los siglos XVI y XVIII con los instrumentos originales —vihuela, laúd, archilaúd, chitarrone y guitarra barroca— a través de conciertos y de cursos internacionales de interpretación en diferentes países de América del Sur y Europa. Ha sido invitado a participar en los principales festivales internacionales: Berlín, Amsterdam, Belgrado, Siena, Florencia, Milán, Festival Y. Menuhin (Suiza). New York, Estella, Madrid, Santander, Sevilla, Barcelona, Saintes (Francia), etc.

Profesor de vihuela, laúd, guitarra barroca y bajo continuo, en el Curso Internacional de Música Antigua de Daroca. Ha grabado diversos discos para las casas: Philips, EMI-Odeón, RCA e Hispavox.

TERCER CONCIERTO

Alvaro Marías (flauta de pico y travesera)

Nacido en una familia de músicos e intelectuales, su formación humanística y musical son inseparables. Licenciado en Filosofía y Letras, tras obtener el Premio Fin de Carrera en el Conservatorio de Madrid, del que en la actualidad es profesor, amplía estudios en París —becado por la Fundación Juan March— e Italia. Entre sus maestros figuran M. Martín, R. Traman, Kees Boeke (flauta y pico), Philippe Pierlot (flauta travesera) y W. Hazelzet (flauta travesera barroca).

Su actividad como flautista lo lleva a importantes ciclos camerísticos españoles: Ciclo de Cámara y Polifonía del Teatro Real de Madrid, Lunes y Miércoles de RNE, Festival de Música Antigua de Barcelona. Palau de la Música Catalana, Fundación Juan March, etc.

Como especialista en música barroca es autor de numerosos ensayos y programas radiofónicos. Ha realizado crítica discográfica en ABC y crítica musical en el diario «El País», y ha sido profesor en el Curso de Música Barroca y Rococó del Escorial.

Jan Grimbergen (oboe)

Nació en Holanda. Estudió en el Real Conservatorio de La Haya, donde gana el Premio de Solista de Oboe Moderno como alumno de Werner Herber. Desde el año 1976 se especializa en oboe barroco con Bruce Haynes, obteniendo el diploma de solista en el mismo conservatorio.

Ha actuado en gran parte de Europa con grupos de cámara y diversas orquestas, como la «Drottningholms Baroque Orchestra» de Estocolmo. Como intérprete de oboe moderno ha colaborado con las orquestas Noord Hollands Philharmonisch y Rotterdam Philharmonisch.

En la actualidad forma parte de la orquesta Ciudad de Valladolid.

Emilio Moreno (violín)

Nacido en Madrid en una familia de músicos, realiza allí sus primeros estudios con su padre, con Enrique García y en el Conservatorio madrileño, a la vez que estudia filosofía en la Universidad Complutense. Becado por el Gobierno suizo se especializa en Basilea en la interpretación histórica con Jaap Schroeder, obteniendo el Diploma de Solista en la Musikakademie de Basilea en violín barroco. Desde entonces actúa regularmente como solista en toda Europa y colabora con las principales figuras y grupos (Bruggen, Kuijken, Leonhardt. Petite Bande, Siglo XVIII, Chapelle Royale, 415, etc.). en grabaciones y conciertos por todo el mundo.

Estudioso de la música barroca española, ha publicado artículos y difunde nuestra música instrumental con el grupo «La Academia de Harmonía». Enseña en diversos cursos especializados en España, Italia y Austria con regularidad.

Posee un violín Antonio Gagliano, Nápoles 1760, conservado con sus medidas originales.

Sergi Casademunt (viola da gamba)

Nació en Barcelona y se formó musicalmente en la Escolanía de Montserrat de donde fue solista contralto, grabando numerosos discos. Se inició en la viola da gamba en el grupo Ars Musicae con Jordi Savall. Es director y violoncelista del Collegium Musicum de Catalunya, y promotor del Festival de Música Antigua de Barcelona. Miembro de Hesperion XX, ha dado conciertos por toda Europa y EE.UU., y grabaciones para las principales radiotelevisiones y firmas discográficas. Con Emilio Moreno fundó «La Academia de Harmonía». Es arquitecto superior por la ETSAB. es miembro de la «Societat Catalana de Musicologia de l'Institut d'Estudis Catalans».

Albert Romaní (clave)

Nacido en Barcelona. Inicia su actividad musical como pianista y como director de coros. Más tarde se especializa en el clavicémbalo y en la música barroca y se traslada a Holanda, becado por el Gobierno de aquel país, donde tiene la oportunidad de trabajar las técnicas históricas de interpretación con Ton Koopman, del Conservatorio de Amsterdam.

Actualmente, en Cataluña, realiza una intensa labor pedagógica y concertística, especialmente como clavecinista de grupos especializados en música antigua (como «Tritonus» o «Música Concertada», y como acompañante de solistas como Pere Ros, Sergi Casademunt, Josep Benet, etc.). Ha participado en diversos Festivales Internacionales, como el de Barcelona, el de Prada de Conflent y el de Música Antigua de Viena.

CUARTO CONCIERTO

Víctor Martín Jiménez (violín)

Nació en Elne (Francia), el 24 de septiembre de 1940. Hizo sus estudios en el Conservatorio de Madrid, donde obtuvo Primer Premio de Violín y Premio Extraordinario Sarasate. En 1956 ingresa en el Conservatorio de Música de Ginebra, donde se gradúa en 1960, consiguiendo entre otros el Premio Extraordinario de Virtuosisimo y Premio A. Lullin. En 1962 entra en la Escuela Superior de Música de Colonia, donde obtiene Premios Extraordinarios de Violín, Sonatas y Música de Cámara. Ha ganado Premios Internacionales en Ginebra, Orense, Fundación Ysaye y Gyenes de Madrid. Entre sus profesores más conocidos están A. Arias, M. Schwalbe, L. L. Fenyres y M. Rostal. Ha actuado en recitales y con orquesta en Europa, Africa, América, Canadá, Japón y Corea. Ha compaginado siempre su carrera artística con la enseñanza y música de cámara y ha sido primer violín del Quinteto Boccherini de Roma, Profesor de la Universidad de Toronto, Director de la Orquesta Chamber Players of Toronto, Fundador de la Sociedad New Music. etc.

En la actualidad es concertino de la Orquesta Nacional de España, concertino-director de la Orquesta de Cámara Española y catedrático de violín del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Genoveva Gálvez (clave)

(Vid. página 44).

Belén Aguirre (viola da gamba)

Nació en San Sebastián, en cuyo Conservatorio comenzó sus estudios musicales, consiguiendo primeros premios en música de cámara, piano y violoncello. Posteriormente asistió a las clases de violoncello en los Conservatorios de Lausanne y Berna, bajo la dirección de Marcial Cervera, con el que inicia el estudio de la viola da gamba. Durante su estancia en Berna alterna sus estudios con la pedagogía, al ser nombrada profesora en la Escuela de Música de Brig. Ha sido becada para varios cursos internacionales y ha ofrecido recitales en Suiza y España, además de grabaciones para diversas casas discográficas, RNE y TV. Actualmente es miembro de la ONE. Es miembro de LIM (Laboratorio de Interpretación Musical).

NOTAS AL PROGRAMA

Andrés Ruiz Tarazona

Nace en Madrid. Cursa la carrera de Derecho en la Universidad madrileña, licenciándose en 1958.

Hace estudios de piano y posteriormente Historia y Estética de la Música, con Federico Sopena. También realiza cursos de Historia del Arte con los Profesores Gaya Ñuño y Azcárate.

Fundador de la revista *Ario* de música en el año 1953. Creador del *Café Concierto Beethoven*, de Madrid, una experiencia en la música clásica.

Durante más de diez años ha colaborado asiduamente en Radio Nacional de España y para ella ha realizado muchos programas musicales y críticas especializadas.

Uno de éstos, el espacio «Café Concierto», consiguió amplia audiencia, pasando a TVE. También ha colaborado con Televisión en los espacios *Hora 15*, *Alcores* y *Zarabanda*. Actualmente presenta el programa *La buena música*.

Es autor de trabajos literarios para las editoriales Alianza, *Salvat*, *Plaza* y *Janés*, *Urbián*, *Barral*, *Planeta*, *Durvan* y *Turner*.

Ha publicado, en la colección «Músicos» del Real Musical, veinte biografías de compositores.

Ha sido profesor de Historia y Estética de la Música en la Facultad de Ciencias de la Información.

En la actualidad ejerce como crítico musical en el diario madrileño «El País».

Fundador y director de la publicación mensual *Gaceta Real Musical*. Socio fundador de la Sociedad Española de Musicología. Premio Nacional de la crítica discográfica en 1980. Director artístico del sello discográfico *Etnos*, que ha obtenido numerosos premios nacionales del disco. Es subdirector de la *Revista de Musicología* de la Sociedad Española de Musicología.

Fotocomposición:
INDUPHOTO, S. A.
Titania, 21 - Madrid

Imprime:
ROYPER, S. A.
San Romualdo, 26 - Madrid



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid

Entrada libre