

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO

# Selemann

Octubre 1981



C I C L O     T E L E M A N N

CICLO



*Octubre 1981*

FUNDACION JUAN MARCH

## INDICE

Página

|                                         |    |
|-----------------------------------------|----|
| Introducción por Alvaro Marías. . . . . | 7  |
| Primer concierto (7-X-1981)             |    |
| Programa. . . . .                       | 17 |
| Notas al programa. . . . .              | 23 |
| Segundo concierto (14-X-1981)           |    |
| Programa. . . . .                       | 27 |
| Notas al programa. . . . .              | 33 |
| Tercer concierto (21-X-1981)            |    |
| Programa. . . . .                       | 39 |
| Notas al programa. . . . .              | 45 |
| Cuarto concierto (28-X-1981)            |    |
| Programa. . . . .                       | 51 |
| Textos de las obras cantadas. . . . .   | 56 |
| Notas al programa. . . . .              | 67 |
| Participantes. . . . .                  | 71 |

*Cuando Telemann nació en Magdeburgo en 1681 —estamos celebrando, pues, su tercer centenario— inauguraba una de las décadas más prodigiosas de toda la historia de la música. Baste recordar que un par de años después nacía Rameau, cuatro años más tarde J. S. Bach, Haendely el Scárlatti madrileño, por no hablar de los dos Marcello venecianos, Durante, Porpora, Geminiani, Zipoli, Somis... Estaban naciendo —Vivaldi ya tenía tres años— los maestros del barroco tardío, abundantes de obras cuando la sociedad europea pactaba en Utrecht, los que por entonces ya empezaban a teñir sus composiciones de "galantería" y, en el caso de los que murieron más tarde, como Telemann, alcanzarían los años de la nueva "sensibilidad".*

*Pocos músicos tan gloriosos en vida como Telemann. "Un Lully es renombrado, Corelli puede ser alabado, pero sólo Telemann ha sido elevado por encima de la fama", escribía Mattheson en 1740. Pocos músicos luego tan olvidados, tan vituperados y, aun hoy, tan desconocidos. En parte por su culpa: no en vano escribe unas 40 óperas, 50 pasiones, 36 grandes oratorios, cerca de 2.000 cantatas, 16 misas, unas 600 obras instrumentales y otras tantas canciones.*

*La Fundación Juan March, que ya ha dedicado ciclos musicales a otras figuras del barroco y el rococó, como J. S. Bach o el Padre Soler, quiere unirse con este ciclo, en el que muchas de sus músicas son en la práctica estrenos absolutos en España, al movimiento reivindicativo que sacude a todo el mundo culto con el pretexto del centenario de Telemann: la reivindicación de la obra no necesariamente genial pero tierna, "afectuosa" y, sobre todo, bien hecha que sonó en los salones burgueses del XVIII desde Riga al Cádiz que ya oteaba las Cortes.*



*Retrato de G. Ph. Telemann.*  
*Anónimo.*

## INTRODUCCION

### Telemann el progresivo

Han pasado ya muchos años desde que Max Schneider y Romain Rolland llamaran la atención —en 1907 y 1910 respectivamente— sobre la entonces olvidada figura de Telemann. Hoy, Telemann es un músico familiar cuyas obras se escuchan habitualmente y gozan de notable popularidad; sin embargo, el músico de Magdeburgo arrastra todavía una cierta mala prensa, una fama de músico artesano carente de imaginación, tan prolífico como aburrido, dominador de la técnica musical pero reaccionario... El caso no puede dejar de recordarnos al de Brahms, al que con tanta sabiduría Schönberg calificara de "progresivo". Acaso este mal cartel que acompaña a Telemann a lo largo de siglos tenga cierta justificación, pero a nuestro juicio es más bien producto de la inercia unas veces, de la vieja comparación con Haendel o Bach otras, cuando no de una mala comprensión de este músico que, como todos aquellos que se encuentran en una encrucijada histórica, es de difícil valoración.

En primer lugar, es conveniente tener presente que la producción telemaniana es tan ingente que, aún ahora, sería precipitado hacer un juicio global de su música y tendrá aún que pasar bastante tiempo hasta que sepamos con exactitud qué es realmente lo mejor de su obra.

Lo que sí se puede afirmar es que Telemann es lo más opuesto a un músico conservador; prueba de ello es que en su obra —y no olvidemos que su período creativo supera los siete decenios— podemos encontrar desde música cuya estética responde perfectamente a la del barroco temprano —ahí están sus oberturas lullistas— hasta obras que se aproximan notablemente a la música de Haydn o Gluck. Es más, Telemann es un músico totalmente innovador que supo evolucionar incluso durante la vejez, uno de esos hombres que —acaso por su infinita capacidad de asimilación— se adelantan a su tiempo y se convierten en

maestros de las generaciones más jóvenes; no cabe duda de que, en uno de los momentos de crisis más profundos por los que ha atravesado la historia de la música, ésto es particularmente importante, y los músicos de la primera generación postbarroca debieron ver en Telemann a un navegante avezado capaz de encaminar sus pasos en medio de la borrasca. Esto es sin duda extraordinario si tenemos en cuenta que Telemann ha nacido en 1681 y es, por tanto, cuatro años más viejo que Haendel o Bach; el que Bach hoy nos parezca más moderno —y sin duda más genial— que Telemann, no debe hacernos olvidar que Telemann, en su tiempo, se aparecía como un músico mucho más actual que el cantor de Leipzig, porque si la evolución de Bach se realiza en la profundización de las técnicas y formas barrocas, la de Telemann —tal vez por ser un músico más superficial— es una evolución fundamentalmente estilística.

Esta es seguramente la mayor virtud de Telemann, pero también lo que más le ha perjudicado, porque su obra se resiste en consecuencia a las etiquetas que tanto gustan a los historiadores. Telemann puede ser barroco temprano, barroco tardío, preclásico y clásico, francés, italiano, alemán o todo ello al mismo tiempo. Este aparente eclecticismo —que no es tal— puede fácilmente deformar su música a través de interpretaciones erróneas; bastará con que suene a barroco lo que ya no lo es, o a la inversa.

Llegamos con esto a uno de los mayores problemas que plantea la música de Telemann: su dependencia a un estilo nacional. Sabido es que a lo largo de todo el barroco Francia e Italia funcionan como los dos grandes polos estilísticos en torno a los cuales se mueve toda la música europea: la música francesa representa la elegancia, la moderación, el espíritu galante (*los franceses se contentan con acariciar el oído*, escribía Mersenne en 1636) mientras la italiana se caracteriza por el melodismo, el apasionamiento, la extraversion (*los italianos representan tanto como pueden las pasiones y sentimientos de su alma y espíritu*, escribía el mismo autor).

Aparentemente, el mismo Telemann —de quien tenemos mucha información directa a través de sus cartas y de sus tres autobiografías— nos resuelve la cuestión: *Soy gran partidario de la música francesa, lo confieso*, escribe. Es sabido además, que la formación musical de Telemann es muy principalmente francesa. Durante su estancia en el gimnasio de Hildesheim, el joven Telemann había tenido ocasión de conocer la música francesa que se cultivaba en la corte de Hannover; luego, en la corte de Sorau, el afrance-



sado conde von Promnitz no desea escuchar más que música similar a la de Versailles y Telemann estudia directamente las oberturas de Lully y Campra; su dominio en este género es tal que Quantz escribe en su célebre *Tratado: La obertura debe su origen a los franceses. Lully ha dado buenos modelos, pero algunos compositores alemanes, sobre todo Haendel y Telemann, lo han superado con mucho*. Similar es la opinión de Scheibe cuando afirma que entre los alemanes, son principalmente Telemann y Fasch quienes demostraron sus aptitudes en este género de oberturas. El primero —afirma erróneamente— ha hecho conocer en Alemania estas composiciones musicales y se distinguió en ellas de tal modo, que se puede decir, sin que sea tachado de adulación, que imitando a los franceses acabó por sobrepasar a estos extranjeros incluso en su propia música nacional. En 1709, Telemann se había encontrado de nuevo, en Eisenach, en ambientes de música francesa, al lado de Pantaleón Hebenstreit, un viejo maestro de danza, entusiasta del estilo francés. Recordemos así mismo que la gran ilusión de Telemann sería triunfar en París, sueño hecho realidad en el año 1737, y por si todo esto fuera poco, bastaría con remitirse a la célebre polémica de Telemann y Graun a propósito de un recitativo del *Castor y Pollux* de Rameau, en el que nuestro músico se muestra más papista que el Papa.

A pesar de ello, no podemos de ningún modo pretender que Telemann sea un músico que escribe en el estilo francés. Baste recordar que si hay mucho de Francia en la formación de Telemann, no es menos cierto que en Hildesheim tuvo ocasión de conocer las óperas de Steffani y Caldara que se ejecutaban en la corte de Braunnshweig-Wolfenbüttel y que algunos violinistas de la corte le hicieron conocer las sonatas de Corelli, o bien que, por esa época, Haendel y Telemann pasaban las horas comentando las particularidades del *Polifemo* de G. B. Bononcini que habían escuchado juntos en Berlín.

Así, si es cierto que Telemann emplea a veces los cambios de compás típicos del recitativo francés y que su dominio de la suite francesa es total, no lo es menos que escribe conciertos en una época en la que los franceses aún se negaban a cultivar esta forma italiana, o que él mismo reconoce haber vestido luego a la italiana las melodías polacas y- hanakes de que tanto gustaba; pero lo más interesante —y frecuente— que encontramos en Telemann es la sutil combinación de ambos estilos, unidos por algunas características netamente germánicas: piénsese, como ejemplo realmente significativo, en las suites para un

instrumento solista y orquesta, forma y estilo franceses fundidos con la escritura típica del concierto para solista veneciano. En definitiva, esto no es otra cosa que la célebre *reunión des goûts*, predicada por los propios franceses. No es cosa nueva, por supuesto; nada menos que en 1701 Georg Muffat cultivaba ya la fusión de los dos estilos, y lo hacía con la máxima autoridad, puesto que se trataba de un discípulo directo de los dos grandes líderes: Lully y Campra, para no remontarnos a ejemplos más lejanos, como podría ser el de Johann Jakob Froberger.

Nada tendría de extraordinario, pues, el que Telemann cultivara la reunión de los gustos, inclinándose tal vez hacia Francia como Haendel lo hiciera hacia Italia; pero la cosa no queda aquí, porque Telemann no une los estilos nacionales, sino que los supera tras asimilarlos, y justamente aquí estriba uno de los aspectos más modernos de nuestro músico, en el que anuncia ya una de las notas características del clasicismo. Gluck predicaba en 1773 *una música que agradara a todas las naciones* y que terminara con las absurdas diferencias entre la música de los diferentes países; Quantz terminaba su colosal *Tratado de flauta* con la aspiración de un gusto mezclado y compuesto de lo bueno de los dos que habrá de ser *mucho más universal y más agradable*. Porque *una música que es recibida y aprobada en general por distintos pueblos, y no solamente en una sola provincia, por un solo país o por una nación particular, una música tal, debe ser la más excelente, porque basándose en las reglas de la razón saludable y de un sentimiento justo, no puede, por las razones que he expuesto, sino ser considerada como verdaderamente buena*. Efectivamente, Telemann ha debido ser el primero en poner en práctica esta idea, verdadero programa del clasicismo musical.

Todo esto nos lleva a uno de los aspectos fundamentales de la obra de Telemann, uno de los más modernos e innovadores: su gusto por la música popular. La cosa empezó en los fructíferos meses transcurridos entre 1705 y 1706 en la corte de Sorau.

Telemann nos ha dejado un magnífico relato sobre el tema:

*Cuando la Corte se trasladaba durante seis meses a Pless (ahora Pszczyna), uno de los estados de Promnitz en Alta Silesia, yo escuché, como había hecho en Cracovia, la música de Polonia y de la región Hanake de Cracovia, en su verdadera y bárbara belleza. En las hostelerías del campo el conjunto habitual consistía en un violín afinado una tercera más aguda que podía cubrir con su voz otra media docena de violines; asimismo, por una cornamusa polaca, un trombón*

*bajo y por un órgano de regalía. En lugares respetables, sin embargo, se prescindía del órgano; las cornamusas y los violines eran entonces reforzados. Yo he visto en una ocasión treinta y seis cornamusas y ocho violines. Es difícil imaginar las invenciones maravillosas que podían hacerlos intérpretes de cornamusa y los violinistas cuando se ponían a improvisar mientras los danzarines descansaban. Una persona despierta podrá en ocho días hacer provisión de ideas para toda su vida. En una palabra, hay mucho bueno en esta música si se la sabe tratar musicalmente. En esta época yo he escrito varios grandes conciertos en el gusto de esta música, vistiéndolos con una vestimenta italiana, bajo la forma de movimientos "adagio" y "allegro". En definitiva, confieso haber encontrado muchas cosas buenas y muchos elementos propios para ser desarrollados que me fueron muy útiles más tarde, incluso para cosas serias.*

Hans Werner Unger ha enumerado los clichés polacos empleados por Telemann, tales como sincopación, alternancia de expansión y contracción rítmica, empleo de tresillos en ritmos binarios, motivos rítmicos en el comienzo del compás combinados con diseños vertiginosos, repetición de pequeños diseños melódicos en diferentes voces, yuxtaposición de temas breves (especialmente la secuencia de 2 + 3 compases), transporte de episodios a distancia de quinta o repetición de secciones melódicas completas en tonalidades más remotas, imitación de diseños propios de la cornamusa, etcétera. Nosotros señalaríamos el empleo de pasajes en octavas y el uso de notas "pedales" en el bajo y en el tiple.

En resumen, Telemann no se limita a citar un motivo polaco, sino que reproduce una serie de procedimientos de esta música; se trata de algo parecido a lo que hace Domenico Scarlatti unos años después con la música popular española, si bien en este caso el fenómeno histórico que Ortega denominara *plebeyismo* explicaría el movimiento popularista de la música española. En el caso de Telemann es innegable que se trata de una premonición del clasicismo —y no de los nacionalismos, como se dice a menudo—, que a diferencia del barroco abre las puertas fácilmente a la musa popular. Es cierto, como dice Petzoldt, que Telemann no es el primero en fijarse en esta música —ahí están las bellísimas piezas polacas y húngaras del veneciano Giovanni Picchi—, que la música polaca era muy popular en Alemania a raíz de las conexiones dinásticas entre Polonia y Sajonia bajo Augusto el Fuerte, y que Scheibe cita en su *Critische Musicus* los estilos italiano, francés, alemán y polaco. Pero no es menos cierto que

pocos músicos emplearon en tan gran medida la música polaca como Telemann, que ya en su época era conocido por ello.

Señalemos también que acaso Telemann tomó de la música polaca uno de los rasgos citados por Petzoldt como más innovadores (y que curiosamente coincide con uno de los señalados por Schönberg para Brahms): el empleo de frases de períodos inhabituales que se salen de los moldes de dos, cuatro, ocho compases.

Así, una vez más, en su búsqueda de una música más ligeraj más melódica, más directa —más alejada del viejo estilo contrapuntístico netamente germánico—, Telemann se adelanta en medio siglo a su tiempo.

Esta tendencia aparece en Telemann desde su más tierna infancia, acaso como conducta reactiva en un músico de una familia de pastores luteranos. Es curioso que un músico que tiene hoy cierto cartel de pesado —opinión que no compartimos— haya pasado su vida batallando por la melodía y la ligereza, en contra del recio y austero estilo de los cantores alemanes. Esto explica la competencia con el supergermánico Kuhnau en Leipzig, su amor a la música francesa por un lado —sin duda por ser la más ligera y *galante*— y a la ópera italiana por otro, sus luchas para introducir en la iglesia el nuevo estilo (todavía Quantz censuraba en 1752 a los reaccionarios cantores que se negaban a tocar la música de Telemann en el templo). Esto explica también el recelo de Telemann hacia el contrapunto estricto; qué duda cabe que la técnica de nuestro músico era impecable y su dominio del contrapunto absoluto. Sin embargo, el saber contrapuntístico de Telemann se manifiesta generalmente —y quizá las sonatas canónicas sean una excepción— por el camino de la ligereza y la transparencia, y muy especialmente en el dominio de la escritura a una sola voz aparente —las *fantasías* para flauta, por ejemplo—, o bien a dos o tres voces.

Nuestro músico siente una natural preferencia por formas musicales ligeras, que le permitan dar rienda suelta a su inagotable inspiración melódica. No en vano Quantz alababa ya sus tríos y sus oberturas a la francesa; no en vano —y a pesar de su afrancesamiento— realiza en época muy temprana una perfecta síntesis del concierto corelliano y del Concierto veneciano; tampoco es casual su preferencia por la cantata de tipo camerístico, seguidora del modelo italiano o francés. Seguramente el ideal de Telemann era una música que, como él mismo afirma de la francesa, *corre, se hace espuma y chisporrotea como un vino de Chavipagne*.\_

¿A qué se debe, pues, esta mala fama que acompaña a Telemann? Hugo Riemann confiesa en 1899, tras estudiar algunos cientos de páginas telemanianas, su impresión de que *escribe con facilidad en conjunto, a veces con chispa, y es, en efecto, bastante elegante aquí y allá en sus aires de danza; pero no logra captar y mantener la atención de uno continuamente porque no sabe cómo construir un climax.*

Es muy posible que pocos compositores barrocos se librarán de esta crítica; acaso Telemann es víctima de su propia modernidad, y por ella se le pide, se espera de él, lo que se le pide a los compositores del clasicismo: un sentido moderno de la forma musical plenamente estructurada, un juego de tensiones y distensiones equilibradas, etcétera. Tal vez sea demasiado pedir a un músico cuyo estilo puede recordar al de Haydn o Gluck en algunos momentos, pero que pertenece cronológicamente al barroco, que es coetáneo de los creadores del concierto veneciano pero no de los creadores de la sonata bitemática: es el inconveniente de los innovadores, a los que se les exige más que a los que no lo son.

Otra de las características de Telemann es su espíritu moderno, su necesidad de avanzar, de evolucionar constantemente, su infinita capacidad de asimilación, que encuentra inmediato eco en su desbordante capacidad de trabajo y su productividad asombrosa. Telemann, como hombre de su época, cree en el progreso y así escribe: *Nunca hay que decir el arte no irá más lejos. Siempre se va más lejos y es necesario siempre ir más lejos.* El tradicional Graun se escandalizaría al leer la opinión de Telemann: *Si no hay nada nuevo que encontrar en la melodía, habrá que buscar en la armonía, hasta el fondo, si se quiere merecer el nombre de maestro.*

Telemann odia la complejidad como fin en sí mismo y censura ese tipo de músicos que escriben un contrapunto superficial con no poco dominio, pero que son carentes de invención o bien se esfuerzan en añadir quince o veinte voces obligadas, de modo que el mismo Diógenes podría difícilmente encontrar una brizna de melodía a la luz de su linterna. Telemann sigue a la naturaleza como modelo con mente netamente dieciochesca y pretende que su arte resulte absolutamente natural. Esta imitación de la naturaleza tiene diferentes niveles, como señala Petzoldt: el primero será la reproducción de sonidos de la naturaleza, las "pinturas musicales" que fueran objeto de tantas críticas en su época, tomadas de la música francesa pero no sólo de ella. El segundo consistiría en la imitación del discurso hablado, la aplicación de la retórica musical, punto clave de

la música dieciochesca, que es el trasfondo de expresiones tan frecuentes como la de "música operística" o "música vocal" aplicada a obras instrumentales. El último y más importante grado de imitación de la naturaleza incluiría la expresión de los sentimientos y pasiones humanos: de los afectos. Esta imitación de la naturaleza —esta naturalidad— repercute en la misma escritura, o en el tratamiento de los instrumentos. En esto no se le puede negar el pan a Telemann en modo alguno; nuestro compositor no es un gran intérprete de ningún instrumento —a diferencia de casi todos los músicos de su época— pero toca un poco casi todos. Lejos de perseguir un gran virtuosismo, los trata *dentro del gusto que les es propio por naturaleza*, como escribe a su amigo Mattheson. Efectivamente, pocos compositores han aprovechado de modo tan ingenioso las posibilidades sonoras, técnicas y expresivas de los instrumentos como él, que, por cierto, poseía una sensibilidad tímbrica tan formidable como la de un Vivaldi o un Bach.

La escritura de Telemann acusa también esta rousseauiana naturalidad: *la ligereza —escribe— ha sido mi meta*, y, sin embargo, no por ello se ve obligado a romper con la escritura propiamente barroca. F. W. Marpurg escribe con exactitud a Telemann en una ocasión: *las obras maestras de vuestra pluma han rechazado, después de mucho tiempo, la opinión errónea según la cual la escritura llamada galante sería irreconciliable con los elementos tomados del contrapunto*. Pocas palabras describen tan exactamente la búsqueda de la homofonía propia del clasicismo, en Telemann, como las de su discípulo indirecto G. H. Stölzel cuando afirma que su ideal es encontrar una fórmula de escritura menos opaca que permita *ver el sol a través de las nubes negras de notas*.

Un último aspecto de Telemann termina de situarlo en su época, como hombre ilustrado que es: su espíritu investigador, sus obras teóricas y sus preocupaciones científicas, especialmente por lo que respecta a su *Neues Musicalische System* (1743), en el que defiende la división de la octava en 55 comas. Un músico como Scheibe reconoce en su *Tratado de los intervalos* (1739): *Hallé en las composiciones (de Telemann) intervalos muy desacostumbrados, que yo había admitido en mi serie de intervalos pero que yo mismo no consideraba todavía practicables, por no haberlos encontrado nunca en otros compositores..., todos... eran empleados por Telemann con suma gracia, y de una manera tan expresiva, tan sensible, tan justamente apropiada a la fuerza de las emociones, que no podía censurar nada en ellos sin censurar a la naturaleza misma*.

Telemann es, en definitiva, con su espíritu positivo, con su interés por la investigación, pero también con su sensibilidad, con su espíritu *empfindsam* y prerromántico, un perfecto hombre de su tiempo. La pasión científico-estética de sus últimos años, las flores, parecen simbolizar a este hombre, a caballo entre el racionalismo, el barroco musical y el más delicado estilo *sensible*.

Así, la música de Telemann, con sus virtudes y defectos, se mantiene al cabo de tres siglos llena de vida y frescor; como escribía Romain Rolland: *cuando su fiebre de escribir le permite reflexionar sobre lo que hace, Telemann es capaz de todo, hasta de ser profundo.*

Alvaro Marías

CICLO



1

LA STRAVAGANZA

Flautas de pico y travesera  
*MARIANO MARTIN*

Flauta de pico  
*ALVARO MARIAS*

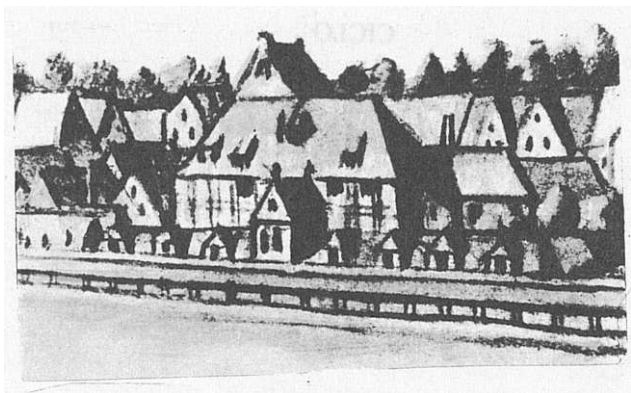
Clave  
*PABLO CANO*

Clave  
*INES FERNANDEZ ARIAS*

Viola de gamba  
*ITZIAR ATUTXA*

Miércoles, 7 de octubre de 1981. 19,30 horas.





*La Opera del "Mercado de gansos" de Hamburgo.*

En el año 1721, el 10 de julio, después de que Herr Joachim Gerstenbuttel hubiese partido hacia el descanso eterno, fui designado Director de Música Coral y Cantor del Johanneum en Hamburgo, y, en la Navidad siguiente, después de una conferencia que se me requirió acerca de la Música en la Iglesia, solemnemente investido en tal cargo. Un año después de esto, la ópera, que había ido en declive, se situó en una espléndida e imprevista posición merced al apoyo de algunos ministros y personas de noble linaje, por lo que la supervisión de la música, unida a la composición de nuevas piezas, me fue encargada mediante un anticipo anual de 300 rheinthalers.

TELEMANN (Tercera autobiografía)

Pero, ¿quién es este anciano, que con fluida pluma, llena de fuego sagrado, hechiza el maravillado templo? ¡Telemann, nadie sino tú, celestial señor de la música!

FRIEDRICH WILHELM ZACHARIAE (1754)

...Aunque podría a duras penas reclamar la décima parte del poder creativo de un Keiser o un Haendel, sin embargo vomitó (Telemann) incontables obras a fuerza de laboriosos garabatos; pero eran productos de fábrica, no obras de arte.

HERMANN MENDEL (1878)

P R O G R A M A

PRIMER CONCIERTO

I

*Trío Sonata en fa mayor*  
para dos flautas de pico y bajo continuo

Affettuoso  
Allegro  
Adagio  
Vivace

*Partita n.º 2 en sol mayor*  
para flauta travesera y bajo continuo

Siciliana  
Aria 1. Allegro  
Aria 2. Allegro  
Aria 3. Vivace  
Aria 4. Affettuoso  
Aria 5. Presto  
Aria 6. Tempo di minuetto

*Trío en si bemol mayor*  
para flauta de pico, clavecín obligado y bajo continuo

Dolce  
Vivace  
Siciliana  
Vivace

# P R O G R A M A

## PRIMER CONCIERTO

*Trío en re mayor (Koncert I)*  
para flauta travesera, clave obligado y bajo continuo

Piacevole  
Allegro  
Largo  
Vivace

*Trio Sonata en sol menor*  
para dos flautas de pico y bajo continuo

Affettuoso  
Vivace  
Andante  
Presto

*Flautas de pico construidas por J. Scott (copia de R. Haka) y por H. Coolsma (copia de Bressan).*

*Flauta travesera barroca original, anónima del S. XVIII y travesera construida por H. Coolsma (copia de Stanesby).*

*Flauta de pico construida por F. von Huene (copia de Denner).*

*Clave modelo francés, construido por Robert Daviet, Levens.*

*Viola da gamba Melaine Sprigss (Londres 1977).*

*Clave modelo francés, construido por Georg Zahl.*



Grabado del "*Musicalische Theatrum*" de J. C. Weisel  
(Nuremberg, 1715-1725).

## NOTAS AL PROGRAMA

### Telemann y la sonata en trío

Dos son las formas en las que Telemann parece haber conseguido a lo largo de su vida una mayor maestría: la obertura francesa y la sonata en trío.

Recordemos que la sonata en trío es aquella para dos instrumentos melódicos y bajo continuo, es decir, aquella escritura —ya veremos que existen excepciones— a tres partes armónicas y que con frecuencia es interpretada no por tres sino por cuatro intérpretes, puesto que el bajo continuo se realiza normalmente con un instrumento polifónico —como el clave— y uno melódico —como la viola de gamba.

Ya Quantz, en su *Tratado de flauta* (1752) escribe: *En materia de tríos recomiendo preferiblemente los de Telemann, que ha compuesto varios en el gusto francés hace más de treinta años, aunque sea bastante difícil conseguirlos porque no han sido editados.*

El propio Telemann era consciente de ello cuando escribía: *Me han querido convencer de que mi fuerte absoluto son los tríos, porque yo los disponía de manera que una voz tuviera tanto trabajo como la otra.* En otra ocasión, recordando el período transcurrido en la corte de Eisenach (entre 1707 y 1712) afirma: *Me concentré especialmente sobre la composición de tríosonatas, haciéndolo de modo que la segunda voz pareciera ser la primera y que el bajo resultara una melodía natural en estrecha armonía con las partes superiores, y que cada nota se encontrara en el único lugar concebible y justo para ella. Se me decía, para halagarme, que era en este género donde desplegaba el mejor de mis talentos.*

Efectivamente —y a diferencia de Bach—, Telemann se mueve con particular comodidad en el terreno de la sonata en trío. Sin duda la escritura a tres voces, en la que en vez de realizar duplicaciones de las notas de una tríada es necesario simplificar los acordes de cuatro y cinco notas, era particu-

larmente adecuada al gusto de Telemann, amante siempre de la sencillez, la claridad y la transparencia.

Una vez más, en el campo de la sonata en trío, las diferencias entre el estilo francés y el italiano son notables, aunque los italianos solían ser considerados como los maestros en este género. Así lo reconoce con objetividad el abate Raguenet en 1702: *Nunca me encontré un maestro en Francia, pero en lo que todo el mundo coincide es en que los italianos saben mucho mejor cómo mover y variar un trío que los franceses. Entre nosotros, la primera de las voces superiores es generalmente bastante bella, pero la segunda suele descender tan grave que no se hace merecedora de nuestra atención. En Italia las voces superiores están generalmente tres o cuatro notas más altas que en Francia. Así, las segundas son lo bastante agudas como para poseer tanta belleza como nuestras primeras.*

Sí, Raguenet estaba en lo cierto, es indudable que Telemann seguía en sus sonatas en trío el modelo italiano —la influencia de Corelli es indiscutible—, a pesar de presumir tanto de afrancesado. Con todo, Le Cerf no era de la misma opinión en 1704 cuando escribía: *Las primeras voces de los italianos chirrían por ser demasiado agudas. Las segundas poseen el defecto de estar demasiado cerca de la primera, y demasiado lejos del bajo, que es la tercera voz. Son dos defectos. Encuentro ventajoso hacerla segunda voz aguda en un tenor —y no otro soprano, como hacen los italianos—, porque el tenor ocupa una distancia entre el bajo y el soprano y así junta los acordes del trío.*

Una vez más tendríamos que encuadrar en el estilo italiano las sonatas en trío para dos flautas de nuestra velada, para dos sopranos cuyas voces no se pueden separar demasiado dada la pequeña extensión de la flauta dulce. Lo que hace en realidad nuestro músico es invertir a menudo los papeles, de modo que la primera flauta funcione como segunda y a la inversa, lo que da gran variedad y permite que una u otra flauta emerjan sobre el conjunto con un verdadero sentido dialéctico.

Entre los numerosos instrumentos que Telemann tocaba se encuentran la flauta dulce y la flauta travesera. Nuestro músico especifica claramente para cual de los dos tipos de flauta compone, y la diferencia tímbrica entre ambas le interesa sobremanera, como lo demuestra el hecho de que a veces —cosa no demasiado frecuente— componga obras en las que aparecen las dos.

Si Telemann demuestra un conocimiento profundo de las posibilidades de la flauta travesera de la época, parece probable que fuera un notable intérprete de flauta dulce, a

juzgar por el empleo de notas sobreagudas y —principalmente— por la aparición de pasajes de muy difícil ejecución que hacen pensar que Telemann conocía digitaciones extraordinariamente infrecuentes; pero el dominio de las flautas no se limita a lo técnico, porque la utilización desde un punto de vista expresivo es asimismo magnífica.

La *Sonata enfa mayor* que abre nuestro programa posee la estructura de cuatro tiempos (*lento-rápido-lento-rápido*), muy utilizada por nuestro músico tanto en sus sonatas como en sus conciertos, que suelen seguir, al menos en apariencia, el modelo corelliano. El primer movimiento es de una amabilidad graciosa y galante; las dos flautas se mueven convencionalmente en terceras o dialogan imitándose la una a la otra. Nada hay de gran originalidad en este tiempo, pero el encanto melódico de Telemann basta por sí mismo. El segundo movimiento, de carácter fugado y ritmo arrobador, conduce a un breve *adagio* que comienza como un cánon a la quinta para evolucionar hacia una mayor libertad después. Telemann emplea convencionales pero eficaces retardos de gran expresividad. El tiempo final es una desenfadada giga en la que las flautas avanzan en terceras paralelas estableciendo un diálogo con el bajo.

La *Partita n.º 2 en sol mayor* es la única obra del programa que no pertenece al género de sonata en trío. Se trata de una pequeña suite, de carácter muy amable, ligero y elegante, que pertenece a una colección de seis partitas para violín (que pueden ser tocadas con flauta travesera, oboe, etcétera) reunidas-bajo el título de *Die kleine Kammermusik*, y que fueron compuestas en Frankfurt en 1716. La segunda partita comienza con una *siciliana* de extraordinaria elegancia, que combina el esquema rítmico de esta danza con el balanceo propio del de la barcarola. A continuación nos encontramos con seis *arias* que no son sino seis danzas bipartitas de pequeñas proporciones y particular encanto. La tercera de ellas, con su frase inicial de diez compases y su escritura sincopada, evoca ligeramente la música polaca tan cultivada por Telemann. Toda la suite se desenvuelve en un aire de miniatura ingenua muy francés, a pesar de que el autor ha empleado la terminología italiana (partita) en lugar de la francesa (suite). Sin duda estamos ante la *réunion des goûts* en su versión más delicada y galante.

Las dos obras siguientes de nuestro programa pertenecen de nuevo al mundo de la sonata en trío, si bien se trata de dos ejemplos muy peculiares puesto que no estamos ante dos instrumentos melódicos que son acompañados por el bajo, sino ante un instrumento melódico y otro polifónico



—el clave— acompañados por el continuo. Esta combinación, nada frecuente, demuestra una vez más el talento tímbrico de Telemann, que obtiene una sonoridad de particular atractivo.

La *Sonata en si bemol mayor para flauta, clave obligado y bajo continuo* (octava de los *Essercizzii Musici*, Hamburgo 1740) comienza con un *Dolce* en el que nos encontramos con el Telemann de los mejores momentos. Flauta y clave solista dialogan dentro de un modelismo tan elegante como emotivo, de una tersura insuperable. Un *vivace* de gran energía y apasionamiento conduce a una *siciliana* de señorial balanceo y contenida expresividad para terminar con un vertiginoso *vivace* de carácter incisivo y casi caricaturesco.

El *Concert en re mayor para flauta travesera, clave obligado y continuo* está —a diferencia de la sonata en si bemol— dentro de una estética preclásica, de contornos dulces y suaves. En algunos momentos, •—como puede ser el comienzo del *largo*, con los apasionados diseños ascendentes de la flauta— parecen escucharse los ecos prerrománticos del *Sturm und Drang*.

La *Sonata en trío en sol menor* vuelve a emplear las flautas de pico dentro de un estilo mucho más fiel al barroco. El *affettuoso* posee un amable aire cortesano; el segundo tiempo, *vivace*, presenta un enérgico y saltarín ritmo de giga que conduce hasta un *andante* que con sus ritmos *pointés* posee esa expresividad "géstica" tan típicamente barroca. El *presto* final, de carácter virtuosístico, basado en un cantarín esquema rítmico acéfalo, pone brillante final a la sonata.

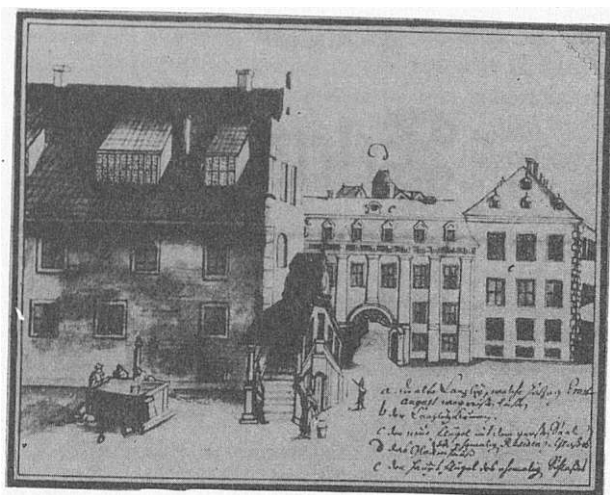
Selemann

2

Clave

*PABLO CANO*

Miércoles, 14 de octubre de 1981. 19,30 horas.



*Palacio de Eisenach.*

La Corte de Eisenach, con la que estuve relacionado como director con una remuneración de 100 rheinthalers, me nombró como correspondiente Maestro en 1724, con una remuneración extra por la misma cantidad. En esta posición yo podía dar cuenta de las más importantes novedades en el Norte dos veces a la semana. Aún más, en 1726 recibí desde Bayreuth un nombramiento como director, pidiéndome algo de música instrumental de cuando en cuando y una ópera anual. Por esta labor se me garantizaron 100 rheinthalers cada año.

TELEMANN (Tercera autobiografía)

¡El más venerable Herr Kapellmeister! ¡Sabio honrado a lo largo del tiempo! Verdadero prestigio de nuestra patria, que hace sonrojarse de vergüenza a las naciones vecinas.

JOHANN FRIEDRICH AGRICOLA (1757)

Los escritos de Telemann pueden estar terriblemente descuidados, faltos de fuerza, sustancia o invención; pierde el tiempo, pieza tras pieza.

ROBERT EITNER (1884)

P R O G R A M A

SEGUNDO CONCIERTO

I

- *Solo en do mayor*

Largo  
Allemanda  
Lura  
Corrente  
Minué I/II  
Giga

*Tres Fughettas*

*Solo en fa mayor*

Cantabile  
Bourrée  
Sarabande  
Gavotte  
Passepied  
Gigue

P R O G R A M A  
SEGUNDO CONCIERTO

II

*Obertura en sol menor*

(Sin indicación de tiempo)  
Larghetto e scherzando  
Allegro

*Tres fantasías alemanas*

1,2 y 8

*Obertura en si menor*

(Sin indicación de tiempo)  
Pastorella, tempo giusto  
Allegro

*Clave modelo francés construido por Georg Zahl.*



*Grabado alemán de 1730.*

## NOTAS AL PROGRAMA

### La música para clave de Telemann

A diferencia de la música de cámara e incluso de algunas obras vocales, la música para teclado de Telemann es muy poco conocida, a pesar de que un crítico como Richard Petzoldt concede extraordinaria importancia a esta pequeña parcela de la ingente obra telemaniana.

El músico de Magdeburgo no debía ser un gran clavecinista. Durante su infancia, todavía en su villa natal, nuestro músico tomó algunas clases de clave, pero Telemann no soportó mucho tiempo el estilo y la pedagogía, un tanto arcaicas, del organista local. *En mi cabeza —dice Telemann— trotaban ya músicas más alegres. Después de un martirio de quince días me separé de mi maestro. Y después, no he aprendido nada más en música.*

Más tarde, en el internado de Zellerfeld —adonde había sido enviado como castigo por su atrevimiento al estrenar a los doce años su ópera calderoniana "Sigismondus" —tendría ocasión de consagrarse al estudio del clave y del bajo continuo, gracias a la flexibilidad de sus maestros, que le permitieron descuidar un poco las matemáticas a raíz del éxito obtenido en una fiesta campesina por el compositor adolescente.

Durante su época de estudiante de derecho en Leipzig, Telemann sería nombrado organista y maestro de capilla de la Neue Kirche, aunque parece que no debió poner gran celo en su trabajo como organista y sí en sus funciones como *Kapellmeister*.

Esto no quita, sin embargo, que nuestro músico compusiera una serie de obras para clave y órgano: tres docenas de fantasías, un concierto para clave solo, seis oberturas, veinte pequeñas fugas, una obra titulada *Siete veces siete y un minuto*, dos Solos, fugas, estudios, marchas, preludios corales para órgano, etcétera.

La música para clave de Telemann sorprende en primer lugar por su extremada simplicidad, que contrasta con la



compleja escritura de un músico como Bach; con frecuencia encontramos piezas a dos o tres voces cuya sencillez es tal que algunos intérpretes y musicólogos defienden la necesidad de rellenar la armonía con acordes o bien añadiendo alguna voz; tal es el caso de Max Seiffert, quien, refiriéndose a las fantasías para clave, escribe: *La forma de la sonata de cámara italiana (voz principal y línea de bajo) que Telemann tiene como modelo en su mente, explica el estilo de estas fantasías, predominantemente a dos partes. Esto 110 se corresponde con su verdadera manera de interpretación. Un vistazo al Klavierlied que subsiste de la época, muestra cómo aquí y allá la armonía era algo rellenada libremente. Los movimientos centrales de la docena francesa, que son formas de danza encubiertas, reclaman de modo particular la adición armónica, que exige, naturalmente, un cierto grado de técnica y gusto.*

Sin embargo, esta opinión no parece ser compartida totalmente por el biógrafo de Telemann, Richard Petzoldt, quien, sin declararse abiertamente sobre el tema, insiste en la importancia de esta sencillez de escritura: *La transparente textura clavecinística está escrita de tal modo que la armonía parece brillar sin recurrir a amplias superficies de acordes; por otro lado, según el mismo autor, esto se explicaría porque todas estas piezas son música de cámara doméstica, para ser tocada en casa por aficionados.*

Los dos Solos para clave de nuestra velada pertenecen a los *Essercizii Musici overo Dodeci Soli e Dodeci Trii a diversi stromenti, composti da G. F. Telemann, Direttore della Música in Hamburgo e che si trovano apresso dell'Autore*, que fueron publicados después de 1740, de modo que pertenecen a la etapa de madurez de Telemann. Se trata de dos suites de seis danzas cada una que muestran una escritura ligeramente más complicada que lo usual en las piezas clavecinísticas de nuestro músico. A pesar de su forma musical estas obras poseen un estilo típicamente galante, que recuerda de algún modo el de las *Sonatas Prusianas* de Carl Philipp Emanuel Bach. Ya no estamos ante la incisividad de la suite barroca; todo resulta dulce, refinado, suavemente decadente; el compositor ha buscado a través de la sencillez de la escritura una textura de enorme transparencia, delicada y galante. El oyente se encuentra con fórmulas de acompañamiento que serán inmediatamente aprovechadas por los músicos preclásicos. Todo es claro y sencillo; ésto, que nos puede parecer un paso hacia atrás con respecto a músicas de mayor elaboración contrapuntística, es en realidad —desde un punto de vista histórico— una evolución en la búsqueda de un nuevo

estilo. Así, nos encontramos, junto a piezas aún muy barrocas —como la *giga* del *Solo* en do mayor —otras en las que encontramos un empleo de la dialéctica musical que puede insinuar algo de la sonata bitemática posterior— tal es el caso del *largo* con que se abre el *Solo* en do mayor. Telemann emplea títulos en italiano y en francés que tal vez estén relacionados con el estilo de las piezas, aunque en realidad estamos ya muy cerca de ese estilo internacional propio de la música postbarroca.

La extraordinaria importancia y originalidad de las *Veinte pequeñas fugas para ser tocadas en el órgano y en el clave, concebidas en un estilo especial* (1731) ha sido justamente recalcada por Petzoldt:

*Decir que las fugas de Telemann son primitivas y de menos valor que las del Clave bien temperado es ignorarla circunstancia histórica y la diferente naturaleza de ambos compositores. Como compositor de clavecín, Telemann, con el cosmopolita puerto de Hamburgo como plataforma, se dirigía a una audiencia mucho más amplia que lo hiciera Bach en Leipzig, cuya música para clave encuentra su mayor aplicación como material de enseñanza para incipientes músicos profesionales. La música de Telemann, por el contrario, interesa al amante de la música que toca para sí mismo, y que pretende darse placer. Para este propósito emplea conscientemente material musical más simple. Sus sujetos de fuga y su tratamiento son por consiguiente adecuados a los necesariamente menos desarrollados poderes de asimilación e interpretación habitual en esos músicos amateurs. El deseo de Telemann para expresarse del modo más terso posible toma la forma de temas que son a menudo sorprendentemente cortos; pero esto formaba parte de su naturaleza, que era dramática antes que lírica, épica o contemplativa, para crear temas y motivos así de fecundos.*

Efectivamente, las fuguetas de Telemann son una auténtica delicia en su concisión, en su cristalina transparencia, en su dulzura absolutamente opuesta a las rígidas y austeras fugas alemanas de épocas anteriores. El estilo barroco se ha hecho permeable y ha sido penetrado por aires nuevos. La frase de F. W. Marpurg sobre estas páginas no puede ser más exacta: *Estas obras maestras de vuestra pluma han rechazado, después de mucho tiempo, la opinión errónea según la cual la escritura llamada galante sería irreconciliable con los elementos tomados del contrapunto.* A pesar de que Telemann afirmaba que durante los años universitarios de Leipzig la pluma del señor Kuhnau me sirvió en las fugas y contrapuntos, lo cierto es que el estilo

de las fugas de Telemann es bien opuesto al del severo cantor. Nuestro personaje era perfectamente consciente de la fusión de escritura contrapuntística y estilo galante, como lo demuestra el que tradujera al alemán sus *Fugues Légeres* como *Galanterien-Fugen*. Así, Telemann emplea en sus *pequeñas fugas* temas muy breves que parecerían propios de un aire de danza, haciéndolos pasar con naturalidad de una a otra voz, evitando todo aire académico e intercalando pasajes de relleno. Como Haendel, a menudo acompaña el sujeto de una fuga para darle a sus obritas un aire más informal, o bien repite la entrada del tema sobre la tónica o lo presenta en canon; todo ello hace que estas páginas verdaderamente deliciosas adquieran un aire dulce —que a veces hasta evoca una danza—, sencillo y natural. Más que fugas propiamente dichas, se trata de pequeños preludios, adecuados para introducir otra pieza, como lo demuestra el hecho de que muchas de ellas terminen en la dominante, como sucede en algunas de las interpretadas en nuestro concierto. En estas obras se manifiesta una vez más el amor de Telemann a la sencillez, a la ligereza y a la melodía.

Dentro de este estilo de ingenuidad y transparencia galante, tal vez las *fantasías* para clave ocupan la cota más elevada. Se trata de una obra impresa por el propio autor en 1733 y que se compone de tres docenas de piezas; si la primera y tercera docenas pertenecen estilísticamente a la tradición de la sonata de cámara italiana, la segunda sigue la manera francesa, por lo que Telemann emplea en sus títulos ambos idiomas: el francés para la segunda docena y el italiano para las otras dos. Se trata de pequeñas piezas, generalmente tripartitas, compuestas por dos movimientos más la repetición abreviada del primero. Con el fin de aumentar la longitud de cada obra, se pueden agrupar las fantasías por parejas de tonos relativos.

Estas piezas —que no tienen demasiados puntos en común con las fantasías de flauta o de violín— presentan casi siempre una pulcra escritura a dos voces que roza lo *naïf* hasta tal punto, que el intérprete tiene que poner en juego todo su talento como ornamentador, si no como armonizador. Sin duda estamos ante pequeños juguetes musicales que anuncian de algún modo el gusto por *le petit rien*, por la bagatela propio del clasicismo y del romanticismo pianístico. La cosa tiene su por qué: Telemann escribe para su público burgués que comienza a irrumpir con fuerza en su época —y especialmente en una ciudad como Hamburgo, acaso la más liberada de Europa junto a Venecia— y que necesita un tipo de música que, además de ser de fácil interpretación, posea un carácter doméstico:-

música hecha a la medida de una salita de música, dulce y acogedora como el añorado hogar de su primer matrimonio; es decir, Telemann escribe para un tipo de público que tiene mucho en común con el destinatario de *Para Elisa* o de las *Escenas de niños*. Desde este punto de vista, la función sociológica de estas páginas de Telemann son de una importancia capital, no siempre bien comprendida por los oyentes de esta música, hecha para ser tocada antes que escuchada.

Las últimas obras de nuestro concierto son la primera y última de las *Seis oberturas seguidas de dos movimientos, cada una en los estilos francés, polaco e italiano, pensadas para el clave*, publicadas en Nuremberg entre 1739 y 1749. El primer movimiento es siempre una obertura francesa con su solemne entrada de puntillos y su fugado, según el esquema lento-rápido-lento. A pesar del origen francés de esta forma, Telemann utiliza una textura muy transparente a dos voces que recuerda el clave italiano de la época, y de modo particular, como señala Petzoldt, el de Domenico Scarlatti. A continuación de la obertura aparece un tiempo cuyo estilo polaco es bastante inapreciable para el oyente de hoy, a no ser por la aparición de pequeñísimos detalles. Por último, la tercera pieza —la italiana— recuerda extraordinariamente la escritura propia de los *Essercizi* del maestro de la calle de Leganitos, no solo en la animación rítmica y en la estructura bipartida, sino, particularmente, en el tratamiento del teclado.

Sin duda Telemann quiso reunir en estas páginas los tres estilos nacionales que influyeron fundamentalmente en su obra y que, al mismo tiempo, él supo -combinar a la perfección.

En resumen, podemos concluir diciendo que la olvidada música para teclado de Telemann es mucho más interesante de lo que podría parecer a simple vista, no sólo por la pulcritud de su escritura, sino también por su cometido histórico que puede ser simbolizado por los cuadernos de estudios que Bach y Leopoldo Mozart confeccionaron para sus hijos Wilhelm Friedmann Bach y Wolfgang Amadeus Mozart y en los que aparece la música de Telemann. Sin duda la música de nuestro personaje dejó su huella en ambos, como en C.P.E. Bach. Una vez más, Telemann supo en el terreno del teclado adelantarse a su tiempo, aunque los resultados parezcan hoy menos brillantes que los de la música vocal o camerística.



# 3

Violin

\VLADIMIRO MARTIN

Laúd

JORGE FRESNO

Violoncello

MARIA DE MAen'DO



*"El cantor", grabado del "Musicalische Theatrum" de J. C. Weigel (Nuremberg, 1715-1725).*

En el año 1726, Leipzig me designó como Director Musical y Cantor reemplazando en el cargo al desaparecido Herr Johann Kuhnau, cuyo honor de sucesión ya había sido puesto a mi disposición veinte años antes: debido a la fragilidad física de este hombre, no era aventurado esperar un desgraciado desenlace; sólo la ciudad de Hamburgo me forzó a desatender este ofrecimiento por medio de un considerable aumento en mi salario.

TELEMANN (Tercera autobiografía)

Estas obras maestras de vuestra pluma han rechazado después de mucho tiempo la opinión errónea según la cual la escritura llamada galante sería irreconciliable con los elementos- tomados del contrapunto.

FRIEDRICH WILHELM MARPURG (1718-1795)

Telemann, por ejemplo, aquel afortunado rival de Bach, puede muy bien haber escrito cinco o seis veces otras tantas notas. Sin embargo —para usar una expresión muy empleada en literatura— "se embadurna como quien embadurna botas" y al final ni él mismo tiene idea de todo lo que ha escrito.

PHILIPP WOLFRUM (1902/10)

P R O G R A M A

TERCER CONCIERTO

I

*Partita n.º 1 en si bemol mayor*

Con affetto

Aria 1. Presto

Aria 2. Dolce

Aria 3. Vivace

Aria 4. Largo

Aria 5. Andante

Aria 6. Allegro

*Fantasia n.º 4 en re mayor*

- para violín solo

Vivace

Grave

Allegro

*Sonatina n.º 2 en si bemol mayor*

Dolce

Affetuoso

Presto

*Sonata n.º 4 en sol mayor*

Largo

Allegro

Adagio

Allegro



P R O G R A M A

TERCER CONCIERTO

II

*Sonata Metòdica n.º 5 en sol menor*  
(De las "12 Methodischen Sonaten")

Largo  
Allegro  
Grave  
Vivace

*Fantasia n.º 6 en mi menor*  
para violin solo

Grave  
Presto  
Siciliana  
Allegro

*Sonata n.º 5 en la menor*

Allemanda. Largo  
Corrente. Vivace  
Sarabanda  
Giga

*Violin Jacob Stainer, 1704.*  
*Laúd Ricardo Brané (Florencia).*  
*Violoncello Miremont, de 1800.*



Grabado del "Musicalische Theatrum" de J. C. Weigel  
(Nuremberg, 1715-1725).

## Telemann y el violín

Telemann, a diferencia de la mayor parte de los músicos de su época, no fue un gran virtuoso de ningún instrumento, pero, en cambio, conocía casi todos de modo más o menos superficial. *Yo hubiera llegado quizá a ser un instrumentista más hábil —escribe— si un fuego demasiado vivo no me hubiese impulsado a conocer, además del clave, del violín y de la flauta, el oboe, la traversiere, la zampona, la viola de gamba, etc... hasta el contrabajo y el trombón bajo.*

Sabemos que Telemann tuvo ocasión de tratar, durante los años pasados en el gimnasio de Hildesheim, a los violinistas de las cortes de Hannover y Braunnshweig-Wolfenbüttel, cuyo virtuosismo le impresionó vivamente y a través de los cuales conoció las sonatas de Corelli —la biblia del violín en la época— y las obras del italianizante Rosenmüller.

Así, el número de obras dedicado por Telemann al violín es muy elevado, aunque la flauta compite de cerca en cantidad y calidad; se pueden contar no menos de veinte conciertos para violín solista, ocho para dos violines y orquesta, doce fantasías para violín solo, seis sonatas para violín y continuo, seis sonatinas para violín y continuo, doce sonatas metódicas para violín o flauta y continuo, otras doce para violín (o traverso) y continuo... sin contar un sinnúmero de sonatas en trío, cuartetos, etc., en los que interviene el violín.

Habitualmente, el músico de Magdeburgo no persigue —ni en el violín ni en los otros instrumentos— un virtuosismo brillante; incluso en obras de extremada dificultad, como pueden ser las *Fantasías para violín solo*, Telemann no convierte el virtuosismo en un fin, sino que es siempre algo exigido por su pensamiento musical. En cambio, Telemann agota las posibilidades expresivas y tímbricas del violín, que es utilizado en ocasiones de modo

muy ingenioso (recuérdese, por ejemplo, el empleo de violín *scordato*).

Por lo que respecta a las obras para violín y bajo continuo, nos encontramos —como sucede a menudo con las obras de cámara— con un Telemann poco innovador, que domina un género y lo aplica una y otra vez, con talento e inspiración, pero sin atrevimiento. Si la sonata a solo no es terreno propicio para la experimentación, ello no quita para que en él encontremos algunas de las páginas más bellas escritas por nuestro músico; tal vez por tratarse de un género sin complicaciones, Telemann suele mostrar una particular inspiración melódica, que en muchos casos anticipa el melodismo de contornos suaves de la música rococó: preclasicismo y barroco se combinan íntimamente en estas obras, en las que podemos encontrar movimientos de muy diferentes estilos (incluso dentro de una misma sonata). Sin embargo, desde el punto de vista formal, Telemann suele mostrarse tradicional, y generalmente no encontramos casi nada que anuncie la sonata bitemática. Lo más corriente son los esquemas de tipo bipartito, de tipo *aria da capo* o bien del tipo lied o recitativo. Todavía suite y sonata se encuentran muy cerca en estas obras.

Telemann emplea frecuentemente las estructuras de suite (en las partitas, por ejemplo) o bien las sonatas de tres tiempos (seguidoras del concierto veneciano unas veces y precursoras otras de la sonata preclásica en tres tiempos) o de cuatro movimientos (herederas de los viejos modelos *de camera* o *da chiesa*, ya anticuados).

La *Partita en si bemol mayor* es la primera de una colección de seis partitas para violín u otro instrumento melódico y bajo continuo, compuestas en 1716, en Frankfurt y reunidas bajo el título general de *Kleine Kammermusik*. La obra consiste en un *con affetto* de amable perfil seguido de seis arias de estructura bipartita que esconden casi siempre ritmos de danzas típicos de la suite (la tercera es una giga, la cuarta una zarabanda). La escritura es muy sencilla y son frecuentes las hemiolias y los juegos entre ritmo binario y ternario, de los que el aria sexta nos proporciona un bellissimo ejemplo con su aire arcaico y su ímpetu arrollador. Otras veces Telemann se muestra casi *naïf*, como en la tercera aria, de una coquetería netamente francesa. Una vez más encontramos unidas las tres influencias fundamentales de nuestro músico: la francesa, la italiana y la polaca.

Si las *Seis sonatas* editadas por Telemann en 1715 (en Frankfurt) y las *Seis sonatinas* (de 1718) encierran sin duda páginas muy hermosas, es mayor el interés de las *Doce*

*sonatas metódicas*, que fueron publicadas en dos volúmenes, de seis sonatas cada uno, en 1728 y 1732 respectivamente (es decir, en Hamburgo). Esta colección está dedicada a los hermanos Rudolf y Hieronymus Burmester, pertenecientes a una noble familia hamburguesa. Más adelante, en 1734, Telemann dedicaría a esta familia una continuación de las "sonatas metódicas" formada de otras doce obras. Las *Methodischen Sonaten* están pensadas para violín o flauta travesera y su principal particularidad es el ofrecer en los primeros movimientos de cada sonata ornamentaciones escritas por el autor que sirven de orientación al intérprete de hoy como sirvieron al de hace dos siglos y medio. Estamos, pues, ante obras de clara orientación pedagógica, aunque la exigencia de la música no parece adecuada a un público *amateur*. En estas sonatas Telemann emplea el esquema *lento-rápido-lento-rápido* que evoca la estructura de la sonata eclesiástica del siglo XVII.

Capítulo aparte merecen las *Doce Fantasías* para violín solo, que —junto a las Fantasías de flauta y seguramente a las desaparecidas para viola de gamba bajo, de las que sólo una ha sobrevivido— se cuentan entre lo mejor de toda la obra de nuestro músico.

Telemann mostró una gran inclinación hacia la escritura sin bajo continuo, género en el que alcanzó un extraordinario dominio. Sin duda la textura transparente de este tipo de composiciones lo atrajo de modo particular: tal es el caso de las tres series de fantasías antes citadas, de las sonatas para dos flautas o de los conciertos para cuatro violines sin bajo: sólo un compositor de técnica impecable puede conseguir en estos difíciles géneros una perfecta claridad armónica y una sonoridad absolutamente diáfana.

Si en el caso de la flauta los precedentes de música a solo eran muy escasos, en el caso del violín Telemann seguía una tradición de gran importancia, entre cuyos antecedentes podemos citar las obras para violín solo de Heinrich Ignaz Franz von Biber, de J. P. Westhoff, de Thomas Baltzar o de Johann Jakob Walther. Esta tradición sería continuada a lo largo del barroco tardío por Tartini, Geminiani, Pisendel, Telemann y Bach.

Dentro de este género —que ha dado lugar a unas cuantas páginas maravillosas— Telemann demuestra una rara originalidad, aparte de un asombroso dominio de la escritura violinística. En las antípodas de las *Fantasías para clave* —en las que la armonía está sólo insinuada y la escritura es de una exagerada sencillez— estas obras demuestran una elaboración contrapuntística inhabitual en nuestro músico; nos encontramos con movimientos escri-

tos a cuatro voces, con empleo constante de dobles, triples y cuádruples cuerdas y, sin embargo, todo suena espontáneo y natural. De modo absolutamente excepcional nos encontramos con un Telemann que no roza la amabilidad dulzona, que posee una masculinidad, una energía y una introversión extraordinarias. Pocas veces el músico de Magdeburgo se manifiesta con tanta profundidad y con tanta fuerza como en esta música, en muchos sentidos "bachiana".

Las fantasías para violín fueron escritas por Telemann en Hamburgo en 1735, en plena madurez, unos tres años después de haber compuesto las fantasías para flauta.

Como sucede en las *Sonatas y Partitas* de Bach, en muchos casos es imposible realizar de modo simultáneo los acordes escritos, de modo que es necesario seguir el consejo de Rameau: *En los sitios en que no es fácil tocar dos o tres notas juntas, se debe arpeggiarlas deteniéndose en la nota del lado en que sigue la melodía, o bien se puede dar preferencia unas veces a la nota superior, otras a la inferior.* Así, nos encontramos con que a menudo las armonías están sólo sugeridas, de modo que la audición exige una actividad mental que complete aquello que el compositor ha insinuado.

La *Fantasía n.º 4 en re mayor* comienza con un *vivace* de enorme riqueza contrapuntística, que une la elegancia con la energía, la -introversión con el lirismo. El juego de tensión y distensión es en este caso verdaderamente magistral e impropio de la época. A continuación, el *grave*, con sus acordes de cuatro notas, posee un patetismo arrebatador que desemboca en una límpida giga (*allegro*) en la que el violín se acompaña a sí mismo, exactamente como si se tratara de una sonata para dos violines.

La *Fantasía n.º 6 en mi menor* se inicia con una *grave* de escritura imitativa en la que Telemann demuestra su capacidad para escribir un contrapunto de particular transparencia. Dentro de un tono general de desolación, el violín alcanza una formidable expresividad. Sigue una fuga (*presto*) —cuya energía y complejidad sería digna del cantor de Santo Tomás—, que nos lleva a una *siciliana* que no conserva nada del dulce balanceo que es característico de esta danza; por el contrario, la incisividad de las dobles cuerdas recuerdan más bien a una giga del siglo XVII. La obra termina con una especie de gavota (*allegro*) con modulación a mi mayor y *da capo*, cuya elegante y barroquísima ligereza ofrece el justo contraste tras la tensión de los tres primeros tiempos.

Concluyamos diciendo que las *Fantasías para violín* de

Telemann representan una faceta sorprendente de este músico que se resiste como pocos a ser encasillado. Sin duda estamos ante uno de los momentos más geniales de un músico cuyas obras, a pesar de su alta calidad media, muy pocas veces se hacen acreedoras de este calificativo.

CICLO



4

Mezzo-soprano

*ISABEL RIVAS*

Violin barroco

*ISABEL SERRANO*

Flautas travesera y de pico

*ANTONIO ARIAS*

Clave

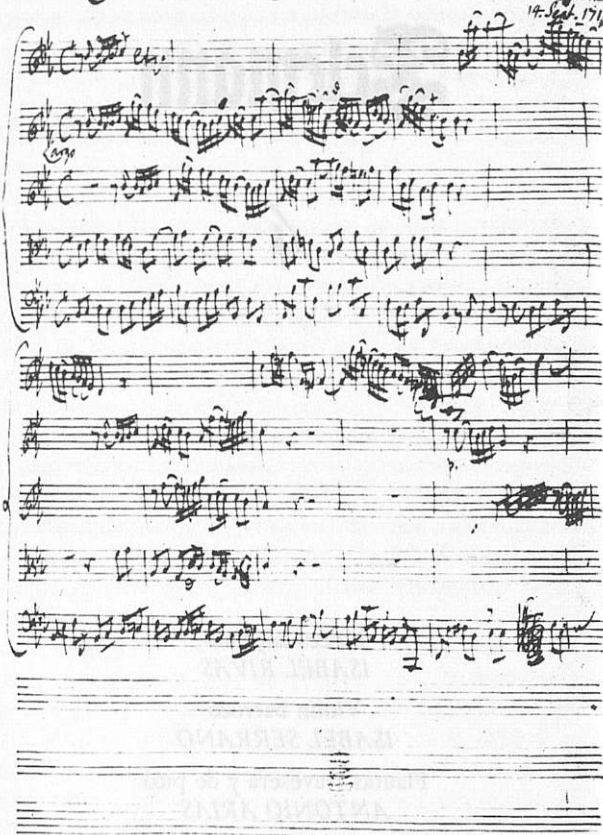
M<sup>a</sup> *TERESA CHENLO*

Miércoles, 28 de octubre de 1981. 19,30 horas



*Concerto grosso, per il Sig.<sup>o</sup> Lisenel,*

*2a. mano*  
*J. S. Bach*  
*14. Sept. 1710.*



*Partitura autógrafa de Telemann (1719).*

En el año 1729 viajé a Rusia para consolidar a una orquesta alemana, que después pasó a convertirse en una italiana. Pero la placidez de Hamburgo me subyugaba y, finalmente, tomé la resolución de descansar en dicha ciudad después de haberme alejado de ella durante cuatro veces, favorecido mi deseo por un honor fuera de lo corriente.

TELEMANN (Tercera autobiografía)

Está claro que en todos los campos, tanto en la música teatral, religiosa o instrumental, Telemann tiene su lugar allí donde se desarrollan nuevas formas.

ROMAIN ROLLAND (1910)

El legado de Telemann, aunque no es todavía valorable en su conjunto, admite sin embargo la firme conclusión de que este hombre, a pesar de la variable calidad de sus composiciones, puede contarse adecuadamente entre los grandes músicos del siglo XVIII, cuya herencia cultural es una de las obligaciones nacionales que debemos promover.

MAX SCHNEIDER (1962)

P R O G R A M M  
CUARTO CONCIERTO

Der harmonische Gottesdienst

I

Cantata 53    *Es ist ein schlechter Ruhm*

Recitativo. *"Es ist ein schlechter Ruhm".*

Aria. Vivace. *"Vergnügt du dich an Heidenlüsten".*

Recitativo. *"Wie ist der Stolz der Sterblichen so  
blind!"*.

Aria. Vivace. *"Zu guter Nacht, ihr alten Sünden!"*.

Cantata 54    *Die Ehre des herrlichen Schöpfers zu melden*

Aria. *"Die Ehre des herrlichen Schöpfers zu melden".*

Recitativo. *"Der Undank ist zu gross".*

Aria. Vivace. *"Singet Gott in eurem Herzen!"*..

# PROGRAMA

## CUARTO CONCIERTO

### Der harmonische Gottesdienst

#### II

Cantata 56     *Erhalte mich, o Herr, in deinem Werke*

Aria. *"Erhalte mich, o Herr, in deinem Werke!"*.

Recitativo. *"Ach ja, mein Herz ist dess'in guter  
Zuversicht"*.

Aria. Vivace. *"Weichet, ihr Berge, fallet, ihr Hügel!"*.

Cantata 61     *Dass Herz und Sinn, o schwacher Mensch*

Recitativo. *"Dass Herz und Sinn, o schwacher  
Mensch "*.

Aria. Affettuoso. *"Bedenke stets das Ende deines  
Lebens"*.

Recitativo. *"Nein, spare deine Busse nicht"*.

Aria. Vivace. *"Lebe so, dass nach dem Leben"*.

Violin barroco Gaffino de Castagneri (París, 1746).

Elauta travesera barroca (c. 1775) hecha por Jeantet en Lyon.

Elauta de pico alto moderna modelo Rotttemberg.

Clave copia de un antiguo ejemplar del S. XVIII de Pascal Taskin, construido por David Rubio en Dunsteiv, Oxfordshire.

## TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

### CANTATA 53

Am 19. Sonntage nach Trinitatis

*Es ist ein schlechter Ruhm*

Ephes. 4, 22-32

*Recitativo:*

*Es ist ein schlechter Ruhm,  
dem Namen nach sich zu den Christen zählen,  
wenn deinem Christentum die wahren Proben fehlen.  
Vom Balsam muss die Kraft,  
vom Christentum das Leben,  
ob beide tüchtig, Zeugnis geben.*

*Aria. Vivace:*

*Vergnügst du dich an Heidenlüssen,  
so nenne dich nur keinen Christen;  
denn Christus kennt dich wahrlich nicht.*

*Erneure dich an Geist und Herzen,  
sonst gleichst du nur gemalten Kerzell,  
bei welchen Glanz und Glut gebricht.*

*Recitativo:*

*Wie ist der Stolz der Sterblichen so blind!  
Bei Menschen will man gern in solchen Kleidern prangen,  
die neu, die schön und prachtig sind.  
Vor Gott allein trägt niemand Scheu,  
in alten Lumpen zu erscheinen,  
das heisst: Es will sich keiner gern bemühen,  
den alten Menschen aus, den neuen anzuziehen.  
So kommt die grösste Schar  
in Satans Lieberei einhergegangen,  
und dennoch gibt sie sich als Christi Diener aus.  
Doch ach, was nützt die Heuchelei,  
da der sie nicht dafür erkennen kann?  
Der Glaube zwar ist bloss das Kleid,  
worin man dort zur Rechten Gottes steht;  
doch, wer in solchem Schmucke gehet,  
der trägt zugleich den Rock der Heiligkeit.*

## CANTATA 53

En el Domingo XIX después de la Trinidad

*Mala gloria es*

Ef. 4, 22-32

Recitativo:

Mala gloria es

ser cristiano sólo de nombre,

si a tu cristianismo le faltan las pruebas verdaderas.

La fortaleza y la vida, si son capaces,

tienen que dar testimonio

del bálsamo (1) y del cristianismo.

Aria. Vivace:

Si te recreas en placeres de paganos

no te llamaré cristiano;

pues Cristo, en verdad, no te conoce.

Renuévate en espíritu y corazón.

Si no, serás como los cirios pintados,

faltos de luz y calor.

Recitativo:

¡Qué ciego es el orgullo de los mortales!

Ante los hombres les gusta lucir vestidos

nuevos, hermosos y espléndidos.

Sólo ante Dios nadie se avergüenza

de aparecer con los viejos harapos.

Esto es: nadie se esforzará gustosamente

por desnudarse del hombre viejo y vestirse del nuevo.

Así, la mayor multitud viene caminando

(vestida) con la librea de Satán

y, sin embargo, se dice servidora de Cristo.

Ah, pero ¿de qué vale la hipocresía,

cuando él puede desenmascararla?

La fe es, ciertamente, sólo el vestido

con el que se está a la diestra de Dios;

pero quien camina con tal adorno

lleva a la vez la túnica de la santidad.

*Aria. Vivace:*

*Zu guter Nacht, ihr alten Sünden!  
Mein Herz bricht euer Band entzwei,  
mein Herz bricht euer Band entzwei.*

*Ich will nach Gottes Wohlgefallen  
in einem neuen Leben wallen.  
Sein Geist steht meinem Geiste bei,  
bis ich in jener neuen Erde  
vollkommen neu und heilig werde,  
denn siehe, dort ist alles neu.*

#### CANTATA 54

*Am 20. Sonntage nach Trinitatis  
Die Ehre des herrlichen Schöpfers zu melden  
Ephes. 5, 15-21*

*Aria:*

*Die Ehre des herrlichen Schöpfers zu melden,  
erschallen die Chöre der himmlischen Helden,  
die seines Willens Diener sein.*

*Ihr Menschen, stimmt mit ihnen ein,  
stimmt ein, stimmt ein.  
Ihr Menschen, stimmt mit ihnen ein,  
stimmt ein, stimmt ein.*

*Ihn preisen, ihn loben die Täler, die Höhen,  
die Tiere, die Flammen, die Winde, die Seen,  
die Himmel samt der Sternen Schein.*

*Recitativo:*

*Der Undank ist zu gross.  
Vor allen andern Kreaturen  
hat Gott ja seiner Gnade Spuren  
dem menschlichen Geschlecht am herrlichsten gewiesen  
und wird von Menschen doch am wenigsten gepriesen.  
Nein, machet euch von diesem Laster los!  
Erhebt, so viel ihr könnt,  
was keiner g'nug erhoben  
und iverdet den nicht satt zu loben,  
der niemals g'nug zu loben ist.  
Ja, dankt dem Gott so milder Gütigkeit*

Aria. Vivace:

¡Adiós, viejos pecados!

Mi corazón rompe vuestras ataduras,  
mi corazón rompe vuestras ataduras.

Para complacer a Dios

quiero peregrinar en una nueva vida.

Su Espíritu asiste a mi espíritu

hasta que en la nueva Tierra

me haga totalmente nuevo y santo (2);

porque mira: allí todo es nuevo.

#### CANTATA 54

En el Domingo XX después de la Trinidad

*Para anunciar la gloria del magnífico Creador*

Ef. 5, 15-21

Aria:

Para anunciar la gloria del magnífico Creador  
resuenan los coros de los héroes celestiales,  
que son los servidores de su voluntad.

Vosotros, hombres, cantad a coro con ellos,  
cantad con ellos, cantad.

Vosotros hombres, cantad a coro con ellos,  
cantad con ellos, cantad.

Le alaban y bendicen los valles y las montañas,  
los animales, las plantas, los vientos, los mares,  
los cielos con todo el resplandor de las estrellas.

Recitativo:

El desagrado es demasiado grande.

Más que a las demás criaturas, de la manera más magnífica,  
Dios ha mostrado al género humano,  
las huellas de su gracia;

y son los hombres los que menos le alaban.

¡No: deshaceos de esta perversidad!

Ensalzad cuanto podáis

lo que ninguno ha ensalzado bastante,

y no os canséis de alabar

a quien nunca se alabará bastante.

Sí, agradeced al Dios de tan dulce benignidad



*für alle Wohltat allezeit!*

*Ist unser Dank und Lob gleich viel zu schwach un klein,  
lässt er's in Christo sich doch wohlgefällig sein.*

*Nur wenn sich Mund und Hand darin bemüht erzeugen,  
muss ja in Sonderheit das Herz nicht stille schweigen.*

*Aria. Vivace:*

*Singet Gott in eurem Herzen!*

*Spielet ihm in eurer Brust!*

*Singet Gott, singet Gott, singet,*

*spielet ihm in eurer Brust!*

*Euer Singen ist nur Lallen,*

*euer Spiel ein eitles Schallen,*

*wenn der Geist davon getrennet.*

*Gott, der Herz und Nieren kennet,*

*hat am heuchlerischen Scherzen*

*leerer Worte keine Lust.*

## CANTATA 56

Am 22. Sonntage nach Trinitatis

Erhalte mich, o Herr, in deinem Werke

Phil. 1, 3-11

*Aria:*

*Erhalte mich, o Herr, in deinem Werke!*

*In dir hab ich Gerechtigkeit und Stärke.*

*Was aber kann ich ohne dich?*

*Was kann ich ohne dich?*

*Ich bin ein Rohr, das jeder Wind beweget:*

*Drum eh 'mich gar der Sturm zu Boden schläget,*

*so kräftige, mein Gott, und gründe mich.*

*Recitativo:*

*Ach ja, mein Herz ist dess'in guter Zuversicht,  
du werdest nicht, o treuer Vater, von mir weichen  
und meinem Glauben stets erneute Kräfte reichen.*

*Mich dünkt, ich sehe dort deinen cingebornen Sohn  
roll Spott und Hohn an noch auf seiner Schädelhöhe;  
er klaget sich von dir verlassen.*

*Warum? Allein, dass ich nicht hilflos sei.*

*O. welch ein Sinn kann dieses fassen!*

en todo momento todas sus bondades.  
Aunque nuestro agradecimiento y nuestra alabanza  
sean demasiado débiles y pequeñas,  
El las acepta, en Cristo, con agrado.  
Sólo cuando boca y mano se han esforzado  
no tiene el corazón por qué permanecer callado.

Aria. Vivace:

¡Cantad a Dios en vuestro corazón,  
tocad para El en vuestro pecho!  
¡Cantad a Dios, cantad a Dios, cantad,  
tocad para El en vuestro pecho!

Vuestro canto es sólo balbuceo,  
y vuestra música, un sonido presuntuoso,  
si el Espíritu está separado de ellos.  
Dios, que conoce el corazón y las entrañas,  
no encuentra ningún agrado  
en la burla hipócrita de las palabras vacías.

#### CANTATA 56

En el Domingo XXII después de la Trinidad  
*Consérvame, oh Señor, en tu obra*  
Filip. 1, 3-11

Aria:

Consérvame, oh Señor, en tu obra.  
En Ti encuentro justicia y fortaleza (3).  
Pero sin Ti, ¿qué puedo yo?'  
¿Qué puedo yo sin Ti?

Soy una caña (4) que mueve cualquier viento.  
Por eso, antes que la tormenta me derribe,  
dame, Dios mío, fuerza y firmeza (5).

Recitativo:

¡Oh sí! Mi corazón confía totalmente.  
Tú, Padre fiel, no me abandonarás  
y siempre darás a mi fe fuerzas renovadas.  
Me parece ver a tu Hijo unigénito,  
todavía allí en su calvario, colmado de burlas y escarnios;  
Se lamenta de haber sido abandonado por Ti (6)  
sólo para que yo no me sienta desamparado  
Ah, ¡qué sentido puede comprender esto!

*Wie gross, wie hoch ist diese Wundertreu!  
 Hat der so viel für mich gelitten,  
 bat der so sehr für mich gestritten  
 so ist dirs ja ein Ernst um meine Seligkeit.  
 Wie solltest du nach solchen Gnadenzeichen  
 von deinem Ephraim dich trennen  
 und, wenn er dich nicht lässt,  
 ihn hilflos lassen können!  
 Du sprichst, und dies Versprechen erquicket mich:  
 Ich bin dein Schild und stärke dich.  
 Dies solltest du an mir als deinem Kinde brechen?  
 Nein, nein, so würdest du, was du doch ewig bleibest,  
 die Wahrheit weiter nicht, nicht mehr die Gnade sein.*

*Aria. Vivace:*

*Weichet, ihr Berge, fallet, ihr Hügel!  
 Gottes, Gnade bleibet fest.*

*Niemals wird sein Bund vergehen,  
 drum muss der auch ewig stehen,  
 der sich glaubig drauf verlasst.*

## CANTATA 61

Am 27. Sonntage nach Trinitatis  
 Dass Herz und Sinn, o schwacher Mensch  
 f. Thess. 5, 1-11

*Recitativo:*

*Dass Herz und Sinn, o schwacher Mensch,  
 in dir sich nicht von deinem Schöpfer wende,  
 so denke für und für ans Ende!*

*Aria. Affettuoso:*

*Bedenke stets das Ende deines Lebens,  
 bedenke stets das Ende dieser Welt,  
 eh' Beides sich, o Sünder, eingestellt.*

*Sonst wird dir jenes lauter Schrecken  
 und dieses lauter Angst erwecken;  
 denn wer sich hier nicht in Bereitschaft hält,  
 dem kommt die Reue dort vergebens.  
 Der Baum liegt, wie er einmal fällt.*

¡Qué grande, qué alta es esta fidelidad maravillosa!  
Si tanto ha padecido por mí,  
y si tanto por mí ha luchado  
es que, para Ti, mi dicha es importante.  
Después de tal signo de gracia,  
¡Cómo habías de separarte de tu Ephraím;  
y, si él no te deja,  
cómo podrías dejarlo desamparado!  
Así hablas Tú y esta promesa me alivia:  
"Yo soy tu escudo (7) y tu fortaleza".  
¿Romperías esto conmigo, tu hijo?  
No, no. Ya no serías más lo que eternamente eres:  
Ya no serías ni la Verdad ni la Gracia.

Aria. Vivace:

¡Apartaos montañas. Caed, colinas! (8)  
La gracia de Dios permanece firme.

Su Alianza nunca pasará.  
Por ello, quien a ella con fe se confía  
tiene que permanecer eternamente.

## CANTATA 61

En el Domingo XXVII después de la Trinidad  
*Para que corazón y sentidos, oh hombre débil*

I. Tes. 5, 1-Í1

Recitativo:

Para que corazón y sentidos, oh hombre débil,  
no se separen en tí de tu Creador  
piensa sin cesar en el fin.

Aria. Affettuoso:

Piensa siempre en el fin de tu vida,  
piensa siempre en el fin de este mundo,  
antes que ambos, oh pecador, se acaben.

Si no, éste infundirá en ti verdadero terror  
y aquél te dará auténtico miedo;  
pues a quien aquí no está preparado  
le viene el arrepentimiento en vano.  
Tal como cayó, así queda el árbol.

*Recitati w.-*

Nein, spare deine Busse nicht,  
bis dir der Tod beinah die Augen bricht.  
Wie schwer ist's, bei geschwächten Sinnen  
noch Kraft zur Busse zu gewinnen!  
Sobald alsdann das Leben nur aufgegeben,  
beschliesst sich auch die Gnadenzeit  
und öffnet sich dafür das Tor der Ewigkeit.  
Zudem, wie leichtlich kanns geschehn,  
dass wir auch ohne Sterben  
der ganzen Welt Verderben  
und den Gerichtstag plötzlich sehn.  
Wenn also mehr als tausend Donner knallen,  
wenn Eurcht und Bangigkeit die Menschen überfallen,  
wenn dieser heulet, jener bebet,  
die ganze Kreatur in Angst und Leiden schwebet  
und sich sogar die Himmelsfesten trennen,  
wer wird —ach niemand wird's—  
sich da bekehren können?  
Drtim suche, weil du kannst, für deine Seele Ruh!  
Bekehre dich in dieser Stunde;  
ja, was am sichersten, so gleich in diesem Nu!  
Lass Tod und Holle dir allzeit in Gedanken sein  
und präge dies dem Herzen ein:  
Der Richter kommt, er kommt gewiss und schnelle.

*Aira. Vivace:*

Lebe so, dass nach dem Leben  
dich das Ende krönen kann.  
Lebe so, lebe so, dass nach dem Leben  
dich das ende krönen kann  
dass dich das Ende krönen kann.

Mache, dass der letzte Tag  
dich bereitet finden mag;  
denn so darf vor seinen Plagen  
keine Seele nicht verzagen.  
Wenn die stärksten Helden beben,  
gehet dein Vergnügen an.

## Recitativo:

No, no ahorres tu penitencia  
hasta que la muerte te haya cerrado los ojos (9).  
¡Qué difícil es, con los sentidos debilitados,  
sacar todavía fuerzas para arrepentirse!  
Nada más terminar la vida,  
se acaba también el tiempo de la gracia  
y se abre la puerta de la eternidad.  
Además, qué fácilmente puede suceder  
que, sin morir,  
también veamos de repente  
la destrucción de todo el mundo y el día del Juicio.  
Así, cuando estallen miles de truenos  
cuando miedo y temor asalten al hombre,  
cuanto éste grite y aquél tiemble,  
cuando la creación entera sufra y se angustie  
y hasta los firmamentos celestes se separen,  
¿quién podrá arrepentirse?  
Nadie.  
Busca, pues, porque puedes, descanso para tu alma.  
Conviértete en esta hora;  
o, para mayor seguridad, en este mismo instante.  
Deja que muerte e infierno siempre estén en tu mente  
y graba esto en el corazón:  
El Juez viene. Viene cierta y rápidamente.

## Aria. Vivace:

Vive de tal manera que, tras la vida,  
puedas recibir la corona final.  
Vive de tal manera que, tras la vida,  
puedas recibir la corona final.

Haz que el Ultimo Día  
te encuentre preparado,  
pues, así, nadie debe  
acobardarse ante sus castigos.  
Cuando los héroes más fuertes tiemblen,  
comienza para ti el placer.

Traducción: Pablo Martínez Saiz

(1) Por unción bautismal (N. del T.)

(2) Apoc. 21, 5.

(3) Is. 45, 24

(4) Mat. 11, 1

(5) I Pe. 5, 10

(6) Mat. 27, 46

(7) Ps. 28, 7

(8) Is. 54, 10

(9) Eclesiástico 18, 22



Grabado del "Musicalische Theatrum" de J. C. Weigel  
(Nuremberg, 1715-1725).

## NOTAS AL PROGRAMA

### La cantata en Telemann

Telemann escribió a lo largo de su vida alrededor de mil quinientas cantatas. Según los datos aportados por J. P. Miiller, Telemann escribiría treinta y un ciclos para el oficio religioso, lo que supondría más de mil cuatrocientas cantatas, a las que habría que añadir ciento tres correspondientes a festividades religiosas ocasionales (bodas, funerales, advocación de iglesias, etc.), sin contar las cantatas profanas.

Esto quiere decir que en Telemann encontramos todo tipo de cantatas, desde obras para una voz y continuo, hasta composiciones con coro, orquesta y cuarteto solista, es decir, desde la cantata de cámara de tipo italiano hasta las cantatas de tipo oratorio, semejantes a las escritas por Bach. Entre ambos extremos se pueden encontrar prácticamente todas las combinaciones posibles. Asimismo encontramos cantatas de iglesia, dramáticas y de cámara, para citar los tres estilos de Mattheson.

Sin embargo —y a diferencia de Bach—, el tipo más usual en Telemann es, posiblemente, el de una voz solista con bajo continuo, a los que se unen uno o dos instrumentos concertantes, como es el caso de las cuatro cantatas de nuestro concierto.

Telemann ha comenzado a componer cantatas durante su época de estudiante de derecho en Leipzig, provocando ya un cierto escándalo, sobre todo para el cantor de la iglesia de Santo Tomás, Johann Kuhnau, que ve con alarma cómo el joven músico, además de ganarle terreno cada día, introduce en el templo el estilo propio de la ópera; sin duda el autor de las *Sonatas Bíblicas* no debió ser el único de esta opinión, puesto que en 1752 Quantz escribe en su *Tratado de flauta*: *Hace pocos años que todavía quedaban cantores que en un ejercicio de más de cincuenta años en su cargo no habían podido decidirse a producir una música de iglesia compuesta por Telemann.*

A lo largo de toda su carrera, en Eisenach, Frankfurt y



Hamburgo, Telemann no solamente compondrá las cantatas que sus cargos exigen, sino que además aceptará infinidad de encargos, gracias a los cuales conseguirá aumentar sus siempre escasos honorarios, sobre todo a partir del momento en que su segunda esposa se dedicara a "tirar la casa por la ventana" intentando llevar la misma vida que las más ricas damas de Frankfurt o Hamburgo.

Como señala Petzoldt, en nuestro músico, la diferenciación entre cantatas sagradas y profanas no es enteramente aplicable. La razón es, sin duda, que Telemann se aleja del rancio estilo de cantoría para dar entrada en la música religiosa a nuevos aires, tomados de la cantata italiana o francesa o bien, como decíamos, de la música operística. Telemann, amante de la sencillez y la claridad huye, en general, si no de la elaboración contrapuntística, sí al menos de desarrollar verdaderas fugas corales, limitándose al empleo del estilo fugado.

Nos interesa especialmente, sin embargo, el tipo de cantata para voz, continuo y un instrumento concertado al que pertenecen las cuatro obras de nuestro concierto. Cuando Telemann se enfrenta a la cantata, este género se encuentra ya perfectamente estructurado en una yuxtaposición de arias y recitativos bien definidos, de modo que no queda prácticamente nada de la libertad con que contaba la cantata barroca en sus primeros tiempos, de utilizar todos los grados posibles entre aria y recitativo con total continuidad, según conviniera al texto; es más, el aria sigue en la inmensa mayoría de los casos el rígido esquema del *aria da capo*, cuya monotonía los intérpretes deben evitar mediante el uso de ornamentación en la repetición del comienzo. Cuando no es el *aria da capo* el molde en el que Telemann vierte su música, lo es el esquema más sencillo aún del *lied* binario.

En el caso de las cuatro cantatas que comentamos, todos los recitativos son *secos*, sin intervención de otro acompañamiento que el continuo. A pesar de que Telemann era —según él mismo manifestó apasionadamente en su polémica con Graun— partidario encendido del recitativo francés, los recitativos de esta ocasión no difieren notablemente del modelo italiano y no presentan en ninguna ocasión los cambios de compás típicos de la música francesa que tan de su gusto fueran; tal vez esto se deba a que Telemann, como él mismo reconoce, había escrito recitativos a la italiana para responder al gusto del público. El propio Telemann explica con claridad cómo se deben interpretar sus recitativos: *el recitativo —escribe— no es para ser cantado en un tempo rígido sino más bien de*

acuerdo con la poesía, ahora lento, ahora más rápido, e insiste en respetar los acentos del texto por encima de los de la música y en la introducción de apoyaturas no escritas, según los hábitos de la época.

Telemann no publicó un número excesivo de cantatas. En 1723 anunció la edición de un ciclo que no llegó a ver la luz. Entre 1725 y 1726 apareció un ciclo completo de setenta y dos cantatas bajo el título de *Der harmonische Gottesdienst*, editado con las técnicas más perfectas de la época. Como era usual, esta colección se vendió por suscripción a toda la serie, de modo que los cantantes, instrumentistas o cantores suscritos recibían cada cantata un mes antes del domingo en que debía ser tocada, a fin de que tuvieran tiempo para estudiarla y ertsayarla holgadamente. Así, los cantores que no eran capaces de componer su propia música, podían conseguir obras de un músico destacado para cubrir sus necesidades; esta costumbre debió ser muy corriente en el caso de las cantatas de Telemann, a juzgar por el número extraordinario de copias que se conservan en las bibliotecas de infinidad de ciudades y pueblos, algunos muy pequeños, copias que se debieron de emplear incluso mucho después de la muerte de Telemann. Al parecer, el mismo Bach copió cantatas del músico de Magdeburgo para su interpretación en Santo Tomás de Leipzig.

El título completo de *Der harmonische Gottesdienst* se podría traducir como "El armónico servicio para la iglesia o cantatas sacras para el uso general, las cuales son adecuadas tanto para los servicios domésticos privados como para empleo público en la iglesia"; esto quiere decir que las cantatas —que Telemann ha unificado en el esquema de voz solista, un instrumento obligado y continuo— se pueden tocar también de modo doméstico, sustituyendo la voz humana por un instrumento, especialmente violín, flauta, oboe, trompa, clarinete —cuya irrupción en la música barroca es reciente e inhabitual todavía—, o viola, viola de gamba o fagot. Así, las cantatas podían ser cómodamente convertidas en sonatas en trío, en las cuales —es de suponer— se prescindiría de la interpretación de los recitativos. Esto nos da una idea de la relativa importancia otorgada por Telemann al contenido religioso del texto, e incluso, como apunta con exactitud Petzoldt, de los límites a que esto somete la relación de música y texto, de modo que las "pinturas musicales", que tanto se le criticaron, tenían que ser suficientemente moderadas como para soportar una interpretación instrumental.

En *Der harmonische Gottesdienst* Telemann emplea

como instrumentos obligados el violín, el oboe, la flauta de pico y la flauta travesera, que, como decíamos, intervienen tan solo en las arias de las cantatas de nuestro concierto.

La yuxtaposición de recitativos (R) y arias (A) sigue el esquema R-A-R-A (cantatas *Es ist ein schlechter Ruhm* y *Das Herz und Sinn, o schwacher Mensch*) o bien A-R-A para las otras dos. Salvo en el caso de la primera aria de la cantata *Die Ehre des herrlichen Schöpfers zu melden* —que es u i aria de estructura binaria—, todas las demás siguen el modelo del *aria da capo*, lo que puede dar lugar a una cierta monotonía que plantea serios problemas a los intérpretes.

En estas páginas, Telemann demuestra una vez más la nitidez y transparencia de su escritura, su sensibilidad para la textura tímbrica y su inspiración melódica. En medio de momentos más o menos convencionales nos encontramos con otros de enorme belleza, tales como el encantador *affettuoso* de la cantata *Dass Herz und Sinn*, cuya dulzura y suave balanceo de barcarola evocan —con sus intervalos de sextas y terceras— toda la tradición de pastorales barrocas. Sin duda se trata de la música religiosa que corresponde a un hombre cuya fe —como se desprende del encantador relato de Telemann sobre la muerte de su primera y adorada esposa— tal vez no fuera profunda, pero sí sincera y candorosa, fe que no impide que templo, gabinete y platea se den cita en proporciones iguales.

*Participantes*

## PRIMER CONCIERTO

### "LA STRAVAGANZA"

*La Stravaganza es un grupo compuesto, según las diversas necesidades de programación, por un número variable de intérpretes.*

*Quizás la característica más destacable del grupo, con independencia de la reconocida competencia y formación de cada uno de sus integrantes, es el empeño común en hacer la música del período en el que se han especializado, Renacimiento y Barroco, con un total respeto a las técnicas y estilo de la época y con la utilización de instrumentos originales o copias de aquellos para los que fue concebida la música que ellos interpretan.*

*Desde 1979, la Stravaganza ha actuado en numerosas ciudades españolas, siendo destacable su actuación en los Lunes Musicales de Radio Nacional de España y en el II Curso de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial. Ultimamente en Suiza y Alemania Federal, con gran éxito de crítica.*

### MARIANO MARTIN

Nace en Madrid, ciudad en la que realiza sus estudios de música y medicina. Ha asistido a cursos de las más prestigiosas figuras dentro de la modalidad en la que se especializa —Frans Bruggen, flauta de pico y Barthold Kuijken, travesera barroca.

Como solista ha actuado bajo la dirección de maestros como Antonio Janigro, Jacques Bodmer, Luis Remartínez y Herrera de la Fuente, entre otros.

Como miembro del grupo "La Stravaganza" ha dado conciertos en España, Portugal, Suiza y Alemania. Actualmente es profesor de flauta de pico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Su actividad docente se ha desarrollado también en el Festival de Cambrils (Tarragona), en el Curso de Mijas (Málaga) y en el Curso de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial, del que es director.

### PABLO CANO

Vid. página 75.

## ALVARO MARIAS

Nace en Madrid en 1954. Realiza la carrera de flauta travesera en el Conservatorio madrileño. Discípulo de Mariano Martín, cursa la carrera de flauta de pico, obteniendo el premio de honor fin de carrera en 1979. Ha sido becado por Música en Compostela, Forum Musical de Barcelona y Fundación Juan March (para ampliación de estudios en el extranjero). Ha sido alumno de Rafael López del Cid y Philippe Suzanne (travesera barroca). Ha asistido a cursos con Ricardo Kanji, Kees Otten y Alan Curtis.

Ha colaborado con músicos como Odón Alonso, Alberto Blancafort, Antonio Baciero o Montserrat Alavedra; ha actuado como solista con la Camerata de Madrid, Orquesta Bocherini de Madrid y Orquestas de Cámara de León y Valladolid. Ha grabado para TVE y Radio Nacional de España. Actúa a menudo como solista con orquesta, en dúo con Inés Fernández Arias o como miembro del grupo "La Stravaganza". En la actualidad es profesor del Conservatorio de Madrid.

## INES FERNANDEZ ARIAS

Nace en Madrid, ciudad en la que estudia Filosofía y Letras y clave con Genoveva Gálvez en el Conservatorio de Madrid. Ha asistido a cursos con Peter WiHiamí, Bob van Asperen y Kenneth Gilbert. Colabora habitualmente con la Orquesta Ars Nova y es miembro de "La Stravaganza".

## ITZIAR ATUTXA

Nace en Bilbao. Realiza sus estudios de música en el Conservatorio de esta ciudad, trasladándose posteriormente a Madrid para continuar los de violoncello con Pedro Corostola. Actualmente estudia con María de Macedo. Comienza a estudiar la viola de gamba con José Vázquez en los Cursos de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial. Colabora con las agrupaciones "Pro Mvsica Antiqua" de Madrid y "La Stravaganza".

## SEGUNDO CONCIERTO

### PABLO CANO

Nace en Barcelona en 1950. A los ocho años de edad comienza sus estudios de piano. Posteriormente y durante algunos pocos años estudia violoncello. Años después decide especializarse en el clavicémbalo e instrumentos antiguos de teclado.

Ha asistido a cursos impartidos por Rosalyn Tureck, Rafael Puyana, Oriol Martorell (sobre Dirección Coral), Edith Picht-Axenfeld y Alan Curtis. Perfecciona sus estudios con Bob van Asperen, junto al que ha colaborado interpretando en concierto el 2º 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 grabado diversos programas para R.N.E. y T.V.E.

Como solista tiene grabados los siguientes discos:

*Le Siecle d'Or du clavier Espagnol. 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.*

Ha sido profesor de clave en el Curso de Música Barroca y Renacentista de Mijas.

Colabora en la Revista "Ritmo". Es Licenciado en Derecho.

## TERCER CONCIERTO

## WLADIMIRO MARTIN DIAZ

Nació en Madrid y estudió solfeo y violín con su padre. En 1951 ingresa, por oposición, en la Orquesta Filarmónica de Madrid. En 1952 representa a España en el III Congreso Internacional de Juventudes Musicales que se celebró en Bayreut (Alemania). Este mismo año termina la carrera de violín, en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, obteniendo Diploma de Primera Clase y Premio Sarasate.

En 1957 ingresa, por oposición, en la Orquesta Nacional de España. Fue solista, durante cuatro años, de la Orquesta de Cámara "Solistas Españoles". En 1961 consigue una plaza, por Concurso-Oposición, de Profesor Numerario de Violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

En 1964 es contratado por la S.A.B.C. (South African Broadcasting Corporation); se traslada a Johannesburg donde realiza una intensa labor de conciertos, recitales y grabaciones.

En 1967 regresa a España y se reincorpora a sus clases del Conservatorio. En 1971 le ha sido concedida por la Fundación Juan March una Beca de Investigación en España que culminó en la realización del método "Bariolage" para el estudio analítico-dinámico del arco, estudio que ha sido publicado.

En 1972 fundó el Grupo de Música de Cámara *Estro* entre cuyas actividades se cuentan numerosas grabaciones, para Radio Nacional de España, algunas para Televisión, participación en Festivales y en Ciclos de Intérpretes Españoles, y estrenos de obras importantes.

En 1978 obtiene, con el número uno, mediante Concurso-Oposición, la Cátedra de Violín vacante en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, centro en el que ha sido Vicesecretario desde 1974 y, posteriormente, Secretario hasta final de 1978.

Mediante examen de suficiencia se titula en la carrera de Viola en el curso 1978-79 obteniendo el Premio de Honor Fin de Carrera de este instrumento.

Es, actualmente, Profesor, en excedencia voluntaria, de la Orquesta Nacional de España, Concertino-Solista de la Orquesta Filarmónica y Catedrático de Violín del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.



## JORGE FRESNO

Es uno de los primeros intérpretes españoles que ha difundido la música española y europea de los siglos XVI-XVIII con los instrumentos originales, a través de conciertos y cursos internacionales de interpretación en diferentes países de América del Sur, Africa y Europa. Como intérprete fue invitado a los principales festivales internacionales: Amsterdam, Berlín, Siena, Florencia, Belgrado, Estella, Madrid, Santander, Barcelona, etc.

Ha grabado discos para las casas Philips, Emi-Odeón, RCA, Hispavox (*Primera Antología de los Vihuelistas Españoles*). Conmemorando los 400 años de la muerte del vihuelista sevillano Alonso Mudarra (1580-1980), J. Fresno ha grabado su obra integral para vihuela y canto y vihuela.

Desde 1978 es director del grupo de música barroca «Albicastro-Ensemble, Suisse».

## MARIA DE MACEDO

Después de terminar su carrera de violoncello con Magdalena Costa, en el Conservatorio de Oporto, cursó estudios superiores, con Pierre Fournier, en París y Ginebra. Asimismo participó en cursos internacionales bajo la dirección de Enrico Mainardi en Roma, Lucerna, Hamburgo y Salzburgo.

Se trasladó a EE.UU. donde, con una beca Fulbright, permaneció tres años en la Universidad de Indiana (Bloomington) como asistente de Janos Starker.

Radicada en España, se dedica a la enseñanza y al cultivo de la Música de Cámara.

## CUARTO CONCIERTO

### ISABEL RIVAS

Nació en Gijón. Estudió canto y piano en el Real Conservatorio de Música de Madrid, obteniendo el Primer Premio Fin de Carrera, ampliando sus estudios con la cantante Consuelo Rubio.

Ha conseguido los premios *Isabel Castelo*, *Concurso Internacional Francisco Viñas*, Primera Medalla de Oro en el *Concurso Internacional de Canto de Toulouse*. Primera Medalla ofrecida por el *Festival de Aix-en-Provence y Lyon*.

Becada por la Fundación Juan March, perfecciona sus estudios con Pierre Bernac (París).

Como mezzo-soprano coloratura canta en las temporadas de ópera de México, Madrid, Barcelona, Strasbourg (Opera du Rhin), etc. Entre sus muchas actuaciones podemos enumerar los Festivales de San Francisco (USA), Marais (París), Aix-en-Provence, Mazzamet y casi todos los celebrados en España. Ha actuado también con la Orquesta Nacional de España y la RTVE. En París ha grabado para ORTF. Entre sus discos destacaremos *El Amor Brujo* (con Roberto Benzi), *Mal de Amores* y *Las Golondrinas*.

### ISABEL SERRANO

Nace en León, donde inicia sus estudios de violín bajo la dirección del maestro Odón Alonso. En Valladolid finaliza sus estudios de violín y cursa los de canto e historia en la Facultad de Letras. En Madrid prosigue sus estudios de canto con Montserrat Alavedra y los de violín durante tres años con Polina Katliarskaya.

Empieza a interesarse por la música antigua y realiza cursos de violín barroco en Francia con Lucy Van Dael y Chiara Banchini.

Ingresa en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam, donde trabaja durante dos años con Jaap Schroder, y posteriormente recibe clases de Sigiswald Kuijken.

Es becada por la Fundación Juan March para el curso 1980-81.

Ha colaborado con grupos como "Concerto Amsterdam" que dirige Jaap Sdiroder, "Capella Amsterdam", "Bartolotti Ensemble", "Chapelle Royale", de París, tanto en conciertos como en grabaciones.

Colabora habitualmente con diversos grupos españoles y extranjeros, y es concertino de la "Camerata de Madrid".

Toca con un violín Gaffino de Castagneri (París 1746).

## ANTONIO ARIAS

Nacido en Madrid, lleva a cabo estudios de violín con su padre y, a continuación, de flauta con F. Maganto en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obteniendo el Premio de Honor Fin de Carrera. Becado por la Sociedad de Estudios y Publicaciones y por la Fundación Juan March, se traslada a París para ampliar sus conocimientos.

Son sus profesores A. Marión, J.P. Rampal y L. Fourestier. Consigue los Premios de Excelencia por unanimidad en Flauta, Música de Cámara y Flauta de Pico en el Conservatorio Nacional de Rueil-Malmaison, así como la Licencia de Conciertos de la Escuela Normal de Música de París en Flauta de Pico.

Galardonado con el Primer Premio en el Concurso Nacional de J.J.M.M. de Sevilla 1979, ha actuado en recitales y como solista con diversas orquestas en España, Francia, Luxemburgo, Irán y Arabia.

Es licenciado en Ciencias Biológicas, miembro de la Agrupación «Pro Mvsica Antiqva» de Madrid y Profesor de Flauta de Pico en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

## MARIA TERESA CHENLO

Nacida en Uruguay, realizó los estudios completos de música en el Conservatorio Montevideo, y los de clavecín, en el Conservatorio López Buchardo, de Buenos Aires. Ha efectuado múltiples estudios de perfeccionamiento, obteniendo becas de UNESCO, Roosevelt University de EE.UU., Ministerio de Educación y Asuntos Exteriores de España, Instituto de Cultura Hispánica, etc., trabajando con la clavecinista española Genoveva Gálvez y luego con Rafael Puyana, bajo cuya dirección realizó estudios de técnica, investigación y estética.

Ganadora de varios concursos, ha actuado con diferentes orquestas bajo la dirección de Howard Mitchell, Stanislaw Wislocki, Héctor Tosar, Pierre Colombo, Jacques Bodmer, Pierre Ervau, Miguel Patrón Marchand, Arturo Tamayo, etcétera.

En colaboración con la Camerata de Madrid grabó el

*Concierto Brandenburgoés número 5*, de J. S. Bach, obteniendo en el Festival Radiofónico de Montecarlo el premio *Jacques Antoine* al mejor programa. Realizó el estreno mundial del *Concierto en La Mayor*, de Mariana Martínez en las Jornadas Musicales de Pedraza, y realizó importantes continuos de obras españolas en primera audición, tales como los *Villancicos* del P. Soler transcritos por Samuel Rubio.

Ha actuado en diversos festivales y jornadas barrocas de Europa y América, colaborando con gran cantidad de solistas y diferentes conjuntos como el Cuarteto Hilton, Orquesta de Cámara de Stuttgart, etc. Ha efectuado grabaciones para la BBC de Londres, Televisión de EE.UU., SODRE, Radiotelevisión Española, etc.

Con la Orquesta de Cámara Española, dirigida por su Concertino Víctor Martín, ha realizado la primera grabación mundial en disco del *Concierto en La Mayor*, de Mariana Martínez.

Paralelamente desarrolla una importante labor de investigación, habiendo transcrito y revisado, entre otras, obras de Girolamo Sertori y Félix Máximo López, efectuando sus primeras audiciones.

## INTRODUCCION Y NOTAS AL PROGRAMA

### ALVARO MARIAS

Nació en Madrid en 1954. Es licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Complutense de Madrid.

Paralelamente a su actividad como concertista de flauta, Alvaro Marías viene realizando desde 1977 numerosas actividades de índole teórica. Como tal ha dictado cursos y conferencias de iniciación musical, ha realizado crítica musical en el diario "El País" y discográfica en ABC y Radio Nacional. Es autor de diferentes ensayos sobre música barroca y ha comentado infinidad de programas de conciertos para instituciones como la Orquesta Nacional, Orquesta de RTVE, Festival de Granada, Semana de Música de Cámara de Segovia, Fundación Juan March, Ciclo de Música de Cámara y Polifonía y Festivales de Ibermúsica.

Especializado en música de la era barroca, tanto desde el punto de vista práctico como teórico, ha realizado programas monográficos para Radio Nacional de España sobre temas como "Los instrumentos barrocos", "El barroco y sus formas musicales", "Antonio Vivaldi", "El padre Soler", "Georg Philipp Telemann". Asimismo, colabora en la organización del Curso de Música Barroca y Rococó de San Lorenzo de El Escorial.















FUNDACION JUAN MARCH

Salón de Actos. Castelló, 77. Madrid-6

Entrada libre