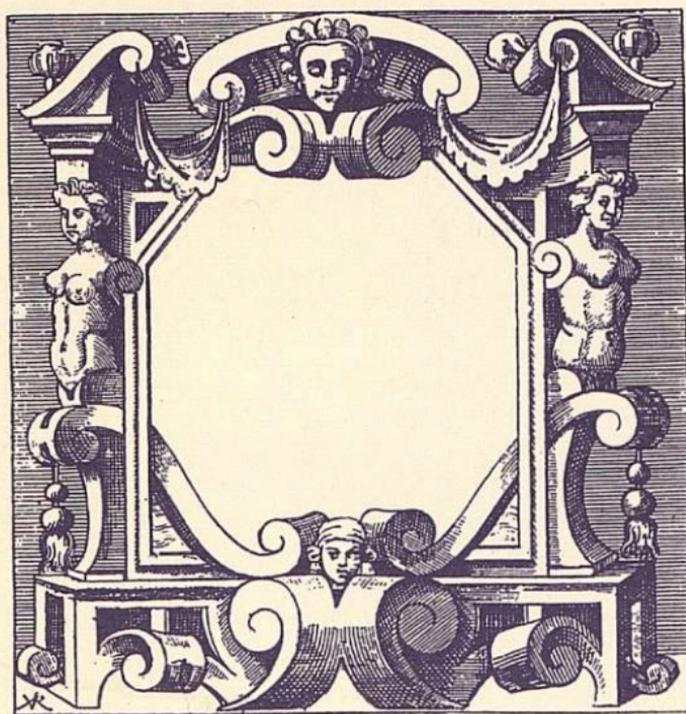


Fundación Juan March

CICLO

**MÚSICA EN LA
CORTE DE
FEDERICO EL GRANDE**

MAYO 1997

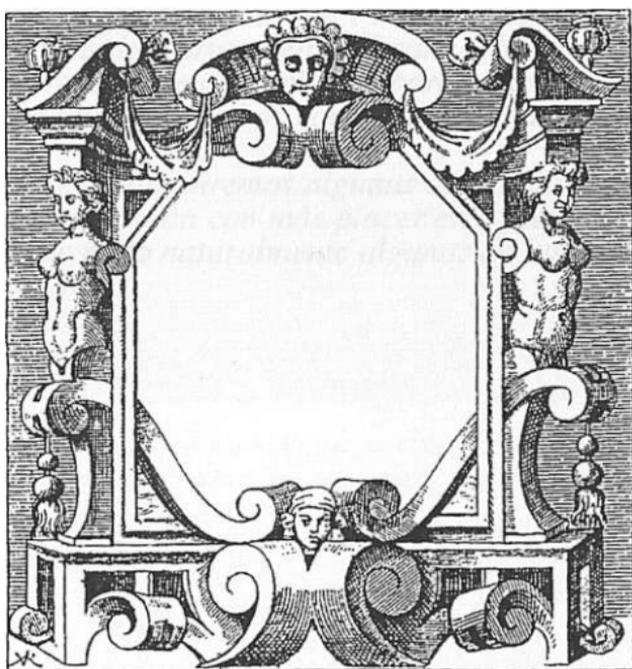




Fundación Juan March

CICLO

MÚSICA EN LA CORTE DE FEDERICO EL GRANDE



MAYO 1997

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general, por Daniel Vega.....	9
Notas al Programa:	
Primer concierto.....	14
Segundo concierto.....	18
Tercer concierto.....	18
Participantes.....	25

El tercer centenario del nacimiento de Johann Joachim Quantz nos proporciona el pretexto inicial para este ciclo. Pero nos ha parecido más interesante centrarlo no en la figura del extraordinario flautista, compositor y teórico, sino en la de su patrono y mecenas, Federico II de Prusia, Federico "el Grande", cuya pasión por la música convirtió a Berlín en una de las grandes capitales de la música europea de su tiempo, capitalidad que ha seguido manteniendo hasta nuestros días.

El ciclo comienza con el acontecimiento musical más importante sucedido en aquella corte, la visita de Juan Sebastian Bach en 1747 (tres años antes de su muerte) a instancias de su hijo Emanuel, músico acompañante de la cámara del Rey. Las improvisaciones que allí hizo sobre el tema musical que le proporcionó el mismo Rey (flautista consumado y compositor estimable) cristalizaron meses después en una de sus obras más importantes, la Ofrenda musical, uno de los decálogos del contrapunto junto a El arte de la fuga.

Pero los gustos del Rey y de sus consejeros músicos iban por otros caminos menos severos, los de la música galante, y a pesar del esfuerzo del viejo Bach por complacerles en la Triosonata que incluyó en la obra, su visita no tuvo las consecuencias esperadas. Si J. S. Bach y su excelso dominio del contrapunto les pareció una mera curiosidad erudita, tampoco Rey y consejeros aúlicos apreciaron convenientemente la obra del mejor compositor que, con Franz Benda, tuvieron entre ellos, la de Carlos Felipe Emanuel Bach, quien acabó marchándose a Hamburgo para poder bucear con más libertad en los nuevos caminos del "estilo sensible".

Entre padre e hijo, oiremos algunas de las músicas galantes que se oían con más placer en aquella célebre corte, incluyendo naturalmente algunas de las Sonatas del propio Rey.

Estos conciertos serán retransmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.

en la figura del extraordinario flautista, compositor y teórico, sino en la de su patrono y mecenas, Federico II de Prusia, Federico "el Grande", cuya pasión por la música convirtió a Berlín en una de las grandes capitales



Adolf Menzel: Concierto en Sans Souci (Federico II tocando la flauta; Emanuel Bach, al clave; Quanz, saludando a la derecha.

PROGRAMA GENERAL



Intérpretes: MANUEL RODRÍGUEZ, director
ADNABARAZ, violín
GÓSTEMANUEL PÉREZ VÁZQUEZ, violonchelo-banjo
PABLO CANO, clave

Miércoles, 7 de Mayo de 1997, 19.30 horas
en el Teatro de la Zarzuela, sala de Cámara

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Orrenda Musical BWV 1079

I

Ricercar a 3

Canon perpetuus super Thema Regium

Canones diversi sopra Thema Regium:

Canon a 2, cancrizans

Canon a 2, Violili: in Unisono

Canon a 2, per Motum contrarium

Canon a 2, per Augmentationem, contrario Motu

Fuga canonica in Epidiapente

Ricercar a 6

II

Quaerendo invenietis:

Canon a 2

Canon a 4

Sonata sopr'il Sogetto Reale a Traversa, Violino e Continuo

Largo

Allegro

Andante

Allegro

Canon perpetuus (a Traversa, Violino e Continuo)

Intérpretes: MANUEL RODRÍGUEZ, traverso
PEDRO GANDÍA, violín
JOSÉ MANUEL HERNÁNDEZ, violonchelo barroco
PABLO CANO, clave

Miércoles, 7 de Mayo de 1997. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

CARL PH. EMANUEL BACH (1714-1788)

Sonata en Sol menor para flauta travesera y clave, H.542.5

Allegro

Adagio

Allegro

JOHANN JOACHIM QUANTZ (1697-1773)

Sonata en Mi menor para flauta y clave

Adagio

Allegro

Grazioso

Vivace

KARL CHRISTIAN FASCH (1736-1800)

Andantino con variaciones para clave

FRIEDRICH BENDA (1745-1814)

Sonata en Sol mayor para flauta y clave

Allegro

Cantabile

Scherzando

n

FEDERICO II "EL GRANDE" (1712-1786)

Sonata II en Do menor para flauta y continuo

Recitativo-Arioso ed andante-Recitativo-Un poco andante

Andante e cantabile

[Allegro]

CARL FRIEDRICH ABEL (1723-1787)

Tres piezas para viola de gamba

CARL PH. EMANUEL BACH (1714-1788)

Sonata en Sol mayor para flauta travesera y continuo

Wq. 133

Allegretto-Rondo presto

Intérpretes: ZARABANDA
(Alvaro Marías, flauta travesera
Renée Bosch, viola de gamba
Rosa Rodríguez, clave)

Miércoles, 14 de Mayo de 1997. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

FEDERICO II "EL GRANDE" (1712-1786)

Sonata I en Do mayor

Adagio

Allegro

Presto

Sonata VII en Sol mayor

Adagio un poco andante

Allegretto

Presto

Sonata XIX en Mi menor

Largo

Allegro

Allegro ma non molto

II

CARL PH. EMANUEL BACH (1714-1788)

Sonata en Re mayor A.W. 129

Adagio

Allegro

Vivace

Sonata en Sol menor para clave y flauta
(atribuida a J.S. Bach)

Allegro moderato

Adagio

Allegro

Intérpretes: MARIANO MARTÍN, traverso
MANUEL ARIZA, clave

Miércoles, 21 de Mayo de 1997. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Cuando en noviembre de 1700 el Elector Federico III de Brandemburgo recibe a cambio de su alianza y ayuda el placet austríaco para coronarse rey de Prusia (su coronación tendría lugar el 18 de enero de 1701 en Königsberg), se ponía en marcha una poderosa máquina, que terminaría haciendo de Alemania una nación. El ya Federico I de Prusia, además de a las cuestiones políticas y económicas del nuevo estado (que aglutinaría y daría cohesión a las posesiones de la familia Hohenzollern), había dedicado y seguiría dedicando gran atención a la cultura, fundando la Universidad de Halle, la Academia de las Artes y la Academia de las Ciencias, cuyo primer presidente sería Leibnitz. También la música tenía un puesto destacado en la vida de la corte.

Esta vía se interrumpe, cuando fallece en 1713, y accede al trono prusiano su hijo Federico Guillermo I, un auténtico filisteo en materia de arte y, por supuesto, de música. Su única obsesión fue la creación de un ejército poderoso y eficaz, al que dedicó todos sus esfuerzos, y que justificaría el apodo de Rey Sargento, que le concedió la Historia: de los 38.000 hombres con que contaba en 1713, fecha de su ascensión al trono, alcanzaría los 83.000 a su muerte en 1740 (Prusia tenía una población ligeramente superior a los dos millones). Su primera medida de austeridad social fue disolver la magnífica orquesta de la corte. Parte de sus miembros se integrarían en la orquesta de su tío, el margrave Christian, al que Bach dedicaría los Conciertos de Brandemburgo, mientras los demás se los llevaría el joven príncipe Leopoldo, que se educaba por entonces en el Seminario de Nobles berlinés, a su corte de Kothen para formar parte de la orquesta de la que en 1717 Bach sería Kapellmeister.

Federico II, que nace en 1712, manifiesta sin embargo una gran pasión por las letras, las artes y la música en especial, que hereda de su abuelo y comparte con sus hermanas Anna Amalie (que llegaría a ser compositora) y Wilhelmine. Su educación literaria, artística y musical en especial sería vista con displicencia por Federico Guillermo, que prefería otras aficiones para su hijo, al que llega a prohibir en 1728 dedicarse a su formación en estos campos. Las tensiones culminan con el intento de Federico de huir de la corte y la ruptura se consagra con su instalación en 1732 en Kustrin y poco después en Rheinsberg. Aquí y desde 1736 tiene en su condición de Kronprinz, Príncipe heredero, una orquesta de 17 músicos, y a su servicio como cembalista se incorporaría en 1738 C. Ph. Emanuel Bach.

La corte de Berlín recupera su vida musical con su ascensión al trono en 1740. A los dos meses de su coronación, y en medio de la guerra de sucesión austríaca en la que se ve envuelto, envía a C. H. Graun a Italia para contratar cantantes para el teatro de ópera en construcción, habilitando mientras tanto en la residencia real uno provisio-

nal. Berlín será a partir de entonces un centro de referencia musical.

"Hacia tiempo que deseaba visitar la capital de un príncipe no menos célebre por su mecenazgo y pasión por las artes liberales como por su capacidad militar y heroísmo. Estaba, por tanto, impaciente por iniciar mis investigaciones en este lugar, donde la ópera era ahora una vieja costumbre, y donde tanto la teoría como la práctica musical habían sido estudiadas más profundamente que en ningún otro lugar por maestros aún vivos, de un valor ampliamente reconocido y que han publicado el resultado de su larga experiencia y su capacidad nada corriente en tratados, que son considerados clásicos en toda Alemania. "

Así presentaba Ch. Burney su idea preconcebida del Berlín musical, cuando narra en 1773 su "Viaje musical a Alemania y a los Países Bajos", que le llevaría a Berlín del 28 de septiembre al 6 de octubre. Aquel no era ya el mejor momento de la música en la corte del Gran Rey, *Der Grosse König* como se le conocería, que se estaba quedando trasnochado y anclado en los años 40, los de su juventud, cuando irrumpió una nueva sensibilidad artística que conocemos como preclasicismo, cuyos gustos serían los del rey, y con él de su corte. Así haría balance Burney de sus impresiones berlinesas:

"En conjunto, Berlín ha defraudado mis expectativas: ni el estilo de la música, ni el modo de interpretarla (tan apreciado por Su Majestad) han apagado mi ideal de perfección. Aquí como en otra parte expreso naturalmente mi juicio personal; sería presuntuoso por mi parte oponer mi opinión a la de un príncipe tan iluminado, si no fuera porque la mayor parte de Europa comparte mi criterio. Si se puede admitir que Su Majestad ha permanecido fiel a la época augusta, hay que convenir que no ha concedido su favor a los mejores músicos de aquella época. Creo que Vinci, Pergolese, Leo, Feo, Händel y otros muchos que vivieron en la etapa dorada de Graun y Quantz fueron superiores a estos últimos en el gusto y en el ingenio. De los dos músicos preferidos por el soberano uno es débil y el otro frecuentemente banal e insignificante: sin embargo, sus nombres son sagrados en Berlín y se jura por ellos como se haría por Lutero y Calvino... Si bien en este país reina una universal tolerancia entre las diversas confesiones cristianas, cuando se trata de música, quien ose profesar una fe diversa de la de Graun y Quantz se puede dar por perseguido con toda seguridad.

La música tiene en este país un carácter más típicamente alemán en relación al resto del imperio... No ha progresado porque Su Majestad no concede mayor libertad en cuestiones artísticas de cuanta concede en las políticas; no contento con ser el único arbitro sobre la vida, la fortuna y los negocios de sus súbditos pretende también dictar leyes en lo que toca a sus placeres más inocentes."

Exageraba un tanto Burney al juzgar con tanta acritud unos gustos, que ya no respondían del todo a los que venían

imponiéndose con el cambio de los tiempos. Lo cierto es que la corte de Federico ha contribuido enormemente al desarrollo musical del siglo XVIII. El mismo Burney cita en la introducción a su estancia berlinesa media docena de nombres y sus obras, fundamentales aún hoy día para conocer la época. La polémica que a propósito de la preminencia entre la música francesa y la italiana encabezan F. W. Marpurg (el músico crítico del Spree berlinés) y J. F. Agrícola (el viajero aficionado a la música desde el Tiber romano) se prolonga durante años generando una amplia literatura de gran interés y altura. Pero me circunscribiré a una década, la que va de 1752 a 1762, para poner de relieve la intensa vida de la edición de teoría musical en Berlín.

En 1752 aparece el tratado de flauta de Quantz. En 1753 la primera parte del tratado sobre los instrumentos de tecla de Emanuel Bach, el de Krause sobre la poesía musical, la primera parte del tratado de fuga de Marpurg y otro acerca de los intervalos y su uso en la composición de F. W. Riedt. En 1754 la segunda parte del tratado de fuga de Marpurg, que iniciaba este año su actividad como editor de los *Historische-Kritische Beytrage zur Annahme der Musik*, colección histórico-crítica de artículos diversos, que verían la luz cada año hasta 1761. En 1755, además de un tratado sobre la ópera de F. Algarotti, hay que contar con la guía a la interpretación pianística de Marpurg, la primera parte del tratado de Bajo continuo también de Marpurg y el tratado sobre la melodía de Ch. Nichelmann. De 1756 son un tratado sobre la melodía de E. G. Barón y *Les Principes du clavecín* de Marpurg. En 1757 saca Agrícola a la luz su introducción al arte del canto, Kirnberger su manual para componer rápida y fácilmente Polonesas y Minuetos, Marpurg traduce del francés el tratado de Rameau y publica la segunda parte del tratado de Bajo continuo. Vuelve Marpurg, inmenso, a la carga en 1758 con su Introducción a la composición vocal y la tercera parte del tratado de Bajo continuo. En 1759 sigue polemizando Marpurg sobre temas musicales diversos a través de las Cartas críticas (que aparecerían cada año hasta 1763), y la Introducción crítica a la historia y tratados de la música antigua y moderna. En 1760 amplía con unos apéndices sus tratados de Bajo continuo y composición un Marpurg que en 1761 publica la segunda parte del tratado de tecla, mientras en 1762 aparece la segunda parte del tratado de Emanuel Bach.

Téngase en cuenta, para valorar correctamente tal cantidad y calidad de escritos, que desde 1757 estaba Prusia metida en la Guerra de los siete años. Y si además se hace lo propio con el dato de que hasta los años 40 la producción editorial musical berlinesa es insignificante, hay que reconocer que este despertar se debe, con el natural retraso, al impulso regio de la vida musical, que continuaría en las décadas siguientes.

Si este alarde de investigación musical es ya un mérito del rey, hay que añadir que la vida musical no se redujo a la teoría, sino que inundó la ciudad. Florecían las orquestas privadas nobiliarias, comenzando por la hermana de Federico, la princesa Anna Amalie. La ópera inaugurada en 1742, tenía

una intensa actividad en los meses de invierno, en los que la corte residía en Berlín y llegaba a ofrecer tres representaciones semanales. En Potsdam (la residencia habitual del rey a pocos kilómetros de la capital) se mantenía una actividad semejante, que obligaba a los músicos de la corte a residir allí por turnos de un mes. Las representaciones de ópera en Potsdam, Charlottenburg o Berlín eran gratis, de manera que cualquier persona decentemente vestida podía acceder a la platea.

Cuando visita Burney la capital, el magnífico teatro de ópera, desde entonces toda una institución y emblema musical, contaba con una nutridísima orquesta de plantilla, que llegaba a rebasar los cincuenta músicos, y que contaba entre otros miembros con: dos compositores, el primer violín director de orquesta (el *Konzertmeister* alemán), once violines, cinco violonchelos, dos contrabajos, dos cembalistas, un arpa, cuatro violas, cuatro flautas, cuatro oboes, cuatro fagotes, dos trompas. Tanto la reina como la princesa de Prusia organizaban conciertos de entrada libre y eran frecuentísimos los conciertos en mansiones privadas.

Entre los músicos de la corte, queda ya constancia del juicio que le merecían a Burney los ya anquilosados Graun y Quantz de los años 70. De Quantz pensaba que "cuando publicó su tratado hace más de 25 años (sic; eran exactamente 23 años), se reveló como una persona de amplias miras, pero ahora había cambiado", mientras lamentaba que Graun hubiera abandonado su posición de hacía 30 años: "había sido uno de los primeros compositores alemanes que abandonaron la fuga y los desarrollos excesivamente elaborados, mientras en su música predominaba una melodía sostenida y no sofocada por la armonía".

Burney emite un juicio muy favorable acerca de dos compositores: "entre todos los músicos que estuvieron al servicio del rey de Prusia durante más de 30 años Cari Ph. E. Bach y Frantisek Benda han sido quizás los únicos que supieron crearse un estilo personal; todos los demás son imitadores". No era éste el criterio real, como lo demuestra que Quantz recibiera fijos 2.000 táleros anuales, además de 100 por cada flauta construida y una gratificación por obra compuesta. Emanuel debía conformarse con 300 táleros (a partir de 1756 serían 500) por su oficio de clavecinista, y su progresivo y cada vez mayor alejamiento de los gustos del rey le llevaría a dejar la corte berlinesa en 1768.

Estaban también afincados en Berlín los alumnos de J. S. Bach, J. F. Agrícola y J. Ph. Kirnberger, aquél como compositor de óperas para la corte y éste al servicio de la mencionada princesa Anna Amalie, la hermana de Federico, compositora ella misma, y a la que su maestro dejaría toda la colección de manuscritos originales de J.S. Bach, que había reunido con gran afán y reverencia, y que terminarían así salvados para la posteridad en la Staatsbibliothek de Berlín. J. G. Graun, el excelente violinista hermano del otro Graun, K. Ch. Fasch, C. Nichelmann (alumno también de Bach) y una serie innumerable de músicos y cantantes completaban el estamento

musical berlinés que Federico aglutinaba en torno a sí y al que proporcionaba trabajo y sustento.

Merece mención especial un fenómeno de gran proyección en el futuro inmediato: el Lied. En los años 30 y 40 surge una canción de carácter anacreóntico, que protagonizan idealizados pastores-cortesianos, o viceversa, y personajes mitológicos característicamente antropomorfizados. Johann Sebastian Bach ha tenido contacto con esta corriente que protagonizaban Gottsched, Marianne von Ziegler y Sperontes (seudónimo de J.S.Scholze). La obra de C. G. Krause *Von der musikalischen Poesie* (Acerca de la poesía musical) es el manifiesto y punto de partida de un nuevo impulso de este género, en el que "se unen música y poesía para con sus fuerzas asociadas producir una obra sensorialmente perfecta".

La Primera escuela berlinesa de Lied (Geliert, Hagedorn, Gleim, Gräfe, Ramler, Lessing...) y la segunda, que acentuará su carácter popular (el *Volkston*, aire popular, y la *Volkstilmmlichkeit*, lo popular y folklórico), no son moneda de uso corriente en la corte oficial (aunque se acuñan en ella), pero están ya enraizados en el ambiente general y abrirán las puertas a uno de los géneros más peculiares y más alemanes, el Lied, del más alemán de los estilos: el romanticismo.

La vida musical de la corte fridericiana fue perdiendo brillantez a medida que las guerras y los asuntos de estado absorbían más y más al rey. Desde el primer momento se reveló como un gran militar y estratega, a pesar de su nula preparación anterior, y el ejército terminó siendo una de sus preocupaciones fundamentales, convencido de su papel decisivo en una Europa que se debatía en continuas guerras al aire de la política de equilibrio entre las potencias; dirigía personalmente los ejercicios y paradas de sus tropas con el mismo afán que lo había hecho su padre, el Rey Sargento, para hacer de él la máquina perfecta, que sería la base del engrandecimiento político prusiano. Su cultivo de la música se hacía más rutinario y metódico que otra cosa, y le llevaría en 1778 a disolver la ópera francesa y poco después a prácticamente abandonar la interpretación (los años también pesaban, y el Hato hacía tiempo que se resentía, como testificaba Burney).

A pesar de ello, su corte marca un punto importante en la música europea y sus luces son más dignas de tenerse en cuenta que sus sombras, si es que las hay. Este ciclo es una buena muestra del significado de una época, en la que no abundan los genios, pero que es digna de sí misma y de su papel en la historia, cuajado de méritos. Un acierto su inclusión en la programación de la Fundación March.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Los 110 kilómetros que separaban Leipzig de Berlín no eran un camino de rosas para el viajero de entonces. Ya en general se lamentaba Burney, nuestro cronista de la época, de que *"el camino que conduce al conocimiento es áspero y lleno de dificultades en todo lugar, pero en ninguno en la misma medida que lo es en Alemania"*. El viaje de Leipzig a Berlín lo recuerda con especial viveza: *"Llegué finalmente a Schwarmuth, la última parada antes de Berlín, después de haber sufrido en el viaje ele Leipzig a Berlín durante dos días y dos noches las acostumbradas molestias debidas a la alimentación, los caminos, los caballos, los carruajes y estar obligado a esperar durante tres o cuatro horas en mi carruaje descubierto o directamente al aire Ubre en cada parada mientras se buscaban los caballos, se les daba la paja, se engrasaban las ruedas y se desarrollaban las inevitables disputas sobre el número de caballos que debían ser enganchados a mi carruaje."* Todavía le esperaba lo peor: salieron a las siete de la tarde con la esperanza de llegar a Berlín a la medianoche, pero la lluvia y un violento y frío aire del norte, que daban de frente, y una oscuridad cerrada les hizo salirse del camino y entollarse en el barro; desde las once de la noche tuvieron que esperar bajo el temporal a que llegara la luz del día y entrar en la ciudad a las nueve de la mañana. Los trámites aduaneros, las eternas esperas, calado hasta los tuétanos y las dos horas que duró el registro minucioso del equipaje, fueron su primer contacto con la capital de Prusia.

Si no fue bajo tan extremadas condiciones (en caso de tiempo seco el polvo del camino y el traqueteo de los carruajes convertían igualmente el viaje en cualquier cosa menos en un placer), Bach emprendió este itinerario en primeros de mayo de 1747 a instancias de su hijo Emanuel, que estaba al servicio de Federico II como clavecinista, es decir, como simple acompañante de la música que se ejecutaba en las estancias reales.

El Spenersche Zeitung, un periódico local, relataba así el encuentro del rey y Bach, que había ocurrido el 7 de mayo: *"De Potsdam llega la noticia de que el pasado domingo llegó el célebre director de orquesta de Leipzig, señor Bach, con la intención de poder gozar la ocasión de escuchar la excelente música real que allí se ejecuta. Por la tarde, hacia la hora en que suele comenzar la música de cámara de las estancias reales, le fue comunicado a Su Majestad que acababa de llegar a Potsdam y que esperaba en la antecámara la graciosa autorización que le permitiera escuchar la música. Su Majestad misma dió orden al punto de hacerle pasar, y una vez en su presencia se dirigió al así llamado Forte e Piano y sin otra preparación tocó personalmente un tema para el señor Director de orquesta Bach, a fin de que éste lo in-*

terpretara en forma de fuga. El mencionado señor Director de orquesta lo ejecutó tan felizmente que no sólo Su Majestad manifestó su complacencia, sino que también todos los asistentes quedaron admirados. El señor Bach encontró el tema que le fue propuesto tan extraordinariamente bello, que lo va a poner por escrito como fuga según las normas, y lo hará grabar en cobre. El lunes se hizo oír este famoso hombre al órgano de la iglesia del Espíritu Santo de Potsdam con general aplauso de la gran audiencia allí presente. Por la tarde le propuso Su Majestad la interpretación de una fuga a seis voces, lo cual realizó como anteriormente para placer de Su Majestad y admiración de todos. "

Según testimoniaba en 1774 un personaje tan influyente en los círculos musicales vieneses como el embajador van Swieten (a las tertulias dominicales, que organizaba en su residencia, asistía regularmente Mozart, preparó los libretos de La Creación y Las cuatro Estaciones de Haydn y para él compuso Emanuel Bach seis Sinfonías de cámara, conocidas como Sinfonías hamburguesas), Federico recordaba muchos años después la visita del viejo Kantor de Santo Tomás y cantó para van Swieten el tema que había propuesto a Bach, quien al instante, contaba el rey, *"lo había convertido en una fuga a cuatro voces, luego a cinco y finalmente a ocho voces "*.

A su regreso a Leipzig pone Bach inmediatamente manos a la tarea de desarrollar el tema real, que había encontrado "tan extraordinariamente hermoso", y a realizar las planchas en cobre. El día 10 de julio (a los dos meses del encuentro) la editorial Breitkopf le pasaba ya a Bach la cuenta por la impresión de doscientos ejemplares de portada, que Bach había datado con fecha del 7 de julio. Parece ser que la edición no salió al mercado hasta la Feria de San Miguel, como se denominaba a la célebre Feria de Leipzig. La primera tirada constaba de cien ejemplares, que más tarde, quizás en 1749, se ve incrementada con otros cien. Las planchas eran obra de los hermanos Schübler, sobre todo del mayor, que había hecho lo propio con los corales de órgano, que llevan su nombre. La edición, salida de las prensas de la Breitkopf, se presenta en cinco cuadernillos de distinto formato cada uno y con numeración independiente de las páginas.

Una Ofrenda /Musical/a Su Majestad Real de Prusia etc. /dedicada con rendida sumisión /por Johann Sebastian Bach, era el título de la obra, cuya dedicatoria continuaba en los siguientes términos: *"A Vuestra Majestad dedico con profunda sumisión una Ofrenda Musical, cuya parte más noble procede de vuestra excelsa mano. Con reverencial placer recuerdo todavía la especialísima real gracia, por la que hace poco y durante mi visita a Potsdam Vuestra Majestad se ha dignado ejecutar al teclado un tema de fuga, al mismo tiempo que me proponía benignamente que lo desarrollara en su presencia. El cumplimiento de esta orden fue para mí obligación inexcusable. Pero rápidamente observé que por falta de la necesaria preparación la interpretación no había resultado tan bien como este magnífico tema exigía. Por lo cual tomé la decisión y puse inmediatamente manos a la obra de realizar en forma*

mucho más lograda este tema auténticamente regio y darlo a conocer al mundo."

Además del homenaje al rey, quizás no del todo desinteresado, es posible que la obra tuviera otra finalidad y no secundaria. Desde ese mismo año pertenecía Bach a la Sociedad de las Ciencias Musicales, cuyos miembros tenían la obligación anual de aportar un estudio sobre diferentes aspectos científicos de la música. Para su ingreso Bach había presentado una obra para órgano, las *Variaciones canónicas sobre el coral de Navidad Vom Himmel hoch*, donde de forma práctica, hecha partitura, presentaba un estudio de las posibilidades combinatorias canónicas del coral. La *Ofrenda Musical* sería la aportación de Bach al archivo de la Sociedad correspondiente al año 1748. La segunda edición de 1749 respondería a este propósito.

¿Cual era el tema de teoría musical aquí planteado? U. Kirkenale propone la plausible interpretación de que la fuente teórica de la *Ofrenda Musical* es la *Institutio oratoria* de Quintiliano, que J. M. Gesner, amigo de Bach y ex rector de la Escuela de Santo Tomás había editado y comentado, donde de paso cita exaltándole a Bach, que con toda seguridad conoció la obra. Según esta interpretación, el esquema y plan de la *Ofrenda* sería el mismo que el retórico latino proponía para la elaboración de un discurso. Este esquema responde a la ordenación de las piezas más comúnmente aceptadas y que coincide con la que proponen los intérpretes del presente concierto.

Según la *Institutio oratoria*, un discurso perfecto debía de constar de dos partes, cada una con cuatro momentos bien definidos: la primera parte se abría con el exordium (representado por el *ricercar* a 3), seguido de la *narratio brevis* (canon perpetuus), la *narratio longa* (cánones diversi) para cerrarse con el *egressus* (fuga canónica). La segunda parte comenzaba con el exordium II (*ricercar* a 6), que daba paso a la *argumentatio*, que contenía la *probatio* y la *refutatio* (cánones a 2 y a 4), la *peroratio in affectibus* (sonata en trío) y *peroratio in rebus* (canon perpetuus). Según esta interpretación de Kirkenale, trataría de evidenciar la posibilidad de aplicar el arte retórico al discurso musical.

La primera pieza viene encabezada por un acróstico de la palabra *Ricercar*: *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canónica Arte Resoluta*: el canto y otras cosas resueltas según el arte canónico por mandato del rey (Ch. Wolff sostiene que *cantio*, no se refiere al tema real, sino a una pieza de tipo polifónico).

El Canon per *Augmentationem* (en el que sobre el tema regio dos voces entretajan un canon, de manera que la voz que imita, el consecuente, transforma en el doble de su valor las notas que le propone la voz imitada, antecedente) lleva un lema latino alusivo al procedimiento: *Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis*, aumente la fortuna del rey al paso que crecen las notas pequeñas.

El Canon a 2 deja al esfuerzo del lector (*Quaerendo invenietis*, buscando encontraréis) hallar la solución, ya que como sucede en los cánones enigmáticos, presenta el material en un solo pentagrama, sin explicitar dónde y de qué manera entra la voz que imita. Kirnberger, el mencionado alumno de Bach, descubre cuatro posibilidades, todas basadas en el movimiento contrario, única pista que nos da Bach al escribir invertida una de las dos claves, con que encabeza la pieza.

La Sonata en trío es una contribución intencionada de Bach al estilo galante, tan del gusto de la corte. Las alusiones al tema real, unas veces en forma literal y otras ornamentada son frecuentes y repetidas. Por supuesto que la utilización de la flauta es un homenaje al rey, que no sabemos si llegó a interpretar la sonata y menos aún la obra completa. Posiblemente no, ya que aborrecía la música excesivamente polifónica, que descalificaba en cuanto la escuchaba con un despreciativo "esto es música de iglesia". Posiblemente su propuesta a Bach de un tema de fuga se debiera simplemente al deseo, la curiosidad de conocer los límites del "ars combinatoria" en manos de un genio de ese arte. Spitta llama la atención sobre el hecho de que, caso único, el tiempo final de una de sus sonatas sea en estilo fugado que posiblemente ha sido escrito bajo la impresión que le había causado el viejo Bach.

SEGUNDO Y TERCER CONCIERTO

La natural coincidencia de los autores que se escuchan en estos dos conciertos, aconsejan que el comentario sea común, a fin de evitar innecesarias reiteraciones. Por supuesto, que el más oído va a ser el propio protagonista del ciclo, Federico II, y aquel al que, junto con Franz Benda, Burney proclamaba como los únicos músicos de la corte que supieron crearse un estilo personal: Emanuel Bach. Los demás protagonistas, con una aparición cada uno, han sido ya mencionados en la introducción general, excepto C. F. Abel.

Federico II "el Grande"

Por más que Federico II fuera ante todo hombre de estado y soldado, y sólo después mecenas y músico, en el campo de la composición y la interpretación estaba muy por encima de otros príncipes dilettanti de la época. Su estética era la que ya en los años 30 y sobre todo en los 40 surge en Alemania bajo el signo de la Galantería: predominio de la melodía y rechazo de la polifonía contrapuntística (algo que Burney alababa en Graun) y que J. A. Scheibe criticaba en 1737 a su maestro Johann Sebastian: *"Este gran hombre sería la admiración de todas las naciones, si fuera más agradable y no privara a sus obras de naturalidad... Todas las voces han de trabajar a la vez con idéntica dificultad y no se reconoce entre ellas una como principal."*

Un repertorio de trescientos conciertos y sonatas dispuesto en orden cronológico era ejecutado cíclicamente por el soberano; de ellas nos transmite Burney el dato, recibido de Quantz, de que más de un centenar de esas sonatas han sido compuestas por Federico. No eran obras destinadas al público en general, que llegó a conocer tan sólo un número muy reducido de ellas. Se reservaban para uso privado del rey en el marco de aquellos conciertos diarios con su personal participación, a los que tan sólo tenían acceso los cortesanos y los invitados ocasionales.

Tuvieron más difusión entre el público sus oberturas y arias que fueron incluidas en determinadas óperas, y naturalmente las marchas festivas y militares. Una de estas Sinfonías, que servían de obertura a una ópera, llegó a ser publicada. Se trataba de la introducción para una Serenata de Villati (para la que había compuesto también dos arias) que fue interpretada en honor de la reina madre en Charlottenburg. Una curiosidad: es posible que nuestro himno nacional haya salido en una primera redacción de la pluma de Federico II.

Toda esta producción quedó oculta en las bibliotecas de los palacios reales berlineses. Cincuenta años después de su muerte se llevó a cabo una investigación de este legado, al que se atribuyó tan sólo un interés histórico. No fue, por tanto, publicado, con excepción de la obertura para la Serenata de Villati como contribución simbólica a la conmemoración del

centenario de su subida al trono. Hasta 1886, en ocasión del centenario de su muerte, no se emprende la edición de las sonatas de Federico II, que el Kaiser confía al conocido biógrafo de Bach, Ph. Spitta.

En las *Memorias y diarios* de Heinrich de Catt se lee que el mismo rey le dijo en 1759 en Breslau que había compuesto ciento veinte obras para flauta, cifra en la que se incluirían los conciertos. De todas las obras existen al menos dos copias, ya que se hacían por duplicado una para el solo y otra para el acompañante, y con frecuencia se copiaban para más de uno de los palacios, como lo demuestran las cubiertas, donde se indica *pour Potsdam, pour le nouveau Palais*, etc. Según Spitta se puede asegurar que tras la conclusión de la Guerra de los siete años (1764) no ha vuelto a componer en serio. Como término *a quo* consta con total seguridad que en 1735 ya compone.

Burney nos relata un concierto de Federico en Sans-Souci. En la antesala, mientras el rey se ejercitaba en los pasajes más difíciles, le es presentado Quantz por F. Brenda. La música de este "hijo de Hércules", como lo define por su corpulencia, junto con la de Graun "*han sido por más de cuarenta años las preferidas de Su Majestad, el rey de Prusia. Si es verdad, como muchos sostienen, que la música ha entrado en decadencia y degenerado desde el tiempo en el que florecieron los Scarlatti, Vinci, Pergolesi, Porpora y los más grandes cantantes de los tiempos modernos, es necesario admitir que el soberano da prueba de un criterio seguro y de gran discernimiento prefiriendo la producción de un período que puede ser definido como la edad de oro de la música...*

El concierto comenzó con un concierto para flauta travesera, en el que Su Majestad interpretó la parte del solo con gran precisión; su embouchure era clara e igual, su técnica brillante y su gusto sencillez y puro. Me complació y casi me sorprendió la limpieza en la ejecución de los allegro y el tono expresivo y patético del adagio; en resumen, su ejecución en conjunto era bastante superior a la de los dilettanti que había escuchado hasta entonces e incluso que la de muchos profesionales. Su Majestad tocó sucesivamente tres largos y difíciles conciertos, y todos con la misma perfección...

Las cadencias de Su Majestad eran buenas pero bastante largas y rebuscadas. Es evidente que estos conciertos fueron compuestos en una época en la cual el soberano no sentía tanto como ahora la necesidad de tomar aire; en las ornamentaciones, a veces demasiado largas y difíciles, y en las cadencias se veía obligado, contra las reglas, a tomar aire antes de haber terminado los pasajes ".

Al día siguiente visita a Quantz, el cual le comenta que el primer concierto interpretado por el rey la tarde anterior había sido compuesto hacía veinte años, y los otros dos hacía cuarenta (concierto en este caso es sinónimo de sonata).

Para este ambiente, para este rey o por este rey se escriben parte de las obras de este ciclo. Las sonatas de Federico no se

pueden datar con precisión, ya que su precisa ordenación en los archivos de los palacios era cronológica, pero sólo respecto a su inclusión en el grupo de obras a interpretar rotatoriamente por el soberano.

La Sonata en Do menor (la número 2), es a la que me he referido a propósito de la *Ofrenda Musical*, y por lo tanto pudiera haber sido escrita en 1747. Hasta la tonalidad de Do menor sitúa la sonata en la órbita del tema regio. El primer tiempo con sus alternancias de recitativo, arioso, etc., demuestra la primacía de lo cantable en el gusto del momento, que llega a la música instrumental.

Esta preferencia por la cantabilidad se demuestra también en las otras tres sonatas del tercer concierto, que prefieren aires expresivos, y lentos o moderados de tempo para el movimiento inicial, mientras los siguientes son vivos y brillantes, requiriendo con frecuencia todo el virtuosismo del ejecutante en los finales.

C. Ph. Emanuel Bach

Tras los estudios de música con su padre y los de Derecho en Leipzig y Frankfurt del Oder, donde inicia su vida profesional, ésta se desarrolla íntegramente en torno a dos ciudades y dos únicos puestos de trabajo: Berlín, donde tras la subida de Federico II al trono es nombrado clavecinista de la corte (antes había estado dos años a su servicio en Rheinberg), y Hamburgo, donde sucede a su padrino Telemann en el puesto de Kantor del Johanneum y Director Musices (como gustaba de firmar su padre) de la música de las iglesias dependientes del Senado de la ciudad hanseática.

En la corte berlinesa su papel es, como queda dicho, de simple acompañante, si bien las exigencias del rey requerían para este puesto un primera fila. Su cometido era acompañar la música de la cámara real, de la que el primer protagonista era el soberano. Como compositor quedaba relegado a un segundo plano y su música no era especialmente apreciada en palacio, por más que dedicara tanto al rey como a su hermana la princesa Anna Amalie las primeras sonatas para tecla que publica. Ya queda constancia de cuáles eran las preferencias estéticas de Federico, que en cuestión de gustos era excesivamente rígido.

Síntoma de esta falta de sintonía con las preferencias de su señor es que frente a los cientos de obras para tecla que compone, la producción para flauta es comparativamente corta: dos series de doce pequeñas piezas para flauta o violín y clave; cinco sonatas para flauta con clave obligado; dos tríos para flauta, viola y clave; dos solos para flauta; doce solos para flauta y bajo; trece tríos para flauta, violín y bajo; cuatro conciertos y poco más.

Desde el punto de vista estético las diferencias son también notables: mientras el soberano, como ponía de relieve

Burney, se estanca, Emanuel evoluciona desde el estilo galante al *empfindsamer Stil*, esa nueva corriente plena de pathos y tensión que provoca los alientos románticos del clasicismo vienés y su natural derivación al romanticismo del siglo siguiente.

La Galanterie, que va a marcar la transición desde el mismo barroco música, ya había sido postulada como uno de los ingredientes propios de toda buena composición en 1713 por Mattheson, el cual ya advertiría en 1739 que "*donde no hay pasiones ni afectos no hay virtud*", y en la misma línea se manifestaba Emanuel cuando escribía en su tratado: "*Un músico conmueve a los demás solamente si él mismo está conmovido; es indispensable que ejercite todos los estados de ánimo que quiere suscitar en sus oyentes, ya que así les hará entender sus sentimientos y participar de sus emociones.*" Frente a la grácil y elegante, pero fría objetividad galante, se proclama la primacía de la subjetividad del artista con todo el fuego de sus pasiones como fin expresivo de su música.

Las obras de Emanuel nos presentan la otra cara de la música berlinesa de la época. En algunos momentos y aspectos coincidirá (Emanuel es también hijo de su época, la época del estilo galante), en otros se aleja, y como la Galantería marcó la transición y con ella el abandono de la estética barroca, el *empfindsamer Stil* empujará el clasicismo hacia su meta gravitatoria natural, el romanticismo.

La Sonata en Sol menor ha presentado problemas de paternidad. La primera redacción, 1950, del catálogo de las obras de Johann Sebastian le atribuía el número 1.020, pero dejaba dudas sobre la autenticidad y apuntaba una solución para los problemas de estilo: era una obra de juventud (criterio que en el caso de Bach no ha servido en otros casos, v. gr., la Pasión según San Lucas). La segunda redacción, 1990, la saca de su ubicación habitual para llevarla al Apéndice III, 184 y la atribuye a Emanuel. Se basa en el dato del catálogo temático de la Breitkopf de 1763, donde se lee "*Sonata del Sgr. C. P. E. Bach, a Cl. ob. c. V.*", y en el manuscrito de la Gesellschaft der Musikfreunde de Viena donde se atribuye a Emanuel por Michel su copista habitual. Aunque las fuentes la destinan para violín y clave obligado, el hecho de que no utilice las dobles cuerdas, ni aborde la cuarta cuerda hace suponer que está pensada para flauta. Se me ocurre pensar que posiblemente sea una de las obras que Emanuel escribe bajo la dirección de su padre como ejercicio de composición, y su pertenencia al acervo familiar le haya deparado la atribución al gran patriarca.

La Sonata en Re mayor pertenece al grupo de las siete que compone entre 1735 (cuando estaba todavía en Frankfurt del Oder y contaba 21 años) y 1740, cuando pasa ya a ser auténtico empleado del rey. La del programa ha sido compuesta ya en Berlín en este año, el de la coronación de Federico, y llamativamente presenta características comunes con las del rey: un adagio inicial muy expresivo, que a pesar del tono mayor de referencia, no sólo no rehuye, sino que busca las

sombras del menor. El Allegro siguiente, con la estructura bipartita de la danza, y un virtuosista Vivace final completan las señas comunes, que incluso llegan también al estilo, el galante cortesano.

La Sonata en Sol mayor pertenece a una época muy posterior, ya que la compone en Hamburgo en 1786, dos años antes de su fallecimiento. Un breve puente modulatorio une el Allegro, de estructura bipartita, con el virtuosístico Rondo. A pesar de la época de composición su estilo no es *el empfindsamer*.

J. J. Quantz

Quizás pueda sentirse saturado el lector de la opiniones sobre Quantz emitidas por Burney, y de las que queda constancia más arriba. Pero hay que tener en cuenta el momento histórico, 1773, que se encontraba por inercia biológica ya enfrentado con lo que se había hecho en música treinta años atrás. Distancias y diferencias que para nosotros son imperceptibles desde nuestra perspectiva de siglos representaban para sus protagonistas mundos antagónicos, con lo que de crítica y rechazo comporta tal posición.

Los calificativos de superficial, intranscendente, banal que le dedica Burney podrían estar justificados desde su posición estética. Pero hay que tener en cuenta que la estética de lo galante, del rococó no pretende ponerse trascendente, ni hacer filosofía. A no ser que convengamos que la plasmación de una suave belleza formal, carente de pathos es también una forma de hacer metafísica. Las fechas de nacimiento respectivas, 1697 (Quantz), 1726 (Burney), representan toda una generación de diferencia.

El mismo Burney reconoce sus méritos cuando narra su visita a Quantz, que interpreta para él tres solos compuestos por él, y que *"no obstante su avanzada edad, está en condiciones de tocar con gran rapidez y precisión"*. Y añade: *"Su música es simple y espontánea; tiene el gusto de hace cuarenta años, y aunque aquél fuera un período feliz para la música, no estoy del todo de acuerdo con quien está convencido de que los músicos de hoy no han descubierto nuevos refinamientos que merezcan ser adoptados. Sin caer en lo artificioso y caprichoso, admitiendo que la música de hace cuarenta años había tocado el vértice de la perfección, hay que reconocer también que una simple melodía puede ser embellecida por el uso moderno de las apoyaturas, la preparación y resolución de los trinos, el crescendo y el gradual disminuyendo..."*

Hay que reconocer a aquella nueva corriente que representaba Quantz, que marcó una época rompiendo con la anterior, para dar paso a la que sería el Clasicismo por excelencia en la historia de la música, en cuya trayectoria se encontraba Burney.

Su vinculación con Federico se remonta a 1728, en que comienza a darle clases de flauta ocasionales dos veces al año en

los palacios donde Federico se encontrara, ya que su fidelidad al rey de Polonia y Elector de Sajonia, a cuyo servicio estaba, no le permitía abandonarlo. En 1741 pasa al servicio directo del rey en las condiciones económicas que se dejan expuestas más arriba, y sin más obligación de tocar para nadie más que para el rey, su único superior y al único que debía obedecer.

Muy pocas de sus obras fueron editadas en vida del autor, ya que la mayor parte fueron escritas para Federico II, y con su música durmieron en el silencio de los archivos. Las Sei sonate, op. 1, dedicadas al rey de Polonia (Dresde, 1734), los Sei duetti, op. 2 (Berlín, 1759), las Sonatas para dos flautas, op. 3, editadas en Londres de dudosa autenticidad y las de París junto con su obra fundamental teórica, el *Versuch einer Anweisung die Fiöte traversiere zu spielen* (Berlín, 1752) fue cuanto trascendió al público a través de las imprentas.

El título de la obra del programa reza así: *Sonata a 3 di Quantz / Flauto / Travers / Cébalo /oi Violino / Basso*. La indicación Cébalo o Violino admite diversas disposiciones instrumentales para ser interpretada: flauta y cébalo obligado, que interpreta las dos partes de su partitura; o como trío para flauta, violín (que tocaría la mano derecha del cébalo) y el bajo a cargo de éste doblado por un violonchelo o similar (la presencia de un instrumento de este tipo estaría siempre y en cualquier caso justificada por la práctica instrumental de entonces). La disposición de los tiempos responde a la preferida por Federico, pero añade el Grazioso con aire de Minuetto.

K. Ch. Fasch

Ya he mencionado el nombre de este cembalista, que desde 1756 es junto con Emanuel Bach el acompañante del rey. Así habla de él Burney: *"Entre los principales músicos de Berlín no he hablado todavía del señor Cari Fasch, músico al servicio del rey e hijo del célebre director de orquesta del mismo nombre. Había intentado en vano encontrarlo en Berlín, y dado que estaba de servicio en Potsdam cuando tenía que dejar la ciudad, no tuve la fortuna de poder escucharlo; pero, si debo juzgar de su fama)' de sus músicas para clavicébalo, llenas de vuelo y al mismo tiempo de delicadeza, pienso que ha debido ser un óptimo intérprete."*

Cuando deja el servicio del rey se dedica a la música vocal y coral y termina fundando una venerable institución musical europea, la Singverein de Berlín, que dirigiría a su muerte Zelter, el maestro de Mendelssohn. Este dirigiría en 1829 el reestreno de la Pasión según San Mateo con esta institución, que había repuesto ya obras de Bach (Zelter era alumno de Kirnberger, alumno de Bach) y por deseo expresado por Fasch en su testamento se estrenaría en Berlín y en su memoria el Requiem de Mozart. La Singverein editaría gran parte de la música sacra de su fundador cuarenta años después de su muerte. La música de cámara pertenece naturalmente a la época en que estaba al servicio de la corte.

Friedrich Benda

Su padre Frantisek (Franz en alemán) se merece al lado de Emanuel Bach el laudatorio juicio que expresa Burney de ambos. En la amplia biografía que le dedica menciona a sus "*dos hijos, entrambos músicos expertos*". Friedrich estudia con su padre y con Kirnberger y a los veinte años entra como violinista en la orquesta de la corte que dirigía su padre, y en la que permanecería hasta 1810. Si grande fue su fama como violinista, fue aún más apreciado como compositor e intérprete de clave y piano, tal cual lo testimonian las "Cartas sobre música" de J. F. Reichardt o su nota necrológica en la prensa de Leipzig.

Esta primera sonata del op. 3, permite poner en juego todos los recursos del dispositivo, que no se limita constituir al instrumento monódico en protagonista y al de tecla en mero comparsa, sino que los sitúa en plano de igualdad, hasta conceder en ocasiones a la flauta el papel de acompañante, y siempre en ceñido diálogo de ambos. Aunque el ductus melódico y armónico, así como el discurso general apuntan ya al clasicismo, la estructura de los tiempos extremos se presenta bajo la forma bipartita típica heredada de la música de danza barroca

C. F. Abel

Se le consideró alumno de Bach en la Escuela de Santo Tomás, pero su nombre no se puede constatar en el registro de alumnos. Es cierto al menos que su familia era amiga de Bach, que apadrina a una de sus hermanas en Kothen, donde nace Abel. Virtuoso de la viola da gamba, como su padre (al que posiblemente ha destinado Bach sus suites para violonchelo), es miembro de la orquesta de la corte de Dresde, donde reside hasta que la guerra de los siete años le obliga a emigrar a Inglaterra. Allí entra en contacto con el menor de los hijos de Bach, Johann Christian, y a partir de 1764 organizan aquellos conciertos por suscripción que tanta influencia tuvieron en la vida musical inglesa de la época, influencia comparable a los Concerts spirituels parisinos.

Hasta su muerte siguió interviniendo en conciertos públicos como virtuoso de la viola da gamba, un instrumento que ya Burney califica como pasado de moda, y al que sólo faltaba la puntilla de las sonatas para violonchelo y piano de Beethoven para dejarlo del todo obsoleto para la práctica orquestal. Pero mientras, y en la distante perspectiva que nos da el tiempo transcurrido, esta música vuelve con la frescura que sólo la historia le puede devolver.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Manuel Rodríguez Arribas

Nació en Madrid en 1964. Estudia flauta travesera en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Rafael López del Cid y Antonio Arias, y luego con Katherine Hill, W. Freivogel, Alain Marion, Severino Gazzelloni y Trevor Wye, y la interpretación de música antigua con Jordi Savall. En 1992 obtiene el Diploma de Honor de la Accademia Chigiana de Siena.

Entre sus actuaciones destacan las realizadas en el Palacio de Exposiciones y Congresos, Sede de la Presidencia de la Comunidad de Madrid, Auditorio Nacional, Auditorio de Música de Cuenca (con motivo de su inauguración), Ciclo Internacional de Música de Cámara de Veruela, Festival Internacional de Románico de Palencia, etc., así como en Bélgica, Francia e Italia.

En 1989 fue flauta solista de la Orquesta de Valladolid y posteriormente, en su fundación, flautín de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León. Colabora con la Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta de RTVE y ONE. Ha realizado grabaciones para RNE Clásica, TVE y TeleMadrid.

Desde 1991 es Profesor de flauta travesera del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, actualmente del Conservatorio Profesional de Música "Arturo Soria", de Madrid.

Pedro Gandía

Nació en Bilbao en 1968. Inicia sus estudios de violín con E. Ayo y Z. Rutkowski en el Conservatorio de esta ciudad. Posteriormente, becado por la Diputación de Vizcaya y el Ministerio de Cultura, se traslada a Holanda, donde obtiene el diploma de violín en el Rotterdams Conservatorium bajo la dirección de J. Hülst y miembros del Daniel Quartet.

Estudia violín barroco con B. Sargent, M. Huggett, A. Manze y F. Fernández, trabajando con grupos como la European Union Baroque Orchestra, Les Musiciens du Louvre, Chürsasische Capelle de Leipzig, Al Ayre Español..., en las principales salas de concierto de España, Holanda, Inglaterra, Alemania, Francia, Argentina, Chile y Brasil. Ha actuado como solista con la Orquesta Sinfónica de Bilbao, Orquesta Barroca de Salamanca y la European Union Baroque Orchestra.

Asimismo ha colaborado con directores como M. Huggett, M. Minkowski, R. Goodman, S. Kuijken, Wim ten Have, y ha grabado con diversos grupos para Columns Classics, Deutsche Harmonía Mundi, Alma Musik, Archiv Produktion, BBC, Radio France, RNE y Radio Euskadi.

José Manuel Hernández Pérez

Nace en Madrid, estudia violonchelo en el R. C. S. M. de Madrid con Pedro Corostola.

Su interés por la música antigua le lleva a realizar cursos de interpretación de viola da gamba con Pere Ros y de violonchelo barroco con R. Van der Meer y Wouter Möller, entre otros. Posteriormente cursa estudios especializados sobre interpretación del repertorio para violonchelo piccolo y violonchelo barroco en el Conservatorio Sweelinck de Amsterdam con W. Möller.

Colabora con diferentes orquestas, y con grupos de cámara especializados en música antigua, actuando asimismo en recitales como solista. Ha realizado grabaciones para RNE, y discográficas (Glossa, A y B).

Ha sido profesor en los Conservatorios Superior de Salamanca y de Madrid. En la actualidad es profesor en el Conservatorio Profesional de Música "Teresa Berganza" de Madrid.

Pablo Cano

Nació en Barcelona en 1950, donde estudia piano, y se especializa en el clavicémbalo e instrumentos antiguos de teclado. Ha asistido a cursos impartidos por Rosalyn Tureck, Rafael Puyana, Edith Picht-Axenfeld, Alan Curtis, y perfeccionó el clave en Holanda con Bob van Asperen.

Ha actuado en EE.UU., Canadá y diversos países europeos, y ha participado en los principales festivales y ciclos de conciertos que se celebran en España. En 1988 actuó como solista en el estreno mundial del concierto para clave y orquesta de José Luis Turina, "Variaciones y desavenencias sobre temas de Boccherini", en el Teatro Real de Madrid, con la Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de José Ramón Encinar.

Ha colaborado en conciertos y grabaciones discográficas con diversos solistas, agrupaciones e importantes directores y ha grabado distintos programas para TVE y RNE.

Como solista tiene publicados importantes discos, entre los que destacan los dedicados a música española para teclado de los siglos XVI al XIX. Obtuvo en 1980 el Premio Nacional del Disco y es el primer intérprete español que ha publicado un disco utilizando un fortepiano.

Ha impartido cursillos en Mijas, Stauffen (Alemania) y San Lorenzo de El Escorial. Es Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música y en el "Arturo Soria", ambos de Madrid. Es licenciado en Derecho.

SEGUNDO CONCIERTO

Zarabanda

Bajo el nombre de una de las más importantes aportaciones de España a la música europea, el Conjunto Zarabanda es creado por Alvaro Marías en 1985.

Su repertorio abarca desde la música del renacimiento hasta la del clasicismo, aunque se centra fundamentalmente en el del barroco. La disposición del conjunto es variable según el tipo de música interpretada, como frecuentes son las colaboraciones de artistas invitados. Prestigiosos cantantes y solistas, como Teresa Berganza, James Bowman, Charles Brett, Paul Esswood, Jennifer Smith o el Amaryllis Consort, han actuado con este conjunto.

Zarabanda ha dado conciertos en Inglaterra, Bélgica, Alemania, Francia, Italia, Portugal, Finlandia, Dinamarca, Noruega, Suecia, Rusia, México, Colombia, Costa Rica, Guatemala y Puerto Rico.

Entre sus discos destacan el dedicado monográficamente a la música de Bartolomé de Selma y Salaverde, la primera grabación mundial de las sonatas completas para flauta de Antonio Vivaldi, una integral de las Sonatas para flauta de Benedetto Marcello y las sonatas para flauta de pico de Haendel.

Alvaro Marías

Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid, realizó las carreras de flauta y flauta de pico en el Conservatorio madrileño, obteniendo el premio fin de carrera en 1979 y siendo becado por la Fundación Juan March para ampliar estudios en el extranjero. Entre sus profesores se cuentan M. Martín, R. Troman, R. Kanji y Kees Boeke (flauta de pico), R. I. del Cid y Ph. Pierlot (flauta travesera), Ph. Suzanne, K. Hunteler y W. Hazelzet (travesera barroca).

Como solista, como miembro del Trío Zarabanda, o al frente del Conjunto Barroco Zarabanda, por él creado en 1985, ha actuado en Inglaterra, Bélgica, Francia, Italia, Alemania, Finlandia, Suecia, Dinamarca, Noruega, Rusia, Portugal, México, Colombia, Costa Rica, Guatemala y Puerto Rico. Ha formado dúo con la clavecinista Aliñe Zylberajch y ha sido acompañado por músicos como Christophe Coin, Wouter Moller o Jacques Ogg. Su virtuosismo y musicalidad han interesado a compositores actuales que han escrito para él, como es el caso de Pedro Sáenz, Tomás Marco o de Claudio Prieto. También fue escogido por Joaquín Rodrigo para estrenar sus *Líricas castellanas*. Ha formado parte del jurado en el Concurso de flauta de pico de Munich que organiza la Radio de Baviera.

Ha realizado crítica musical en "El País" y discográfica en "ABC". Ha recibido el Premio Nacional de la Crítica Discográfica del Ministerio de Cultura.

Tras haber sido profesor del Conservatorio Superior de Madrid, en la actualidad enseña en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Ha impartido lecciones en los Cursos de Música Barroca y Rococó de El Escorial y en las Universidades de Puerto Rico y Costa Rica.

Renée Bosch

Nacida en Holanda, realiza estudios de viola da gamba con Wieland Kuijken en el Real Conservatorio de La Haya. Obtiene el premio de solista en 1983. Ha colaborado en diferentes grupos de música de cámara y realizado conciertos en Holanda, Bélgica, Alemania, Rusia, Suecia, Dinamarca, Noruega, Francia, Italia, Portugal, Inglaterra, Puerto Rico, España, etc.

Ha realizado numerosas grabaciones discográficas, así como para radio y televisión. Además de su trabajo como profesora de viola da gamba, ha impartido clases en varios cursos de interpretación de la música antigua en España y Holanda.

Desde su creación, en 1985, forma parte del Conjunto Zarabanda.

Rosa Rodríguez

Nació en Madrid, en cuyo Real Conservatorio finalizó la carrera de piano en 1979, y estudió clave con Genoveva Álvarez, obteniendo en 1985 el Premio Fin de Carrera. Ha participado en cursos de interpretación de música antigua impartidos por Annaberta Conti, Jacques Ogg, Emilia Fadini y Kenneth Gilbert. También ha sido alumna en París de Françoise Langellé. Ha pertenecido a la Orquesta de Cámara de la Sociedad Bach de Madrid, para la cual ha interpretado los ciclos completos de *Sonatas de violín y clave y viola da gamba y clave* de Bach. Colabora asiduamente con diversas orquestas y ha formado dúo con la flautista Juana Guillem.

A partir de 1990 forma parte del Conjunto Barroco Zarabanda, con el que ha grabado el ciclo completo de *Sonatas para flauta* de Antonio Vivaldi y de Benedetto Marcello. Ha realizado grabaciones para RNE y TVE.

Es licenciada en Historia Medieval por la Universidad Complutense de Madrid y pertenece al cuerpo de profesores de música en Institutos de Bachillerato.

TERCER CONCIERTO

Mariano Martín

Nace en Madrid, ciudad en la que realiza estudios de Música y Medicina. Es uno de los pioneros en España en la utilización de instrumentos históricos.

Como solista o integrante de grupos de cámara (La Stravaganza, LEMA, Ensemble Baroque de Limoges, Camerata Basiliensis, Ensemble Pygmalion y desde su creación con la Capilla Real de Madrid), ha realizado giras de conciertos por Alemania, Suiza, Francia, Portugal, Checoslovaquia, Polonia, Argentina, Italia, Perú, Colombia, Costa Rica y prácticamente en toda España, actuando en los más prestigiosos ciclos y festivales.

Como solista ha dado conciertos bajo la batuta de directores como A. Janigro, J. Bodmer, Max Pommer, M. van Altena, O. Alonso, L. Remartínez, J. M. Hasler, J. R. Encinar, L. Herrera de la Fuente y O. Gershensohn, entre otros.

Ha realizado grabaciones discográficas (EMI Odeon, Hispavox, Zafiro, Tecnosaga y JADE) así como para RNE, RTVE, Radio France y TV Polaca.

Por su grabación "Música Española para flauta del siglo XVIII" obtuvo el premio del Ministerio de Cultura. Su grabación dirigiendo a "La Stravaganza" y titulada "El Primor del Nuevo Estilo" sobre música inédita de A. Soler, transcrita y revisada por el musicólogo José Sierra, ha merecido elogios de la crítica especializada. Ultimamente y junto al clavecinista Manuel Ariza, ha grabado en CD las Sonatas para flauta y clave de G. F. Händel.

Es Catedrático de flauta de pico del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Manuel Ariza

Después de finalizar sus estudios con Premio Fin de Carrera en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, obtiene varias becas, entre las que destacan la del Ministerio Español de Asuntos Exteriores y la del Comité Conjunto Hispano-Norteamericano, para perfeccionar estudios en el "Sweelinck Conservatorium" de Amsterdam y la "Manhattan School of Music" de Nueva York. Al mismo tiempo, comienza su carrera como intérprete y compositor, actuando en recitales por diversos países de Europa, Sudamérica y Estados Unidos. Después de diez años de ausencia, vuelve a España para incorporarse a la docencia como profesor del Conservatorio "Antonio Soler" de San Lorenzo de El Escorial (Madrid) e impartiendo cursos de Análisis Musical, Piano y Música de Cámara.

Como compositor estrena distintas obras, algunas de las cuales como "The West End" para saxofón y electroacústica han sido registradas en CD. También como intérprete ha grabado, junto al flautista Mariano Martín con el que forma dúo desde 1992, un CD sobre las Sonatas de G. F. Händel para flauta y clave. Interesado desde hace tiempo en la interpretación de la música con instrumentos históricos, ha dado recitales con el violinista Bernard Bessone, interpretando obras de Haydn, Mozart y Beethoven en un pianoforte de la época.

En la actualidad, compagina su actividad musical en tres frentes: como docente, compositor e intérprete.

INTRODUCCIÓN Y NOTAS AL PROGRAMA

Daniel Vega Cernuda

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

El gobierno austriaco le concedió (1970) una beca para estudiar en Viena, y la Fundación Juan March (1975) para la realización de un trabajo didáctico sobre la obra de Bach, labor de estudio e investigación que ha continuado en diversos campos por medio de artículos, cursos, conferencias y programas de radio (especial relieve alcanzó el que durante seis años mantuvo en RNE sobre la música vocal de Bach).

Desde 1972 es profesor de Contrapunto y Fuga en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, de cuyo centro fue nombrado en 1979 Vicesecretario y al año siguiente Jefe de Estudios. En 1982 obtuvo por oposición la cátedra de su especialidad. Ha sido Secretario de la Sociedad Española de Musicología y vocal del consejo de redacción de su Revista de Musicología, así como miembro de numerosos jurados de concursos de composición e interpretación. Desde 1988 es Vicedirector del Conservatorio Superior de Música de Madrid.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955,
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente,
ciclos de conciertos monográficos,
recitales didácticos para jóvenes
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares),
conciertos en homenaje a destacadas figuras,
aulas de reestrenos,
encargo a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical
se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid
tiene abierta a los investigadores
una biblioteca de Música Española Contemporánea.*



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castellò, 77. 28006 Madrid
Entrada libre.