

Fundación Juan March

**CICLO**

**EJERCICIOS  
MUSICALES  
DEL BARROCO  
TARDÍO**

NOVIEMBRE - DICIEMBRE 1997



Fundación Juan March

# **CICLO**

## **EJERCICIOS MUSICALES DEL BARROCO TARDÍO**

**NOVIEMBRE - DICIEMBRE 1997**

## ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general, por Daniel Vega.....	9
Notas al programa:	
Primer concierto.....	12
Segundo concierto.....	18
Tercer concierto.....	23
Participantes.....	27

*En años muy próximos de la tercera década del siglo XVIII se editaron varios conjuntos de obras instrumentales con el título de Ejercicios: ejercicios para el clave, para teclado en general (clave, órgano) o para diversos conjuntos de cámara. Los tres ejemplos que hemos escogido para organizar este ciclo no agotan ni mucho menos el asunto, pero nos resaltan la enorme variedad de funciones y destinatarios: ejercicios para el adiestramiento y el placer de una princesa futura reina (D. Scarlatti, para Doña Bárbara de Braganza), de los organistas aficionados o profesionales de las iglesias luteranas alemanas (J.S. Bach), o de los simples aficionados burgueses que hacían música doméstica (Telemann).*

*Pero en todos ellos, o en otros ejemplos que hubiéramos podido proponer, hay un elemento común, cualquiera que sea la forma musical que se elija en función de los destinatarios: El carácter didáctico del adiestramiento musical de quienes son filarmónicos no profesionales, aunque en algunos casos estén en trance de serlo y, en todos, se trate de aficionados con un alto grado de experiencia musical. Son ejercicios que no sólo enseñan a interpretar, sino a componer y, más interesante aún, a amar la música. No son ejercicios para principiantes, sino para conocedores, por lo que además de solucionar los problemas técnicos del adiestramiento debían ser también musicalmente excelentes. Es lo que harán más tarde Chopin, Liszt, Debussy o... Ligeti, y lo que convierte a sus Estudios (o ejercicios) para piano en verdaderas obras de concierto.*

*Estos conciertos serán retransmitidos en directo por Radio Clásica, la 2 de RNE.*

*Præludium  
pro  
Organo pleno*

*Pedal*

J. S. Bach, Klavierübung III (1739).

## **PROGRAMA GENERAL**

PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

**DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)**

Esserzici per Gravicembalo (Londres, 1738)

I

Sonata en Re menor, K.9  
Sonata en Sol mayor, K.14  
Sonata en Do menor, K.11  
Sonata en La mayor, K.24  
Sonata en Fa menor, K.19  
Sonata en Re menor, K.10  
Fuga (del gato), K.30

II

Sonata en La menor, K.3  
Sonata en Mi bemol mayor, K.193  
Sonata en Re mayor, K.490  
Sonata en Fa mayor, K.107  
Sonata en Sol mayor, K.304  
Sonata en Do menor, K.115  
Sonata en Re mayor, K.492

*Intérprete:* JOSÉ LUIS GONZÁLEZ URIOL, clave

Miércoles, 26 de Noviembre de 1997. 19,30 horas.

PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

**GEORG PHILIPP TELEMANN (1681-1767)**

Essercizi Musici (ca. 1739/40)

I

Trio 8 en Si bemol mayor, para flauta dulce, clave obligado y b.c.  
*Dolce-Vivace-Siciliana-Vivace*

Solo 11 en Mi menor, para oboe dulce y b.c.  
*Largo-Allegro-Grave-Vivace*

Trio 7 en Fa mayor, para flauta dulce, viola da gamba y b.c.  
*Vivace-Mesto-Allegro*

II

Trio 12 en Mi bemol mayor, para oboe, clave obligado y b.c.  
*Largo-Vivace-Mesto-Vivace*

Solo 4 en Re menor, para flauta dulce y b.c.  
*Affettuoso-Presto-Grave- Allegro*

Trio 1 en Do menor, para flauta dulce, oboe y b.c.  
*Largo-Vivace-Andante-Allegro*

*Intérpretes-. ENSEMBLE «DILECTA MUSICA»*  
*(Pepa Megina, oboe barroco*  
*Miguel Ángel Moreno, flauta alto*  
*Jesús Sánchez, archilaúd*  
*José Manuel Hernández, violonchelo barroco y*  
*viola de gamba*  
*Miguel del Barco Díaz, clave)*

Miércoles, 3 de Diciembre de 1997.19,30 horas.



PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

**JOHANN SEBASTIAN BACH** (1685-1750)

Klavierübung, parte tercera (Leipzig, 1739)

I

Praeludium pro organo pleno, BWV 552/1

Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit (canto fermo in soprano),  
BWV 669

Christe, aller Welt Trost (canto fermo in tenore), BWV 670

Kyrie, Gott heiliger Geist (canto fermo in basso), BWV 671

Allein Gott in der Höh sei Ehr, BWV 676

Dies sind die heiligen zehen Gebot (canto fermo in canone),  
BWV 678

II

Wir glauben all an einen Gott (in organo pleno), BWV 680

Vater unser im Himmelreich (canto fermo in canone),  
BWV 682

Christ, unser Herr, zum Jordan kam (canto fermo in pedale),  
BWV 684

Aus tiefer Not schrei ich zu dir (in organo pleno con pedale  
doppio), BWV 686

Jesus Christus, unser Heiland, der von uns den Zorn Gottes  
wandt (canto fermo in pedale), BWV 688

Fuga a 5 pro òrgano pleno, BWV 552/2

*Intèrprete:* JOSÉ MANUEL AZCUE , òrgano

Miércoles, 10 de Diciembre de 1997.19,30 horas.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

El "homo faber", el artífice, el fabricante, el artesano, el que encuentra los recursos para su subsistencia en las habilidades de sus manos ha terminado por derivar estas capacidades hacia actividades de las que no depende su sustento material y que vienen encuadradas en el marco de aquella sublime "inutilidad" del arte. Presunta, planteada o discutida inutilidad, ya que para el "homo sapiens" constituyen parte integrante de su ser (y por tanto se convierten en "útiles") las vivencias de orden superior y estético.

Pero el dominio de estas capacidades requiere la *exercitatio* o el *exercitium*, convertir en hábito, en costumbre, en reflejo natural la práctica de esas posibilidades que se poseen en raíz. Todas tienen un componente intelectual, cuyo desarrollo y perfeccionamiento permitirá que el instrumento, las manos, sean perfectamente gobernadas por el cerebro. También en el último eslabón psico-somático, el que transforma en movimiento de resultados artísticos la idea, se exige una ejercitación, que proporcione flexibilidad y agilidad y gobierne la fuerza específica que cada arte requiere de la fisiología.

Naturalmente la música se ve inmersa en todos sus estadios (desde la gestación de la obra a su interpretación y la adquisición de las facultades necesarias para ello) en la mecánica de la ejercitación, si se la quiere plasmar en realidad perceptible al oído. Por eso, la historia nos ha dejado infinitas guías y tratados, en los que se conducen los pasos del aprendiz.

No siempre fue así. La antigüedad se perdió en discursos cosmo-metafísicos sobre la esencia de la música, considerada ciencia, logos, mientras se olvidaba totalmente de la práctica, considerada como algo fabril, artesano, sin calidad científica y, por tanto, indigna de ser incorporada a los tratados filosóficos.

Curiosamente el primer aspecto de la práctica musical que aparece puesto negro sobre blanco es la composición: alrededor del año 900 el *Musica Enchiñadis* del Pseudo-Hucbaldo y sus *Scholia Enchiriadis* ilustran sobre la más antigua técnica polifónica conocida y constatada: el organum. Pero, dado que no se teoriza y codifica una práctica antes de que ésta sea ya consuetudinaria, hay que reconocer que hubo (aunque sólo se transmitiera por tradición oral) una teoría para ejercitarse en la polifonía. Este primer documento de la *exercitatio musicalis* sería seguido de otros muchos, pero habrá que esperar largo tiempo para encontrar algo equivalente en la interpretación musical.

No es éste el lugar de abordar a fondo la historia de la "ejercitación" en lo instrumental, pero dado que los tres conciertos del presente ciclo se centran en la primera mitad del siglo XVIII (incluso tanto Bach como Telemann y Scarlatti componen estas obras en fechas muy próximas, casi simultáneas), no estará de más una exposición, por muy sucinta que sea, del camino que conduce a ese punto.

Durante siglos la música instrumental ha sido tributaria de la vocal: duplica a las voces, sustituye a algunas o, prescindiendo

de ellas, interpreta lo que en principio se ha compuesto pensando en ellas. Sólo alguna música de danza sin texto expreso y los "praeambula" parecen haberse liberado de esta servidumbre.

El manuscrito de Robertsbridge (1325) presenta transcripciones para órgano de obras vocales al lado de preludios libres y estampidas, mientras el redescubrimiento en 1939 del códice de Faenza o Codex Bonadies, de principios del siglo XV, presenta un amplio repertorio que trabaja temas de origen francés, italiano y litúrgico que recubre de coloraturas y ornamentaciones típicamente instrumentales.

Figura crucial del desarrollo de lo instrumental va a ser Conrad Paumann (c. 1415-1473), el ciego de Nüremberg, disputado por príncipes y que recalca en Munich. Por encima de restos fragmentarios (vinculados a Viena, Breslau, Munich, Hamburgo, Winsheim o la tablatura de 1484 de A. Ileborgh de Stendal, que utiliza el pedal del órgano), el *Fundamentum organisandi Magistri Conradi Paumanns Ceci de Niirenberga. Anno 1452* (incluido en el *Lochamer Liederbuch* que se conserva en la Staatsbibliothek de Berlín) es una obra didáctica, sistemática y amplia que pretende enseñar el arte de la improvisación, del praeambulum o preludio, de la transcripción y la forma de colorear al instrumento de tecla una obra vocal. Las obras que allí se contienen son los "ejercicios" de su escuela, una doctrina y método que alcanzan una amplia difusión (códice de Erlangen, Buxheimer Orgelbuch...) y encontraría continuidad en H. Isaak, A. Schlick y P. Hofheimer.

Y ya que hemos entrado en el siglo del Renacimiento, permítaseme citar la espléndida floración de métodos y teorías de la interpretación con sus correspondientes "ejercicios" que surgen en España: Fray Juan Bermudo con su *Declaración de instrumentos músicos*, y el *Tratado de glosas* de Diego Ortiz y *El arte de tañer fantasía* de fray Tomás de Santa María y la obra del otro ciego, Antonio de Cabezón, obra de indudables pretensiones didácticas en que el ejercicio para el estudio no excluye la simple "ejercitación", la práctica de hacer música por placer. Sus *Obras para órgano* etc. publicadas por su hijo Hernando nos advierten en el prólogo que las obras allí contenidas "no son más que las lecciones que él dava a sus discípulos", y de hecho están dispuestas en un orden sistemático y didáctico: *Comienqan los dúos para principiantes...* *Comienqan las obras de a tres para principiantes*, capítulos que van seguidos de la ejercitación en la modalidad a partir de lo más elemental, la salmodia, para abordar la composición más estricta, el tiento, la glosa y las diferencias. Una auténtica escuela de interpretación y composición en "ejercicios", que el maestro utilizaría convenientemente con su alumno. Al lado de éstos, se sitúan los vihuelistas españoles del XVI, que con sus obras en tablatura ofrecen una escuela difícilmente superable.

El barroco musical nos deja ya auténticos tratados de ejercitación para el dominio de un instrumento, en los que junto a exposiciones teóricas se ofrecen ejercicios y piezas ilustrativas de la doctrina expuesta, cuyo estudio y frecuentación permiti-

ría alcanzar las metas propuestas: Correa de Arauxo con su *Facultad orgánica* (1626) y Gaspar Sanz (1674) con su *Instrucción sobre la guitarra española* pueden representar esta línea en España y en el siglo XVII, línea que en el XVIII y en el extranjero nos descubre a Hotteterre y Quantz (flauta y oboe, y flauta travesera respectivamente), C. Ph. E. Bach (para el "Klavier", el instrumento de tecla), L. Mozart (violín) y tantos otros e innumerables.

En 1795 se funda el Conservatorio de París, un tipo de institución que con una u otra denominación se extiende por Europa. La escuela necesita manuales, tratados, métodos y ejercicios y éstos proliferan en todas las especialidades, alcanzando a partir de entonces las más altas cotas de calidad artística. Chopin, Schumann o Liszt con sus "estudios" ejemplifican esta actividad compositiva, en la que so pretexto de ofrecer material didáctico de ejercitación (y ciertamente lo son), consiguen obras maestras.

Los ejercicios de los tratados del siglo XVIII y la teoría que les sirve de apoyo rozan, cuando no lo invaden, el campo de la composición: C. Ph. E. Bach, por ejemplo, dedica 16 páginas al acorde de sexta y sus posibilidades combinatorias. El tratadista alemán se dirige a un público determinado: al *Musikliebhaber*, al dilettante (como se autodefinía Marcello modestamente), al aficionado. Este poseía una gran formación en el dominio de un instrumento, pero no se dedicaba profesionalmente al ejercicio de esta "facultad" (como diría, entre otros, Correa de Arauxo). Para el profesional en sentido estricto se destinaban los tratados de composición, y esta es la razón por la que España no haya sido prolija en tratados de bajo continuo, ya que el teórico prefiere enseñar al profesional. Quizás porque el ejercicio de la música no profesional estaba menos extendido entre la burguesía.

Efectivamente, es el aficionado, el no profesional, el destinatario expreso de gran número de las obras que los compositores editan en el siglo XVIII. Un aficionado que formaba parte de las orquestas de Bach en Leipzig o de aquellas que más tarde estrenarían las sinfonías de Beethoven en el Burgtheater o en el An der Wien vienés, y al que iban destinadas las sonatas de Scarlatti (tal era la condición artística de la reina Bárbara de Braganza), Sebastián de Albero, Haydn o los "cuadros" que con sonidos pintaban los compositores franceses para el "ejercicio" del arte y el disfrute y el recreo espiritual de intérpretes y oyentes.

El concepto de "ejercicio" se puede, pues, plasmar en muy diversos contextos técnicos y artísticos, en diferentes marcos históricos y estéticos, sin que por ello pierda la propiedad. Sirva esta somera introducción para ubicar al asistente a este ciclo, de inusitada originalidad e interés, bien entendido que no pretende (ni sería posible) recoger todas las posibilidades que el "ejercicio" de la música en sí mismo encierra. Los tres autores que lo protagonizan han titulado así las obras que van a desfilar por estas tres sesiones.

## NOTAS AL PROGRAMA

## PRIMER CONCIERTO

**DOMENICO SCARLATTI**

La obra de D. Scarlatti viene marcada por un hecho tan decisivo en su biografía, que hay que hablar de un antes y un después: la llegada en el verano de 1719 a la corte portuguesa, que lo desconecta de la vida musical italiana, con la que no vuelve a tomar contacto sino en torno a 1725, año en que muere su padre, Alessandro, y en 1728 en que en la ciudad eterna contraería matrimonio (Quantz, el flautista maestro y compositor de la corte de Federico II de Prusia, menciona en su autobiografía que se lo encontró en Roma y lo califica de "elegante intérprete del clavicémbalo según el estilo de la época").

Hasta ese punto crítico Domenico ha realizado un periplo profesional que le sitúa, cuando sólo contaba 16 años, como organista de la Real Capilla de Nápoles, de la que era maestro su padre, el cual lo envía en 1705 a Venecia con una carta de recomendación para Fernando de Medici en Florencia en que comenta: *"Este hijo mío es un águila cuyas alas ya han crecido. No debe permanecer ocioso en el nido y no debo impedir su vuelo"*. En 1709 pasa al servicio de la ex reina de Polonia María Casimira, exilada en Roma, ciudad en la que participa en la activa vida musical de las academias (como la Arcadia, fundada con el legado y en memoria de Cristina de Suecia, fallecida en 1689, o la del cardenal Ottoboni) y los palacios, donde traba contacto con Corelli, Pasquini y Haendel, al que había conocido en Venecia (se cuenta una legendaria competición de ambos al órgano y cémbalo). En 1713 es nombrado maestro de la Capilla Giulia, actividad que compatibilizó con su servicio al embajador portugués, marqués de Fontes, que en 1719 encamina sus pasos hacia la corte lisboeta.

Hasta ese momento su obra consta primordialmente de ópera, oratorios, serenatas y obras de circunstancias, cantatas y diversa música religiosa, en que Domenico no se muestra ni mejor ni peor compositor que un digno y competente profesional de la época con oficio. A partir de ahora frecuenta cada vez menos estos géneros, hasta prácticamente abandonarlos en su estación española. Además de maestro de capilla de Juan V de Portugal, Scarlatti era preceptor musical del infante Don Antonio, hermano menor del rey, y de la hija de éste, María Bárbara, la que en la historia de la monarquía española se conoce como Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI desde enero de 1729 y a la que seguiría Domenico a Sevilla, en cuyo Alcázar estaba la corte. Por esta época va a Roma para contraer matrimonio con Maria Catalina Gentili, una bella romana de familia noble que contaba 16 años.

Es en estos años cuando se produce la inflexión definitiva y total de su obra creadora, a la que aludía al principio de este comentario, y que se había iniciado diez años antes al

trasladarse a Lisboa. R. Kirkpatrick, el gran biógrafo de Scarlatti, hace notar los cambios que por esta época se producen en su existencia (cambio de residencia, matrimonio, nueva orientación profesional, dedicación exclusiva al servicio de Bárbara de Braganza). Han venido precedidos por ley de vida de la ruptura con un vínculo existencial decisivo en su vida, lo que quizás le ha liberado de determinados "demonios" que habían coartado su libertad de compositor: el fallecimiento en 1725 de su padre, que mantenía una fuerte influencia sobre el hijo incluso en plena madurez. Kirkpatrick llega a hablar de una auténtica emancipación ¡a los 43 años! Por otra parte *"estaba a punto de adoptar un nuevo país, España, cuya influencia musical le haría ser más español que italiano"*.

Bárbara era biznieta de Juan IV, poseedor de una impresionante biblioteca musical (de la que sólo sobrevivió al terremoto de Lisboa el catálogo) y él mismo aficionado y hasta polemista en temas musicales; por línea materna era nieta de Leopoldo V de Austria, buen compositor. De la mano de Scarlatti, al que le une un gran afecto y fidelidad mutuas, se dedica apasionadamente a la música en la interpretación del cémbalo, lo que decide el futuro creador de Scarlatti, que será a partir de ahora un compositor auténticamente genial de sonatas para tecla. El catálogo de Kirkpatrick contiene 555 sonatas (a las que hay que sumar descubrimientos singulares posteriores), lo que constituye un corpus impresionante en número, en calidad, en variedad, en audacias expresivas y técnicas hasta resumir en sí mismas toda una época en el devenir del género.

Scarlatti va a pasar a la posteridad como el compositor por antonomasia de sonatas. Kirkpatrick dedica en su biografía (versión castellana de Alianza Música) 60 páginas a su vida y obra hasta el momento en que llega a España. A partir de ahora (casi 400 páginas) se ocupa del Scarlatti compositor de sonatas en la corte española: *"Con la llegada de Domenico Scarlatti a España se inicia el período de su vida que más nos interesa, período en el que el cambio ya comenzado en Portugal dará su fruto: el florecimiento extraordinariamente tardío de su genio con las sonatas de clavicémbalo"*.

La primera irrupción de Scarlatti en el mundo musical de mano de la sonata para tecla viene representada por la publicación de los *Essercizi per Gravicembalo di Don Domenico Scarlatti Cavaliero di S. Giacomo e Maestro de Serenissimi Prencipe e Prencipessa delle Asturie etc*, obra editada en Londres en 1738. Lleva una ampulósima y aduladora dedicatoria a su ex patrono Juan V de Portugal, que le acababa de ennoblecer nombrándole caballero de la orden de Santiago en su rama portuguesa, en la que profesa en la iglesia de los capuchinos de San Antonio del Prado.

Más sabroso y directo es el prefacio al lector: *"Ya seas Dilettante o Profesional no esperes de estas Obras el profundo Conocimiento, sino más bien el ingenioso juego del Arte, para adiestrarte en el Ejercicio del Gravicémbalo. Ni propósito de*

## NOTAS AL PROGRAMA

## PRIMER CONCIERTO

## DOMENICO SCARLATTI

La obra de D. Searlatti viene marcada por un hecho tan decisivo en su biografía, que hay que hablar de un antes y un después: la llegada en el verano de 1719 a la corte portuguesa, que lo desconecta de la vida musical italiana, con la que no vuelve a tomar contacto sino en torno a 1725, año en que muere su padre, Alessandro, y en 1728 en que en la ciudad eterna contraería matrimonio (Quantz, el flautista maestro y compositor de la corte de Federico II de Prusia, menciona en su autobiografía que se lo encontró en Roma y lo califica de "elegante intérprete del clavicémbalo según el estilo de la época").

Hasta ese punto crítico Domenico ha realizado un periplo profesional que le sitúa, cuando sólo contaba 16 años, como organista de la Real Capilla de Nápoles, de la que era maestro su padre, el cual lo envía en 1705 a Venecia con una carta de recomendación para Fernando de Medici en Florencia en que comenta: *"Este hijo mío es un águila cuyas alas ya han crecido. No debe permanecer ocioso en el nido y no debo impedir su vuelo"*. En 1709 pasa al servicio de la ex reina de Polonia María Casimira, exilada en Roma, ciudad en la que participa en la activa vida musical de las academias (como la Arcadia, fundada con el legado y en memoria de Cristina de Suecia, fallecida en 1689, o la del cardenal Ottoboni) y los palacios, donde traba contacto con Corelli, Pasquini y Haendel, al que había conocido en Venecia (se cuenta una legendaria competición de ambos al órgano y cémbalo). En 1713 es nombrado maestro de la Capilla Giulia, actividad que compatibilizó con su servicio al embajador portugués, marqués de Fontes, que en 1719 encamina sus pasos hacia la corte lisboeta.

Hasta ese momento su obra consta primordialmente de ópera, oratorios, serenatas y obras de circunstancias, cantatas y diversa música religiosa, en que Domenico no se muestra ni mejor ni peor compositor que un digno y competente profesional de la época con oficio. A partir de ahora frecuenta cada vez menos estos géneros, hasta prácticamente abandonarlos en su estación española. Además de maestro de capilla de Juan V de Portugal, Searlatti era preceptor musical del infante Don Antonio, hermano menor del rey, y de la hija de éste, María Bárbara, la que en la historia de la monarquía española se conoce como Bárbara de Braganza, esposa de Fernando VI desde enero de 1729 y a la que seguiría Domenico a Sevilla, en cuyo Alcázar estaba la corte. Por esta época va a Roma para contraer matrimonio con Maria Catalina Gentili, una bella romana de familia noble que contaba 16 años.

Es en estos años cuando se produce la inflexión definitiva y total de su obra creadora, a la que aludía al principio de este comentario, y que se había iniciado diez años antes al

trasladarse a Lisboa. R. Kirkpatrick, el gran biógrafo de Searlatti, hace notar los cambios que por esta época se producen en su existencia (cambio de residencia, matrimonio, nueva orientación profesional, dedicación exclusiva al servicio de Bárbara de Braganza). Han venido precedidos por ley de vida de la ruptura con un vínculo existencial decisivo en su vida, lo que quizás le ha liberado de determinados "demonios" que habían coartado su libertad de compositor: el fallecimiento en 1725 de su padre, que mantenía una fuerte influencia sobre el hijo incluso en plena madurez. Kirkpatrick llega a hablar de una auténtica emancipación ¡a los 43 años! Por otra parte "*estaba a punto de adoptar un nuevo país, España, cuya influencia musical le haría ser más español que italiano*".

Bárbara era biznieta de Juan IV, poseedor de una impresionante biblioteca musical (de la que sólo sobrevivió al terremoto de Lisboa el catálogo) y él mismo aficionado y hasta polemista en temas musicales; por línea materna era nieta de Leopoldo V de Austria, buen compositor. De la mano de Searlatti, al que le une un gran afecto y fidelidad mutuas, se dedica apasionadamente a la música en la interpretación del cémbalo, lo que decide el futuro creador de Searlatti, que será a partir de ahora un compositor auténticamente genial de sonatas para tecla. El catálogo de Kirkpatrick contiene 555 sonatas (a las que hay que sumar descubrimientos singulares posteriores), lo que constituye un corpus impresionante en número, en calidad, en variedad, en audacias expresivas y técnicas hasta resumir en sí mismas toda una época en el devenir del género.

Searlatti va a pasar a la posteridad como el compositor por antonomasia de sonatas. Kirkpatrick dedica en su biografía (versión castellana de Alianza Música) 60 páginas a su vida y obra hasta el momento en que llega a España. A partir de ahora (casi 400 páginas) se ocupa del Searlatti compositor de sonatas en la corte española: "*Con la llegada de Domenico Searlatti a España se inicia el período de su vida que más nos interesa, período en el que el cambio ya comenzado en Portugal dará su fruto: el florecimiento extraordinariamente tardío de su genio con las sonatas de clavicémbalo*".

La primera irrupción de Searlatti en el mundo musical de mano de la sonata para tecla viene representada por la publicación de los *Essercizi per Gravicembalo di Don Domenico Searlatti Cavaliero di S. Giacomo e Maestro de Serenissimi Prencipe e Prencipessa delle Asturie etc*, obra editada en Londres en 1738. Lleva una ampulósima y aduladora dedicatoria a su ex patrono Juan V de Portugal, que le acababa de ennoblecer nombrándole caballero de la orden de Santiago en su rama portuguesa, en la que profesa en la iglesia de los capuchinos de San Antonio del Prado.

Más sabroso y directo es el prefacio al lector: "*Ya seas Dilettante o Profesional no esperes de estas Obras el profundo Conocimiento, sino más bien el ingenioso juego del Arte, para adiestrarte en el Ejercicio del Gravicémbalo. Ni propósito de*



*Interés, ni Miras de Ambición, me han movido a publicarlas, sino la obediencia. Quizás te resulten agradables, y en ese caso obedeceré aún de mejor grado otras Ordenes de complacerte con un estilo más fácil y variado: Muéstrate, pues, más humano que crítico, y así acrecentarás la propia delectación. Para que entiendas la posición de las manos, te advierto que con la D se indica la Derecha y con la M la izquierda (la Manca): se feliz".*

Así como en la publicación de conciertos cada opus reunía con frecuencia el número de 12, se encuentra por esta época el número de 30 para las colecciones de piezas sueltas: sucede así con los *Essercizi* de Scarlatti, con las *30 Variaciones Goldberg* de Bach, y, sin necesidad de salir de España, con las 30 sonatas de Sebastián de Albero o las *30 Sonatas y una Pastorela* de Vicente Rodríguez.

El instrumento al que van dedicadas, gravicémbalo, era un cémbalo con tésitura ampliada en los graves. Una ampliación que más tarde tendrá lugar en el agudo.

Obsérvese la finalidad que les atribuye Scarlatti: el adiestramiento "en el Ejercicio del Gravicémbalo", aspecto en el que me remito a la introducción general al ciclo. Cada pieza es denominada singularmente sonata, una terminología que es preferida a la de toccata por los compositores que se adscriben al "estilo moderno". Parecían, no obstante, significar lo mismo. Algún manuscrito (el de Guimerán, por ejemplo) utiliza esta denominación para una de las sonatas de los *Essercizi*. Las sonatas del volumen XIV de Venecia que Kirkpatrick cataloga con los números 85 y 82 aparecen en un manuscrito de Coimbra reunidas bajo el epígrafe de toccata. Otras denominaciones ocasionalmente utilizadas por Scarlatti son las de fuga, pastoral, aria, capricho, minuetto, gavota y giga, como observa Kirkpatrick.

Una teoría interesante de Kirkpatrick es que gran parte de las sonatas han sido emparejadas y unidas por algún elemento aglutinante, incluso dentro de un llamativo contraste. En ocasiones la ordenación por parejas es posterior a su composición y en otras han sido concebidas como un todo.

Desde el punto de vista formal, la estructura predilecta de Scarlatti es fundamentalmente la utilizada en la suite barroca: Dos secciones, que se repiten, desarrollan un único tema y sus corolarios y consecuencias de acuerdo con un plan tonal que partiendo del tono principal llega al fin de la primera sección al tono relativo mayor o al tono de la dominante, mientras la segunda sección desanda el camino para volver al tono principal (y disculpe el lector los inevitables tecnicismos).

Momento especialmente interesante es el arranque de la segunda sección, en que Scarlatti se suelta la melena (y valga ahora la expresión castiza), para obsequiar al oyente con sus genialidades. En ellas se muestra como un consumado armonista, que aplica con inusitada genialidad la armonía de los tratadistas (que no dejan de estar condicionados por la óptica de lo vocal) a las peculiaridades y recursos del instrumento de tecla. Y aquí tendría que evocar y establecer paralelismos con la armonía y hasta un auténtico y real contra-

punto para piano como el que nos presenta también Chopin (un enamorado de la obra de Scarlatti, que utilizaba con sus alumnos).

J. L. González Uriol, aparte de poner el acento en los *Essercizi*, que dan título al ciclo, ha querido completar el panorama scarlattiano con obras de diferentes épocas, muestra de las posibilidades de estas "ejercitaciones". Apenas necesitan ya (una vez encuadradas en la época y en la biografía scarlattiana) más comentario que destacar alguna singularidad.

La *Sonata en Re menor K. 9* tiene en su relativa sencillez algo de la airosa melodía del zapateado, cuyo taconeo se hace muy presente.

La *K. 14 en Sol mayor* es de una gran viveza, fulgurante en la soltura con que se mueve a todo lo largo y ancho del teclado. Una breve flexión al modo menor en la primera sección establece un momento de duda que inmediatamente se sobrepone. Presenta un uso muy scarlattiano de la nota pedal, en este caso superior.

La *K. 11 en Do menor* es la única de los *Essercizi* que no lleva indicación de tempo, aunque su carácter plácido y no exento de melancolía es la de un cantable moderato, que suelen suplir los editores modernos. Ha podido ser una obra muy temprana.

La *K. 24 en La mayor* de carácter toccatístico y vinculada a estilos precedentes "es una verdadera orgía de sonidos brillantes. Es el Scarlatti más entregado, más vulgar y más innegablemente perfecto, a pesar de la puerilidad de la obra, si se la compara con sus sonatas posteriores medidas y expresivas. A la luz de la música para clavicémbalo que escribió en 1738, esta sonata es un milagro de efectos sonoros inéditos. El clavicémbalo, sin dejar nunca de ser él mismo, imita a toda una orquesta de feria popular española. Rebasa su ser de instrumento solista, para encarnar a toda una multitud de instrumentos" (Kirkpatrick, por supuesto). Las dos secciones concluyen con pesantes acordes, que subrayan la conclusión, recurso infrecuente en Scarlatti.

La *K. 19 en Fa menor* me resulta incomprensible con la indicación de Andante que le da algún editor moderno, y menos aún si se toma la unidad de pulso del bajo. Aunque aparentemente es de escuela anterior, presenta una característica scarlattiana: la peculiar y frecuente confluencia de las voces sobre la octava, incluso superponiendo heterofónicamente a una forma más escueta otra línea ligeramente adornada pero siempre sobre la octava.

La *K. 10 en Re menor*, presenta como particularismo el anclarse en este modo, del que no llega a desembarazarse ni para concluir la primera sección. Aunque presenta reminiscencias de estilos heredados, la soltura en el manejo de las tesituras y los timbres y la polifonía resultante son scarlattianos.

La *K. 30 en Sol menor*, la última de los *Essercizi*, es conocida desde el siglo XIX como la "fuga del gato", quizás por los intervalos un tanto extravagantes (Sol, Si bemol, Mi bemol, Fa sostenido, Si bemol, Do sostenido, Re, siempre ascendentes)

que presenta la prótasis del tema (no hay gato que por preciso o "patoso" pueda producir sucesivamente estas notas). Esta fuga viene precedida de otras tres (K.58,93 y 41) y volvería al género otra vez (K. 417). La fuga para Scarlatti representa un concepto muy diferente del bachiano: no es tanto una gran construcción arquitectónica, cuanto algo decorativo realizado con recursos contrapuntísticos.

La *K. 3 en La menor* (que abre la segunda parte del concierto) le sirve a Kirkpatrick como paradigma de la estructura de una sonata scarlattiana, que ha de contener cuatro secciones indispensables (inicio, prenúcleo, postnúcleo y conclusión) y otras cuatro opcionales (continuación del inicio y una transición antes del prenúcleo y la continuación y final de la conclusión siguiendo a ésta).

La *K. 193 en Mi bemol* pertenece según Kirkpatrick a la hornada final, que se inicia en 1752 y se contiene en el volumen I de Venecia. Una cantarína melodía de carácter galante es "acompañada" por un punteado ostinado de la mano izquierda, preferentemente situado en la zona central del teclado.

La *K. 490 en Re mayor*, un cantabile alia breve, se contiene en el volumen XII de Venecia, al que Kirkpatrick asigna la fecha de 1756. Parece haber sido compuesta en pareja con la 492 contrastando con el carácter de ésta (Presto) por el aire himnico, casi marcial en su acompañamiento que llega a teñirse de tintes dramáticos.

La *K. 107 en Fa mayor* tiene como fuente el volumen XV de Venecia, que, a pesar de su ordenación, es el segundo de los volúmenes (1749) que se confeccionan para la reina después de los *Essercizi* • Formaría pareja con la *K. 106*, ambas en Fa mayor (contrastando el compás), pero se mueve frecuentemente en la órbita de Fa menor, hasta el punto que concluye la primera sección en Do menor y no en Do mayor, como sería lo convenido, y la segunda en un auténtico y real Fa menor.

La *K. 304 en Sol mayor*, procedente del volumen 6 de Venecia, que se fecha en 1753, lleva la indicación de cantable, que acompañan los pulsos de la mano izquierda.

La *K. 115 en Do menor* procede del volumen XV de Venecia (1749). Es un vivo ejemplo del sistema de "forma abierta", típica del último período, en el que la segunda sección no parte directamente del material de arranque de la primera.

La *K. 492 en Re mayor* procede el volumen XII de Venecia (1756). Es también una sonata de forma abierta, de un trepidante e inquieto carácter de danza.

Esta muestra, necesariamente reducida de la sonata scarlattiana, nos abre a todo un mundo de increíble fantasía musical, sirviendo al espíritu para el "ejercicio" del goce más sublime. Algo especialmente gratificante para el oyente ibérico al comprobar cómo dejaba fluir Scarlatti en su música el influjo de lo español donde se escuchaba "la música popular española e imitaba la melodía de las tonadas que cantaban los carreteros, los muleros y la gente corriente", que diría Ch. Burney en su *Viaje a Italia*.

Las palabras de Kirkpatrick, con las que quiero cerrar este comentario, expresan con todo acierto y mejor el mundo que en estas obras se encierra: *"El clavicémbalo de Scarlatti crea sonidos nuevos sin límite. Muchos de éstos rebasan el límite de los instrumentos musicales y plasman una transcripción impresionista de los ruidos cotidianos, los gritos callejeros, las campanas de las iglesias, el zapateado de los bailarines, los fuegos artificiales, la artillería, de forma tan variada y fluida que cualquier intento de describirlos con palabras precisas sólo daría como resultado necedades pintorescas y embarazosas"*.

## SEGUNDO CONCIERTO

## GEORG PHILIPP TELEMANN

Telemann es un producto típico de su tiempo y de su época. Nace en la Alemania central, marcada profundamente por la *Weltanschauung* (la visión del mundo) luterana, que a su vez fue un producto del espíritu centro-alemán, y que va a ser el eje de esa fuerza cultural que va a terminar por estallar y constituir la edad dorada de la cultura alemana: Leibnitz, Helvetius, Winkelmann, Klopstock, Lessing, Herder, Goethe, Schiller (citados un poco a voleo) serán los representantes de la literatura y el pensamiento que aboca a la *Aufklärung*, el Iluminismo en versión alemana, y se abre al gran siglo del romanticismo germánico, el XIX, desde las entrañas del XVIII.

Es obvio citar los nombres del mundo de la música que arrastra esta corriente, pero Telemann constituye sin duda un representante esclarecido y ejemplar: lo subrayan su facilidad, su prolificidad y la universalidad de su cultura, todo favorecido por un dilatado periplo vital que desde el barroco le hace vivir toda la etapa de transición hasta alcanzar el clasicismo musical siendo activo protagonista de todo lo que va acaeciéndose. Ha gozado de una gran formación humanística, que ha adquirido en Zellerfeld, Hildesheim y la Universidad de Leipzig, una cultura universalista que le permite relacionar la música con el latín y la matemática: "*La música está ligada al latín, algo que ya demostró la antigüedad. Una cabeza que está capacitada para comprender la armonía no considera a Cicerón un fantasma*". Así comenzaban unos versos que Telemann incluye en una autobiografía para Mattheson, plagada de citas latinas y francesas.

Hasta los 40 años es un incesante viajero. Ya desde los 20 años en Leipzig (donde funda en 1702 el Collegium Musicum que 20 años después dirigirá Bach) visita repetidamente Berlín en la época musicalmente activa e interesante en que reinaba el primer rey de Prusia, Federico I. Sus cometidos profesionales le llevan posteriormente a Sorau, Eisenach y Frankfurt y en 1721, a pesar de que las condiciones económicas eran menos ventajosas, se traslada a Hamburgo, tras los conocidos regateos con el ayuntamiento de Leipzig, en competencia con Bach, que tan sólo ocupaba el tercer puesto en las preferencias del Consistorio de la ciudad sajona.

Hamburgo es la tierra abonada para él, una persona de cultura amplia y talante abierto, que le ha posibilitado conocer y practicar perfectamente todos los "gustos" o estilos de la época (recuérdese por ejemplo las *Sonates corellisantes*) o lo que el mismo Burney, testigo directo de la época, recoge a propósito de Telemann en su viaje musical. Es el historiógrafo inglés el que nos describe la ciudad un sexenio después de la muerte de Telemann, el 9 de octubre de 1773: "*Después de los innumerables interrogatorios y las dispendiosas gabelas a que tuve que someterme (y conmigo mi equipaje) pasando por los*

*despóticos estados de Alemania, al entrar en esta ciudad me aguardaba la sorpresa de no tener que sufrir exámenes, ni incomodo en la aduana; la única formalidad consistía en declarar el propio nombre en la frontera... Por doquier se respira una atmósfera de contento, laboriosidad, despreocupación y bienestar que difícilmente se encuentran en otras partes de Alemania".* Resalta de paso el desarrollo de la ópera, que se remonta a 1678, y al que habían contribuido Keiser, Mattheson, Haendel y Telemann. Su carácter de ciudad libre (la ciudad hanseática por excelencia junto con Bremen), sin señor absolutista que la gobernara, y dedicada al comercio, lo que le proporcionaba una impronta de cosmopolitismo, representaban el mejor presupuesto para un espíritu creador como el de Telemann.

Telemann tiene delante en Hamburgo un tipo de oyente muy diferente. No necesita someterse al gusto de imposiciones absolutistas como sucedería en Berlín a C.Ph. E. Bach, o sociedades conservadoras como sucedería a Johann Sebastian en Leipzig. Una sociedad con un componente burgués fuerte, organizado y abierto a las tendencias de la oferta y la demanda musical termina por ofrecer mayor estímulo al compositor, que a su vez influye en el medio social.

El consumidor de la música que produce el compositor no es tanto una institución como la iglesia o el señor a cuyo servicio se debe y a quien ha de someterse el artista, que poco a poco va reivindicando su libertad (Haendel, Mozart, Beethoven...). El oyente nato es el aficionado cuya idiosincrasia he comentado en la introducción general. El es el "ejercitante" que se recrea en la práctica de la música para solaz y complacencia de su espíritu. Y esta condición puede igualar al príncipe con el burgués.

El "ejercicio" de la música encontraba dentro de la sociedad alemana de la época cuatro ambientes principales que determinaban otros tantos géneros: La *Kirchenmusik* (música eclesiástica), la *Stadtmusik* (música municipal), la *Hofmusik* (música de corte) y la *Hausmusik* (música doméstica).

Esta última, el "ejercicio" de hacer música en el marco de la familia, constituía uno de los puntos fuertes de la espiritualidad germánica, como ha dicho A. Basso, que la describe así: *"La educación musical en sus fundamentos generales y frecuentemente también en sus más altas expresiones era fruto recogido en el jardín de la casa y madurado junto al hogar de los abuelos, en el contacto íntimo de padre e hijo, al que venían parientes y amigos. La música era contemplada en casa como una virtud del cristiano y practicada entre las paredes domésticas cotidianamente volviendo la vista ora al exercitium, al aprendizaje y a la experimentación, ora a las prácticas de devoción (el canto de corales, Lieder y motetes, y la elaboración de aquellas melodías espirituales bajo forma de variaciones), ora al placer de hacer música por entretenimiento o adorno, quizás también junto a la mesa, o para espantar la melancolía de una jornada gris, o para mejor gozar de un encuentro entre amigos, o para rematar y subrayar la unión familiar".* Este papel que la sociedad alemana ha conferido por tradición a la música tiene

como consecuencia el dato estrictamente estadístico de que un tercio de la juventud alemana sea capaz hoy día de tocar algún instrumento.

Telemann dedica gran atención a la ejercitación no profesional de la música constituyéndose frecuentemente en su propio editor: *Der getreue Music-Meister* (El maestro de música constante), es un auténtico periódico musical, que publica en 1728/29 en "lecciones" separadas (una manera muy hábil comercialmente hablando de mantener el interés del público, en el que da entrada a obras de otros compositores, eso sí, rogándoles que se las enviaran a portes pagados; él, a cambio, las publicaría con el nombre del autor).

Y para la "ejercitación" musical de aquella burguesía aficionada, de los *Musikliebhaber* alemanes de la *Aufklärung*, Telemann busca el compromiso de la clientela que le asegure el conveniente y necesario resultado económico antes de abordar la edición: la suscripción. Para la *Tafelmusik* (1733) o *Musique de table*, como reza el título francés, hasta 206 ejemplares (cifra considerable para las ediciones de la época) son comprometidas por 186 personas provenientes de los cuatro puntos cardinales de Europa, desde Oslo y Copenhage a Cádiz y desde Londres (Haendel entre ellos) a Riga pasando por París y toda Alemania. Excepto Italia, donde no interesaba la "ultramontano", lo extranjero.

Los *Singe-Spiel-und Generalbass-Übungen*, Ejercicios de canto, interpretación instrumental y bajo continuo (nuevamente encontramos la palabra ejercicio, *Übung*) se anuncian el 20 de noviembre de 1733 en el periódico *Hamburgische Berichte*: "Han sido ya publicadas la primera y segunda piezas de los Sing-Spiel-und Generalbass-Übungen que nuestro Kapellmeister el Sr. Telemann intenta editar semanalmente, los jueves, a modo de publicación periódica". El mismo se graba las planchas de estaño que servían para la impresión. El mantenimiento de su numerosa prole le exigía abaratar al máximo los costes.

Después del viaje a París (1737-38) abandona la actividad editorial y su hasta entonces febril creatividad experimenta un frenazo, para dedicarse más exclusivamente a las obligaciones de su cargo y a la redacción de obras didácticas. De hecho en 1740 anuncia y pone a la venta las planchas de sus obras impresas. Hasta 1757 no se constatan otras publicaciones que los *Essercizi Musici* de este programa y las *24 Odas*, que por entonces ya habían sido impresas. Es posible que la edad (entraba en la sesentena, que para aquellos tiempos era plena ancianidad) y el no sentirse tan presionado por los gastos para sacar adelante a sus hijos (en aquel momento 5 hijos y 2 hijas; el más joven contaba 16 años), que ya se iban situando, le permitiera tomarse las cosas con más calma.

Es por esta época (con 1739 como término a quo) cuando verosímilmente publica la obra del programa, cuyo título con bella escritura manuscrita, no de molde, dice: *Essercizi Musici overo Dodici Soli e Dodici Trii a diversi stromenti composti*

da Giorgio Filippo Telemann, Direttore della Música di Hamburgo e che si trovano appresso dell'Autore" .

Telemann habla en la mencionada autobiografía redactada en 1740 de la visita de ocho meses a París, largo tiempo deseada y planeada, y su éxito: "He recibido por 20 años el privilegio real para grabar en cobre, mediante suscripción, nuevos cuartetos y 6 sonatas escritas íntegramente en canon... Atrajeron increíblemente la atención de la corte y la ciudadanía y me proporcionaron en breve tiempo un aprecio general que iba acompañado de gran cortesía". Telemann había captado desde muy joven las peculiaridades del estilo francés, y tras esta visita se empaparía aún más de sus rasgos, cuyas huellas se reflejarían en los *Essercizi*, que compone a la vuelta de Francia.

Las flautas travesera y de pico, el oboe, violín, gamba y bajo continuo son los instrumentos a que van destinados estos "ejercicios".

El *Trío n°8 en Si bemol mayor* para flauta de pico y un clave en papel solista (cémbalo obbligato) plantea un dispositivo novedoso con la intervención de dos cémbalos, por más que el bajo del obligado o concertato duplique al del continuo. La estructura responde al núcleo de rápido-lento-rápido, precedido de la introducción lenta, que en este caso matiza con la indicación *dolce* (tipo de indicaciones cada vez más características de la época a medida que avanza hacia la *Empfindsamkeit*). El *Vivace* final, de gran virtuosismo, demuestra las facultades interpretativas que se suponía al "aficionado" de entonces.

El *Solo n° 11 en Mi menor* va protagonizado por el oboe con el apoyo habitual del bajo continuo. Dentro del esquema convencional destaca la plácida cantilena del *Grave*, enmarcado por la expresión rigurosa del modo menor de los otros tiempos.

El *Trío n°7 en Fa mayor* para una combinación infrecuente (Telemann ha sido un constante investigador de nuevos dispositivos instrumentales) que contrapone dos instrumentos, cuyo ciclo vital estaba a punto de fenecer: la flauta de pico y la viola. Nuevamente la indicación del corto tiempo intermedio, *Mesto* (triste) apunta a la sensibilidad preclásica, más que al barroco que se clausuraba.

El *Trío n° 12 en Mi bemol mayor* vuelve a requerir la intervención de un cémbalo obbligato (hasta cuatro veces se da el caso en los tríos) para enfrentarse al oboe. El dispositivo en cuatro tiempos proviene de la sonata da chiesa, si bien el *Largo* inicial presenta en este caso una personalidad diferente de la introducción lenta de aquella. El *Mesto* central recurre a la figura retórica musical de los suspiros.

El *Solo n° 4 en Re menor* es para flauta de pico y el acompañamiento del bajo continuo. La indicación del tiempo inicial, *affetuoso*, nos sitúa ya como en el caso anterior a las puertas de la *Empfindsamkeit*. Los dos tiempos rápidos (el último una auténtica Giga) van separados por un interludio breve sin cadencia resolutive, una simple transición que se abre al tiempo final.

El *Trío en Do menor* para dos instrumentos de viento y bajo continuo es una muestra más de aquel tipo de composición



barroca que sólo se definía por el número de instrumentos que asume cada parte: sonata, si es uno por parte, y concierto, si varios. Así nos lo indica Muffat en su *Armonico tributo*, en la edición de 1701: "*Si no dispones de muchos instrumentistas, o si prefieres oír estos conciertos solamente con pocos, formarás un trío perfecto con el violín primero, segundo y el bajo continuo. .. Si tienes gran número de instrumentistas... harás tocar cada una de estas partes por uno solo o reforzarlas con dos o tres conforme al número de tus músicos... Si entre tus músicos tienes quienes sepan tocar aquellos instrumentos llamados Hautbois por los franceses, escogerás a los dos mejores para añadirlos al violín primero y segundo del concertino con un fagot al bajo continuo*". El mismo Muffat advertía que había escuchado "algunas bellisimas sonatas del Señor Arcàngelo Corelli interpretadas con gran exactitud por un grandísimo número de intérpretes" y en un concierto celebrado en enero de 1687 en el palacio romano de la reina Cristina de Suecia encontramos a Corelli como "capo dell' Istromenti d'arco in numero di centocinquanta".

Son criterios y prácticas de la época que se podrían aplicar a los tríos de estos ejercicios, que no obstante cobran una mayor transparencia en su ser natural, la disposición en la que se "ejercitaban" los destinatarios directos: los aficionados.

## TERCER CONCIERTO

### JOHANN SEBASTIAN BACH

Bach ha dedicado una especial atención a la didáctica, al ejercicio puro y duro destinado al aprendizaje del alumno, ya que en su propia familia tenía una cantera que de acuerdo con la tradición familiar de generaciones de Bach músicos requería ser formada en el dominio de varios instrumentos y en la composición. Los *Pequeños Preludios y Fugas*, las *Invenções a dos voces*, las *Sinfonías* y *El clave bien temperado* (con su antecedente el *Klavierbüchlein*, Librito de tecla, de su hijo mayor, Friedemann, que terminaría formando parte de *El clave bien temperado*) son las "antologías" de ejercicios bachianos de los que se servía para proporcionar al músico en ciernes la técnica interpretativa e incluso para hacer de él un compositor, como anuncia en la presentación de las *Invenções*: "... al mismo tiempo que no sólo logra buenas invenciones (ideas musicales, temas) sino que las desarrolla por sí mismo". E insistía en el *Clave bien temperado*: "... para uso y utilidad de la juventud musical ansiosa de aprender y de aquellos que ya tienen una formación en este ejercicio". Estos "libros de texto" para sus hijos y alumnos exponían la doctrina que no quiso poner por escrito, método pedagógico que su alumno J. Ph. Kirnberger quiso perpetuar en la obra que tituló *Die Kunst des reinen Satzes*, El arte de la composición pura).

Al lado de este material de "ejercicios" en el más literal de los sentidos, surgen a partir de 1730 cuatro series de obras, entre las que se encuentra la del programa de órgano de este ciclo, que llevan por denominación genérica el título de *Clavierübung*, Ejercicio teclístico o de tecla, como se prefiera, pero siempre teniendo en cuenta que Clavier (o Klavier en ortografía moderna) ha designado en alemán teclado en sentido genérico.

En 1731 aparece el *Clavierübung I* (*Clavir Übung* decía literalmente la edición original), que contiene las seis partitas que a partir de 1726 habían ido siendo publicadas singularmente cada año siendo él su propio editor. El *Clavierübung II* (*Zweyter Theil der Clavier Übung* en el original) ve la luz pública para la Pascua de 1735 y contiene el *Concierto según el "gusto" italiano* y una *Overtura en estilo francés*. El *Clavierübung IV*, editado en 1742 o más posiblemente en 1741, es conocido por su contenido: *Las Variaciones Goldberg*. Estas tres series tienen como destinatario directo el cémbalo, mientras la tercera va destinada al órgano.

"Tercera parte del "Ejercicio de teclado", que contiene diversos preludios para órgano sobre cantos del catecismo y otros de diversa procedencia; compuestos para solaz del espíritu y dirigida a los aficionados, especialmente a los conocedores de este tipo de trabajo por Johann Sebastian Bach, Compositor de la corte de Sajonia, Capellmeister y Director "Chori Musici" de Leipzig". Así encabeza en 1739 Bach esta obra, que constitu-

ye la tercera de las que publica bajo la denominación g nerica de "Ejercicio". Es de notar cómo elude mencionar el título de Kantor, por el que no sentía ninguna predilección (y menos a aquellas alturas de su vida), prefiriendo el de Director Musices, o equivalentes, al que se adscribía una función más amplia de ámbito municipal sobre la música administrada por el Consistorio de la ciudad de Leipzig.

La obra consta de 21 corales, enmarcados por un preludeo y una fuga, que abren y cierran respectivamente el ciclo, a los que se suman cuatro duettos colocados entre los corales y la fuga. Los corales se van presentando en una doble versión: una de mayores proporciones con pedal obligado, y la otra sustancialmente más breve y sin pedal.

Tomando pie de la cabecera del título, se ha interpretado la obra como una puesta en música del catecismo luterano. Catecismo que tenía dos ediciones, una a modo de cartilla muy sencilla y escueta destinada al pueblo llano (pro pueris et rudibus, decía literalmente), y otra amplia, un auténtico tratado dirigido a los teólogos, intelectuales y personas cultas en general. A esta aludiría el coral en su versión grande y a la popular en la reducida. No explica suficientemente esta interpretación la presencia del preludeo, fuga y duettos, la inclusión de los corales del Kyrie y Gloria, y mucho menos que Bach coloque el coral relativo a la penitencia antes que el de la comunión, cuando Lutero lo hace al revés en el catecismo.

Por eso se ha visto en la obra la música para órgano de una misa: El preludeo inicial operaría a modo de Introito y la fuga de *Ite missa est* o despedida; los duettos tendrían su puesto durante la distribución de la comunión, y la sucesión de coral de penitencia y comunión coincide con el orden del Gottesdienst o misa luterana. El Kyrie respondería a la práctica litúrgica de la misa completado por la inclusión del Gloria.

Para no escarbar más en la cuestión de si se trata de un catecismo o una misa puestos en música para órgano, quizás pudiera pensarse que Bach tiene a la vista las dos circunstancias, y así ha organizado según el orden de la misa los corales más vinculados con el dogma que pudieran formar parte del acto litúrgico. J. Chailley, que defiende la condición de Orgelmesse, misa de órgano, de la obra, apunta la posibilidad de que Bach destinara la versión grande a las iglesias más importantes, que dispondrían de órgano con pedal y organista de más posibilidades técnicas, mientras la versión pequeña iría dirigida a los ambientes con menos recursos instrumentales y humanos.

En cualquier caso estamos ante una obra antológica, tanto desde el punto de vista de la literatura para órgano, como del saber compositivo, que quizá nos de la verdadera naturaleza de la obra, de fines primordialmente didácticos y prácticos, que se organizan en torno al catecismo y la liturgia de la misa como un vehículo externo de sistematización. Estas referencias no serían más que un pretexto para organizar con lógica las piezas de este "ejercicio".

Hay que destacar como curiosidad la presencia simbólica de lo ternario de claro contenido teológico trinitario: Preludeo

y Fuga se estructuran en tres secciones bien definidas mientras ambos, distanciados por muchas páginas de música, presentan la misma tonalidad, la de Mi bemol con tres bemoles en clave; el Kyrie se ofrece en la triple invocación Kyrie-Christe-Kyrie; igualmente el Gloria tiene estructura ternaria y, finalmente, la obra contiene 27 piezas (= 3x3x3). Pero dejemos un terreno tan resbaladizo, pero vigente en el barroco, como es el simbolismo del número, para presentar brevemente cada una de las piezas del programa, que nos ofrece la versión grande de cada coral, con el Preludio como pórtico y la Fuga como epílogo.

El Preludio forma un bloque conceptual junto con las otras piezas que no tienen referencia textual y vocal: la Fuga y los duettos; algo que se ha visto ya antes en otras colecciones como los *Fiori musicali* de Frescobaldi. La primera de las tres secciones ya mencionadas de que consta tiene un fuerte carácter de obertura a la francesa con su ritmo fuertemente punteado, que vuelve en la sección final encuadrando así la intermedia fugada. *Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit* (BWV 669), *Christe, aller Welt Trost* (BWV 670) y *Kyrie, Gott heiliger Geist* (BWV 671) representan la batería de las tres invocaciones penitenciales referido cada coral a una de las personas de la Trinidad. La melodía del coral, en torno a la que se teje en las tres piezas un gran motete instrumental, es adaptación de un Kyrie gregoriano, el *Fons bonitatis*, con el que la edición vaticana del repertorio litúrgico encabeza la misa de las fiestas solemnes. La versión alemana aparece en Naumburg en 1537.

El canto firme, la melodía de coral de *Allein Gott in der Höh' sei Ehr* (BWV 676) adapta igualmente una antiquísima gregoriana, que se conoce por manuscritos del siglo X, en que seguramente era ya tradicional y muy anterior, por tanto. Es el Gloria que la mencionada edición vaticana adscribe al tiempo pascual. La adaptación es de N. Decius (1526) y en 1539, junto con el texto alemán en versión del mismo autor, es publicada en el cantoral de V. Schumann. En este *Clavierübung* se encuentran tres versiones de la melodía, dos "breves" y una larga y con pedal. Esta (la que forma parte del programa) viene dispuesta en forma de trío para órgano, prescribiendo la partitura la utilización de un teclado para cada mano y pedal obligado, lo que da por resultado un clásico concertante.

*Dies sind die heil'gen zehn Gebot* (BWV 678) se basa en un texto típicamente didáctico de Lutero (1524) que canta los diez mandamientos. La melodía es un canto de peregrinación del siglo XIII, *In Gottes Namen fahren wir*, y se adapta en Erfurt en 1527. Presenta una compleja estructura: la melodía del coral va confiada a la mano izquierda por duplicado, de manera que entre las dos voces se establece el rigor de la imitación, el canon, que expresa a su vez el rigor de la ley con su exigencia de sometimiento e imitación. A este montaje se unen dos voces contrapuntístico-concertantes en la mano derecha y un pedal de carácter fuertemente temático.

*Wir glauben all'an einen Gott* (BWV 680) es una fuga, cuyo breve tema, configurado con las primeras notas del coral, va desarrollado en las manos, mientras el pedal ajeno al jue-

go introduce por seis veces, recorriendo los tonos relativos del ciclo, un tema con el que Bach simboliza musicalmente los pasos firmes y seguros del creyente que hace su profesión de fe. Al final de la fuga y en la voz inferior de los manuales hace oír Bach la última de las frases de que consta el coral original, cerrando así la fuga que ha trabajado con el arranque. En la elaboración de la melodía ha tenido una parte muy directa y personal el mismo Lutero, que se inspira en una canción del siglo XV.

*Vater unser im Himmelreich* (BWV 682) presenta la melodía del coral en canon consigo misma haciendo oír cada voz en un manual, pero muy cubiertas por una polifonía que casi llega a sofocarla. El bajo se encarga de un punteado típico de los bajos barrocos que desarrolla los acordes en que se basa. El texto, que es de M. Lutero (1539), aparece en el mismo año (1539) junto con la melodía en Leipzig.

*Christ unser Herr zum Jordán kam* ( BWV 684) se basa en una melodía conocida desde el siglo XV y que se adscribe al uso religioso de la Reforma en 1524. Va confiada al pedal como advierte el encabezamiento, pero no en función de bajo armónico (confiado de hecho a la mano izquierda), sino destacado y cantable. Las tres voces de los manuales desarrollan una figura descriptiva del fluir del agua del río Jordán, ligado evangélicamente al rito del bautismo, tema del coral.

*Aus tiefer Noth* (BWV 686) es el coral penitencial por excelencia de la liturgia luterana cantado con una melodía conocida desde el siglo XV y aplicada al uso religioso en 1524. Una complejísima escritura a seis voces desarrolla esta melodía según la técnica del motete cantus firmus. La melodía va confiada a la voz superior del pedal, mientras la inferior desarrolla un bajo de apoyo.

*Jesús Christus, unser Heiland* (BWV 688) se canta también con una melodía alemana medieval adaptada en el cantoral de Erfurt (1524). Las cuatro frases de la melodía dan lugar a otras tantas secciones, en las que va apareciendo a ráfagas en el pedal y en función de cantus firmus el coral.

La Fuga a 5 (BWV 552) es conocida en los países sajones como *Fuga de Santa Ana*, por la semejanza de su tema con una canción tradicional. Su distribución ternaria, ya comentada, representa una inequívoca alusión a la Trinidad, especialmente en la solemnidad del primer tema y en la configuración del tercero que adopta en un pulso ternario el fluir del viento con el que se ha asociado al Espíritu Santo, el soplo de vida, el ruaj hebreo. En la sección segunda y tercera el tema propio de cada una se funde con el de la primera, que aparece como elemento integrador.

## PARTICIPANTES

## PRIMER CONCIERTO

**José Luis González Uriol**

Nació en Zaragoza, ciudad de la que es catedrático de órgano y clavicémbalo en el Conservatorio Superior de Música. Especialista en música antigua de tecla, perfeccionó sus estudios musicales, con los profesores Macario Santiago Kastner (Lisboa), Luigi Ferdinando Tagliavini (Bolonía) y Gustav Leonhardt (Amsterdam).

Invitado por los festivales internacionales y centros musicales más importantes, su carrera concertística le ha llevado a viajar por los cinco continentes. Como especialista de música antigua española, ha realizado numerosas grabaciones discográficas.

Organista titular del Órgano Histórico «José de Sesma» del Patio de la Infanta y fundador de la Sección de Música antigua de la Institución «Fernando el Católico» (Zaragoza), es director del Curso y Festival de Música Antigua de Daroca desde 1979, así como consejero de la Revista de Musicología «Nasarre».

Está en posesión de la Cruz de Alfonso X el Sabio y de la medalla de Oro de las Cortes de Aragón, por su labor al servicio de la música en Aragón.

## SEGUNDO CONCIERTO

### Ensemble «Dilecta Música»

#### **Pepa Megina**

Nace en Madrid. Realiza estudios de flauta de pico y oboe en el Conservatorio de dicha ciudad con Alvaro Marías, Mariano Martín, Ángel Beriaín y Carmen Guillem. Desde 1992, se especializa en oboe barroco en el Conservatorio de Toulouse y asistiendo a cursos especializados en música antigua con Alfredo Bernardini y Paolo Grazzi. Ha colaborado con el grupo de música renacentista «Saltarello» y en la actualidad forma parte del cuarteto de flautas de pico «El Jubilate». Como oboísta ha colaborado con las orquestas de los Conservatorios de Madrid y Toulouse.

#### **Miguel Angel Moreno y Casanova**

Comienza sus estudios en 1985 con Félix Jiménez. Posteriormente realiza el grado profesional de flauta travesera en el Conservatorio de la C.A.M. con Salvador Requena y continúa en el Real Conservatorio Superior de Madrid con Vicente Martínez y Manuel Guerrero, finalizando en 1995. Así mismo realiza estudios de flauta de pico con Alvaro Marías, Pedro Bonet, y finaliza sus estudios superiores en 1996 con Mariano Martín, en el Real Conservatorio Superior de Madrid, obteniendo el Premio de Honor Fin de Carrera.

Ha colaborado con la Orquesta Sinfónica de Madrid y ha sido flauta solista en la Orquesta Verda Stello, y miembro de la Banda de Música de Villarejo de Salvanés.

Actualmente es miembro del Departamento de Música de la Fundación Fernando de Castro, así como miembro del Ensamble Magerit. Pertenece al cuarteto de flautas de pico «El Jubilate», a la Banda de Música «Padre Antonio Soler» de San Lorenzo de El Escorial, y a la Coral de Guadarrama. Es profesor en la Escuela de Música «Norma» de Madrid, en la Escuela Municipal de Música de Pastrana (Guadalajara) y en la Escuela Municipal de Música de San Lorenzo de El Escorial.

#### **Jesús Sánchez**

Nace en Madrid. Realiza sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música, con José Luis Rodrigo, José Tomás, y Leo Brouwer, entre otros, obteniendo el título superior de guitarra clásica. Su especial interés por la música antigua le lleva a estudiar instrumentos preclásicos como la vihuela, laúdes o guitarra barroca y la guitarra romántica, con Gerardo Arriaga, Hopkinson Smith y Paul O'Dette.

Actúa regularmente con algunas de las más importantes formaciones de música antigua de este país en importantes fes-

tivales y ciclos como: Ciclos de Cámara del Auditorio Nacional, Festival de Otoño de Madrid, Festival de Otoño de Santander, Ciclo del Románico Palentino, Festival Internacional de Órgano de León, conciertos de Música Barroca de San Lorenzo de El Escorial, Festival de Otoño de Cáceres, Museo del Prado y Fundación Juan March. Tiene en su haber cuatro grabaciones discográficas (3 CDS) dedicadas tanto al Barroco Español como al Europeo en los sellos XCO (París) y Tecno-Saga (Madrid) y grabaciones para RNE y TVE. Actualmente es profesor en el Conservatorio Padre Antonio Soler de San Lorenzo de El Escorial (Madrid).

### **José Manuel Hernández**

Nació en Madrid y realizó sus estudios de violonchelo en el Real Conservatorio Superior, 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 Mólter, entre otros. Posteriormente cursa estudios especializados sobre interpretación del repertorio para violonchelo piccolo y barroco en el Conservatorio Sweelinck de Amsterdam con W. Moller.

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 Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. En la actualidad es profesor en el Conservatorio Profesional de Música «Teresa Berganza» de Madrid.

### **Miguel del Barco Díaz**

Nació en 1972. Comienza sus estudios musicales en Llerena (Badajoz), con la profesora Araceli López, para ingresar más tarde en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde estudia piano y órgano con M<sup>a</sup> Teresa Fuster y Anselmo Serna. Obtiene el Premio de Honor Fin de Carrera en la especialidad de órgano. Ha realizado cursos organísticos con Michael Radulescu, Hubert Meister; y de clave con Willem Jansen y Jacques Ogg y en Madrid con Tony Millán. Actualmente amplía sus estudios de órgano en Barcelona con Montserrat Torrent.

Ha participado como intérprete en diversos ciclos nacionales de órgano y festivales de música, como: «Música en la Catedral de Astorga» (León), «Música en su Arquitectura» del Colegio de Aparejadores de Madrid, «Música española para Órgano» del Ciclo de Conciertos de Radio 2 (RNE), en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), «Ciclo de Órgano del Palau de la Música» de Valencia; así mismo ha colaborado con agrupaciones vocales e instrumentales, como Schola Antiqua, Zarabanda y Amarillis Consort.



## TERCER CONCIERTO

**José Manuel Azcue**

Es natural de Oyarzun (Guipúzcoa). Cursó estudios musicales en el Conservatorio de San Sebastián, con Primer Premio Fin de Carrera de piano. Posteriormente fue catedrático por oposición del mismo conservatorio. Cursó estudios superiores de piano, órgano, musicología y pedagogía musical en USA, graduándose en la Universidad de Syracuse (New York). Durante dieciocho años reside en Estados Unidos, como organista y maestro de capilla de la Inmaculate Concepción Church en Fulton, New York, y profesor de música y director de coros en el G. Ray Bodley Higt School de la misma ciudad, simultaneando sus últimos cuatro años como profesor de piano y director de coros de la Universidad de New York.

Regresa a España en 1975, y desde entonces es organista titular por oposición de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián y concertista de órgano. En 1985 con motivo del tercer centenario de J.S. Bach interpreta su obra íntegra para órgano en una serie de conciertos en diversos lugares de España. Recientemente ha tomado parte de la grabación de la obra antológica de «L'orgue de Cavallé-Coll», documentación sonora sobre la obra del gran constructor de órganos de la era romántica. Ha actuado en numerosos conciertos como solista y acompañante de varias orquestas españolas.

## INTRODUCCIÓN GENERAL 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 austríaco 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,  
encargos 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