



SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA



CAM

Caja Mediterráneo

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XXXVIII
Curso 2009 - 2010

CONCIERTO NÚM. 711
I EN EL CICLO

Concierto por la ORQUESTA DE CÁMARA DE BERLÍN

KATRIN SCHOLZ
directora y solista de violín

LARS RANCH
trompeta

Teatro Principal

Miércoles, 7 de octubre

20,15 horas

Alicante, 2009

ORQUESTA DE CÁMARA DE BERLÍN



La Orquesta de Cámara de Berlín (Kammerorchester Berlin / KOB) fue fundada por, Helmut Koch en 1945. Rápidamente adquirió reconocimiento internacional y ha sido laureada con el Grand Prix du Disque y con el Premio del Disco japonés por sus modélicas grabaciones en CD. La responsabilidad personal de los músicos de la KOB siempre ha ejercido un papel básico en la orquesta.

La Orquesta de Cámara de Berlín está unida en una estrecha colaboración con Peter Schreier, con quien realizó numerosas giras internacionales y varias producciones de CD. También ha cooperado con artistas como Edith Mathis, Kurt Masur, Jeffrey Tate, y Jochen Kowalski entre otros.

Desde 1995 la violinista Katrin Scholz es su directora artística.

La Orquesta de Cámara de Berlín tiene el Premio Goethe de la ciudad de Berlín y actúa regularmente en recepciones con altos huéspedes políticos de la ciudad. Aparece a menudo como representante de Berlín, por ejemplo en los "Días de Berlín" en Varsovia y en el Año de Alemania en Japón en 2005. En mayo de 2005 la KOB actuó en el Konzerthaus Berlin con motivo de la conferencia de la Asociación Mundial de las Grandes Metrópolis "Berlin 2005".

En el mercado de CDs la Orquesta de Cámara de Berlín está presente en todas las estanterías. Durante su trayectoria el conjunto ha producido más de 60 CDs. En los últimos años fueron realizadas varias grabaciones con Katrin Scholz, entre otros todos los conciertos de violín de Mozart y Haydn, así como recientemente los conciertos para violín de Sibelius y Brahms.

KATRIN SCHOLZ, directora y solista de violín



Katrin Scholz, nacida en Berlín, fue premiada en el Concurso Internacional de Violín Wieniawski Lublin a la temprana edad de 14 años. Estudió en la Escuela Superior de Música "Hanns Eisler" en Berlín y en el Conservatorio de Berna. Desde 1998 es catedrática de violín en la Escuela Superior de Arte de Bremen. Obtuvo Primeros Premios en el Concurso Internacional de Música de Tokyo y el Concurso Internacional de Violín Kulenkampff de Colonia.

Ha actuado con prestigiosas orquestas como la Orquesta Sinfónica de Berlín, la Orquesta Filarmónica de Dresde, la

Orquesta de la Radio MDR de Leipzig, la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín (RSB), la New Japan Philharmonic Orchestra y la Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, entre otras.

Ha participado en numerosos festivales, y ha actuado en las salas más importantes de casi todos los continentes, desde el Teatro Colón de Buenos Aires hasta la Suntory Hall en Tokyo.

En el terreno de la música de cámara Katrin Scholz mantiene intensas colaboraciones, entre ellos con los pianistas Eldar Nebolsin y Gerald Fauth. Varias de sus interpretaciones de obras camerísticas, entre ellas todas las sonatas para violín y piano de Brahms, han aparecido en CD.

Colabora regularmente con la Orquesta de Cámara de Berlín en su doble función de solista y directora, con la que emprende giras en numerosos países europeos así como a EEUU y Japón.

Toca un violín del taller de Giovanni Battista Guadagnini. (Piacenza 1743).

LARS RANCH, Trompeta



Lars Ranch, nacido en Copenhague, inició sus estudios de trompeta con su padre Finn Ranch. A la edad de nueve años fue admitido como miembro de la Tivoli-Garde, asumiendo poco después sus primeras funciones solistas.

Formado por Ole Andersen y Kurt Petersen en el Real Conservatorio de Música de Copenhague, así como por Pierre Thibaud en París, ha sido laureado entre otros con el Primer Premio en el Concurso Internacional Berlingske. Su primera actuación solista tuvo lugar en París con la Orchestre des Prix.

Desde 1994 ocupa la plaza de trompeta solista de la Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlín (Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin). Anteriormente acumuló experiencia en la misma función en la Orquesta Filarmónica de Breme y en la Orquesta Filarmónica de Hamburgo.

Es conocido por un amplio público como solista. Entre otros ha colaborado con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Copenhague, la Staatskapelle Weimar, la Orquesta de Cámara de Berlín, la Israel Chamber Orchestra, la Filarmonía Clásica de Bonn, la Orquesta Filarmónica de Magdeburgo, la Orquesta Filarmónica de Cámara Danesa, la Presidential Symphony Orchestra (Ankara), Royal Danish Brass y los Virtuosi Saxoniae y en numerosos conciertos y giras en Alemania, Francia, Suiza, Austria, Escandinavia, Inglaterra, Escocia y Rusia.

Desde 2005 Lars Ranch es docente en la Universidad Otto-von-Guericke de Magdeburgo.

PROGRAMA

- I -

G. F. Händel

Concerto grosso en Fa M, op. 6 nº 9, HWV 327

Largo

Allegro

Larghetto

Allegro

Menuet

Gigue. Allegro

G. P. Telemann

Sonata-Concerto para trompeta en Re M

Spiritoso (Allegro)

Largo

Vivace

J. S. Bach

**Concierto para violín, cuerdas y bajo continuo en la m,
BWV 1041**

(Allegro Moderato)

Andante

Allegro assai

- II -

G. P. Telemann

**Concierto para violín, trompeta y orquesta en Re M,
TWV 53:D5**

Vivace

Adagio

Allegro

W. A. Mozart

Serenata en Sol M KV 525 "Pequeña Serenata Nocturna"

Allegro

Romanze. Andante cantabile

Menuett. Allegretto Trio

Rondo. Allegro

JOHANN SEBASTIAN BACH (*Eisenach, 1685 - Leipzig, 1750*)

Concierto para violín en La menor BWV. 1041

Resulta sorprendente que Bach tan solo escribiera tres conciertos para violín asumiendo un claro agravio comparativo con los de teclado. En efecto si se exceptúa la intervención de la cuerda solista en los Seis Conciertos de Brandeburgo, los dos para violín (en La menor BWV. 1041 y en Mi mayor BWV. 1042) y el Concierto para dos violines en Re menor, BWV. 1043, son los únicos que han sobrevivido, hasta el momento, en su forma original. Excluyendo, por supuesto, otras partituras, que presumiblemente se han perdido para siempre, todos los demás son bien transcripciones de obras cuyos originales que desaparecieron o tentativas de reconstrucción de aquéllas. Ciertamente muchos musicólogos piensan con fundamento que la obra concertante para violín debió ser realmente muy superior y que incluso algunos de clave pudieron tener una primera versión en la que éste o algún otro instrumento figurara como protagonista. En este sentido se ha especulado también la influencia que pudo tener el diferente destino del legado de Bach a sus hijos ya que mientras los manuscritos de la producción para teclado se adjudicaron a Carl Philipp Emmanuel, meticuloso depositario de la obra de su padre, los de cuerda correspondieron a Wilhelm Friedemann, más descuidado en la custodia de las partituras, que incluso pudo vender o extraviar. Pero además el origen de los tres conciertos referidos es también confuso. Sin conocerse la fecha con precisión parece ser que fueron compuestos durante la estancia de Bach en Cöthen, entre 1717 y 1723 (posiblemente en 1720), aunque tampoco se descarta que lo hiciera en su etapa de Leipzig. Se supone que fueron concebidos y dedicados a Joseph Spiess, primer violinista de la orquesta de la ciudad, reclutado en Berlín en 1714 a quién en la obra para dos violines se unió su colega Martin Friedrich Marcus, también procedente de la capital alemana.

En las tres obras para violín Bach sigue el modelo italiano, adoptando la estructura tripartita de movimientos (vivo-lento-vivo) empleada por Vivaldi, y, como éste, en las secciones agitadas, opone netamente los pasajes orquestales o *ritornelli* a las intervenciones de uno o varios solistas. Existen notables semejanzas y diferencias en los conciertos de los dos compositores en cuanto al esquema formal básico pues si bien ambos muestran la acostumbrada alternancia entre los episodios *ritornelli* del «tutti» y los del «solo», que intercambian constantemente su material, interrumpiéndose con frecuencia, con la intervención del o de los solistas o a la inversa, en Bach los pasajes son en general menos numerosos y más modulados, presentan una superior complejidad y están enriquecidos con una mayor densidad temática que en el músico italiano lo que ha sido a veces criticado como «construcción un tanto fragmentada» o «caprichosas intromisiones de las partes del «solo» en las del «tutti» obedece en realidad a un plan deliberado de Bach y

revela un consciente principio creativo. Por otro lado, en lugar de un esquema formal establecido comparable a la futura forma sonata, utiliza básicamente en sus conciertos una secuencia de tonalidades cambiantes, que varía de uno a otro, lo que determina que cada uno de ellos posea su propia personalidad. En Bach los movimientos iniciales de los conciertos están generalmente animados por el diálogo entre el «tutti» y el «solo» y por sus combinaciones contrapuntísticas, con una gama expresiva que se desplaza de lo jovial a lo dramático. Por contra, los movimientos centrales, lentos, se caracterizan por el predominio de un clima lírico, con una gran variedad de matices, junto a una compleja construcción rítmica, marcados de un lado por el carácter extremadamente *cantabile* de la parte solista, en la que se pone de manifiesto el poder imaginativo de Bach en la creación de amplias líneas melódicas y de otro por la perseverancia de una idea básica, generalmente presentada por la orquesta como un «*basso quasi ostinato*», copiado de la chacona, que al estar presente en casi todos los compases, da unidad al movimiento. Por último en los movimientos finales la principal característica reside en la fusión de las reglas concertantes con las de la danza, preferencia que se debe, seguramente, al hecho de que durante su época en Cöthen, en la que escribió la mayor parte de sus conciertos, se consagró intensamente a la forma de suite, que trata como un ciclo de danzas estilizadas.

El **Concierto para violín en La menor, BWV. 1041**, comienza con un movimiento vivo, *Allegro moderato*, que discurre dominado por la fuerza de la frase inicial del *ritornello*, de la que derivan las partes del solista, alternándose ambos episodios de una manera regular y simétrica. En el tiempo central, *Andante*, igual que en los movimientos lentos de los restantes conciertos para cuerda, el canto del solista, cuya melodía consiste en repetidos adornos del violín, recibe por parte de la orquesta un simple sostén armónico, reducido a una fórmula rítmico-melódica que repite incansablemente el acompañamiento (en *ostinato*) otorgándole su aire solemne. La tensión creada en este movimiento se relaja en el finale, un *Allegro assai* que retorna a la tonalidad principal empleando pasajes fugados y un vigoroso ritmo de danza, una especie de giga, caracterizada por una constante fluidez melódica y una armonía contrapuntística que se ha calificado como «*fugato concertante*».

GEORG FRIEDRICH HAENDEL (Halle, 1685 - Londres, 1759)

Concerto Grosso nº 9 en Fa mayor Op.6 HWV.327

En el más antiguo diccionario musical conocido, editado en alemán en 1732 por Johann Gottfried Walther, colega de Bach en Weimar, se definía el *Concerto* como: «*Pieza para violines construida de manera que cada parte es resaltada en*

un momento dado, a la vez que rivaliza con las otras partes» aludiendo por lo tanto a los problemas específicos que originaba este género en cuanto a sus protagonistas. Una de sus variantes, el *concerto grosso* («gran concierto»), constituye la expresión musical más brillante del primer barroco. Considerado como una ampliación de la suite o la *sonata da camera* y cercano al concierto para violín o teclado, se diferencia en que además de presentar una estructura más informal, la orquesta, no establece diálogo con un único instrumento sino que el conjunto se distribuye en dos bloques: uno más numeroso, formado por un elenco de unos diez o doce ejecutantes de cuerda, madera y un clavicordio, que cumple la función de bajo continuo, también conocido como *ripieno*, y otro constituido por un reducido grupo de solistas virtuosos (*concertino*), que alternan sus intervenciones entre sí y con el «tutti». Tras su invención en Italia, a finales del siglo XVII, el *concerto grosso* (término que aparece por vez primera en 1698) alcanzó un pleno desarrollo en ese país en los comienzos del siglo siguiente, gracias particularmente a compositores como Arcangelo Corelli, en Roma, Tommaso Albinoni y Antonio Vivaldi, en Venecia expandiéndose en muy poco tiempo a través de toda Europa traspasando todas las fronteras nacionales y aunque se le presume un repertorio de varios millares tan sólo se conoce una pequeña parte superviviente. Esta forma concertante disfrutó de tan gran favor por parte del público, que un músico de la época como Georg Muffat comentaba: «*La exacta observación de esta oposición, de la lentitud a la rapidez, de la fuerza a la dulzura y de la plenitud del gran coro a la delicadeza del simple Trío, se escuchan con embeleso y admiración.*». El *concerto grosso* representó, ciertamente, la forma ideal de música de sociedad, en la que se trataba de contentar a todos los miembros del conjunto instrumental tanto a los más competentes como a los aficionados, adjudicándoles tareas interpretativas acordes a su nivel. Es decir se evitaba el dominio de un sólo individuo sobre un conjunto de músicos subalternos permitiendo, por el contrario, la intervención a diversos solistas en igualdad de condiciones dialogando alternativamente ya sea unos con otros o, en grupo, con el *tutti*.

En los *Concerti grossi* de Haendel es donde precisamente se refleja mejor la riqueza formal, la mezcla estilística y la variada coloración instrumental del género. Gracias a su genio en ellos consiguió combinar, con gran abundancia expresiva, sentimientos universales e íntimos por medio de una música fastuosa, recurriendo a sus auténticas fuentes que conoció directamente de los maestros italianos en durante varios viajes a Florencia, Roma, Nápoles y Venecia realizados en el intervalo de los años 1706 al 1710 y, como no, también empleando su propio material temático, inspirando ampliamente en obras previas, algunas compuestas muchos años antes. Haendel lo usó por primera vez en Roma, en 1707, como introducción a su pequeño oratorio *Il trionfo del Tempo e del Disingann* pero cuando llegó a Londres, en 1712, el *concerto grosso* italiano estaba ya plenamente asentado y en la capital inglesa se vendían con provecho las partituras concertan-

tes de Corelli, Albinoni, Geminiani y Vivaldi. Por ello tal vez fue John Walsh, su principal editor, quien le propuso ocupar también un lugar en ese brillante listado si bien tampoco es descartable que en este asunto contaran no sólo consideraciones artísticas, sino también financieras.

De las dos series de *concerti grossi* escritos por Haendel, los 6 editados en 1734 como Op. 3 son adaptaciones de sus obras previas que incluso se remontan a 1715. El concepto del género era todavía en ese período bastante fluctuante pero cinco años más tarde compone los Doce conciertos Op. 6 donde las innovaciones creadoras sobrepasan ya el modelo italiano. Concebidos en un tiempo increíblemente corto, del 29 de septiembre al 30 de octubre de 1739, se publicaron al año siguiente bajo el título (en inglés en el original): «*Doce Concerti Grossi para siete voces: cuatro violines, una viola y un violonchelo con un bajo continuo a cargo del clavicordio*». Su presentación al público londinense, como música al aire libre en los jardines más amplios y más populares de Londres, los *Vauxhall Gardens*, recibió una respuesta entusiasta, permitiendo obtener el apoyo financiero necesario para su edición al cubrirse enseguida la suscripción fielmente apoyada por la nobleza londinense e iniciar en pocos meses su periplo artístico.

La serie en su conjunto es un alarde de equilibrio y habilidad compositora, por encima de su invención melódica, manteniéndose unida en un todo armonioso aunque la tonalidad asignada a los distintos movimientos de cada uno de los conciertos, junto con el trabajo creador del compositor les confiere al mismo tiempo un carácter particular. De acuerdo con la costumbre de la época, Haendel designó los diferentes tiempos por nombres italianos, según el modelo de la sonata *da camera*, como *allegro*, *andante*, *larghetto*, *largo* que, como es sabido, no indican solamente el grado de lentitud o de celeridad con el que debe ser interpretado ese fragmento, sino también otras características. De este modo algunos movimientos tienen un carácter fugado y otros, introducen danzas de origen alemán, francés, inglés, escocés, polaco, italiano y siciliano que, sin suponer en ningún momento una renuncia a su propia personalidad, ponen de manifiesto su gran espíritu europeo. Por otro lado, Haendel transforma y enriquece de diversas maneras el número y orden de sucesión habitual de los movimientos, cuyos esquemas estaban generalmente contruidos alrededor de un italianizado plan lento-rápido-lento-rápido que exigía que al de introducción solemne sucediese uno vivo, después otro melancólico para llegar, finalmente, a una conclusión de carácter alegre. Alternativamente, recurre a la distribución cuatripartita (conciertos números 2 y 4), en cinco movimientos (números 1, 3, 6, 7, 11 y 12) o en seis (números 5, 8, 9 y 10). Además el contraste *concertino-ripieno*, notable en algunos movimientos es irrelevante en otros, perseverando en el modelo de Corelli de escribir para un concertino formado por dos violines, violonchelo y clave. Por consiguiente hay un tanto de desconcertante y variada riqueza en el Op. 6 que impide cualquier resumen simple de sus más de sesenta cuidadosamente forjados e individualmente

caracterizados movimientos. La sensibilidad y artesanía de Haendel son fácilmente aparentes en cualquiera de sus doce *concerti Grossa* que representan una música alternativamente seria, divertida, apasionada y festiva aunque a diferencia de otras piezas como el extrovertido y desinhibido *Alexander's Feast* concerto (HWV 318) de 1736, solo incidentalmente fue utilizado como relleno en el entreacto de sus oratorios. Pese a que Haendel componía con celeridad, no hay nada casual, azaroso o descuidado en la construcción y escritura de los *Concerti grossi* cuya característica más destacada es la cualidad del producto terminado que los sitúa sin discusión como una de las maravillas de la música instrumental del siglo dieciocho. Tampoco puede infravalorarse su categoría por el hecho de que el compositor disimuladamente retome determinados elementos temáticos de otras páginas como los *Essercizi* para teclado de Domenico Scarlatti, publicados en Londres en 1738, pues esos préstamos están relativamente ocultos y plenamente integrados en el estilo haendeliano, como una muestra de su sutileza compositiva. De cualquier modo su fuente de inspiración básica es esencialmente su propia música en muchas ocasiones reciclada, pero de la que selecciona el material de mejor calidad y cosecha más reciente dejándola evolucionar, en cada caso, en términos de un equilibrio interno.

Excepto los números 1, 2, 5 y 6, a los que Haendel añadió dos oboes, los restantes *Concerti grossi*, Op. 6 fueron escritos para una misma formación perseverando en el modelo de Corelli, a saber, un concertino formado por dos violines y violonchelo solista, cuerda y bajo continuo. De acuerdo con la gran variedad formal y emocional y las tradicionales fuentes de inspiración de estas piezas el **Concierto grosso nº 9, en Fa mayor HWV 327** procede de un bosquejo del primer movimiento original (eventualmente descartado) de la obertura de la ópera *Imeneo*, esbozada en 1738 y acabada en 1740, mejorándolo notablemente, más allá de enmendar simplemente los detalles.

GEORG PHILIPP TELEMANN (Magdeburgo, 1681 - Hamburgo, 1767)

Sonata Sonata-Concierto para trompeta en Re mayor

Concierto para violín, trompeta y cuerdas en Re mayor TWV 53: D5

«La posteridad hizo pagar caro a Telemann la insolente victoria que, en vida, consiguió sobre J. S. Bach. Este hombre, cuya música era admirada en todos los países de Europa, desde Francia hasta Rusia, y que el severo Mattheson declaraba ser el único músico que estuviera por encima del elogio, es hoy olvidado y desdénado. La gente no se molesta siquiera en conocerle». Con este pesimista comentario, entresacado de su «Viaje musical al país del pasado», el musicólogo Romain Rolland lamentaba, a comienzos del siglo pasado, la injusta situación de un com-

positor excepcional del barroco cuya longevidad, pese a nacer antes que Bach, le permitió sobrevivirle diecisiete años, superarle en fama y difusión de sus obras por todo el continente, eclipsar el nombre de Haendel hasta el punto de casi obligarle a marchar a Inglaterra, contemplar el éxito de Haydn y los sorprendentes comienzos de Mozart para, finalmente, tan sólo unas décadas después de su muerte, ser condenado a un casi total e inmerecido olvido hasta el punto de que, un siglo después, sus obras apenas se interpretaban y en la edición de 1911 de la Enciclopedia Británica, que incluye largos artículos sobre Bach y Haendel, ni siquiera menciona su nombre. La atención por su obra renació, no obstante, a principios del siglo XX, emparejada con la recuperación de los instrumentos barrocos y el renovado interés hacia la música de cámara.

Ciertamente en el transcurso del siglo XIX la figura de Bach comenzó a adquirir un mayor auge, oscureciendo incluso la dimensión de Haendel y acabando de extinguir el prestigio de músicos contemporáneos como Telemann y Graupner, hasta el punto de convertirlos en meros artesanos, sin aparente proyección histórica. Sin embargo, la investigación musical moderna ha llegado a un juicio más ecuaníme. Es evidente que Bach, fue el gran «adelantado» de su época, convirtiendo y fundiendo las formas tradicionales en un estilo personalísimo e inimitable que le identifica sin discusión, pero su labor creadora llegó a un punto culminante prácticamente imposible de sobrepasar y, para que pudiera fructificar, fue necesario que transcurrieran dos o tres generaciones hasta formarse y fortalecerse un estilo nuevo. Telemann, por su parte, aún recurriendo también a unas raíces tradicionales, no trató de fusionar sus elementos sino que seleccionó de ellos la parte más idónea a su estilo personal y al de su tiempo. En su labor creadora supo combinar, con admirable maestría, el estilo galante que ofrecía la música cortesana, dominada por la alegre melodía italiana y la rica orquestación francesa, con otros rasgos formales más estrictos en los que predomina, sobre todo, el contrapunto barroco convencional. Viajero infatigable, en sus obras se encuentran muy a menudo entremezcladas, en una armoniosa síntesis, músicas de países como Alemania, Francia, Italia y Polonia, aunque siempre vivificadas por un notable ingenio y una gracia singular. En este sentido, Telemann constituye un claro ejemplo de la música instrumental de su tiempo pues en el terreno formal combina con destreza y tiende un puente entre la alegría melódica del concierto italianizante, heredera de Corelli y la riqueza de la suite orquestal francesa derivada de Lully, con las maneras y la sensibilidad del contrapunto barroco convencional representado por maestros como Carl Philipp Emanuel y Johann Christian Bach, en una labor que preparó el advenimiento del clasicismo vienés. La perfección técnica de sus composiciones y la fluidez de su dicción musical han provocado que se reprochara a una cierta superficialidad y aunque no cabe duda que, dado su descomunal repertorio, entre sus composiciones se hallan numerosos trabajos rutinarios, en todos se aprecia, sin embargo, un consumado esfuerzo por alejarse de fórmulas gastadas y jamás sentirse forzado en su manera de componer. Así pues, como un

compositor totalmente identificado con la época que le tocó vivir, su figura ha recuperado, por fortuna, el merecido reconocimiento.

Amigo de Haendel y de Bach a quien conoció en Eisenach designándole incluso padrino de segundo hijo Carl Philipp Emmanuel, gran parte de la vida de Georg Philipp Telemann se conoce a través de sus tres autobiografías, escritas entre los años 1718 y 1739, en las que relata detalles relevantes de su juventud y su madurez, que ciertamente no concede a esas fuentes una excesiva fiabilidad histórica. Dotado de una prodigiosa inventiva, una incansable curiosidad y una sorprendente energía que le hizo componer, incluso dos años antes de su muerte, partituras en las que abrazaba abiertamente las más novedosas conquistas musicales de la época, Telemann disfrutó sobre todo de un espíritu eminentemente europeo conseguido a través de sus numerosos viajes que le permitieron conocer, estudiar, comparar y sacar buen partido de todo. En sus obras se encuentran muy a menudo entremezclado, en una equilibrada síntesis, los sonidos de muchos países europeos aunque siempre vivificados por la gracia singular que le proporciona su notable ingenio representando con fidelidad, en este sentido, una gran parte de la música de su tiempo.

Con cerca de tres mil obras documentadas entre las que se incluyen, además de un millar de oberturas y suites orquestales solas, oratorios, óperas, partituras religiosas, cantatas, conciertos de música instrumental de cámara de toda clase, sinfonías, obras ocasionales encargadas para bodas, bautizos, aniversarios, festejos etc, Telemann destaca como uno de los músicos más prolíficos de todos los tiempos, tan fecundo que, al final de sus días, no fue capaz de contar el número de sus composiciones ni, por supuesto, confeccionar el catálogo de su producción. No cabe duda que una gran parte de esta producción debe juzgarse a la luz de la presión para producir trabajos en un tiempo en el que dominaba una demanda permanente de estrenos.

En el marco de su actividad concertante, si bien como infatigable creador escribió para la práctica totalidad de los instrumentos comúnmente tocables en ese tiempo, desde el oboe al contrabajo, son poco conocidas sus partituras para trompeta, un instrumento que en el siglo XVIII, al carecer todavía de válvulas, poseía un restringido rango sonoro. El repertorio de conciertos originales de trompeta barroca es, de hecho, extremadamente pequeño comparado con el abundante número de partituras para varios instrumentos de cuerda y viento de madera de la época, especialmente si se descartan subsiguientes transcripciones para trompeta de otros conciertos escritos en principio para otros instrumentos como el violín y el oboe. Muy apreciada por reyes y princesas, por su legendario esplendor imperial, la trompeta recibió, sin embargo, una limitada atención orquestal por los compositores, antes de la invención del modelo moderno de válvulas, en 1813. En efecto, la trompeta barroca sólo disponía de las notas de la escala armónica, amplia-

mente separadas en el registro más grave y muy próximas en el más agudo, a cuyo nivel sólo era posible afinar la melodía. La naturaleza de este instrumento creaba, sin duda, serias demandas técnicas al intérprete que debía controlar cuidadosamente la fuerza de su respiración al recurrir con preferencia a las partes superiores de la progresión. La técnica se desarrolló particularmente en Bolonia, cuna de muchos distinguidos instrumentistas, donde en la última década del siglo diecisiete Giuseppe Torelli escribió una serie de espléndidas piezas para el trompetista Giovanni Pelliigrino Brandi, empleado en la iglesia de San Petronio. La mayoría de las composiciones para una o más trompetas fueron escritas en este período y seguían el entonces establecido modelo de la *Sonata da chiesa* (de iglesia) con una secuencia de movimientos lento-rápido-lento-rápido, señalando el comienzo de la Misa. Sin embargo, después de 1710 los compositores italianos escribieron relativamente pocos conciertos para trompeta aunque sí sobrevivieron en Alemania hasta comienzos del 1760. Con la introducción de las válvulas, en la primera mitad del siglo XIX, el instrumento cambió radicalmente y la trompeta moderna, de longitud más corta que la barroca, permite tocar notas consecutivas también en el registro grave, lo que supone una marcada diferencia en la técnica de ejecución respecto a la antigua. En el año 1960 Otto Steikopf concibió unos «orificios nodales» de descarga (también llamados «orificios tonales»), ciertamente anacrónicos, pero que persiguen una entonación más fácil y precisa de la trompeta barroca natural que, aún así, sigue siendo un instrumento técnicamente muy exigente.

En la historia de la trompeta Telemann destaca como un discreto admirador y un sigiloso promotor del género. Pese a su limitada producción la rica diversidad formal en sus piezas confirma por sí misma su capacidad inventiva. En el **Concierto en Re mayor para trompeta cuerda y bajo continuo, TWV 53:D5** sigue la tradicional estructura en cuatro movimientos heredada de Albinoni, Torelli y Corelli con la secuencia propia de la *sonata da chiesa* (lento-rápido-lento-rápido) es decir *Adagio*, *Allegro*, *Grave*, *Allegro*. La pieza data de alrededor de 1720 cuando el compositor se encontraba en la corte en Eisenach y se supone que fue escrito para el trompetista Nikolaus Schreck en una demostración de su habilidad para escribir una página brillante para instrumentos agudos de viento. Como muestra de su capacidad de innovación en otras composiciones, como la **Sonata-Concierto en Re mayor para trompeta, cuerdas y bajo continuo**, incorpora una forma en tres movimientos (*Spirituoso* (*Allegro*), *Largo* –*Vivace*) es decir una estructura rápido-lento-rápido, que estableciera su contemporáneo Antonio Vivaldi.

El significado artístico de «este genio de la versatilidad» como le define su biógrafo Karl Grebe, fue expresado por Romain Rolland que en 1919 añade: «En la gran batalla entre lo viejo y lo moderno Telemann es un modernista que creyó en el progreso».

WOLFGANG AMADEUS MOZART (Salzburgo, 1756 - Viena, 1791)

Serenata nº 13 para cuerda en Sol mayor, KV 525

***Eine kleine Nachtmusik* («Pequeña serenata nocturna»)**

La denominación serenata nocturna deriva simplemente del hecho de tratarse de una pieza ligera y desenfadada concebida básicamente para amenizar, como música de fondo, veladas vespertinas. En muchos casos los instrumentistas (cuerdas sobre todo, con algunos añadidos de metal y percusión) se desplegaban en pequeñas formaciones por distintos lugares de las estancias, creando un efecto envolvente sobre los selectos ciudadanos que acudían a los refinados salones rococó de la aristocracia y la alta burguesía prerrevolucionaria del siglo XVIII. Dos de las obras de Mozart más representativas de este tipo, la célebre *Serenata Nocturna* KV. 239 y el *Nocturno* KV286, fueron escritas durante su último período en Salzburgo, pocos años antes de su definitiva huida del opresivo yugo del Arzobispo Colloredo y alejarse del influjo de su padre Leopold, para instalarse permanentemente en la cosmopolita Viena, con la pretensión de ganarse la vida como músico independiente. Pese a tratarse de piezas circunstanciales, su genio logra trascender en ambas los límites del género, creando formas y melodías que seducen de inmediato por su frescura, su amable combinación de gracia, elegancia y picardía y el virtuosismo que emana del ágil y elocuente diálogo entre los instrumentos solistas.

Resulta asombroso que la última contribución de Mozart al género y uno de sus más celebrados logros, la **Serenata nº 13 para cuerda en Sol mayor KV 525 «Pequeña serenata nocturna»**, esconda secretos no desvelados hasta el momento. Compuesta paralelamente al II Acto de *Don Giovanni*, la brillante *Eine kleine Nachtmusik*, parece marcada por un singular sino que deriva, por un lado, de la inmensa popularidad que siempre ha disfrutado, hasta el punto de convertirse tal vez en la composición más interpretada y conocida de toda la obra mozartiana y, por otro, del misterio que rodea su propósito, su nacimiento y su destino. Las únicas informaciones disponibles provienen del catálogo que desde febrero de 1784 llevaba el propio Mozart en el que, junto a la fecha 10 de Agosto de 1787, se anota la organización y el plantel instrumental al que se confiaba la obra: «*Eine Kleine Nachtmusik consistente en un allegro, minuetto e trio, romanza, minuetto e trio y finale, para dos violines, viola y bajos*» es decir, en su concepción la *Serenata* estaba escrita no para una gran orquesta sino para una más íntima formación de cámara, integrada por un cuarteto de cuerdas, reforzado con un contrabajo, que se mantiene siempre al unísono del violonchelo. No se han hallado documentos precisos que ayuden a esclarecer su génesis e intenciones, ni se sabe para qué ocasión fue compuesta, como tampoco se dispone de datos sobre una

eventual ejecución de la obra durante la vida de Mozart. Las hipótesis de sus biografos se apoyan, sobre todo, en aspectos circunstanciales de ese período de su vida, ciertamente convulso. Entre ellos cabe destacar que unas semanas antes de su aparente creación, el 18 de mayo de 1787, había muerto su padre en Salzburgo y que los mismos días de la composición coinciden con un intercambio de cartas entre Mozart y su hermana Nannerl sobre la resolución de la herencia de Leopold, curiosamente los últimos mensajes que intercambiarían ambos hermanos, antaño extraordinariamente unidos, en los que se denota una sorprendente frialdad respecto al fallecimiento del progenitor y en los que parece cerrarse un tupido velo de indiferencia a su otrora «mágica» relación. Sin embargo, pese a la coincidencia con una etapa plagada de vicisitudes familiares y obstáculos laborales, en la que parecería obvio que cualquier pormenor fuera susceptible de revestir un significado íntimo, la obra respira alegría y equilibrio tanto por la espontaneidad de su sonido como por su perfección y delicadeza formal, por lo que se ha especulado que tal vez pudiera significar una reacción discreta frente a los profundos mensajes que encierran sus dos espléndidos Quintetos para cuerda, escritos en la primavera, uno lleno de confianza y fuerza (Do mayor K 515) y otro colmado de angustia y desesperación (Sol menor K 516) y cuyo ritmo obsesivo parece expresar su flamante y renovada fraternidad masónica, anunciando en esta ocasión que ha alcanzado un estado de equilibrio moral y de paz interior, ausente desde hacía muchos meses. El crítico Alfred Einstein concluye al respecto que *«todos los enigmas provocados por esta obra se resolverían suponiendo que Mozart la escribió para sí mismo, para satisfacer una necesidad interior»*.

Al margen de esas consideraciones respecto a su motivación íntima pocas veces una obra, con su aparente simplicidad, ha planteado unos problemas tan complejos en cuanto a su catalogación como género musical. Por un lado, al ignorarse otro supuesto destino, el término *Nachtmusik* (música nocturna) y su distribución formal en cinco fragmentos sugiere su carácter de serenata. El propio título de la página, para Dal Fabbro *«único y literariamente complaciente»*, pero sobre todo su tono amable y brillante, remiten inequívocamente a la plácida atmósfera de los «nocturnos» que creara en su ciudad natal, aunque no es fácil explicar este gesto de añoranza de Mozart por una «irreal noche en Salzburgo» en un momento de su biografía tan alejado, física y espiritualmente, de la pequeña villa galante que abandonara disgustado. La entrada del primer allegro ofrece un indudable parentesco con el comienzo de las grandes Serenatas salzburguesas por lo que podría especularse que, con ocasión de la muerte de Leopold su hijo rememorara, sin resentimiento, ciertos momentos de su adolescencia en los que pese a todo fue feliz. Separado por diez años desde su última composición del género Mozart sorprende pues con el retorno a una pieza de entretenimiento, como si hubiera querido culminar en un nuevo y perfecto ensayo todos los signos característicos, los valores y los mensajes de la serenata ideal para legar, intencionadamente, una

obra maestra, plena de equilibrio y elegancia, antes de despedirse definitivamente del antiguo género salzburgués.

Como indica Mozart en su cuaderno temático, la versión original de esta serenata, destinada a un pequeño conjunto de cámara, constaba de cinco movimientos (allegro, minué con trío, romanza, minué con trío y final), uno de los cuales (el primer minué) desapareció misteriosamente. Alfred Einstein ha sugerido, sin embargo, que el Allegro y Minueto para Piano en Si bemol, K.498a, presumiblemente escrito en Agosto de 1786, es en realidad ese movimiento perdido. Los cuatro tiempos definitivos de esta *Nachtmusik* se muestran, de este modo, como la sublimación de los momentos rituales de la serenata a saber, una romanza, un minué, el delicadísimo trío y el final, ahora sin peso. El primer movimiento es un *Allegro* en forma de sonata con su entrada, enérgica, marcial y espontánea, al unísono. La *Romanza* del segundo movimiento, que contrasta con el anterior por su mayor lentitud, es un Andante poético y sosegado. El tercer movimiento vivo, gracioso y elegante contiene dos temas el *Minuetto* robusto y vital, y el delicadísimo *Trio*. En el cuarto y último *Allegretto* se retorna a la viveza del primero y el primer violín lleva la danza en forma de rondó de sonata. En su versión más común suele ejecutarse por formaciones orquestales mayores que la original sin duda más sobria aunque tal vez más poética.

Culminación de un género, sublimada en un símbolo histórico más allá del tiempo y el espacio, la *Pequeña Serenata Nocturna* nunca agota sus encantos. Pese a la cierta frivolidad que le confieren sus archiconocidos acordes iniciales, su perfecta estructura sinfónica, que por supuesto no se agota tras esos primeros compases, ofrece a lo largo de sus cuatro tiempos todo un abanico de sentimientos contrastados que van de la euforia a la melancolía y de la confianza al júbilo, gracias a un maravilloso juego de transiciones que nadie, antes o después, supo manejar con tanto talento e inspiración como Mozart.

Una prueba efectuada demuestra que una simple tos, medida instrumentalmente, equivale a la intensidad de una nota *mezzo-forte* emitida por una trompa. Esto mismo utilizando un pañuelo para cubrir la boca, equivale a un ligero *pianísimo*. Muchas gracias por su colaboración.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Jueves, 15 de octubre 2009

JONATHAN BISS, piano

Avance de programación

Martes, 3 de noviembre 2009	MARIA JOSÉ MONTIEL, mezzosoprano LAURENCE VERNA, piano
Martes, 10 de noviembre 2009	CLEMENS HAGEN, violonchelo STEFAN MENDEL, piano
Lunes, 14 de diciembre 2009	MANUEL BARRUECO, guitarra
Lunes, 21 de diciembre 2009	JUHO POHJONEN, piano
Miércoles, 13 de enero de 2010	KRYSTIAN ZIMERMAN, piano
Miércoles, 27 de enero 2010	DANIEL HOPE, violín SEBASTIAN KNAUER, piano
Lunes, 1 de febrero 2010	CUARTETO CASALS
Lunes, 1 de marzo 2010	NIKOLAI DEMIDENKO, piano
Martes, 23 de marzo 2010	ALEXEI VOLODIN, piano
Jueves, 8 de abril 2010	RADU LUPU, piano
Lunes, 12 de abril 2010	CUARTETO TOKYO
Lunes, 28 de abril 2010	ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA KASPAR ZEHNDER, director VIVIANE HAGNER, violín
Martes, 4 de mayo 2010	NATALIA GUTMAN, violonchelo SVIATOSLAV MOROZ, violín DMITRI VINNIK, piano
Jueves, 13 de mayo 2010	MATHIAS GOERNE, barítono PIERRE-LAURENT AIMARD, piano
Jueves, 27 de mayo 2010	ORQUESTA DE VALENCIA JOHN STORGARDS, violín y director
Mayo 2010	PREMIO INTERPRETACIÓN SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertos.com



Fotografía: Juan A. Ruiz

VAMOS DE LA MANO

Nuestros clientes confían sus ahorros en nuestras manos, y de los beneficios que se obtienen en su gestión dedicamos todos los años una parte muy significativa a que otras muchas, muchísimas, manos mejoren la calidad de vida de nuestra sociedad.

En CAM queremos reconocer a todas las manos, a las que ayudan a otras manos, a las que lo hacen activamente a través de organizaciones no lucrativas, y de asociaciones, a las de los voluntarios anónimos, y a las de nuestros clientes por la confianza que depositan en CAM.

A todas las manos que vamos juntas.



CAM

Caja
Mediterránea

