

XXXVIII

ARABAKO AINTZINAKO MUSIKA ASTEA SEMANA DE LA MÚSICA ANTIGUA DE ÁLAVA

2020ko irailaren 5etik 12ra

Del 5 al 12 de septiembre de 2020



Informazio gehiago
Más información:



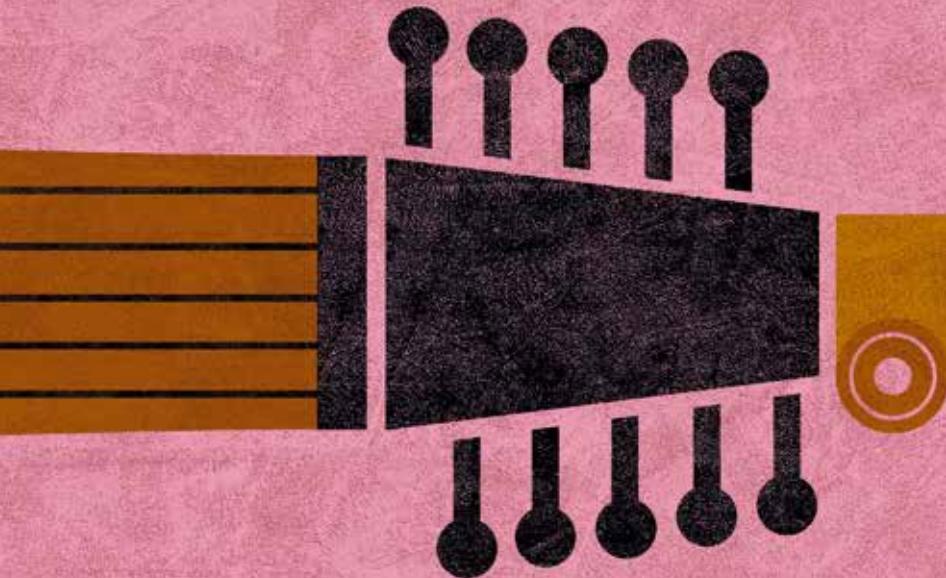


XXXVIII

ARABAKO AINTZINAKO MUSIKA ASTEA SEMANA DE LA MÚSICA **ANTIGUA** DE ÁLAVA

2020ko irailaren **5etik 12ra**

Del **5 al 12** de septiembre de **2020**





AURKIBIDEA/ÍNDICE

EGITARAUA/PROGRAMA

Iraila/Septiembre 2020

VITORIA-GASTEIZ

7 Spanish Travelling Virtuosi	7
La Guirlande	
8 El esplendor de la viola da gamba	17
Vittorio Ghielmi, Daniel Oyarzábal y Daniel Zapico	
9 Cantene d'Amore	29
Capilla Santa María - Carlos Mena	
10 Siface, L'amor castrato	39
Nereydas - Filippo Mineccia	
11 Juan Sebastian Elkano, Primus Circumdedisti Me	51
Euskal Barrokensemble - Enrike Solinís	

ARABA/ÁLAVA

5 Sonatas para violín y clave de J.S. Bach	61
Andoni Mercero y Alfonso Sebastián	
6 Au monde	73
Daniel Zapico	
12 Glosar e cantar	79
Sar Ensemble	

JARDUERA OSAGARRIAK/ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS 6

VITORIA-GASTEIZ

7 Concierto comentado con opción a preguntas: Instrumentos, compositores y obras La Guirlande	
8 Ensayo abierto comentado con opción a preguntas: Instrumentos, compositores y obras Vittorio Ghielmi, Daniel Oyarzábal y Daniel Zapico	
9 Conferencia Carlos Mena	
10 Concierto alumnado Conservatorio Jesús Guridi Aitor Garitano Agirreolea, Estíbaliz Arroyo, José Ramón Rodríguez Vadillo	
11 Descubriendo la Música Antigua (actividad para niños/as y familias) Euskal Barrokensemble - Enrike Solinís y Miren Zeberio	



ARABA/ÁLAVA

5

Laudio/Llodio (Kasino/Casino) / 19:30
Sonatas para violín y clave de J.S. Bach
Andoni Mercero y Alfonso Sebastián

6

Murgia (San Migel Eliza/Iglesia de San Miguel) / 19:30
Au monde
Daniel Zapico

12

Bernedo (Ama Birgiñaren Natibitatearen Eliza/Iglesia Natividad de Ntra. Sra.) / 19:30
Glosar e cantar
Sar ensemble



Sarrera doan edukiera bete arte.
Entrada libre hasta completar aforo.

Ocharra: debekatuta dago obrak interpretatzen diren bitartean sartzea edo irtetea.
Nota: No está permitida la entrada y salida durante la interpretación de las obras



VITORIA-GASTEIZ

7

San Pedro (Eliza/Iglesia) / 20:15
Spanish Travelling Virtuosi
La Guirlande

8

San Pedro (Eliza/Iglesia) / 20:15
El esplendor de la viola da gamba
Vittorio Ghielmi, Daniel Oyarzábal y Daniel Zapico

9

Santa María (Katedrala/Catedral) / 20:15
Cantene d'Amore
Capilla Santa María - Carlos Mena

10

Santa María (Katedrala/Catedral) / 20:15
Siface, L'amor castrato
Nereydas - Filippo Mineccia

11

Santa María (Katedrala/Catedral) / 20:15
Juan Sebastian Elkano
Euskal Barrokensemble - Enrike Solinís



Sarrera gonbidapenarekin, edukiera bete arte.
Entrada con invitación hasta completar aforo.

Ocharra: debekatuta dago obrak interpretatzen diren bitartean sartzea edo irteteara.

Nota: No está permitida la entrada y salida durante la interpretación de las obras.

JARDUERA OSAGARRIAK

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

VITORIA-GASTEIZ

7

San Pedro (Eliza/Iglesia) / 12:30

Kontzertu iruzkindua galderetarako aukerarekin:

Instrumentuak, konpositoreak eta obrak

Concierto comentado con opción a preguntas:

Instrumentos, compositores y obras

La Guirlande

Luis Martínez, *trabertsoa/traverso*

Vadym Makarenko, *biolina/violín*

Ester Domingo, *biolontxeloa/violoncello*

Pablo FitzGerald, *guitarra barrokoa/guitarra barroca*

Joan Boronat, *klabezina/clave*

8

San Pedro (Eliza/Iglesia) / 12:30

Entsegu ireki iruzkindua galderetarako aukerarekin:

Instrumentuak, konpositoreak eta obrak

Ensayo abierto comentado con opción a preguntas:

Instrumentos, compositores y obras

Vittorio Ghielmi, *viola da gamba*

Daniel Oyarzabal, *klabezina eta organoa/clave y órgano*

Daniel Zapico, *tiorba*

9

Santa María (Katedral/Catedral) / 19:30

Hitzaldia/Conferencia

Carlos Mena, *kontratenorra eta zuzendaria/contratenor y dirección*

10

Santa María (Katedral/Catedral) / 13:00

Jesús Guridi Kontserbatorioko ikasleen kontzertua

Concierto alumnado Conservatorio Jesús Guridi

Aitor Garitano Agirreolea, *tenorra/tenor*

Estíbaliz Arroyo, *sopranoa/soprano*

José Ramón Rodríguez Vadillo, *organoa/órgano*

11

Santa María (Katedral/Catedral) / 18:45 (sarrera/entrada: 18:30)

Antzinako Musika deskubritzen (haur eta familientzako jarduera)

Descubriendo la Música Antigua (actividad para niños/as y familias)

Euskal Barrokensemble - Enrike Solinís, Miren Zeberio

Spanish Travelling Virtuosi

La Guirlande



San Pedro (Eliza/Iglesia) / 20:15

Spanish Travelling Virtuosi

La Guirlande

Luis Martínez

Trabertsoa/Traverso

Vadym Makarenko

Biolina/Violín

Ester Domingo

Biolontxeloa/Violoncello

Pablo FitzGerald

Guitarra barrokoa/

Guitarra barroca

Joan Boronat

Klabezina/Clave

La Guirlande

Luis Martínez Pueyok sortu zuen, *Schola Cantorum Basiliensis*-en egon zen bitartean, eta hala, *La Guirlande* gaur egunean XVIII. eta XIX. mendeetako musikaren interpretazio historizistan espezializatutako ensemble moldaerrazentako bat da.

Hainbat sari eskuratu dituzte, hala nola 2018ko Gema saria talde gazte onenari eta bigarren saria CREAR18 sarietan Aragoiko talentu gazteei, eta nazioarteko zenbait lehiaketa ere irabazi dituzte, bestek beste XVIII *Biagio-Marini Wettbewerb* eta Gijónko Antzinako Musikaren V. Nazioarteko Lehiaketa. *La Guirlande*n errepetorioaren ardatza XVIII. eta XIX. mendeetako musika da, non txirulak funtsezko lekua hartzen baitu: txirularako sonatatik hasi —nahitaezko klabezin edo pianofortearekin, eta baxu jarraitua— eta bakarlari den kontzertura arte, ganbera musikaren konbinazio mota orotatik igarota. Gainera, *La Guirlande* taldeko musikarieki jatorrizko instrumentuak edo horien erreplikak erabiltzen dituzte

La Guirlande

Fundado por Luis Martínez Pueyo durante su estancia en la *Schola Cantorum Basiliensis*, *La Guirlande* es uno de los ensambles especializados en la interpretación historicista de la música de los siglos XVIII y XIX más versátiles del panorama actual.

Galardonados con el Premio Gema 2018 al Mejor Grupo Joven, el segundo premio en los premios CREAR18 a Jóvenes Talentos Aragoneses, así como ganadores de varios concursos internacionales como el XVIII *Biagio-Marini Wettbewerb* y el V Concurso Internacional de Música Antigua de Gijón, el repertorio de *La Guirlande* se centra en aquella música del siglo XVIII y XIX donde la flauta desempeña un papel fundamental: desde la sonata para flauta – con clave o pianoforte obligado, así como con bajo continuo – hasta el concierto solista, pasando por todo tipo de combinaciones de música de cámara. Además, el uso de instrumentos originales o réplicas de los mismos, así como un riguroso estudio

eta hainbat tratatu eta iturriren bitartez interpretazioa modu historikoan aztertzen dute zehaztasunez, helburu nagusi hau lortzeko: konpositore bakoitzaren jatorrizko ideiarekiko hurbilena den errepertorioaren interpretazioa lortzea.

La Guirlande taldean hainbat musikari ospetsu daude, interpretazio historizista alorrekoak. Antzinako musikaren arloko munduko eskola garrantzitsuenetakoetan jaso zuten prestakuntza (*Schola Cantorum Basiliensis*, *Parisko Conservatoire National Supérieur*, *Koninklijk Conservatorium den Haag*), eta kide guztiak Europako eta nazioarteko izen handiko orkestra eta ensembleetan parte hartzen dute. *La Guirlandek* jaialdi garrantzitsuetan parte hartu du; honako hauetan, besteak beste: *Freunde Alter Musik Basel*, Santanderreko Nazioarteko Jaialdia, Donostiako Musika Hamabostaldia, Madrilgo Erkidegoko Arte Sakratuaren Nazioarteko Jaialdia, Casalarreinako Antzinako Musikaren Jaialdia, Madrilgo Erkidegoko Udako Klasikoak, *Orgao Vila Nova de Famalicao e Santo Tirso* kontzertu zikloa, Boadilla del Monteko Eguberri Barrokoa, MUSAE Musika Estatuko Museoetan, Gijónko Antzinako Musikaren Akademia, Calatayudeko José de Nebra Antzinako Musikaren Jaialdia, Zaragozako Errromako Foroaren Museoko Musika Jaialdia eta Huescako EnClaves de la Hoya Jaialdia. Gainera, Epilako Antzinako Musikaren Jaialdia antolatzen du.

La Guirlande izena Apolo jainkoaren sinbolo garrantzitsuenetako batetik dator, ospe eta arteen, jakinduriaren eta jokoien aintzatesteko sinboloa delako.

histórico de la práctica interpretativa a través de diferentes tratados y fuentes, marcan el principal objetivo de *La Guirlande*: conseguir una interpretación del repertorio lo más cercana posible a la idea original de cada uno de los compositores.

La Guirlande cuenta con músicos de reconocido prestigio en el campo de la interpretación historicista. Formados en algunas de las escuelas más importantes del mundo en el ámbito de la música antigua (*Schola Cantorum Basiliensis*, *Conservatoire National Supérieur de París*, *Koninklijk Conservatorium den Haag*), todos ellos colaboran con ensembles y orquestas de renombre a nivel europeo e internacional. *La Guirlande* ha participado en importantes festivales como *Freunde Alter Musik Basel*, Festival Internacional de Santander, Quincena Musical de San Sebastián, Festival Internacional de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid, Festival de Música Antigua de Casalarreina, Clásicos en Verano de la Comunidad de Madrid, Ciclo de Conciertos de *Orgao Vila Nova de Famalicao e Santo Tirso*, Navidad Barroca en Boadilla del Monte, MUSAE Música en los Museos Estatales, Academia de Música Antigua de Gijón, Festival de Música Antigua José de Nebra de Calatayud, Festival de Música Museo del Foro Romano de Zaragoza, y Festival EnClaves de la Hoya de Huesca. Además, organiza el Festival de Música Antigua de Épila.

La Guirlande toma su nombre de uno de los principales símbolos del Dios Apolo, signo de gloria y reconocimiento en las artes, la sabiduría, y los juegos.

EGITARAUΑ ♦ PROGRAMA

Spanish travelling virtuosi

*Espaniako bidaiaiari birtuosoak Ilustrazioaren Europan
Virtuosos viajeros españoles en la Europa de la Ilustración*

Joan Baptista Pla (1720-1773)

Sonata per Flauto, Violino e Basso, en Do mayor, III-28 (Sei Sonata per Flauto, Violino e Basso del Sig. Giovanni Plà, Génova, 1762)¹

I. Andantino / II. Minuetto



Joaquín Nicolás Ximénez Brufal (1742-1791?)

Sonata para violín y bajo continuo en Sol mayor (Six solos for a Violin. Composed and humbly Dedicated to the Right Honourable the Earl of Sandwich. Londres, 1772)²

I. Allegro | II. Adagio | III. Presto ma non troppo



Giacomo Facco (1676-1753)

Sinfonia di Violoncello, N° 9 en La menor (Sinfonie e balletti a due violoncelli. Madrid, ?)³

I. Adagio | II. Corrente | III. Largo | IV. Giga



Joan Baptista Pla

Sonata IV en Do mayor para flauta, violín y bajo continuo, III-1 (Six Sonates en Trio Pour deux Violons et Basse. Les dits Trio peuvent se joüer Sur le Hautbois Flute et pardessus de Viole. París, 1759)⁴

I. Allegretto | II. Cantabile Largo Sostenuto | III. Allegretto



Felipe Lluch (?)

Sonata for y Flauto Traversa by Sig. Filippo Llague en Re mayor (?)

I. Prestaello | II. Piacevole | III. Presto

Joan Cabanilles (1644-1712)

Corrente Italiana (?)



Joan Baptista Pla

Sonata per Flauto, Violino e Basso en Re mayor, III-23

(Sei Sonata per Flauto, Violino e Basso del Sig. Giovanni Plà. Génova, 1762)¹

I. Andantino | II. Presto

¹ Ondare berreskuratzea. “Conservatorio di Musica Niccolò Paganini” kontserbatorioaren liburutegia. Genoa/Recuperación patrimonial. Biblioteca del “Conservatorio di Musica Niccolò Paganini”. Génova.

² Ondare berreskuratzea. Biblioteca Digital Hispánica. Spainiako Biblioteka Nazionala. Madril/ Recuperación patrimonial. Biblioteca Digital Hispánica. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

³ Ondare berreskuratzea. Biblioteca Marziana de Venezia. Venezia/Recuperación patrimonial. Biblioteca Marziana de Venezia. Venecia.

⁴ Ondare berreskuratzea. Gallica. Bibliothèque nationale de France. Paris/Recuperación patrimonial. Gallica. Bibliothèque nationale de France. París

Programaren gaineko iruzkinak/Notas al programa

Marina Hervás

Barroko musikalak, neurri handi batean, eskualdeen karakterizazioa bilatu zuen, gustu, modu eta baliabide jakin batzuekin lotuz, baina Ilustrazioan kosmopolitaren ideiak pisu esanguratsua hartu zuen. Barrokoan, ezin da “nacionalismo” hitz egin esangura modernoan. Areago esanda, nazioaren bilaketa estatu modernoen identitate eraikuntzaren oinarrian dago, non musikak estereotipo moral eta estetiko jakin batzuk nazionalitate desberdinei atxikitzeko balio duen. Horrek azaltzen du, kasurako, Espanian ezarri zen nolabaiteko askatasun morala, exotizatuta, eta musikagile batzuei (Mozart eta haren *Don Giovanni* edo Bizet eta haren *Carmen*) balio germaniarak eta frantsesak, hurrenez hurren, urratzeko aukera. Hau da, molde nazional barrokoek musika lagun “bidaiatzea” ahalbidetu zuten,

Mientras que el barroco musical buscó, en gran medida, la caracterización de las distintas regiones relacionándolas con determinados gustos, maneras y recursos, en la Ilustración tomó un peso significativo la idea de lo cosmopolita. En el barroco no se podía hablar aun de “nacionalismo” en sentido moderno. Más bien, la búsqueda de lo nacional se encuentra a la base de la construcción identitaria de los estados modernos, en los que la música sirve para adscribir determinados estereotipos morales y estéticos a las distintas nacionalidades. Eso explica por qué, por ejemplo, en España se situaba cierta libertad moral que, exotizada, permitió a compositores como Mozart y su *Don Giovanni* o a Bizet con *Carmen* probar la trasgresión de los valores germanos y franceses, respectivamente. Es decir, los estilos

eta “iruditeria estetikoak” eraikitzeko balio izan zuten. XVIII. mendean, ordea, “Gizakiaren” kategoria –políticoa– indartzen, eta mugak gainditzen saiatu zen: horregatik mahairatu zen kosmopolitaren aukera, bereizten gaituenaren aurrean, berdintzen gaituenaren inguruko galdera. Pentsatuko duzuenez, gaur egun ere auzi horren aurrean gaude.

Kosmopolita dena garatzen eta onartzan laguntzen du komunikatzeko eta bidaiatzeko bideak pixkanaka garatzeak. Errenazimentutik aurrera, eskualde batzuen arteko lotura egonkorra bazegoen ere, hala nola España eta Italiaaren artekoa (esanguratsua da, adibidez, Italiara egindako bidaiaaren eragina musikagile batzuengan, adibidez, Tomás Luis de Victoriarengan), XVIII. mendean maiz egiten ziren eskualdeen arteko bidaiaik, estrategia eta elkarrikzeta politikoak nahitaez partekatzen ez zituztenen artekoak. Artistak, izan ere, aitzindariak izan ziren gaur egun arte iritsi den kultura trukearen nozioan. Modu horretara, bi adar aurki ditzakegu bidegurutze horretan: alde batetik, zenbait eskualdetatik barrena ibili ziren artista españiarak eta, bestetik, musikagile españiarretan idoro ditugun jardunbide konpositibo atzeritarren eragina. Bigarren jarduera horren adibidea da Joan Cabanillesi egotzitako *Corrente italiana*. Piezaren osagai “italiarren” berri, batez ere, lanaren eraikuntzaren argitasunak ematen digu, bereziki hasieran, non, dirudienez, osteko soinu materiala hedatzen duen. Lan hori, barrokoaren azken erdikoa omen dena, italiar *courante* edo *corrente* direlakoen izpiritutik aldentzen da, Italiakoak oso azkarrak baitziren. –bigarren zatian bakarrik antzeman daiteke hori–. “Italiar” izenondoak “frantses” jatorritik bereizi nahi du; azkenak, lehenengoaren argitasun erritmikoaren aldean, desberdintasuna eta anbiquotasuna

nacionales barrocos sirvieron para la paulatina construcción de “imaginarios estéticos” que permitían “viajar” musicalmente. En el siglo XVIII, sin embargo, toma fuerza la categoría -política- de “ser humano”, que trata de trascender fronteras: de ahí que se plantee la posibilidad de lo cosmopolita, la pregunta por lo que nos iguala frente a lo que nos diferencia. Como se imaginarán, ante esa diatriba estamos aun hoy.

Al desarrollo y aceptación de lo cosmopolita ayuda significativamente el paulatino desarrollo de las vías de comunicación y viaje. Aunque ya desde el Renacimiento había conexión estable entre algunas regiones, como es el caso entre España e Italia (es significativo, por ejemplo, la influencia de su viaje a Italia en compositores como Tomás Luis de Victoria), en el siglo XVIII se volvieron frecuentes los viajes entre regiones que no necesariamente compartían estrategias y diálogos políticos. Los artistas, de hecho, fueron precursores en cierto sentido de la noción de intercambio cultural que llega hasta nuestros días. De este modo, encontramos dos vías en este cruce: por un lado, artistas españoles que viajaron por diferentes regiones y, por otro, la influencia de prácticas compositivas extranjeras que encontramos en compositores españoles. Es ejemplo de esta segunda línea la *Corrente italiana* atribuida a Joan Cabanilles. El elemento “italiano” de la pieza viene dado, sobre todo, por la claridad en su construcción, especialmente al principio, donde parece que despliega el material sonoro posterior. Esta obra, perteneciente, según se supone, a la última mitad del barroco, se distancia del espíritu de las *courantes* o *correntes* italianas, que eran significativamente rápidas. –algo que solo se aprecia en la segunda

bilatu ohi ditu. Era berean, Giacomo Facco Spainian bizi izan zen beste musikagile bat dugu –hain zuen ere, Felipe V.aren Gortean– eta, beraz, modu organikoan eskaini zuen bere ikasketa “italiarra”. Neurri handi batean, Farinelli, kastratu oso ezaguna, eta, agian, *star system* delakoaren –segurutik, berak nahi izan gabe– aitzindarietako bat, Spainian egon izanak beste musikagile batzuekiko interesa galarazi zuen.

XVIII. mendean, musikagileak beren talentu eta dedikazioagatik balioetsiak baziren ere, tradizioz, boteretsuren baten soldatapeko langileak besterik ez ziren, “artistaren” ideia sortu berriaren aldean; Ildo horri jarraiki, XIX. mendean, musikagileak, neurri handi batean, ordaintzaileeit atsegin emateagatiko presiotik libratu ziren eta haien konpromisorri lotutako egutegia betetzen hasi ziren. Hizpide darabilgun *sinfonia* k zango biola bailitzan hartzan du txeloa, batez ere, mugimendu geldoetan (lehena eta bigarrena): izaera introspektiboa du, ia meditaziozkoa. Bigarren eta laugarren mugimenduak bi dantzek osatzentz dituzte: ‘korronteak’, Faccoren herritartasunagatik espero zitekeen bezala, arestian aipatutako irizpide italiarren ondorio dena; eta ‘gigak’, jatorri ingelesekoa, non material melodikoak nolabaiteko joera zirkularra duen. Dantzen erabilera suiteekiko gustu barroko zabalaren emaitza da, konposizio aurrerapenek “findutako” herri ondare nazionalen soinu mapatzat baliatuta.

Joan Baptista Pla, anaia Joserekin batera, Italian, Inglaterran eta Frantzian barrena ibili ziren etengabe, eta oboe eta flauta jotzaile gisa nabarmendu ziren, baita musikagile gisa ere, kontzertu honen inguruko lanetan ikus daitekeen bezala. *Do maiorreko sonata*, berehalako elkarritzeta bihurtzen den aire pastoral batez hasten da, eta xirulak eta biolinak

parte-. La adjetivación “italiana” busca diferenciarse de la “francesa” que, frente a la claridad rítmica de la primera, busca la desigualdad y la ambigüedad. Asimismo, Giacomo Facco es otro más de los compositores que vivió en España -en concreto, en la Corte de Felipe V- y, por tanto, aportó de manera orgánica su aprendizaje “italiano”. En gran medida, la presencia en España de Farinelli, el conocidísimo castrato y quizás una de las figuras precursoras -a su pesar, probablemente- del *star system*, hizo que se perdiera el interés en otros compositores. En el siglo XVIII convivía la tradición en la que los compositores, aunque valorados por su talento y dedicación, no eran más que trabajadores asalariados para una figura de poder, frente a la emergente idea de “artista”, que haría que en el siglo XIX los compositores se librasen en gran medida de la presión por agradar a sus pagadores y cumplir con su calendario de compromisos. La *Sinfonia* que nos ocupa trata al cello como si de una viola de gamba se tratase, especialmente en los movimientos lentos (primero y segundo): tiene un carácter introspectivo y casi de meditación. El segundo y cuarto movimiento lo constituyen dos danzas: la corriente, que como es de esperar por la nacionalidad de Facco, obedece a los criterios italianos comentados anteriormente; y la giga, de origen inglés, cuyo material melódico tiene cierta tendencia circular. La inclusión de las danzas obedece al extendido gusto barroco por las Suites, un compendio de bailes de distintas nacionalidades que servía como mapa sonoro de las diferentes herencias populares nacionales “refinadas” por los avances compositivos.

Joan Baptista Pla, junto a su hermano José, viajaron constantemente entre Italia, Inglaterra y Francia, destacando como

elkarri erantzuten diote, hasierako materialetik soinuzko fantasia moduko bat eraikita. Elkarritzetarako egitura hori funtsezkoa da programan eskaintzen diren hiru sonatetan, aina esanguratsua izango da lehen mugimenduetan, pertsonaien aurkezpenarena balitz bezala. Elkarritzeta bi ahots nagusien imitazio eta bariazioen bidez ezartzen da. Bigarren mugimenduak, aldiz, gezurtatu egiten du sinfonietan nabarmenago geratu zen zerbait: menuetti direlakoek gorteko dantza soil izateari utzi ziotela eta, artean, dantzarako joerarik pizten ez zuten musika molde bihurtuta zeudela. Horixe dugu musikak bere gorputz dimentsioa alde batera uzteko duen joeraren seinale, molde izpiritualaren mesedetan, garai horri dagokionez, edo buruko dimentsioa, gaur egungo inguruabarrei dagokienez. Jatorrizko materialaren lasaitasuna eta itxurazko soiltasuna *Sonata IV* eta *Sonata Re mayorrean* ere aurkituko dugu, eta horrek musika herrikoaren nolabaiteko eragina adieraziko digu. Horixe da Espainiako musikaren funtsezko ezaugarrietako bat, gitarrak berehala hartu baitzuen indarra – mundu espainiarri oso lotutakoa–, eta musika “kultuaren” bilakaera, neurri handi batean, gidatu baitzuen. Uztardura hori argiro hauteman daiteke *Sonata IV*.aren Allegrettoan, non baxu jarraituak gitarraren ohiko urradura indartzen duen. Pieza horietan, klasizismoaren musikaren muina aurki daiteke dagoeneko, hots, pieza bakoitzaren “afektuen” anitzasuna. Barrokoan, adierazpenaren argitasunaren alde, mugimendu edo pieza bakoitzak afektu edo afektu familia bakarra adierazi behar zuela uste zen; klasizismoak, berriz, emozioen konplexutasuna lanetzen zuen adierazpenean. *Sonata IV*.aren

intérpretes de oboe y flauta y también como compositores, tal y como puede apreciarse en las obras que enmarcan este concierto. La *Sonata en Do mayor* comienza con un aire pastoral que enseguida se convierte en un diálogo, en el que se responden la flauta y el violín, construido como una suerte de fantasía sonora desde el material inicial. Esta estructura dialogante será clave en las tres Sonatas que componen en el programa, aunque será significativa en los primeros movimientos, como si de la presentación de los personajes se tratase. El diálogo se establece mediante la imitación y variación por parte de las dos voces principales. El segundo movimiento desmiente algo que se hizo evidente, más significativamente, en las sinfonías: que los menuetti habían dejado de ser danzas cortesanas sencillas para convertirse en formas musicales que ya no buscaban ser bailados. Esto es marca de la tendencia de la música a abandonar su dimensión corporal a favor de lo espiritual, en términos de la época, o mental, en términos actuales. La serenidad y aparente sencillez del material del que parten los también lo encontraremos en la *Sonata IV* y en la *Sonata en Re mayor*, lo que denota cierta influencia de la música popular. Esta es una de las características fundamentales de la música de cuño español, pues enseguida tomó fuerza la guitarra –vinculada al mundo español– que marcó en buena medida la deriva de la música “culto”. Se puede apreciar el cruce significativamente en el Allegretto de la *Sonata IV*, en la que el bajo continuo potencia el carácter de rasgueo típico de la guitarra. Encontramos en estas piezas ya el núcleo de la música del clasicismo, a saber, la multiplicidad de “afectos” en cada pieza. Mientras que en el barroco se consideraba, a favor de la claridad de la expresión, que cada movimiento o pieza debía expresar un solo afecto o familia de afectos, en el clasicismo se buscaba

bigarren mugimenduan nabarmentzen da bereziki esandakoa, kontraste modala oso nabarmena baita.

Konplexutasun emozional bera aurkitzen dugu Joaquín Nicolás Ximénez Brufalen *Sonata I* lanean. Ximénez Brufal Alacanteko musikagilea zen, baina bere bizitzaren zatirik handiena Londresen eman zuen. Aztergai dugun programako obrari dagokionez, bigarren mugimendua nabarmentzekoa da, argi eta garbi, gainerakoak baino luzeagoa eta biolinaren biluztasun erabatekotik idatzitakoa, lagun duen kudentzia gogorarazten diguna, sonataren mugimendua baino areago. Horrela, bada, XVIII. mendean nabarmentzen hasi eta XIX. mendean behin betiko garatu zen birtuositatearekiko interesa aipa dezakegu. Birtuosismo instrumental, alde batetik, ergonomía eta soinuaren proiekzioa hobetu zituzten tresnen –eta, biolinaren kasuan, arkuaren– garapenari esker gertatu zen, eta, bestetik, mamitzen ari zen “aiotasun” edo “talentuari” lotutako ideia musikagileik jotzailera zabaldu zelako. Mende askotan, bereziki Erdi Aro berantiarrean eta Errenazimentuan, musikagilea interpreteari lotuta bazegoen ere, jotzaileak konposatutako materialetik inprobisatzea espero baitzen –hau da, idatzitakoa gida moduko bat zen, ez aldatu ezinezko obra bat, gaur egun hein handian uste dugun bezala–, baina Barroko berantiarrean eta klasizismotik aurrera behin betiko izaeraz, konposizioa eta interpretazioa bereizi ziren eta horrek ahalbidetu zuen bi alor horiek guztiz espezializatzea, eta XIX. mendean aipaturiko alorrek mailarik gorena ondu zuten.

Xirularen izaera birtuosistikoa Felipe Lluch musikagile ezezagunaren pieza ezagun bakarrean entzungo dugu. Joan Baptista Plaren lanetan bezala,

acerca la expresión a la complejidad emocional. Es algo que se evidencia especialmente en el segundo movimiento de la *Sonata IV*, donde se destaca el contraste modal.

La misma complejidad emocional la encontramos en la *Sonata I* de Joaquín Nicolás Ximénez Brufal, compositor alicantino que pasó buena parte de su vida en Londres. De la obra del programa que nos ocupa destaca significativamente el segundo movimiento, claramente más largo que el resto, escrito desde la desnudez absoluta del violín, que nos recordará casi más a una cadencia acompañada que a un movimiento de sonata. Permite, así, aproximar el interés por la virtuosidad que comenzaba a despuntar en el siglo XVIII y que tuvo su desarrollo definitivo en el siglo XIX. El virtuosismo instrumental fue posible gracias, por un lado, al desarrollo de los instrumentos -y, en el caso del violín, también del arco-, que mejoraron su ergonomía y proyección sonora; y, por otro, por la ampliación de la emergente idea de “genio” del compositor al intérprete. Si bien durante siglos, especialmente en la Edad Media tardía y en el Renacimiento, y algo menos en el Barroco, la figura del compositor estaba vinculada al intérprete porque se esperaba que el intérprete improvisara desde el material compuesto -es decir, lo escrito era más una guía que una obra inalterable, como consideramos hoy en día en gran medida-, en el Barroco tardío y definitivamente desde el Clasicismo se separó la labor de composición de la de interpretación, lo que permitió una especialización de ambos campos que llega a su cémit en el siglo XIX.

El carácter virtuosístico de la flauta lo escucharemos en la única pieza conocida de Felipe Lluch, un compositor del que poco se sabe. Al igual que en las obras

klasizismoaren “molde galantaren” barruko da lana, hots esaldien egitura eta simetria biribila bilatzen zuen moldeko. Estilo horren konplexutasuna, itxuraz bere eraikuntza estrategian gardena dena, den-dena agerian uztean datza, eta, beraz, exekuzioaren gardentasun eta garbitasunaren eskakizuna berealdikoa da. Joaldi melodikoak eta zehaztasun izugarri batek agintzen duten izaera arin eta biziari eutsi behar zaio. Galaiaren kontzeptua, Errrenazimentuan erabiltzen hasi zen ideia batetik sortu zen, hau da, “grazia” edo berezko dotorezia, zaila erraz bihurtzean datzana, bai gizartearren esparruan –hortik dator “jendetasuna izatea” edo “asertibilitatea”–, bai artearen esparruan. Bigarren mugimenduaren hasperen laburraren ondoren, Presto mugimenduan, *Sonata*ren hasierako eskakizunak berrartzen dira, baina izaera jostariagoz. Gorterako pentsatutako musikak, sarritan, gorteko gertakarien planta edo itxura bazterrean uzten zuten une anbiguo eta laburrak, xelebreak, izaten zituen. Mozart dugu, beharbada, bere lanetan transgresio uneren bat gehien ostentzen zuen musikagileetako bat. Cabanillesen kasuan, pieza honestan entzun dezakegu. Ukitu herrikoia eta soinuaren joeraren etena nahasten ditu, eta hori esanguratsua da beheranzko lerro kromatikoetan eta bakarlariaren txandakako jauzietan.

de Joan Baptista Pla, se trata de una pieza que se enmarca del así llamado “estilo galante” del clasicismo, que buscaba la claridad estructural y la simetría de las frases. Lo complejo de este estilo, aparentemente diáfano en su estrategia constructiva, es que todo queda expuesto y, por tanto, la exigencia de transparencia y limpieza en la ejecución es extrema. Hay que mantener el carácter liviano y desenfadado que promete el discurrir melódico a la vez que una extrema precisión. Lo galante surge de una idea que tiene su rendimiento inicial en el renacimiento, a saber, la “gracia”, una suerte de elegancia natural que consiste en hacer fácil lo difícil, ya sea en el plano social -de ahí el “don de gentes” o la “asertividad”- o en el artístico. Tras el breve suspiro del segundo movimiento, en el Presto se retoman las exigencias del inicio de la *Sonata* aunque con un carácter más juguetón. La música pensada para la corte a menudo incluía momentos jocosos que abrían una brecha, por más que ambigua y breve, que ponía entre paréntesis el paripé de los eventos cortesanos. Es Mozart, quizá uno de los compositores que más habitualmente ocultaba en sus piezas algún momento de trasgresión. En el caso de Cabanilles lo escuchamos en esta pieza, que mezcla el toque popular con la interrupción del discurrir sonoro, algo significativo en las líneas cromáticas descendentes y los saltos interválicos del solista.



El esplendor de la viola da gamba

Vittorio Ghielmi, Daniel Oyarzabal y
Daniel Zapico

Vitoria-Gasteiz / San Pedro (Eliza/Iglesia) / 20:15

El esplendor de la viola da gamba

Zango biolareñ distira

Vittorio Ghielmi

Viola da gamba

Daniel Oyarzabal

Klabezina eta organoa / Clave y órgano

Daniel Zapico

Tiorba

Vittorio Ghielmi

Viola da gamba jotzailea, zuzendaria eta konpositorea, Milanen jaioa, biolina ikasi zuen, eta, ondoren, *viola da gamba* R. Gini (Milan), W. Kuijken (Brusela) eta C. Coin (París) musikariekin. 1995ean Concorso Internazionale Romano Romanini (Brescia) saria irabazi zuen eta 1997an Edwin Bodky Award (Cambridge, Massachussets) saria.

Jascha Heifetzekin konparatuta, duen teknika bikainagatik, zuzendaria eta bakarlari gisa gonbidatzen dute sarri hainbat orkestra barroko edo sinfonikorekin. Munduko areto ospetsuenetan jo du, orkestra garrantzitsuez lagunduta (Los Angeles Philharmonic Orchestra, London Philharmonia, Concertverein Wien, Il Giardino Armonico eta Freiburger Baroque Orchestra, besteak beste) eta egileen mundu mailako estreinaldiak egin ditu, hala nola Nadir Vassena eta Uri Caine-renak.

2007 eta 2011 artean Riccardo Mutiren laguntzailea izan zen Salzburgoko jaialdian. 2007an, *Membra Jesu Nostri* ikuskizuna sortu eta zuzendu zuen Cuencako Musika Erliejosoaren Jaialdirako. Musikfest Stuttgart (2010), Segoviako (2011) eta Bozar Bruxelles (2011) jaialdietan artista izan da. Salzburgoko Mozarteumeko Antzinako Musika Saileko zuzendaria eta L. Marenzio

Vittorio Ghielmi

Violagambista, director y compositor, nacido en Milán, estudia violín y posteriormente *viola da gamba* con R. Gini (Milán), W. Kuijken (Bruselas) y C. Coin (París). En 1995 gana el Concorso Internazionale Romano Romanini (Brescia) y en 1997 recibe el Edwin Bodky Award (Cambridge, Massachusetts).

Comparado por su técnica brillante con Jascha Heifetz, es invitado regularmente como director y solista con diversas orquestas, barrocas o sinfónicas. Ha actuado en las más prestigiosas salas del mundo acompañado de importantes orquestas (Los Angeles Philharmonic Orchestra, London Philharmonia, Concertverein Wien, Il Giardino Armonico y Freiburger Baroque Orchestra, entre otras) y ha realizado estrenos mundiales de autores como Nadir Vassena y Uri Caine.

Entre 2007 y 2011 fue asistente de Riccardo Muti en el Festival de Salzburgo. En 2007 concibe y dirige el espectáculo *Membra Jesu Nostri* para el Festival de Música Religiosa de Cuenca. Ha sido artista en residencia en festivales como el Musikfest Stuttgart (2010), Festival de Segovia (2011) y el Bozar Bruxelles (2011). Director del Departamento de Música Antigua del Mozarteum de Salzburgo y Cátedra de viola de gamba en el

(Brescia) kontserbatorioan viola da gambaren katedraduna, maisu eskolak eta hitzaldiak eman ditu mundu osoko unibertsitate eta kontserbatorioetan. Metodo baten egilea da *viola da gamba* (Paolo Biordi batera), eta antzinako errepertorioari buruzko orri ezezagun eta ikerketa ugari argitaratu ditu. Jotzen du Michel Colichonen biola bat (Paris 1688).

Daniel Oyarzabal

*Daniel Oyarzabal*ek nazioarteko ibilbide luzea egina du, eta badira urte batzuk ibilbide hori kontzertu askorekin lantzen ari dela, Europa, Asia, Afrika eta Ameriketako 20 herrialde baino gehiagotako jaialdi ospetsuetan parte hartu izan baitu. Bakarlari gisa jo du agertoki garrantzitsuetan, besteak beste, San Petersburgoko Mariinski antzokian, Düsseldorf Opernhaus opera antzokian, Bruselako Palais des Beaux-Arts, Tallin hiriko Estonia Concert Hall, Lyongo auditoriumean, Valentziako Sofia Erregina Arte Jauregian eta Musika Jauregian, Bartzelonako Gran Teatre del Liceun, Madrilgo Errege Antzokian eta Musika Auditorium Nazionalean, Austriako St. Florian Stiftsbasilikan eta Mosku, Amsterdam, Rotterdam, Florentzia, Leon eta Sevillako katedraletan. Pianoa, klabezina eta organoa ikasi zituen jaioterriko Gasteizko kontserbatorioan, eta Europako zenbait maisurekin klabezinari eta instrumentu historikoei buruzko prestakuntza jaso zuen Vienako, Hagako eta Amsterdamgo goi mailako kontserbatorioetan. Hala, *Oyarzabal*ek hainbat sari jaso ditu, eta horien artean nabarmentzekoak dira Prentsaren Sari Nagusia, Eivissan jaso zuena Gazte Interpreteneen Erakustaldi Nazionalean (1991), Erromako Nazioarteko Musika Lehiaketan Inprobisazioko Lehenengo Saria (1998) eta Nijmegen-eko (Holanda) XIX. Organoaren Nazioarteko Lehiaketako Hirugarren Saria (2002). Gaur egun,

Conservatorio L. Marenzio (Brescia), ha ofrecido clases magistrales y conferencias en universidades y conservatorios de todo el mundo. Es autor de un Método para *viola da gamba* (con Paolo Biordi) y ha publicado numerosas páginas inéditas y estudios sobre el repertorio antiguo. Toca una viola de Michel Colichon, París 1688.

Daniel Oyarzabal

Cuenta con una ya larga trayectoria internacional que desde hace años cultiva con una intensa actividad de conciertos en prestigiosos festivales de más de 20 países de Europa, Asia, África y América. Ha actuado como solista en importantes escenarios como el Teatro Mariinski de San Petersburgo, el teatro de ópera Düsseldorf Opernhaus, el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, el Estonia Concert Hall de Tallin, el Auditorium de Lyon, el Palau de Les Arts Reina Sofía y Palau de la Música de Valencia, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, el Teatro Real y Auditorio Nacional de Música de Madrid, la Stiftsbasílica de St. Florian en Austria y las catedrales de Moscú, Ámsterdam, Rotterdam, Florencia, León y Sevilla, por citar algunos. Estudió piano, clave y órgano en el Conservatorio de Vitoria-Gasteiz, su ciudad natal, y formado con los mejores maestros europeos en varios postgrados en órgano, clave e instrumentos históricos en los conservatorios superiores de Viena, La Haya y Ámsterdam, *Oyarzabal* tiene en su poder reconocidos galardones entre los que destacan el Premio Especial de la Prensa en la Muestra Nacional para Jóvenes Intérpretes en Ibiza (1991), Primer Premio en Improvisación en el Concurso Internacional de Música de Roma (1998) y Tercer Premio en el XIX Concurso Internacional de Nijmegen, Holanda (2002). Actualmente es organista principal de la Orquesta Nacional de España y

Espaniako Orkestra Nazionaleko organo jotzaile nagusia da, eta Madrilgo Arteen Unibertsitate Eskolako Musika Garaikideen Konposizioko Graduko irakaslea.

Daniel Zapico

1983an jaio zen, Langrean (Asturias). Gazte-gaztetatik, antzinako musikaren arlora bideratu zituen bere ikasketak eta 1999an tiornan espezializatzen hasi zen. Goi mailako ikasketak kalifikazio gorenarekin amaitu zituen *Kataluniako Goi Mailako Musika Eskolan*, Xavier Díaz-Latorrerekin. 2012an, *Musikologia, Musika Hezkuntza eta Antzinako Musikaren Interpretazio*ko masterra lortu zuen Bartzelonako Unibertsitate Autonomoan, eta epaimahaiak aho batez zoriondu zuen, Robert de Visèeri buruz egindako proiektuagatik.

Forma Antiquaren kide sortzaile gisa, Espainia osoko jaialdi garrantzitsuetan eta hainbat kontzertu biratan parte hartu du Australia, Austria, Alemania, Bolivia, Brasil, Txina, Ekuador, Frantzia, Grezia, Holanda, Japonia, Mexiko, Panama, Peru eta Serbia. 2008tik *Pizkundeko eta Barrokoko Hari Pultsatuko Instrumentu*en irakaslea da Zaragozako Musika Kontserbatorio Profesionalen; 2009tik aurrera irakaslea da Gijónko Antzinako Musika Akademian (AMAG). Maisu eskolak ere eman ditu hauetan: *The University of Melbourne* (Australia), *Le Rocher de Palmer* (Cenon, Frantzia), *Yong Siew Toh Conservatory of Music* (Singapurko Unibertsitate Nazionala).

Daniel Zapico sari hauek jaso ditu: La Nueva España egunkariaren *Hileko asturiarra*, Asturiasko printzerriko telebistako *2010. urteko taldea* saria, *Asturiasko musika sariak* 2012 eta kultura berrikuntzaren arloko *Serondaya saria* 2012.

profesor del Grado en Composición de Músicas Contemporáneas de TAI Escuela Universitaria de Artes de Madrid

Daniel Zapico

Nace en 1983 en Langreo, Asturias. Desde temprana edad dirige sus estudios hacia el campo de la música antigua iniciando su especialización en la tiorba en 1999. Concluye sus estudios superiores con la máxima calificación en la *Escola Superior de Música de Catalunya* con Xavier Díaz-Latorre. En 2012 obtiene el máster en *Musicología, Educación Musical e Interpretación de la Música Antigua* en la Universidad Autónoma de Barcelona con la felicitación unánime del tribunal por su proyecto sobre Robert de Visée.

Como miembro fundador del ensamble Forma Antiqua ha participado en importantes festivales de toda España y en varias giras de conciertos por Australia, Austria, Alemania, Bolivia, Brasil, China, Ecuador, Francia, Grecia, Holanda, Japón, México, Panamá, Perú, Serbia y Desde 2008 es profesor de *Instrumentos de Cuerda Pulsada del Renacimiento y el Barroco* en el Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza y desde 2009 profesor en la Academia de Música Antigua de Gijón (AMAG). También ha impartido clases magistrales en *The University of Melbourne* (Australia), *Le Rocher de Palmer* (Cenon, Francia), *Yong Siew Toh Conservatory of Music* (Universidad Nacional de Singapur).

Daniel Zapico ha sido galardonado con la distinción de *Asturiano del Mes* del periódico La Nueva España, con el premio al *Grupo del Año 2010* de la Televisión del Principado de Asturias, con los *Premios de la Música en Asturias* 2012 y con el *Premio Serondaya* 2012 a la Innovación Cultural.

EGITARAUA ♫ PROGRAMA

Zango biolareñ distira *El esplendor de la viola da gamba*

Bartolomé de Selva y Salaverde (1595-1638)

Susanna Passeggiata del Primer Libro de Canzoni, **Fantasie y Correnti**



Marin Marais (1656-1728)

Prelude en Mi menor

(de Pièces de violes, Livre II)

Rondeau le Bijou

(de Suite d'un gout étranger en Mi menor, Pièces de violes, Livre IV)

Sarabande a l'Espagnole

(Pièces de violes, Livre IV, Suite en mi menor)

Le badinage

(de Suite d'un gout étranger en Fa# menor, Pièces de violes, Livre IV)



Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Assez de pleurs de la ópera Bellérophon,

Arreglo de Robert de Visée (1655-1733)



Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sonata en Re mayor para viola da gamba y clave, BWV 1028

Adagio | Allegro | Andante | Allegro

Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf, BWV 617

Wenn wir in höchsten Nöten sein, BWV 641

Christ, unser Herr, zum Jordan kam, BWV 684

Preludio y fuga en sol menor, BWV 885

(Clave bien temperado II)



Antoine Forqueray (1671-1745)

(Pièces de viole avec la basse continue [selección])

La Portugaise

Le Carillon de Passy La Leclair

La Buisson, chaconne

Programaren gaineko iruzkinak/Notas al programa

Marina Hervás

Musika, sorreratik bertatik, era guzietako trikimailuen mende egon da bere anbiquotasunari aurre egin ahal izateko, musika hitzez itzultzea ezinezkoa baita. Platon dugu musikaren aurkako susmo horren lehen adibideetako bat. Platonen garaian, kontuz ibili beharra zegoen, haren ustez, arimari eragiten zion arte horrekin –garaiko terminoen arabera–, nahiz eta nola eragiten dion oso ongi ez dakigun. Hitzarekiko hurbiltasunagatik, ahotsa, denbora luzez, musika sorkuntzaren tresna gogokoena eta pribilegiatura izan zen, eta gainontzeko instrumentuen hobekuntza teknologikoa atzeratu zuen. Errenazimentuan, pixkanaka-pixkanaka, tresnak agertzen joan ziren, baina betiere ahotsaren lagungarri. Zango-biolaren genealogia ("hanka sartu" k hanka edo zangoarekin zerikusia dauka) oso konplexua da, tipología eta garapen modu ugari baitaude. Nolanahi ere den zango-biola barrokoan nagusitu zen, giza ahotsari gehien hurbiltzen zitzzion instrumentua zela uste baitzen. Beste alde batetik, giza ahotsak testurik ezaren anbiquotasunari aurre egiteaz gain, "naturalagotzat" ere jotzen zen. "Naturala" eta "artifiziala" mendebaldeko pentsamendu estetikoan gehien aldatu diren kategorietako bi ditugu. Alabaina, hitz gutxitan esanda, XVIII. mendean indarra hartzen joan zen teoriak – batik bat, Jean-Jacques Rousseauen pentsamenduan– proposatu zuen giza hizkuntzaren jatorria kantuan dagoela, eta kantua galtzen joan ginela pixkanaka-pixkanaka. Ahotsak, hortaz, jatorrizko hizkuntzaren zerbait darama, mendebaldeko kulturan funtsezkoan

La música ha sido sometida, desde sus orígenes, a todo tipo de artimañas para poder combatir su ambigüedad dada la imposibilidad de traducción de la música en palabra. En Platón encontramos uno de los primeros ejemplos de esta sospecha contra la música. Había que tener cuidado, a su juicio, con un arte que afecta al alma -según los términos de la época- pero no sabemos muy bien cómo. La cercanía a la palabra hizo que la voz se convirtiera durante mucho tiempo en el instrumento favorito y privilegiado en la creación musical y que se retrasara la mejoría tecnológica del resto de instrumentos. En el renacimiento, poco a poco, se fue conquistando la presencia de instrumentos, aunque siempre subsidiarios de la voz. La genealogía de la viola de gamba (donde "gamba", al igual que en "meter la gamba" se refiere a las piernas) es muy compleja, pues hay numerosas tipologías y formas de desarrollo. Lo que es común a toda su historia es que se ganó un puesto principal en el barroco porque se consideraba que era el instrumento que más se acercaba a la voz humana. Poco a poco, además, la voz humana no solamente combatía la ambigüedad de la ausencia de texto, sino que también se consideraba más "natural". Lo "natural" y "artificial" han sido dos de las categorías más cambiantes en el pensamiento estético occidental. Pero, dicho en pocas palabras, la teoría que fue cogiendo fuerza -con especial significancia en el siglo XVIII en el pensamiento de Jean-Jacques Rousseau- es la que plantea que el origen del lenguaje humano se encuentra en el canto del cual nos fuimos, poco a poco, desprendiendo. La voz porta, entonces, algo del lenguaje

dena, Genesian deskribatutakoak bezalako une urrunetara garamatzana, non Jainko “aditz bilakatu zen”, hau da, hitz –entzungarria baino ez zen, ez ikusteko modukoak–.

Instrumentu guztien artean, flauta eztia eta zango biola ziren giza ahotsean ezkutatutako “naturaltasun” horretatik hurbilene zeudenak. Gizonezkoen ahotsaren agerpen nabarmenak –gregoriarraren herentzia, nonbait-elkarri lotutako bi gertakari azaltzen ditu: ahots altuenak, normalean, tarteko plano batean egotea, erregistro oso altuetara jo gabe; eta zango biolarako musikaren sonoritate ilunerako joera, malenkoniarrek nabarmen lotzea eragiten duena. Musikan introspezkioa bilatzea –kasu honetan, biolarene bidez– bat dator arrazionalismoaren gorakadarekin eta “nia” jakintzaren kategoria sortzaile gisa konkistatzearekin. Horregatik, Descartesek bere pentsamendua “pentsatzen dut, beraz, banaiz” lelo ezagunean laburbildu zuen edo Kantek *sapere aude* [ausarto zaitez pentsatzen] izenekoa aldarrikatu zuen “Zer da Ilustrazioa?” lanean, non jakitearen ausardiak tutoretzari –batez ere, tutoretza erlijiosoari– uko egi zion. XVII. eta XVIII. mendeen artean, egiletzaren nozioa ideia garatu zen musikagileen artean. Programa honetako lanak protoadierazpen pertsonalaren modukoak dira, giza adierazpena hitzen boteretik haratago zabaltzen duen musika tresna baten bidez.

Zango biolarene kontzeptualizazio horrekin batera (hots, gizakiaren gandik gertuen dagoen tresna delakoan), itxuraz kontraesankorra den beste gertakari bat jazotzen zen: mende askotan zehar –baita guri dagokigun sasoian ere–, ez dakigu zein tresnatarako pentsatuta eta idatzitza zeuden pieza gehienak. Esate baterako, *Susanna passeggiata*,

originario, fundamental en la cultura occidental, que nos remite a momentos tan remotos como los descritos en el Génesis, en el que Dios “se hizo verbo”, es decir, palabra -solo era audible, no visible-.

De entre todos los instrumentos, la flauta de pico y la gamba eran las que fueron consideradas como más cercanas a esa “naturalidad” oculta en la voz humana. La destacada presencia de voces masculinas –una herencia, al menos, gregoriana– explica dos fenómenos vinculados: que las voces más agudas normalmente permanezcan en un plano intermedio, sin visitar registros muy elevados; y la tendencia a la sonoridad oscura de la música para viola de gamba, que hace que se vincule significativamente con la melancolía. La búsqueda de la introspección en la música –en este caso, a través de la viola– coincide con el auge del racionalismo y la conquista del “yo” como categoría fundante del saber. Por eso Descartes resume su propuesta en el bien conocido en el “pienso, luego existo” o Kant celebra en su “¿Qué es la Ilustración?” el *sapere aude* [atrévete a pensar], en el que la valentía del saber supone la renuncia al tutelaje –especialmente el religioso-. Entre el siglo XVII y XVIII se desarrolla la noción de autoría en los compositores, lo que hace de las obras de este programa una suerte de protoexpresión personal a través de un instrumento que amplía la expresión humana más allá del poder de las palabras.

Convive con esta conceptualización de la viola da gamba como un instrumento cercano a lo humano otro fenómeno aparentemente contradictorio: durante muchos siglos –también en los que nos ocupan– se desconoce para qué instrumento estaban pensadas y escritas gran parte de las piezas. Es el caso de

Bartolome de Selva y Salaverderena, bere bizitzari buruz ezer gutxi dakiguna. 1638. urteko *Primo de Canzoni, Fantasia y Correnti* liburua da osorik irauen duen musikagile horren liburu bakarra, eta, arrestian esan bezala, “bi, hiru edo lau ahotsentzako eta baxu jarraituarentzako” lanak ditu, zer instrumentutarako idatzita zegoen ezer gehiago zehaztu gabe. Hala ere, instrumentu baten edo bestearen aukeraketa mugatuta zegoen piezan erabilitako tesiturari esker. Lan hori “bakarlariaren” nozioaren adibide goiztiarra da. Barrokoak, oro har, egitura harmonikoen eraikuntza konplexua du ezaugarri, Erranazimentuko “gardentasunaren” eta “simpletasun” klasikoaren gainetik, baldin eta bi substantivo horiek esandako garaiaak oro har deskribatzeko balio badute, behintzat. Beraz, *Susanna passeggiata* zango biolaren rola antzerkian bakarrizketarena bezala eraikitzeagatik bereizten da. Harreman hori, baina, ez da doakoa: barrokoak antzerkia du, neurri handi batean, arteen eta musikaren eredu; zehazki, osagai dramatikoa aztertzen du, erretorika musikaletik abiatuta. Musika erretorika, nolabait esateko, musikari aplikatutako diskurtsoaren tresnen itzulpena zen. Horrela, anbiguotasunaren mehatxua ezabatzen zen, afektu ezberdinak adierazteko modua ezartzen baitzen.

Johann Sebastian Bach “antzerkigile musical” behinenetako da eta, programa honetako piezen kasuan, bere antzerkirako joerak protestantismoaren mezua musikara eraman nahi zuen: huribileko Jainktoa eta gizabanako zehatzarekiko arreta. *Herr Gott, nun schleus den Himmel auf* [Jauna, ireki itzazu zeruko ateak] koralaren izen bereko sarrera, funtsean, bi osagaiz eraikitzen da: alde batetik, testuaren edukiaren zati bat islatzen duen laguntha korapilatsua, non heriotzaren ordua, bidaiaaren

la *Susanna passeggiata*, de Bartolomé de Selva y Salaverde, del que poco sabemos de su vida. El *Libro Primo de Canzoni, Fantasia y Correnti*, de 1638, es el único que se conserva completo del compositor y, como decíamos, contiene obras para “dos, tres o cuatro voces y bajo continuo” sin especificar nada más sobre el instrumento para el que estaba pensado. No obstante, la elección de un instrumento u otro quedaba acotada gracias a la tesitura visitada en la pieza. Esta obra es un ejemplo temprano de la noción de “solista”. El barroco, en términos generales, está caracterizado por la construcción compleja de entramados armónicos por encima de la “transparencia” renacentista y la “sencillez” clásica, si es que ambos sustantivos sirven para simplificar estas épocas. Así que la *Susanna passeggiata* se distingue por construir el rol de la viola de gamba como el del monólogo en el teatro. No es gratuita esta relación: el barroco tiene, en gran medida, al teatro como modelo para las artes y la música, en concreto, explora el componente dramático a partir de la retórica musical. La retórica musical era la traducción, por así decir, de las herramientas del arte del discurso aplicadas a la música. De este modo, se eliminaba la amenaza de la ambigüedad, pues se establecían cómo expresar distintos “afectos”.

Johann Sebastian Bach es uno de los principales “dramaturgos musicales” y, en el caso de las piezas de este programa, su disposición teatral buscaba llevar a música el mensaje del protestantismo: un dios cercano y la atención al individuo concreto. La introducción homónima al coral *Herr Gott, nun schleus den Himmel auf* [Señor, abre las puertas del cielo] se construye básicamente de dos materiales: por un lado, un enrevesado acompañamiento que refleja parte del contenido del

amaiera eta lurreko sufrimendua iragartzen diren. Beste aldetik, tarte handien bidez eraikitako melodía bat entzun dezakegu, tradizioz arima gisa interpretatu izan dena zeruko ateei deitzuz. *Christ, unser Herr zum Jordan kam* piezan entzuten dugun uhin melodikoa, ordea, ibaiaren uhinak islatzen saiatzen da. Horrela, arreta koralaren erdigunean jartzen da: ardurak bizitza hobetu dezake. Molde uhinduarekin uztartzen den lan melodikoa, uretan murgildu eta urgaineratzen da, nolabait esateko, urak “bekatutik libratzen” gaituela erakusteko eta “bizitza berria eskaintzen” digula erakusteko, lan koralak dioen bezala. *Wenn wir in höchsten Nöten sein* [Itxaropena galdurik gaudenean] preludioak, aldi berean, barkamen eta laguntza Jainkotiarra kiko kontsolamendua eta egonezinezko uneak elkartzen ditu. Horretarako, Bachek koralaren melodía xumea modu zabalean apaintzen du, bere melodía jarraitu eta bere mezua ulertu ahal izateko -hots, Jainkoaren presentzia eta laguntza agintzen duena-, baina ez da guztiz gardena: Jainkoaren zinetan, zalantzak eta eguneroko nekeak ere azaleratzen dira.

Biolarako sonatak eta Preludio eta fugak Bachen nolabaiteko sasoiko autokontzientziaren berri ematen dute. *Sonata* 1740. urtearen inguruau idatziz, Bachen heriotza baino hamar urte lehenago, zango biolarekiko interesa azkenetan zegoela -XV. mende inguruau sortu zen eta une distiratsuena zein gainbehera XVII. eta XVIII. mendeen artean izan zuen-, gaur egun harizko laukotearen ezaugarri diren instrumentuei lekua utzi zienean. Bachek, ustez, Carol Friedrich Abelentzat idatzi zuen pieza hori -eta beste bi gehiago-, Corellik ezarritako ereduari jarraituz, hau da, motela-azkarra-motela-azkarra tartekatzen duena, non kontrastea

texto, en el que se anuncia la hora de la muerte, el final del viaje y el sufrimiento terrenal. Por otro lado, escuchamos una melodía construida mediante grandes intervalos, que se ha interpretado tradicionalmente como el alma llamando a las puertas del cielo. La ondulación melódica que escuchamos en *Christ, unser Herr zum Jordan kam*, sin embargo, trata de reflejar la ondulación del río. De este modo, se centra la atención en el núcleo del coral: cómo el cautismo puede mejorar la vida. El trabajo melódico que se entrelaza con el motivo ondulante, se sumerge y resurge del agua, por así decir, para mostrar cómo el agua nos “limpia de pecado” y nos abre a una “nueva vida”, según reza el coral. En el preludio *Wenn wir in höchsten Nöten sein* [Cuando estamos en una situación desesperada] une a la vez el consuelo por el perdón y acompañamiento divino con los momentos de desasosiego vital. Para ello, Bach toma ornamento profusamente la sencilla melodía del coral, de tal modo que podemos seguir su melodía y entender su mensaje -que es el que promete la presencia y ayuda divina- pero no es cristalina del todo: se cuelan en las promesas divinas también la duda y los pesares cotidianos.

La *Sonata* para viola y en el *Preludio y fuga* dan cuenta de cierta autoconciencia epocal en Bach. La *Sonata*, compuesta hacia 1740 -apenas diez años antes de la muerte de Bach- se encuentra ya en el ocaso del interés por la viola de gamba, que surgió hacia el siglo XV y vio su esplendor -y decadencia- entre el siglo XVII y el XVIII, cuando dejó paso a los instrumentos que hoy caracterizan al cuarteto de cuerda. Bach, que presumiblemente escribió esta pieza -y dos más- para Carol Friedrich Abel, las compuso siguiendo el modelo establecido por Corelli, a saber, el que intercala lento-rápido-lento-rápido, en el

funtsezko tresna adierazgarria den. Horrela, *tempo-an* ez ezik, ehunduran ere antzeman dezakegu kontrastea. Bestalde, *Ondo gozaturiko klabezina*, hizpide darabilgun *Preludioa eta ihesa* aintzat hartzen dituena, afinazio sistemaren hobekuntzari buruzko funtsezko dokumentu gisa sortzen da (“temperamentua”), tonalitateekin jolasteko aukera ematen zuena, interpretatzen zen instrumentua eta, zehazki, klabezina, berriz afinatu behar izan gabe. Bilduma honetan, gaur egunera arte iristen den tonu sistema hasiberriaren tonalitate bakotzeko -48- pieza bana jasotzen da.

Marin Marais eta Antoine de Fourqueray ditugu Frantziako zango biolaren bi jotzaile nagusiak. Maraisek jokera delikatu eta gardena zuen; Fourqueray, berriz, korapilatsuagoa eta jostariagoa zen. Maraisek txantxazalea izan nahi zuenean ere, *Le badinage* [Txantxa] lanean bezala, nolabaiteko ukitu serioa erakusten zuen. Horren adibide dugu *La portugaise*, suitearen mugimendu bat re minorrean. Suiteak dantza multzoak ziren, neurri handi batean, marka “nacionala” zeramatenak. “Portugaldar” horrek hasiera kementsua eta hasieran aurkeztutako materialen antzeko osagaez hornituriko tarteko zati introspektiboa elkartzen ditu. Hain zuzen ere, *Suite d'un gout étranger* [Atzerriko moldeko suitea] delakoan aukitzentzen dugu “nacionalarekiko” hurbilketa mesfidatia. Kontzertu honetan, haren bi pieza entzungo ditugu, bai eta *Espainiako Sarabanda* ere, garai hartan ezagunak ziren topikoetara jotzen dutenak musikan “españiartasuna” edo “frantsestasuna” islatzeko. Estereotipo musical horiek ez ziren beti impostatuak edo gehiegizkoak. Lullyren kasuan, *Bellérophon* tragedia musikaleko koru baten moldaketa bat entzungo dugu, eta lan horretan musika frantsesa gainerako musikatik

que el contraste sirve como herramienta expresiva fundamental. De esto modo, no solo escuchamos contraste en el *tempo*, sino también en la textura. Por su parte, el *Clave bien temperado*, donde se incluye el *preludio y fuga* que nos ocupan, surge como documento fundamental sobre la mejora en los sistemas de afinación (el “temperamento”) que permitía jugar con las tonalidades sin tener que reafinar el instrumento que se interpretaba y, en concreto, el clave. En esta compilación, recoge una pieza por cada una de las tonalidades -48- del incipiente sistema tonal que llega hasta nuestros días.

Marin Marais y Antoine de Fourqueray representan dos de las figuras principales de la viola de gamba francesa. Mientras que Marais tenía un lenguaje más delicado y transparente, Fourqueray era más enrevesado y juguetón. Incluso cuando Marais quería ser bromista, como en *Le badinage* [La broma], se colaba cierto talante solmene. Ejemplo de ello es *La portugaise*, un movimiento de la Suite en *re m*. Las Suites eran conjuntos de danzas, en gran medida con marca “nacional”. Esta “portuguesa” combina un energético comienzo con una parte intermedia más introspectiva sobre materiales similares a los presentados al inicio. Un acercamiento suspicaz a lo “nacional” lo encontramos, justamente, en la *Suite d'un gout étranger* [Suite de gusto extranjero], de la que en este concierto escucharemos dos de sus piezas, así como la *Sarabanda a la española*, que recurren a tópicos conocidos en la época para reflejar “lo español” o “lo francés” en la música. No siempre estos estereotipos musicales eran impostados o exagerados. En el caso de Lully, del que escucharemos un arreglo de uno de los coros de su tragedia musical *Bellérophon*, él busca caracterizar y diferenciar la música

bereizi nahi izan zuen musikagileak. Horretarako, puntutxoa baliatu zuen maiz, melodiei izaera handientsu eta hasperenezkoa emanda, ondokoaren gonbita behin eta berriz izango balitz bezala. Nolabaiteko izaera “herrenagatik” nabarituko dugu musikaren bilakaeran. Baliabide hori, oso ohikoa Lullyren musikan (eta Barrokoko musika “frantsesaren” ezaugarria izan zena), moldaketa honen oinarria den korralak musika jartzen dion testu arrangura edo aienea azpimarratzen laguntzen du, kasu horietan.

francesa del resto. Para ello, recurrió frecuentemente a la figura del puntillo, que dota a las melodías de un carácter solemne y suspirante, como si fuera una invitación a lo que sigue, una y otra vez. Lo notaremos por cierto carácter “cojo” en el discurrir musical. Este elemento, típico de la música de Lully -y que fue marca de la música “francesa” barroca- ayuda en este caso a subrayar el lamento textual al que pone música el coral del que parte este arreglo.



Cantene d'Amore

Capilla Santa María



Vitoria-Gasteiz / Santa María (Katedrala/Catedral) / 20:15

Cantene d'Amore

Capilla Santa María

Carlos Mena

Kontratenorea eta
zuzendaria/*Contratenor*
y dirección

Jone Martínez

Sopranoa/*Soprano*

Carlos García Bernalt

Zenbaloa/*Cémbalo*

Santa Maria Kapera

Santa Maria Kapera 2009ko irailean estreinatu zen jendaurrean; hain zuzen ere, Gasteizko Santa María Katedralaren nabe zentrala jendearentzako ireki zenean. Santa María Fundazioaren bultzadarekin sortu zen, antzinako musika interpretatzen adituak diren musikariekin osatzen dute eta Carlos Mena da zuzendaria.

Haren repertorioak "musika historikoa" deritzonaren aukera zabala hartzen du; hain zuzen ere, XIII. mendetik XVIII. mendearen amaiera arte, eta programak konpositore hauen oroitzen urteurrenen inguruan oinarritzen dira: Georg Friedrich Haendel, Henry Purcell, Charles Avison, Juan de Hidalgo, Giovanni Battista Pergolesi, Antonio Caldara, Tomás Luis de Victoria, eta abar.

Formazioa aldakorra da eta bere organikoa egokitzen du interpretatzeten duen repertorioko musikaren sei mendeek eskaintzen dituzten musika literaturaren interpretazio kodeetara.

Santa Maria Kapera hauexetan jardun da: Suitzako Les Riches Heures de Valère, Donostiako Musika Hamabostaldia,

Capilla Santa María

Capilla Santa María tuvo su estreno ante el público en Septiembre del 2009 con motivo de la reapertura al público de la nave central de la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz. Fundada bajo el impulso de la Fundación Santa María y formada por músicos especializados en la interpretación de música antigua, está dirigida por Carlos Mena.

Su repertorio abarca un gran abanico de la llamada "música histórica" desde el siglo XIII hasta finales del XVIII, destacando sus programas en torno a aniversarios conmemorativos de compositores como Georg Friedrich Haendel, Henry Purcell, Charles Avison, Juan de Hidalgo, Giovanni Battista Pergolesi, Antonio Caldara, Tomás Luis de Victoria, etc...

La formación es variable y adapta su orgánico a los códigos de interpretación de la literatura musical que ofrecen los seis siglos de música del repertorio que interpreta.

Capilla Santa María ha actuado en Les Riches Heures de Valère en Suiza, Quincena Musical de Donostia, Auditorio

Madrilgo Musika Auditorio Nazionala, Genevako Les Concerts de St. Germain, Gijongo Antzinako Musika Jaialdia, Nafarroako Unibertsitatea, Rondako Musika eta Filosofia Topaketak, Arabako Antzinako Musika Astea, Salamancako Unibertsitateko Fonseca Auditorioa, Portugalgo behe Algarveko Terras sem Sombra Jaialdia, Lisboako Gulbenkian Fundazioa...

Haren proiekturik handienetako bat Madrilgo Zarzuela Antzokian Juan de Hidalgoren "De lo divino ... y humano" lanaren inguruko ikuskizun eszeniko musikala tauraratzea izan zen, Carlos Menak sortua eta Joan Antón Rechiren zuzendaritza eszenikoaren pean.

Nacional de Música de Madrid, Les Concerts de St Germain en Ginebra, Festival de Música Antigua de Gijón, Universidad de Navarra, Encuentros de Música y Filosofía en Ronda, Semana de Música Antigua de Álava, Auditorio Fonseca de la Universidad de Salamanca, Festival Terras sem Sombra del Bajo Algarve en Portugal. Fundación Gulbenkian de Lisboa...

Uno de sus proyectos más ambiciosos fue la puesta en escena en el Teatro de la Zarzuela de Madrid un espectáculo escénico musical en torno a la obra de Juan de Hidalgo, "De lo divino...y humano" ideado por Carlos Mena y con dirección escénica de Joan Antón Rechi.



EGITARAUA ♦ PROGRAMA

Cantene d'Amore

I. zatia *I parte*

Alessandro Scarlatti (1660-1725)

Cantata. Recitativo: "Dormono l'aure estive"

Francesco Durante (1684-1775)

Duetto. "Dormono l'aure estive"

Alessandro Scarlatti

Cantata. Recitativo: "Al fin m'ucciderete"

Francesco Durante

Duetto. *Al fin m'ucciderete*"

Agostino Steffani (1654-1728)

Placidissime catene



II. zatia *II parte*

Giovanni Maria Bononcini (1642-1678)

Cantata. "Lasciami un sol momento"

Duetto. "Chi d'Amor tra le catene"

Georg Friedrich Haendel

Cantata. "Stelle, perfide stelle"

Duetto. "Tanti strali al sen mi scocchi"

Programaren gaineko iruzkinak/Notas al programa

Ainara Zubizarreta

Komunikazioaren egintzak hiru elementu dauzka: igorlea, mezua eta hartzalea. Eta musikari erreparatzen badiogu, elementu berdinak aurkituko ditugu: musikagilea, musika jotzaileak eta entzuleak. Nolanahi ere den, komunikazioaren egintza bete-betea izan dadin, hiru elementuek kode erkidea izan behar dute, hau da, guztiak jakin behar dute zein lengoaiatan egiten den trukea, eta lengoia horren arauak, sintaxia eta esamoldeak ezagutu behar dituzte. Komunikazioaren egintza olerkigintzaren esparruan garatzen bada –esparru horretan, komunikatzeko asmoak informazio igorpen hutsa gainditzen du eta zurrara jakin batzuk eragin nahi ditu hartzalearengan–, kode partekatu horri, hitzezko esanguraz gain, esanahi sinbolikoa ere eman behar zaio. Beraz, lengoia poetikoaren (halakotzat jo dezakegu musikaren lengoia) helburua, mezu bat igortzea ez ezik, zurrara bat piztea ere bada.

Johann Joachim Quantz (1697-1773), Alemaniako musikagile eta xirula jotzaileak, XVIII. mendearren lehen erdiko jardunbide musicalari buruzko trataturik osoenetako baten egileak, helburu erkidea ezarri zuen musikariarentzat eta hizlariarentzat, hauxe iritzita: “bi-biak entzuleen bihotzen menderataile bilakatu behar dira, haien grinak piztu edo baretu behar dituzte eta honelako edo halako sentimendura eramateko gauza izan behar dira”. Erretorikazko musika barrokoaren artea, beraz, bai musikagileak, bai musika jotzaileek, soinua entzulea konbentzitzeko eta emozioen esparru jakin batzuetara eramateko moduan erabiltzean datza. Barrokoko musika-pentsalariek beraiek “afektuen teoria” deritzen arte bihurtu zuten erretorikaren molde hori, eta

El acto comunicativo consta de tres elementos: el emisor, el mensaje y el receptor. Si atendemos, pues, al arte musical, encontramos los mismos elementos en el compositor, los intérpretes y el oyente. Pero, para que el hecho comunicativo pueda darse de manera plena, los tres elementos deben tener en común un código, es decir, todos deben conocer el lenguaje en el que está realizándose el intercambio, sus normas, su sintaxis y sus giros idiomáticos. Cuando el acto comunicativo se desarrolla en el terreno de la poética, en el que la intención comunicativa trasciende la mera transacción de información y persigue provocar ciertas respuestas en el receptor, se precisa que a ese código compartido se le dé, además del literal, un sentido simbólico. El fin, pues, del lenguaje poético, dentro del que podríamos incluir el musical, no es únicamente el de transmitir un mensaje, sino que pretende, además, suscitar una emoción.

Johann Joachim Quantz (1697-1773), compositor y flautista alemán, autor de uno de los tratados más completos sobre la práctica musical de la primera mitad del siglo XVIII, establece, tanto para el músico como para el orador, un objetivo común, al considerar que deben “convertirse ellos mismos en dominadores de los corazones de sus oyentes, suscitar o aplacar sus pasiones y transportarlos a tal o cual sentimiento”. El arte de la retórica musical barroca consiste, pues, en que tanto el compositor como los intérpretes utilicen el material sonoro de manera que persuadan al oyente y lo transporten a unos determinados ámbitos emocionales. Los propios pensadores musicales del Barroco convierten este arte de la

horren bitartez, kanpoko zeinahi mugimenduk zuzenean eragiten du gorputzean eta zeharka ariman. Horrela, beraz, afektuak piztea eta baretza bihurtu zen hizkuntza poetiko eta musicalaren helburu nagusia XVI. mendearen amaieratik XVIII. mendearen lehen erdira arte.

Errenazimentua emozio neurritsu eta zuhurrak sortzean zetzan; Barrokoak, berriz, balioa eman zien muturreko eta aurkaritzaz beteriko emozioak adierazteari. Hala eta guztiz ere, Barrokoaren testuinguruan, emozioez hitz egiten dugunean, ez gara ari musikagilearen sentimendu pertsonalen adierazpenaz edo barruko kezka subjektiboez, oro har, afektuez baizik, -mina, poza, gorrota- edo testuan iradokitako afektuaz, ahots musikaz hitz egiten denean. Barrokoak afektuen teoriarri egindako ekarpenik handiena estereotipo edo topiko musicalak sortzea izan zen, kode partekatu horrena egiten dutenak. Figuralismoa deritza -Madrigalismoa ere deitu ohi zaio, Errenazimentuko madrigalarekin duen loturagatik- eta testuak dakarren afektua musikan islatzen du klike melodiko eta erritmikoen bidez. Italiako barrokoko kantatek eta duetoek, Errromako hiriarekin zerikusia duten 1700. urte inguruko musikagileek sorturikoek, osatzen dute honako programa hau, eta esandakoaren adibide bikaina da.

Kontzertuaren lehen zatia, hari nagusia berari lotutako maitasun eta minaren gaia duena, Alessandro Scarlattiren bi kantatarekin (1660-1725) eta Francesco Duranteren (1684-1775) izen bereko bi duetorekin hasten da. Scarlatti izugarri lagundi zuen garaiko ahots generoen garapenean. Bere operak eta kantatak XVIII. mendearen lehen erdiko konposizio baliabideen eta ahots formen estandarizazioaren erakusgarri dira.

retórica en la llamada “teoría de los afectos”, según la cual cada movimiento del exterior influye directamente en el cuerpo e indirectamente en el alma. Así pues, suscitar y aplacar afectos se convirtió en el principal objetivo del lenguaje poético y musical desde finales del s. XVI hasta la primera mitad del XVIII.

Pero, así como el Renacimiento consistía en suscitar emociones moderadas y comedidas, el Barroco comienza a dar valor a la expresión de emociones extremas y contrastantes. Sin embargo, cuando hablamos de emociones en el contexto del Barroco, no nos referimos a la expresión de sentimientos personales o a las inquietudes internas y subjetivas del compositor, sino a la de afectos en general -el dolor, la alegría, la ira- o al afecto sugerido en el texto, cuando se habla de música vocal. La mayor aportación del Barroco a la teoría de los afectos fue la creación de estereotipos o tópicos musicales que funcionan como el mencionado código compartido. El llamado figuralismo -conocido también como madrigalismo, dada su conexión con el madrigal renacentista- consiste en dibujar en música el afecto que contiene el texto a través de clichés melódicos y rítmicos. El presente programa, formado por cantatas y duetos del Barroco italiano de compositores de entorno a 1700 relacionados con la ciudad de Roma, supone un magnífico ejemplo de lo dicho.

La primera parte del concierto, cuyo hilo conductor es el tema del amor y el dolor a él asociado, comienza con dos cantatas de Alessandro Scarlatti (1660-1725) y dos duetos homónimos de Francesco Durante (1684-1775). Scarlatti contribuyó de forma decisiva al desarrollo de los géneros vocales de la época. Sus óperas y cantatas suponen un ejemplo de la estandarización de los

Opera arieta oinarriturik eraikitzen zen, hots, funtsezko une musikaletatik, non pertsonaia bakoitzak afektu jakin bat adierazten zuen eta narrazioa gelditu egiten zen. Geroago, ariak errezitatiboen bidez lotzen ziren, eta musika atzeko planoan uzten zuen molde deklamatua erabiliz, ekintza bizkortu egiten zen. Aiek, "da Capo" izenekoek, hiruko egitura zuten (A-B-A'), testu eta musika desberdina zuten lehen bi zatietan eta eta errepikapena egiten zen lehenengoan, non abeslariak aurretik abestutako doinu edo airearen inguruan improbisatzen zuen. Kantata miniaturazko operatzat har daiteke, aria eta errezitatiboen txandaketari eusten baitio, baina beste kontsumo eremu batean interpretatzet da, antzoki handietatik at, *ganberan*, eta entzule kultuentzat eta baxu jarraituarekin bakarrik. F. Duranteak Scarlattiren kantaten errezitatiboean oinarritutako dueto batzuk idatzi zituen. Nahiz eta Duranteren asmoa didaktikoa zen, edo, agian, horregatik, bere *duetti* zirelakoak musikagile barrokoaren eredu hobezinaren adibide bikainak dira, musikari osoaren adigarri eta partiturari datzezkion keinu adierazkorra benetako soinura eramateko gai dena.

Scarlattiren lehen kantata, eta jarraian entzungo den Duranteren izen bereko duetoa *Dormono l'aure estive* ("Udako aurak lotan daude") deritzona da. Testua gaueko paisaia bat deskribatzen hasten da, eta handik lasterrera pintura musicalaren lehen adibidea aurkituko dugu bertsoen tratamenduan: "*fatto immobil cristallo, il mar riposa*" ("kristal higiezina bilakaturik, itsasoa geldirik dago"). Duranteren lanean nabarmenagoa da, ahotsa nota bakarrean errezitatzen dela, norabide melodikorik gabe eta isilune batez horniturik. Azken bertsioan "*sciolgo la voce all'armonia del pianto*" ("nire ahotsa negarraren harmoniarri eskaintzen diot"), Duranteak beheranzko

recursos compositivos y formas vocales de la primera mitad del siglo XVIII. La ópera se construía a partir de las arias, momentos musicales clave, en los que cada personaje expresaba un afecto y la acción narrativa se detenía. Las arias se enlazaban luego mediante recitativos que, con un estilo declamado que hacía pasar la música a segundo plano, aceleraban la acción. Las arias, denominadas "da Capo", tenían forma tripartita (A-B-A'), con texto y música diferente en las primeras dos partes y una repetición de la primera, en la que el o la cantante improvisaba sobre la melodía previamente cantada. La cantata puede considerarse una ópera en miniatura, ya que mantiene la alternancia de arias y recitativos, pero interpretados en un ámbito de consumo distinto, al margen de los grandes teatros, en la *camara*, y destinados a un público de corte erudito y sólo acompañados del bajo continuo. F. Durante escribió una serie de duetos basados en recitativos de las cantatas de Scarlatti. A pesar de que la intención de Durante era didáctica, o quizás precisamente por ello, sus *duetti* suponen un buen ejemplo del ideal del intérprete barroco como músico completo y capaz de trasladar al sonido real los gestos expresivos inherentes a la partitura.

La primera cantata de Scarlatti, seguida del dueto homónimo de Durante que se escuchará, es *Dormono l'aure estive* ("Duermen las auras estivales"). El texto comienza con la descripción de un paisaje nocturno, en el que pronto encontramos el primer ejemplo de pintura musical en el tratamiento de los versos: "*fatto immobil cristallo, il mar riposa*" ("convertido en cristal inmóvil, el mar reposa"), más evidente en la pieza de Durante, con el recitado de la voz en una misma nota, sin dirección melódica y seguido de un silencio. En el último verso, "*sciolgo la voce all'armonia del*

doinua darabil, eta amaieran, azkeneko hitzean, melisma ederra ager da, eskala kromatiko beherakorren baliabidea, Barrokoaren figuralismoak erabili ohi zuena, aprobetxatuta, minaren edo heriotzaren ikurtzat.

Bigarren kantata/duetoa *Al fin m'ucciderete o miei piensi* ("Azkenik, hilko nauzue, o, nire pentsamenduek"). Jelosiak eragindako heriotzaren gaia jorratzen du, eta Zefiroren emazte zen Klori greziar ninfari eskainita dago. Zefiro eta Boreas anaia lehian aritu ziren ninfaren maitasunak nork eskuratuko. Madrigalismo argienak hitz hauetan ager dira: *volute*, non kontzeptua goranzko eskalen eta birtuosismo handiaren bidez islatzen den, eta *sospiro*, beheranzko bidun minorreko doinu eten baten bidez.

Kontzertuaren lehen zatia Agostino Steffaniren (1654-1728) *Placidissime catene* ("Katea gozoegiak") lanarekin amaitzen da. Hiru zati guztiz bestelakoetan banatuta dago: "Placidissime catene" aria/duetoa, "Ha perduto ogni suo bene" ("Ondasun guztiak galdu ditu") allegroa eta "Vivo in doglie, e moro in pene/Affanni pene e guai voi non farete/Amor fà quanto vai da la prigion" ("Minetan bizi naiz eta penak ditut bizikide/Ez didazue kezkarik, nahigaberik eta zorigaitzik eragingo/Amodioa, noiztik ez zara espoxera joan"). Konposizio heldua da, irudimen handikoa eta ustekabeko moldez betea, non imitazio estiloa nagusi den.

Bigarren zatia Giovanni Maria Bononciniren (1642-1678) *Lasciami un sol momento* ("Utzi bakarrik une batean") kantatarekin hasten da. Oso bestelakoak diren bi *da capo* ariak osatzen dute kantata, eta errexitatibo batek lotzen ditu. Kantu hori dela medio, maitasunaren traizioari buruzko gaia jorratzen da. Dena dela, lehen aria tonu larri eta goibegalatik bereizten da, eta bigarrenak, doinu

pianto" ("entrego mi voz a la armonía del llanto"), Durante hace uso de una melodía descendente, para acabar, en la última palabra, con un gran melisma, sirviéndose del recurso de escalas cromáticas descendentes, utilizado por el figuralismo barroco, como símbolo del dolor o la muerte.

La segunda cantata/dueto es *Al fin m'ucciderete o miei piensi* ("Acabaréis matándome, oh pensamientos míos"). Trata el tema de la muerte por celos y está dedicada a la ninfa griega Clori, esposa de Céfiro, por cuyo amor compitieron éste y su hermano Bóreas. Los madrigalismos más claros aparecen en las palabras *volute*, en la que el concepto se dibuja a través de escalas ascendentes y un gran virtuosismo, y *sospiro*, a través de una melodía entrecortada de segunda menor descendente.

La primera parte del concierto se cierra con *Placidissime catene* ("Dulcísimas cadenas") de Agostino Steffani (1654-1728). Está dividida en tres partes contrastantes: el aria duetto "Placidissime catene", el allegro "Ha perduto ogni suo bene" ("Ha perdido todos sus bienes") y el adagio "Vivo in doglie, e moro in pene/Affanni pene e guai voi non farete/Amor fà quanto vai da la prigion" ("Vivo en dolores y hábito en penas/Angustias, penas y desgracias no me haréis"). Se trata de una composición de madurez, de gran imaginación y repleta de giros inesperados, en la que predomina el estilo imitativo.

La segunda parte comienza con la cantata *Lasciami un sol momento* ("Déjame sólo un momento") de Giovanni Maria Bononcini (1642-1678). Consta de dos arias *da capo* de caracteres completamente distintos entrelazadas por un recitativo. Con esta cantata nos adentramos en el tema de

hirutar bizkorra erabiliz, Bononciniik testuaren barrruko ideia azpimarratzen du musika erabiliz, protagonistak bere sentimenduei amore ematen eta, etsipena lagun, nolabaiteko bakea lortzen duela: *Soffro in pace la catena/Né più spero libertà* ("Bakean sufritzen dut katea/Dagoeneko ez dut askatasunik espero").

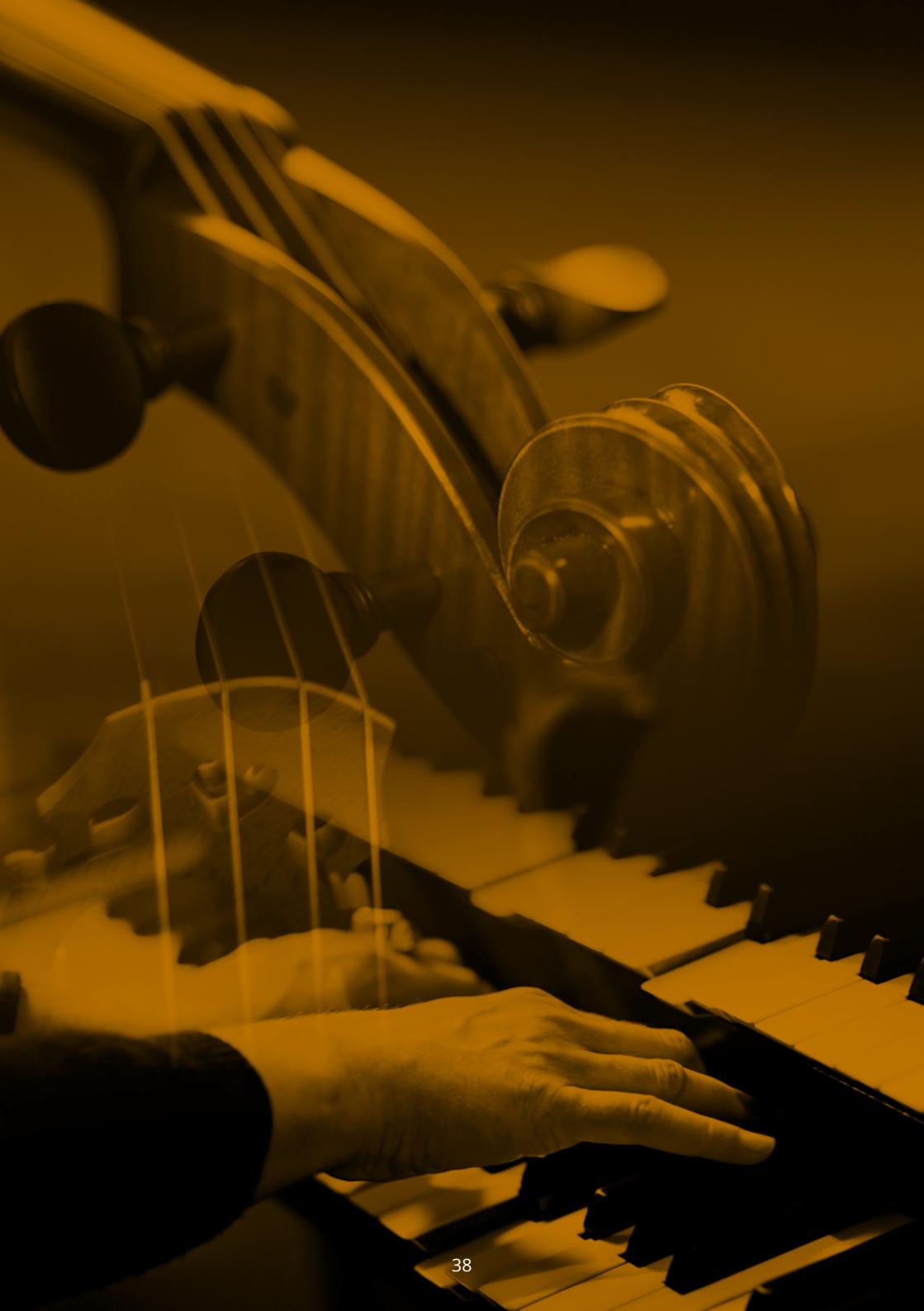
Chi d'amor tra le catene/pose un giorno incauto il pie/nell'abisso delle pene sventurato all'or cadè ("Egunen batean, oina amodioaren kateetan jarri zuen inozoa/atsekabeen amildegian jausi zen zorigaitzoan"). Bertso horiekin hasten da Bononciniiren duetoa; sei zatitan banatzten da (aria-aria-errezitatiboa-arrezitatiboa-aria-arioso) eta maitasunaren inguruko hausnarketa batean datza. Atal bakoitzak giro desberdin batera biltzen gaitu eta guztietañ, hirugarren aria dugu deigarriena, bere izaera jostariagatik: *Amor è quel bambin/che contenti e piacer spargendo vola* ("Amodioa haur bat da/ pozez eta plazerraz blai/ hegan doana").

Kontzertua amaitzeko, G.F. Haendelen (1685-1759) *Stelle, perfide stelle* ("Izarak, izar maltzurrak") kantata eta *Tanti strali al sen mi scocchi* ("Hainbeste gezi jaurti dizkidazu") duetoa ditugu. Haendelek hainbat italiar kantata idatzi zituen herrialde horretara egindako bidaietan, XVIII. mendearren lehen hamarraldian. Lan horiek generoaren ezaugarriei estén diete, aria eta errezitatiboen txanda, gai eta baxu jarraituaren akonpainamenduari dagokienez. Hala eta guztiz ere azken kantaten dramatismoa aurretiaz entzundakoen dramatismoari gailentzen zaio, ahots molde muturrekoagoak baliaturik, harmonia sofistikatuagoak baitarabiltzate, bai eta kontrapuntua sarriago eta imitazio molde garatu-garatu ere.

la traición en el amor. Sin embargo, así como la primera aria se caracterizaba por el tono grave y apesadumbrado, en la segunda, haciendo uso de un ritmo ternario ágil, Bononcini remarcaba con la música la idea interna del texto, cuando el protagonista se rinde a sus sentimientos y alcanza cierta paz en la resignación: *Soffro in pace la catena/Né più spero libertà* ("Sufro en paz las cadenas/Ya no espero libertad").

Chi d'amor tra le catene/pose un giorno incauto il pie/nell'abisso delle pene sventurato all'or cadè ("Quien entre las cadenas del amor puso un día un pie incauto/en el abismo de las penas/cayó desventurado"). Con estos versos comienza el dueto de Bononcini, que se divide en seis partes (aria-aria-recitativo-recitativo-aria-arioso) y consiste en una reflexión en torno al amor. Cada una de las partes nos envuelve en una atmósfera distinta, siendo la más contrastante, por su carácter juguetón, la tercera aria *Amor è quel bambin/che contenti e piacer spargendo vola* ("El amor es ese niño/que vuela derramando alegrías y placer").

El concierto se cierra con la cantata *Stelle, perfide stelle* ("Estrellas, pérfidas estrellas") y el dueto *Tanti strali al sen mi scocchi* ("Tantas saetas me disparas") de G.F. Haendel (1685-1759), quien compuso una serie de cantatas italianas durante sus viajes a este país, en el primer decenio del siglo XVIII, que mantienen las características del género respecto de la alternancia de arias y recitativos, temática y acompañamiento de bajo continuo. Sin embargo, su dramatismo supera el de las previamente escuchadas, con giros vocales más extremos, armonías más sofisticadas, mayor uso del contrapunto y un estilo imitativo muy desarrollado.





10

Siface,
L'amor castrato

Nereydas

Vitoria-Gasteiz / Santa María (Katedrala/Catedral) / 20:15

Siface, *L'amor castrato*

Nereydas

Filippo Mineccia

Kontratenorra/Contratenor

Javier Ulises Illán

Zuzendaria/Director

Ricart Renart

Biolina/Violín

Elvira Martínez

Biolina/Violín

Guillermo Turina

Biolontxeloa/Violonchelo

Daniel Oyarzabal

Klabezina/Clave

Manuel Minguillón

Artxilautea/Archilaúd

Nereydas

2010ean sortu zen, musika ondarea ikertu, interpretatu eta zabaltzeko helburuarekin. Javier Ulises Illánnek zuzendutako taldea irekia eta malguda, bere proiektuetako bakoitzean esperientzia eta prestakuntza handiko musikariak (instrumentistak eta ahotsak) batzeko eta integratzeko gai dena.

*Nereydas*ek aldi estilistiko ezberdinak hartzen dituen errepetorio zabala eskaintzen du, Errenazimentuko eta Barrokoko musikatik klasizismoko programa sinfoniko-koraletaraino. Bere interpretazioak, irizpide historizistekin eginak, iturrien azterketan eta partitura bakoitzari buruzko lan musikologikoan oinarritzen dira. Aldi eta lan bakoitzaren esentzia, estiloa eta espíritu eskaintzeko, garaiko jatorrizko tresnak edo horien kopia fidagarriak erabiltzen ditu.

*Nereydas*en kontzertuak modu argigarrian eta iruzkindutan garatzen dira, pertsona guztiak musikaren kulturara eta musikak transmitzen duen emoziora hurbiltzen laguntzeko.

Nereydas

Se funda en 2010 con el objetivo de investigar, interpretar y difundir el patrimonio musical. Dirigida por Javier Ulises Illán, es una agrupación abierta y flexible capaz de ensamblar e integrar músicos (instrumentistas y voces) de amplia experiencia y formación en cada uno de sus proyectos.

Nereydas ofrece un amplio repertorio que abarca diferentes períodos estilísticos, desde músicas del Renacimiento y el Barroco hasta programas sinfónico-coriales del Clasicismo. Sus interpretaciones, realizadas con criterios historicistas, están basadas en el estudio de las fuentes y el trabajo musicológico sobre cada partitura. Con el fin de ofrecer la esencia, el estilo y el espíritu propios de cada periodo y cada obra, utiliza instrumentos originales de época o copias fidedignas de los mismos. En su afán divulgador y para favorecer el acercamiento de todas las personas a la cultura musical, y a la emoción que la música transmite, los conciertos de

Nereydas aldizka jaialdietara gonbidatzen dute. Bere ibilbidean zehar, programazio entzutetsuetan parte hartu du, hala nola Versaillesko Jaialdian (Frantzia), Madrilgo Erkidegoko Arte Sakratuaren Nazioarteko Jaialdian, El Greco Musika Jaialdian Toledon, Cadizko "Manuel de Falla" Musika Jaialdi Iberoamerikarrean, Boadilla Clásicos Jaialdian edo Corpus Musika Toledon.

Taldearen lana kritikari espezializatuek aintzatetsi dute bere soinu bikainagatik, afinazioagatik, empasteagatik, bat-egiteagatik, grinagatik eta ñabardurarako gaitasunagatik.

Nereydas Antzinako Musikako Espainiako Taldeen Elkarteo (GEMA) kidea da.

Nereydas se desarrollan de manera ilustrativa y comentada.

Nereydas es invitada regularmente a festivales. En su variada trayectoria ha participado en programaciones de prestigio como el Festival de Versalles (Francia), Festival Internacional de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid, Festival de Música El Greco en Toledo, Festival Iberoamericano de Música "Manuel de Falla" de Cádiz, Festival Boadilla Clásicos o Música del Corpus en Toledo.

Su trabajo ha sido reconocido por la crítica especializada por su excelente sonido, afinación, empaste, conjunción, apasionamiento y capacidad para el matiz.

Nereydas pertenece a la Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua (GEMA).



EGITARAUA ♪ PROGRAMA

Siface, L'amor castrato

Aventuras de amor y sangre de una voz privilegiada

I Acto

Obertura del Oratorio S. Giovanni Battista (Roma, 1675)

Alessandro Stradella

"Amiche selve" - "Deste un tempo" del Oratorio

S. Giovanni Battista (Roma, 1675)

Alessandro Stradella

"È pur caro il poter dire" de Vespasiano (Venecia, 1678)

Carlo Pallavicino

"Voi donzelle che studiate" del Oratorio La Susanna (Módena, 1681)

Alessandro Stradella

"Soffin pur rabbiosi" del Oratorio S. Giovanni Battista (Roma, 1675)

Alessandro Stradella

Obertura del oratorio La sete di Christo (Módena, 1689)

Bernardo Pasquini

"Hora si ch'assai più fiero" de Scipione Africano (Roma, 1671)

Francesco Cavalli

"Io per me" del oratorio S. Giovanni Battista (Roma, 1675)

Alessandro Stradella

Sinfonía de Il Bassiano (Venecia, 1682)

Carlo Pallavicino

"Hor ch'in sopor profondo" - "Sorgi o bella" de Il ratto delle Sabine

(Venecia, 1680)

Pietro Simone Agostini

"Hor ch'in sopor profondo" - "Sorgi o bella" de Il ratto delle Sabine

(Venecia, 1680)

Pietro Simone Agostini

"Tremino crollino" de I due germani rivali (Módena, 1686)

Carlo Ambrogio Lonati

II Acto

Obertura del oratorio La tromba della divina Misericordia (Ferrara, 1676)

Giovanni Battista Bassani

"Languia d'amor" - "Con un bacio" de Ingresso alla gioventù di

Claudio Nerone (Módena, 1692)

Antonio Giannettini

"Core misero" de Il Giona (Módena, 1689)

Giovanni Battista Bassani

"Voglio Guerra" de Il Ratto delle Sabine (Venecia, 1680)

Pietro Simone Agostini

"Sefauchi's Farewell" para clave solo (Londres, 1689)

Henry Purcell

"Ma nostre voci flebili" de I fatti di Mosè nel deserto (Módena, 1696)

Bernardo Pasquini

Filippo Mineccia, Manuel Minguillón, Javier Ulises Illán eta
Antonio Martín argitalpenak.

*Ediciones de Filippo Mineccia, Manuel Minguillón, Javier Ulises Illán y
Antonio Martín.*

Programaren gaineko iruzkinak/Notas al programa

Teresa Adrán

Ematen duena ez izateak, arte barrokoan hainbeste miresten den efektua denak, bestelako konbinazio eszenikoen artean, musika dramara erakarri du. Mota guztietako testuak eta melodiar erabili ziren XVII. mendean, eta lotura horietan oinarrituz, opera ekarri zuen formula batera heltzea lortu zuten denborarekin. Baino forma mamitzten ez den bitartean esperimentuan oso aberasgarriak dira, eta bilaketa horren bidean beste gauza zoragarri asko aurkitzen dira. Giza ahotsarekiko mirespenak, onartuta edo ongi ikusita ez zegoen aldi liturgikoetan uko egiteko baimena zaitzen zuen. Zorionez, artisten eta drama musical zaleen azkartasunari esker, kontratuei uko egitera ez behartzeko irtenbideak aurkitzen zituzten: emakumeen ahotsa ez bazuten atseginez onartzen, horren antzekoa zen gizon baten beste erregistro bat bila zezaketen. Urte liturgikoaren garai batzuetan operak eta adierazpen profanoek min bazezaketen, dramaren gaia egokitu zitekeen, erlijio giroa babesteko.

Oratorioak ez ziren oraindik musika forma homogeneoak XVII. mendean, baina askotan, taularatzeaz gain, arrakasta handia zuten herritarren artean. Izan ere, ahotsez, musika dramatizatuaz eta beren burua aurkezteko aprobetxatzen zuten abeslari ospetsu handiez goza zezaketen haiiek. Laburbilduz, oratorioak, berez, bilera erlijiosoak biltzen zituzten eraikin gisa hartzen ziren. Musika oratorioak bilera horietan egiten ziren, egun bereziren bat ospatzeko. Emanaldian, Bibliako pasarteren bat dramatizatzen zuten, garai hartan zeuden bakarlari gutxiengabe (horietako bat narratzalea edo "testo" delako zen), eta batzuetan,

El no ser lo que parece, un efecto tan admirado en el arte barroco, ha atraído, entre otras combinaciones escénicas, a la música hacia el drama. Durante el siglo XVII se revuelven todo tipo de textos y melodías y de estas uniones se consigue llegar con el tiempo a una fórmula que dará lugar a la ópera. Pero mientras no cuaja su forma, los experimentos resultan sumamente enriquecedores y en el camino de esa búsqueda se encuentran otras maravillas. La devoción por la voz humana en aquellos tiempos complicaba el consentimiento de renunciar a ella durante los períodos litúrgicos en los que no estaba aprobada o bien vista. Por suerte, el ingenio de los artistas y de los aficionados al drama musical, alcanzaba soluciones para no verse obligados a renunciar a sus contratos: si la voz femenina no se admitía con agrado, podría buscarse otro registro parecido y de naturaleza masculina. Si la ópera y las representaciones profanas podían ofender en según qué épocas del año litúrgico, entonces se podría adaptar la temática del drama para arropar el ambiente religioso.

Los oratorios durante el siglo XVII todavía no eran una forma musical homogénea, pero se representaban a menudo y gozaban de éxito popular, ya que con ellos se podía disfrutar de voces, música dramatizada e incluso de grandes cantantes famosos que aprovechaban la ocasión para mostrarse. En resumen, los oratorios, sin más, se entendían como edificios que albergaban reuniones religiosas. Los oratorios musicales se celebraban en dichas asambleas para celebrar alguna fecha señalada. Durante su representación, se dramatizaba algún episodio bíblico a través de pocas

koruen bidez ere bai. Italian bi oratorio handi zeuden: alde batetik, latindarrak (latinez), eta bestetik, italiarrak (testua italieraz). Lehenengoak ospetsuagoak ziren, eta zati batean bakarrik adierazten ziren normalean, zeremoniaren barruan. Gero, bigarren zatian, beste oratorio latindar batekin jarraitzen zuten. Bien arteko etenaldian, bi musika obren gaiari buruzko diskurtsoa edo sermoia ematen zuten zeremoniaren antolatzaleek. Italierezko oratorioetan, Bibliako pasarteren bat ere kontatzen zen, bi zatitan, eta tartean, aurrekoan bezala, oratorioaren gaiarekin lotuta zegoen sermoi bat egiten zuten.

Garai hartin, antzerkiarekiko mirespenak,edo esan dugun moduan, "ematen duena ez izateak", emozioak manipulatzeko eta artean oinarrituz afektuak igortzeko nahia sustatu zuen. Hori guztia kontu handiz, izan ere, Kontrarreformaren krisiak eragin zuen ustekabe larriaren ondorioz, aginte katolikoak mugimendu artistiko horiek aztertzen eta kontrolatzen saiatzen ziren. Eta nola ez, maitasuna da edozein sentsazio sortu eta manipulatzeko gai den emozio bakarra. Trenton jada maitasuna bi talde handitan sailkatzen saiatu ziren, eta hori Tizianok berak margolan ospetsu batean islatu zuen: "Erlilio maitasuna eta maitasun profanoa", Ripa ikonografoak *felicità eterna* eta *felicità breve* esan ziena. Hor, bi emakume agertzen dira, alde batetik, biluzi dagoena, eta bestetik, kontuz jantzita dagoena, eta bien artean aingeru irudia (Kupido), bi munduak nolabait lotzen dituena. Maitasun hori, egarría, ura eta basoa aldi berean dena, etengabe agertzen da dagokigun kontzertuan, oratorio desberdinatik eta beste ahots lan txiki exentu batzuetatik atera diren aria eta pieza instrumentalen mosaiko batez osatuta dagoena. Elementu hori aglutinatzale gisa du, ez bakarrik gaian, Giovanni-Francesco Grossi (1653-1699)

voces solistas (una de ellas el narrador o "testo"), y ocasionalmente coros. En Italia había dos grandes tipos de oratorios: los latinos (en latín) y los italianos (con texto en italiano). Los primeros, de carácter más solemne, se solían representar en una sola parte y dentro de la ceremonia, se continuaban con otro oratorio latino como segunda parte. En la pausa entre ellos, los organizadores de la ceremonia se encargaban de emitir un discurso u homilía que hiciera referencia a algún aspecto de la temática de ambas obras musicales. En los oratorios italianos, la historia narraba algún episodio bíblico en dos partes y una vez más, en el inciso central se predicaba un sermón en relación a la temática del oratorio.

En esta época el fervor por el teatro, la afición, o, como señalábamos, el "no ser lo que parece", promovió el gusto de manipular las emociones y transmitir afectos desde el arte, y todo ello con cuidado porque tras la grave sorpresa que supuso la crisis de la Contrarreforma, los mandos católicos procuraban observar y controlar aquellos movimientos artísticos. Como no, si alguna emoción cuenta con miembros para tejer todo tipo de sensaciones y manipularlas de muchas maneras, esa es el amor. Ya en Trento se esforzaron por clasificar los amores en dos grandes grupos que el propio Tiziano materializó en una famosa pintura: "El amor sacro y el amor profano", que el iconógrafo Ripa apodó como *felicità eterna* y *felicità breve*, descritas en forma de mujer desnuda y mujer cuidadosamente vestida, y entre ellas, un angelote (Cupido) que de alguna manera hace de unión entre los dos mundos. Ese amor: sed, agua y vaso al mismo tiempo, se asoma constantemente durante el concierto que nos ocupa, formado por un mosaico de arias y piezas instrumentales extraídas de diferentes oratorios y otras pequeñas obras vocales

abeslariari egindako aipamenean ere bai. Garai hartako Europan oso abeslari ospetsua izan zen, Siface ezizenarekin. Kontratenorra zen, eta pasioaren alegoria bera bihurtzen duela ematen duen legenda batek indartzen du. Dirudienez, Europa osotik zabaldu zen ahots aparta zuen, eta nobela-itxurako inguruabar batzuetan hil zen. Alargun noblearekin maiteminduta zegoen, baina harreman hori sozialki ez zuten ongi ikusten. Beraz, ustezko istorioak dioen moduan, jazarri eta hil zuten. Bitxia bada ere, kontzertu honetako konpositorerik nabarmenenetako bat zen Alessandro Stradellaren biografian antzeko amaiera jasotzen da: senar jeloskor batek hil zuen, Italiako zenbait hiritatik jazarri eta gero.

San Joan Bataiatzailearen oratorioak, zaila bada ere, harreman zoragarria du Stradellaren ustezko hilketarekin. Haren borreroek, antza, obra honen entsegu batean aurkitu zuten Erroman, eta ikusleengana eragina hain zoragarri zen, ezen sikarioei armak eskuetatik irristatu baitzitzaien. Horrela, musikariaren hilketa atzeratu zuten. Esan liteke, beraz, oratorio honen musikaren erakargarritasunak, gutxienez, batean barkatu ziola bizitza egileari. Eta maitasun horren inguruan, San Joan Bataiatzailearen draman bertan, haren beste aipamen bat dugu Bibliako testuan. San Joansen pasarterik hunkigarrienari buruzko istorioan gertatzen da. Hor, Herodesekin hitz egitera doa, “behe mailako pasio” horiek utz zitzan, eta bere anaiaren alarguna zen Herodiadesekin harremana apur zezan konguentzitzeko. Baino bere asmoa gaizki atera zen, eta Herodesen ziegetan kartzelatuta amaitu zuen. Bitartean, erregea, Salome, Herodiadesen alaba, begiratzen gozatzen zuen, Herodesen borondatea mendean izateko, nahita eskaintzen zion dantza sensual bat

exentas... tiene como aglutinante ese elemento no sólo en la temática, también en la alusión al cantante Giovanni-Francesco Grossi (1653-1699) que fue tan famoso en la Europa de aquella época bajo el nombre de Siface. Este contratenor está, además, respaldado por una leyenda que parece convertirlo en la propia alegoría de la pasión. Era, al parecer, una voz extraordinaria que se prodigó por toda Europa y murió en unas circunstancias un tanto novelescas... enamorado de una viuda noble, su relación no se aceptaba socialmente, así que lo persiguieron y lo asesinaron como nos trasladó la supuesta historia. Curiosamente, la biografía de Alessandro Stradella, uno de los compositores más destacados de este concierto, nos relata un final similar: asesinado a manos de un marido celoso, tras perseguirlo por varias ciudades italianas.

El oratorio de San Juan Bautista tiene, por complicado que resulte, una relación fantástica con el supuesto asesinato de Stradella. Cuando sus verdugos lo encontraron en Roma, fue, al parecer, durante un ensayo de esta obra, y el efecto era tan maravilloso en los espectadores, que a los sicarios se les resbalaron las armas de las manos y aplazaron la ejecución del músico. Podría decirse entonces que la seducción de la música de este oratorio le perdonó al menos en una ocasión la vida a su autor. Y rondando en torno al amor, nos topamos en el drama de San Juan Bautista otra alusión a él entre su texto bíblico. La historia se centra, por supuesto, en la escena seguramente más impactante de San Juan, en la que acude a conversar con Herodes para convencerlo de abandonar sus “bajas pasiones” y romper la relación con Herodíades, la viuda de su hermano. Su intención salió mal y terminó encarcelado en las mazmorras de Herodes mientras el rey se

dantzen. Erregeak, antsiestateaz gaindikatuta zegoela, gazteari ez gelditzeko eskatu zionean, hark San Joanen burua eskatu zion horren truke. Horrela, burua moztu eta zilarrezko erretelu batean eman zion erregeak. Hala ere, gero, gogoeta egin zuen eta damutu zitzzion, baina, noski, dagoeneko ez zegoen irtenbiderik. Stradellaren musika Europatik zabaldu zen, eta garai horretako oratorio ezaguna izan zen, baita egile honen lanik ospetsuenetako bat ere. Hor, pertsonaien izaerak melodietan islatzen dira, ilunak eta Salomek bideratutakoak direnak. Herodesen epaietan, berriz, lasiaik eta irmoak dira.

Susannaren historian oinarrituta dagoen Stradellaren beste oratorio batean antzeko gaia jasotzen da, Bibliako narrazioaren aitzakiaz baliatuz: norbaitek "oratorio erotiko" bezala deskribatzen du Iana. Modenan estrenatu zen 1681. urtean, eta bi epaile agureren jakinguraren biktima den emakume gazte eta sensual bat da protagonista. Bainatzen ari den bitartean zelatan egoteaz gain, proposamen bat egin zioten, eta emakumeak ukatu zuenean, egin ez zuen delitu bat egotzi zioten. Dena den, azkenean, agure haien gaiztakeriaz jabetu ziren eta zigortu zituzten. Genero horretako obra oso bitxia da, izan ere, "Susanna", operaren eta oratorioaren arteko forma hibridotzat hartzen dute zenbait musikologok, ezaugarri formalei erreparatzen badiegu, oratorioak dituenekin bat datozenako (Bibliako gaia, narratzailea, bakarlari gutxi). Bestalde, keinu eszenikoak kontuan hartzen baditugu, opera batenekin bat datozen (iradokizun erotikoa Susanna agertzen denean, eta agureen nolabaiteko ezaugarri groteskoa).

Programan, nolabait esateko, profanoagoak diren obren zatiak ere

deleitaba contemplando a Salomé, hija de Herodíades, bailando una sensual danza que le dedicaba a propósito para tener la voluntad de Herodes a su merced. Cuando el rey, desbordado de ansiedad, le pide a la joven que no pare, ella le exige a cambio la cabeza de San Juan, que termina por cortársela y entregársela en una bandeja de plata. Después reflexiona y se arrepiente, aunque, claro está, ya no hay solución. La música de Stradella se propagó por Europa, llegando a ser un oratorio conocido en esa época y una de las obras más populares de este autor. En él, los caracteres de los personajes se trasladan a las melodías, sinuosas y meidas por Salomé, mientras que pausadas y solemnes para las sentencias de Herodes.

Otro oratorio de Stradella, basado en la historia de Susanna, recoge un tema parecido bajo el pretexto de la narración bíblica: hay quien describe esta obra como "oratorio erótico". Estrenado en Módena en 1681, tiene como protagonista a una muchacha joven y sensual que es víctima de la curiosidad de dos jueces ancianos, que además de espiarla mientras se baña, le hacen una propuesta y al rechazarla es acusada de un delito que no cometió. Los hombres terminan por ser descubiertos de su maldad y condenados. Es una obra muy curiosa dentro de su género, de hecho, hay musicólogos que entienden a "La Susanna" como una forma híbrida entre ópera y oratorio, ya que sus características formales encajan con las de un oratorio (temática bíblica, narrador, pocos solistas) y sus ademanes escénicos con los de una ópera (esa insinuación erótica en las intervenciones de Susanna y la caracterización un poco grotesca de los ancianos).

Entre el programa se hacen sitio diferentes extractos de obras de una

barne hartzen dira, antzinako heroi eta konquistatzaile klasikoak gogoratuz, eta maitasun zabal, jakitun eta zintzoago bat eskatzen duten istorioei erreferentzia eginez. Azken batean, bihozberatasunera eta altruismora eramatzen gaitu. Ideal berak dituzten obra desberdinen zatiak gertatzen diren heinean sortzen den narrazioak, marketeria lan zorrotz bat ekartzen du gogora, konpositore bakoitzak estilo batera edo bestera jotzen dutelako. Esaterako, Pasquini, oso egile ezaguna da teklaturako musikan, eta garai horretan erabateko erreferente bihurtu da. Italiako egleen zerrenda horren barruan deigarria da H. Purcell ere agertzea, izan ere, badakigu konpositore honek Siface miresten zuela, eta Londresen atxikitzen saiatu zela. Horri esker, operaren moda italiarra sakonago ezagutu zuen, eta beraz, harreman hori oso onuragarria izan zen musikari ingelesaren lanetan. *"Sefauchi's farewell"* lan atsekabetua, hain zuzen, harreman horri esker sortu zen. Agur gisa eskaini zion, abeslaria Italiara itzuli zenean.

Ez da erraza errepetorio hau abestera ausartzen den kontratenorrik aurkitzea, beraz, komeni da ia historikoa den timbre horretaz gozatzea, eta antzina, urte gehiago irauteko egiten ziren mutilazioak, askotan, zorionekoak zirela pentsatzea. Izan ere, garai hartan, ahots baliotsua eta ekonomikoki eusteko errazagoa den bizitza bermatzen zituen horrek. Musika interesak bakarrik zituen ohitura bat ez zela baloratzeko, kontuan harti behar dugu, Angel Medinak dioen moduan, irenduta zeuden mutilek askotariko egitekoak zituztela, hala nola harem-eten lan egitea, etxeeko lanetan laguntzea, eta dohain hori bazuten, abeslari bikainak izatea, Bitxikeria gisa, Medina irakasleak dio, Spainian, ziur asko, "esku nafarrak" adituak zirela mutilazio mota horretan.

naturaleza, por decirlo así, más profana, con recuerdos a antiguos héroes y conquistadores clásicos y haciendo referencia a historias que apelan a un amor más amplio, sabio y generoso, que nos dirige a la clemencia y al altruismo. La narración que se forma al irse sucediendo fragmentos de obras diferentes que comparten ideales, recuerda a una minuciosa obra de marquertería debido a la distinta inclinación de cada uno de los compositores hacia un estilo u otro, por ejemplo, Pasquini es un autor muy reconocido en la música para teclado, en la que se ha convertido en todo un referente en esta época. Resulta llamativo también dentro de este listado de autores italianos la presencia del inglés H. Purcell, y es que se sabe que este compositor tuvo mucha admiración por Siface, al que intentó retener en Londres, y gracias al que pudo conocer en más profundidad la moda italiana de la ópera, así que la relación tuvo un provecho importante para la producción del músico inglés. De ahí incluso nació esta doliente obra, *"Sefauchi's farewell"*, que le dedicó como despedida cuando el cantante regresó a su Italia natal.

La voz de un contratenor que se atreva a enfrentarse a este repertorio no es algo fácil de encontrar, así que conviene recrearse en ese timbre casi histórico y pensar que las mutilaciones que antiguamente se llevaban a cabo para conservarlo por más años se tomaban en muchos casos como una buena fortuna, ya que era entonces garantía de una valiosa voz y de una vida más fácil de sostener económicamente hablando. Hay que tener presente, para valorar que no era una costumbre exclusivamente con intereses musicales, que los niños castrados, como bien señala Ángel Medina, tenían dedicaciones variadas que podían consistir en trabajos en harenés, muchachos "inofensivos" para ayudar

Nolanahi ere, badirudi, mutiko bat aukeratzen zutenean, zoriona eta zorigaitza bateratzen zirela. Eta ematen du irrika horretan oinarrituz mugitzen direla kontzertu honen programan garatzen diren afektu eta emozio oso bereziak: maitasun sakroaren eta maitasun profanoaren erdian dagoen bidea, entzun ditzakegun konpositorre batzuen fantasia ustez sustatu zuen desira ase gabea, esterila ez den maitasun castrato delakoa, minen bidez erakusteko beti iragazten den edertasuna.

en tareas domesticas... y además como espléndidos cantores si ése era su don. Como curiosidad, el profesor Medina comenta que en España es posible que "la mano navarra" fuera la experta en este tipo de mutilación.

En cualquier caso, parece que la fortuna y la desgracia se daban la mano cuando un muchacho era seleccionado. Y parece que a partir de ese anhelo se mueven afectos y emociones muy particulares que se desarrollan en el programa del presente concierto: El camino que hay en medio del amor sacro y el amor profano, el deseo insatisfecho que pudo haber promovido la fantasía de algunos de los compositores que podemos escuchar, el amor castrato pero no estéril, la belleza que siempre se filtra para mostrarse a través de los dolores.



Juan Sebastian Elkano, *Primus Circumdedisti Me*

Euskal Barrokensemble



Vitoria-Gasteiz / Santa María (Katedrala/Katedral) / 20:15

JUAN SEBASTIAN ELKANO, *Primus Circumdedisti Me*

Euskal Barrokensemble

Leire Berasaluzе
Ahotsa/Voz

Maika Etxekopar
Ahotsa/Voz

David Sagastume
Kontratenorea/
Contratenor

Mixel Etxekopar
Txirula, Ttunttuna

Sabin Bikandi
Txistuak, Alboka/
Txistus, Alboka

Miren Zeberio
Rabela, Fidula eta Biolin
barrokoa/Rabel, *Fidula y*
Violín barroco

Pablo Martín Caminero
Kontrabaxua/*Contrabajo*

Dani Garay
Perkusioa/*Percusión*

Enrike Solinís
Giterna, Vihuela, Laudeak,
eta zuzendaritza artistikoa/
Giterna, Vihuela, *Laúdes y*
dirección artística

Euskal Barrokensemble

Euskal Barrokensemble Enrike Solinísek 2006an sortu zuen antzinako musika taldea da, han eta hemengo musikari bikain eta bereziek osatzen dutena. Nazioarte-mailan lekua egitea lortu du azken urte hauetan, gero eta kontzertu gehiago eskeiniz jaialdi eta areto garrantzitsuenetan: Bilboko Musika-Música, Donostiako Musika Hamabostaldia, Madrilgo Auditorio Nacional, Bruggeko Konzertgebouw, Vienako Konzerthaus, Ludwigsburg-eko Jaialdia, Regensburg-eko Jaialdia, Montreal Baroque, Festival de Música Antigua de Sevilla, Festival de Fontfroide, Stockholm Early Music Festival, Spring Festival Prague, Flamenco Biennale Nederand, Amuz-Antwerpen, NDR das Alte Werk-Hamburg etab. Bere ezaugarri nagusi bezala honakoak aipa genitzake: musika freskotasunez

Euskal Barrokensemble

Grupo de música antigua creado por Enrike Solinís en Bilbao en el año 2006 ha logrado de manera totalmente personal hacerse un hueco en el panorama internacional de la música. Sus trabajos discográficos (*"Colores del Sur, baroque dances for guitar"* -Glossa 2013-, *"Euskel Antiqva, le legs musical du Pays Basque"* -Alia Vox 2015-) indagan y profundizan en las raíces de la música presentando proyectos totalmente innovadores que ofrecen un espacio importante a la improvisación y recreación de la música de muy diferentes épocas, todo ello desde un punto de vista claramente personal, como se puede ver en su último proyecto *"El Amor Brujo, esencias de la música de Manuel de Falla"* (Alia Vox, 2017). En él, se plantea una reinterpretación de autores clásicos como Manuel de Falla y Joaquín Rodrigo

eta gertutasunez egitea, errepetorio anitza jorratzea (interpretazio historikoan oinarritzu betiere baina Errenazimendu, Barroko nahiz beranduagoko musika, baita musika herrikoia ere) aurreritziez gaindi, eta inprobisazio, berrekuratzzen eta birsorkuntzari leku berezia egitea. Horri esker nazioarteko kritikaren oniritzia eta nola ez, funtsezkoa den publikoaren harrera beroa jaso ditu.

Honako lan diskografikoak argitaratu dituzte: *"Colores del Sur, dantza barrokoak gitarrarentzat"* (Glossa 2013), *"Euskel Antiqua, Euskal Herriko Musika Ondarea"* (Alia Vox 2015, mundu osoan zehar 10.000 ale salduz) eta *"El Amor Brujo, esencias de la música de Manuel de Falla"* (Alia Vox 2017). Haien azken lana, *"Juan Sebastian Elkano, Lehen Mundu Bira"* ri buruzko disko bikoitz eta liburua, 2019ko ekaínean aurkeztu zen mundu mailan Alia Vox disketxearen eskutik beste behin. Ikerkuntza eta prestakuntza lan luzearen ondoren ondutako lan berezi honek duela 500 urte burututako lehen mundu bira irudikatu nahi du musikaren bidez, eta baita, Euskal Herriaren historian nabigazioak eta itsasoak izan duen garrantzia itzela ikusarazi. ICMA, International Classical Music Awards- etarako nominatua izan da 2020an.

desde perspectivas interpretativas más heterogéneas, resultados que han avalado inequívocamente entre otros la familia Rodrigo. En junio de 2019 presentan su último trabajo discográfico, un doble CD-libro titulado *"Juan Sebastian Elkano"* (Alia Vox, 2019), que recrea musicalmente la primera vuelta al mundo cuyo 500 aniversario tiene lugar entre 2019-2022. Este trabajo ha sido nominado a los ICMA (International Classical Music Awards) en 2020.

Su manera de afrontar la música le han servido como trampolín para actuar en los teatros y festivales más importantes: Konzerthaus de Viena, Festival de Ludwigsburg, Festival de la Abadía de Fontfroide, Stockholm Early Music Festival, Spring Festival Prague, Musika-Música en Bilbao, Quincena Musical en San Sebastián, Auditorio Nacional de Madrid, Konzertgebouw de Brujas, Festival de Regensburg, Montreal Baroque, Festival de Música Antigua de Sevilla, Flamenco Biennale Nederland, NDR das Alte Werk, etc. La versatilidad del grupo le ha llevado a participar en muy diferentes proyectos como la película *Jota* del legendario Carlos Saura.

Enrike Solinís

Enrike Solinís bilbotarra Euskal Barrokensemble-ren zuzendari eta sortzailea da. Estilo askotariko musikariek piztu diote musikarako grina txikitandik: Paco de Lucíak, Narciso Yepesek, Lutosławskik, Steve Vaik, Tinariwenek eta Los Panchosek, besteak beste. Gitarra konposizioko goi mailako ikasketak egin zituen Bilboko *J.C. Arriaga Konserbatorioan*, eta antzinako musikako goi mailako ikasketak *Bartzelonako ESMUCen*. Horrez gain, Cum Laude Kontzertistaren Graduondokoa lortu zuen Bartzelonako Escola Luthierren, José Tomás maisuaren esku.

Nazioarteko zenbait gitarra lehiaketatan ere saritua izan da. Kultura ezberdinako musikek erakartzen dute, eta musikari bakarlari eta kontinuista aritu da hainbat talde eta zuzendari garrantzitsurekin: Jordi Savallek zuzenduriko Hesperion XXI, Le Concert des Nations eta La Capella Reial de Catalunya taldeetan; René Jacobsek zuzenduriko Concerto Vocale eta Akademie für Alte Musik taldeetan; Emmanuelle Haimek zuzenduriko Le Concert D'Astrée emanaldian; Manfredo Kraemerrek zuzenduriko Baroque 21 Lab eta The Rare Fruits Council taldeetan; eta beste hainbatetan.

Kontzertuak eman ohi ditu mundu osoko jaialdien eta Europako eta Amerikako areto garrantzitsuenetan: New Yorkeko Carnegie Hallen, Berlingo Konzerthausen, Parisko Champs Elysées aretoan, Mexikoko Culiacán Internacional Festivalen, Londresko Barbican Centerren, Mexiko Hiriko Nezahualcoyotl aretoan, La Habanako Leo Brouwer jaialdian...

Enrike Solinís

Enrike Solinís Aspiazu nace en Bilbao y realiza los estudios superiores de guitarra y música antigua en el *Conservatorio J. C. Arriaga* de Bilbao y *Escola Superior de Música de Catalunya* respectivamente. Premiado en numerosos concursos internacionales de guitarra (*Comillas, Ataúlfo Argenta, Andrés Segovia* entre otros). Siempre se ha sentido atraído por músicas de diferentes culturas, regiones y épocas, reflejando esta diversidad en su personalidad musical.

Durante más de quince años ha sido invitado como solista y continuista en prestigiosas formaciones de música antigua como *Hesperion XXI, Le Concert de Nations* y la *Capella Reial de Catalunya* dirigidos por Jordi Savall, *Concerto Vocale* y *Akademie für Alte Musik Berlin* dirigido por René Jacobs, *Le Concert D'Astrée* dirigido por Emmanuele Haïm etc., recorriendo los escenarios más significativos tanto en Europa como América: Carnegie Hall en Nueva York, Konzerthaus Berlin, Théâtre des Champs-Élysées en Paris, Theater an der Wien, Sala Nezahualcoyotl en Mexico, Auditorio Nacional de Madrid, La Havana, Montreal, Praga etc...

En 2006 crea su propio grupo, *Euskal Barrokensemble* y desarrolla sus ideas particulares y trayectoria personal junto con este grupo de músicos. Poseedor según la crítica y el público de un estilo totalmente original dentro de la música clásica, trata de reflejar en sus trabajos las máximas influencias y diversidad cultural que se encuentran en las músicas desde épocas remotas, teniendo como fin la comunicación directa con sus contemporáneos.

EGITARAUA ♫ PROGRAMA

Juan Sebastian Elkano

Primus circumdedisti me

Antzinako vasconia/Vasconia milenaria

Bashraf jahargah/Epitafio de Seikilos

Darwish Mustafá, s. XVI (Anónimo)

Ale, arraunean Tradicional vasca

Moaxaja Abu al-Abbás Ahmad, el Ciego de Tudela, s. XII.

Pavane Pierre Attaignant (1494-1552), Manuscrito de Osborn, s. XVI



1476 Elkanoren jaiotza/1476 nacimiento de Elkano

Loa, loa Tradicional vasca

Arratiako dantzak Tradicional de Bizkaia

Pavana-Gallarda y Branle de Champagne Claude Gervaise (1525-1583)

Urrutiko Kantorea Tradicional vasca



1519 Sevilla, Magallenesen expedizioaren hasiera

1519 Sevilla, parte la expedicion de Magallanes

Buselik asirani Dimitrie Cantemir

Itsasoa Iaino dago Tradicional vasca

My Lady Carey's Dompe Anónimo, s. XVI

Lagu Togal Canción tradicional malayo-polinesia,
Colassione G. Kapsberger



1522 Primus circumdedisti me, Joan-etorriko kantak

1522 Primus circumdedisti me, Cantos de ida y vuelta

Ayo visto lo Mappa Mundi Popular siciliana, s. XVI

Canarios G. Sanz

Neska ontziratua Tradicional vasca / Robert Ballard (c. 1572-c. 1650)

Jota Aista binakoa. Cancionero de R. M. de Azkue.
Manuscritos de Cortabarría



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem
INSTITUTO NACIONAL DE
LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

Programaren gaineko iruzkinak/Notas al programa

Ainara Zubizarreta

1519ko irailaren 20an, bost ontzi itsasoratu ziren Sanlúcar de Barrameda portutik, Fernando Magallaesek, jatorrizko izen-deiturez Fernão de Magalhães (1480-1521) buru zuen espedizioan, Moluka uharteetarako (Indonesia) bidean. Horietako baten maisua, Juan Sebastian Elcano (1476-1526) zen, Magallaes hil zenean, Mactán uhartean (Filipinak), espedizioaren kapitain izendatu zuten. Duela 500 urteko irailaren 20 hartzan, inork ez zekien bidaia hura mugarrir handienetakoia izango zela gerora, ez bakarrik nabigazioarena, baita gizateriaren historiarena ere. Elkanok, hiru urte beranduago irteerako lekura itzuli zen ontzi bakarra porturatu zuen, munduko lehen itzulia osatuta. Balentria horren aitorpen gisa, Espainiako Karlos I.a erregeak urteko errenta bat eta latinezko *Primus circumdedisti me* (zu izan zinen inguratu ninduzun lehena) idazkuna jasota duen armaria jaso zituen. XVI. Mendea, munduari itzulia emateak ekarri zuen balentriaz haratago, bidaia, gizakiak, munduan egoteko eta munduarekin erlazionatzeko modu berri baterako aukera ireki zuen. Bidaia itsasoz egin bazen ere, gertakariak dimentsio kosmikoa du, mundua unibertsoaren handitasunaren barnean kokatzen eta gizakiaren autopertzepzioa inguruan duenarekin aldatzen baitu. Aro Modernoaren eta Errenazimientuaren atari den XVI. mendeak, beraz, ezagutzaren inguruko giza aukeren erabateko eta etengabeko hedapena dakar, zientzietan ordura arte ezagutzen denaren mugak zabalduz; mende horretan gizakiak, nolabait, Jainkoa emulatu zuen, eta arrazoiaaren fedearren bidez eta nolanahiko ideia

El 20 de septiembre de 1519, cinco naves se hicieron a la mar, desde el puerto de Sanlúcar en la expedición capitaneada por Fernando de Magallanes (1480-1521), rumbo a las Islas Molucas (Indonesia). Como maestre de una de ellas, partía Juan Sebastián Elcano (1476-1526), quien, a la muerte de Magallanes en la Isla de Mactán (Filipinas), fue nombrado capitán de la expedición. Lo que aquel 20 de septiembre de hace ya 500 años nadie sabía era que el viaje se convertiría en uno de los grandes hitos, no sólo de la navegación, sino de la historia de la humanidad. Elcano atracó la única nave que retornó al punto de salida tres años después, completando la primera vuelta al mundo. Como reconocimiento a la hazaña, recibió del Rey Carlos I de España una renta anual y un escudo de armas en el que se lee la inscripción latina *Primus circumdedisti me: fuiste tú el primero que me rodeaste.* Más allá de la proeza que supuso la circunnavegación del mundo en el siglo XVI, el viaje abrió la posibilidad de una nueva manera para el ser humano de estar en, y relacionarse con, el mundo. A pesar de que el viaje se realizara por mar, éste tiene una dimensión cósmica, ya que consigue localizar el mundo dentro de la inmensidad del universo y modificar la autopercepción del hombre con lo que le rodea. El siglo XVI, con el que se inaugura la Era Moderna y el Renacimiento, supone, pues, la radical y constante ampliación de las posibilidades humanas en torno al conocimiento, ensanchando los límites de lo conocido en las diversas ciencias; un siglo en el que el hombre emula, en cierta manera, a Dios y establece, a través de la fe en la razón y alejándose de las ideas supersticiosas

superstizioetatik urrunduz, hurrengo lau mendeetako Europaren oinarriak ezarri zituen.

Elkanok globalizaziorantz egindako bidea dugu kontzertu honen abiapuntua. Enrike Solinisek eta bere Euskal Barrokensemblek musika bidaia proposatzen digute denboran eta espazioan zehar, Euskal Herriak itsasoarekin eta nabigazioarekin antzinatik XVII. mendera arte izandako harremanetan oinarritutakoa. Antagonikoak izan daitezkeen arren, osagarri gisa jarduten duten bi ideiek zehazten dute programa: musikaren unibertsaltasuna eta tokiko tradizioa.

Alde batetik, unibertsaltasuna ez da ulertz behar musika gizakien arteko lotura eta ulermen giltza moduan funtzionatzen duen hizkuntza delako uste arras hedatutzat. Baieztapenak handiagotu nahi duen arren, musika bere esanahi eta adierazi sare konplexuetatik askatu eta emozioen dimentsiora murrizten duen sinekdoke baten menpean jartzen du. Musika hizkuntza unibertsal gisa hartzen duen ideia hori, gainera, XIX. mendean garatu zen, eta, beraz, ez liguke balio behar kontzertu honen bidaia ulertzeko. Haren unibertsaltasuna denboraren iragaiteari eta berrinterpretazioari irekitako iragazkortasunean datza, abestiek egiten duten denborazko eta geografiazko ibilbideak erraztuta.

Bestalde, komeni da tradizioa ez ulertzea aldaezina den zerbait bezala, denboraren gorabeherak jasaten dituen eta tinko eta aldaezin zutik dirauen harria bailitzan. Tradizioa, hain zuzen ere, denboran zehar eta horri esker eraikitzen da, eta bere iraunkortasuna iragazkortasun beraren araberakoa da. Ideia esenzialista batek pentsaraziko liguke gaur entzuten ditugun kantu tradizionalak –gehienbat ahoz zabaldutakoak– berdin-berdinak zirela

del medievo, los cimientos sobre los que se construirá la Europa de los siguientes cuatro siglos.

El camino que Elcano abre hacia la globalización es el punto de partida del programa de este concierto. Enrike Solinís y su Euskal Barrokensemble proponen un viaje musical espaciotemporal, basado en la relación del País Vasco con el mar y la navegación desde la Antigüedad hasta el siglo XVII. El programa viene determinado por dos ideas que, aunque podrían resultar antagónicas, funcionan como complementarias: la universalidad de la música y la tradición local.

Por un lado, la universalidad no debe entenderse como la extendida creencia de que la música es un lenguaje que funciona como punto de unión y entendimiento entre los seres humanos. A pesar de que la afirmación pretende engrandecerla, no hace sino despojar a la música de sus complejas redes de significados y significantes y someterla a una sinédoque que la reduce a su dimensión emotiva. Esta idea de la música como lenguaje universal se desarrolla, además, en pleno siglo XIX, por lo que no debería servirnos para entender el viaje de este concierto. Su universalidad reside, más bien, en una permeabilidad abierta al paso del tiempo y a la reinterpretación, facilitada por el camino temporal y geográfico que recorren las canciones.

Por otro lado, conviene no entender la tradición como algo inamovible, como una roca que soporta las inclemencias del tiempo y se mantiene firme e inalterable. La tradición se construye, precisamente, a través del tiempo y gracias a él, y su perdurabilidad depende de la misma permeabilidad. Una idea esencialista nos llevaría a pensar que los cantos tradicionales que escuchamos

duela ehunka urte. Eta idaiea horri nekez eutsi dakioge. Beraz, kontzertua osatzen duten soinuen tradizioa eta orokortasuna ez dira ideia kontrajarriak, baizik eta gauza beraren bi plano, bestean islatzeko eta iraganaz orainaldian zer dagoen identifikatzeko espazioa. Elkanok eta gainerako tripulatzaileek mundua ulertzeko beste modu batzuk negoziatu, ikasi eta onartu behar izan zituzten bezala, haietan batera bidaiatu zuten abestiak ere –eta hainbeste mendetan zehar euskal kostaldetik irten diren marinel eta itsasgizon guztiekin batera ere bai–, euren bidaiekin aldatu eta aberastu ziren. Tradizioa, beraz, denboran finkatuta eta geruzak etengabe gehituta dauden jalkinen metaketa besterik ez da. Edo, metafora kosmikoari berriro helduta, kantuek orainaldian hitz egiten digute behinola izan zituzten urruneko bizitzei buruz, zerutik keinu egiten diguten izarrek bezala, azkenak, ikusten baditugu ere, jada ez daudenak.

Solinisek proposatzen digun bidaiaik lau geraleku ditu. Lehenengoak, *Vasconia milenaria* deritzonak euskal itsas kultura errotuaren jatorriaz hitz egiten digu. Pio Barojaren 1953ko testu batekin hasten da, D. Mustapharen XVI. mendeko melodía baten gainean deklamatua, euskaldunen izpiritú abenturazaleari alabantza edo gorazarre moduko bat eskaintzen diona. *Epitafio de Seikilos* Ianaren ondotik (I. mendetik gaurdaino osorik irau duen lehen partitura, Siziloren emazte Euterperen hilobiari buruzko greziar idazkun baten zati dena), *Ale, arraunean*, itsas gaietako euskal kantu tradizional bat entzungo da, XX. mendearen hasieran R. M. Azkueren kantutegian jasoa eta Nilo ibaiko nabigatzileen kantuen antzekoa, eiteari nahiz doinuari dagokionez. Ardoari eskainitako XII. mendeko *Moaxaca* Tuterako itsuak idatzitako andaluziar musikaren adibidea da. Tuterako Erdi

hoy -difundidos, mayoritariamente, de manera oral- sonaban exactamente igual hace cientos de años. Y eso resulta difícil de sostener. Así pues, la tradición y la universalidad de los sonidos que componen el concierto no son ideas contrapuestas, sino dos planos de una misma cosa, un espacio en el que reflejarse en el otro e identificar qué hay del antes en el ahora. De la misma manera que Elcano y demás tripulantes tuvieron que negociar, aprender y asumir otras maneras de entender el mundo, las canciones que viajaron con ellos -y con todos los marinos y marineros que durante tantos siglos han salido de las costas vascas- también se modificaron y enriquecieron con sus viajes. La tradición, pues, no es otra cosa que la suma de sedimentos asentados en el tiempo y en constante adición de capas. O, por retomar la metáfora cósmica, las canciones nos hablan en el presente de las vidas ya lejanas que tuvieron, como las estrellas que nos guiñan desde el cielo y que, aunque las veamos, ya no están.

El viaje que nos propone Solinís tiene cuatro paradas. La primera, *Vasconia milenaria*, nos habla de los orígenes de la arraigada cultura marítima vasca. Arranca con un texto de Pío Baroja de 1953, declamado sobre una melodía del s. XVI de D. Mustapha, que funciona como una especie de loa al espíritu aventurero de los vascos. Tras el *Epitafio de Seikilos*, la primera partitura completa conservada que data del s. I y forma parte de una inscripción griega sobre la tumba de Euterpe, esposa de Sículo, sonará *Ale, arraunean*, una canción tradicional vasca de temática marinera, recogida en el cancionero de R.M. de Azkue a principios del s. XX y afín, formal y melódicamente, a similares cantos de navegantes del Nilo. *La Moaxaca* del s. XII dedicada al vino es un ejemplo de la música andalusí escrita por el Ciego de Tudela, compositor

Aroko musikagilearen lan hori ere nabigazioari lotuta dago, garai hartan, Ebro ibaian bokaleraino nabigatzea baitzegoen. Zati honen bukaeran, Pierre Attaignant musikagilea eta musika editore garrantzitsuaren XVI. mendeko *Pavane* entzungo da. Inprintaren asmakuntza garai hartako beste zutabe globalizatzaleetako bat dugu, ezagutza eta musika munduko bazter guztieta hedatzea ahalbidetu baitzuen. Hasiera-hasieratik, agerian geratu da Elkanoren garaiako Espainiako errealitye soziala islatzeko proposamenaren nahia, lurraldean batera bizi ziren hiru kulturen bidez: judutarra, arabiarrta eta kristaua.

Bigarren geralekua, 1487 *Nacimiento de Elkano*, protagonistaren jaioterriaren aipamena egiten duten euskal kantu tradicionalez osatuta dago. Hasteko, Loa, Loa, Azkuek jasotako sefardi eta arabiar eragin argiko sehaska kanta. Atal honek *Arratiako dantzak* lanarekin jarraitzen du, hots, Arratiako bailarako (Bizkaia) bi dantza tradicionales segidarekin, ustez, Erdi Aroko trobadore frankofonoen musikaren eragina izan dezaketenak. C. Gervaisen (1525-1583) *Pavana-Gallarda* eta *Branle de Champagne*, frantses kutsuko musika herrikoaren bi adibide entzun ondoren, *Urrutiko kantorea* lanak, Zuberoan XVI. mendearen jasotako euskal kantu tradicional batek, azkena emango dio atal honi.

1519 *Sevilla, parte la expedición de Magallanes* deritzon hirugarren zatian, XVII. mendeko moldaviar musikagile D. Cantemirren *Buselik asirani* entzungo da. Pieza horren bidez, Euskal Herriko musikaren eta kulturaren errealityean txertatzen da ijitoen etnia, lurraldean XV. mendera arte bizi izan zena. Ondoren, *Itsasoa laino dago* euskal kantu tradicionala dator, baliabideen erabateko soiltasun eraginkorrarekin. *My Lady Carey's Dompe* Enrike VIII.aren erregealdiko

medieval de esta ciudad relacionada también con la navegación, ya que el río Ebro era entonces practicable hasta su desembocadura. Para cerrar esta parte, sonará *Pavane* del s. XVI de Pierre Attaignant, quien, además de compositor, fue un importante editor de música. La invención de la imprenta es otro de los pilares globalizadores de la época, ya que permite que el conocimiento y la música circulen por las diferentes partes del mundo. Queda patente desde el comienzo el deseo de la propuesta de reflejar la realidad social española de la época de Elcano a través de las tres culturas que formaban parte del territorio: la judía, la árabe y la cristiana.

La segunda parada, 1487 *Nacimiento de Elkano*, se compone, sobre todo, de canciones tradicionales vascas que hacen referencia a la Getaria natal del protagonista. Comenzará con Loa, loa, una canción de cuna de clara influencia sefardí y árabe recogida también por Azkue. Continúa esta sección con *Arratiako dantzak*, una sucesión de dos danzas tradicionales del valle de Arratia (Vizcaya), posiblemente influenciadas por la música de los trovadores medievales francófonos. La sección se cierra, tras la *Pavana-Gallarda* y *Branle de Champagne*, ejemplo de la música de corte y popular francesa, de C. Gervais (1525-1583), con *Urrutiko kantorea*, una canción tradicional vasca recogida en Zuberoa en el s. XVI.

En la tercera parte, 1519 *Sevilla, parte la expedición de Magallanes*, sonará *Buselik asirani* de D. Cantemir, compositor moldavo del s. XVII. Con esta pieza, se incluye en la realidad musical y cultural del País Vasco a la etnia gitana, cuya existencia en el territorio se remonta hasta el s. XV. Le sigue la canción tradicional vasca *Itsasoa laino dago*, con una extremada y efectiva sobriedad de recursos. *My Lady Carey's Dompe*

abesti anonimo errenazentista da, jatorrian, seguru asko, laute eta klabikordiorako idatzia. Eta *Lagu Togal* pieza lagun, Magallaesen espedizioaren helmugara iritsiko gara. Indonesia iparraldeko togal musikako abestia da, dantzarako entretenimenduzko musika, instrumentuen laguntzarekin. Amaitzeko, G. Kapsberger (1580-1651) jatorri germaniar-italiarreko musikagilearen *Colascione* entzungo dugu, Errenazimentu berantiarreko lautearen antzeko hari puntadun instrumentuaren izena darabilen lana.

Kontzertua laugarren geralekuan, 1522 *Primus circumdedisti me*, cantos de ida y vuelta, amaituko da. Hasieran, XVI. mendeko Siziliako abesti herrikoi bat entzungo dugu, *Ayo visto lo Mappa Mundi*, Elkanoren munduaren itzuliari buruzko aipamen berariazkoa eginez. Geroago, *Canarios*, XVII. mendeko Teruelgo musikagile G. Sanzen guitarra barrokorako obra ezaguna, 6/8ko konpasak tartekatzen dituena, entzungo dugu. Zati honek *Neska ontziratua* euskal balada tradicionalarekin jarraituko du. Abesti horren gaia Europako kostaldeko toki askotan aurki daiteke, baita Kanadako Ternuan ere, *Charman matelot* izenarekin. Bada, beraz, poesía tradicionalaren cultura aniztasunaren eta itsasoko jendearen nortasun partekatuen ikur zoragarria. Amaitzeko, *Manuscritos de Cortabarría* izenekoan ageri den *Jota* (Oñati, XVII. mendea) eta Azkueren kantutegian bildutako *Aista binakoa* entzungo ditugu. Bi dantza horiek Euskal Herrian jaiotako abesti iturri baliotsuak dira, eta munduko hainbat tokitara bidaiazu ondoren, eraldatuta itzuli dira, besteekiko hartu-emanen tradizioa elikatuz.

es una canción anónima renacentista del reinado de Enrique VIII, escrita en su origen, probablemente, para laúd y clavicordio. Y con la pieza, *Lagu Togal*, llegamos al destino de la expedición de Magallanes. Se trata de una canción con acompañamiento instrumental de música togal del norte de Indonesia, una música de entretenimiento con propósito de baile. Como cierre, sonará *Colascione*, título que hace referencia a un instrumento de cuerda punteada del Renacimiento tardío similar al laúd de G. Kapsberger (1580-1651), compositor de origen germano-italiano.

El concierto concluye con esta cuarta parada, 1522 *Primus circumdedisti me*, cantos de ida y vuelta, que se abre con la canción popular siciliana del s. XVI *Ayo visto lo Mappa Mundi*, haciendo referencia explícita a la vuelta al mundo de Elcano, para seguir con *Canarios*, conocida obra para guitarra barroca del compositor turolense del s. XVII G. Sanz, caracterizada por la alternancia de compases de 6/8 y 3/4. Continúa esta sección con la balada tradicional vasca *Neska ontziratua*, cuyo tema se encuentra en diversas formas en muchos lugares de la costa europea, además de en la isla canadiense de Terranova con el nombre de *Charman matelot*. Es, pues, un fantástico símbolo de la multiculturalidad de la poesía tradicional y de las identidades compartidas de las gentes de la mar. Para terminar, se escuchará *Jota* de los *Manuscritos de Cortabarría* (Oñate, s. XVII) y *Aista binakoa* del cancionero de Azkue. Ambas danzas suponen una valiosa fuente de canciones que, nacidas en el País Vasco y, tras viajar a diversas partes del mundo, vuelven transformadas, nutriendo la tradición del contacto con los otros.



Sonatas para violín y clave de J.S. Bach

Andoni Mercero y Alfonso Sebastián

Laudio/Llodio (Kasino/Casino) / 19:30

Sonatas para violín y clave de J.S. Bach

Andoni Mercero y Alfonso Sebastián

Andoni Mercero

Biolina/Violin

Alfonso Sebastián

Klabezina/Clave

Andoni Mercero

Donostian jaio zen eta han hasi zen biolin eta biola ikasketak egiten. Madrilgo Reina Sofia Goi Mailako Musika Eskolan jarraitu zuen ikasten, Torontoko Unibertsitatean, Berlingo Hans Eisler Hochschule für Musik ikastegian eta Amsterdamgo kontserbatorioan.

Sariak jaso ditu hainbat lehiaketatan, besteak beste, *Pablo Sarasate Sari Nazionala*, Portugalgo *Julio Cardona Nazioarteko Lehiaketa*, Florentziako *Vittorio Gui Lehiaketa* edota Roveretoko (Italia) biolin barrokoaren *Bonporti Saria*.

Kontzertinoa izan da Granada Hiriko Orkestran, Burgoseko Orkestra Sinfonikoan, Salamancako Orkestra Barrokoan eta Sevillako Orkestra Barrokoan. Ohiko kontzertinoa da Sevillako Orkestra Barrokoan eta Euskadiko Orkestran, eta kontzertino gonbidatua izan da honako hauetan: *Oviedoko Opera, Al Ayre Español, Accademia Bizantina, I Barocchisti, La Risonanza, Kanaria Handiko Orkestra Filarmonikoa, Bilboko Orkestra Sinfonikoa, Galiziako Real Filharmonía, Gazzela eta Leongo Orkestra Sinfonikoa, Valleseko Orkestra Sinfonikoa, Madrilgo Errege Kapera, Le Parlement de Musique,*

Andoni Mercero

Nace en San Sebastián, donde comienza sus estudios de violín y viola. Continúa sus estudios en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, la Universidad de Toronto, la Hans Eisler Hochschule für Musik de Berlin y el Conservatorio de Amsterdam.

Ha obtenido varios premios en concursos, entre ellos el *Premio Nacional Pablo Sarasate*, el *Concurso Internacional Julio Cardona* en Portugal, el *Concurso Vittorio Gui* en Florencia o el *Premio Bonporti* de violín barroco en Rovereto (Italia).

Ha dirigido desde el puesto de concertino la Orquesta Ciudad de Granada, la Orquesta Sinfónica de Burgos, la Orquesta Barroca de Salamanca y la Orquesta Barroca de Sevilla. Es concertino habitual de la Orquesta Barroca de Sevilla y la Orquesta de Euskadi y ha sido concertino invitado de la *Ópera de Oviedo, Al Ayre Español, la Accademia Bizantina, I Barocchisti, La Risonanza, la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, la Orquesta Sinfónica de Bilbao, la Real Filharmonía de Galicia, la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, la Orquesta Sinfónica del Vallés, la*

La Cetra Barockorchester Basel eta Kammerorchester Zürich. Horrez gain, hainbat talderekin aritu ohi da: *Cafe Zimmermann, Le Concert des Nations, Il Complesso Barocco* eta *The Rare Fruits Council*.

Antonio Mercero oso gogotsu aritu da beti ganbera musikan, bai biolinarekin, bai biolarekin, eta hainbat taldetako kide izan da, besteak beste, *Cuarteto Casals* eta *Mensa Harmonica* izenekoetakoa. Alicia Amo sopranoarekin batera, Ensemble *Musica Boscareccia* sortu zuen. Hango biolinista eta zuzendaria da, eta ziklo eta jaialdi ugaritan eskaini ditu kontzertuak, haien artean *Universo Barroco* zikloa Madrilgo Auditorio Nazionalean.

Bakarlari ere aritu da honako hauekin: *Granada Hiriko Orkestra, Burgoseko Orkestra Sinfonikoa, Sevillako Orkestra Barrokoa, Camerata Strumentale di Prato* (Italia), *La Risonanza* (Fabio Bonizzoni) eta *Mantuako Ganbera Orkestra*.

Irakasle ere bada JONDEn eta Salamancako Unibertsitateko Antzinako Musikaren Akademian. Eta egun soka laukote irakaslea da Musikenen.

Capilla Real de Madrid, Le Parlement de Musique, La Cetra Barockorchester Basel y la Kammerorchester Zürich. Asimismo colabora regularmente con grupos como *Cafe Zimmermann, Le Concert des Nations, Il Complesso Barocco* y *The Rare Fruits Council*.

Andoni Mercero ha sido siempre muy activo en el campo de la música de cámara, tanto con el violín como con la viola, y ha sido miembro de varios grupos como el *Cuarteto Casals* o *Mensa Harmonica*. Funda, junto a la soprano Alicia Amo, el ensemble *Musica Boscareccia*, del cual es violinista y director, y con el cual ha grabado dos CDs y ha ofrecido conciertos en multitud de ciclos y festivales, entre ellos el ciclo *Universo Barroco* en el Auditorio Nacional de Madrid.

Ha actuado como solista con la *Orquesta Ciudad de Granada*, la *Orquesta Sinfónica de Burgos*, la *Orquesta Barroca de Sevilla*, la *Camerata Strumentale di Prato* (Italia), *La Risonanza* (Fabio Bonizzoni) y la *Orquesta de Cámara de Mantua*.

Colabora también como profesor con la JONDE y la Academia de Música Antigua de la Universidad de Salamanca. Actualmente Andoni Mercero es profesor de Cuarteto de Cuerda en Musikene.

Alfonso Sebastián Alegre

Zaragozan jaio zen 1974an, eta piano ikasketak (M^a Pilar Armijo) eta klabezin ikasketak (José Luis González Uriol) egin zituen hiri horretako goi mailako kontserbatorioan. Parisko *Conservatoire National Supérieur* kontserbatorioan jarraitu zuen ikasten, eta han fortepianoan espezializatu zen Patrick Cohenekin. Hobekuntza ikastaroak egin ditu, besteak beste Jan Willem Jansen,

Alfonso Sebastián Alegre

Nacido en Zaragoza en 1974, estudió piano (M^a Pilar Armijo) y clave (José Luis González Uriol) en el Conservatorio Superior de dicha ciudad. Prosigue su formación en el *Conservatoire National Supérieur* de París, donde se especializa en fortepiano con Patrick Cohen. Ha seguido cursos de perfeccionamiento con Jan Willem Jansen, Gustav Leonhardt, Lars-Ulrik Mortensen,

Gustav Leonhardt, Lars-Ulrik Mortensen, Jacques Ogg eta Paul Badura-Skodarekin. Los *Músicos de Su Alteza* taldeko kide da, eta parte hartzen du beste hauetan ere: *La Tempestad* ensemblea, *Al Ayre Españo* orkestra barrokoa, Sevillako orkestra barrokoa, Vigo430 orkestra, Salamancako Unibertsitateko orkestra barrokoa eta Gaztela eta Leongo orkestra sinfonikoa.

Saria eman zioten Spainiako Gazte Musikarien Lehiaketan, klabezin eta organo modalitatean. Bakarlari zein taldeetan, jaialdi eta areto garrantzitsuetan jo du (Ambronay, Fribourg, Vieux-Lyon, Erfurt, Sorèze abadia, Berlingo Konzerthaus, Bruselako Palais des Beaux-Arts, Euskalduna Jauregia, Daroca, Aranjuez).

Zenbait grabazio ere egin ditu: Juan de Aragüésen gabon kantak (neurtitzetan) eta Luigi Boccherini-ren bi klabezinatarako lanak (Silvia Márquezekin). Gainera, Su Alteza taldeko musikariekin, Nebraren *Miserere* eta *La divina Filotea* lanak grabatu ditu, bai eta J. R. Samaniegoren *Villancicos*, Nebraren *Amor aumenta el valor* opera eta Carissimi eta Luigi Rossiren erromatar oratorioak ere, azken horiek Alpha marka frantsesarentzat.

Free-lance itzultzale gisa, zenbait lan argitaratu ditu (nobela beltza, nobela historikoa, Artearen Historiari buruzko monografiak...), besteak beste Grijalbo eta Electa argitaletxeetan. J. J. Quantzen tratatua gaztelaniara itzuli eta Dairea argitaletxearekin argitaratu du.

Gaur egun, eta 1999. urteaz geroztik, klabezin eta baxu jarraituko irakasle titularra da Salamancako Musika Kontserbatorio Profesionalean.

Jacques Ogg y Paul Badura-Skoda, entre otros. Miembro del grupo Los *Músicos de Su Alteza*, también colabora con el ensemble *La Tempestad*, la orquesta barroca *Al Ayre Españo*, Orquesta Barroca de Sevilla, Orquesta Vigo430, Orquesta Barroca de la Universidad de Salamanca o la Orquesta Sinfónica de Castilla y León.

Laureado en la modalidad de clave y órgano en el Concurso de Juventudes Musicales de España. Como solista o en diversas formaciones, ha actuado en importantes festivales y salas (Ambronay, Fribourg, Vieux-Lyon, Erfurt, Abadía de Sorèze, Konzerthaus de Berlín, Palais des Beaux-Arts de Bruselas, Palacio Euskalduna, Daroca, Aranjuez).

Ha realizado diversas grabaciones: villancicos de Juan de Aragüés (Verso), obras para dos claves de Luigi Boccherini (con Silvia Márquez). Además, con Los Músicos de Su Alteza ha grabado el *Miserere* de Nebra y *La divina Filotea*, así como *Villancicos* de J. R. Samaniego, la ópera *Amor aumenta el valor* de Nebra y oratorios romanos de Carissimi y Luigi Rossi, estos últimos para el sello francés Alpha.

Como traductor free-lance ha publicado diversos trabajos (novela negra, novela histórica, monografías de Historia del arte...) en editoriales como Grijalbo o Electa. Con la editorial Dairea ha publicado en castellano su traducción del tratado de J. J. Quantz

Actualmente, y desde 1999, es profesor titular de clave y continuo en el Conservatorio Profesional de Música de Salamanca.

EGITARAUΑ ♫ PROGRAMA

Sonatas para violín y clave de Johann Sebastian Bach

J.S.Bach (1685-1750)

2. sonata, La maiorrean, BWV 1015

Sonata nº 2 en La mayor BWV 1015

Dolce

Allegro

Andante un poco

Presto

4. sonata, do minorrean, BWV 1017

Sonata nº 4 en do menor BWV 1017

Largo

Allegro

Adagio

Allegro



Biolin eta baxu jarraiturako sonata, mi minorrean, BWV 1021

Sonata para violín y bajo continuo en mi menor BWV 1021

Sin indicación de tempo

Adagio ma non tanto

Allemande

Gigue

3. sonata, Mi maiorrean, BWV 1016

Sonata nº 3 en Mi mayor BWV 1016

Adagio

Allegro

Adagio ma non tanto

Allegro

Programaren gaineko iruzkinak/Notas al programa

Luis García Beltrán de Guevara

J. S. Bachek biolin lagunduarentzat idatzi zituen sonatak aztertzen baditugu, ezin ditugu nahastu biolinerako eta *obbligato* klaberako idatzi zirenak, biolinerako eta jarraiturako idatzi zirenkin.

Tresna solista eta baxu jarraiturako sonatetan ez bezala, non baxu jarraitua egiteko aukera interpretearen esku geratzen baita, *Biolinerako eta BMW 1014-1019 klaberako sei sonatak* izenekoan guztiz idatzita daude teklatuaren zatiak, eta, ez, ordea, zifratze baxuko lerro soil batean jasota. Hala, pieza horiek interpretatzeko orduan askatasun tarte malgu hori saihesten da. Horretarako, grafia zehatza erabili zuen Bachek, apaindurarik apenas onartzen duena, nahi dituen apaindura guztiak idatzita jasotzen baititu. Ondorioz, klabea igo egiten da, eta, beraz, jarraiturako tresna bat izatetik tresna solistarekin aukera parekideetan dagoen tresna bihurtzen da. Hau da, trio sonata eran idatzitako lanak dira. Biolinaren goiko bi ahotsak eta klabearren eskuineko eskua baxu lerro batean jartzen dira, klabearren kontura, eta zango biola hautazkoa da. Stowellek adierazi zuen bezala, biolin eta teklatu *obbligatorako* sonata hauetan “*Bachek biolinerako eta baxu jarraiturako sonata apurka-apurka desagerrazten du*”.

Biolenerako eta BWV 1014-1019 klabe obbligatorako sei sonatak ziur asko Bach Cöthen-en egon zen urteetan konposatu ziren, 1720 eta 1723 artean.

1700-1750 aldian, trio sonata eredu funtsezko bihurtu zen musikaren munduan. Eredu horretan, Mattheson, Scheibe eta Quantz bezalako teorikoek armonia, melodía eta kontrapuntuaren arloan defendatutako aurrerapen

Cuando observamos las sonatas de J. S. Bach para violín acompañado, no podemos confundir aquellas sonatas que están escritas para violín y clave *obbligato* con las escritas para violín y continuo.

A diferencia de las sonatas para instrumento solista y bajo continuo, donde la realización del bajo continuo se deja a la discreción del intérprete, las *Seis Sonatas para violín y clave BWV 1014-1019* contienen las partes de teclado totalmente escritas, en lugar de una simple línea de bajo cifrado, evitando así su flexible margen de libertad en la interpretación. Para ello, Bach emplea una grafía exacta y que apenas admite ornamentación, ya que escribe todos los ornamentos que quiere. Esto supone la elevación del clave, que pasa de ser un instrumento para continuo a ser un instrumento en igualdad de condiciones con el instrumento solista. Es decir, nos encontramos con obras escritas en forma de trío sonata, con las dos voces superiores del violín y la mano derecha del clave sobre una línea de bajo a cargo del clave y una opcional viola de gamba. Como dijo Stowell, sobre estas sonatas para violín y teclado *obbligato* “*Bach desencadena la desaparición gradual de la Sonata para violín y bajo continuo*”.

Las Seis sonatas para violín y clave obligatto BWV 1014-1019, fueron compuestas probablemente durante los años de Bach en Cöthen, entre 1720 y 1723.

En el período 1700-1750, la forma trío sonata se convirtió en algo esencial en el mundo musical. A esta forma, se le incorporaron todos los avances musicales respectivos a la armonía, melodía y contrapunto propugnados

musikalak sartu ziren, baina Bach izan zen, garai hartako konpositore guztien artean, sonata trio eredua perfekzio maila gorenera eraman zuena. 1774an, bere seme Carl Philip Emmanuel-ek zera adierazi zuen: berrogeita hamar urte beranduago ere, bere aitaren konposizioak oraindik oso onak zirela eta bere "Adagio" batzuen lirismoa ez zela inoiz gainditu.

Biolinerako eta BWV 1014-1019 klabe obbligatorako sei sonatak lanaren lehen iturri ezaguna 1725eko da. Bachen iloba Johann Heinrich Bachek eskuz egindako kopian ikus daiteke eta, bertan, ordurako, *klabe obbligato* terminoa zehazten zen. Izan ere, XVIII. mendean zehar Alemanian oso ohikoa zen Bachen obrak bere ikasleek eskuz idatzitako kopien bidez zabaltzea, azkar hedatu eta jo ahal izateko.

Programan agertzen diren hiru *BWV 1015-1016-1017* sonatak lau mugimendutan idatzita daude, *Sonata Da Chiesaren* tradizioari jarraikiz; lehendabizi mugimendu geldoa, ondoren mugimendu azkarra, jarraian beste mugimendu geldo bat, eta, azkenik, *allegroa*, sarritan dantza alai edo antzekoa izaten zena.

Sei sonatak (BWV 1014-1019) aztertzean, Eppsteinek egitura uniformea antzeman zuen mugimendu azkarretarako. Bere esanetan, guztiak zeukaten *fuga* baten egitura, baina horiek, era berean, bi motatan bereiz daitezke:

1. *Tutti fuga*: Mugimendua fugaren subjektuarekin hasten da, goiko aldeetako batean -biolina edo klabearen eskuineko eskua-, baxuak lagunduta. Fugaren subjektua ondoren goiko beste ahotsean biltzen da, eta, azkenik, baxuan. Mugimendu horiek hainbat elementu dituzte: kontrasubjetuak, episodioak garapen-atal fugatuak eta, amaitzeko,

por teóricos como Mattheson, Scheibe, Quantz, etc., pero fue Bach, entre todos los compositores de la época, el que elevó la forma sonata trío a su más alto grado de perfección. En 1774, Carl Philip Emmanuel, su hijo, comentó que incluso después de cincuenta años, las composiciones de su padre todavía sonaban muy bien, y que el lirismo de varios de sus "Adagios" nunca había sido superado.

La primera fuente conocida de *Las Seis Sonatas para violín y clave obbligato BWV 1014-1019* data de 1725, en la copia realizada a mano por el sobrino de Bach, Johann Heinrich Bach, y ya aquí, se especifica el término *clave obbligato*. Y es que una práctica muy habitual en Alemania durante el siglo XVIII, fue la de transmitir las obras de Bach a través de copias hechas a mano por sus alumnos, para conseguir una rápida difusión y permitir ejecución.

Las tres sonatas *BWV 1015-1016-1017* que aparecen en el programa, están escritas en cuatro movimientos siguiendo la tradición de la *Sonata Da Chiesa*; con un primer movimiento *lento*, seguido de un movimiento rápido, a continuación, otro movimiento *lento* antes de la llegada del *allegro* final, a menudo un baile alegre o similar.

En el análisis de *Las Seis Sonatas BWV 1014-1019*, Eppstein señaló una estructura uniforme para los movimientos rápidos, afirmando que todos ellos tienen la estructura de una *fuga* pero que éstos se pueden dividir en dos tipos distintos:

1. *Tutti fuga*: Comienza el movimiento con el sujeto de la fuga en una de las partes superiores -violín o mano derecha del clave-, acompañado por el bajo. El sujeto de la fuga se recoge después por la otra voz superior, y finalmente por el bajo.

ritornello edo errepika bat.

2. Allegro de concierto: Mugimendu horiek Antonio Vivaldiren kontzertuen mugimendu azkarren eredua jarraitzen dute. Iza ere, kontzertu italiarraren ereduak arrakasta handia zuen garai hartan Europa osoan. Dantzak direnez, forma bitarra dute, hau da, errepikatzen diren bi ataletan idatzita daude. Sarritan, lehen atala baino ez da errepiatzen. Hasieran, ahots guztiak batera aritzen dira, eta, tarte batuetan, bakarlari; subjektua eta kontrasubjektua kontrapuntu trukagarrian daude, eta, beraz, ahotsen artean aldaketak egon daitezke.

Orokorrean, sonaten bigarren mugimenduak *Tutti fuga* erara idazten dira eta, laugarren mugimenduak, aldiz, *Allegro de concierto* erara. Entzungo ditugun 3 sonatetan, salbuespen bat dago: *Mi mayorreko hirugarren BWV 1016 sonatan* bi mugimendu azkarrak *Tutti fuga* dira.

Aitzitik, mugimendu geldoetan, biolinak eta teklatuak zeregin ezberdina dute, eta, sarritan, bi ahots baino gehiago daude goiko aldeetan: akorde itxura hartzen dute teklatuaren aldean edo soka bikoltz bidez azaltzen dira biolinean. Tresnek mugimendu geldoetan dituzten aukera tekniko guztiak aztertu zituen Bachek. Musika barrokoaren aldaera guztien mugimenduak ikus daitezke, honakoak barne: kontzertuak, ganbera obrak, dantza suiteak, kantatak edo aria lagunduak.

Mugimendu gutxi batzuetan soilik dago teklatuaren eskuineko eskua zuzenean lotuta biolinaren zatiarekin. Hala, *BWV 1015* sonataren hirugarren mugimenduan, goiko bi ahotsek kanon zorrotzean jotzen dute baxuko akordeen gainetik. Gainera, *BWV 1016*

Estos movimientos tienen contrasujetos, episodios, secciones fugadas de desarrollo y un ritornello o estribillo para concluir.

2. Concierto Allegro: Estos movimientos siguen el modelo de los movimientos rápidos de los conciertos de Antonio Vivaldi; y es que la forma del concierto italiano causaba furor por entonces en toda Europa. Como bailes que son, tienen una forma binaria, es decir, están escritos en dos secciones que se repiten. A menudo, sólo la primera sección se repite. Todas las voces tocan juntos al principio, y hay episodios en solitario; el sujeto y el contrasujeto están en contrapunto invertible, por lo que pueden ser intercambiados entre las voces.

En general, los segundos movimientos de las sonatas se escriben como *Tutti fugas* y, los cuartos movimientos como *Concierto Allegro*. De las 3 Sonatas que vamos a escuchar, hay una excepción: en la tercera Sonata *BWV 1016 en Mi mayor*, los dos movimientos rápidos son *Tutti fugas*.

Por el contrario, en los movimientos lentos, el violín y el teclado desempeñan papeles diferentes, y con frecuencia hay más de dos voces en las partes superiores, que aparecen en forma de acordes en la parte del teclado o mediante dobles cuerdas en el violín. Bach exploró todas las posibilidades técnicas de los instrumentos en los movimientos lentos: se pueden observar los movimientos de todas las variedades de la música barroca, incluyendo conciertos, obras de cámara, suites de baile, cantatas o arias acompañadas.

Solamente en unos pocos movimientos, la mano derecha del teclado está directamente relacionada con la parte del violín. Así, en el tercer movimiento de la sonata *BWV 1015*, las dos voces

sonataren hirugarren mugimenduan goiko bi ahotsek material musical bera partekatzen dute kontrapuntu trukagarrian. Era berean, *BWV 1016 sonataren* lehen mugimenduan, biolinak eta goiko teklatuak batak besteari erantzuten diotela ikus dezakegu.

Hala ere, mugimendu geldo gehienetan, teklatuaren goiko aldearen zereginaberriz, biolinaren zereginaren menpe dago, eta nahiz eta material independentez osatuta egon, akonpainamendu *obbligatoa* emateko eginkizuna dauka.

Bigarren sonata, la maior BWV 1015

Dirudienez, sonata hau da, seigarren zenbakia daramanarekin batera, biolinerako eta *BWV 1014-1019 klabe obbligatorako* sei sonaten artetik zaharrena. Sonata trio ereduari jarraikiz idatzi zen, eta kontzertuaren eragina bistakoa da bigarren mugimenduan: la maior tonuko komposizioa erraz antzematen da, eta, era berean, nabarmenak dira soloak eta *tutti*-ak, baxutik biolinera doazen eta bitarteko ahotsetik pasatzen diren paisaia birtuosistikoak, amaierako unisono laburra eta abar.

Hirugarren mugimendua, *Poco Andante*, baxuaren *pizzicatoaren* eta biolin zatiaren galant estiloaren gainean garatzen da, eta kanonean erantzuten dio klabearren eskuineko eskuak. Amaierako prestoaren kartsutasunak, hala ere, hori guztia eteten du.

Laugarren sonata, do minor BWV 1017

Lehen mugimendua *Siciliana* bat da, bitar formako dantza bat, XVIII. mendearen hasieran asko erabiltzen zena. Modu minorrean idatzita dago (melankolia aldartearekin lotu ohi da). Biolina arduratzen da une oro melodía nagusia zuzentzeaz, eta klabearren

superiores tocan en estricto canon sobre acordes en el bajo. Además, en el tercer movimiento de la sonata *BWV 1016*, las dos voces superiores comparten el mismo material musical en contrapunto invertible. Así mismo, en el primer movimiento de la *Sonata BWV 1016*, se puede observar cómo el violín y el teclado superior se responden el uno al otro.

Sin embargo, en la mayoría de los movimientos lentos, el papel de la parte superior del teclado está subordinada a la del violín y, aunque compuesta con un material independiente, tiene la función de proporcionar un acompañamiento *obbligato*.

Sonata Nº 2 en La Mayor BWV 1015

Al parecer, esta Sonata es junto con la número 6, la más antigua de la serie de Seis Sonatas para violín y clave *obbligato* *BWV 1014-1019*. Está escrita en forma de sonata trío y donde la influencia del concierto es evidente en el segundo movimiento: Su tema en la tonalidad de La Mayor, se reconoce fácilmente, y así mismo se pueden apreciar los solos y los *tutti*s, los pasajes virtuosísticos que van del bajo al violín pasando por la voz intermedia, el breve unísono final, etc.

El tercer movimiento, *Poco Andante*, se desarrolla sobre el *pizzicato* del bajo y el estilo galante de la parte del violín, siendo contestado en canon por la mano derecha del clave. Todo ello interrumpido por la fogosidad del presto final.

Sonata Nº 4 en Do Menor BWV 1017

El primer movimiento se trata de una *Siciliana* -baile en forma binaria muy utilizado a comienzos del siglo XVIII-. Está escrito en modo menor, modo que se asocia con un estado de ánimo de melancolía. Es el violín el que se encarga en todo momento de dirigir la

akonpainamenduan nabarmena da ezkerreko eskuaren erabilera; zehazki, arpegioak mailaz maila jaisten dituena bigarreneko mugimenduetatik, pulsu erritmiko bat emanet, baxu *ostinato* bat balitz bezala.

Bigarren mugimendua ritornello baten gainean eraikitzen da. Ritornello horretan, fuga bat eta kontrasubjektu bat daude. Eppsteinen hitzetan, *Tutti fuga* bat da.

Hirugarren mugimendua kortxea hirukotxoen aldiberekotasunaren arazoa planteatzen du, kortxea puntudunak eta kortxeleaerdia lagun, horixe baita grafia erritmiko barrokoaren arazo handietako bat. Puntuaren osteko kortxeleaerdia eta hirukotxoko hirugarren kortxea bereizten irakasten zien Bachek bere dizipuluei. Ledbetter-ek zioenez, “*justaposizio konplexuak eta erritmoen kontrasteak, idatzi bezala joz gero, efektu magikoa dute*”.

Bachek ezin hobeto ezagutzen zituen biolinaren adierazpen gaitasunak, eta, ondorioz, mugimendu honen lehen esaldi musikalak Sol harian (biolineko baxuena) idazten ditu. Stowellek sonata azterzean dioenez, “*Sol hariaren energiak berez tresna oso bihurtzen du, eta, ahots horrekin, are handiagoa izango da adierazpenari ematen dion aukera goorrentasunera iristeko*”.

Amaierako *Allegro* dantza bat da, forma bitarreko “*Tutti fuga*”, eta, bigarren zatian, fugaren subjektua trukatu egiten da. Ondorioz, ahotsen artean aldaketak egon daitezke.

Biolinerako eta baxu jarraiturako sonata, sol maior BWV 1021

Weimarreko azken egunetan edo Cötheneko aldiaren hasieran (1715-1720) komposatu zen sonata hau, *Sonata Da Chiesa* batean ohikoak diren lau mugimendua dituena: *Adagio, Vivace, Largo, Presto*. Azken hirurak

melodía principal, y el acompañamiento del clave destaca por el uso de la mano izquierda, con arpegios descendiendo gradualmente por movimientos de segunda, proporcionando un pulso rítmico como si de un bajo *ostinato* se tratase.

El segundo movimiento se construye en base a un ritornello que contiene tanto un tema de fuga como un contrasujeto. Se trata, en palabras de Eppstein, de una *Tutti fuga*.

El tercer movimiento plantea el problema de la simultaneidad de tresillos de corchea, con corcheas con puntillo y semicorchea, que constituye uno de los mayores problemas de la grafía rítmica barroca. Bach enseñaba a sus discípulos a diferenciar entre la semicorchea que sigue al puntillo de la tercera corchea del tresillo. Como decía Ledbetter, “*la yuxtaposición compleja y contraste de ritmos, si se toca como anotada, tiene un efecto mágico*”.

Bach, conocía perfectamente las cualidades expresivas del violín, y por eso escribe las primeras frases musicales de este movimiento en la cuerda de Sol, la más grave del violín. Stowell al analizar la Sonata afirma que “*la energía de la cuerda de Sol lo convierte en un instrumento entero en sí mismo, con esta voz, mayor será la oportunidad que da a la expresión para alcanzar lo sublime*”.

El *Allegro* final es una danza, “*Tutti fuga*” en forma binaria, donde en su segunda parte, el sujeto de la fuga se invierte, por lo que se puede intercambiar entre las voces.

Sonata para violín y bajo continuo en Sol mayor BWV 1021

Compuesta durante los últimos días de Weimar o principios de Cöthen

nahiko laburak dira, ondorengo beste sonata batzuen mugimenduekin alderatuta. Hasierako *adagio* forma bitarra duen pieza bat da, eta, bertan, biolinak inprobisazioan dabilen baxu jarraituaren laguntza du. Biolinaren lerroa inprobisazioan dabilen baxuaren lerroaren inguruuan mugitzen da. Kablezin jotzaileak interpretazio gaitasun handia eduki behar du, antzeko obretan eskatzen dena baino are handiagoa, armoniak osatu ahal izateko interferentziarik gabe. Bigarren mugimendua, *vivace*, hasierako mugimendua jarraipena dirudi, baina bere konpas hirutarrak eta biolinaren geldialdi anitzek bere horretan ikusarazten dute, hots, aurrekoarengandik independentea den mugimendua islatzen dute. *Mi menorrean idatzitako largoan*, biolina baxuaren independente bihurtzen da berriz. Mugimendua kadentzia batekin amaitzen da, eta hortik, azken *presto*a sortzen da.

Hirugarren sonata, mi maior BWV 1016

Hasierako *Adagioan* ez da antzematen sonata trio eredua. Biolin solistarako sonata bat da, Corelliren estilokoa, eta, bertan, interpreteak era guztietako apaíndurak egiten dizkio estilo italiarrari. Baina, estilo italiarrean ez bezala, non biolinak jarraitu simple baten laguntza izango lukeen, hemen klabé *obbligato* landu bihurtzen da, hirugarren eta seigarrenetan mugitzen diren kortexeen diseinuan oinarrituta, biolinaren *legato*ko diseinu melodikoetatik urrun.

Bigarren mugimendua, *allegro*, ezberdina da lehen mugimenduarekiko, mugimendu azkarretan erabili ohi den kontrapuntuari esker. *Adagio man non tanto* da obraren originaltasun handieneko uneetako bat. Klabearen eskuineko eskua kortexeaz osatutako

(1715-1720), esta sonata consta de cuatro movimientos habituales en una *Sonata Da Chiesa: Adagio, Vivace, Largo, Presto*. Los tres últimos bastante breves en comparación a los movimientos correspondientes de otras sonatas posteriores. El *adagio* inicial es una pieza de forma binaria en la que el violín es acompañado por un bajo continuo interpretado de manera improvisada. La línea del violín se mueve alrededor de una línea de bajo improvisada. Se requiere una alta capacidad interpretativa por parte del clavecinista, más incluso más de lo requerido en obras similares, para completar las armonías sin que interfieran entre las. El segundo movimiento, *vivace*, parece una continuación del movimiento inicial, sin embargo, su compás ternario y las múltiples paradas del violín hacen que se vea como lo que es, como un movimiento independiente del anterior. En el *largo*, escrito en *mi menor*, el violín vuelve a ser independiente del bajo. El movimiento finaliza con una cadencia de la que surge el *presto* final.

Sonata N° 3 en Mi mayor BWV 1016

No se reconoce la forma Sonata Trío en el *Adagio* inicial. Estamos ante una sonata para violín solista, al estilo de Corelli, en la que el intérprete realiza todo tipo de ornamentaciones al estilo italiano. Pero a diferencia del estilo italiano, en el que el violín estaría acompañado por un continuo sencillo, se convierte aquí en un elaborado clave *obligatto*, compuesto en base a un diseño de corcheas, que se mueven en terceras y sextas, y que contrasta con los diseños melódicos en el *legato* del violín.

El segundo movimiento, *allegro*, contrasta con el primer movimiento gracias al contrapunto tan característico utilizado en movimientos rápidos. El *Adagio*

akordeekin hasten da. Hala, Vivaldiren kontzertu bat oroitarazten digute. Berriz ere, hirukotxoko erritmoak eta lau kortxeerdien taldeak zuen interpretatzeko zailtasuna agertzen da. Azken konbinazio horrekin eraikitzenten da, hain zuen ere, biolinarekin hasten den melodía nagusia. Ondoren, melodía hori klabearren eskuineko eskura pasatzen da, eta, bitartean, biolinak jarraitu zereginan hartzenten du eta hari bikoitzetan laguntzen du; hala, behin eta berriz, melodía eta akonpainamendua tresna batetik bestera pasatzen dira.

Sonataaren amaieran *allegro* bat dago, berriz ere erritmo hirutar eta bitarrekin jolasten. Bertan, hiru ahotsak plano berdintsuan mugitzen dira.

ma non tanto constituye uno de los momentos de mayor originalidad de la obra. Los acordes en corcheas con que comienza la mano derecha del clave nos recuerdan a un concierto de Vivaldi. Nuevamente, aparece la dificultad de interpretar correctamente los ritmos de tresillo, y grupos de cuatro semicorcheas, combinación con la que se construye la melodía principal que comienza con violín. A continuación, esta melodía pasa a la mano derecha del clave, mientras que el violín adopta el papel de continuo y lo acompaña en dobles cuerdas; y así, una y otra vez, melodía y acompañamiento pasan de un instrumento a otro.

La sonata termina con un *allegro* que de nuevo juega con los ritmos ternarios y binarios, y en el que las tres voces se mueven en un plano de igualdad.



Au monde

Daniel Zapico

Murgia (San Migel Eliza/Iglesia de San Miguel) / 19:30

Au monde

Daniel Zapico

Tiorba

Daniel Zapico

1983an jaio zen, Langreon (Asturias). Txikitik antzinako musikaren arlora bideratu zituen ikasketak, eta 1999an hasi zen tiorban espezializatzen Langreoko Musika Kontserbatorio Profesionalean. Goi mailako ikasketak kalifikazio gorenarekin amaitu zituen Kataluniako Goi Mailako Musika Eskolan, Xavier Díaz-Latorrekin. 2012an, Musikologia, Musika Hezkuntza eta Antzinako Musikaren Interpretazioko masterra lortu zuen Bartzelonako Unibertsitate Autonomoan, eta epaimahaia aho batez zoriondu zuen, Robert de Viséeri buruz egindako proiektuagatik.

Forma Antiqva ensemblearen kide sortzailea izan zen, eta mundu osoko jaialdi garrantzitsuetan parte hartu du ensemblearen hogeい urteko ibilbide etengabea, eta ikuleen artean arrakasta handia eta prentsa espezializatuan kritika onak lortu ditu. Talde horrek GEMAre (Antzinako Musikako Spainiako Taldeen Elkarte) «2018ko musika barrokoko talde onenaren saria» eta «2018ko ekoizpen diskografiko onenaren saria» jaso ditu, eta MIN sarietan (Spainiako Musika Independentearen Sariak) «2018ko musika klasikoko album onenaren sari» entzutetsua lortu berri du bere *Concerto Zapico Vol. 2* diskorekin.

Daniel Zapico

Nace en 1983 en Langreo, Asturias. Desde temprana edad dirige sus estudios hacia el campo de la música antigua e inicia su especialización en la tiorba en 1999 en el Conservatorio Profesional de Música de Langreo. Concluye sus estudios superiores con la máxima calificación en la Escuela Superior de Música de Catalunya, con Xavier Díaz-Latorre. En 2012, obtiene el máster en Musicología, Educación Musical e Interpretación de la Música Antigua en la Universidad Autónoma de Barcelona, con la ción unánime del tribunal por su proyecto sobre Robert de Visée.

Como miembro fundador del ensamble **Forma Antiqva**, ha participado en importantes festivales de todo el mundo durante sus veinte años de existencia ininterrumpida, obteniendo gran éxito de público y crítica entre la prensa especializada. Este conjunto ha sido galardonado con «Mejor Grupo de Música Barroca 2018» y «Mejor Producción Discográfica 2018» por GEMA (Asociación de Grupos Españoles de Música Antigua) y ha obtenido recientemente el prestigioso premio a «Mejor Álbum de Música Clásica 2018» en los Premios MIN (Premios de Música Independiente en España) por su disco *Concerto Zapico Vol. 2*.

Sarri hartzen du parte **La Ritiratan** (Josetxu Obregón), "Musika Klasikoko Begirada Kritikoa 2013" eta "Madrilgo Erkidegoko Kultura Saria 2017" sarietan; eta Belgikako **Ricercar Consort** taldean (Philippe Pierlot). Talde horrekin munduko jaialdi garrantzitsuenetako batuetan parte hartu du, hala nola New Yorkeko Lincoln Center-eko White Light Festival edo Nanteseko (Frantzia) La Folle Journée jaialdian, Ekaterimburgokoetan (Errusia) eta Tokiokoetan (Japonia). **Nino Laisné** artistarekin izandako lankidetza estuaren ondorioz, haren *Romances inciertos, un autre Orlando* ikuskizunean parte hartu du duela gutxi. Ikuskizun horrekin ehun emanaldi baino gehiago egin dituzte hiru urtean, eta haien artean nabarmentzekoak dira Festival d'Avignon eta Parisko Théâtre National de Chaillot, Frantziako jaialdi eta antzoki garrantzitsuenak, hurrenez hurren. Ikuskizun horrekin birak egingo dituzte Australia, Asian eta Kanadan 2020an.

Daniel Zapicok musikaren munduko figura garrantzitsuekin ere parte hartzen du, besteak beste, hauekin: Leonardo García Alarcón (Cappella Mediterranea), Fahmi Alqhai (Accademia del Piacere), Benjamin Bayl (Hong Kong Philharmonic Orchestra), Attilio Cremonesi (Orquesta del Gran Teatro La Fenice), Andrea De Carlo (Ensemble Mare Nostrum), Maxim Emelyanychev (Il Pomo d'Oro), Gabriel Garrido, Riccardo Muti, Christina Pluhar (L'Arpeggiata), Federico Maria Sardelli (Modo Antiquo) eta Judith Steenbrink (Holland Baroque).

Daniel Zapicok sari hauek jaso ditu: *La Nueva España* egunkariaren «Hileko asturiarra», Asturiasko printzerriko irrat-telebistako «2010. urteko taldea» saria, «2012ko Asturiasko musika sariak», kultura berrikuntzaren arloko «Serondaya 2012 saria» eta Cum Laude Europako Funtsaren «urrezko domina» 2019an.

Colabora asiduamente en **La Ritirata** (Josetxu Obregón), premio «El Ojo Crítico de Música Clásica 2013» y «Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid 2017»; y con el grupo belga **Ricercar Consort** (Philippe Pierlot) con el que ha participado en varios de los festivales más importantes del mundo como el White Light Festival del Lincoln Center de Nueva York o La Folle Journée de Nantes (Francia), de Ekaterimburgo (Rusia) y de Tokio (Japón). Su estrecha colaboración con el artista **Nino Laisné** le ha llevado a participar recientemente en su espectáculo *Romances inciertos, un autre Orlando* con el que han realizado más de cien funciones en tres años, destacando entre ellas su participación en el Festival d'Avignon y en el Théâtre National de Chaillot de París, el festival y el teatro más importante de Francia, respectivamente. Con este espectáculo realizarán giras en Australia, Asia y Canadá durante el 2020.

Daniel Zapico participa además con importantes figuras del panorama musical como Leonardo García Alarcón (Cappella Mediterranea), Fahmi Alqhai (Accademia del Piacere), Benjamin Bayl (Hong Kong Philharmonic Orchestra), Attilio Cremonesi (Orquesta del Gran Teatro La Fenice), Andrea De Carlo (Ensemble Mare Nostrum), Maxim Emelyanychev (Il Pomo d'Oro), Gabriel Garrido, Riccardo Muti, Christina Pluhar (L'Arpeggiata), Federico Maria Sardelli (Modo Antiquo) o Judith Steenbrink (Holland Baroque).

Daniel Zapico ha sido galardonado con la distinción de «Asturiano del Mes» del periódico *La Nueva España*, con el premio al «Grupo del Año 2010» de la Radiotelevisión del Principado de Asturias, con los «Premios de la Música en Asturias 2012», con el «Premio Serondaya 2012» a la Innovación Cultural y con la «Medalla de Oro» del Foro Europeo Cum Laude en 2019.

EGITARAUA ♫ PROGRAMA

Au monde

La Couperin* *Antoine Forqueray*



Assez de pleurs* *Jean Baptiste Lully*

Ma Bergère est tendre et fidelle* *Michel Lambert*



Prelude, Sarabande, Bourée et Une jeune fillette*

Robert de Visée



Pastoralle* *Robert de Visée*

Le Carillon de Passy* *Antoine Forqueray*



Prélude *Robert de Visée*

Les Bergeries* *François Couperin*

Vos mépris chaque jour* *Michel Lambert*

Les Baricades Mistérieuses* *François Couperin*



Plainte sur la mort de Monsieur Lambert* *Du Buisson*

Chaconne *Robert de Visée*

* Daniel Zapicoren transkripzioa/Transcripción por Daniel Zapico

Programaren gaineko iruzkinak/Notas al programa

Daniel Zapico

Tiorbarekin lehen harremana izan nuenean bertan jakin nuen nire tresna izango zela betiko. Bere baxuen sakonerak eta soinu inguratzaleak atmosfera magikoa sortzen dute.

Tiorbarako errepetorioa ez da oso zabala, guitarra edo lautea bezalako garaikideekin alderatzen bada; hala ere, oso interesgarria da ikustea nola garatu zen eta nola esploratu ziren bere gaitasun guztiak bere existentzia laburrean zehar. Frantziako barrokora mugatzen bagara, Vaudry de Saizenay-ren eskuizkribuan aurkituko dugu musika iturri garrantzitsuena instrumentu horretarako. Orain dela urte batzuetatik hona, nire barnean hazi egin da musika hau ulertzeko nire modua proiektu berri batekin adierazteko beharra, orain arte bakarrik nahiz beste talde batzuekin egin dudanaren oso bestelako proiektu batekin. Musika frantsesaren errezial bat tiorbarako, ahots eta instrumentuetarako lanen transkripzio berriekin.

Gaur egun, asko aurreratu dugu irizpide historikoekin interpretatzearren arloan, bai instrumentuen erreplikak eraikitzean, bai hariak egitean, apainduran, temperamentuetan edo elementu ugaritan. Hala eta guztiz ere, garai hartako praktika ohikoenetako bat oraindik ere lozorroan dago, eta gutxi dira merezi duen arreta eskaintzen dioten interpretatzaleak: **transkripzioa**, konposizio ezagunak modu guztiz desberdinan ezagutarazteko gai dena, hala nola orkestra pieza bat aurkitzea instrumentu bakar batean. Haren bidez, lanari buruz dugun ikuspegia erakuts dezakegu.

Desde el primer contacto con la tiorba supe que sería mi instrumento para siempre. La profundidad en sus bajos y su sonido envolvente crean una atmósfera que resulta mágica.

El repertorio para tiorba no es demasiado amplio si se compara con sus contemporáneos como la guitarra o el laúd, sin embargo es muy interesante observar cómo se desarrolló y exploró en todas sus capacidades a lo largo de su breve existencia. Si nos ceñimos al Barroco francés encontramos en el manuscrito de Vaudry de Saizenay la fuente musical más importante para este instrumento. Hace años que crece en mi interior la necesidad de expresar mi manera de entender esta música con un nuevo proyecto muy distinto de lo que he hecho hasta ahora tanto a solo como con otras agrupaciones. Un recital de música francesa para tiorba con nuevas transcripciones de obras vocales e instrumentales.

Hoy en día hemos avanzado enormemente en el campo de la interpretación con criterios históricos, tanto en la construcción de réplicas de instrumentos, como en la elaboración de sus cuerdas, en la ornamentación, los temperamentos o multitud de elementos más. Sin embargo, una de las prácticas más habituales de la época sigue estando aletargada y son pocos los intérpretes que le dedican la atención que se merece: **la transcripción**, capaz de revelar temas conocidos de una forma totalmente distinta, como descubrir una pieza orquestal en un solo instrumento. A través de ella podemos mostrar nuestra propia visión de la obra.

Saizenayren eskuizkribuari erreparatzen badiogu, praktika horrek izan zuen garrantziaz ohartuko gara. Berez, eskuizkribua bera hainbat egileren musika biltzen duen iturria da, hala nola F. Couperin eta J. B. Lully autoreena, garai hartako garaikide ospetsuen artean. Kopia hori gutxienez lau eskribak egin zuten, eta horrek pentsarazten digu ez zela berehala egin, hainbat alditan baizik. Robert de Visée beraren lanen zenbait bertsio daude, instrumentu desberdinatarako eginak. Bertsio horiek alderatzen ditugunean, ikusiko dugu Robert de Viséerentzat bere musikaren funtsa zer zen eta instrumentu bakoitzean nola islatzen zuen. Ez da soinuak jartzera mugatzan, baizik eta soinu bakoitzetik soinuen nortasunaren izaera ateratzen du.

Praktika horren gainean sortu zen *Au monde*, moldaketarekin eta transkripzioarekin jarraitzen duen eskuizkribuaren hedapena, liburu eder horri orrialde gehiago erantsiz, errespetu osoz. Programak barnean hartzan ditu Michel Lambert, Antoine Forqueray, Jean-Baptiste Lully, François Couperin edo Du Buisson-en tiorbarako transkripzioak. Klabezin, viola da gamba edo guitarra barrokorako jatorrizko pieza instrumentaletatik hasi eta akonpainamendudun ahotsetarako lan edo operako arietalaino. Ahaztutako praktika batekin berriz topo egitea.

Si nos fijamos en el manuscrito de Saizenay nos daremos cuenta de la importancia que tuvo esta práctica. De por sí el propio manuscrito es una fuente que recopila música de varios autores, como F. Couperin y J. B. Lully, entre otros contemporáneos famosos en su momento. Esta copia fue realizada al menos por cuatro escribas diferentes, lo que nos hace suponer que no fue inmediata, sino a lo largo de varios períodos. Del propio Robert de Visée encontramos diferentes versiones de sus piezas para distintos instrumentos. Cuando comparamos estas versiones observamos lo que para Robert de Visée era la esencia de su música y cómo la plasmaba en cada instrumento. No se limita a colocar los sonidos, si no que de cada uno extrae la naturaleza de su carácter.

Sobre esta práctica nace *Au monde*, una extensión del manuscrito que continúa con la práctica del arreglo y la transcripción añadiendo, con todo el respeto, más páginas a este hermoso libro. El programa incluye transcripciones para tiorba de Michel Lambert, Antoine Forqueray, Jean-Baptiste Lully, François Couperin o Du Buisson. Desde piezas instrumentales originales para clave, viola da gamba o guitarra barroca hasta obras vocales con acompañamiento o arias de ópera. El reencuentro de una práctica olvidada.



Glosar e cantar

Sar Ensemble

**Bernedo (Ama Birgiñaren Natibilitatearen Eliza
Iglesia Natividad de Ntra. Sra.) / 19:30**

Glosar e cantar

Mariola Gongar
Mezzosoprano/
Mezzosoprano

Ana Pazos
Cornettoa/Cornetto

Patricia Pazos
Fagota/Fagot

Adrián Regueiro
Organoa/Órgano

Sar Ensemble

Sar Ensemble 2018an sortutako idea baten ondorioz sortu zen, eta 2019ko uztailean Hercules Brass Celanova jaialdian estreinatu zen.

Taldearen leitmotiv-a Errenazimentu eta Barrokoko musika bikain eta askotarikoaren interpretazioa eta gozamena da, non adierazpenik bikainena cornettoak eta ahotsa ematen duten. Organoa eta fagota, gainera, musika tresna bakarlari gisa txertatzen dira errepertorioan, egoerak horretarako aukera ematen badu, behintzat.

Mariola Gongar

Solfeo eta piano ikasketak zituela, kantu ikasketak hasi zituen Madril en Juan Guillén, Lali Chilaia eta Josefina Arreguien eskutik. Santiago de Compostelan, Miro Moreiraren eskolak jaso zituen eta, gaur egun, Kantuko Gradu Profesionala amaitzen ari da Aida Lópezen eskutik. Antzinako musikako ikastaroetan izan da Daroca, Guadassuar eta Donostian. Bakarlaria da Santiagoko Unibertsitateko koruan, eta Terra a Nosa orfeioko eta Santiagoko Unibertsitateko musika kaperako kidea da. Vox Stellae taldeko partaideea da. Talde horrekin, "Salvete Flores"

Sar Ensemble

Sar Ensemble nace fruto de una idea concebida en el año 2018, y que culminó con su estreno en el Festival Hércules Brass Celanova, en julio de 2019.

El leitmotiv del grupo es la interpretación y disfrute de la variada y magnífica música del Renacimiento y Barroco, donde el cornetto junto con la voz tengan su mejor manifestación. El órgano y el fagot, además, tienen cabida en el repertorio como instrumentos solistas, si las circunstancias lo permiten.

Mariola Gongar

Con estudios previos de solfeo y piano, comenzó los de canto en Madrid de la mano de Juan Guillén, Lali Chilaia e Josefina Arregui. Ya en Santiago de Compostela, recibió clases de Miro Moreira y termina en la actualidad el Grado Profesional de Canto con Aida López. Ha asistido a cursos de música antigua en Daroca, Guadassuar y San Sebastián. Es solista en el Coro Universitario de la USC, integrante del Orfeón Terra a Nosa y de la Capilla de Música da Catedral de Santiago. Forma parte de Vox Stellae, grupo con el que grabó el disco "Salvete Flores" y con el

diskoa grabatu zuen eta Suor Angelica (badessaren papera) abestu zuen, Erdi Aroko polifonia, Errenazimentuko eta Barroko berreskuratzeko proiektu askoren artean. Sar Ensemblen aritzen da eta Capela Finisterrae taldearekin ere kolaboratu ohi du. Beste elkartetan batzuekin ere, hala nola Ludus Tonalis (A Coruña) eta Iruñeko Ganbera Abesbatzarekin ere kolaboratzen du.

Ana Pazos

Solfeo eta tronpeta modernoko ikasketak Eugenio Pazos Reyes aitonaren eskuutik hasi zituen. Tronpeta irakaslea da Santiagoko Goi Mailako Musika kontserbatorioan. 2018an, cornetto tresnaren "Diplôme d'Etudes musicales" lortu zuen, Akitaniako Tolosako Kontserbatorioaren Departement musiqua Ancienne delakoak emanda, Jean Pierre Canihac maisuaren eskuutik. Gaur egun, bertan jarraitzen du tronpeta naturalaren ikasketari ekinda.

Sar Ensemble, Ad Hoc Ensemble eta Vox Stellae taldeetako partaide da. Azken horrekin, hainbat disco grabatu ditu: "Gaudete, María Virgo", "Defensor alme Hispaniae" (Melomano aldizkariak ematen duen "Melomano de Ouro" kritikaren saria jaso zuena) eta "Salvete Flores". Antzinako musika lantzen duten "1500", Martín Códax, Capela Compostelana, Capela Finisterrae, Oniria, La Grande Chapelle, Los Músicos de su Alteza, Americantiga Ensemble eta Les Sacqueboutiers taldeekin kolaboratu du eta "The Labyrinth of Voices", Espainiako Koru Nazionala, Alonso Lobo, Cantábile eta Ultreia abesbatzeten parte hartu du.



que cantó la ópera *Suor Angelica* (papel de badessa), entre otros numerosos proyectos de recuperación de la polfonía medieval, renacentista y barroca. Forma de Sar Ensemble y colabora con Capela Finisterrae. También colabora con otras formaciones como Ludus Tonalis (A Coruña) y la Agrupación Coral de Cámara de Pamplona.

Ana Pazos

Comienza sus estudios de solfeo y trompeta moderna de la mano de su abuelo, Eugenio Pazos Reyes. Es profesora de trompeta por el Conservatorio Superior de Música de Santiago. En el año 2018 obtiene el "Diplôme d'études musicales" de cornetto, por el Département Musique Ancienne del Conservatorio de Toulouse, con el maestro Jean Pierre Canihac. En la actualidad continúa allí con el estudio de la trompeta natural.

Forma parte de los grupos Sar Ensemble, Ad Hoc Ensemble y Vox Stellae. Con este último grabó varios discos: "Gaudete, María Virgo", "Defensor alme Hispaniae" (que recibió el premio de la crítica "Melómano de Ouro" que concede la revista Melómano) y "Salvete Flores". Colaboró con los grupos de música antigua "1500", Martín Códax, Capela Compostelana, Capela Finisterrae, Oniria, La Grande Chapelle, Los Músicos de su Alteza, Americantiga Ensemble, Les Sacqueboutiers y también con los coros "The Labyrinth of Voices", Coro Nacional de España, Coro Alonso Lobo, Coro Cantábile y Ultreia.

Patricia Pazos

Ahizpa bezala, solfeoa eta pianoa ikasten hasi zen Eugenio Pazos Reyes aitonaren eskutik, eta geroago fagota ikasi zuen Lalingo Musika kontserbatorioan, Gezim Malajekin. Galiziako Goi Mailako Musika Ikasketen Eskolan ikasi zuen, Juan Carlos Otero RFGko bakarlariaren eskutik, eta Galiziako Gazte Orkestran ere hasi zen, Steve Harriswangler eta Alex Salgueiroren eskolak jasotzen dituela (bi-biak Galiziako Orkestra Sinfonikoko fagot jotzaileak dira. Goi Mailako Musika eta "Master of Arts in Music Pedagogy" ikasketak egin ditu, biak ala biak "Conservatorio della Svizzera Italiana" kontserbatorioan (Lugano, Suitza), Gabor Meszaros irakaslearen eskutik. "Master of Arts in Music Performance" ere egin zuen "Musik- Akademie Basel" ikastegian (Basilea, Suitza), Sergio Azzoliniarekin. 2017an, Praktikum irabazi zuen "Sinfonieorchester Biel-Solothurn" (Biel, Suitza) lehiaketan.

Fagot jotzaile gisa egin duen ibilbidean, "Orchestra Accademia Teatro alla Scala" (Milan, Italia) delakoan parte hartu du, eta "Orchestra Teatro alla Scala", "Orchestra Giovanile Italiana", "Orchestra della Svizzera Italiana", "Real Filharmonia de Galicia", "Sinfonie Orchester Biel Solothurn", "Basler Festival Orchester", "Orquesta Sinfónica de Las Palmas", "Orchestra di Fati della Svizzera italiana", "Valiant Festival Orchestra", "Theater Basel", "Chaarts Orchester", "Opera St. Moritz-Basel Orchester" eta abarrekin kolaboratu du. Gaur egun, "Ensemble Montaigne" (Luzerna, Suitza) taldeko fagot jotzailea da 2015etik, eta



Patricia Pazos

Comienza sus estudios musicales de solfeo y piano también de la mano de su abuelo Eugenio Pazos Reyes, y más tarde sus estudios de fagot en el Conservatorio de Música de Lalín, con Gezim Malaj. Pasa a formar parte de la Escuela de Altos Estudios Musicales de Galicia, en la que recibe clases del solista de la RFG Juan Carlos Otero, así como también de la Joven Orquesta de Galicia, donde recibe clases de Steve Harriswangler y Álex Salgueiro, ambos fagotistas de la Orquesta Sinfónica de Galicia.

Estudia el Superior de Música y el "Master of Arts in Music Pedagogy", ambos en el "Conservatorio della Svizzera Italiana" (Lugano, Suiza), con el profesor Gabor Meszaros. Realiza el "Master of Arts in Music Performance" en la "Musik-Akademie Basel" (Basilea, Suiza), con Sergio Azzolini. En el año 2017 gana el Praktikum en la "Sinfonieorchester Biel-Solothurn" (Biel, Suiza).

En su carrera como fagotista ha formado parte de la "Orchestra Accademia Teatro alla Scala" (Milán, Italia), y ha colaborado con la "Orchestra Teatro alla Scala", "Orchestra Giovanile Italiana", "Orchestra della Svizzera Italiana", "Real Filharmonia de Galicia", "Sinfonie Orchester Biel Solothurn", "Basler Festival Orchester", "Orquesta Sinfónica de Las Palmas", "Orchestra di Fati della Svizzera italiana", "Valiant Festival Orchestra", "Theater Basel", "Chaarts Orchester", "Opera St. Moritz-Basel Orchester", etc. En la actualidad es fagotista del "Ensemble Montaigne" (Lucerna,

Euskadiko Orkestra Sinfonikoaren ohiko kolaboratzailea da 2019. urtetik.

Suiza) desde 2015, y desde 2019 es colaboradora habitual de la Orquesta Sinfónica de Euskadi.

Adrian Regueiro

Pianoa ikasi zuen Santiagoko CPMUSean, eta ondoren organoa Ourenseko CPMUSean, Marisol Mendiverekin. Organo kontzertuak eman ditu Santiago, Ourense eta Portugalgo hainbat elizatan, besteak beste, Japon-Santiago urte dualaren harira Japoniako printzearentzat egindako kontzertua eta Barria Fundazioak antolatutako "Los instrumentos del Pórtico da Gloria" kontzertuak. 2012tik Santiago de Compostelako SAMI Katedraleko organista da, eta zeregin horrekin batera, ESMUCeko (Barcelona) organoko Goi Mailako Gradua ikasten dabil Oscar Candendo eta Juan de la Rubia maisuen esku. Musikari lagunzaile gisa, Sar Ensemble taldeko kide da eta Capela Finisterrae taldearekin kolaboratu ohi du. Nazioartean ezagunak diren hainbat artista izan ditu bidelagun, hala nola Beatrice Uria-Monzon mezzo-soprano frantziarra eta Carlos Nuñez gaita jotzaile galiziarra.



Adrian Regueiro

Estudió Piano en el CPMUS de Santiago, y posteriormente Órgano en el CPMUS de Ourense con Marisol Mendive. Ha dado conciertos de órgano en diversas iglesias de Santiago, Ourense y Portugal, entre los que cabe destacar el concierto para el príncipe japonés con motivo del año dual Japón-Santiago y el concierto organizado por la Fundación Barrié "Los instrumentos del Pórtico da Gloria". Desde 2012 es organista de la SAMI Catedral de Santiago de Compostela, tarea que compagina con el estudio del Grado Superior de Órgano en la ESMUC (Barcelona) con los maestros Óscar Candendo y Juan de la Rubia. Como músico acompañante, forma parte del grupo Sar Ensemble y colabora con Capela Finisterrae. Ha acompañado a diversos artistas de reconocimiento internacional como la mezzo-soprano francesa Beatrice Uria-Monzon o el gaitero gallego Carlos Núñez.

EGITARAUA ♫ PROGRAMA

Glosatzea eta abestea/*Glosar e cantar*

Con qué la lavaré

Juan Vásques (ca 1.500- ca. 1.560)

Disminuciones al estilo español de Jean Pierre Canihac

Belle qui tiens ma vie

Thoinot Arbeau (1.519-1.595)

Diferencias sobre "La dama le demanda" Antonio Cabezón (1.510-1.566)

O quam tu pulchra es

Alessandro Grandi (1.586-1.630)

Audivit dominus

Alessandro Grandi (1.586-1-630)

Recercada Quinta sobre el canto llano "La Spagna"

Diego Ortiz (c. 1.510-1.570)

Canzona XXIII detta la Franciotta

Girolamo Frescobaldi (1583-1643)

Exaudi Domine

Giovanni Paolo Cima (1.570-1.622)

Surge propera (in ecco)

Giovanni Paolo Cima

Cantate Domino

Nicolò Corradini (1.585-1.646)

Recercadas Primera y Segunda sobre tenores italianos

Diego Ortiz (c. 1.510-1.570)

Sancta María

Claudio Monteverdi (1.567-1.643)

Alcun non mi consigli

Claudio Monteverdi (1.567-1.643)

Zefiro Torna

Claudio Monteverdi (1.567-1.643)

Programaren gaineko iruzkinak/Notas al programa

Luis Martínez,Vox Stellae

Ahots piezak lan instrumental bihurtzea, kantuak, madrigalak edo moteteak berrerabiltzea meza parodikoak osatzeko, herri doinuren bat berregitea eta moldatzea, azken batean, teknika horiek guztiak obra handien gainean behin eta berriz itzultzeko eta horiek tratamendu berri batekin birsortzeko moduak dira. Errenazimentuan ezarri ziren gehienbat konposizio estrategia horiek, eta Espainia herrialde bereziki emankorra izan zen glosa, desberdintasun, bertso, murriztapen edo ricercare direlakoetan, inguruabar musical apur bat desberdinak adierazten dituzten hitzen mundu osabetaea, baina olgeta eta konposizio joera berak gidatua: publikoak edo eliztarrek ezagutzen dituzten doinuekin "jolastea".

Gaur egun, Ortiz, Venegas de Henestrosa edo Cabezonen konposizioak mota guztietako taldeen bidez interpretatzen dira, eta haien ospea erabat nazioartekoa da, baina bere garaian organorako edo soketarako sortu ziren (guitarra, vihuela, lautea, zango biola). Musikagile bikainak izateagatik ez ezik, (bereziki) lan pedagogikoagatik eta dokumentaturiko interpretazio historikoaren iturri gisa ere gogoangarriak izan dira. Beharbada, lanik bereziarena Diego Ortiz (Erroma, 1553) berriz argitara emandako bioloi musikako klausulei eta beste puntu genero batzuei buruzko tratatua da.

Programak Espainiatik Italiako iparraldera eramango gaitu (Ferrara, Udine, Milan, Bergamo, Kremona edo Venezia), non, XVI. eta XVII. mendeen arteko igaroan, konpositore zinez nabarmenek jardun zuteen, kasurako,

La transformación de piezas vocales en piezas instrumentales, la reutilización de canciones, madrigales o motetes para componer misas paródicas, la reelaboración y variación de una melodía popular... todas estas técnicas son, en definitiva, maneras de volver una y otra vez sobre grandes obras y recrearlas con un tratamiento nuevo. El Renacimiento fue el período en el que estas estrategias compositivas tuvieron más implantación, siendo España un país especialmente fecundo en glosas, diferencias, versos, disminuciones o ricercadas, todo un mundo de palabras que designan realidades musicales ligeramente diferentes, pero marcadas por el mismo espíritu lúdico-compositivo: "jugar" con melodías conocidas por el público, o por los feligreses.

En la actualidad, las composiciones de Ortiz, Venegas de Henestrosa o Cabezón se interpretan con formaciones de todo tipo, y su popularidad es absolutamente internacional, pero en su tiempo fueron concebidas para órgano o para cuerdas (guitarra, vihuela, laúd, viola da gamba). No sólo pasaron a la historia por ser magníficos compositores, sino también (especialmente) por su labor pedagógica y como fuente para la interpretación históricamente informada. Quizás el tratado más singular sea el Tratado de Glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en música de violones nuevamente puestos en luz de Diego Ortiz (Roma, 1553).

El programa nos traslada de España al Norte de Italia (Ferrara, Udine, Milán, Bérgamo, Cremona o Venecia) donde, en el tránsito entre los siglos XVI y XVII,

GONBIDAPENAK JASOTZEKO

Vital Fundazioarekin dugun lankidetza hitzarmenari esker, eta osasun arrazoik direla eta, Vitoria-Gasteizko kontzertuei eta jarduera osagarriei dagozkien sarrerak dohainik hartu ahalko dira **www.fundacionvital.eus** web orrian **abuztuaren 31tik aurrera, errezial bakotzaren eguneko 14:00ak arte** (eskuragarri egotekotan). Lurraldean egingo diren hiru kontzertuetarako ez da beharrezkoa izango sarrera aurretik eskuratzea, edukiera bete arte utziko da sartzen.

RECOGIDA DE INVITACIONES

*Gracias al acuerdo de colaboración con Fundación Vital, este año, y por razones sanitarias, las entradas correspondientes a los conciertos de Vitoria-Gasteiz y actividades complementarias se podrán adquirir gratuitamente en la web **www.fundacionvital.eus a partir del 31 de agosto hasta las 14 horas del día de cada recital** (si hubiera disponibles). Para los tres conciertos que tendrán lugar en el Territorio no es necesario adquirir previamente entrada; se permitirá el acceso hasta completar el aforo permitido.*

COVID-19AREN AURKAKO NEURRIAK

- Maskara erabiltea derrigorrezkoa izango da kontzertu, jarduera eta ikuskizun guztietan.
- Aretoko arduradunen zehaztasunak jarraitu beharko dira: haien gomendatu eta adierazitako ibilbideak, distantziak, aretotik ateratzeko oharrak...
- Kontzertu edo ikuskizunetara behar besteko aurrerapenarekin joatea gomendatzen da.
- Aretotik ateratzeko baino ezin izango da eserlekutik mugitu.
- Neurri hauek aldaketak jasan ditzakete.

MEDIDAS ANTI COVID-19

- Será obligatorio el uso de mascarilla en los eventos y actividades.
- Se respetarán las indicaciones del personal de sala sobre recorridos a seguir, tiempos y distancias a respetar para acceder y salir de la sala.
- Se recomienda acudir al evento con suficiente antelación.
- Una vez dentro de la sala no se abandonará la butaca salvo para salir del edificio.
- Estas medidas son susceptibles de modificación.

Oharra: Pandemia egoera dela eta, programa honek aldaketak izan ditzake; hala gertatuz gero, aldaketen berri **www.kulturaraba.eus** web orria bitarteko emango da.

Aviso: Debido a la pandemia, este programa puede sufrir modificaciones de las que se informará puntualmente a través de la web **www.kulturaraba.eus**.





Antolatzáilea/Organiza:

araba/Álava
foru aldundia diputación foral

Laguntzáileak/Coraboran:

Vital

FUNDACIÓN · FUNDAZIOA



JESÚS GURIDI MUSIKA
CONSERVATORIO KONTSERBATORIOA
DE MÚSICA

 **Bernedoko Udalatua**
(Araba/Álava)
Ayuntamiento de Bernedo

 **Zuiako Udala**
Ayuntamiento de Zúia

 **LAUDIO UDALA**
AYUNTAMIENTO
DE LLODIO

