



**ocg-once-doce**



**viernes 21 octubre 2011**

Auditorio Manuel de Falla, 20.30 horas

# CONCIERTO DE OTOÑO 2

Stephan Buck contrabajo

BARRY SARGENT director

# I

**Johann Christian BACH** (1735–1782)

Sinfonía en Mi bemol mayor, op. 9 (op. 21), núm. 2, W.C18 (12')

Allegro

Andante con sordini

Tempo di menuetto

**Jan Křtitel VAŇHAL** (1739–1813)

Concierto para contrabajo y orquesta  
de cámara en Re mayor (17')

Allegro moderato

Adagio

Finale. Allegro moderato

## II

**Miguel LÓPEZ** (1669–1723)

*Llano II* para cuerdas y continuo en Sol menor (4')

(instrumentación, Xavier Astor)

Grave–allegro–despacio–airoso

**Carl Philipp Emanuel BACH** (1714–1788)

Sinfonía en Do mayor, H. 659, W.182/3 (11')

Allegro assai

Adagio

Allegretto

**Johann Christian BACH**

Sinfonía en Re mayor, op. 18, núm. 6, W.XC1 (14')

Allegro con spirito

Andante

Allegretto

Allegro

**Stephan Buck** contrabajo

**BARRY SARGENT** director



De izquierda a derecha: Johann Matthias Sperger, Jan Křtitel Vaňhal, Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Christian Bach

## Un concierto para Sperger

Comúnmente, los compositores escriben para un medio próximo, concreto y factible de interpretación, y es en el boyante imperio austro-húngaro de la segunda mitad del dieciocho, con una enorme lista de orquestas cortesanas, aristocráticas, eclesiásticas y teatrales, donde proliferaron instrumentistas y compositores para este medio, casi todos todavía eclipsados por las figuras de Haydn y Mozart. Un ejemplo típico es el caso de Johann Matthias Sperger (Feldberg —hoy Valtice en Chequia—, 1750 – Schwerin, 1812), compositor de obras notables, contrabajista y, para lo que hoy nos ocupa, dedicatario del Concerto per il Contrabasso en Re mayor de Vaňhal. Gracias al legado del virtuoso Sperger, varios conciertos (incluyendo éste) y otras obras para su instrumento han perdurado hasta nuestros días. La pieza se expresa en el típico idioma melódico y armónico de la segunda mitad del siglo y presenta la obligada estructura tripartita con introducción orquestal del tema principal en cada uno de los tres movimientos, el primero en forma sonata. La tonalidad de Re mayor y el uso abundante del arpeggio en sus principales grados nos recuerda que fue escrito para la llamada “afinación vienesa” del contrabajo, practicada en el ámbito imperial; sin embargo, la afinación universalmente usada hoy presenta dificultades interpretativas que requieren adaptaciones y soluciones a aportar por los intérpretes. Como anécdota cabe señalar que, para mayor brillo sonoro, Sperger subía la afinación de las cuerdas medio tono y copiaba o mandaba copiar, por tanto, los materiales de la orquesta en Mi bemol, tonalidad en la que, finalmente, era interpretado el concierto. Por otra parte, en el archivo del intérprete se encuentran, de su propia mano, tres cadencias (espacios de libre interpretación, originariamente improvisados) para resolver la intervención solística en cada uno

de los movimientos; en esta velada, sin embargo, escucharemos las que escribiera el también contrabajista y compositor austriaco Heinz Karl Gruber hacia 1963.

El enorme catálogo del autor de la pieza, el también bohemio Jan Křtitel Vaňhal (Johann Baptist Vaňhal, Neu–Nechanitz, 1739 – Viena, 1813), incluye tres óperas (dos con libreto de Metastasio), en torno a un centenar de sinfonías (no todas editadas), una gran cantidad de música religiosa y abundante música de cámara. Gozó de enorme prestigio y su música, editada en Londres, Amsterdam, París, Mainz y Viena llegaría a interpretarse entonces en las antiguas colonias inglesas de América del norte. Organista, violinista, flautista, director de coro y creador con tan sólo 18 años, fue introducido en Viena por la condesa Schaffgotsch, donde continuó sus estudios con Carl Ditters (autor de otro célebre concierto para contrabajo) y consiguió hacerse pronto un nombre como intérprete, compositor y enseñante. También con la ayuda de su mecenas, realiza un viaje de aprendizaje de dos años por Italia (todo un clásico en la época) donde amplía su cosmos artístico y humano. Parece no haber duda de que fueron su talento y atractiva personalidad los que le proporcionaron una buena cantidad de discípulos entre la nobleza, lo que junto a su facilidad creativa le permitiría establecerse como artista independiente en Viena. Aunque desajustes de salud mental le tuvieron apartado un tiempo de la capital y de la creación, tras su recuperación se convertiría en el prolífico, solicitado y famoso compositor hoy apenas conocido. Gracias al tenor irlandés Michael Kelly ha llegado a nuestros días el relato de la velada en que, desenfadadamente, tocaron cuartetos de cuerda juntos los señores Haydn, Mozart, Ditters y Vaňhal aunque, según sus palabras, “they played well but not outstandingly together” (tocaron bien, aunque no fenomenalmente juntos). Hoy nos queda, con la anécdota, la imagen cuasi pictórica de cuatro ases del clasicismo imperial interpretando cámara juntos, dos de los cuales se vislumbran, como en un cuadro aún por restaurar, entelados al fondo.

## Del *excursus* de Miguel López

Durante el Siglo de la Luces, la presencia de conjuntos orquestales en nuestra geografía peninsular aún quedaba mayormente circunscrita al ámbito eclesiástico y teatral, siempre como acompañamiento de las voces y su texto. Ésta es la causa de que, a su vez, la música puramente instrumental se viera prácticamente restringida al arte de los compositores–tañedores de tecla y cuerda pulsada. Pero si bien este repertorio ha conllevado una cierta intimidad y carencia de resonancia pública, ello no guarda relación con la calidad de las partituras que han perdurado, tanto por la maestría contrapuntística como por su inventiva conceptual.

Al transvasar el *Lleno II* de Miguel López a los atriles orquestales podemos añadir un activo al exiguo repertorio orquestal del dieciocho español, especialmente en su primera mitad, activar su difusión más allá de los recitales organísticos y ofrecerle la movilidad que permite la orquesta. Pero también se busca, sencillamente, disfrutar de una música de enorme personalidad en el manejo de las voces con una nueva paleta tímbrica y una nueva visión interpretativa. La obra fue escrita para el único instrumento en el que el compositor podía dar rienda a su inventiva estrictamente musical; no sólo no disponía de una orquesta con la cuerda completa, sino que hacer uso de una plantilla instrumental para creaciones independientes de aquellas destinadas al acompañamiento de la voz y los textos litúrgicos hubiera estado considerado, si más no, como una frivolidad impropia del hábito. Desde el teclado, sin más aparatosidad, la pieza podía introducirse en el oficio a modo de sofisticado preludio.

El *Lleno II* no tiene, puramente, concesiones a tiempos de danza, pastorales o cortesanos, de moda entonces en Europa; por contra, fue escrito en estilo grave y con gran libertad armónica en la plenitud creativa del compositor, cuatro años antes de su muerte. Sí se estructura ya, sin embargo, en el esquema tripartito (rápido–lento–rápido) de la obertura italiana o sinfonía (con una breve introducción lenta) donde el último movimiento presenta también un ligero aire rítmico característico. El movimiento central es un reposo en estilo



Detalle del órgano barroco (1706) probablemente usado por Miguel López en el Monasterio de las Huelgas Reales (Valladolid)

coral que contrasta con el denso tejido imitatorio de los otros dos movimientos. Respetando la uniformidad sonora que el término “lleno” demanda en los órganos hispánicos (desactivando su habitual teclado “partido” y permitiendo una mayor amplitud en la tesitura de las voces), la presente translación escoge la plantilla de cuerdas como instrumento idóneo por su uniforme empaste tímbrico. Para su orquestación se ha trabajado a partir de la edición organística realizada en 1984 por la abadía de Montserrat, donde se encuentra el manuscrito original.

El compositor y organista aragonés Miguel López (Villarroya de la Sierra, 1669 – Zaragoza, 1723) tomó el hábito benedictino en la abadía de Montserrat el año 1684, después de haberse formado en la cantera de la escolanía. Continuó sus estudios eclesiásticos y musicales durante siete años en el monasterio de San Martín de Madrid y, después de haber actuado como organista en Valladolid, regresó a Montserrat, donde fue maestro de capilla y de la escolanía de 1697 a 1720. Sabemos que escribió tres grandes infolios, dos de los cuales, *Exagoga ad musicam* y *Miscelánea Música*, se han perdido. El tercero, afortunadamente conservado por el Orfeó Català en Barcelona, contiene de su puño y letra el cuerpo fundamental de sus obras musicales, principalmente piezas vocales con acompañamiento de bajo continuo y conjunto de instrumentos (o sin éstos) que eventualmente efectúan intervenciones concertantes. Se conservan, además, obras vocales suyas en Madrid y Valencia y diferentes piezas para órgano en Montserrat, siendo el caso de la que nos ocupa hoy. Precisamente, el padre López es autor de una Historia de aquella abadía escrita en latín en 1713 y que permanece inédita.

## La sinfonía en los últimos Bach

Si, a diferencia de lo que ocurre con otros grandes autores contemporáneos, tenemos la suerte de conocer gran parte de la obra de los últimos Bach sin que el vendaval Haydn–Mozart la haya relegado a los archivos, en ello ha influido, posiblemente, el lustre del apellido. El mismo apellido con el que, sin embargo, se han hecho a menudo innecesarias comparaciones valorativas. Una moderna audición de las creaciones de estos compositores debería, en realidad, poder entroncarlas más con nuestros gustos actuales, a menudo tan condicionados por la ansiedad y la sobrecarga informativa que tendemos a preferir la claridad y la economía de medios en la percepción artística. Precisamente, la transparencia y la concisión armónica son dos de los elementos más característicos en la música de la segunda mitad del XVIII en comparación con los gustos de los autores precedentes; todo un giro estético y generacional que se nos presenta de manera paradigmática en la familia Bach. Como en el caso de Miguel López y sus contemporáneos, el gusto de Sebastian Bach por los hallazgos tonales y la personalidad casi independiente de las voces es sentido como un prurito demasiado intrincado por creadores y melómanos en la siguiente generación. Nuevos aires con acento italiano se dejan sentir y un estilo más claro y ligero se impone.

La estructura formal que con más fuerza emerge en esos años es la “sinfonía”, término que, por sí mismo, no dice mucho más que **συμφωνία** (unión acorde de voces). Con esta denominación aparecieron composiciones italianas usadas como introducciones instrumentales a piezas del género dramático; eran las *sinfonie avanti l'opera* que solían constar de tres movimientos. Mientras en los teatros se iba imponiendo poco a poco la obertura en un solo movimiento, el nuevo género dieciochesco se va gestando y expandiendo por Europa como una pieza musical independiente al que algunos autores empezarán a añadir un cuarto tiempo. Éste es el género estrella de la música instrumental del momento y a él se entrega toda una generación de creadores de larga enumeración que incluye a los últimos Bach. Técnicamente, tanto si se trata de conciertos (como el de Vaňhal) o de

sinfonías, el estilo imperante impone, en general, modulaciones armónicas que pivotan no muy alejadas de la tonalidad central, la simplificación de los modos tonales y la tendencia al uso de un material melódico más claramente identificable frente a las voces de acompañamiento.

Hijo de Sebastian y Maria Barbara Bach, Carl Philipp Emanuel Bach (Weimar, 1714 – Hamburgo, 1788) deja escrito en su autobiografía: “En mi opinión, la música debe mover el corazón emocionalmente, y ningún intérprete lo conseguirá a base de precipitación, martilleo y arpeggios, al menos conmigo”. Es decir: no por el mero hecho de usar una serie de efectos se obtiene una obra musical, hace falta algo más... al menos para los buenos oídos. Esto (tan aplicable a nuestro panorama contemporáneo) viene dicho en el contexto del uso y abuso de la corriente que, partiendo de la literatura germana, recibió la feliz denominación *Sturm und Drang* (“Tempestad e ímpetu”). Emanuel Bach (en su apelativo familiar) fue, sin embargo, uno de los primeros traductores al arte de los sonidos de esta tendencia que aportaba nuevos parámetros expresivos de universal comprensión, más allá (o al otro lado) de las cualidades puramente melódicas o armónicas. Se introducen así elementos compositivos no siempre absolutamente nuevos, pero sistemáticamente, como llamativos contrastes de dinámica (volumen), súbitas interrupciones rítmicas y marcadas fluctuaciones “temperamentales”. La sorpresa no se presenta tanto en el juego temático y tonal, más sobrio, como en el dinámico y rítmico.

La Sinfonía en Do mayor para cuerdas es paradigmática en este sentido. Nos presenta primero un contenido cosmos armónico en el optimista *Allegro assai*, con uso de enérgicos y sobresalientes *tutti* al unísono para desembocar en una brusca, agria y dramática modulación a Mi menor del *Adagio*. La consecuente línea cromática descendente del bajo, con el lamento en las voces superiores, era un lugar común de expresión de tristeza a lo largo de todo el siglo; esta combinación “agritriste” de elementos nos permite fácilmente evocar el sentimiento de una pérdida. En el *Allegretto*, el sabio contraste de la tonalidad mayor con el sutil recuerdo del

Mi menor, en la parte central, resuelve la sinfonía en un tiempo de danza que no olvida tampoco el recurso del *tutti* al unísono con que intercala y clausura el movimiento. La pieza forma parte de las seis sinfonías para orquesta de cuerdas encargadas en 1773 por el diplomático y melómano Gottfried van Swieten en la época en que Emanuel Bach había abandonado la plaza de clavecinista en la corte de Federico II en Berlín para ocupar la de maestro de capilla en Hamburgo, toda vez que había quedado vacante tras la muerte de su padrino Telemann.

De la última generación de los Bach compositores, Johann Christian Bach (Leipzig, 1735 – Londres, 1782) es el último vástago que hereda el arte y la profesión de Sebastian Bach. Hijo de su segunda mujer, Anna Magdalena, sufrió con catorce años la pérdida de su padre, a cuya vida declinante había traído, en palabras maternas, “una luz nueva con su juventud, su amabilidad y su talento”. Quizá por deseo de éste, continúa sus estudios musicales en Berlín precisamente con su medio hermano Emanuel, 21 años mayor. Atraído por la fama del padre Martini, marcha a Bolonia en 1756 para aprehender el estilo italiano de primera mano y cuatro años más tarde obtiene la plaza de organista en la catedral de Milán. Pero es en Londres donde acaba estableciéndose finalmente atendiendo in situ los encargos operísticos que la moda italiana reclama en aquella capital. Allí es nombrado maestro de música de la reina Charlotte y conoce al pequeño Mozart (de gira con su padre), sobre quien ejercerá una profunda influencia. La amistad y admiración que el salzburgués tuvo por Bach quedó expresada años más tarde al tener noticia Mozart de la muerte de éste. En el tiempo lento de su Concierto para piano en La mayor (K 414) toma el tema andante de la obertura de *La calamità de' cuori*, que Johann Christian compusiera en 1763.

Las sinfonías de Bach fueron escritas para los conciertos organizados en Londres junto a su amigo y compatriota Carl Friedrich Abel, célebre vihuelista de arco y compositor, que durante años tuvieron un gran renombre y éxito financiero con una programación abundante en piezas de ambos promotores. Bach utiliza y refunde, práctica común entonces, alguna de las oberturas italianas de sus óperas para presentarlas de nuevo

en estos conciertos sinfónicos. Si bien no toda su obra fue publicada en vida del autor, sí es el caso de las dos sinfonías que nos ocupan hoy y que debieron ser bien conocidas antes de ver la imprenta. En 1773 aparece impresa como op. 9 una colección de tres sinfonías para dos oboes, dos trompas y cuerdas entre las que se encuentra la amable Sinfonía en Mi bemol mayor (op. 9 núm. 2). Por su parte, la Sinfonía en Re mayor (op. 18, núm. 6) aparece publicada en 1781 dentro de la colección “Six Grand Ouvertures” de ampliada plantilla orquestal y compuestas en un periodo de unos 10 años. En ella aparece material preparado para la obertura de *Amadis de Gaule* que le reportara poco éxito teatral en París. En el desarrollo central del *Allegro con spirito* paraliza la transición de un inquietante acorde disminuido (a resolver en dominante) que, en contra de los cánones, estira atrevidamente para conseguir un claro efecto dramático necesario y propio de los preámbulos escénicos. Como novedad, Bach incorpora un *Allegretto* entre su habitual segundo movimiento *Andante* y el *Allegro final*. Ilustrativo todavía del abanico de posibilidades con que el género sinfónico se abría para la generación de los últimos Bach, resulta indispensable recordar las llamadas “sinfonías concertantes”, para instrumentos solistas y orquesta, muy populares en Mannheim y París y que en número de 15 escribiera Johann Christian para sus conciertos en Inglaterra. Además, póstumamente editado, el “Bach londinense” nos legó el ciclo de Seis sinfonías para sexteto de viento, explorando un género que no estaba cerrado, sino en continua evolución.

XAVIER ASTOR

## Stephan Buck

Nacido en la ciudad alemana de Stuttgart en 1961, pronto empieza a recibir clases de violoncello por parte de su padre, Fred Buck, profesor en el Conservatorio de Augsburg. Cambia de instrumento e inicia los estudios de contrabajo en la Musikhochschule München con el profesor Joseph Niederhammer, obteniendo el diploma de solista con las máximas calificaciones. Completa sus estudios en Viena con el profesor Ludwig Streicher, considerado como uno de los mejores contrabajistas del mundo. Stephan Buck ha tocado bajo la dirección de batutas del prestigio de Sergei Celebidache, Lorin Maazel, Wolfgang Sawallisch y Sir Colin Davis, en formaciones orquestales como la Münchner Philharmoniker, Rundfunkorchester München, Münchner Symphoniker y Staatsoper München. Durante la temporada 1990–91 es miembro de la Orquesta Sinfónica de Euskadi, y desde 1992 de la Orquesta Ciudad de Granada. Como solista ha actuado, entre otras, junto a las orquestas Augsburgener Kammerensemble y Capella Nuova de Augsburg, interpretando obras de G. Botessini y K.D.V. Dittersdorf. En Granada, junto a la OCG, ha interpretado el Concierto en Si menor de G. Botessini. Participa y colabora, asimismo, en diversas formaciones de cámara actuando por toda Andalucía, con obras de Schubert, Rossini, Haydn, etc.

## Barry Sargent

Barry Sargent nació en Cincinnati, Ohio (EEUU), donde empezó sus estudios musicales con Sigmund Efron. Con la edad de 15 años ya participó como solista junto a la Orquesta Sinfónica de Cincinnati. Continuó sus estudios en el Conservatorio de Oberlin con Andor Toth, trasladándose posteriormente a París para estudiar con Gerard Poulet. En esta misma ciudad conoció a Christophe Coin, que le invitó a tocar en el Ensemble Mosaïque, y que para Sargent significó el principio de una larga historia de investigación e interpretación de los instrumentos históricos. Barry Sargent ha sido desde entonces concertino de orquestas barrocas tan prestigiosas como Concert Köln, Les Arts Florissants, Les Talents Liriques, Seminario Musicale en París, Bach Vereinigen en Amsterdam, Promo Musica en Italia y fundador y director de la Orquesta Barroca de Sevilla. Ha trabajado con Frans Brüggen, Ton Koopman, Jordi Savall y Nikolaus Harnoncourt. Actualmente reside en España (Sóller, Mallorca) y es fundador y director artístico de la Orquesta Barroca de Mallorca.

# ocg-once-doce

SALVADOR MAS

Director titular y artístico

## Concertino

Yorrick Troman

## Violines primeros

Peter Biely

Piotr Wegner

Annika Berscheid

Sei Morishima

Isabel Mellado

## Violines segundos

Marc Paquin

Alexis Aguado

Joachim Kopyto

Israel de França

Berj Papazian

## Violas

Hanna Nisonen

Krasimir Dechev

Josias Caetano

Donald Lyons

## Violoncellos

Arnaud Dupont

Kathleen Balfe

Ruth Engelbrecht

## Contrabajos

Gunter Vogl

Xavier Astor

## Flautas

Juan C. Chornet

Bérengère Michot

## Oboes

Eduardo Martínez

Juan A. Moreno

## Fagot

Joaquín Osca

## Trompas

Óscar Sala

Carlos Casero

## Clave

Dario Moreno

## Gerencia

José Luis Jiménez

M<sup>a</sup> Ángeles Casasbuenas  
(secretaria de dirección)

## Programación

Pilar García

## Comunicación

Pedro Consuegra

Beatriz González

## Administración

Maite Carrasco

M<sup>a</sup> Angustias Orantes

Arantxa Moles

## Producción

Juan C. Cantudo

Jesús Hernández

Michel Ayotte

Antonio Mateos

Gabriel Pozo

La Orquesta Ciudad de Granada es miembro de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS) y miembro fundador de ROCE (Red de Organizadores de Conciertos Educativos)

## PRÓXIMOS CONCIERTOS

Auditorio Manuel de Falla

viernes 28 octubre 2011, 20.30 h

### CONCIERTO SINFÓNICO 2

Georg Friedrich HÄNDEL

Concerto grosso en Si menor, op. 6 / 12, HWV 330

Johann Sebastian BACH

Obertura (Suite orquestal) núm. 1 en Do mayor, BWV 1066

Richard WAGNER

*Siegfried Idyll* (Idilio de Sigfrido), WWV 103

Robert SCHUMANN

Obertura, Scherzo y Finale, op. 52

SALVADOR MAS director

viernes 11 noviembre 2011, 20.30 h

### CONCIERTO SINFÓNICO 3

sábado 12 noviembre 2011, 20 h

### SÁBADO SINFÓNICO 1

Jacques IBERT

*Hommage à Mozart*, rondó

Jean SIBELIUS

*Valse triste*, música de escena para *Koulema* (La muerte)  
de Arvid Järnfelt, op. 44/1

Ermanno WOLFF-FERRARI

Concertino en La bemol mayor para corno inglés y  
pequeña orquesta, op. 34

Zoltán KODÁLY

*Nyári este* (Anochecer de verano)

Zoltán KODÁLY

*Danzas de Galanta*

José Antonio Masmano corno inglés

PETER CSABA director





WWW.ORQUESTACIUDADGRANADA.ES

CONSORCIO GRANADA PARA LA MÚSICA



JUNTA DE ANDALUCÍA



AYUNTAMIENTO DE GRANADA



Excma. Diputación Provincial de Granada

Entidad protectora



Patrocinadores



Colaboradores



Colaborador especial

