





IGNACIO PREGO. PHOTO: NOAH SHAVE



EMMANUEL RESCHE-CASERTA. PHOTO: NOAH SHAVE

TIENTO NUOVO

Emmanuel Resche-Caserta *concertino*

[*Francesco Ruggeri, Cremona, c.1670 (property of the Jumpstart Jr. Foundation, Amsterdam)*]

Emmanuel Resche-Caserta *violin I concertino*

Víctor Martínez Sordo *violin II concertino*

Marian Herrero *viola concertino*

María Martínez *violoncello concertino*

Daniel Pinteño, Marta Mayoral, Marta Fernández Escamilla *violins I*

Belén Sancho, Miriam Hontana *violins II*

Isa Juárez *viola*

Ruth Verona *violoncello*

Ismael Campanero *violone*

Alberto Martínez *organ*

IGNACIO PREGO

harpsichord & direction

[*Titus Crijnen, Sabiñán, 2016; after Ruckers, Colmar, 1624*]

CHARLES AVISON

CONCERTI GROSSI

from: 'Concertos in Seven Parts done from the Lessons of Domenico Scarlatti' (1744)

CHARLES AVISON (1685-1757)

Concerto no. 9 in C major

- | | | |
|----|---------------------------------------|------|
| 01 | Largo | 1:37 |
| 02 | Con spirito – Andante [based on K.31] | 4:02 |
| 03 | Siciliana | 3:10 |
| 04 | Allegro [based on K.7] | 4:37 |

05 DOMENICO SCARLATTI (1709-1770)

Sonata K. 87 in B minor

2:55

CHARLES AVISON

Concerto no. 12 in D major

- | | | |
|----|-----------------------------------|------|
| 06 | Grave. Temporeggiato | 2:04 |
| 07 | Largo. Tempo giusto | 1:25 |
| 08 | Allegro spiritoso [based on K.23] | 3:49 |
| 09 | Lentamente | 5:01 |
| 10 | Temporeggiato | 1:22 |
| 11 | Allegro [based on K.33] | 3:27 |

12 DOMENICO SCARLATTI

Sonata K. 11 in C minor

2:28

CHARLES AVISON

Concerto no. 5 in D minor

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 13 | Largo | 2:48 |
| 14 | Allegro [based on K.11] | 1:51 |
| 15 | Moderato [based on K.41] | 3:56 |
| 16 | Allegro [based on K.5] | 2:24 |

17 DOMENICO SCARLATTI

Sonata K. 213 in D minor

4:14

CHARLES AVISON

Concerto no. 6 in D major

- | | | |
|----|-----------------------------|------|
| 18 | Largo | 2:55 |
| 19 | Con furia [based on K.29] | 4:22 |
| 20 | Adagio [based on K.89c] | 1:55 |
| 21 | Vivacamente [based on K.21] | 3:27 |

22 DOMENICO SCARLATTI

Sonata K. 27 in B minor

4:08



TIENTO NUOVO. PHOTO: NOAH SHAVE

CHARLES AVISON CONCERTI GROSSI

I.

MY EARLIEST MUSICAL MEMORIES are inextricably associated with the music of the two composers to which my father used to listen unceasingly in the family home: that of Johann Sebastian Bach for one. That of Domenico Scarlatti for the other. Some of the latter's keyboard Sonatas – heard, at that time, as played by the great Scott Ross in his famed complete cycle – have stayed with me up to the present day, becoming in some way or other the seed or wellspring for this current project. Therein lies the reason, moreover, why I have felt emboldened to include a number of those sonatas in this recording.

Scarlatti's harpsichord output is tremendously idiomatic: it is music written by one harpsichordist for another. Without more information to hand, one might take the view that this isn't the ideal raw material for creating an orchestral work. Yet, with his *concerti grossi*, Charles Avison succeeded in furnishing these sonatas with a new expressive dimension. Their inventiveness, their vigour, energy and freshness, and yes, even their elegance, seem to me, to be the cumulative result of the two compositional processes being joined together.

The cover design that goes with this album – the keyhole of an eighteenth-century lock – is concerned with describing not only the motivation which surely must have impelled Charles Avison to tackle the work of Scarlatti in the way he did, but also that of our frame of mind in recording it, rediscovering this repertory from our particular perspective today. We have tried to direct our approach to the question of ornamentation along the same lines, viz. with a language close to that of Scarlatti. We have taken some small liberties at the beginning and in the central part of the *Lentamente* movement of the Concerto no. 12 in D major, whose melodic line was originally written for the violin, but is performed by us on the harpsichord, in what is nod in the direction of the keyboard concerto never composed (that we know of) by Scarlatti.

I hope that the listener will take pleasure from listening to this recording as much as we have enjoyed making it. For us, it was an unforgettable experience.

Ignacio Prego

II.

THE KEYBOARD SONATAS of Domenico Scarlatti (1685-1757) received their first London publication at the end of the 1730s, with the *Essercizi per gravicembalo* – believed to have appeared in 1738 – being the work of the engraver known as B Fortier. This publication comprised a collection of thirty sonatas which the then “Maestro dè Serenissimi Principe e

Principessa delle Asturie” had composed in his role of chamber musician for the future King of Spain, Fernando VI and his wife María Bárbara de Braganza; Scarlatti had been teaching the latter music since his arrival in Lisbon in the role of *mestre da capela* at the court of the Portuguese monarch, João V. Shortly after the Fortier edition appeared, in 1739, Thomas Roseingrave (1690–1766) brought out his pair of volumes entitled *XLII Suites de Pièces pour le Clavecin*, on the cover page of which appears the following statement, “I think the following Pieces for their Delicacy of Stile, and Masterly Composition, worthy of the Attention of the Curious”. Together, these two collections marked the onset of the “English Cult of Domenico Scarlatti” as it was to be dubbed by Richard Newton in 1939. Beyond the immediate world of music publishing, the keyboard player Joseph Kelway (1702–1782), described by Charles Burney as the “head of the Scarlatti sect”, spread awareness of Scarlatti’s musical language by way of performances of his harpsichord works.

This represents the backdrop to Charles Avison (1709–1779) coming into contact with the Scarlattian repertory, and which provides inspiration for the present recording. The success of his *I Concerto in Seven Parts done from the Lessons of Sig^r. Domenico Scarlatti* in 1743 encouraged Avison to take the risk with the edition of the *Twelve Concerto’s in Seven Parts for Four Violins, one Alto Viola, a Violoncello, & a Thorough Bass, Done from Two Books of Lessons for the Harpsichord composed by Sig^r. Domenico Scarlatti* (1744).

MOVING FORWARD a few years to the publication of his *An Essay on Musical Expression* (1752), Avison described Scarlatti as “bold and inventive” and considered that he “may justly be ranked as one of the great Masters of this Age”. A great admiration for this form of music also emerges in the observations made by Avison which accompany the announcement of the publication of the subscription-based edition of his concertos: “These lessons for the harpsichord being extremely difficult, and many delightful Passages entirely disguised, either with capricious Divisions, or an unnecessary Repetition in many Places, few performers are able to execute them with that Taste and Correctness they require: therefore, the forming them into Parts, and taking off the Mask which concealed their natural Beauty and Excellency, will not only more effectually express that pleasing Air, and sweet Succession of Harmony, so peculiar to the Compositions of this Author, but render them more easy and familiar to the Instrument for which they were first intended.”

So, these works exhibit both a high regard for the Spain-based composer and a desire to interpret afresh the harpsichord’s idiomatic language by rescoring the music for a string ensemble. The instrumental forces employed for these *concerti grossi* observe the traditional division between the *concertino* group, made up of two solo violins, viola and cello, and the *ripieno* group, made up of two violins, viola and continuo.

“The intention of Musick is not only to please the Ear, but to express Sentiments, strike

the Imagination, affect the Mind, and command the Passions”. Francesco Geminiani (1687–1762) opened his violin treatise, published in London in 1751 with these words. Within, Geminiani developed the principles of a new “art of playing” the violin by way of illustrative commentaries and appropriate examples: such principles embodied the imitation of the melodic facility, the process of breathing and the emotional energy employed for singing; he also expounded on technical possibilities for the instrument in the direction of the virtuosity which his own compositions were already demanding. Throughout the Avison concertos here, this dual perspective also defines the activity of the strings, and especially the role of the first violin, which stands out from the ensemble – but additionally from its own group – with rapid scales and arpeggios, whilst also tracing expressive melodies embellished with appoggiaturas and trills.

Instrumental virtuosity and melodic lines with vocal inspiration thus are mixed together in the melting pot offered up by Avison, but it was an additional third element which was undoubtedly to prove decisive in the genesis of these works. This was the catalyst of folkloric ideas which provided the starting point for the Scarlatti sonatas and which link them ineluctably to Spanish folk music, the like of which, not surprisingly, Scarlatti may have come into contact in all the years he spent travelling to different parts of the country when accompanying the Prince and Princess of Asturias.

FOUR OF THESE KEYBOARD SONATAS appear on this recording as reflections of such traits of Scarlatti’s musical character. Interspersed among the Avison *concerti grossi* they act as recurring reference points in the musical interchanges between the two composers.

In the D minor Sonata, K.213, syncopations are employed to introduce a feature of great expressive value, enhanced by ornamentations in the form of appoggiaturas. Its key details include an arpeggiated theme and the use of successive parallel sixths: in the working out of these two technical procedures Scarlatti offers up an exposition which is as brilliant as it instructive.

The keyboard execution of the Sonata, K.87 is pushed to a level of great complexity by the piece’s four-part contrapuntal texture. The compositional discourse becomes homophonic only just prior to the medial and final cadences, in a way which strengthens the cadential function of these passages.

There is a sense of interchange in the discourse between the three parts in the B minor Sonata, K.27, in which the middle voice carries out a flowing continuo of semiquavers, whilst the top and bottom parts are dialoguing with each other in a display of hand-crossing which culminates in cascades of descending scales with which both sections are brought to a close in building up to chords of D major and B minor respectively.

The trills appearing in the C minor melodic line of Sonata, K.11 are perhaps making reference to the folk music to which Scarlatti must have been

exposed. It is interesting to see how the second movement of the Fifth Concerto of Avison draws its inspiration from this Sonata: the parts making up the ensemble accompany the melodic line and the bass part alternatively, emphasizing Scarlatti's original texture by means of a substantial polyphonic fabric.

IN HIS WRITING for the *concerti grossi*, Avison displays a rich palette of rhythmic-melodic procedures, triggered to a large extent by the work of Scarlatti, albeit drawn from his own inspiration. The distinctive contrast between concerto movements is maintained in these works by a plentiful range of nuances of accentuation, dynamics and ornamentation; with these Avison imbues a music of Italian provenance with his own special character. This represents a form of composition and a character – separate from questions of tonality, from the course taken by the melody, from harmonic rhythm – which determines the marked contrasts between movements: the intelligence and elegance of the first and third movements are strongly contrasted with the vitality and force of the *Allegros* which they introduce.

The dignified character of the *Lento* from Concerto no.5 is given a particular emphasis by the use of dotted rhythms. Besides its importance as a measuring device the “dot of augmentation” should in many cases be understood as a sign for articulating the musical discourse in a particular way: as a recommendation for a brief of taking of breath, which, in string instruments, translates as a light

raising of the bow. The distinctive dotted rhythm formula suggests, in this movement, that the dotted note in question be prolonged beyond its prescribed value, being the equivalent of a double dot; this has the effect of holding back the playing of the ensuing short note, reducing its length and springing its momentum impulsively towards the next strong note.

Memorable in Concerto no.6 is the restless and excitable character of its second movement, *Con furia*. Within it, the harmonic progressions contribute to an increase in dynamic power by way of a “layered” escalation, which also looks for its expressive culmination at the melodic line's peak. The fragmentation of the discourse into short rhythmic-melodic cells is abundantly clear here; at this time this was still a prevailing feature – one which preceded the search for *cantabile* through longer phrases, which the imitation of Italian singing would dictate from the middle of the century onwards. Such a “segmented” compositional process is in accordance with Baroque technique since it favours more limited wrist and forearm movements: on the other hand, it also suits the characteristics demanded by the Baroque pre-Tourte style bow.

The *Largo* from Concerto no.9 represents a splendid illustration of the manner by which ornamentation has an impact on the work's *affekt*. The brilliance provided by the trill is applied to various notes appearing at highpoints of the melody, most notably in the melodic turns leading to medial and final cadences. In contrast, the appoggiatura – the

musical equivalent of a sigh – reinforces the sensibility of the *galante* style with its natural accent.

The prominence of the first violin (as referred to earlier) is apparent in the *Grave* of Concerto no.12, a pre-eminence which returns in the lead up to the final movement with its solo passages of a cadential character riding above the harmonic support afforded by the other parts; these once again provide support for an extensive use of ornamentation and a loose rhythmical holding to the bar-line. Such characteristics were informing instrumental music of the middle of the eighteenth century.

THE MUSICAL ARENA into which this recording ultimately fits is that of the Baroque conceptual approach wherein the performer is required to take a direct and active part in the act of musical creation. Thus, inspiration and creation are brought together in these performances in a twofold manner. United with this dialogue between the performer and the composition here is the conversation “held” between Avison and his revered Scarlatti: an open statement about intertextuality guided by the admiration for the Italian composer, who was the symbol of a performing style, which would expand across Central Europe as the common language for the new era, a performing style which is already announced in these compositions.

Nieves Pascual León



PHOTO: ADOLFO PREGO

CHARLES AVISON CONCERTI GROSSI

I.

MES PREMIERS SOUVENIRS d'enfance ne peuvent se dissocier de la musique de deux compositeurs que mon père écoutait inlassablement dans notre maison familiale : l'un d'eux était Johann Sebastian Bach. L'autre, Domenico Scarlatti, dont certaines sonates, entendues à l'époque dans l'intégrale légendaire du grand Scott Ross m'ont accompagné jusqu'ici ; elles sont devenues en quelque sorte le germe de ce projet. Et c'est ce qui, en outre, m'a amené à inclure plusieurs d'entre elles dans cet enregistrement.

L'œuvre pour clavecin de Scarlatti est prodigieusement idiomatique. C'est une musique écrite par un claveciniste pour un autre claveciniste. A priori, on pourrait penser que ce n'est pas la « matière première » idéale permettant de créer une œuvre orchestrale. Charles Avison, avec ces *concerti grossi*, parvient cependant à donner à ces sonates une nouvelle dimension expressive. Leur inspiration, leur vigueur, leur énergie et leur fraîcheur et, aussi, leur noblesse, me semblent être le résultat de la somme des forces des deux compositeurs.

L'illustration de la couverture de l'album, un verrou sur une porte du XVIII^e siècle, tentent de décrire non seulement la motivation ayant pu

pousser Charles Avison à aborder l'œuvre de Scarlatti, mais encore notre attitude lors de l'enregistrement, en redécouvrant ce répertoire depuis une perspective personnelle. Dans cette optique, nous avons essayé d'envisager l'ornementation en recourant à un langage proche de celui de Scarlatti et nous avons pris quelques petites libertés, par exemple en changeant l'instrumentation au début et dans la partie centrale du *Lentement* du *Concerto n° 12* en ré majeur : la mélodie, écrite à l'origine pour le violon et interprétée ici au clavecin est un clin d'œil au concerto pour clavecin jamais composé (à notre connaissance) par Scarlatti.

J'espère que l'auditeur aura autant de plaisir à écouter cet enregistrement que nous en avons eu à le réaliser. Ce fut une expérience inoubliable.

Ignacio Prego

II.

LES SONATES POUR CLAVIER de Domenico Scarlatti (1685-1757) ont été publiées pour la première fois vers la fin des années 1730 à Londres, concrètement en 1738 par B. Fortier sous le titre : *Essercizi per gravicembalo*. Ce recueil comprend trente sonates composées par celui qui était alors « Maestro de Serenissimi Principe e Principessa delle Asturie » pour la musique de chambre du futur Fernando VI et de son épouse, María Bárbara de Braganza ; le compositeur devint en effet le maître de musique de l'infante dès qu'il arriva à Lisbonne pour occuper le poste de maître de chapelle à la cour de João V de

Portugal. Peu après cette édition, Thomas Roseingrave (1690-1766) publiera en 1739 son album de *XLIII Suites de Pièces pour le Clavecin* qui portait cette mention sur la page de couverture : « Je pense que les pièces suivantes, étant donné la délicatesse de leur style et leur composition magistrale, méritent l'attention des curieux. » Ces deux recueils ont marqué le début du « culte anglais de Domenico Scarlatti » selon la définition qu'en donna Richard Newton en 1939. Au-delà du monde éditorial, le claveciniste Joseph Kelway (c1702-1782), que Charles Burney considérait comme le « leader de la secte Scarlatti », fomenta la connaissance du langage du musicien italien en interprétant son œuvre.

C'est dans ce contexte que Charles Avison (1709-1770) entra en contact avec le répertoire scarlattien qui sert d'inspiration à notre album. Le succès de son *I Concerto in Seven Parts done from the Lessons of Sig^r. Domenico Scarlatti* [Premier Concerto à sept parties sur les leçons de Sig^r. Domenico Scarlatti] en 1743, encouragea Avison à s'aventurer dans l'édition des *Twelve Concertos in Seven Parts for Four Violins, one Alto Viola, a Violoncello, & a Thorough Bass, Done from Two Books of Lessons for the Harpsichord composed by Sig^r. Domenico Scarlatti* [Douze Concertos à sept parties pour quatre violons, un alto, un violoncelle et une basse continue, basés sur deux Livres de leçons de clavecin composés par Sig^r. Domenico Scarlatti], en 1744.

QUELQUES ANNÉES plus tard, Avison, dans son *An Essay on Musical Expression* [Essai sur l'expression musicale] publié en 1752, écrit que Scarlatti était un

musicien « audacieux et inventif » et le classe « parmi les grands maîtres de son époque ». L'admiration pour ce répertoire émane également des observations d'Avison accompagnant la publication qui annonçait l'édition de ses concertos par abonnement : « Ces leçons de clavecin sont extrêmement difficiles, et de nombreux passages délicieux sont entièrement voilés, soit par des variations capricieuses, soit par une répétition inutile en de nombreux endroits. Peu d'interprètes sont capables de les interpréter avec le goût et la justesse qu'elles exigent. C'est pourquoi, les jouer en confiant leurs différentes voix à plusieurs instruments tout en enlevant le masque qui dissimulait leur beauté naturelle et leur excellence contribuera non seulement à exprimer plus efficacement ce charme mélodique et cette douceur des enchaînements harmoniques, si caractéristiques des compositions de cet auteur, mais encore les rendra plus faciles pour l'instrument auquel elles étaient d'abord destinées. »

Dans ces œuvres, l'admiration pour Scarlatti se confond donc avec la volonté de réinterpréter le langage idiomatique du clavecin en le réécrivant pour un ensemble à cordes. L'effectif de ces concertos respecte la division traditionnelle entre le *concertino*, composé de deux violons, un alto et un violoncelle, et le *ripieno*, comprenant deux violons, alto et basse continue.

« Le but de la musique n'est pas seulement de plaire à l'oreille, mais d'exprimer des sentiments, de frapper l'imagination, de toucher l'esprit intellectuel et de provoquer les passions. » C'est par cette phrase que Francesco Geminiani (1687-1762)

commence son traité de violon, publié à Londres en 1751. Au moyen des explications et des exemples illustrant son traité, Geminiani formule les principes de ce nouvel « art de jouer » qui tente d'imiter la mélodie, la respiration et l'émotion caractéristiques de la voix chantée, tout en développant les possibilités techniques de l'instrument jusqu'à la virtuosité que son répertoire exige déjà. Tout au long des concertos d'Avison, cette double perspective détermine également la fonction de la corde et, surtout, le rôle du premier violon qui se distingue de l'ensemble ainsi que de son propre groupe, le *concertino*, en jouant des gammes ou des arpèges en valeurs courtes et aussi en dessinant des mélodies expressives ornées d'appoggiatures et de trilles.

La virtuosité instrumentale et les références mélodiques vocales convergent donc dans le creuset que présente Avison et auquel il incorpore un troisième élément qui a certainement été décisif au moment de concevoir ces œuvres : la référence folklorique, base de ces sonates pour clavier, consistant de toute évidence dans le répertoire populaire espagnol, que Scarlatti connut vraisemblablement durant les années où, accompagnant les princes d'Asturies, il parcourait une partie de la Péninsule ibérique.

LES QUATRE SONATES incluses dans l'album permettent d'apprécier ces caractéristiques du musicien italien ; alternant avec les concertos d'Avison, elles servent de référence constante dans l'échange musical entre les deux auteurs.

Les syncopes de la *Sonate K.213* en ré mineur introduisent un élément d'une grande valeur expressive, renforcé par l'ornementation riche en appoggiatures. Parmi ses éléments fondamentaux, signalons le motif arpégé et les successions parallèles de sixtes : Scarlatti élabore ces deux formules techniques en offrant un développement brillant et à la fois pédagogique.

La texture contrapontique à quatre voix dote d'une grande complexité l'interprétation au clavier de la *Sonate K.87*. Le discours devient plus homophonique uniquement au moment d'aborder les deux cadences, intermédiaire et finale, et renforce la fonction cadentielle de ces passages.

La *Sonate K.27* en si mineur déploie elle aussi un dialogue entre ses trois voix : la partie médiane est constituée d'un flux continu de doubles croches, tandis que les registres extrêmes, l'aigu et le grave, dialoguent dans un jeu de croisement de mains qui débouche sur des cascades de gammes descendantes concluant les deux sections en développant les accords de ré majeur et de si mineur.

Les trilles de la mélodie en do mineur de la *Sonate K.11* se réfèrent peut-être au répertoire populaire que Scarlatti devait probablement connaître. Il est intéressant de signaler la façon dont le deuxième mouvement du *Concerto n° 5* d'Avison s'inspire de cette sonate : les voix qui composent l'ensemble accompagnent alternativement la voix chargée de la mélodie et la voix de basse, en renforçant la texture originale de Scarlatti par une trame polyphonique riche.

DANS L'ÉCRITURE de ses concertos, Avison déploie une riche palette de formules rythmiques et mélodiques motivées en grande partie par l'œuvre de Scarlatti mais provenant aussi de sa propre inspiration. Le contraste caractéristique entre les mouvements de ces œuvres se doit à l'ample éventail de nuances agogiques, dynamiques ou ornementales injectées par Avison dans cette musique d'inspiration italienne en lui donnant ainsi un caractère propre. Ce sont l'écriture et la qualité résultant de la tonalité, du parcours mélodique ou du rythme harmonique qui déterminent le contraste marqué différenciant les mouvements : de par leur profondeur et leur noblesse, les mouvements I et III se juxtaposent à la vitalité et à la fureur des *Allegros* qu'ils introduisent.

Le caractère majestueux du *Lento* du *Concerto n° 5* est en grande partie accentué par le rythme pointé. Outre son sens métrique, le point qui suit la note doit être compris dans de nombreux cas comme un signe d'articulation du discours musical, c'est-à-dire comme la suggestion d'une respiration ténue qui, dans les instruments à cordes, se traduit par une légère diminution de pression de l'archet. Dans ce mouvement, la formule rythmique pointée caractéristique suggère un prolongement de la note pointée au-delà de sa valeur prescrite, lui attribuant la durée d'un double point ; ce prolongement retarde l'exécution de la note courte suivante, donc doublement écourtée, qui se précipite avec d'autant plus d'élan sur la note se trouvant sur un temps fort.

Dans le *Concerto n° 6*, le deuxième mouvement, *Con furia*, ressort de par son caractère agité : les pro-

gressions harmoniques contribuent à l'intensification dynamique par une progression « en terrasses » qui, au point culminant de la mélodie, cherche aussi son apogée expressive. La fragmentation du discours en cellules rythmiques-mélodiques brèves est évidente : cette particularité encore prédominante à l'époque est antérieure à la recherche du *cantabile* en phrases plus longues imposée par l'imitation du chant italien dès le milieu du siècle. Cette composition « segmentée » convient aussi à la technique baroque, puisqu'elle favorise les mouvements plus limités du poignet et de l'avant-bras ; d'autre part, elle est également adaptée aux caractéristiques organologiques imposées par l'archet baroque précédant le modèle Tourte.

Le *Largo* du *Concerto n° 9* est une magnifique illustration de la façon dont l'ornementation affecte les sentiments exprimés dans l'œuvre. La brillance du trille accompagne les notes qui représentent les points forts de la mélodie, particulièrement dans les tournures mélodiques conduisant aux cadences intermédiaires ou finales. D'autre part, l'appoggiature – représentation musicale d'un soupir – renforce de par son accent naturel la sensibilité du style galant.

Le rôle prééminent, déjà mentionné, du premier violon est évident dans le *Grave* du *Concerto n° 12* ; on le retrouve plus tard, avant le dernier mouvement, dans des passages solistes de nature cadentielle qui, sur le support harmonique offert par les autres voix, prônent une fois encore l'utilisation extensive de l'ornementation et l'absence de sujétion rythmique à la mesure, caractéristiques

qui imprègnent la musique instrumentale du milieu du XVIII^e siècle.

LE RÉPERTOIRE présenté dans cet album s'inscrit, en définitive, dans le cadre de l'approche conceptuelle de l'œuvre baroque qui exige de l'interprète un rôle actif dans le processus de création musicale. Ainsi, l'inspiration et la création s'unissent dans cet album sur un double plan. Le dialogue entre l'interprète et l'œuvre coexiste ici avec la conversation entre Avison et le compositeur qu'il vénère, Scarlatti : une déclaration explicite d'intertextualité guidée par l'admiration pour le compositeur italien, emblème d'un style d'interprétation qui allait se répandre en Europe centrale comme la *lingua franca* de l'ère nouvelle déjà annoncée dans ces œuvres.

Nieves Pascual León



PHOTO: ADOLFO PREGO

CHARLES AVISON CONCERTI GROSSI

I.

MEINE FRÜHESTEN musikalischen Erinnerungen sind untrennbar mit der Musik der beiden Komponisten verbunden, denen mein Vater im Elternhaus unaufhörlich zuzuhören pflegte: Johann Sebastian Bach und Domenico Scarlatti. Einige der Cembalosonaten von Scarlatti, die ich damals von Scott Ross in seinem berühmten Gesamtzyklus gehört habe, sind mir bis heute im Gedächtnis geblieben und wurden auf die eine oder andere Weise zum Keim oder zur Quelle für dieses aktuelle Projekt. Darin liegt auch der Grund, warum ich mich ermutigt gefühlt habe, eine Reihe dieser Sonaten für dieses Album aufzunehmen.

Scarlattis Cembalowerk ist enorm idiomatisch: Es ist Musik, die von einem Cembalisten für einen anderen geschrieben wurde. Man könnte meinen, dass dies nicht das ideale Rohmaterial für die Schaffung eines Orchesterwerks ist. Doch Charles Avison ist es mit seinen Concerti grossi gelungen, diese Sonaten mit einer neuen Ausdrucksdimension auszustatten. Ihr Erfindungsreichtum, ihre Lebendigkeit, Energie und Frische, ja sogar ihre Eleganz scheinen mir das kumulative Ergebnis der Verbindung beider kompositorischer Prozesse zu sein.

Das Coverdesign dieses Albums – das Schlüsseloch eines Schlosses aus dem 18. Jahrhundert – soll nicht nur die Motivation beschreiben, die Charles Avison angetrieben haben muss, das Werk Scarlattis so anzugehen, wie er es tat, sondern auch unsere Geisteshaltung bei der Aufnahme, die Wiederentdeckung dieses Repertoires aus unserer heutigen Perspektive. Wir haben versucht, unsere Herangehensweise an die Frage der Verzierung in dieselbe Richtung zu lenken, nämlich mit einer Sprache, die der von Scarlatti nahe kommt. Wir haben uns am Anfang und im Mittelteil des *Lentement*-Satzes des *Konzerts Nr. 12* in D-Dur, dessen melodische Linie ursprünglich für die Violine geschrieben wurde, aber von uns auf dem Cembalo gespielt wird, einige kleine Freiheiten genommen, und zwar in der Richtung des (soweit wir wissen) nie von Scarlatti komponierten Cembalokonzerts.

Ich hoffe, dass der Zuhörer genauso viel Freude am Hören dieser Aufnahme hat, wie wir an ihrer Entstehung. Für uns war es eine unvergessliche Erfahrung.

Ignacio Prego

II.

DIE SONATEN FÜR CEMBALO von Domenico Scarlatti (1685-1757) wurden Ende der 1730er Jahre erstmals in London veröffentlicht: Die *Essercizi per gravicembalo* – vermutlich 1738 erschienen – sind das Werk des als B. Fortier bekannten Stechers. Diese Publikation enthielt eine Sammlung von

dreißig Sonaten, die der damalige »Maestro de Serenissimi Principe e Principessa delle Asturie« in seiner Rolle als Kammermusiker für den zukünftigen König von Spanien Fernando VI. und seine Frau María Bárbara de Braganza komponiert hatte; Scarlatti hatte letztere seit seiner Ankunft in Lissabon in der Rolle des *mestre da capela* am Hof des portugiesischen Monarchen, João V., in Musik unterrichtet. Kurz nach dem Erscheinen der Fortier-Ausgabe, im Jahr 1739, brachte Thomas Roseingrave (1690-1766) seine beiden Bände mit dem Titel *XLII Suites de Pièces pour le Clavecin* heraus, auf deren Titelblatt die folgende Aussage zu lesen ist: »I think the following Pieces for their Delicacy of Stile, and Masterly Composition, worthy of the Attention of the Curious«. Zusammen markierten diese beiden Sammlungen den Beginn des »englischen Kults um Domenico Scarlatti«, wie er von Richard Newton 1939 genannt wurde. Über die unmittelbare Welt der Musikverlage hinaus verbreitete der Tastenspieler Joseph Kelway (ca.1702-1782), den Charles Burney als »Kopf der Scarlatti-Sekte« bezeichnete, das Bewusstsein für Scarlattis musikalische Sprache durch Aufführungen seiner Cembalowerke.

Dies ist der Hintergrund, vor dem Charles Avison (1709-1779) mit dem Scarlatti-Repertoire in Berührung kam und der die Inspiration für die vorliegende Aufnahme liefert. Der Erfolg seines *I Concerto in Seven Parts done from the Lessons of Sigr. Domenico Scarlatti* im Jahr 1743 ermutigte Avison, die Ausgabe der *Twelve Concerto's in Seven Parts for Four Violins, one Alto Viola, a Violoncello, & a Thorough*

Bass, Done from Two Books of Lessons for the Harpsichord composed by Sigr. Domenico Scarlatti (1744) zu wagen.

EIN PAAR JAHRE SPÄTER, bei der Veröffentlichung seines *An Essay on Musical Expression* (1752), beschrieb Avison Scarlatti als »kühn und erfindend« und war der Meinung, dass er »mit Recht zu den großen Meistern dieses Zeitalters gezählt werden kann«. Eine große Bewunderung für diese Form der Musik geht auch aus den Bemerkungen Avisons hervor, die die Ankündigung der Veröffentlichung der Subskriptionsausgabe seiner Konzerte begleiten: »Da diese Lektionen für das Cembalo äußerst schwierig sind und viele reizvolle Passagen entweder durch kapriziöse Verzierungen oder eine unnötige Wiederholung an vielen Stellen völlig verdeckt sind, sind nur wenige Interpreten in der Lage, sie mit dem Geschmack und der Korrektheit auszuführen, die sie erfordern: Daher wird ihre Aufteilung und das Abnehmen der Maske, die ihre natürliche Schönheit und Exzellenz verbirgt, nicht nur effektiver die angenehme Luft und süße Harmoniefolge ausdrücken, die den Kompositionen dieses Autors so eigen ist, sondern sie auch leichter und vertrauter für das Instrument machen, für das sie ursprünglich gedacht waren.«

Diese Werke zeigen also sowohl eine hohe Wertschätzung des in Spanien niedergelassenen Komponisten als auch den Wunsch, die idiomatische Sprache des Cembalos neu zu interpretieren, indem die Musik für ein Streicherensemble umgeschrieben wird. Die Instrumentalbesetzung dieser

Concerti grossi folgt der traditionellen Aufteilung zwischen der Concertino-Gruppe, bestehend aus zwei Solo-Violinen, Viola und Cello, und der Ripieno-Gruppe, bestehend aus zwei Violinen, Viola und Continuo.

»Die Absicht der Musik ist nicht nur, das Ohr zu erfreuen, sondern auch Gefühle auszudrücken, die Vorstellungskraft anzuregen, den Verstand zu beeinflussen und die Leidenschaften anzusporren.« Mit diesen Worten eröffnete Francesco Geminiani (1687-1762) sein 1751 in London veröffentlichtes Violin-Traktat. Darin entwickelte Geminiani anhand von anschaulichen Kommentaren und passenden Beispielen die Prinzipien einer neuen »Kunst des Violinspiels«: Diese Prinzipien beinhalteten die Nachahmung der melodischen Anlage, den Vorgang des Atmens und die emotionale Energie, die beim Singen eingesetzt wird; außerdem erläuterte er die technischen Möglichkeiten des Instruments in Richtung der Virtuosität, die bereits in seinen eigenen Kompositionen gefordert wurde. In den vorliegenden Avison-Konzerten bestimmt diese Doppelperspektive auch die Tätigkeit der Streicher, insbesondere die Rolle der ersten Violine, die sich mit rasanten Skalen und Arpeggien aus dem Ensemble – aber auch aus der eigenen Gruppe – heraushebt, aber auch expressive, mit Appoggiaturen und Trillern verzierte Melodien nachzeichnet.

Instrumentale Virtuosität und vokal inspirierte melodische Linien sind also in dem von Avison angebotenen Schmelztiegel miteinander vermischt, aber es war ein zusätzliches drittes

Element, das sich zweifellos als entscheidend für die Entstehung dieser Werke erweisen sollte. Es war der Katalysator folkloristischer Ideen, der den Ausgangspunkt für die Scarlatti-Sonaten bildete und sie unausweichlich mit der spanischen Volksmusik verbindet, mit der Scarlatti, was nicht verwunderlich ist, in all den Jahren, in denen er als Begleiter des Prinzen und der Prinzessin von Asturien in verschiedene Teile des Landes reiste, in Berührung gekommen sein mag.

VIER DIESER CEMBALOSONATEN erscheinen auf dieser Aufnahme als Reflexionen solcher Züge von Scarlattis musikalischem Charakter. Eingestreut in die Concerti grossi von Avison dienen sie als wiederkehrende Bezugspunkte im musikalischen Austausch zwischen den beiden Komponisten.

In der d-Moll-Sonate, K.213, werden Synkopen eingesetzt, um ein Merkmal von großem Ausdruckswert einzuführen, das durch Verzerrungen in Form von Appoggiaturen noch verstärkt wird. Zu den wichtigsten Details gehören ein arpeggiertes Thema und die Verwendung von aufeinanderfolgenden parallelen Sexten: In der Ausarbeitung dieser beiden technischen Verfahren bietet Scarlatti eine ebenso brillante wie lehrreiche Exposition an.

Die Ausführung der Sonate K.87 wird durch die vierstimmige kontrapunktische Textur des Stücks auf eine Ebene von großer Komplexität gehoben. Der kompositorische Diskurs wird erst kurz vor den Mittel- und Schlusskadenzen homophon, was die kadenzielle Funktion dieser Passagen verstärkt.

Der Diskurs zwischen den drei Stimmen in der h-Moll-Sonate K.27 ist von einem gewissen Austausch geprägt: Die Mittelstimme führt ein fließendes Sechzehntel-Continuo aus, während Ober- und Unterstimme in einem Dialog miteinander stehen, der in Kaskaden von absteigenden Tonleitern gipfelt, mit denen beide Abschnitte zu Akkorden in D-Dur bzw. h-Moll abgeschlossen werden.

Die Triller, die in der c-Moll-Melodielinie der Sonate K.11, auftauchen, nehmen vielleicht Bezug auf die Volksmusik, der Scarlatti ausgesetzt gewesen sein muss. Es ist interessant zu sehen, wie der zweite Satz des *Fünften Konzerts* von Avison sich von dieser Sonate inspirieren lässt: Die Stimmen, aus denen sich das Ensemble zusammensetzt, begleiten abwechselnd die melodische Linie und die Bassstimme und betonen so Scarlattis ursprüngliche Textur mit Hilfe eines umfangreichen polyphonen Gewebes.

IN SEINEN CONCERTI GROSSI zeigt Avison eine reiche Palette an rhythmisch-melodischen Verfahren, die zu einem großen Teil durch das Werk von Scarlatti ausgelöst wurden, wenn auch aus seiner eigenen Inspiration. Der ausgeprägte Kontrast zwischen den Konzertsätzen wird in diesen Werken durch eine Fülle von Nuancen der Akzentuierung, Dynamik und Ornamentik aufrechterhalten, mit denen Avison einer Musik italienischen Impulses einen eigenen Charakter verleiht. Dieser stellt eine Kompositionsform und einen Charakter dar – losgelöst von Fragen der Tonalität, vom Verlauf der

Melodie, vom harmonischen Rhythmus –, der die ausgeprägten Kontraste zwischen den Sätzen bestimmt: Die Intelligenz und Eleganz des ersten und dritten Satzes stehen in starkem Kontrast zur Vitalität und Wucht des Allegros, das sie einleiten.

Der würdevolle Charakter des *Lento* aus dem *Konzert Nr. 5* wird durch die Verwendung von punktierten Rhythmen besonders betont. Diese Punktierung ist in vielen Fällen als Zeichen für die Artikulation des musikalischen Diskurses zu verstehen: als Empfehlung für ein kurzes Luftholen, das sich bei Streichinstrumenten als leichtes Anheben des Bogens äußert. Die markante punktierte Rhythmusformel legt in diesem Satz nahe, die betreffende punktierte Note über ihren vorgeschriebenen Wert hinaus zu verlängern, was einem doppelten Punkt entspricht; dies hat den Effekt, dass das Spiel der folgenden kurzen Note zurückgehalten, ihre Länge verkürzt und ihr Schwung impulsiv auf die nächste starke Note gelenkt wird.

Einprägsam im *Konzert Nr. 6* ist der unruhige und erregte Charakter seines zweiten Satzes, *Con furia*. In ihm tragen die harmonischen Verläufe zu einer Steigerung der dynamischen Kraft durch eine »geschichtete« Eskalation bei, die ihren ausdrucksvollen Höhepunkt ebenfalls auf dem Höhepunkt der melodischen Linie sucht. Die Fragmentierung des Diskurses in kurze rhythmisch-melodische Zellen ist hier überdeutlich; sie war zu dieser Zeit noch ein vorherrschendes Merkmal – eines, das der Suche nach Kantabilität durch längere Phrasen vorausging, die die Nachahmung des italienischen Gesangs ab der Mitte des Jahrhunderts diktieren

sollte. Eine solche »segmentierte« Kompositionsweise entspricht der barocken Technik, da sie einerseits eingeschränkte Handgelenks- und Unterarmbewegungen begünstigt; andererseits entspricht sie auch den Eigenschaften, die der barocke Vor-Tourte-Bogen verlangt.

Das *Largo* aus dem *Konzert Nr. 9* ist ein hervorragendes Beispiel für die Art und Weise, wie die Verzierung den Affekt des Werkes beeinflusst. Die Brillanz, die der Triller bietet, wird auf verschiedene Töne angewandt, die an den Höhepunkten der Melodie erscheinen, vor allem in den melodischen Wendungen, die zu den mittleren und finalen Kadenzen führen. Im Gegensatz dazu verstärkt die Appoggiatura – das musikalische Äquivalent eines Seufzers – mit ihrem natürlichen Akzent die Sensibilität des galanten Stils.

Die Vorrangstellung der ersten Violine (wie bereits erwähnt) ist im *Grave* des *Konzerts Nr. 12* offensichtlich, eine Vorrangstellung, die in der Einleitung zum Finalsatz mit seinen Solopassagen mit kadenziellem Charakter wiederkehrt, die über der harmonischen Unterstützung durch die anderen Stimmen reitet; diese bieten wiederum Unterstützung für einen umfangreichen Gebrauch von Verzierungen und ein lockeres rhythmisches Festhalten an der Taktlinie. Solche Charakteristika prägten die Instrumentalmusik der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.

DIE MUSIKALISCHE ARENA, in die sich diese Aufnahme letztlich einfügt, ist die des barocken Ansatzes, bei dem vom Interpret eine direkte und

aktive Teilnahme am Akt der musikalischen Schöpfung verlangt wird. So werden Inspiration und Kreation in diesen Aufführungen auf doppelte Weise zusammengebracht. Verbunden mit diesem Dialog zwischen Interpret und Komposition ist hier das Gespräch, das Avison mit dem von ihm verehrten Scarlatti »führte«: ein offenes Bekenntnis zur Intertextualität, geleitet von der Bewunderung für den italienischen Komponisten, der zum Symbol eines Aufführungsstils wurde, der sich als gemeinsame Sprache der neuen Epoche über Mitteleuropa ausbreiten sollte, ein Aufführungsstil, der sich in diesen Kompositinen bereits ankündigt.

Nieves Pascual León

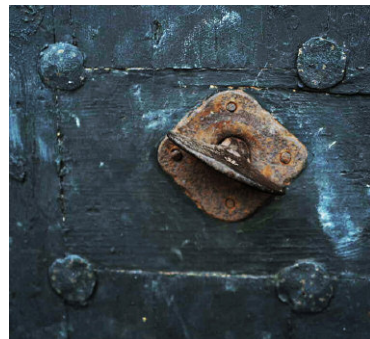


PHOTO: IGNACIO PREGO

CHARLES AVISON CONCERTI GROSSI

I.

MIS PRIMEROS RECUERDOS de infancia están unidos de una manera inseparable a la música de dos compositores a los que mi padre escuchaba incansablemente en nuestra casa familiar: uno de ellos es Johann Sebastian Bach. El otro, Domenico Scarlatti. Algunas de sus sonatas, escuchadas entonces de la mano del gran Scott Ross en su legendaria integral, me han acompañado hasta hoy, convirtiéndose de alguna manera en el germen de este proyecto. Es esto, además, lo que me ha llevado a incluir varias de en la presente grabación.

La obra para clavecín de Scarlatti es tremendamente idiomática. Es música escrita por un clavecinista para otro clavecinista. A priori uno podría pensar que no es la «materia prima» ideal para crear una obra orquestal. Charles Avison, con estos *concerti grossi*, logra sin embargo que esas sonatas cobren una nueva dimensión expresiva. Su inspiración, su vigor, energía y frescura, e incluso su nobleza, parecen a mis ojos el resultado de la suma de fuerzas de ambos compositores.

La portada del álbum, una cerradura en una puerta del siglo XVIII, trata de describir no solo la motivación que debió mover a Charles Avison a abordar la obra de Scarlatti, sino también nuestra

actitud al grabar, redescubriendo este repertorio bajo nuestra particular visión. En esa línea, hemos tratado de enfocar la ornamentación con un lenguaje próximo a Scarlatti y hemos tomado algunas pequeñas libertades, como el cambio de instrumentación al inicio y parte central del movimiento *Lentamente del Concerto n.º 12*, con la melodía originalmente escrita para violín, e interpretada en este caso por el clave, en lo que es un guiño al concierto para clave nunca compuesto (que sepamos) por Scarlatti.

Espero que el oyente disfrute escuchando esta grabación tanto como disfrutamos nosotros al hacerla. Fue una experiencia inolvidable.

Ignacio Prego

II.

LAS SONATAS PARA TECLA de Domenico Scarlatti (1685-1757) se publicaron por primera vez en Londres a finales de la década de 1730. Se estima que B. Fortier imprimió los *Essercizi per gravicembalo* en 1738. Se trata de una colección de treinta sonatas que el entonces «Maestro dè Serenissimi Principe e Principessa delle Asturie» había escrito como músico de cámara del futuro rey de España Fernando VI y de su esposa, María Bárbara de Braganza, a la que el compositor había estado acompañando como instructor musical desde su llegada a Lisboa para ocupar el cargo de maestro de capilla en la corte de João V de Portugal. Poco después de la aparición de esta edición, en 1739,

Thomas Roseingrave (1690-1766) publicaría su álbum de *XLII Suites de Pièces pour le Clavecin*, en cuya portada incluía el siguiente comentario: «Creo que la delicada expresión y la maestría en la composición de estas piezas las hace merecedoras de la atención de los curiosos». Ambas colecciones marcaban el inicio del «culto inglés a Domenico Scarlatti», tal como lo definió Richard Newton en 1939. Más allá de la empresa editorial, el clavecinista Joseph Kelway (c1702-1782), descrito por Charles Burney como «líder de la secta Scarlatti», fomentó el conocimiento de su lenguaje a través de la interpretación de su obra.

Es en este contexto en el que Charles Avison (1709-1770) entra en contacto con el repertorio scarlattiano que sirve de inspiración para la presente grabación. El éxito de su *I Concerto in Seven Parts done from the Lessons of Sig. Domenico Scarlatti* [Primer concierto a siete partes sobre las lecciones del Sr. Domenico Scarlatti] en 1743 animó a Avison a aventurarse un año después, en 1744, con la edición de los *Twelve Concertos in Seven Parts for Four Violins, one Alto Viola, a Violoncello, & a Thorough Bass, Done from Two Books of Lessons for the Harpsichord composed by Sig. Domenico Scarlatti* [Doce conciertos a siete partes para cuatro violines, viola, violonchelo y bajo continuo, sobre dos volúmenes de lecciones para clave compuestas por el Sr. Domenico Scarlatti].

AVANZANDO ALGUNOS AÑOS hasta la publicación de su *An Essay on Musical Expression* [Ensayo sobre la expresión musical] en 1752, Avison caracteriza a

Scarlatti como «audaz e inventivo», clasificándolo «entre los grandes maestros de su era». La admiración por este repertorio emana también de las observaciones con las que Avison acompaña la publicación con la que anuncia de la edición de sus conciertos, previa suscripción: «Estas lecciones para clave son extremadamente difíciles, pero muchos de sus pasajes más bellos están enmascarados por divisiones caprichosas o frecuentes repeticiones innecesarias. Pocos intérpretes son capaces de ejecutarlas con el gusto y la corrección que requieren. De este modo, interpretarlas en voces separadas no solo contribuirá a expresar su carácter amable y la dulce sucesión de su armonía, tan peculiares en la obra de este autor, sino que además las hará más accesibles e inteligibles para el instrumento para el que fueron concebidas.»

Se funden en estas obras, por tanto, la admiración por el autor y la voluntad de reinterpretar el lenguaje idiomático del clave al reescribirlo para conjunto de cuerda. La plantilla de estos *concerti grossi* respeta la tradicional división entre el grupo *concertino*, integrado por dos violines, viola y violonchelo, y el grupo de *ripieno*, formado por dos violines, viola y bajo continuo.

«La intención de la música no es sólo agradar al oído, sino expresar sentimientos, despertar la imaginación, provocar al intelecto y excitar las pasiones». Con estas palabras abre Francesco Geminiani (1687-1762) su tratado de violín, publicado en Londres en 1751. A través de las explicaciones y ejemplos con los que ilustra su tratado, Geminiani formula los principios de este nuevo

«arte de tocar» el instrumento, que trata de imitar el melodismo, la respiración y la emoción propia de la voz cantada, a la vez que desarrolla las posibilidades técnicas del instrumento hasta el virtuosismo que exige ya su repertorio. A lo largo de los conciertos de Avison que nos ocupan, esta doble perspectiva determina también la función de la cuerda y, especialmente, el papel del primer violín, que se distingue del conjunto y también de su propio grupo con escalas o arpeggios en valores rápidos, pero también dibujando expresivas melodías ornamentadas con apoyaturas y trinos.

Virtuosismo instrumental y referentes melódicos vocales confluyen, por tanto, en el crisol que Avison presenta, al que incorpora, además, un tercer elemento que sin duda fue decisivo en la concepción de estas obras. Se trata del referente folklórico del que parten estas sonatas para tecla y que las hacen remitir irremediablemente al repertorio popular español, con el que Scarlatti pudo previsiblemente entrar en contacto durante los años en que, acompañando a los Príncipes de Asturias, recorrería parte de nuestra geografía.

SON CUATRO LAS SONATAS que se incluyen en el disco como presentación de estos rasgos del italiano, que, intercaladas con los conciertos de Avison, sirven como punto de referencia constante en el intercambio musical entre ambos autores.

En la *Sonata K.213*, en re menor, las síncopas introducen un elemento de gran valor expresivo, reforzado por la ornamentación a través de apoyaturas. Entre sus elementos fundamentales figuran

el motivo arpegiado y las sucesiones paralelas de sextas: dos fórmulas técnicas a través de cuya elaboración Scarlatti ofrece un desarrollo brillante a la par que pedagógico.

La textura contrapuntística a cuatro voces revierte gran complejidad a la interpretación al clave de la *Sonata K.87*. El discurso se torna más homofónico únicamente antes de las cadencias intermedia y final, reforzando la función cadencial de estos pasajes.

También la *Sonata K.27*, en si menor, despliega diálogo entre sus tres voces, de las que la intermedia realiza un fluido continuo de semicorcheas, mientras que el registro agudo y grave dialogan en un juego de cruzamiento de manos que desemboca en las cascadas de escalas descendentes con las que cierran ambas secciones en el desarrollo del acorde de re mayor y si menor.

Los trinos de la melodía en do menor de la *Sonata K.11* tienen quizás como referente el repertorio popular con el que Scarlatti debió de entrar en contacto. Resulta interesante comprobar cómo el segundo movimiento del *Quinto concierto* de Avison se inspira en esta sonata: las voces que conforman el conjunto acompañan la voz de la melodía y la del bajo alternativamente, reforzando la original textura de Scarlatti a través de un rico entramado polifónico.

EN LA ESCRITURA de sus *concerti grossi*, Avison despliega una rica paleta de fórmulas rítmico-melódicas, motivadas en gran parte por la obra de Scarlatti pero de inspiración propia. El característico con-

traste entre movimientos se nutre en estas obras de una rica paleta de matices agógicos, dinámicos u ornamentales con los que Avison impregna de carácter propio esta música de inspiración italiana. Es la escritura y el carácter que se desprende de la tonalidad, del curso melódico o del ritmo armónico el que determina el marcado contraste entre movimientos: la profundidad y nobleza de los movimientos primero y tercero se juxtaponen a la vitalidad y la furia de los *Allegros* a los que introducen.

El carácter majestuoso del *Lento* del *Concierto n.º 5* es acentuado en gran medida por el ritmo de puntillo. Además de su significado métrico, el puntillo debe entenderse en muchos casos como un signo de articulación del discurso musical, esto es, como sugerencia de una leve respiración que, en los instrumentos de cuerda, se traduce en un ligero levantamiento del arco. En este movimiento, la fórmula rítmica de puntillo característica sugiere una interpretación prolongada de la nota punteada más allá de su valor prescrito, asignándole la duración de un doble puntillo y, por tanto, retrasando la ejecución de la siguiente nota breve, que, consecuentemente, reduce su valor y se abalanza con impulso hacia la siguiente parte fuerte.

En el *Concierto n.º 6*, destaca el carácter agitado de su segundo movimiento, *Con furia*. En él, las progresiones armónicas contribuyen a la intensificación dinámica a través de un incremento «por terrazas» que busca en el punto álgido de la melodía también su culminación expresiva. Es evidente aquí la fragmentación del discurso en breves células rítmico-melódicas, rasgo todavía predominante en esta

época y previo a la búsqueda del *cantabile* en frases más largas que impondrá la imitación del canto italiano desde mediados de siglo. Esta composición «segmentada» conviene también a la técnica barroca, pues favorece los movimientos más limitados de muñeca y antebrazo; por otra parte, conviene también a las características organológicas impuestas por el modelo de arco barroco «pre-Tourte».

El *Largo* del *Concierto n.º 9* supone una magnífica ilustración del modo en que la ornamentación incide sobre el afecto de la obra. La brillantez del trino acompaña aquellas notas que representan puntos destacados de la melodía, muy especialmente en los giros melódicos conducentes a cadencias intermedias o finales. Por otra parte, la apoyatura –representación musical de un suspiro– refuerza con su natural acento la sensibilidad del estilo galante.

El ya mencionado papel preeminente del primer violín resulta evidente en el *Grave* del *Concierto n.º 12*, que vuelve más tarde también antes del último movimiento con sus pasajes solistas de carácter cadencial que, sobre el soporte armónico que ofrecen las demás voces, propugnan, una vez más, el extenso uso de la ornamentación y de la falta sujeción rítmica al compás, características que impregnan la música instrumental de mediados del siglo XVIII.

EL REPERTORIO que presenta esta grabación se enmarca, en definitiva, en el enfoque conceptual de la obra barroca que exige del intérprete un papel activo en el proceso de creación musical. Así, inspi-

ración y creación se unen en este trabajo en un doble plano. Al diálogo entre el intérprete y la obra se suma aquí la conversación entre Avison y su reverenciado Scarlatti: una declaración abierta de intertextualidad guiada por la admiración al compositor italiano, emblema de un estilo interpretativo que se expandiría en Centroeuropa como lengua franca de la nueva era que aparece ya anunciada en estas obras.

Nieves Pascual León



PHOTO: ADOLFO PREGO



TIENTO NUOVO. PHOTO: NOAH SHAYE

GCD 923526

Recorded in Guadarrama (Sala Fray Luis de León), Spain, on 12-14 October 2020

Engineered and produced by Federico Prieto (Master Acoustics)

Artistic advisor: Juan Carlos Zamudio

Harpsichord and organ tuned by Diego Fernández

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Translations: Mark Wiggins [ENG], Pierre Élie Mamou [FRA], note 1 music gmbh [DEU]

Cover photograph: Adolfo Prego (18th-century door, La Granja de San Ildefonso, Spain. Detail.)

Special thanks to:

Ángel Escorial, Valentín Quevedo, Enrique Calderón. My family for their support.

Dedicated to all the deceased from the Covid pandemic.

I.P.

© 2021 note 1 music gmbh