



Enrike Solinís

baroque guitar [ES], *theorbo* [EST] & *lavta* [ESL]

Euskal Barrokensemble

David Jiménez “Chupete”, *percussion* [DJ]

Dani Garay, *percussion* [DG]

Miren Zeberio, *baroque violin* [MZ]

Josetxu Obregón, *baroque cello* [JO]

Pablo Martín Caminero, *violone* [PM]

Iñaki Aranegi, *theorbo* [IA]

Vicente Parrilla, *recorder* [VP]

Recorded in Sevilla (Estudio Sputnik) in June 2013

Engineered by Jordi Gil

Produced by Fahmi Alghai & Enrike Solinís

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz

Design: oficinatresminutos.com | Photography: rosacasirojo.com

Photographs of Enrike Solinís: Eduardo de la Parte

© 2013 note 1 music gmbh

A mis padres, Mari Carmen y Enrique, y a mis hermanas, por su apoyo desde el principio. Neure familiari.

A todos los músicos y técnicos que participan en este disco, por regalarme su tiempo y talento, especialmente a Fahmi Alghai por su dedicación más allá de lo comprensible.

E. S.

Colores del Sur

Baroque dances for guitar

01	Canarios [ES, PM, DJ, DG] Gaspar Sanz (1640-1710)	3:28	09	Makam Huseyni [ESL, MZ, VP, PM, DG] Aga Riza, from the collection of Dimitrie Cantemir (1673-1723)	3:14
02	Cumbés [ES, PM, DJ, DG] Santiago de Murcia (c. 1682 -c. 1740)	3:17	10	Capona [EST, IA, DG] Giovanni Girolamo Kapsberger	2:16
03	Pasacalle [ES] Gaspar Sanz	3:32	11	Sonata K 380 [ES] Domenico Scarlatti	4:20
04	Jácaras [ES, PM, DJ] Antonio de Santa Cruz (fl. c. 1700)	3:00	12	Sonata K 27 [ES] Domenico Scarlatti	3:24
05	Sonata K 14 [ES] Domenico Scarlatti (1685-1757)	3:14	13	“Errekaxilo” Fandangoa [ES] Traditional	2:44
06	Sonata K 1 [ES] Domenico Scarlatti	2:21	14	Passacaglia [EST] Giovanni Girolamo Kapsberger	7:03
07	Arpeggiata [EST, MZ, JO] Giovanni Girolamo Kapsberger (c. 1580-1651)	2:41	15	Colassione [EST, MZ, PM, DJ, IA] Giovanni Girolamo Kapsberger	2:25
08	La Kapsberger [ES, IA, JO] Giovanni Girolamo Kapsberger	3:01	16	Marionas [ES, PM, DG] Gaspar Sanz	3:46

Colores del Sur

Enrike Solinís

"I first heard the young maestro Enrike Solinís when he was accompanying the great Jordi Savall; some years later, now with his own ensemble, he impressed me again – this time as a soloist. The selection of musical pieces which he is offering here is an enormously attractive one; even more so when well-known works reveal a freshness absent in other more routine performances. Solinís provides masterful interpretations of music by Gaspar Sanz, Murcia, Kapsberger and Scarlatti, all flawlessly executed. I believe that this recording is a faithful reflection of the richness of Enrike Solinís's ideas, and my conclusion is a simple one: a broad culture, which consists in listening to everything, reading and looking at everything. In that such a musical profile is not common, it should be listened to attentively, and with delight. Let us do precisely that!"

Leo Brouwer
Havana, August 2013

The first objective of the late 20th century historically informed performance movement, when focusing on recovering performance practices for Baroque music, was to cleanse its interpretations of the spurious biases and accretions which, like glossy film on a painting by Velázquez, had accumulated during the 19th century. The solution adopted by the advocates of this movement lay in objectivity and a literal reading of the documents and, based on what was then possible and what was then known, on recovering performing traditions from before the French Revolution. Yet, given that these advocates were, at any rate, conservatory musicians taught according to the 19th century model, they inherited from the Romantics a reverential respect for what had been written down, as much as for the composer. The composer at that time was regarded in the manner of a legendary figure watching over us from the Mount Olympus of the Canon. Such a level of respect (which inescapably separated him – or her – from the Baroque composers, all of whom, at the time, were both creators and performers), allied with an art restorer's scientific mindset, which regarded with terror any altering of the original material (not for nothing were a large part of these advocates musicologists), covered Baroque purism with clichés and proscriptions, preventing the recuperation of the true *modus operandi* of the musician-composer of that original time. Such an individual would have been well aware that the written score barely amounted to a small portion of the final artistic work, and would have also been aware that interpretative customs, specific techniques for each instrument and the

creativity of the expert musician were precisely those conditions which would bring a written score – which was little more than an outline – to life.

The case of the guitar – and, especially its Baroque Spanish and Italian repertory which forms the basis of this recording – is particularly revealing. This is an instrument which had a very strong personality in popular music in the 17th century – by virtue of specific techniques and resources which, undoubtedly, were also used in learned music. Yet, from the beginnings of the 20th century the new conservatory tradition handed it over to mindsets attuned to the piano, which succeeded in driving the classical guitarist away from the instrument's original spirit. So, it is not surprising that a flamenco guitarist, for example, often is possessed of a palette of colours and resources, and a more open approach to the question of sound than the best guitarists of the classical repertory.

Nevertheless, back in the 17th century the umbilical cord uniting the learned with the popular had yet to be broken: in Sanz or Santa Cruz we can find strumming techniques and rhythmic combinations of two and three tempi (so very *flamenco!*); in Kapsberger we are confronted with those very prohibited parallel fifths; and in all these composers we discover *bassi ostinati*, those starting points for improvisation which all the highbrow composers of the Baroque used (including Bach!), and which today seem to us to be the stuff of the Blues, of street music. "Classics" didn't yet exist in the Baroque, and the movement of rhythms and forms from the street to the palaces was a continuous one:

allemandes, courantes, sarabandes and giges in the French suite, but also *jácaras, marionas, canarios* and *fandangos* in Spain, *caponas* and *passacaglias* in Italy; dances like the *cumbés*, many of which had arrived from the world of slavery, from the ships crossing from Africa to America and thence to Spain, from that atmosphere observed by the well-off classes with a blend of disdain and attraction, and to a certain extent, envy.

In order that the musical compositions of Sanz, Santa Cruz and Kapsberger recover their vital heartbeats, it is not enough to approach such scores as though they were ones by Tárrega, nor like somebody cleaning a picture by Murillo who is full of dread at removing the smallest portion of the original painting.

Bearing in mind that the basic components of a musical piece are timeless (in other words, they continue to live unchanged from its conception), the intelligent understanding of those comparative elements in musical pieces from very different cultures assists us in replenishing the empty space which the passage of the years has created in the musical legacy. Fortunately, our material – sound – is fleeting in its existence and replaceable, and we can take the same risks as taken by musicians in earlier centuries: of confidently using the individual technical resources of our instruments, of adapting the pieces to our own ensemble, our set of possibilities and demands, of using the resources of folk music which are sounding in our ears, of redeploying fragments and so on. Even though the musicological studies are fundamental in terms of us getting closer to the score, at the same time, the culture of hearing on the part of the per-

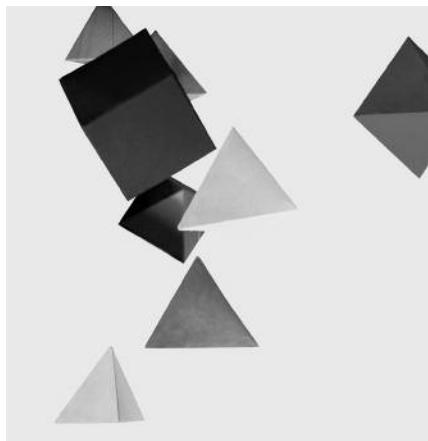
former is crucial, given that this is a question of using our musical tastes to overcome the leap which divides the historical reconstruction from the living music.

It is in this way that we will succeed in giving life to these outlines held on paper, many of them brilliant, all of them a long way from the current musical world: from the world of the scientific securities of the musicologist to that of the debatable but passionate artistic truths there is a path which only the creative musician can travel down. The fact that some musical ideas are closer to the audience of the present day than others lies basically in how naturally the performer alters and directs his or her musical language according to an expressive design. Thus, in our *cumbés* we have used the fifth variation as a kind of refrain; in the *canarios*, after an improvisatory prelude, the *palmas* (a very historic instrument...) accompany the music of Sanz alongside the rest of the percussion. Our *jácaras* – with those of Santa Cruz at their core – circle around his rhythmic and harmonic world, so close to the modern day *bulería*, with its combined rhythmic feel and cadential patterns from Andalucía. And to introduce and round off the pieces by Kapsberger we have improvised, taking toccata fragments from others of his pieces.

The figures of Domenico Scarlatti and Dimitrie Cantemir merit separate mention. Where it is the case that, for quite some time (and up to the present day), classical guitarists have wanted to imitate the piano, we know now that Scarlatti adopted rhythms and techniques from the Spanish popular guitar for the harpsichord; these included strumming actions, arpeggios, the dis-

sonant *acciaccaturas*... So, there's nothing more natural to make the journey in reverse back to his idiomatic language. And, having already extended bridges to America, Africa and the popular world, we will allow ourselves to pass over towards the Asia of Cantemir, the enlightened prince and Moldavian proto-musicologist from the beginning of the 18th century who was a member of the Prussian Academy of Sciences in Berlin; the *makam* from his collection is performed on the *lavta*, a Baroque lute used in the Ottoman Empire which is today being revived.

translated by Mark Wiggins



Colores del Sur

Enrike Solinís

«J'ai écouté pour la première fois le jeune maître Enrike Solinís quand il accompagnait le grand Jordi Savall ; puis il se présenta quelques années plus tard en tant que soliste entouré de son propre groupe et continua de m'impressionner. La choix des musiques qu'il nous propose ici est extrêmement attrayant, d'autant plus que les œuvres connues révèlent une fraîcheur absente des versions routinières. Solinís interprète magistralement Gaspar Sanz, Murcia, Kapsberger, Scarlatti et des compositeurs anonymes d'une facture impeccable. Je crois que ce disque est un reflet fidèle de la richesse des idées de Solinís, et mon diagnostic est simple : une ample culture, qui consiste à tout écouter, tout lire et tout regarder. Il ne s'agit pas ici d'un musicien commun mais mouï : il faut donc l'écouter avec attention et délice. Faisons-le.»

Leo Brouwer

La Havane, août 2013

La première tâche du mouvement historiciste de récupération de la musique baroque de la seconde moitié du xx^e siècle consista à nettoyer l'interprétation des subjectivités et des adhérences illégitimes qui s'étaient accumulées, comme une patine sur un tableau de Velázquez, durant le xix^e siècle. Ses défenseurs résolurent le problème en retrouvant l'objectivité et la littéralité des documents et – dans le mesure du possible et au meilleur de nos connaissances – en récupérant des traditions interprétatives antérieures à la Révolution française. Mais ayant été, en fin de compte, éduqués au conservatoire dans le paradigme du xix^e, ces musiciens ont hérité des romantiques un respect révérenciel pour la partition écrite et pour le compositeur, considéré comme un mythe nous surveillant depuis l'Olympe du canon. Ce respect (qui les séparait irrémisiblement des auteurs du Baroque, qui étaient tous, à la fois, créateurs et interprètes), uni à une mentalité scientifique de restaurateur d'art paniqué à l'idée d'altérer le matériau original – et ce n'est pas un hasard si beaucoup d'entre eux étaient musicologues –, combla le purisme baroque de clichés et d'interdits. Et c'est donc ce respect qui, contradictoirement, les empêcha de récupérer le véritable *modus operandi* du musicien-compositeur de l'époque. En effet, celui-ci était parfaitement conscient du rôle de la partition écrite, un petit pourcentage, à peine – un peu plus qu'une ébauche – de l'œuvre artistique finale dont la vie sonore dépendait des usages interprétatifs, des techniques propres à chaque instrument et de la créativité du musicien pratique.

Le cas de la guitare, surtout dans le répertoire baroque espagnol et italien qui forme la base de cet

enregistrement, est particulièrement révélateur : cet instrument d'une très forte personnalité dans la musique populaire dès le xvii^e siècle – grâce aux techniques et aux recours lui étant propres et qui, bien entendu, s'utilisaient dans la musique érudite –, fut enseigné dans les conservatoires suivant la nouvelle tradition, au début xx^e siècle ; cependant les professeurs, dotés d'une mentalité pianistique, éloignèrent le guitariste dit classique de l'essence originale de l'instrument. Il n'est donc pas rare qu'un guitariste flamenco, par exemple, possède souvent une palette de couleurs, un nombre de recours et une mentalité sonore plus riches que les meilleurs guitaristes de répertoire classique.

Mais au xvii^e siècle, le cordon ombilical reliant la tradition érudite et la populaire n'était pas encore coupé : nous trouvons chez Sanz ou chez Santa Cruz des *rasgueos* et des rythmes amalgamant deux et trois temps (si... flamencos), chez Kapsberger les quintes parallèles – absolument prohibées – qui peuvent nous choquer, et partout des *bassi ostinati*, ces bases de l'improvisation que tous les compositeurs érudits de l'époque baroque (Bach inclus) utilisèrent et qui nous semblent, aujourd'hui, appartenir au Blues, aux musiques de rue... En effet, à l'époque baroque, les classiques n'existaient pas encore ! et le flux des rythmes et des formes allant de la rue aux palais était ininterrompu : allemandes, courantes, sarabandes et giges dans la suite française, mais aussi *jácaras*, *marionas*, *canarios* et *fandangos* en Espagne, *capone* et passacailles en Italie... des danses, comme les *cumbés*, venues en grande partie du monde des esclaves, des navires qui allaient d'Afrique en

Amérique avant de rejoindre l'Espagne, de cette ambiance contemplée par les classes nanties avec un mélange de mépris et d'attirance, et même avec une certaine envie.

Pour que les musiques de Sanz, Santa Cruz ou Kapsberger puissent récupérer leur pulsation vitale, il ne suffit pas d'aborder leurs partitions comme s'il s'agissait d'œuvres de Tárrega, ni comme quelqu'un nettoyant un tableau de Murillo effrayé à l'idée d'érafler la moindre parcelle de la peinture originale.

En tenant compte du fait que les composantes basiques de la musique sont atemporelles, c'est-à-dire, qu'elles survivent intactes dès la naissance de cet art, l'assimilation intelligente de la comparaison de ces éléments dans des musiques de cultures très différentes nous aide à remplir le vide créé par le temps qui passe sur le legs musical. Mais heureusement, notre matériau, le son, est évanescent et remplaçable ! ce qui nous permet de prendre les mêmes risques que les musiciens des siècles passés : se servir sans complexe des techniques singulières de nos instruments, adapter les pièces à notre formation instrumentale, à notre potentiel et à nos nécessités, utiliser les ressources de la musique folklorique qui résonnent en nous, resituer des fragments... Bien sûr, les études musicologiques sont primordiales pour aborder la partition, mais la culture auditive de l'interprète est essentielle car elle tente de surmonter, en lui donnant un sens musical, l'obstacle séparant la reconstruction historique de la musique vivante.

C'est ainsi que nous pourrions donner vie à ces ébauches de papier, géniales en grande partie, et toutes

éloignées du monde musical réel : pour aller du monde des sécurités scientifiques du musicologue à celui des vérités artistiques relatives mais passionnantes, il existe une voie que seul le musicien créatif peut emprunter. Le fait que certaines musiques sont ressenties comme étant plus proches par le public actuel réside fondamentalement dans le naturel avec lequel l'interprète transforme et canalise son langage musical selon un dessein expressif. C'est ainsi que nous avons utilisé, dans nos *cumbés*, la cinquième variation comme un refrain ; dans les *canarios*, après un prélude improvisé, les *palmas* ou battements de mains (instrument historique par excellence) se mêlent aux instruments de percussion pour accompagner la musique de Sanz. Nos *jácaras*, dont celles de Santa Cruz forment le noyau, tournent autour de leur monde rythmique et harmonique, si proche de la *buleria* actuelle, avec sa mesure en amalgame et la cadence andalouse. Et pour préluder ou parachever les pièces de Kapsberger, nous avons improvisé et emprunté des fragments de toccata provenant d'autres de ses œuvres.

Scarlatti et Cantemir occupent une place à part. Depuis longtemps et jusqu'à présent, les guitaristes classiques semblent vouloir imiter le piano, alors qu'on sait que Scarlatti adapta au clavecin des rythmes et des techniques de la guitare populaire espagnole, comme les *rasgueos*, les accords arpégés, les *acciaccature* dissonantes... rien n'est donc plus naturel que de faire le voyage inverse en remontant au langage idiomatique. Et après avoir tendu des ponts entre l'Europe, l'Amérique, l'Afrique et le monde populaire, nous avons franchi ceux que dressa vers l'Asie Cantemir, ce prince illustré et proto-musico-

logue moldave du début du xviii^e, membre de l'Académie Royale de Berlin ; son *makam* est interprété sur le *lavta*, un luth baroque utilisé dans l'Empire Ottoman, et qui connaît aujourd'hui une regain d'intérêt.

traduit par Pierre Élie Mamou



Colores del Sur

Enrike Solinís

»Den jungen Meister Enrike Solinís hörte ich zum ersten Mal, als er den großen Jordi Savall begleitete; einige Jahre später beeindruckte er mich wieder – dieses Mal selbst in der Solistenrolle und mit seinem eigenen Ensemble. Die Auswahl der Stücke auf der vorliegenden Aufnahme ist außerordentlich reizvoll, und das umso mehr, als er wohlbekannte Werke mit einer Frische präsentiert, die anderen, routinierteren Aufführungen manchmal fehlt. Solinís interpretiert Stücke von Gaspar Sanz, Murcia, Kapsberger und Scarlatti auf meisterhafte und makellose Weise. Ich glaube, dass diese Aufnahme Enrike Solinís' Ideenreichtum getreu widerspiegelt, und meine Schlussfolgerung ist ganz einfach: Er verfügt über einen weiten kulturellen Horizont, er hat offene Ohren für alles, liest und betrachtet alles mit offenen Augen. Da ein solches musikalisches Profil selten ist, sollten wir dem Ergebnis aufmerksam und mit Vergnügen lauschen. Lasst uns also zuhören!«

Leo Brouwer
Havana, August 2013

Das erste Ziel der historisch informierten Aufführungspraxis des späten 20. Jahrhunderts, die sich mit der Wiederentdeckung der barocken Spielweisen beschäftigte, lag darin, die Interpretationen von jenen falschen Annahmen und Ablagerungen zu befreien, die sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts angesammelt hatten, vergleichbar mit dem Staubfilm, der sich auf ein Velásquez-Gemälde gelegt hat. Die Lösung, die die Anhänger dieser Bewegung fanden, lag in Objektivität, in einer genauen Lektüre von Dokumenten und – im Rahmen dessen, was zu dieser Zeit bekannt war – in der Wiederbelebung von Aufführungspraktiken aus der Zeit vor der Französischen Revolution. Allerdings war es nun einmal so, dass diese Musiker von Konservatorien kamen, wo sie eine Ausbildung nach dem Modell aus dem 19. Jahrhundert genossen hatten. Aus diesem Grund hatten sie von den Romantikern eine ehrfurchtsvolle Haltung gegenüber allem schriftlich Festgehaltenen und gegenüber dem Komponisten übernommen. Dieser wurde wie eine sagenhafte Figur aufgefasst, die von den olympischen Höhen des Kanons über uns wacht. Ein solches Ausmaß von Respekt (wodurch sie sich unvermeidlich von den barocken Komponisten unterschieden, die immer zugleich Komponisten und ausführende Musiker waren), gepaart mit der wissenschaftlichen Haltung eines Restaurators, den die Vorstellung mit Grausen erfüllt, auch nur das Geringste am originalen Material zu ändern, führte zu einem barocken Purismus voller Klischees und Verbote, so dass es nicht dazu kam, den wahren *modus operandi* der Musiker-Komponisten dieser Zeit wiederzuentdecken – es ist

auch kein Zufall, dass die meisten dieser Barock-Pioniere zugleich Musikwissenschaftler waren. Die barocken Komponisten waren sich sehr wohl bewusst, dass die niedergeschriebene Partitur lediglich einen geringen Anteil am finalen künstlerischen Werk hatte, und es war ihnen klar, dass die interpretatorischen Gebräuche, die für jedes Instrument spezifische Technik und die Kreativität des professionellen Musikers genau jene Voraussetzungen dafür waren, eine schriftliche Partitur – die ja nicht viel mehr als ein Anhaltspunkt war – zum Leben zu erwecken.

Der Fall der Gitarre – und ganz besonders des barocken spanischen und italienischen Repertoires, das die Basis dieser Einspielung bildet – ist besonders aufschlussreich: Dieses Instrument spielte in der populären Musik des 17. Jahrhunderts eine sehr wichtige Rolle aufgrund spezifischer Spieltechniken und Mittel, die zweifellos auch in der gelehrten Musik eingesetzt wurden. Doch seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts wurde das Instrument durch die neuartige Konservatoriumstradition aus einer Sicht betrachtet, die auf das Klavier ausgerichtet war. Dadurch bewegten sich die klassischen Gitarristen weg vom originalen Geist dieses Instruments. So ist es nicht überraschend, dass beispielsweise Flamenco-Gitarristen häufig über eine größere Klangfarbenpalette und über vielfältigere Möglichkeiten verfügen und eine offenere Haltung in Fragen des Klanges haben als selbst die besten »klassischen« Gitarristen.

Aber im 17. Jahrhundert war die Nabelschnur noch nicht durchtrennt, die die gelehrte mit der populären Musik verband: Bei Sanz oder Santa Cruz können

wir geschlagene Akkorde und die Kombination von Zweier- und Dreierhythmen finden (die so typisch für den Flamenco sind!), bei Kapsberger stoßen wir auf die strengstens verbotenen Quintparallelen. Bei allen Komponisten dieser Zeit entdecken wir *bassi ostinati*, die den Ausgangspunkt für Improvisationen bildeten, wie sie auch die hochintellektuellen Komponisten des Barock verwendeten (Bach inklusive), während ostinate Bässe heute eher in die Ecke des Blues oder der Straßemusik gehören. Im Barock gab es noch nichts »Klassisches«, und kontinuierlich gelangten Rhythmen und neue Formen von den Straßen in die Paläste: Es gibt *Allemanden*, *Couranten*, *Sarabanden* und *Giguen* in der französischen Suite, aber auch *Jácaras*, *Marionas*, *Canarios* und *Fandangos* in Spanien, *Caponas* und *Passacaglien* in Italien; viele Tänze wie die *Cumbés*, von denen einige aus der Welt der Sklaverei stammten, kamen von den Schiffen, die von Afrika nach Amerika und von dort aus nach Spanien fuhren, aus einer Sphäre, die die begüterten Klassen mit einer Mischung aus Geringschätzung und Faszination, zu einem gewissen Grad sogar mit Neid, betrachteten.

Um die Musik von Sanz, Santa Cruz oder Kapsberger wirklich wieder zum Leben zu erwecken, genügt es nicht, die Noten so aufzufassen als stammten sie von Tárrega, oder sie so zu behandeln wie jemand, der ein Gemälde von Murillo reinigt und dabei panische Angst hat, auch nur den winzigsten Teil des originalen Bildes abzutragen. Wenn man bedenkt, dass die wesentlichen Bestandteile eines Musikwerkes zeitlos sind (sie bestehen also in anderen Worten von ihrer Entstehung an

unverändert weiter), dann hilft uns die vernünftige Einsicht in die Grundelemente von Musikwerken aus sehr unterschiedlichen Kulturen dabei, das Vakuum auszufüllen, das durch das Verstreichen der Jahre im musikalischen Erbe entstanden ist. Glücklicherweise ist unser Material, der Klang, in seiner Existenz flüchtig und austauschbar, und wir können die gleichen Risiken auf uns nehmen wie die Musiker in den vergangenen Jahrhunderten, indem wir die unterschiedlichen technischen Mittel unserer Instrumente selbstbewusst einsetzen, indem wir die Stücke für unsere spezifischen Ensembles, unseren Möglichkeiten und Anforderungen entsprechend bearbeiten, indem wir uns jene Möglichkeiten der Folk-Musik zunutze machen, die unsere Ohren ansprechen, indem wir Fragmente neu zusammensetzen usw. Obwohl musikwissenschaftliche Untersuchungen unabdingbar sind, um uns näher an die Partitur heranzuführen, ist zugleich auch die Kultur des Hörens bei den Ausführenden essentiell, denn wir müssen unseren musikalischen Geschmack dazu einsetzen, um jene Lücke zu schließen, die eine historische Rekonstruktion von lebendiger Musik unterscheidet.

Auf diese Weise wird es uns gelingen, jenen auf Papier festgehaltenen Skizzen zu neuem Leben zu verhelfen, die oft brillant und durchgängig sehr weit von der Welt der heutigen Musik entfernt sind. Von der Welt der wissenschaftlichen Gewissheiten des Musikforschers hin zu den zwar anfechtbaren, aber mit Leidenschaft erfüllten künstlerischen Wahrheiten gibt es einen Weg, den nur der kreative Musiker gehen kann. Dass manche musikalischen Wahrheiten den

Hörern von heute näher sind als andere, liegt im Grunde daran, wie natürlich der Interpret seine musikalische Sprache verändert und an seinen Ausdrucksvorstellungen ausrichtet. Aus diesem Grund haben wir in unseren *Cumbés* die fünfte Variation als eine Art Refrain verwendet; in den *Canarios* begleiten nach einem improvisierten Präludium die *palmas* (also rhythmisches Klatschen – ein sehr historisches Instrument...) die Musik von Sanz gemeinsam mit den restlichen Perkussionsinstrumenten. Unsere *Jácaras*, deren Kern Werke von Santa Cruz bilden, umkreisen jene rhythmische und harmonische Welt, die der heutigen *Bulería* (einem frechen und schwungvollen Flamencotanz) mit seiner Kombination von rhythmischem Feeling und Kadenzmustern aus Andalusien so ähnlich ist. Und um die Stücke von Kapsberger einzuleiten und abzurunden, haben wir über Toccatenfragmente aus anderen seiner Stücke improvisiert.

Domenico Scarlatti und Dimitrie Cantemir verdienen gesonderte Erwähnung. Wollten klassische Gitarristen seit geraumer Zeit (und bis auf den heutigen Tag) das Klavier nachahmen, so wissen wir heute, dass Scarlatti Rhythmen und Spieltechniken der Spanischen Gitarre für das Cembalo adaptierte. Dies umfasste Schlagtechniken, Arpeggien und dissonante Acciaccature. Also ist nichts natürlicher, als diesen Weg zu seiner idiomatischen Sprache auch einmal andersherum zu gehen. Und da wir nun schon Brücken nach Amerika, Afrika und in die Welt der Populärmusik geschlagen haben, erlauben wir uns auch, uns mit Cantemir zu befassen und so den asiatischen Kontinent zu betreten.

Cantemir, der aufgeklärte moldawische Prinz und Proto-Musikologe vom Anfang des 18. Jahrhunderts, war ein Mitglied der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften in Berlin. Der *Makam* aus seiner Sammlung wird hier auf der *Lavta* gespielt, einer barocken Lautenform, die im Osmanischen Reich eingesetzt wurde und heute ein Revival erlebt.

übersetzt von Susanne Lowien



Colores del Sur

Enrike Solinís

«Al joven maestro Enrike Solinís lo escuché por primera vez acompañando al gran Jordi Savall; en otra ocasión, años más tarde y ya con su propio grupo, volvió a impresionarme, esta vez como solista. La selección de músicas que ahora nos propone resulta enormemente atractiva, más aún cuando las obras conocidas superan en frescura a las versiones rutinarias. Solinís interpreta magistralmente a Gaspar Sanz, Murcia, Kapsberger, Scarlatti y anónimos de factura impecable. Creo que este disco es un fiel reflejo de su riqueza de ideas, y mi diagnóstico es sencillo: amplia cultura, que consiste en escucharlo todo, leerlo todo y mirarlo todo. Este perfil de músico no es común, hay que oírlo con tanta atención como deleite. Escuchémoslo.»

Leo Brouwer
La Habana, agosto de 2013

El movimiento historicista de recuperación de la música barroca de la segunda mitad del siglo xx tomó como su primera tarea limpiar sus interpretaciones de las subjetividades y adherencias espurias que, como pátina sobre un cuadro de Velázquez, se habían acumulado durante el siglo xix. Sus defensores hallaron la solución en el retorno a la objetividad y la literalidad de los documentos y, en la medida de lo posible y conocido, en la recuperación de las tradiciones interpretativas anteriores a la Revolución Francesa. Pero siendo, al cabo, músicos de conservatorio educados en el paradigma decimonónico, heredaron de los románticos un respeto reverencial a lo escrito y al compositor, observado éste como mito que nos vigila desde el Olimpo del canon. Ese respeto (que los separaba irremisiblemente de los autores del Barroco, todos ellos al tiempo creadores e intérpretes), unido a una mentalidad científica de restaurador de arte con pánico a alterar el material original—no en vano gran parte de ellos fueron musicólogos—, llenó el purismo barroco de clichés y prohibiciones, y le impidió sin embargo recuperar el verdadero *modus operandi* del músico-compositor de la época: éste era bien consciente de que la partitura escrita apenas suponía una pequeña porción de la obra artística final y de que los hábitos interpretativos, las técnicas propias de cada instrumento y la creatividad del músico práctico son los que harían sonar de verdad un escrito que era poco más que un boceto.

El caso de la guitarra, y en especial su repertorio barroco español e italiano, base de esta grabación, es especialmente revelador: instrumento con una fortísima

personalidad en la música popular desde el xvii—gracias a técnicas y recursos propios que, sin duda, también eran utilizados en la música culta—, la nueva tradición de los conservatorios la puso desde inicios del siglo xx en manos de mentalidades pianísticas que alejaron al guitarrista llamado clásico de la esencia original del instrumento. No es por ello raro que un guitarrista flamenco, por ejemplo, tenga a menudo una paleta de colores y recursos y una mentalidad sonora más abierta que los mejores guitarristas de repertorio clásico.

Sin embargo, en el xvii no se había roto aún el cordón umbilical que unía lo culto con lo popular: si en Sanz o Santa Cruz podemos encontrar rasgueos y ritmos amalgamados de dos y tres tiempos (tan... flamencos), en Kapsberger nos chocan las prohibidísimas quintas paralelas, y en todos ellos hallamos *bassi ostinati*, esas bases para la improvisación que utilizaron todos los compositores cultos del Barroco (¡hasta Bach!) y hoy nos parecen cosa del blues, de las músicas callejeras. Pues en el Barroco no había clásicos aún, y el flujo de ritmos y formas desde la calle a los palacios era continuo: alemandas, correntes, sarabandas y gigas en la suite francesa, pero también jácaras, marionas, canarios y fandangos en España, caponas y pasacalles en Italia... bailes, como los cumbés, llegados muchos de ellos del mundo de los esclavos, de los barcos que cruzaban de África a América y de ahí a España, de ese ambiente observado por las clases pudientes con una mezcla de desprecio y atracción, y hasta cierta envidia.

Para que las músicas de Sanz, Santa Cruz o Kapsberger recuperen su palpito vital no resulta pues

suficiente aproximarse a sus partituras como a una de Tárrega, ni tampoco como quien limpia un cuadro de Murillo con terror a retirar la más mínima porción de pintura original.

Teniendo en cuenta que los componentes básicos de la música son atemporales, es decir, que perviven iguales desde el nacimiento de ésta, la inteligente asimilación de esos componentes comparados en las músicas de muy diferentes culturas nos ayuda a rellenar el vacío que el paso de los años ha creado en el legado musical. Por suerte nuestro material, el sonido, es evanescente y reemplazable, y podemos tomar los mismos riesgos que tomaban los músicos en siglos anteriores: usar sin complejos los recursos técnicos singulares de nuestros instrumentos, adaptar las piezas a nuestro orgánico, nuestro potencial y necesidades, usar los recursos de la música folklórica que resuenan en nuestros oídos, reubicar fragmentos... Si bien los estudios musicológicos son primordiales para acercarnos a la partitura, la cultura auditiva del intérprete es esencial, ya que trata de superar con sentido musical el salto que separa la reconstrucción histórica de la música viva.

Así sí lograremos dar vida a esos bocetos en papel, muchos geniales, todos lejanos al mundo musical real: del mundo de las seguridades científicas del musicólogo al de las relativas pero apasionantes verdades artísticas hay un camino que sólo el músico creativo puede recorrer. Que unas músicas resulten más cercanas que otras al público actual radica básicamente en la naturalidad con que el intérprete transforma y canaliza su lenguaje musical bajo un diseño expresivo. De este modo, en

nuestros cumbés hemos usado la quinta variación a modo de estribillo; en los canarios, tras un preludeo improvisatorio, las palmas (instrumento histórico donde los haya) acompañan junto al resto de la percusión la música de Sanz. Nuestras jácaras, con las de Santa Cruz como núcleo, orbitan en torno a su mundo rítmico y armónico, tan cercano al de la actual bulería, de compás de amalgama y cadencia andaluza. Y para preludiar o rematar las piezas de Kapsberger hemos improvisado y hemos tomado de otras piezas suyas fragmentos de tocata.

Scarlatti y Cantemir merecen comentario aparte. Si desde hace bastante tiempo, y hasta hoy en día, los guitarristas clásicos parecen querer imitar al piano, es sabido que Scarlatti adaptó al clave ritmos y técnicas de la guitarra popular española, como rasgueos, arpeggiados, las disonantes *acciaccature*... así que nada más natural que hacer el viaje de vuelta a su lenguaje idiomático. Y, tendidos ya puentes a América, África y el mundo popular, hacia Asia nos los franqueará Cantemir, el príncipe ilustrado y protomusicólogo moldavo de inicios del XVIII que fue miembro de la Real Academia de Berlín; el *makam* de su colección es interpretada al *lavta*, un laúd barroco usado en el Imperio Otomano que hoy revive.



Colores del Sur

Enrike Solinís

“Enrike Solinís maisua leben aldiz Jordi Savall bandiaren ondoan entzun nuen; geroago, urte batzuen ostean eta dagoeneko bere taldearekin, berriro hunkitu ninduen, aldi hartan bakarlari moduan. Oraingoan proposatzen digun musiken aukeraketa izugarri erakargarria suertatzen da, are gehiago ezagunak zaizkigun zenbait piezetan, obiko bertsiotan baino freskotasun handiagoa aurkitzean. Solinísek maisutasunez interpretatzen ditu Gaspar Sanz, Scarlatti, Murcia, Kapsberger eta baita obra anonimoak ere. Diska hau bere ideien oparotasunaren erakusgarri fidedela dela uste dut eta nire aburuz arrazoia simplea da: Kultura zabala du, guztia entzun, inakurri eta begiratzean datzan kultura. Horrelako musikariak ez dira obikoak, arretaz eta gozamenaz entzun behar zaio. Aditu dezagun.”

Leo Brouwer

2013ko Abuztua, La Habana

xx. mendearen bigarren erdian sorturiko antzinako musika berreskuratzeke mugimendu historizistak lehen xedetzat hartu zuen beren interpretazioetatik XIX. mendean zehar metaturiko subjektibitate eta atxikidura faltuak ezabatzea –antzinako koadroci denboraren poderioz metatzen zaizkien hauts eta zikinkeria geruzak legez–. Korronte honen jarraitzaileek dokumentuen objektibitate eta hitzez hitzeko –notaz notako– zentzura itzultzeko bidea hartu zuten eta ahal zen neurrian, Iraultza Frantsesaren aurreko tradizio interpretatiboak berreskuratzen saiatu ziren. Hala ere, objektibotasun horren bila mutur batetik bestera igaro ziren, erromantikoengandik konpositoreekiko eta hauen idatziekiko erreberentziatzeko errespetua jasoz –XIX. mendeko paradigma kontserbatorioetan hezitako musikariak baitziren– eta berau kanon eta erregela ukiezintzat hartuz. Partiturekiko gehiegizko begirune horrek eta material originala urratu nahi ez duen arte-zaharberritzailearen pentsamolde zientifikoak, –haietariko asko musikologoak– Barrokoko autoreengandik urrunarazi gintuen, zeinak guztiak aldi berean sortzaile eta interprete baitziren. Musikarekiko garbizaletasun horrek klixe eta debekuak ekarri zituen, eta antzinako garaietako musikari-musikagilearen benetako *modus operandi* zena berreskuratzea galarazi: hark bazekien idatzizko partitura azken emaitza artistikoaren zatia baino ez zela, zirriborro edo idatzi hori benetan musika bilakatzeke ezinbestekoa zela hainbat interpretazio-ohitura eta instrumentu bakoitzaren teknika bereziak ezagutzea, eta nola ez, musikari bakoitzaren berezko sormen eta etorria.

Gitarren kasua, eta bereziki grabaketa honen oinarria den espainiar eta italiar erreperorioaren kasua, bereziki esanguratsua da zentzu horretan: instrumentu honek nortasun ikaragarria izan du XVII. mendean geroztik herri musikan, musika kultuan ere erabili diren hainbat teknika eta baliabide berezkoen esker. XX. mendean hasieran, halabaina, kontserbatorioen tradizioak gitarra pentsamolde pianistikoaren noranzkoan jarri zuen, “gitarista klasiko” deritzona instrumentuaren berezko esentziatik urrunduz. Ez da harritzekoa, hori dela eta, flamenkoko gitarriek esaterako, erreperorio klasikoak gitarriek baino baliabide eta kolore paleta eta mentalitate sonoro irekiagoa izatea.

Halaz guztiz ere, XVII. mendean herri musika eta kultura batzen zituen zibilizazio oraindik ez zegoen etenda: Sanz eta Santa Cruz-en musikan rasgea edo zarrastak eta bi eta hiru aldiko erritmo amalgamatuak aurki ditzakegu (hain... flamenkoak), Kapsberger-en guztiz galarazitako bostun paraleloek atentzia ematen digute, hainbatetan *bassi ostinati*-ak aurki ditzakegu, Barrokoko konpositore guztiak (baita Bach-ek ere!) inprobisaziorako erabili zituzten oinarriak eta gaur egun musika klasikoaren zati baina blues edo kaleko musikez gertuago diruditenak. Izan ere, Barrokoan oraindik ez zen klasikorik existitzen, eta kaletik jauregiarako erritmo eta formen jarioa etengabekoa zen: alemandak, korrenteak, sarabandak eta gigak suite frantsesean; baina baita jacara, mariona, canario eta fandangoak Espainian, capona eta pasacalleak Italian... Esklaboen mundutik zetozen dantzak, cumbéak esaterako, Afrikatik Amerikara eta handik Espainiara

zihozten itsasontzien joan-etorrien bidez sorturiko gurutzaketa eta bitxiak, klase ahaltsuek mespretxu eta hein batean atrakzioz erepararaten zituzten mundu eta jatorri exotikoetako kutsuez beteak.

Beraz, Sanz, Santa Cruz edo Kapsberger-en musikak beren bizi-taupada freskoak berreskuratu ditzaten ez da nahikoa partitura hauetara Tárregaren batera bezala gerturatzea, ez eta Murilloren kuadro bat zaharberritzen ari denaren moduan egitea ere, pintura originalaren zatirik fimoñoena kentzearen beldurrez.

Kultura eta jatorri ezberdinetako musiken oinarriko osagai atemporalak geureganatu eta geure musika propioa egiteko erabiltzeak, antzinako musikaren interpretazioak urteetan izan duen hutsunea betetzen laguntzen digu. Zorionez, gure gaia, musika, iragankorra eta ordezkagarria da, eta iraganeko mendeetan ere musikariek hartu dituzten arriskuak har ditzakegu: gure instrumentuen baliabide tekniko berexiak erabili, piezak gurera ekarri eta moldatu gure behar eta ahalmenen egokitzuz, gure belarrietan eta memorian entzuten ditugun herri-musiken doinuak eta baliabideak erabili, egiturak aldatu... Ikerketa musikologikoak partituroengana gerturatzeo erreminta oinarrikoak direla ahaztu gabe, musikariaren entzuzeko kultura da funtsezkoa, beroni esker baita posible berreraikitze historikoa eta bizirik dagoen musika uztartzea.

Era honetan lortuko dugu zenbaitetan jeinuzko eta apartekoak diren paperezko zirriborro horiei bizia ematea: musikari sortzaileak bakarrik eraiki dezake musikologoaren ziurtasun zientifikoen eta egia artistiko erlatibo baina lilugarrien arteko zubia. Egungo entzuleari musika

batzuek besteak baina gertuagoko gertatzeak lotura zuzena du interpreteak bere jomuga adierazkorren bila, hizkuntza musikala antzaldatu eta bideratzen duen moduarekin. Horrela, gure cumbé-etan bosgarren bariazioa erabili dugu lelo moduan; canario-etan, atariko inprobisazioaren ondoren “palmek” (txaloak, instrumentu historikoetan historikoena) laguntzen dute beste zenbait perkusio tresnarekin batera Sanz-en musika. Gure jacarek, Santa Cruz-enak dituzte nukleo moduan, eta gaur egungo buleriarri hainbeste gerturatzen zaion mundu erritmiko eta armonikoan orbitatzen dute, amalgama konpas eta kadentzia frigiarrarekin. Eta Kapsberger-en piezetan inprobisazioa erabili dugu, oroimenera ekartzen dizkigun urruneko herri musiken doinu asmatuak gehituz eta bere beste pieza batzuetako zatiak erabiliz.

Scarlatti eta Cantemir-ek aparteko aipamena merezi dute. Aspaldidanik, eta gaurdaino, gitarra klasikoaren nahia pianoa imitatzea izan bada, jakina da Scarlattik gitarra espainiar herrikoaren erritmo eta teknikak klabezinera moldatu zituela, besteak beste rasgeak, arpegiatuak, *acciaccature* disonanteak... Beraz alderantzizko bidea egitea baino bidaia naturalagorik ez dugu aurkitu. Eta Amerika, Afrika eta musika herrikoietara burua zabaldu ondoren, Asia aldera eramango gaitu Cantemir-ek, XVIII. mende hasierako printze ilustratu eta protomusikologo moldaviarrak, zeina Berlingo Erret Akademiaren kide izan baitzen. Bere *makam-a lavta*-rekin interpretaturik dago, gaur bizirik dirauen eta Inperio Otomandarrean erabiltzen zen laute barroko gisakoa.

itzulpena: Miren Zeberio



Other recent Glossa titles

REDISCOVERING SPAIN

Fantasías, diferencias & glosas
Accademia del Piacere / Fahmi Alqhai
Glossa Platinum GCD P33201

ANDREA FALCONIERI: IL SPIRITILLO BRANDO

Dance music in the courts of Italy and Spain, c.1650
La Ritirata / Josetxu Obregón
Glossa GCD 923101

SICILIANE

The songs of an island
Pino De Vittorio. Laboratorio '600 / Franco Pavan
Glossa Platinum GCD P33001

CONFRÉRIES

Devotional songs by Jaikes de Cambrai
Graindelavoix / Björn Schmelzer
Glossa Platinum GCD P32108

FELIX MENDELSSOHN

'Italian' & 'Scottish' Symphonies
Orchestra of the 18th Century / Frans Brüggen
Glossa / The Grand Tour GCD 921117

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Les Surprises de l'Amour
Les Nouveaux Caractères / Sébastien d'Hérin
Glossa GCD 922701. 3 CDS

JOHANN CHRISTOPH VOGEL

La Toison d'Or
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GCD 921628. 2 CDS

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

Aci, Galatea e Polifemo
La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 921515. 2 CDS

LUCA MARENZIO

Primo Libro di Madrigali
La Compagnia del Madrigale
Glossa GCD 922802

MILLE CONSIGLI

17th-century Italian violin sonatas
Ensemble Aurora / Enrico Gatti
Glossa GCD 921208

