photo: Rosa Tamarit

La Real Cámara

Arthur Schoonderwoerd, *fortepiano*
William Jurgenson, Lauffen am Neckar 2009, after Johann Andreas Stein, Augsburg 1793

Emilio Moreno, *violin*
Antonio Gagliano, Naples *c.* 1760

Antonio Clares, *viola*
Corrado Belli, Cremona 1979, after Stradivari

Mercedes Ruiz, *violoncello*
Caressa & Français, beginning of the 19th century

Executive director of La Real Cámara: Mónica Hernández | Tuning of the piano: Robert Jaumandreu
Recorded in Girona (Auditori), Spain, in January 2011 | Engineered by Davide Corsato and Matteo Costa
Produced by Matteo Costa and Emilio Moreno | Executive producer & editorial director: Carlos Céster
On the cover: Francisco de Goya (1746-1828), *María Teresa de Vallabriga* (1783). Galleria degli Uffizi, Florence
Photo © ALBUM / AKG | Design: oficinatresminutos.com | Editorial assistance: María Díaz, Mark Wiggins
© 2012 note 1 music gmbh

Esta grabación se realizó en la gratísima acústica del Auditori de Girona en enero de 2011 y gracias a la generosidad y apoyo de su director artístico, Víctor García de Gomar, a quien agradecemos junto a todo el personal del auditorio gerundés todas las facilidades recibidas. Nuestra gratitud y reconocimiento a la Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) y a Pau Monterde, su coordinador general en la época en que se grabaron estos cuartetos, por la generosa y desinteresada cesión del fortepiano Stein de este registro. También agradecemos a Robert Jaumandreu su entusiasmo y celo constante en la delicada tarea de afinar y mantener el mecanismo de este tan bello como refinado instrumento. Como a David Bagué, nuestro admirado «luthier de cámara», por su tiempo y sus siempre sabios ajustes. E.M.

Luigi Boccherini (1743-1805)

Six Quatuors pour le clavecin ou pianoforte, violon, viola et basse obligé (G259)

(arrangement of the 6 string quartets op. 26, G195-200)

☙

Quartetto 1° [B flat major]

01	Allegro moderato	7:00
02	Minuetto con moto	5:20

Quartetto II° [G minor]

03	Larghetto	5:45
04	Minuetto	4:40

Quartetto III° [E flat major]

05	Allegro vivace	6:56
06	Minuetto	4:08

Quartetto IV° [A major]

07	Larghetto	6:09
08	Minuetto con moto	5:35

Quartetto V° [F major]

09	Allegretto	7:49
10	Minuetto allegro	5:04

Quartetto VI° [F minor]

11	Andante appassionato ma non lento	6:36
12	Minuetto	5:18

Luigi Boccherini

'Six Quatuors...' (G259)

During the course of the year 1778, Luigi Boccherini was composing his seventh series of string quartets (op. 26) as well as writing the Quintets with two cellos, op. 25 and the ballet-pantomime *Cefalo e Procri* (now lost). These quartets – his second group of *quartettini* or brief, two-movement works – would eventually be published in 1781 in an edition carefully edited by the Italian Carlo Artaria in Vienna. This first publication was followed by another one by Joseph Schmitt (Amsterdam, 1785), the composer and editor known as the "London Haydn", and then around 1790 by that of Pierre Le Duc in Paris. Rightly so, the quality of these six little gems did not pass unnoticed in Europe and the plentiful quantity of editions available in numerous libraries across Europe is proof of their huge and immediate success, reinforced by a large number of manuscript copies (a means of distribution far more important and widespread than we might imagine today). Unfortunately, the composer's autograph manuscript, both the full score as well as the individual parts, have not survived.

A manuscript copy of Boccherini's op. 26, deposited in the Sächsische Landesbibliothek in Dresden, G259 in Gérard's catalogue, bearing the title *Six Quatuors pour le clavecin ou pianoforte, violon, viola et basse obligé composés par Luigi Boccherini*, can be dated to around 1785-90, that is to say, a little after the date of composition of these quartets. This library also conserves a further transcription of the quartets, this time for two keyboard instruments (G76), copied in the same hand. In neither case are we talking about an autograph copy by Boccherini, but probably one made by the same anonymous transcriber who, following the example of our composer and of so many others of his contemporaries in recycling and re-instrumenting their own works, adapted the original material to current needs and thereby recreated a new work by barely touching the original text. In this way in the Dresden manuscript the first violin part is entrusted to the right hand of the performer playing the keyboard instrument, whereas to the violin and the viola of the new ensemble are entrusted the music of the second violin and of the viola; the left hand of the harpsichordist (or fortepianist) shares the bass part with the cello. In the version for two keyboard instruments, the right hand of the first harpsichordist/pianist plays the part of the first violin and the left that of the cello, whilst the

other performer plays the part of the second violin with the right hand and that of the viola with the left. In the transcription with piano the changes from the original string quartet version are not spectacular ones and, in fact, the violin and viola parts from the Dresden manuscript are practically identical, if we exclude the omission of some elements of articulation or dynamic indications, arising certainly more through the carelessness on the part of the copyist than through any musical intention; no separate part for the cello exists, as this would be read directly from the bass part of the keyboard and where, equally, there are no important variations except for the same minimal inaccuracies found with the violin and viola parts. The piano part takes over that of the first violin with very light alterations, ones which also consist only of minimal adaptations of ornaments and articulations to the particular language of the keyboard, without adding chords or supplementary harmonies. This is something which does not preclude – and this is the case on this recording – applying them as an expressive resource or to make the language of the instrument clearer and more idiomatic, when the occasion demands it.

In any case, this was a typical procedure of the time, when such musical activity was taking off in enlightened households or in philharmonic academies: the transcription of any kind of music frequently favoured keyboard instruments and in this way, for a variety of reasons – the ostentatiousness of a stage setting or the excessive cost (such as with operas or symphonic music) or a group of players not coinciding with the circumstances or the situations – a repertoire, which whatever its genre, needed to be revised, redirected or otherwise adapted for keyboard reductions for two or four hands. In the same manner, the instrumentations (such as for the fabulous transcriptions by Salomon for flute, strings, and keyboard of Haydn's "London" Symphonies, or the conversion of Mozart's *Sinfonia concertante* into a string sextet) would be restructured or, simply put, repertoires would be recovered by transcribing them for other instruments, such as the piano in this case with these quartets. An excellent way, therefore, of avoiding such attractive music becoming lost and also, in a certain way, of making it one's own. The manuscripts and editions of the time demonstrate that it was not rare to turn string quartets into piano quartets by simply substituting the first violin (or the second) for the right hand of the pianist or of the harpsichordist, and by adjusting the string instrument's voice to the characteristics of the keyboard in order to create a new colour which was as attractive as the original.

Nor should we be surprised if these six quartets, the first truly Boccheriniesque works and fully representative of that special and brilliant language of the composer, obtained a rapid and broad-ranging availability: the intense originality of Boccherini's writing style, his most particular language so remote from established norms and structures, his singular concept of phrasing far from the Viennese model, all of these

inevitably would have come as a surprise to a public accustomed to a language – one with Mozart and Haydn as its visible heads – which was the musical lingua franca all over the world, from the most remote corners of the Russian Empire to the southernmost point of Europe, passing by the Spanish, English and French Americas, wherever there was somebody capable of singing or of playing an instrument.

We are in 1778, the year when Boccherini finally became settled in that Spain to which he had arrived ten years previously; that new country for him which he was never apparently going to leave and in which he would die in 1805. In the service of the Infante Don Luis, Boccherini led a life which was relatively calm and peaceful, following the exile of his patron to the remote princely mansion in Arenas de San Pedro, an exile forced on the Spanish King's brother by what was regarded as the *mésalliance* of Don Luis's marriage with María Teresa de Vallabriga y Rozas. Don Luis led a full and hectic life, dedicated to hunting, his artistic collections, music and reading, and his young wife went horse riding in the mountain ranges of the Serranía de Gredos. Meanwhile, sufficiently distanced from the court and all its intrigues, from the formidable hustle and bustle of the kingdom's capital, and from a great many musical activities which the court and people were vigorously carrying out, Boccherini was therefore able to work unhindered by any such restricting influences and, in his gilded isolation, happy in his family life and comfortably off financially, was free to let fly with his own manner of composing without limitations and to feel and appreciate music. Spurred on and stimulated by an intelligent patron with refined tastes and musical demands, and surrounded by a select and small group of professional musicians also at the service of the Infante and probably of a highly-accomplished level, Boccherini was able thus to work intensively and play both his own works and those by a great many others by composers then in fashion – Haydn above all – from scores which filled his patron's abundantly-stocked library.

So, having spent ten years in Spain, Boccherini had been developing his prodigious personality by way of decanting all the teachings, experiences and influences which he had accumulated during his journeys through Italy and in Vienna and Paris. He brought all these face to face with that new world (for him), that Spanish environment which lay off-centre both geographically and culturally in Europe, which was self-sufficient and at the same time open to influences from the outside world. This was a new culture to which Boccherini could not remain indifferent and, in fact, he was fascinated by the special quality of the Spanish musical language, for its mixing a severe erudite tradition with the simplicity of its popular music; the composer's fascination for this mixture would reach its heights in later-composed pieces: *La Tirana* of the *Quartettino*, op. 44/4 from 1792, the *Fandango*

from the quintet with two cellos, op. 40/2 from 1788 (which was to be taken up again in the celebrated guitar quintet), the *seguidillas* from the quintet, op. 50/5 from 1795 (concealed within a *minuetto*), those of the flute quintet, op. 55/2 from 1797 and the particularly well-known *Musica notturna delle strade di Madrid*, which is the *Quintettino*, op. 30/6 from 1780...

It is precisely at this time, in 1778, that the maturity of Boccherini – now in his thirty-fifth year – and in the fullness of his faculties as a cellist, began to manifest its genius by establishing the basis and foundations for the later composer, the one of the better quintets, of the *Stabat Mater*, of the *Sinfonie*, op. 35, of the composer who little by little abandoned the fireworks of his instrument, of the sonatas and concertos, in order to go into more depth in the world of expressivity, of the inner life: "so bene che la musica è fatta per parlare al cuore dell'uomo ed a questo m'ingegno di arrivare se posso: la Musica senza affetti, e Passioni, è insignificante" (My conviction is that music was designed to be speak to men's hearts, and it with a wholeheartedness that I aim to attain this to the best of my ability: a Music lacking emotion and passion is meaningless), he would write years later to his friend the French poet Marie-Joseph Chénier.

For this recording we have used a splendid fortepiano by William Jurgenson, a copy of an original model by the German maker Johann Andreas Stein, one built in Augsburg in 1793 and practically contemporary with the quartets played here. The characteristics of this instrument are very individual: it possesses an innovative and revolutionary escapement mechanism (*Prellmechanik*) which allowed for an extraordinary and hitherto unknown control of each one of the hammers, especially in the piano register, providing the articulation with an extraordinary depth, precision and clarity. Its specific, clear and precise timbre facilitates enormously the execution of purely violinistic passages, in *legati* as much as in the short articulations typical of string instruments. This allows, at the same time, for a large variety of dynamics and colours which earlier instruments, and above all the harpsichord, were not in a position to offer.

The manuscript of these quartets and the transcription for two keyboards indicate that the music could be played – without distinction – by a harpsichord or fortepiano, a situation which probably arose from a commercial tactic with regard to a publication and sale of the parts which envisaged the largest possible range of music-lovers; in the same way, later on at the beginning of the 19th century, we can still see violin sonatas by Mozart and cello sonatas by Beethoven published with the mention, "for the harpsichord". Although in such works, and above all in those of Beethoven, a harpsichord may be evidently out of place, not everybody at that time was in a position to relegate it to oblivion and avail themselves of new, sophisticated and costly modern instruments. The new pliant and hyper-expressive mechanism of the piano of Stein made this instrument the ideal vehicle for that modern musical language in which the violin can be substituted by a keyboard instrument, without losing any of the bow's expressivity. And the bow, in the words of Tartini, is the soul of the violin and of all string instruments.

Emilio Moreno
translation: Mark Wiggins

Luigi Boccherini

« Six Quatuors… » (G259)

Durant l'année 1778, Boccherini composa parallèlement aux *Quintettes avec deux violoncelles* op. 25 et à *Cefalo e Procri*, ballet-pantomime aujourd'hui perdu, sa septième série de quatuors à cordes op. 26, la seconde de *quartettini* – quatuors brefs en deux mouvements – publiés en 1781 dans une édition réalisée avec soin par l'Italien Carlo Artaria à Vienne. Cette première publication fut suivie par celle de Joseph Schmitt (Amsterdam, 1785), compositeur et éditeur, connu comme le « Haydn hollandais » puis, vers 1790, par celle de Le Duc à Paris. La qualité de ces six petits joyaux fut remarquée comme il se doit, et la quantité généreuse d'exemplaires de ces éditions dans de nombreuses bibliothèques européennes est une preuve de leur succès immense et immédiat, renforcé par un grand nombre de copies manuscrites, moyen de diffusion bien plus important que ce que nous pouvons imaginer aujourd'hui. Malheureusement, le manuscrit autographe de l'auteur – partition et parties séparées – n'a pas survécu.

Une copie manuscrite de l'opus 26 de Boccherini conservé à la Sächsische Landesbibliothek de Dresde – G259 au catalogue Gérard – portant le titre de *Six Quatuors pour le clavecin ou pianoforte, violon, viola et basse obligé composés par Luigi Boccherini*, peut être datée de 1785-1790, c'est-à-dire peu après la composition de nos quatuors. Cette bibliothèque conserve également une autre transcription des quatuors, cette fois pour deux instruments à clavier (G76), écrite par la même main. Il ne s'agit en aucun cas d'une copie autographe de Boccherini mais probablement du même transcripteur anonyme qui, suivant l'exemple de notre auteur et de tant d'autres contemporains qui recyclaient et re-instrumentaient leurs œuvres, adapte le matériau original aux nécessités du moment et recrée donc une œuvre nouvelle en modifiant à peine le texte original. Ainsi, dans le manuscrit de Dresde, la partie du premier violon est confiée à la main droite de l'interprète jouant l'instrument à clavier, tandis que le violon et l'alto de la nouvelle formation se chargent de la partie du second violon et de l'alto ; la main gauche du claveciniste ou pianofortiste se partage la partie de basse avec le violoncelle. Dans la version pour deux instruments à clavier, la main droite du premier claveciniste ou pianiste joue la partie du premier violon et la gauche celle du violoncelle, tandis que l'autre interprète joue la partie du second violon avec la main droite et celle de l'alto avec la gauche. Dans la transcription avec piano, les modifications de la version originale du quatuor à cordes ne sont pas spectaculaires et de fait les parties du violon et de l'alto du manuscrit de Dresde sont pratiquement identiques, exception faite de l'omission de certains éléments d'articulation ou d'indications de dynamiques, se devant certainement plus à la distraction du copiste qu'à une intention musicale ; il n'existe aucune *particella* de violoncelle, qui se lirait directement de la partie de basse du clavier et ou, pareillement, il n'y a aucune variation importante exceptant des inexactitudes minimes similaires à celles du violon et de l'alto. La partie de piano reprend celle du premier violon avec des variations très légères qui ne sont, elles aussi, que des adaptations minimes d'ornements et d'articulations au langage particulier du clavier, sans ajout d'accords ou d'harmonies, ce qui n'interdit pas d'en inclure – et c'est ce que nous faisons dans ce disque – comme un recours expressif ou pour rendre le langage de l'instrument plus évident et idiomatique, quand l'occasion le requiert. Il s'agit en tout cas d'un procédé habituel de l'époque, où l'activité musicale prend un immense essor dans les foyers d'amateurs illustrés ou dans des académies philharmoniques : la transcription de n'importe quel genre de musique privilégiait fréquemment les instruments à clavier et ainsi, pour différentes raisons – l'apparat d'une mise en scène, un prix excessif (opéras, musique symphonique) ou un effectif ne correspondant pas aux circonstances ou aux situations –, un répertoire, quel que soit son genre, pouvait être révisé, reconduit ou adapté à des réductions pour clavier à deux ou à quatre mains ; de la même façon, on restructurait les instrumentations (les fabuleuses transcriptions de Salomon pour flûte, cordes et clavier des *Symphonies londoniennes* de Haydn, ou la reconversion de la *Symphonie concertante* de Mozart en sextuor à cordes) ou, simplement, on récupérait des répertoires en les transcrivant pour d'autres instruments, le piano, comme c'est le cas de nos quatuors… une excellente méthode permettant de ne pas renoncer à une musique si captivante et, d'une certaine façon, de se l'approprier. Les manuscrits et les éditions de l'époque montrent qu'il n'était pas rare de convertir des quatuors à cordes en quatuors avec piano en substituant simplement le premier violon (ou le second) par la main droite du pianiste ou du claveciniste, et en adaptant la voix de l'archet aux caractéristiques du clavier pour créer une couleur nouvelle aussi attrayante que l'originale.

Ne nous étonnons pas si ces six quatuors, les premières œuvres vraiment boccheriniennes et pleinement représentatives du langage particulier et génial de notre compositeur, eurent une diffusion ample et rapide : l'originalité extrême de l'écriture de Boccherini, son langage si particulier et éloigné des règles canoniques et des structures établies, son concept singulier de la phrase, distant du modèle viennois, devaient inévitablement surprendre un public habitué à un langage – celui de Mozart et de Haydn suivis d'une longue liste de compositeurs – qui était la *lingua franca* musicale du monde d'alors, des bourgades les plus isolées de l'empire russe à la pointe la plus au

sud de l'Europe en passant par les Amériques espagnoles, anglaises et françaises, là où il y avait quelqu'un capable de chanter ou de jouer d'un instrument.

Nous sommes en 1778, l'année de l'établissement de Boccherini dans cette Espagne où il était arrivé 10 ans auparavant, cette nouvelle patrie qu'il n'allait apparemment pas abandonner et où il mourut en 1805. Au service de l'infant don Luis, Boccherini mena une vie relativement paisible dans le refuge princier de Arenas de San Pedro, où son patron était en exil pour cause de mariage morganatique avec María Teresa de Vallabriga y Rozas. Tandis que don Luis se dédiait intensément à la chasse, à ses collections d'art, à la musique et à la lecture et que sa jeune épouse se promenait à cheval dans les monts de Gredos, Boccherini, coulant une vie familiale heureuse et sans soucis économiques dans son isolement doré, suffisamment loin de la cour et de ses intrigues, de l'agitation formidable de la capitale du royaume et de l'activité musicale infinie pratiquée avec autant de vigueur par la noblesse et par le peuple, travaillait, libre de toute influence et pour autant, libre aussi de laisser voler sans entraves sa façon de concevoir et de sentir la musique ; animé et stimulé par un mécène intelligent d'un goût aussi exquis que son exigence musicale, entouré par un groupe choisi de musiciens professionnels, eux-aussi au service de l'infant et probablement d'un très haut niveau, Boccherini pouvait donc travailler avec intensité et jouer ses œuvres ainsi que celles de nombreux compositeurs à la mode – Haydn surtout – dont les partitions remplissaient la bibliothèque exquise de son patron.

Donc, depuis 10 ans en Espagne, Boccherini développait sa personnalité fabuleuse en décantant les leçons, les expériences et les influences reçues durant ses voyages en Italie, à Vienne et à Paris et en les confrontant à ce qui lui était nouveau, ce monde hispanique, excentrique géographiquement et culturellement, autosuffisant et à la fois malléable, ouvert à l'extérieur. Cette nouvelle culture ne pouvait laisser indifférent Boccherini qui, de fait, était fasciné par le langage musical hispanique si particulier, mélange d'érudition d'une tradition sévère et de simplicité d'une autre tradition tout aussi présente, celle de la musique populaire, qui atteindra son apogée dans des pièces plus tardives : la *Tirana* du *Quartettino* op. 44/4 de 1792, le *Fandango* du *Quintette avec deux violoncelles* op. 40/2 de 1788, repris plus tard dans le célèbre quintette avec guitare, les *Seguidillas* du *Quintette* op. 50/5 de 1795 camouflées en *minuetto*, celles du *Quintette avec flûte* op. 55/2 de 1797 ou l'archiconnue *Musica notturna delle strade di Madrid*, c'est-à-dire, le *Quintettino* op. 30/6 de 1780... Et c'est justement à cette époque que la maturité de Boccherini, âgé de 35 ans, dans la plénitude de son art de violoncelliste, commence à manifester son génie en établissant la base du compositeur ultérieur, celui des meilleurs quintettes, du *Stabat Mater*, des *Symphonies* op. 35, qui peu à peu allait abandonner les feux d'artifice de son instrument, des sonates et des concertos, pour rejoindre le monde de l'expressivité, de la vie intérieure : « *so bene che la musica è fatta per parlare al cuore dell'uomo ed a questo m'ingegno di arrivare se posso: la Musica senza affetti, e Passioni, è insignificante*... » écrivait-il, des années plus tard, à son ami le poète Marie-Joseph Chénier.

Pour cet enregistrement, nous avons utilisé un pianoforte magnifique, de William Jurgenson, copie d'un modèle original du facteur allemand Johann Andreas Stein, construit à Augsbourg en 1783 et pratiquement contemporain de nos quatuors. Les caractéristiques de l'instrument sont très singulières ; doté d'une mécanique innovante et révolutionnaire avec échappement (*Prellmechanik*), le pianoforte permettait un contrôle extraordinaire et inédit de chaque touche, particulièrement dans le registre piano, en donnant à l'articulation une profondeur, une exactitude et une netteté absolument inouïes. Son timbre spécifique, clair et précis, facilite énormément l'exécution de passages purement violonistiques, dans le *legato* aussi bien que dans les articulations courtes, typiques des instruments à cordes, et permet à la fois une grande variété de dynamiques et de couleurs que les instruments plus anciens, notamment les clavecins, ne pouvaient offrir.

Le manuscrit de ces quatuors et la transcription pour deux instruments à claviers indiquent que l'œuvre peut se jouer indistinctement au clavecin ou au pianoforte, ce qui est probablement une politique commerciale en vue d'une publication et d'une vente des partitions visant le plus grand nombre possible d'amateurs ; de la même façon, bien plus tard au début du XIXe siècle, des sonates de violon de Mozart ou de violoncelle de Beethoven sont éditées avec la mention « pour le clavecin ». Bien que dans ces pièces, et surtout dans celles de Beethoven, un clavecin soit évidemment hors de propos, tout le monde ne pouvait pas se permettre de reléguer les vieux instruments et de se procurer les pianos modernes, sophistiqués et coûteux. La nouvelle mécanique, ductile et hyper-expressive, du piano de Stein font de cet instrument le véhicule idéal de ce langage moderne où le violon peut être substitué par un instrument à clavier sans altérer l'expressivité de l'archet qui, selon Tartini, est l'âme du violon et de tous les instruments à cordes.

Emilio Moreno
traduction : Pierre Élie Mamou

photo: Yves Petit

Arthur Schoonderwoerd

Emilio Moreno

Antonio Clares

Mercedes Ruiz

Luigi Boccherini

»Six Quatuors...« (G259)

Im Jahr 1778 arbeitete Boccherini gleichzeitig an seinen *Quintetten mit zwei Violoncelli* op. 25, an der nicht erhaltenen Ballett-Pantomime *Cefalo e Procri* und an seiner siebten Serie von Streichquartetten (op. 26). Diese Quartette bildeten die zweite Serie von sogenannten *Quartettini* (kurze, lediglich zweisätzige Quartette) und sollten 1781 in Wien in einer Ausgabe erscheinen, die der Italiener Carlo Artaria sorgfältig ediert hatte. Auf diese Erstveröffentlichung folgte bald ein Druck von Joseph Schmitt (Amsterdam, 1785), einem Komponisten und Verleger, der als »holländischer Haydn« bekannt ist. Schließlich erschien ca. 1790 eine Ausgabe von Le Duc in Paris. Die Qualität dieser sechs kleinen Juwelen wurde angemessen gewürdigt, und die zahlreichen Exemplare der genannten Ausgaben, die in Bibliotheken in ganz Europa zu finden sind, belegen den großen und unmittelbaren Erfolg dieser Werke. Zusätzlich existieren zahlreiche handschriftliche Kopien, die als Mittel zur Verbreitung noch wesentlich bedeutsamer waren, als wir uns heute vorstellen können. Leider ist das Autograph des Komponisten weder als Partitur noch in Form von Einzelstimmen erhalten.

Eine handschriftliche Kopie des op. 26 von Boccherini wird in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden aufbewahrt (G259 im Gérard-Katalog). Sie trägt den Titel *Six Quatuors pour le clavecin ou pianoforte, violon, viola et basse obligé composés par Luigi Boccherini* und kann auf 1785-90 datiert werden, also kurz nach der Komposition der Quartette. In dieser Bibliothek liegt noch eine weitere Transkription der Quartette für zwei Tasteninstrumente (G76), angefertigt vom gleichen Kopisten. In beiden Fällen handelt es sich nicht um Autographe aus der Hand Boccherinis, sondern um das Werk eines anonymen Transkripteurs, der – wie Boccherini selbst und wie zahlreiche Zeitgenossen – Werke recycelte und neu instrumentierte. So wurde das originale Material den Bedürfnissen des Augenblicks angepasst und ein neues Werk geschaffen, ohne den Originaltext stark zu verändern. In der Dresdener Handschrift wird die Stimme der ersten Geige in die rechte Hand des Tasteninstruments verlegt, während die Geige und die Bratsche die Stimme der zweiten Geige und der Bratsche übernehmen; die linke Hand des Cembalisten oder Pianisten teilt sich die Bassstimme mit dem Violoncello. In der Fassung für zwei Tasteninstrumente spielt die rechte Hand des ersten Cembalisten oder Pianisten die erste Geigenstimme und die linke den Cellopart. Der zweite Interpret spielt die Stimme der zweiten Geige mit der rechten und die Bratschenstimme mit der linken Hand. In der Version für Klavier und Streicher sind die Modifikationen nicht besonders umfangreich, und die Geigen- und Bratschenstimme stimmen tatsächlich fast durchgängig mit dem Original überein. Die einzige Ausnahme bildet die Auslassung einiger Artikulations- und Dynamikangaben, was aber wohl eher der Zerstreutheit des Kopisten zuzuschreiben ist als einer musikalischen Absicht. Es gibt keine separate Cellostimme; der Cellist las seinen Part direkt aus der Basslinie der Klavierstimme ab. Auch in dieser Stimme gibt es keine bedeutenden Abweichungen sondern lediglich minimale Varianten, die nur eine Anpassung an die Verzierungs- und Artikulationsweise des Tasteninstrumentes darstellen. Im Notentext wurden keine Akkorde hinzugefügt und keine Harmonien aufgefüllt, was jedoch nicht bedeutet, dass dies untersagt sei. Wir machen uns diese Vorgehensweise bei unserer Interpretation als expressive Ressource zunutze, um die Sprache des Tasteninstrumentes verständlicher und idiomatischer zu gestalten, wo es erforderlich war.

Das Erstellen von Transkriptionen war zu dieser Zeit vollkommen üblich, als die musikalischen Aktivitäten bei bürgerlichen Musikliebhabern und in philharmonischen Akademien einen immensen Aufschwung erlebten. Es wurden zahlreiche Versionen für Tasteninstrumente von Werken aller möglichen musikalischen Gattungen angefertigt, und so konnte ein Repertoire, das sonst aus den verschiedensten Gründen nicht in Frage gekommen wäre (der Aufwand einer Inszenierung, die hohen Kosten einer Oper oder einer Sinfonie, oder eine Besetzung, die nicht den gegebenen Umständen entsprach) revidiert und als zwei- oder vierhändiger Klavierauszug zugänglich gemacht werden. Auf ähnliche Weise wurden auch Werke uminstrumentiert (die berühmten Transkriptionen von Salomon der *Londoner Sinfonien* von Haydn für Flöte, Streicher und Klavier oder die Fassung der *Sinfonia Concertante* von Mozart für Streichsextett) oder für andere Instrumente transkribiert – im Falle unserer Quartette für das Klavier. Dies ist eine hervorragende Methode, um nicht auf reizvolle Musik verzichten zu müssen und sie sich zu Eigen zu machen. Zeitgenössische Manuskripte und Drucke zeigen, dass Streichquartette nicht selten in Klavierquartette umgewandelt wurden, indem die rechte Hand des Pianisten (oder Cembalisten) einfach eine der Geigenstimmen übernahm, wobei der Streicherpart an die Besonderheiten des Tasteninstruments angepasst wurde. So wurde eine neue Klangfarbe geschaffen, die genauso attraktiv ist wie das Original.

Man sollte nicht darüber erstaunt sein, dass diese sechs Quartette, in denen sich erstmals Boccherinis typische Handschrift zeigt und die das erste Beispiel für seine einzigartige und geniale Musiksprache sind, binnen kurzer Zeit weit verbrei-

tet waren. Die extreme Originalität der Schreibweise Boccherinis, seine musikalische Sprache, die so weit von allen kanonisierten Regeln und überkommenen Strukturen entfernt ist, sein einzigartiges Konzept der Phrasen, das sich deutlich von den Wiener Vorbildern unterscheidet – all das musste ein Publikum in Erstaunen versetzen, das an eine Klangsprache gewohnt war, die in der Nachfolge Haydns und Mozarts zur *lingua franca* der damaligen musikalischen Welt geworden war, vom einsamsten russischen Marktflecken bis an die äußerste Spitze Südeuropas, und auch in den spanischen, englischen und französischen Kolonien Amerikas – einfach überall, wo jemand singen oder ein Instrument spielen konnte.

Wir befinden uns im Jahr 1778, jenem Jahr, in dem Boccherini in Spanien wirklich Fuß fasste, dem Land, in das er sich zehn Jahre zuvor begeben hatte und das zu einer neuen Heimat für ihn wurde, die er nicht mehr verlassen sollte und wo er im Jahr 1805 starb. Im Dienst des Infanten Don Luis führte Boccherini ein verhältnismäßig ruhiges Leben, das er in der Residenz in Arenas de San Pedro verbrachte, wohin sein Dienstherr aufgrund seiner morganatischen Eheschließung mit María Teresa de Vallabriga y Rozas verbannt worden war. Don Luis war ein leidenschaftlicher Jäger und beschäftigte sich intensiv mit seiner Kunst- und Musiksammlung sowie mit Lektüre, und seine junge Gattin unternahm ausgedehnte Ausritte in den Bergen von Gredos. Boccherini führte ein glückliches Familienleben ohne finanzielle Sorgen in dieser goldenen Einsamkeit, weit genug entfernt vom Hof und seinen Intrigen, vom geschäftigen Treiben der Hauptstadt des Königreiches und von den zahllosen musikalischen Aktivitäten, die Adel und Bürgertum unablässig ausübten. Er arbeitete autonom und unbeeinflusst, konnte seinen Geist frei und ungehindert schweifen lassen, und so entstand seine Musik gefördert und angeregt von einem intelligenten Mäzen von außergewöhnlichem Geschmack und herausragenden musikalischen Fähigkeiten. Er war umgeben von einer ausgewählten Gruppe professioneller Musiker, die ebenfalls im Dienst des Infanten standen und vermutlich ein hervorragendes Niveau hatten, und so konnte Boccherini intensiv arbeiten. Er ließ seine eigenen Werke sowie jene zahlreicher anderer Komponisten spielen, die gerade in Mode waren (vor allem Haydn) und deren Noten in der hervorragend ausgestatteten Musikaliensammlung seines Herrn reichlich vorhanden waren.

Boccherini, der sich nunmehr seit zehn Jahren in Spanien aufhielt, entwickelte seine beeindruckende Persönlichkeit, indem er alles Gelernte abklärte, indem er all die Erfahrungen und Einflüsse auswertete, die er im Verlauf seiner Aufenthalte in Italien, Wien und Paris gemacht hatte, und sie dem Neuen gegenüberstellte, das die spanische Welt für ihn darstellte. Diese war geografisch und kulturell abgelegen, selbstgenügsam und zugleich formbar und offen für Einflüsse von außen. Diese neue Kultur konnte Boccherini nicht gleichgültig lassen, der von der spezifisch spanischen Musiksprache fasziniert war, jener Mischung aus einer strengen und gelehrten Kunstmusik und der einfachen und ebenso gegenwärtigen populären Musik, deren Einfluss in späteren Werken des Komponisten ihren Höhepunkt erreichen sollte: in der *Tirana* aus dem *Quartettino* op. 44/4 von 1792, im *Fandango* aus dem *Quintett mit zwei Celli* op. 40/2 von 1788, das später im berühmten Quintett mit Gitarre weiter verwendet wurde, in den *Seguidillas* aus dem *Quintett* op. 50/5 von 1795, die als *Minuetto* verkleidet daherkommen, in jenen des *Flötenquintetts* op. 55/2 von 1797 oder in der besonders bekannten *Musica notturna delle strade di Madrid*, wie das *Quintettino* op. 30/6 von 1780 auch genannt wird...

In dieser reifen Schaffensperiode beginnt Boccherini, der nun 35 Jahre alt ist und als Cellist auf dem Gipfel seines Könnens steht, sein Genie zu etablieren und die Grundlage für sein späteres Schaffen als Komponist zu legen, jenen Schöpfer der besseren Quintette, des *Stabat Mater* und der *Sinfonien* op. 35. Er sollte das technische Feuerwerk seines Cellospiels nach und nach hinter sich lassen, das er in seinen Sonaten und Konzerten abgefeuert hatte, und sich der Welt der Expressivität und der Innerlichkeit zuwenden. Jahre später schrieb er an seinen Freund, den Dichter Marie-Joseph Chénier: »*So bene che la musica è fatta per parlare al cuore dell'uomo ed a questo m'ingegno di arrivare se posso: la Musica senza affetti, e Passioni, è insignificante*« (Ich weiß wohl, dass Musik dazu da ist, mit den Herzen der Menschen zu sprechen, und ich bemühe mich nach Kräften darum, das zu erreichen: Musik ohne Gefühle und Leidenschaften ist bedeutungslos.)

Für diese Aufnahme haben wir ein wunderbares Pianoforte von William Jurgenson verwendet, den Nachbau eines deutschen Instruments von Johann Andreas Stein, das 1783 in Augsburg gebaut wurde und also praktisch zeitgleich mit unseren Quartetten entstand. Es verfügt über einzigartige Eigenschaften: Dieses Pianoforte hat eine innovative und revolutionäre Prellmechanik, die eine so noch nie dagewesene Kontrolle über jede Taste ermöglichte, besonders im Pianoregister. Dadurch verfügte die Artikulation über eine besondere Tiefe, Exaktheit und Akkuratesse. Die besonders klare und präzise Klangfarbe des Instrumentes vereinfacht die Ausführung der rein geigerischen Passagen sehr, im *Legato* ebenso wie bei kurzen Artikulationen, wie sie für Streichinstrumente typisch sind. Sie ermöglicht außerdem eine große dynamische Vielfalt und eine Abwechslung der Klangfarben, die mit älteren Instrumenten, und ganz besonders mit Cembali, nicht möglich gewesen wäre.

Auf dem Manuskript der Quartette und auf der Transkription für zwei Tasteninstrumente befindet sich die Angabe, man könne das Werk sowohl auf dem Cembalo als auch auf dem Pianoforte ausführen, was vermutlich eine Verkaufsstrategie war, um bei

einer gedruckten Publikation eine möglichst große Anzahl von Musikliebhabern zur Anschaffung der Noten zu bewegen. Eine ähnliche Vorgehensweise kann man noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts feststellen, wenn die Violinsonaten von Mozart oder die Cellosonaten von Beethoven mit der Anmerkung »für das Cembalo« herausgegeben werden. Auch wenn ein Cembalo in diesen Stücken (ganz besonders bei den Beethoven-Sonaten) völlig fehl am Platz wäre, konnte es sich zu dieser Zeit doch nicht jeder leisten, sein altes Instrument abzuschaffen und stattdessen ein modernes, hochentwickeltes und teures Pianoforte anzuschaffen. Die neue leichtgängige und hyperexpressive Mechanik des Stein'schen Pianos machen dieses Instrument zum idealen Mittel für die moderne Musiksprache. Der Bogen ist laut Tartini die Seele der Geige und aller Streichinstrumente, und nur durch die Verwendung eines Pianoforte konnte die Violine durch ein Tasteninstrument ersetzt werden, ohne die Expressivität der ursprünglich gestrichenen Töne zu beeinträchtigen.

Emilio Moreno
Übersetzung: Susanne Lowien

Luigi Boccherini

«Six Quatuors...» (G259)

A lo largo del año 1778 y combinándolo con la composición de otras piezas (los *Quintetos con dos violonchelos* op. 25 y el ballet-pantomima perdido *Cefalo e Procri*), Boccherini había ido escribiendo su séptima serie de cuartetos de cuerda (op. 26), la segunda de *quartettini* o breves cuartetos en dos movimientos, que vería finalmente la luz en 1781 en una cuidada edición del italiano Carlo Artaria en Viena. A esta primera publicación siguió otra en 1785 en Ámsterdam a cargo del compositor y editor Joseph Schmitt, el «Haydn holandés», y aún hacia 1790 Le Duc ofrecía una nueva edición de nuestra colección en París. Sin duda que no pasaron desapercibidas estas seis pequeñas joyas en Europa, y prueba del enorme e inmediato éxito que tuvieron entonces son la generosa cantidad de ejemplares de estas ediciones repartidas por múltiples y variadas bibliotecas a lo largo de toda Europa, junto a no pocas copias manuscritas, vehículo de difusión entonces mucho más importante y difundido de lo que nos podemos imaginar hoy, de estos mismos cuartetos. Desgraciadamente el manuscrito autógrafo del autor, tanto la partitura como las partes sueltas, están hoy perdidos.

Hacia 1785-1790, un poco más tarde de la fecha de composición de nuestros cuartetos, se podría datar la copia manuscrita del op. 26 boccheriniano depositada en la Sächsische Landesbibliothek de Dresde con el título de *Six Quatuors pour le clavecin ou pianoforte, violon, viola et basse obligé composés par Luigi Boccherini*, transcripción para la formación reseñada que Gérard en su catálogo clasifica como G259. Junto a esta copia se conserva igualmente en la misma biblioteca otra transcripción de los mismos cuartetos, esta vez para dos teclados (G76), con la misma caligrafía que la primera. No se trata en ningún caso de una copia autógrafa de Boccherini sino de otra mano, posiblemente la del mismo transcriptor anónimo, quien siguiendo el ejemplo de nuestro autor y de tantos otros coetáneos suyos de reciclar y reinstrumentar su propia obra con formaciones diferentes a las iniciales, adapta el material original a sus necesidades actuales y recrea con los mismos materiales una obra nueva sin apenas tocar nada del texto original. Así, en el manuscrito de Dresde nos encontramos con que la mano derecha del teclado se hace cargo de la parte del violín primero, el violín segundo y la viola son interpretados por el violín y la viola del nuevo conjunto, y la mano izquierda del fortepiano o el

clave comparte con el violonchelo la parte del bajo. En la versión para dos teclados, el primer clave o piano toca con la mano derecha el violín 1º y con la izquierda el bajo, mientras que el otro instrumento lleva el violín 2º en la mano derecha y con la izquierda ejecuta la parte de viola. Los cambios de la versión original de cuarteto de cuerda a la transcripción con piano no son espectaculares y de hecho las partes del violín y la viola del manuscrito de Dresde son prácticamente idénticas, si exceptuamos algunos elementos de articulación o dinámicos omitidos, más por descuido del copista que no por intención musical, mientras que no existe *particella* de violonchelo, que se leería directamente de la parte del bajo del teclado y en la que, igualmente, no hay variaciones de importancia si no son las mínimas inexactitudes similares a las del violín y la viola. La parte de piano recoge la del violín primero con ligerísimas variaciones que no son sino también mínimas adaptaciones de adornos y articulaciones al lenguaje peculiar del teclado sin añadir acordes ni armonías suplementarias, algo que no obsta, y así sucede en nuestra grabación, para añadirlos como recurso expresivo y para hacer más obvio e idiomático el lenguaje del instrumento cuando la ocasión lo requiere.

Estamos en cualquier caso ante un procedimiento habitual de la época, la transcripción de cualquier tipo de música para otras formaciones, en un momento en el que la actividad musical se dispara en los hogares musicalmente ilustrados o en las academias filarmónicas, frecuentemente en torno a los instrumentos de tecla y haciendo posible todo tipo de repertorios que por su aparatosidad o precio excesivo (óperas, música sinfónica) o por adaptación a la disponibilidad puntual de instrumentos e instrumentistas, necesitaban ser revisados, reconducidos y adaptados en forma de reducciones orquestales al teclado a dos o cuatro manos, de la misma manera que se reestructuraban instrumentaciones (las fabulosas transcripciones de Salomon para flauta, cuerda y teclado de las *Sinfonías londineneses* de Haydn, o la reconversión de la *Sinfonía concertante* mozartiana en sexteto de cuerda) o, simplemente, se recuperaban repertorios, como es el caso de nuestros cuartetos, transcribiéndolos para instrumentos diferentes a los originales, el piano en nuestro caso, que no se resignaban a prescindir de música tan atractiva, haciéndola de esta manera suya. Nada infrecuente era, y así lo muestran manuscritos y ediciones de la época, convertir cuartetos de cuerda en cuartetos con piano simplemente sustituyendo el violín primero (o el segundo) por la mano derecha del pianista o clavecinista, ajustando la voz a la característica del nuevo instrumento y creando un nuevo conjunto tan atractivo como el original en su color.

Y no es de extrañar que estos seis cuartetos, primeras obras verdaderamente boccherinianas y plenamente representativas del particular y genial lenguaje de nuestro compositor, obtuvieran una rápida y amplia difusión: la extrema originalidad de la escritura de Boccherini, su lenguaje tan particular y ajeno a cánones y estructuras establecidos, su peculiar concepto de la frase alejado del modelo vienés tenían que sorprender obligatoriamente a un público acostumbrado a un lenguaje, el de Mozart y Haydn como cabezas visibles, que era la *lingua franca* musical de todo el orbe, desde los más recónditos rincones del imperio ruso hasta la punta sur de Europa, pasando incluso a las Américas hispanas, inglesas y francesas, allí donde hubiera alguien que cantara o tocara algún instrumento.

Estamos en 1778, año de asentamiento de Boccherini en una España a la que había llegado diez años antes, nueva patria que nunca, aparentemente, volvería a abandonar y en la que moriría en 1805. Al servicio del Infante Don Luis lleva Boccherini una vida relativamente apacible en el destierro de su patrón en la recóndita mansión principesca de Arenas de San Pedro obligado por su matrimonio morganático con María Teresa de Vallabriga y Rozas. Mientras Don Luis lleva una vida intensa dedicado a la caza, sus colecciones artísticas, la música y la lectura y su joven esposa pasea a caballo por las serranías de Gredos, Boccherini, suficientemente alejado de la corte y de sus intrigas, del ajetreo formidable de la capital del reino, en su aislamiento dorado, feliz en su vida familiar y desahogado económicamente, trabaja libre de influencias externas y, por lo tanto, libre también de dejar volar sin cortapisas su propia manera de concebir y sentir la música, espoleado y estimulado por un inteligente mecenas de exquisitos gustos y exigencias musicales, y rodeado de un selecto y pequeños grupo de músicos profesionales también al servicio del Infante, con los cuales desarrolla una intensa actividad musical, posiblemente de altísimo nivel, tocando tanto sus propias obras, como las de muchos otros compositores que entonces están de moda y no faltan en la exquisita biblioteca del Infante, Haydn sobre todo.

Boccherini lleva diez años en España desarrollando su fabulosa personalidad y acrisolando las enseñanzas, experiencias e influencias recibidas a lo largo de sus viajes por Italia, Viena y París confrontándolas con un mundo nuevo para él como el hispano, excéntrico tanto en lo geográfico como en lo cultural, autosuficiente y a la vez maleable a lo exterior. No pudo permanecer indiferente a esa nueva cultura y desde el primer momento Boccherini se deja fascinar por el particular lenguaje musical hispano, por esa mezcla de severa tradición culta y simple llaneza de la música popular, que alcanzará sus cotas más altas en piezas posteriores como la *Tirana* del *Quartettino* op. 44/4 de 1792, el *Fandango* del *Quinteto con dos violonchelos* op. 40/2 de 1788, repetido luego en el quinteto con guitarra famoso, las *seguidillas* del *Quinteto* op. 50/5 de 1795 camufladas en un *Minuetto*, las del *Quinteto con flauta* op. 55/2 de 1797 o la archiconocida *Musica notturna delle strade di Madrid* que es el *Quintettino* op. 30/6 de 1780...

Es justamente en estos años cuando la madurez de un Boccherini de 35 años, en plenitud de faculta-

des como violonchelista, se empieza a manifestar en su genialidad sentando la base del Boccherini posterior, del compositor de los mejores quintetos, del *Stabat Mater*, de las sinfonías op. 35, del compositor que paulatinamente abandona los fuegos artificiales de su instrumento, de las sonatas y los conciertos, para adentrarse en el mundo de la expresividad, de la vida interior: «*so bene che la musica è fatta per parlare al cuore dell'uomo ed a questo m'ingegno di arrivare se posso: la Musica senza affetti, e Passioni, è insignificante*...» escribiría años más tarde a su amigo el poeta francés Marie-Joseph Chénier.

Para esta grabación hemos contado con un magnífico fortepiano construido por William Jurgenson, copia de un modelo original del fabricante alemán Johann Andreas Stein, construido en Augsburg en 1783 y prácticamente contemporáneo de nuestros cuartetos. Se trata de un instrumento de muy peculiares características, con su novedosa y revolucionaria mecánica con escape (*Prellmechanik*) que permitía un control extraordinario e inédito entonces de cada uno de los martillos, especialmente en los *piani*, dando a la articulación una profundidad, control, precisión y nitidez realmente revolucionarios. Su peculiar timbre, claro y preciso, facilita enormemente la ejecución de pasajes puramente violinísticos, sean en el *legato* como en las típicas articulaciones cortas de los instrumentos de cuerda, permitiendo a la vez una gran variedad de dinámicas y colores que los instrumentos anteriores, y sobre todo los clavecines, no estaban en condiciones de ofrecer.

El hecho que en el manuscrito se indique que estos cuartetos, lo mismo que la transcripción a dos teclados, están destinados indistintamente para ambos instrumentos, clavecín y fortepiano, es posiblemente un recurso comercial en vistas a una publicación y venta posterior, ofrecida a la mayor gama posible de compradores, de la misma manera que ya entrado el siglo XIX podemos aún ver ediciones de sonatas de violín de Mozart o de violonchelo de Beethoven para el clavecín. Indudablemente que en esas piezas, y sobre todo en Beethoven, un clavecín está fuera de lugar, pero no todo el mundo entonces estaba en condiciones de acceder a los nuevos, sofisticados y caros instrumentos modernos arrinconando para ello los viejos. La nueva dúctil e hiperexpresiva mecánica del piano de Stein hacen de este instrumento el vehículo ideal para ese lenguaje moderno en el que el violín puede ser substituido por un instrumento de tecla sin menoscabo de la expresividad del arco que, en palabras de Tartini, es el alma del violín y de todos los instrumentos de cuerda.

Emilio Moreno

photo: Rosa Tamarit

Also on Glossa

José de Nebra
Iphigenia en Tracia
El Concierto Español / Emilio Moreno
Glossa GCD 920311. 2 CDs

Antonio Caldara
Il più bel nome
El Concierto Español / Emilio Moreno
Glossa GCD 920310. 2 CDs

La Tirana contra Mambrú
The tonadilla and popular musical comedies c.1800
El Concierto Español / Emilio Moreno
Glossa GCD 920309

Boccherini en Boadilla
Trios opus 14
La Real Cámara: E. Gatti, E. Moreno, G. Nasillo
Glossa GCD 920308. 2 CDs

David Kellner
Phantasia. Music for Baroque lute
José Miguel Moreno
Glossa GCD 920112

Antonio Vivaldi
Opera arias
Roberta Invernizzi. La Risonanza / Fabio Bonizzoni
Glossa GCD 922901

Claudio Monteverdi
Il ritorno d'Ulisse in patria
La Venexiana / Claudio Cavina
Glossa GCD 920920. 3 CDs

Monsieur De Machy
Pièces de Violle
Paolo Pandolfo
Glossa GCD 920413

Neapolitan Cello Concertos
Leo, Fiorenza, De Majo, Sollima
Giovanni Sollima. I Turchini / Antonio Florio
Glossa GCD 922604

Alessandro Striggio
Mass for 40 and 60 voices
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GCDSA 921623

produced by:
GLOSSA MUSIC S.L.
Timoteo Padrós, 31
E-28200 San Lorenzo de El Escorial
info@glossamusic.com / www.glossamusic.com

for:
NOTE 1 MUSIC GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
D-69115 Heidelberg
info@note1-music.com / www.note1-music.com