



300
YEARS
OF
SPANISH
HARPSICHORD
MUSIC

INÉS MORENO UNCILLA

Ars[®]
Produktion
Schumacher

- ANTONIO DE CABEZÓN** (1510–1566)
- 1 *Diferencias sobre el Canto del Cavallero* 3:11
- LUYS VENEGAS DE HENESTROSA** (1510–1570)
- 2 *Cinco diferencias sobre Las Vacas* 2:26
- FRANCISCO CORREA DE ARAUXO** (1584–1654)
- 3 *Segundo tiento de Quarto Tono por elami, a modo de canción* 4:14
- SEBASTIÁN AGUILERA DE HEREDIA** (1561–1627)
- 4 *Obra de 8° tono alto. Ensalada* 5:30
- JUAN CABANILLES** (1644–1712)
- 5 *Gallardas I* 7:02
- DOMENICO SCARLATTI** (1685–1757)
- 6 *Sonata en Do menor K. 56* 4:09
- 7 *Sonata en Re menor K. 213* 7:51
- ANTONIO SOLER** (1729–1783)
- 8 *Sonata n° 48 en Modo Dórico* 3:28

- SEBASTIÁN DE ALBERO** (1722–1756)
- 9 *Recercata Prima* 2:42
- 10 *Fuga Prima* 5:29
- 11 *Sonata Prima* 3:28

- JUAN SESSÉ BALAGUER** (1736–1801)
- 12 *Fuga II* 3:29

- JOAQUÍN BELTRÁN** (1736–1802)
- 13 *Fuga n° 2* 3:09
- 14 *Pieza contrapuntística n° 6* 5:31

- BASILIO DE SESSÉ** (1756–1816)
- 15 *Intento n° 6* 4:47

- MATEO ANTONIO PÉREZ DE ALBÉNIZ** (1755–1831)
- 16 *Sonata en Re* 3:03

INÉS MORENO UNCILLA *harpsichord*



**300
YEARS
OF**
**SPANISH
HARPSICHORD
MUSIC**

Als ich gefragt wurde, was meine Beweggründe seien, dieses Album aufzunehmen, musste ich nicht lange überlegen. Schon immer habe ich mich der Alten Musik sehr verbunden gefühlt, insbesondere der iberischen Musik für Tasteninstrumente, nicht nur auf Grund meiner Herkunft und meiner Ausbildung, sondern auch wegen etwas, das sich nicht mit Worten ausdrücken lässt – etwas, das in mir schwingt, wenn ich an meine früheste Kindheit zurückdenke. Ständig erklang Alte Musik im Hintergrund, gespielt von Musikern in meiner Familie. Sie alle bewundere ich zutiefst und bin Ihnen ich überaus dankbar, vor allem meinem Vater. Ich bin überzeugt, dass mir auf dem Gebiet der Alten Musik für Tasteninstrumente noch viel zu entdecken bleibt, und das bringt mich dazu, mein erstes Album eben diesem Repertoire zu widmen, das mir so nah ist und mich so begeistert. Was die Auswahl der Stücke angeht, so bieten die hier aufgenommenen erste Einblicke in die Entwicklungen, die es in diesem Bereich seinerzeit gegeben hat, eine Annäherung an all das, was zu hören bleibt.

Innerhalb des hier vorgestellten, drei Jahrhunderte umspannenden Zeitraumes, also etwa der Zeit von 1500 bis 1800, war die Art und Weise, Musik zu verstehen nicht immer dieselbe. Die frühesten Komponisten griffen in ihrem Schaffensprozess häufig auf modale Elemente zurück. Oft stützten sie sich auf volkstümliche Themen und vorwiegend auch auf Melodien und Kompositionen, die in einem liturgischen Kontext zumeist als Auftragswerke entstanden. Im Laufe der Zeit und aufgrund der diese Epoche prägenden, historischen Ereignisse breitet sich auf der iberischen Halbinsel – wie in anderen Gegenden auch – allmählich der Einfluss der italienischen Musik aus. Und schon bei den späteren Komponisten entwickeln sich die rhythmischen, melodischen und harmonischen Elemente bis hin zu undenkbaren Grenzen; so zu beobachten etwa in

der *Fuga Prima* von Sebastián de Albero. Zudem blieb in der spanischen Musik die sehr verbreitete Vorliebe früherer Jahrhunderte für das Populäre und Folkloristische erhalten und wurde, im Gegensatz zu anderen Orten, mit großem Überschwang gepflegt.

Trotz der großen Vielfalt der spanischen Musik zeichnet sich in großen Zügen eine klare Entwicklung ab. Um diese Entwicklung besser nachvollziehen zu können, ist es erforderlich, die einzelnen Stücke auf verschiedenen Instrumenten und mit verschiedenen Temperamenten zu spielen. Denn ebenso wie die Kompositionen entwickelte sich auch der Instrumentenbau im Laufe der Zeit immer weiter – was nicht unbedingt bedeutet, dass immer bessere Instrumente hergestellt wurden, sondern lediglich, dass man verschiedene Methoden und Materialien erforschte, um sich neuen stilistischen Erfordernissen anzupassen, die mit den neuen Generationen von Musikern aufkamen. Jedes einzelne der verwendeten Instrumente weist unterschiedliche Merkmale auf, was den Interpreten dazu einlädt, seine Spielweise anzupassen, um der jeweiligen Zeit und dem Klang jedes Jahrhunderts möglichst gerecht zu werden.

Geht es um die Aufführungspraxis, so muss man sich nicht nur Gedanken um die Wahl des Musikinstruments machen, sondern auch um Werkzeuge und Techniken, über die wir heutzutage verfügen, um die Musik jeder historischen Epoche zu interpretieren, wie zum Beispiel die verschiedenen Möglichkeiten, das Instrument zu stimmen, musikalische Abhandlungen, oder der sogenannte „alte Fingersatz“ (ein recht weiter Begriff, der sich auf wenigen Seiten kaum fassen lässt).

Um ein angemessenes, stilgetreues Ergebnis zu erhalten, sind alle Einzelfragen zu klären; darüber hinaus gilt es, die Sensibilität und Leidenschaft für die Musik der jeweiligen Epoche zu entwickeln. Der Kultur und Gesellschaft anderer Epochen begegnen wir über ihre geschriebenen Zeugnisse, wobei wir die Möglichkeit haben,

die Klänge der Vergangenheit zu hören, was für uns ein wahres Privileg darstellt. All diese Überlegungen haben mich beschäftigt, als es darum ging, mein erstes Album aufzunehmen. Bevor ich gleich auf die Auswahl der Temperamente zu sprechen komme, möchte ich kurz auf die drei Instrumente eingehen, die ich ausgewählt habe, um die noch vorzustellenden Musikstücke zu spielen:

- ◆ Ein einmanualiges Cembalo mit kurzer Oktave (Bass-Oktave) und geteilten Obertasten, gebaut im Jahr 2016 von Matthias Griewisch nach einem italienischen Vorbild von ca. 1600
- ◆ Ein einmanualiges Cembalo, gebaut 1987 von Tony Chinnery als Kopie eines Instruments von Carlo Grimaldi (1697)
- ◆ Ein zweimanualiges Cembalo, gebaut 1979 von William Dowd als Kopie eines Instruments von Nicolas & François-Étienne Blanchet (1730)

Jedes der drei Instrumente ist eine Kopie eines alten Vorbilds aus dem betreffenden Zeitraum, was dazu beiträgt, sich dem Originalklang anzunähern – eine wunderbare Zeitreise mit Hilfe der Musik.

Das erste Instrument, Kopie eines Vorbilds aus dem frühen 17. Jahrhundert, ist in mitteltöniger Temperatur gestimmt, 1/4 Komma. Bekanntlich bezieht man sich, wenn man von Stimmung oder Temperatur spricht, auf die verschiedenen Möglichkeiten ein Instrument zu stimmen, denn jede einzelne Stimmung gibt konkrete Eigenschaften für jeden Ton der Tonleiter vor. Die gebräuchlichste Stimmung bei modernen Instrumenten ist die sogenannte „wohltemperierte Stimmung“, nach der alle Töne der Tonleiter zueinander im gleichen Abstand stehen. Auf diese Weise ergibt sich beim Anschlagen

einer Quinte (etwa gleichzeitig C und G) ein fast reiner Klang, d. h., dass wir fast keine Schwingungen wahrnehmen und den Eindruck eines "ruhigen Klangs" erhalten. Im Gegensatz dazu teilt die mitteltönige Stimmung die Tonleiter nicht in identische Abstände ein, sie folgt beim Stimmen ganz eigenen Regeln, was dazu führt, dass wir beim erneuten Anschlagen einer Quinte keinen ruhigen Klang, sondern kleine Vibrationen wahrnehmen werden.

Technisch gesehen bezeichnet das „Viertel-Komma“ das Intervall, der die gespielte Quinte von einer reinen Quinte trennt. Das heißt also, dass die Quinte des mitteltönigen Temperaments um 1/4 Komma kleiner ist als die reine Quinte. Freilich geht es weniger darum, dieses Temperament und seine Besonderheiten zu verstehen (was kompliziert werden kann, wenn man nicht mit der Begrifflichkeit vertraut ist); viel wichtiger ist es zu verstehen, dass auf diese Weise jede Tonart eine ganz charakteristische und einzigartige Klangfarbe erhält; und dass außerdem dadurch auch die Wechsel von einer Tonart zur anderen stärker sind. In dieser Zeit war die Musik sehr an die Worte gebunden, und so half die mitteltönige Stimmung besonders in der Vokalmusik, die Affekte auszudrücken. Die folgenden beiden Instrumente sind im Temperament Vallotti gestimmt. Wenngleich in der damaligen Zeit viele unterschiedliche Temperamente verwendet wurden, war Vallotti nicht nur sehr gebräuchlich, sondern auch ein Temperament, das sehr gut bei allen Tonarten anwendbar ist. Für dieses Album schien es daher gut zum restlichen Repertoire zu passen.

CABEZÓN – HENESTROSA – ARAUXO – HEREDIA – CABANILLES

Die sorgfältig zusammengestellte Programmauswahl besteht aus spanischer Musik, die zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert komponiert worden ist. Vorgestellt werden sowohl sehr berühmte Komponisten als auch weniger bekannte, doch mit Stücken von überzeugender Qualität. Sie alle zusammen, zumal in der für dieses Album gewählten Anordnung, bieten sehr interessante Kontrasterlebnisse und zeugen von der reichen Vielfalt der Musik für Tasteninstrumente dieser Zeit.

Das Album beginnt mit dem Cembalo-Klang Griewisch und den *Diferencias sobre el Canto del Cavallero* von Antonio de Cabezón. In der Renaissance war es üblich, dass die Komponisten populäre Themen, Lieder und Tänze als Inspirationsquelle heranzogen, um dann verschiedene Variationen desselben Themas darzubieten. Diese Variationen oder „Versionen“ erhielten damals die Bezeichnung *diferencias*. Im Fall dieses Stückes wissen wir, dass das Villancico *Dezilde al Cavallero* von Nicolas Gombert bereits in der Liedersammlung *Cancionero de Upsala* (1556) enthalten war. Und später scheint dieses Stück sowohl Antonio de Cabezón als auch Diego Pisador inspiriert zu haben.

Der Komponist des Stückes *Cinco diferencias sobre Las Vacas*, das sich in der Sammlung von Luys Venegas de Henestrosa findet, ist unbekannt. Auch dieses Stück hat als Grundlage ein Volkslied aus der Zeit, vom Original übernimmt es seinen Titel. Wie zuvor diente auch dieses Volkslied als Inspirationsquelle für viele, verschiedene Versionen von zahlreichen Komponisten wie Cabezón, Luys de Narváez, Enríquez de Valderrábano, Alonso Mudarra und Pisador.

Die Repertoire-Reise durch die Klangwelten des Cembalos im Laufe der Jahrhunderte wird fortgesetzt. Dieses Album präsentiert nicht nur Musik der Zeit, die ausschließlich

für Cembalo geschrieben wurde, sondern auch Werke, die für Orgel komponiert wurden, hier am Beispiel des *Segundo tiento de Quarto Tono por elami, a modo de canción*. Das *Segundo tiento* ist ein Tiento „mit vollem Register“, d.h. es war nicht vorgesehen, dass die eine Hälfte der Tastatur ein Register benutzt und die andere Hälfte ein anderes Register. Zudem gibt es keine genauen Angaben, welche Register zu verwenden sind. Wir hören eine Version eines der Stücke von Francisco Correa de Arauxo, das sich für das Cembalo eignet. Die hier verwendete Bezeichnung *tiento* ist etymologisch verwandt mit dem Begriff *tocata*, ursprünglich aus dem Italienischen, was soviel bedeutet wie „berühren“, d.h. spielen, und sich gleichzeitig auf die Handlung des Versuchens bezieht, auf eine suchende Bewegung. Ähnlich dem Begriff *ricercare* in der italienischen oder auch *recercada* in der spanischen Musik, wie etwa die berühmten Stücke von Diego Ortiz, neben vielen anderen. Das Stück von Arauxo, das auf dieser Aufnahme zu hören ist, teilt sich in verschiedene, kontrastierende Sektionen, mit experimentierenden Abschnitten, die fast improvisiert wirken, und anderen eher kontrapunktischer Natur, die sich strenger an den Takt halten. Ähnliches lässt sich auch im folgenden Stück, *Obra de 8º tono alto, Ensalada*, von Sebastián Aguilera de Heredia beobachten, wobei der Titel *Ensalada* („Salat“) auf die Vielfalt der Abschnitte und Farben verweist. Beide Stücke spielen stark mit dem Wechsel von Metrik und den Proportionen.

Als Vertreter für die Musik zu Ende des 17. Jahrhunderts steht im Programm Juan Cabanilles mit seinen *Gallardas*. Das seit Jahrhunderten bis heute beliebte Verfahren der Variationen bestimmt auch dieses Werk, indem sich die Variationen nach und nach entwickeln bis zum Ende des Stücks.

SCARLATTI – SOLER

Nach der Musik von Cabanilles erkundet die Einspielung den Klang des Chinnery Cembalos. Gleichzeitig wird die Form der „Sonate“ vorgestellt, wobei sich der Begriff auf ein in zwei Abschnitte geteiltes Stück bezieht, die gewöhnlich wiederholt werden. Die Sonate K.56 in c-Moll von Domenico Scarlatti ist ein extrem virtuoses Stück, das die enormen klanglichen Möglichkeiten des Cembalos fast in ihrer Gänze vorführt, mit langen Passagen voller Sprünge in der linken Hand, von den tiefsten bis hin zu den höchsten Tönen. Die Sonate K.213 in d-Moll hingegen bietet einen starken Kontrast zur vorherigen. Es ist vermutlich die melancholischste und intimste Sonate, die Scarlatti je komponiert hat. Sie in dieses Programm aufzunehmen, ermöglicht ein spannungsvolles akustisches Erlebnis, da sich hier zeigt, wie weit die Resonanz des Instruments reichen kann, und gleichzeitig erstaunt die Zartheit und Sensibilität, die in jedem Ton liegen. Beendet wird dieser Sonatenblock mit der *Sonata nº 48*, in dorischem Modus, von Antonio Soler. Es ist, wie Scarlattis K.56, eine wunderschöne Sonate und Zeugnis des Austausches zwischen beiden Komponisten, als Lehrer und Schüler in ihrer gemeinsamen Zeit am Kloster El Escorial.

ALBERO – BALACUER – DIE FAMILIE SESSÉ – ALBÉNIZ

Der prachtvolle Klang der *Recercata* von Sebastián de Albero wird dargeboten auf dem zweimanualigen Instrument, gebaut von William Dowd, ebenso wie alle folgenden Stücke. In seinem Werk *Obras para Clavicornido o Piano Forte* (ca. 1750) stellt Albero

die Stücke in Dreiergruppen (recercata, fuga, sonata) zusammen, und hier wird die erste Gruppe aufgeführt: *Recercata Prima, Fuga Prima y Sonata Prima*. Die *Recercata* hat eine uns bereits aus den erwähnten Renaissance-Kompositionen vertraute Form, die sich durch ein Suchen auszeichnet. In dieser Komposition – anders als in den folgenden – wird harmonisch in äußerst gewagter Weise experimentiert; außerdem ist sie ohne Taktstriche notiert, was dem Interpreten völlige Freiheit beim Spielen lässt und eine überaus einfallsreiche und eindruckliche Wirkung haben kann. Das folgende Stück ist eine Fuge, eine musikalische Form mit streng gehaltener Imitation und Kontrapunkt. Als Höhepunkt der Dreiergruppe gilt die sich abschließende Sonate (ein bereits bei Scarlatti und Soler erwähnter Werktyp). Im Gegensatz zu den vorhergehenden Sätzen in Moll steht sie in D-Dur.

Fahren wir fort mit der Beschreibung des Repertoires. Besondere Aufmerksamkeit verdient der enge Familienkreis der Sessé-Beltrán, da ihre Musik dem Leser und Hörer vermutlich weniger bekannt sein wird, als die der übrigen, auf dieser Einspielung vertretenen Komponisten. Dank der Forschungsarbeit von Raúl Angulo Díaz und seiner kritischen Ausgabe¹ wissen wir, dass Juan Sessé Balaguer, geboren in Saragossa (Aragonien), im Laufe seiner akademischen Ausbildung zeitweise unter der Supervision von Joaquín Nebra (1709-1782), dem Bruder des berühmten Komponisten José de Nebra, studiert hat, sowie bei dem Kapellmeister Luis Serra (1680-1758). Nach dem Tod von José de Nebra im Jahr 1768 und einer Reihe weiterer Gegebenheiten wurde Sessé zum Organisten der Königlichen Kapelle ernannt, die Stelle des Dritten Organisten

1 Juan Sessé Balaguer, *Seis fugas para órgano y clave, 1773*, ed.: Angulo Díaz, Raúl, Ars Hispania, Cátedra de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno, Santo Domingo de la Calzada, 2014.

erlangte er im Jahr 1775 und die des Zweiten Organisten im Jahr 1787. Sessé heiratete Joaquín Beltrán's Schwester, María Osoria Magdalena Beltrán y Becha (1733-1787), und hatte mit ihr mehrere Kinder, von denen sich der Älteste, Basilio Sessé Beltrán, ebenfalls der Musik widmen sollte.

Eine Besonderheit des vermutlich 1773 publizierten Stückes von Juan Sessé, *Seis Fugas para Órgano y Clave...*, besteht darin, dass es Jahre später, im Jahr 1786, in einer anderen Sammlung erwähnt wird, und zwar in einer Auflistung seiner bereits publizierten Stücke, jetzt allerdings unter leicht verändertem Titel: *Seis Fugas para Órgano, Clave ò Forte-piano*. Dies weist zum einen darauf hin, wie verbreitet gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Praxis war, ein und dasselbe Stück auf verschiedenen Instrumenten zu spielen, zum anderen lässt sich bereits zu diesem Zeitpunkt das wachsende Interesse für das Fortepiano ablesen – es handelt sich also um eine Phase des Übergangs.

Die *Fuge II* von Balaguer ist eine fast rhapsodische Fuge, mit einem klanglich gewagteren Charakter im Vergleich zu den folgenden Stücken von Joaquín Beltrán. Dank der Forschungsarbeiten von Patricia Rejas Suárez und ihrer Transkription und Ausgabe² wissen wir, dass Beltrán, geboren in Saragossa, ebenfalls Schüler von Joaquín Nebra war und dass er zur gleichen Zeit, 1765, die Stelle des "Ersten Ersten" Organisten der Kathedrale von Toledo erlangen konnte. Seine *Fuga n° 2* folgt dem gleichen *fugato*-Schema der anderen bereits erwähnten Fugen. Im Gegensatz dazu bietet uns sein Werk *Pieza contrapuntística n° 6*, wie bereits der Titel andeutet, eine neuartige Form an, die an die von Präludium und Fuge erinnert, wobei letztere in zwei klare Abschnitte gegliedert ist.

2 *Fugas, contrapuntos, pasos y tientos para tecla del compositor Joaquín Beltrán*, ed.: Rejas Suárez, Patricia, Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación Provincial, Saragossa, 2011.

Das Leben und Werk des Komponisten Basilio de Sessé wurde kenntnisreich von Patricia Rejas Suárez³ erforscht, in einer 2013 publizierten kritischen Ausgabe. Basilio de Sessé war der erstgeborene Sohn von Juan de Sessé und Neffe von Joaquín Beltrán; er stammte aus Saragossa und unternahm seine ersten musikalischen Schritte im zarten Alter von fünf Jahren unter Anleitung seines Vaters. Nach seiner Ausbildung trat er im Madrider Kloster Monasterio de las Descalzas Reales die Stelle an, die Félix Máximo López vakant gelassen hatte; und später erhielt er die Stelle als „Erster Zweiter“ Organist an der Kathedrale von Toledo, wo er das Privileg hatte, neben seinem Onkel zu arbeiten, bis dieser verstarb, und Basilio de Sessé 1803 dessen Platz einnahm. Der Titel *Intento* („Versuch“) weist erneut in Richtung Vergangenheit, indem er uns an den *Tiento* von Arauxo erinnert. Von allen *intentos* von Basilio de Sessé ist die Nummer 6 der einzige, der in einem Dreiertakt geschrieben ist. Auch dieses Stück ist in Abschnitte unterteilt, in denen alle klanglichen Nuancen des Cembalos ausprobiert werden, von den ganz sanften und transparenten bis hin zum vollen und fast romantischen Klang am Ende des Stücks.

Das Album schließt mit der *Sonata en Re* des aus Logroño (La Rioja) stammenden Komponisten Mateo Antonio Pérez de Albéniz, Erster Kapellmeister in Logroño und später in San Sebastián. Er schrieb vor allem religiöse Musik sowie ein Lehrbuch, *Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar a cantar y tañer la música moderna y antigua* (*Methodisches, theoretisches und praktisches Lehrbuch für den Unterricht des Gesangs und der Interpretation der modernen und alten Musik*, 1802). Über seine *Sonata en Re* gibt es kaum Informationen, es ist also ein großer Glücksfall, dass sie überhaupt bis in unsere Tage überliefert wurde.

3 *Pasos, intentos y otras piezas para tecla de Basilio de Sessé (1756-1816)*, ed: Rejas Suárez, Patricia, Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación Provincial, Saragossa, 2013.

DANKSAGUNG

Mein großer Dank gilt meinem Lehrer Andrea Marcon, zum einen dafür, dass er mir eine beständige Quelle der Inspiration und ein Antrieb zum beständigen Weiterlernen ist, und dies seit meinen ersten Studienjahren im Bachelorstudiengang an der Schola Cantorum Basiliensis; zum anderen aber auch für sein mir entgegengebrachtes Vertrauen und seine Großzügigkeit, spiele ich doch für diese Aufnahme auf drei Cembali aus seiner Privatsammlung.

Weiterhin danke ich meinen ersten Lehrern aus El Escorial, Denise de La-Herrán und Jordan Fumadó, die mir bei meinen ersten Schritten in die Welt der Musik eine klare Orientierung gegeben haben und die mir die Liebe und die Kenntnisse vermittelt haben für diese Disziplin, die derzeit das ist, was es ist: mein Leben.

Ich danke meiner ganzen Familie für all die Leidenschaft, die sie mir im Bezug auf die Musik vermittelt haben und dafür, dass sie mir geholfen haben, die zu werden, die ich bin.

Außerdem möchte ich Karel Valter danken, der dieses Album mit großer Professionalität und guter Betreuung aufgenommen hat.

Und schließlich geht mein Dank an die Sulger-Stiftung in Basel, die durch ihre Finanzierung und ihr Vertrauen in das Projekt das vorliegende Album ermöglichte.

KURZBIOGRAPHIE

Inés Moreno (*1995, Madrid) begann mit acht Jahren ihren ersten Cembalounterricht, an einer Schule mit Musikschwerpunkt, dem Centro Integrado de Música Padre Antonio Soler, in San Lorenzo de El Escorial, zuerst bei Denise de La-Herrán und später bei Jordan Fumadó. Danach geht sie in die Schweiz und studiert an der Schola Santorum Basiliensis Cembalo und Historische Aufführungspraxis. Sie absolviert einen Bachelor und einen Master of Arts in Musikalischer Performance bei Andrea Marcon, einen Master of Arts in Musikpädagogik bei Jörg-Andreas Bötticher, sowie ein Ergänzungsstudium in Improvisation bei Dirk Börner.

Inés Moreno ist Gewinnerin des Ersten Preises des 92. Wettbewerbs von Juventudes Musicales España (2018); des Zweiten Preises *ex-aequo* beim Internationalen Musikwettbewerb für Clavicembalo “Paola Bernadini” von Bologna (2019); des Preises “Video Wettbewerb Musikgrüsse”, organisiert von der Musik Akademie Basel (2020) und des Solisten-Preises des X. Wettbewerbs Música Antigua von Gijón im Videoformat (2021). Inés Moreno kombiniert ihre Tätigkeit als Solistin und Begleiterin, sowohl in Spanien als auch europaweit, mit ihrer Arbeit als Dozentin. Sie ist Mitgründerin des Ensembles *Vivalma* und Mitglied des Ensembles *I Discordanti*, außerdem arbeitet sie zusammen mit ihrem Vater, José Miguel Moreno, und ihrem Onkel, Emilio Moreno.

Derzeit ist Inés Dozentin für Cembalo an der Musikschule in Biel-Bienne (Schweiz).





**300
YEARS
OF**
**SPANISH
HARPSICHORD
MUSIC**

When asked about my motivation to record this album I did not have to think twice. I have always felt a deep connection to Early Music, particularly Iberian music for keyboard instruments, not only due to my background and education, but also because of something that can't be expressed with words—something that resonates within me when I think back to my early childhood. Early music was always present around me, performed by one of the musicians in my family. I admire all of you deeply and I am extremely grateful to my father in particular. I am convinced that there is still much to discover in the field of Early Music for keyboard instruments, and I therefore dedicate my first album to a repertoire that is very dear to me and fascinates me. The selection of pieces recorded here offers a first glimpse of the musical development that took place at the time—representing a first approximation of all that remains to be discovered.

Within the centuries from 1500 until 1800 presented on this recording, the ways of understanding music were not always the same. The earliest composers often used modal elements when writing music; they often drew on popular themes or on melodies and compositions that had been commissioned in a liturgical context. Over time and as a result of the historical events that marked this era, the influence of Italian music gradually spread across the Iberian Peninsula and elsewhere. Later on, the rhythmic, melodic and harmonic elements expanded to unthinkable limits, for example in Sebastián de Albero's *Fuga Prima*. In contrast to other regions, Spanish music maintained its predilection for popular and folkloric elements from previous centuries remained and continued to cultivated it with great enthusiasm.

Despite the great diversity of the Spanish musical tradition, it is possible to discern the broad outlines of its development. For a better understanding, one should perform each piece on different instruments and with different temperaments, because the instrumental construction techniques continued to develop over time, using different methods and materials to adapt to new stylistic approaches that arose with each new generation of performers. Each of the instruments used on this recording has its own set of characteristics, causing me to adapt my playing style to best suit the sound and style of each century.

In terms of performance practice, it is necessary to consider the musical instrument as well as the tools and techniques that are available to us today to perform the music of any historical period. including various ways of tuning instruments, musicological research, and the so-called “old fingerings”, a relatively loosely defined term that would require more space than is available here.

All these considerations should be taken into account in order to achieve a stylistically appropriate interpretation, and musicians must also develop a sensitivity and passion for the period in which the music was written. We encounter the culture and society of previous epochs through written testimony, and we are particularly privileged to be able to listen to the music of the past. I kept all these considerations in mind during the recording of my first album. Before discussing the choice of temperaments, I will briefly describe the three instruments I chose to perform here:

- ◆ A single manual harpsichord with a short octave and split keys, by Matthias Griewisch (2016), based on an Italian instrument from ca. 1600.

- ◆ A single manual harpsichord by Tony Chinnery (1987), copy of an instrument by Carlo Grimaldi of 1697.
- ◆ A double manual harpsichord by William Dowd (1979), copy of an instrument by Nicolas & François-Étienne Blanchet from ca. 1600.

Each of the three instruments is a copy of an instrument of the relevant period, thus assisting with approximation of the original sound and creating a wonderful journey through time.

The first instrument is a copy of an early 17th century harpsichord tuned in quarter-comma mean-tone temperament. Temperament and tempering refer to the different ways of tuning an instrument, as each individual tuning system establishes specific properties for every note of the musical scale. The most common tuning system on modern instruments is the so-called 12-tone equal temperament, according to which all notes of the scale are equidistant from one another. In this way, a fifth chord will produce an almost pure interval, meaning that it is perceived as having “quiet” sound with little or no vibrations. The mean-tone temperament on the other hand follows its own set of rules, which causes a small amount of vibration.

The quarter comma is the interval difference between the mean-tone fifth and a perfect fifth; in quarter-comma mean-tone temperament, the fifth interval is flattened by one quarter of a syntonic comma. For the listener, it is less important to fully appreciate the mean-tone tuning system and its peculiarities than to appreciate that when used, every key has its own characteristic and unique timbre and that it amplifies the change when modulating from one key to another. Music was closely connected to textual meaning during that time, and mean-tone temperament was used to express affects, particularly in vocal music.

The other two instruments are tuned using the Valotti temperament. Although a variety of tuning systems were used at the time, the Vallotti temperament was very common and worked well in every key. It therefore appears to fit in well with the repertoire on this recording.

CABEZÓN – HENESTROSA – ARAUXO – HEREDIA – CABANILLES

The careful selection of music in this recording includes authoritative works by well-known and less well-known Spanish composers from the 16th until the 18th century. When taken together, the works offer very contrasting experiences and testify to the richness and variety of music for keyboard instruments of that period.

We begin with Antonio de Cabezón's *Diferencias sobre el Canto del Cavallero*, performed on the Griewisch harpsichord. During the Renaissance period, composers often created variation sets based on popular themes, songs and dances. These variations or versions were called *diferencias*. Nicolas Gombert's *Villancico Dezilde al Cavallero* was included in the *Cancionero de Uppsala* collection of songs (1556), and this piece appears to have later inspired both Antonio de Cabezón and Diego Pisador.

The composer of *Cinco diferencias sobre Las Vacas*, found in the collection of Luys Venegas de Henestrosa, is unknown. It is based on a folk song from the period and takes its title from the original. *Las Vacas* served as a source of inspiration for a variety of works by Cabezón, Luys de Narváez, Enríquez de Valderrábano, Alonso Mudarra and Pisador.

As we continue our journey through Spanish harpsichord music over the centuries, we not only discover music written for the harpsichord, but also organ works such as the

Segundo tiento de Quarto Tono por elami, a modo de canción. The *Segundo tiento* is written for undivided register, meaning that the entire keyboard was intended to be used for a single pipe rank. However there are no specifications as to what registers are to be used. On this recording we hear a version of one of Francisco Correa de Arauxo's pieces that is suitable for the harpsichord. The *Tiento* is etymologically related to the term *Toccata*, originally from Italian literally meaning "to touch", i.e. to play, while also referring to the act of seeking or searching similar to the Italian term *ricercare* or *recercada* in Spanish music, as used by Diego Ortiz and many others. The work by Arauxo recorded here is divided into several contrasting sections, with experimental sections that seem almost improvised and others that are more rhythmical and more contrapuntal in nature. Something similar can be observed in the following piece, *Obra de 8º tono alto, Ensalada*, by Sebastián Aguilera de Heredia; the title *Ensalada* ("Salad") makes reference to the variety of sections and colours. Both pieces make heavy use of changes of meter and proportions.

Juan Cabanilles' *Gallardas* represent music from the end of the 17th century on this recording. This work is once again making use of the popular musical form of the variation set, with a number of variations gradually developing until the end of the piece.

SCARLATTI – SOLER

Following the music by Cabanilles, the recording turns to the sonata form while exploring the sound of the Chinnery harpsichord. Domenico Scarlatti's *Sonata K.56 in C minor* is a highly virtuosic piece that presents the astounding tonal possibilities of the harpsichord to its full extent, with long passages with large jumps in the left hand ranging

from the lowest to the highest notes. The *Sonata K.213 in D minor*, is among the most melancholic and intimate sonatas Scarlatti has ever written and offers a strong contrast to the previous sonata. The inclusion of the two sonatas on this recording offers an exciting acoustic experience: it demonstrates how far the resonance of the instrument can reach while at the same time astonishing with the delicacy and sensitivity of each note. The block of sonatas ends with *Sonata n° 48* in Dorian mode by Antonio Soler. Like Scarlatti's K.56, the sonata is a beautiful testament to the exchange between the two, as teacher and student, during their time at the monastery of San Lorenzo del Escorial.

ALBERO – BALAGUER – THE SESSÉ FAMILY – ALBÉNIZ

The magnificent sound of Sebastián de Albero's *Recercata* is performed on the double manual instrument built by William Dowd, as are all the pieces that follow. In his work *Obras para Clavicorido o Piano Forte* (ca. 1750), Albero groups the pieces into groups of three (*recercata, fuga, sonata*), and here the first group is being performed: *Recercata Prima, Fuga Prima y Sonata Prima*. The *Recercata* has the searching character and form familiar to us from the Renaissance compositions mentioned previously. In this composition—unlike the following ones—Albero carries out harmonic experiments in the most daring fashion; moreover, it is notated without bar lines, which gives the performer complete freedom to produce highly imaginative and impressive effects. The following piece is a fugue, a musical form of strict imitation and counterpoint. The highlight of the group is the concluding sonata, a type of work already mentioned by Scarlatti and Soler. In contrast to the preceding movements in minor, it is in D major.

Let's continue with the description of the repertoire. The close circle of the Sessé-Beltrán family deserves special attention, as their music will likely be less well known to the reader and listener than that of the other composers represented on this recording. Thanks to research and the critical edition by Raúl Angulo Díaz, we know that Juan Sessé Balaguer, born in Zaragoza (Aragon), spent part of his academic education under the supervision of Joaquín Nebra (1709-1782), the brother of the famous composer José de Nebra, and with the conductor Luis Serra (1680-1758). Following the death of José de Nebra in 1768 and a number of other events, Sessé was appointed organist of the Royal Chapel, becoming third organist in 1775 and second organist in 1787. Sessé married María Osoria Magdalena Beltrán y Becha (1733-1787), the sister of Joaquín Beltrán. The eldest of several children born to the couple, Basilio Sessé Beltrán, also devoted himself to music.

Juan Sessé's *Seis Fugas para Órgano y Clave...* was probably published in 1773; interestingly, it is mentioned again several years later, in 1786, in a list of his previously published pieces contained in a different collection, but now with the slightly different title of *Seis fugas para órgano, clave ò forte-piano*. On the one hand, it serves as an indication of the widespread practice towards the end of the 18th century of performing the same piece on a variety of instruments; and on the other, it confirms the growing interest in the fortepiano during a period of transition.

Balaguer's *Fuga II* is an almost rhapsodic fugue, with a tonally more daring character compared to the following pieces by Joaquín Beltrán. Thanks to the transcription, research, and publication of this work by Patricia Rejas Suárez we know that Beltrán, who was born in Zaragoza, was also a pupil of Joaquín Nebra and that in 1765, he took the post of principal organist at the cathedral of Toledo. His *Fuga n° 2* follows the same fugato scheme as the other fugues already mentioned. In contrast, his *Pieza contrapuntística n° 6*

offers a novel form reminiscent of that of the prelude and fugue, with the latter being divided into two clear sections.

The life and work of Basilio de Sessé was expertly reconstructed in a critical edition by Patricia Rejas Suárez published in 2013. Basilio de Sessé, a native of Zaragoza, was the son of Juan de Sessé and a nephew of Joaquín Beltrán; he received his first musical instruction under the tutelage of his father at the age of five. After completing his education, Basilio took up the position that Félix Máximo López had left vacant at the Monasterio de las Descalzas Reales in Madrid; later on he obtained the post of *principal second organist* at Toledo Cathedral, where he worked alongside his uncle Joaquín Beltrán. Upon Beltrán's death, Basilio de Sessé took his position in 1803. The work title *Intento* ('Attempt') once again points towards the past, reminding us of Arauxo's *Tiento*. Of all the *intentos* by Basilio de Sessé, number 6 is the only one written in triple meter. The work is divided into sections in which the harpsichord's tonal nuances are explored from soft or transparent to the full, almost romantic sound at the end of the piece.

The album closes with the *Sonata en Re* by Mateo Antonio Pérez de Albéniz, a composer and principal conductor in Logroño (La Rioja) and later in San Sebastián. Pérez de Albéniz mainly wrote religious music and a textbook, *Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar a cantar y tañer la música moderna y antigua* (Methodical, theoretical and practical textbook for teaching singing and interpreting modern and ancient music), published in 1802. Little is known about the *Sonata en Re*; it is a stroke of luck that it has survived to this day.

ACKNOWLEDGMENTS

My deepest gratitude goes to my teacher Andrea Marcon for being a constant source of inspiration and a drive for constant learning since my first years of study in the Bachelor's degree programme of the Schola Cantorum Basiliensis; but also for the trust he placed in me and for his generosity in offering me to perform on three harpsichords from his private collection for this recording.

I would like to thank my first teachers at El Escorial, Denise de La-Herrán and Jordan Fumadó, who gave me a clear orientation during my first steps in the world of music and who gave me the love and knowledge for what is currently my life of music.

I am grateful to my entire family for the passion for music they instilled in me and for helping me to become who I am.

I want to thank Karel Valter who recorded this album with great professionalism and good care.

Finally, I would like to thank the Sulger Foundation in Basel, whose funding and trust in the project enabled the creation of this album.

SULGER-STIFTUNG

KURZBIOGRAPHIE

Inés Moreno (b. 1995 Madrid) took her first harpsichord lessons at a music school, the Centro Integrado de Música Padre Antonio Soler, in San Lorenzo de El Escorial, first with Denise de La-Herrán and later with Jordan Fumadó. She then went to Switzerland and studied harpsichord and historical performance practice at the Schola Santorum Basiliensis. She completed a Bachelor and a Master of Arts in Musical Performance with Andrea Marcon; a Master of Arts in Music Pedagogy with Jörg-Andreas Bötticher; and supplementary studies in Improvisation with Dirk Börner.

Inés Moreno won first prize at the 92nd Juventudes Musicales España Competition in 2018; second prize ex-aequo at the International Music Competition for Clavicembalo “Paola Bernadini” of Bologna (2019); the Prize “Video Contest Music Greetings” organized by the Musik Akademie Basel (2020) and the Soloist Prize of the Xth Contest Música Antigua of Gijón in video format (2021). Inés Moreno combines her work as a soloist and accompanist in Spain and across Europe with her work as a teacher. She is a co-founder of the Ensemble *Vivalma* and a member of the Ensemble *I Discordanti*, as well as collaborating with her father, José Miguel Moreno, and her uncle, Emilio Moreno.

Inés currently teaches harpsichord at the music school in Biel/Bienne, Switzerland.





300
YEARS
OF
SPANISH
HARPSICHORD
MUSIC

Cuando me preguntaron cuál era el motivo por el que quería realizar este disco, la respuesta surgió de inmediato. Siempre me he sentido muy vinculada a la música antigua, y sobre todo, a la ibérica para tecla. No solo por mis orígenes y por mi formación, sino también por algo que no se puede explicar con palabras. Algo que vibra dentro de mí, cuando recuerdo mi infancia más temprana, en la que siempre sonaba de fondo la música antigua, tocada en manos de mis familiares intérpretes, -empezando por la figura de mi padre-, a los que admiro profundamente y hacia los que siento mucha gratitud. Creo que aún queda mucho por descubrir en el terreno de la música antigua para tecla, y esto me impulsa a querer dedicar mi primer disco a este repertorio, que para mí es tan cercano y apasionante. Las piezas que he seleccionado e incluido en el disco, son tan solo una pequeña representación de la evolución que hubo en este campo, un acercamiento a todo lo que queda por escuchar.

A lo largo de los trescientos años de referencia, comprendidos entre 1500 y 1800 aproximadamente, la manera de entender la música no fue siempre la misma. Los compositores más tempranos tenían un método mucho más modal de crear. Ellos se basaban, casi siempre, en temas populares, y tampoco podemos olvidar que se inspiraban en muchas melodías y composiciones que surgían para fines litúrgicos, sobre todo por encargo. A medida que iban pasando los años, y por los conocidos acontecimientos históricos que envolvían a la época, se comienza a extender la influencia, como en otras áreas, de la música italiana en la Península Ibérica. Ya con los compositores más tardíos, los elementos rítmicos, melódicos y armónicos se desarrollaron hasta límites inimaginables, como se puede observar en la *Fuga Prima*, de Sebastián de Albero, perdurando aún el gusto por lo popular y lo folclórico en la música española, que ya venía de los siglos anteriores y que, a diferencia de otros lugares, se daba con gran exuberancia.

A pesar de que hay música hispánica de lo más variada, podemos ver una clara evolución en líneas generales, que hace necesario, para lograr un acercamiento más afinado, interpretar estas piezas en distintos instrumentos y con distintos temperamentos. Del mismo modo que las composiciones, la construcción de instrumentos también evolucionaba con el paso del tiempo. Con esto, no se quiere dar a entender, ni mucho menos, que cada vez se hacían instrumentos mejores, sino que, simplemente, se continuaba explorando sobre distintos métodos y materiales para adaptarse a las nuevas necesidades estilísticas, que iban surgiendo con las nuevas generaciones de músicos. Cada uno de los instrumentos tiene características diferentes, lo que invita al intérprete a adaptar su manera de tocar, para ser lo más respetuoso con la época y con la sonoridad de cada siglo.

Y cuando aquí se cita la manera de tocar, no solo se debe tener en cuenta el instrumento musical, sino también las herramientas y técnicas de las que disponemos, hoy en día, para interpretar la música de cada periodo histórico, como son: las distintas maneras de afinar, los tratados, la “digitación antigua” (un término muy amplio que es difícil de etiquetar y de resumir en estas páginas)...

Para conseguir un resultado adecuado, fiel a cada estilo, se deben tener en cuenta todos estos detalles, además de la sensibilidad y la pasión por la música de cada tiempo histórico, ya que nos encontramos interpretando la cultura y la sociedad de otras épocas a través de sus partituras, teniendo la posibilidad de escuchar las notas del pasado, algo que es un privilegio para la humanidad. Y en estas reflexiones he basado mi hacer a la hora de grabar este primer disco. Antes de hablar de la elección de temperamentos, me gustaría repasar, brevemente, los tres instrumentos que he seleccionado, para interpretar la música descrita a continuación.

- ◆ Clave de un teclado con octava corta y teclas partidas, construido por Matthias Griewisch en 2016 siguiendo un modelo italiano (de ca. 1600).
- ◆ Clave de un teclado, construido por Tony Chinnery en 1987, copia de un instrumento de C. Grimaldi (1697).
- ◆ Clave de dos teclados, construido por William Dowd en 1976, copia de un instrumento de N&F-E. Blanchet (1730).

Cada uno de los tres instrumentos es copia de un modelo antiguo de los periodos que engloban este programa, lo que acerca con gran fidelidad al oído lo que entonces sonó, algo que evoca un hermoso viaje en el tiempo, a través de la música.

El primer instrumento está afinado en Temperamento Mesotónico, 1/4 de comma. Cabe recordar que cuando nos referimos a los “Temperamentos”, se está haciendo alusión a las distintas maneras de afinar los instrumentos, pues cada uno tiene unas características concretas para cada nota de la escala. El más común en los instrumentos modernos es el que se llama “Temperamento Igual”, nombre que describe su manera de funcionar, pues todas las notas de la escala están separadas una de la otra por la misma distancia. Esto hace que si tocamos una 5a (Do y Sol a la vez), el resultado al oído será prácticamente puro, es decir, casi no apreciaremos ninguna vibración, y nos dará la sensación de “un sonido quieto”. A diferencia de éste, el Temperamento Mesotónico no divide todas las notas de la escala de manera idéntica, sigue características muy concretas para este modo de afinar, lo que genera, que si escuchamos una 5a de nuevo, no percibiremos un sonido quieto, sino que oiremos pequeñas vibraciones. Profundizando un poco más, desde el enfoque técnico, “1/4 de comma”, es lo que separa a la 5a que tocamos, de ser una 5a pura. Se puede decir que la 5a en el Temperamento Mesotónico, es 1/4 de comma más pequeña que la 5a pura. Aunque, más

que querer reproducir este Temperamento y entender su mecanismo, -que puede resultar complejo si no se está familiarizado con los términos-, lo más importante es comprender que gracias a este funcionamiento se consigue que cada tonalidad tenga una sonoridad muy característica y completamente personalizada, así como que los cambios de una tonalidad a otra sean fuertes. En este periodo histórico, la música estaba muy vinculada a las palabras y esta afinación podía ayudar a expresar mejor las emociones, sobre todo en la música vocal.

Los dos siguientes instrumentos están afinados en Temperamento Vallotti. Había muchos Temperamentos que se usaban en la época, pero Vallotti, además de ser muy común, era un Temperamento que funcionaba muy bien con todas las tonalidades y se ha considerado en esta ocasión, que podía encajar con el resto del repertorio.

CABEZÓN – HENESTROSA – ARAUXO – HEREDIA – CABANILLES

El programa seleccionado, está compuesto por música española creada entre los siglos XVI y XIX. Se ha hecho una cuidadosa elección de compositores, nada casual, que incluye tanto músicos de reconocido prestigio, como compositores menos sonados, pero de gran calidad. Y juntos, en el orden elegido para grabar el disco, ofrecen una sensación de contraste muy interesante, que da una nutrida muestra de lo que fue la música para tecla durante este periodo.

El disco comienza con la sonoridad del clave Griewisch y las *Diferencias sobre el Canto del Cavallero*, de Antonio de Cabezón. En el Renacimiento, era muy habitual que los compositores tomaran los temas populares, cantos y danzas, como fuente de inspiración, para después ofrecer distintas variaciones de los mismos. Esas “variaciones” o

versiones, recibían el nombre de “diferencia”, en aquel momento. En el caso de esta pieza, sabemos que el Villancico *Dezilde al Cavallero* de Nicolas Gombert, ya estaba presente en el Cancionero de Upsala, de 1556. Y éste, probablemente, inspiró con posterioridad a Antonio de Cabezón y a Diego Pisador.

De las *Cinco diferencias sobre Las Vacas*, presentes en la colección de Luys Venegas de Henestrosa, se desconoce el compositor. La pieza también tiene, como base, un tema popular de la época. Del original toma su nombre, y al igual que el anterior, supuso una fuente de inspiración para muchas versiones de diferentes compositores, como Cabezón, Luys de Narváez, Enríquez de Valderrábano, Alonso Mudarra o de nuevo Pisador...

El viaje por la sonoridad del clave a lo largo de los siglos que ofrece este repertorio, continúa con el *Segundo tiento de Quarto Tono por elami, a modo de canción*. Como se puede advertir, el disco no solo presenta música de la época, escrita explícitamente para el clave. También incluye música creada para órgano. Este es el caso de “un tiento de registro lleno”, lo que quiere decir que, no se prevé que la mitad del teclado utilice un registro, y la otra mitad otro diferente. Asimismo, no hay indicaciones concretas de qué registros se debían utilizar, y por este motivo, lo que escucharemos es la versión de una de las piezas de Francisco Correa de Arauxo, que se presta a su interpretación en el clave. La palabra “Tiento” aquí empleada, etimológicamente tiene que ver con el concepto de *Tocata* de origen italiano, que significa “tentar”, es decir, tocar, y al mismo tiempo se refiere a la acción de “intentar”, al desarrollo de una búsqueda. Encontramos análogo el término *Ricercare* para la música italiana o también “Recercada” en español, como las famosas piezas de Diego Ortiz, entre otras muchas. Esta pieza de Arauxo, que podemos escuchar en la grabación, está dividida en distintas secciones que contrastan entre sí, gracias a sus partes de exploración, que parecen casi improvisadas, y sus partes medidas y más contrapuntísticas. Estas características, las apreciamos también

en la siguiente pieza, *Obra de 8º tono alto, Ensalada*, de Sebastián Aguilera de Heredia, que describe la diferencia de partes y colores con su nombre “Ensalada”. Ambas piezas juegan mucho con el cambio métrico y las proporciones.

De finales del siglo XVII, se ha escogido a Juan Cabanilles, con sus *Gallardas*, para formar parte del programa. La idea que persiste a lo largo de los años y hasta día de hoy con las composiciones, de las variaciones está presente también en esta pieza. Éstas se desarrollan de manera progresiva hacia el final de la pieza.

SCARLATTI – SOLER

Después de la música de Cabanilles, la grabación ofrece el sonido del clave Chinnery, y con él nos encontramos la forma “Sonata”, que se refiere a la pieza que está dividida en dos partes, y que generalmente se repiten. La *K.56* en Do menor, de Domenico Scarlatti, es una pieza de gran virtuosismo, que muestra la enorme capacidad sonora del clave, casi en su totalidad, con pasajes largos llenos de saltos en la mano izquierda, desde las notas más graves hasta las más agudas. La *K.213* en Re menor, contrasta totalmente con la anterior. Esta es, probablemente, la Sonata más melancólica e intimista que él ha compuesto. Incluirla en este programa persigue el fin de vivir una experiencia acústica que ofrece la posibilidad de aunar el alcance máximo de la resonancia del instrumento, al tiempo que sorprende su delicadeza y sensibilidad, presente en cada nota. Este bloque de Sonatas se cierra con la *Sonata nº 48*, en Modo dórico, de Antonio Soler. Es una Sonata bellísima, como la *K.56*, que muestra la influencia entre estos compositores, que a su vez eran profesor y alumno, cuando coincidieron en el Monasterio de El Escorial.

ALBERO – BALACUER – LOS SESSÉ – ALBÉNIZ

La excelente sonoridad de la Recercata, de Sebastián de Albero, está interpretada con el instrumento de dos teclados, construido por William Dowd, así como todas las piezas que la siguen. En sus *Obras para Clavicordio o Piano Forte*, (ca. 1750) Albero agrupa las piezas de tres en tres (recercata, fuga y sonata) y aquí aparece interpretado el primer grupo: *Recercata Prima*, *Fuga Prima* y *Sonata Prima*. La primera, tiene una forma que ya conocemos por las composiciones renacentistas, antes mencionadas, y como en ese periodo, se trata de una “búsqueda”. En esta composición, a diferencia de las que la siguen, las exploraciones armónicas se llevan a sus extremos más osados, y está escrita sin barras de compás, para dar al intérprete total libertad a la hora de tocar. El resultado es completamente imaginativo y evocador. La siguiente pieza es una Fuga, una forma musical muy rigurosa de imitación y contrapunto. Y para culminar, la Sonata, un tipo de obra que ya se nombró con anterioridad al mencionar a Scarlatti y Soler. Está escrita en Re Mayor, en contraposición a los otros dos movimientos menores.

Continuando con la descripción del repertorio, merece una especial atención el núcleo familiar de los Sessé-Beltrán, ya que seguramente su música sea menos conocida para el lector y oyente, a diferencia de la de otros músicos incluidos en este disco. Gracias al estudio de Raúl Angulo Díaz y su edición crítica¹, sabemos que Juan Sessé Balaguer, nacido en Zaragoza, estudió en algún momento de su trayectoria académica bajo la supervisión de Joaquín Nebra (1709-1782), hermano del famoso José de Nebra y

1 Juan Sessé Balaguer, *Seis fugas para órgano y clave*, 1773, ed: Angulo Díaz, Raúl, *Ars Hispana*, Cátedra de Filosofía de la Música, Fundación Gustavo Bueno, Santo Domingo de la Calzada, 2014

también con el maestro de Capilla Luis Serra (1680-1758). A la muerte de José de Nebra en 1768 y tras una serie de circunstancias, Sessé pasó a ser organista de la Real Capilla, consiguiendo el puesto de tercer organista en 1775 y de segundo organista en 1787. Sessé se casó con María Osoria Magdalena Beltrán y Becha (1733-1787), hermana de Joaquín Beltrán, y con ella tuvo vario hijos, de los que, el mayor, se dedicó también a la música: Basilio Sessé Beltrán.

Una curiosidad de la obra de Juan Sessé, *Seis Fugas para Órgano y Clave...* publicada probablemente en 1773 es que, años más tarde, en 1786, apareció mencionada en otra colección en la que se hacía alusión a las piezas de él que ya habían sido editadas, y en esta ocasión, se puede apreciar que modificó ligeramente el título, pasando a llamarse *Seis fugas para Órgano, Clave ò Forte-piano*, mostrando así, no sólo lo común que era en la Edad Moderna, la práctica de tocar una misma pieza en distintos instrumentos de tecla, sino que además, ya en este momento, se puede apreciar el incipiente interés por el Forte piano, considerándolo un periodo de transición.

La *Fuga II* de Balaguer es una Fuga casi rapsódica, con una sonoridad mucho más tardía como las siguientes piezas de Joaquín Beltrán que, gracias a los estudios de Patricia Rejas Suárez y a su transcripción y edición², podemos saber que, nacido en Zaragoza, fue también alumno de Joaquín Nebra y que, al mismo tiempo, en 1765 consiguió consagrarse como organista “primero primero”, en la Catedral de Toledo. Su *Fuga nº2*, sigue el mismo esquema “fugado” de las otras fugas, anteriormente citadas. En cambio, la *Pieza contrapuntística nº6*, ya descrita por su propio título, nos brinda una forma novedosa, que

2 Fugas, contrapuntos, pasos y tientos para tecla del compositor Joaquín Beltrán ed: Rejas Suárez, Patricia, Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación Provincial, Zaragoza, 2011

recuerda a la de “Preludio y Fuga” estando ésta dividida en dos secciones muy claras.

Gracias a las investigaciones posteriores de Patricia Rejas Suárez³, publicadas en 2013, podemos saber también que Basilio de Sessé, hijo primogénito de Juan de Sessé y sobrino de Joaquín Beltrán, procedente de Zaragoza, comenzó su andadura musical de la mano de su padre con la temprana edad de cinco años. Tras ocupar la plaza que Félix Máximo López, dejó vacante la del Monasterio de las Descalzas Reales, y posteriormente obtuvo el puesto de organista “primero segundo”, en la Catedral de Toledo, donde tuvo el privilegio de trabajar junto a su tío, hasta que éste falleció, pasando Basilio de Sessé a ocupar su puesto en 1803. El nombre de “Intento”, nos traslada de nuevo hacia el pasado, recordándonos al “Tiento” de Arauxo. De todos los Intentos de este compositor, el nº 6 es el único que está escrito en un tiempo ternario. También esta pieza está dividida en secciones, en las que se exploran todo tipo de sonoridades del clave, desde las más suaves y transparentes, hasta el sonido lleno y casi romántico del final de la pieza.

El disco concluye con la *Sonata en Re*, del compositor Logroñés Mateo Antonio Pérez de Albéniz, primero Maestro de Capilla en Logroño y más tarde en San Sebastián. Escribió sobre todo música religiosa y también el tratado *Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar a cantar y tañer la música moderna y antigua* (1802). De su *Sonata en Re* no tenemos mucha información, por lo que es todo un privilegio que haya llegado hasta nuestros días.

3 Pasos, intentos y otras piezas para tecla de Basilio de Sessé, ed: Rejas Suárez, Patricia, Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación Provincial, Zaragoza, 2013

AGRADECIMIENTOS

Agradezco enormemente a mi maestro Andrea Marcon, no solo por ser fuente de inspiración y motor de aprendizaje continuo, desde mis primeros años de estudios musicales superiores en la Schola Cantorum Basiliensis, sino también por su gran confianza y generosidad, al permitirme utilizar tres claves de su propia colección.

También agradezco a mis primeros profesores, Denise de La-Herrán y Jordan Fumadó, que fueron, sin lugar a duda, guías fundamentales en mis primeros pasos dentro del mundo de la música, transmitiéndome el amor y conocimiento por esta disciplina que es, en la actualidad, mi vida.

Agradezco a toda mi familia por la pasión que me han transmitido hacia la música y por haberme ayudado a ser quien soy.

Asimismo, me gustaría agradecer a Karel Valter, por haber grabado este disco con tanta profesionalidad y acogimiento.

Y finalmente, quiero dar las gracias a la Sulger Stiftung, de Basilea, que ha hecho posible, gracias a financiar y a confiar en el proyecto, que este disco pueda escucharse hoy...

SULGER-STIFTUNG

BREVE BIOGRAFÍA

Nacida en Madrid en 1995, Inés empieza sus estudios de clave a los ocho años en el Centro Integrado Padre Antonio Soler en San Lorenzo de El Escorial con Denise de La-Herrán y más tarde con Jordan Fumadó. Posteriormente se traslada a Suiza a estudiar en la prestigiosa Schola Cantorum Basiliensis, donde se gradúa con un Bachelor y un Máster en Interpretación Histórica bajo la enseñanza de Andrea Marcon, un Máster en Pedagogía de mano de Jörg-Andreas Bötticher y un Postgrado en Improvisación con el profesor Dirk Börner.

Ganadora del primer premio del 92. Concurso de Juventudes Musicales de España (2018), del segundo premio ex-aequo en el “Concorso Internazionale di Clavicembalo di Bologna Paola Bernardini” (2019), del premio en el “Video Wettbewerb Musikgrüsse” organizado por la Musik Akademie Basel (2020) y del premio solista del X. Concurso de Música Antigua de Gijón en formato Video (2021), Inés combina su actividad como solista y continuista, tanto en España como en el resto de Europa, con su labor como docente. Pertenece a Vivalma Ensemble y a I Discordanti Ensemble y también colabora con su padre Jose Miguel Moreno y su tío Emilio Moreno.

Actualmente Inés es profesora de clave en la Musikschule en Biel-Bienne (Suiza).



Impressum

Produzent: Annette Schumacher

Tonmeister: Karel Valter

Aufnahme: 30. April – 03. Mai 2021 im Tonstudio Waldenburg, Schweiz

Fotos: Daniele Caminiti

Layout: Anja Hoppe

Booklettext: Inés Moreno Uncilla (ES)

Übersetzung: Eva Reichenberger (D), Hannes Rox (E)

Total: 69:37

© 2023