



La Real Cámara

Natsumi Wakamatsu, *violin*

[Carlo Tononi, Bologna c.1700]

Emilio Moreno, *viola*

[atr. Jacob Steiner, Absam c.1680]

Hidemi Suzuki, *cello*

[Andrea Amati, Cremona c.1570]



Recorded in Saitama (Coppice Miyoshi Culture Center), Japan, on 25-27 March, 2014

Engineered and produced by Takashi Sakurai

Executive producer & editorial director: Carlos Céster

Editorial assistance: María Díaz, Mark Wiggins

Translations: Mark Wiggins (ENG), Pierre Élie Mamou (FRA), Susanne Lowien (DEU)

Photograph of Natsumi Wakamatsu: Annelies van der Vegt

On the cover: Luis Paret y Alcázar (1746-1799), *The Botanical Gardens seen from the Paseo del Prado* (c.1790).
Museo del Prado, Madrid.

© 2015 note 1 music gmbh

I should like to extend special thanks to my Japanese friends for all the facilities provided by them in making this recording: in the first place to my very great and long-standing friends, Natsumi (who always welcomes me into her wonderful family, and makes me feel like another member of it) and Hidemi, both of whom are as marvellous musicians as they are people; to Takashi Sakurai for his efficiency and kindness; to my students and friends from the Tokyo University of the Arts (Geidai) for their always excellent company. Thanks to all of them each visit I make to Japan is always a home visit. アリカと！

E.M.

Luigi Boccherini

(1743-1805)

Sei *Terzettini*, op. 47 (Madrid, 1793)

TRIO NO. 1 IN A MAJOR (G 107)

- | | | |
|----|----------------------------|------|
| 01 | Allegretto moderato | 5:10 |
| 02 | Tempo di minuetto. Amoroso | 5:02 |

TRIO NO. 2 IN G MAJOR (G 108)

- | | | |
|----|-------------------|------|
| 03 | Andantino | 6:51 |
| 04 | Tempo di minuetto | 5:05 |

TRIO NO. 3 IN B FLAT MAJOR (G 109)

- | | | |
|----|--------------------|------|
| 05 | Andante allegretto | 7:19 |
| 06 | Tempo di minuetto | 4:29 |

TRIO NO. 4 IN E FLAT MAJOR (G 110)

- | | | |
|----|-------------------|------|
| 07 | Adagio non tanto | 5:11 |
| 08 | Tempo di minuetto | 3:54 |

TRIO NO. 5 IN D MAJOR (G 111)

- | | | |
|----|--------------------------|------|
| 09 | Andantino moderato assai | 7:33 |
| 10 | Tempo di minuetto | 4:31 |

TRIO NO. 6 IN F MAJOR (G 112)

- | | | |
|----|---------------------------|------|
| 11 | Allegretto moderato assai | 3:10 |
| 12 | Allegro non tanto | 4:15 |



Luigi Boccherini

‘Sei Terzettini’, Op. 47

In February 1793 Luigi Boccherini composed the first of a series of six *terzettini* for violin, viola and cello which kept him busy for a good part of the year combining the writing of them with that of the six quintets with two cellos, Op. 46; these sets represented his compositional output for that year. These are all pieces of a very varied character but bearing the unmistakable seal of a now mature Boccherini who has left behind him the fireworks of his younger years – wonderful but inessential at times – so as to embrace a language which is more internalised and thoughtful, with a level of difficulty which is more mental than it is purely mechanical, and with the new aspect of clearly getting closer to other aesthetic principles and styles, but without sacrificing his highly personal language.

Boccherini, immersed in the composition of the first of his Op. 47 trios, celebrated his fiftieth birthday on February 19, 1793. As a composer he had reached his full maturity, and continued to be an accomplished instrumental player until his health

deteriorated and with it his superb technical skills on the cello. Gifted with an inexhaustible and magical sense of inspiration, he had been experiencing some difficult and challenging years, no longer having the one established patron. During this time he was composing – from Madrid – for the King of Prussia, Friedrich Wilhelm II. Since 1786 Boccherini had served as the king’s “compositeur de notre chambre”. At the end of that same year Boccherini started benefitting from a pension in the capacity of cellist at the Real Capilla in Madrid without the obligation of needing to attend. This was a reward for all his years of service to the Infante Don Luis (a younger brother of the king, Carlos III), who had died the year previously. The composer was being well paid for conducting the private orchestra of the Count-Dukes of Benavente-Osuna in Madrid, and he was also frequently present in many of the other musical circles in Madrid. “Don Luis Boquerini” (as he was known) was leading a modern life of an independent composer, surrounded by the admiration of Spanish and foreign locals and visitors, although he came over as being a little uncommunicative, owing to his placid and sometimes unsociable character, and he was dedicated to his family, his music, and also to the management of a comfortable personal fortune.

With the composition of his Op. 47 trios Boccherini returned to what was an unusual instrumental combination for him – a trio made up of violin, viola and cello. In fact, he had not made use of this grouping since 1772 when he had written his six

Op. 14 trios (recorded on *Boccherini en Boadilla. Trios Opus 14*; La Real Cámara. Glossa GCD 920308). Boccherini, who produced more than sixty trios, tended out of choice towards the two violins plus cello grouping in almost all of them. From his Op. 1 of 1760, the *Sei Trietti per due Violini e Basso*, published by Bailieux as the so-called “false” Op. 2 in Paris, through to the final Op. 54 set of 1796, his preference was for the more “archaic” combination, which calls to mind the old trio sonata with its two equal parts and basso continuo. In Boccherini, however, this resonates with a rare and special density, with only the three instruments – be they the two-violin option or with viola – frequently transporting us to the thicker sonorities of the string quartet. It is difficult to find an explanation for this predominance of two violins and cello over the more modern – and in principal better balanced – option of violin, viola and cello, in order to help define the harmonic and contrapuntally awkward formation that is the string trio. Was it practice or tradition? Many composers from the time of and also after Boccherini – they were principally violinists – opted for the two-violin grouping (Cambini, Nardini, Pugnani, Gaviniés, Rode, Viotti, but also Haydn and Mozart – the latter in his early years) as opposed to having a viola in the trio’s central part. The second grouping, of course, later became the standard one, especially in the important works of Mozart, Beethoven and Schubert. Did the preference for two violins and cello reflect the chamber music tradition of pairing two equal voices with their bass? Was it a

lack of confidence on Boccherini’s part in the viola players who he would have found around him and who would be the potential recipients of his music? In Spain, after all, at that time, when the number of talented violists was abundant – as demonstrated by the difficulty of the viola pieces which the candidates for violin posts at the Real Capilla were required to play (they were expected also to be more than proficient on the viola)? Did it come down to market demands generated by the potential national and European target audience for his compositions, principally violinists and cellists – enthusiasts as much as professional musicians – who would be eagerly buying the editions of his music available throughout Europe?

It is probably the case that Boccherini, as well as being able to secure in Arenas de San Pedro in previous times the involvement of important instrumentalists such as those of the Font family when it used to serve the Infante Don Luis, was similarly able to call upon excellent concert partners in Madrid for the chamber music ventures of his mature years. Maybe this might have included the youthful violin virtuoso, Alexandre Boucher, at that time in the service of Carlos IV (who became king at the end of 1788), and in some way Boccherini’s disciple? Or Boccherini’s supposed enemy, the excellent violinist, violist and composer (and probably his friend) Gaetano Brunetti? Or that superb violinist and violist, Rafael García, the principal violinist for the Benavente-Osuna orchestra? Or those same Font family members who also returned to Madrid following the death

of the Infante in 1785? Or what about the formidable Pierre Rode who travelled to Madrid on various occasions in those years to study composition with Boccherini? How about a trio consisting of Boucher, García and Don Luis? Or Rode, Brunetti, and Boccherini? It goes without saying that the extraordinary cellist – and the best performer of his own music – that was Boccherini would need to be able to call upon instrumentalists of his own technical and musical level for the performance of his Op. 47 trios. All these are interesting conjectures, indeed, musicological science fiction, but irrespective of who played these trios in the company of our composer, the breadth of their circulation – thanks to editions published in Paris, first from Pleyel in 1798 and subsequently from Janet & Cotelle in 1824, and with the numerous manuscript copies still now in existence – paints for us a vivid picture. That picture is that for as much as Boccherini's compositional thinking might have embraced the great virtuosos from those around him, he would equally have been conscious of the presence of numerous musical enthusiasts – often with more than acceptable standards of playing – who were eager consumers for his compositions. These were to be found not only all over Europe but also in the Americas, both in the Mexican Nueva España and the recently independent American states.

In 1793, our Don Luis was still an outstanding cellist, increasingly more mature intellectually and more profound in his musical language, a musician who confessed to his friend Marie-Joseph Chénier a

few years later that, “I know well that music has been created to speak to man's heart and it is this that I endeavour to achieve in the best possible way: music with neither emotions nor passions is insignificant...” Perhaps it is the case that the cello parts of his compositions written in these years, above all when employing the left hand, begin to some extent to lose the virtuosity from earlier scores and become more dense, equally difficult, but also more mature. Nor indeed, are the violin and viola parts easy ones. They too intensify their difficulty in the expression, in the colour, in the dynamic textures, in a close-to-Romantic expressiveness which – setting aside an almost fraudulent virtuosity that we might glimpse in music from earlier periods – is focused on “speaking to man's heart”. And Boccherini essentially “speaks” with the bow, a form of discourse which, with the passing of the time, was becoming increasingly more profound and intense, more precise and more concise, more demanding in its notation and in the timeliness of its articulation.

As typical Boccherinian *opera piccola*, all these two movement Op. 47 trios from our Don Luis, are petite jewels sparkling with intimacy and delicacy, each one – except for the last – being rounded off by a *tempo di minuetto*. The absence of excessively quick movements provides the six trios with a general easy-going character, although not at the expense of *pathos* or depth. Curiously, given that no minor keys are employed, each of the trios is enveloped in an unequivocal halo of melancholy. Whilst all being

quite different from each other they are kindred spirits in their gestures and richness of emotions, and they radiate the unquenchable charm of the Boccherinian discourse; never repetitive and continuously coming up with small surprises and unlooked-for details, a discourse which distances radically his music from the routine and the commonplace. Through being isolated in Madrid from the rest of Europe (Haydn's request for help from the Artaria publishers in order to locate Boccherini, to whom he wished to write, but didn't know where to find him, is certainly famous), through being independent of current trends and indifferent to the then-current dominance of the Viennese tradition throughout Europe, we do not know if Boccherini was actually aware of the fact that in his isolation and, in some way, by adhering to tradition, his intensely personal language was much closer to the Romantic expression than that of many of his contemporaries who knew that, like Don Luis, they were in the process of inventing a whole new musical era.

EMILIO MORENO

Luigi Boccherini

« Sei Terzettini » op. 47

Luigi Boccherini compose en février 1793 la première œuvre d'une série de six *terzettini* pour violon, alto et violoncelle ; cette tâche, qui l'occupe durant une bonne partie de son temps, ainsi que l'écriture de six quintettes pour deux violoncelles op. 46, forment toute la récolte de cette année. Chaque pièce possède un caractère propre tout en portant le sceau unique d'un Boccherini déjà mature, ayant délaissé les – merveilleux et parfois superflus – feux d'artifice de sa jeunesse pour adopter un langage plus intériorisé et réfléchi, dont la difficulté est plus intellectuelle que purement mécanique. À ces qualités s'ajoute la nouveauté d'une certaine inclination pour d'autres esthétiques et styles, qui n'affecte en rien l'expression personnellissime de sa musique.

Plongé dans la composition du premier trio op. 47, Boccherini atteint l'âge de 50 ans le 19 février 1793. C'est un musicien en pleine maturité, instrumentiste consommé, dont la maladie n'a pas encore sapé son état physique ni sa prodigieuse technique. Doté de la même inspiration inépuisable et magique, le musicien

connait une période intéressante, sans un mécène précis, durant laquelle il compose, à Madrid, des œuvres pour le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, dont il est compositeur de la chambre à partir de 1786. À la fin de cette année, Boccherini reçoit une rente viagère comme *violón* de la Chapelle Royale de Madrid, sans obligation de présence, qui est le prix de son service auprès de l'infant Don Luis, décédé l'année précédente. Boccherini est aussi bien rémunéré pour diriger l'orchestre privé des comtes-ducs de Benavente-Osuna à Madrid, activité qu'il partage avec la fréquentation assidue de nombreux cercles philharmoniques madrilènes. *Don Luis Boquerini* apparaît donc comme un musicien moderne indépendant, entouré de l'admiration de ses proches ou d'inconnus, espagnols et étrangers, tout en vivant un peu retiré du monde, étant donné son caractère paisible et parfois bourru, se consacrant à sa famille, à sa musique et aussi à l'administration d'une fortune personnelle confortable.

Avec la composition de l'opus 47, Boccherini reprend une formation, le trio pour violon, alto et violoncelle, quelque peu délaissée après les 6 trios op. 14 de 1772¹. Auteur de plus de 60 trios à cordes, Boccherini privilégie la formation de deux violons et violoncelle, depuis les *Sei Trietti per due Violini e Basso* opus 1 de 1760 publiés à Paris par Bailleux erronément comme opus 2, jusqu'aux derniers trios op. 54 de 1796, formation plus « archaïque » rappelant la vieille sonate en trio à deux voix égales et basse. Mais Boccherini en obtient une densité rare et particulière qui souvent nous entraîne avec trois instruments

seulement – deux violons ou violon et alto en plus du violoncelle – vers les sonorités plus denses du quatuor à cordes. Il est difficile d'expliquer cette suprématie des deux violons et violoncelle face à la formation plus moderne et en principe plus équilibrée du violon, alto et violoncelle, pour façonner le trio à cordes, formation posant des problèmes d'équilibre harmonique et contrapuntique : s'agit-il de coutume ou de tradition ? Nombre de compositeurs contemporains et ultérieurs, fondamentalement violonistes, optent pour la formation de deux violons (Cambini, Nardini, Pugnani, Gavinies, Rode, Viotti mais aussi Haydn et, au début, Mozart) face à l'alto au centre du trio, qui allait devenir la formation standard des grandes partitions de Mozart, Beethoven ou Schubert. Tradition du duo à voix égales avec basse dans l'écriture chambriste ? Manque de confiance envers les altistes à sa disposition et destinataires potentiels de sa musique ? Et précisément en Espagne, pays de grands altistes, comme le prouve le niveau des œuvres pour alto exigées aux candidats à la place de violon de la Chapelle royale espagnole, qui devaient pour autant maîtriser le second instrument ? Exigences commerciales du public potentiel, national ou européen, auquel étaient destinées ses compositions, fondamentalement des violonistes et des violoncellistes, amateurs et professionnels, qui dévotaient les éditions de sa musique distribuées dans toute l'Europe ?

Après son étape au service de l'enfant Don Luis à Arenas de San Pedro dans la complicité des grands instrumentistes de la famille Font, Boccherini a aussi pu,

à Madrid, compter sur des excellents compagnons d'aventure pour l'interprétation de ses compositions chambristes des années de maturité : parmi ces musiciens, sans doute, le très jeune violoniste virtuose Alexandre Boucher, alors au service de Carlos IV, qui était d'une certaine façon son élève ? et l'ennemi supposé de Boccherini, et lui aussi excellent violoniste, altiste et compositeur (et probablement ami) Gaetano Brunetti ? le magnifique violoniste et altiste Rafael García, premier violon des Benavente-Osuna ? les membres de la famille Font revenus à Madrid à la mort de Don Luis en 1785 ? Peut-être aussi le grandissime Pierre Rode qui se rendit à plusieurs reprises pour étudier la composition avec Boccherini ? Boucher, García, Don Luis ? ou Rode, Brunetti, Boccherini ? Quoi qu'il en soit, Boccherini, violoncelliste fabuleux et premier parmi les interprètes de sa musique, disposait pour jouer ses trios op. 47 d'instrumentistes qui étaient ses pairs, du point de vue de la technique et de la musicalité. Conjectures intéressantes, science fiction musicologique... indépendamment de l'identité des interprètes réunis autour du compositeur pour jouer ces œuvres, leur diffusion dans les éditions parisiennes de Pleyel de 1798 puis de Janet et Cotelle en 1824, ainsi que dans d'innombrables copies manuscrites conservées, nous fait comprendre que Boccherini ne pensait pas seulement aux grands virtuoses de son entourage, mais encore à un nombre incalculable d'amateurs, souvent d'un niveau plus que moyen, consommant avidement ses compositions, dans toute l'Europe autant qu'aux Amériques : la

Nouvelle Espagne mexicaine comme les Etats Unis ayant récemment accédés à l'indépendance.

En 1793 Don Luis est encore un violoncelliste accompli, intellectuellement de plus en plus mûr et doté d'un langage musical plus profond. C'est un musicien qui confie, quelques années plus tard, à son ami Marie-Joseph Chénier : « *so bene che la musica è fatta per parlare al cuore dell'uomo ed a questo m'ingegno di arrivare si posso : la Musica senza affetti, e Passioni, è insignificante* »². Les parties de violoncelle – surtout en ce qui concerne la main gauche – datant de cette époque commencent peut-être à perdre la virtuosité, dans une certaine mesure superflue, des partitions antérieures et deviennent plus denses, tout aussi difficiles, mais plus matures. Les parties du violon et d'alto, loin d'être faciles, condensent également leur difficulté dans l'expression, la couleur, les textures dynamiques, l'expressivité presque romantique afin de pouvoir « parler au cœur de l'homme », après avoir abandonné la virtuosité quelque peu charlatanesque perceptible dans ses étapes antérieures. Et Boccherini parle fondamentalement avec son archet qui devient, au fil du temps, plus profond et intense, plus précis et concis, plus exigeant à l'égard de son écriture et de l'exactitude de son articulation.

Opera piccola typique de Boccherini, les trios op. 47 de notre *Don Luis*, tous en deux mouvements, sont des petits bijoux d'intimité et de délicatesse, couronnés, sauf le dernier, par un *tempo di minuetto*. L'absence de mouvements excessivement rapides donne aux six trios un caractère paisible non dénué

de pathos ni de profondeur. Curieusement, malgré l'absence de tonalités mineures, ces œuvres sont enveloppées par un indéniable halo de mélancolie. Dans chaque trio, différent des autres mais partageant le geste et la richesse des *affetti*, foisonne le charme inépuisable du discours boccherinien, jamais répétitif et toujours porteur de petites surprises et de détails inespérés ; sa musique s'éloigne ainsi d'une manière radicale de la routine et des lieux communs. Boccherini vivait à Madrid en marge des modes et indifférent à la tradition viennoise alors régnante dans toute l'Europe et tellement isolé du reste de l'Europe que, selon la célèbre anecdote, l'éditeur Artaria fut incapable de trouver son adresse pour lui écrire de la part de Haydn ! Nous ne savons pas si Boccherini était conscient que, dû à son isolement et d'une certaine manière à son attachement à la tradition, son langage si personnel était bien plus près de l'expression romantique que celui de nombre de ses contemporains qui se savaient, comme Don Luis, les inventeurs d'une nouvelle époque musicale.

EMILIO MORENO

NOTES

1 *Boccherini en Boadilla. Trios op. 14*. La Real Cámara. Glossa GCD 920308.

2 « Je sais que la musique est faite pour parler au cœur de l'homme et c'est ce que j'essaie d'atteindre, de mon mieux : la Musique sans sentiments ni passions est insignifiante... »

Luigi Boccherini

«Sei Terzettini» op. 47

En febrero de 1793 compone Luigi Boccherini el primero de una serie de seis *terzettini* para violín, viola y violonchelo que le mantendrán ocupado una buena parte de ese año, compaginando su escritura con la de seis quintetos con dos violonchelos op. 46, única cosecha de aquel año. Son piezas todas ellas de muy diverso carácter pero con el inconfundible sello de un Boccherini ya maduro que ha dejado atrás los fuegos artificiales de sus años mozos, maravillosos pero a veces innecesarios, para entrar en un lenguaje más interiorizado y reflexivo, de una dificultad más intelectual que puramente mecánica, y con la novedad de un perceptible acercamiento a otras estéticas y estilos sin perder un ápice de su personalísimo lenguaje.

Boccherini, inmerso en la composición del primero de sus tríos op. 47, cumple 50 años el 19 de febrero de aquel año de 1793. Es un músico en plena madurez, aún un consumado instrumentista antes que la enfermedad empiece a minar su físico y sus portentosas dotes técnicas. Dotado siempre de una inagotable y mágica inspiración, está viviendo unos interesantes años sin patrono definido en los que compone desde

Madrid para el rey de Prusia Federico Guillermo II, de quien desde 1786 es compositor de cámara. A finales de ese mismo año Boccherini empieza a gozar de una pensión vitalicia como *violón* de La Real Capilla madrileña sin obligación de asistir a ella, como premio a los años al servicio del Infante Don Luis, muerto un año antes, e igualmente dirige bien pagado las músicas de la orquesta privada de los Conde-duque de Benavente-Osuna en Madrid, a la vez que está presente asiduamente en muchos de los ambientes filarmónicos madrileños. *Don Luis Boquerini* lleva una moderna vida de músico independiente, rodeado de la admiración de propios y extraños nacionales y extranjeros, aunque un punto retraído debido a su carácter apacible y hasta huraño a veces, dedicado a su familia, su música y, también, la administración de una acomodada fortuna personal.

Con la composición de los tríos de su op. 47 retoma Boccherini una formación poco frecuente en él, el trío para violín, viola y violonchelo, que desde 1772, cuando escribe los 6 tríos de su op. 14¹, no había cultivado. Autor de más de 60 tríos de cuerda, Boccherini se inclina preferentemente en casi todos ellos por una formación de dos violines y violonchelo, desde su op. 1 de 1760, los *Sei Trietti per due Violini e Basso* publicados por Bailleux como falso op. 2 en París, hasta los últimos tríos del op. 54 de 1796, formación más «arcaica» que recuerda al viejo trisonata con dos voces iguales y bajo, que sin embargo en Boccherini suena con una rara y particular densidad, que con frecuencia nos transporta con solamente tres instrumentos, sean dos

violines o con viola, a las sonoridades más densas del cuarteto de cuerda. Difícil encontrar una razón a la prevalencia de dos violines y violonchelo frente a la más moderna y en principio más equilibrada de violín, viola y violonchelo para conformar la incómoda, armónica y contrapuntísticamente hablando, formación que es el trío de cuerda: ¿costumbre o tradición? Muchos son los compositores contemporáneos y también posteriores, fundamentalmente violinistas, que se decantan por la formación con dos violines (Cambini, Nardini, Pugnani, Gaviniés, Rode, Viotti pero también Haydn y Mozart, éste en sus primeros años) frente a la viola en la parte central del trío, agrupación que más adelante se convierte en la formación estandarizada de las grandes partituras de Mozart, Beethoven o Schubert. ¿Tradición del dúo de voces iguales con su bajo en la escritura camerística? ¿Falta de confianza en los instrumentistas de viola que tenía a su alrededor y potenciales destinatarios de su música? ¿Precisamente en España, donde había grandes violinistas, como lo demuestra el nivel de las obras de viola exigidas a los candidatos a la plaza de violín a la Capilla Real española, que exigía tocar a su dueño igualmente la viola a un alto nivel? ¿Exigencias comerciales del potencial público nacional y europeo destinatario de sus composiciones, fundamentalmente violinistas y violonchelistas tanto aficionados como profesionales que compraban ávidamente las ediciones de su música que corrían por toda Europa?

Probablemente Boccherini, así como contaba en los años anteriores de Arenas de San Pedro con la

complicidad de grandes instrumentistas como eran la familia Font cuando servía al Infante Don Luis, en Madrid hubo de contar igualmente con excelentes cómplices de sus aventuras camerísticas en estos años de madurez madrileños para la interpretación de sus composiciones: ¿quizás el jovencísimo virtuoso del violín Alexandre Boucher, en aquellos años al servicio de Carlos IV y de alguna manera discípulo suyo? ¿de su supuesto enemigo, excelente violinista, violista y compositor (y probablemente amigo) Gaetano Brunetti / *Cayetano Brunete*? ¿del magnífico violinista y violista Rafael García, primer violín de los Benavente-Osuna? ¿los mismos Font también de vuelta en Madrid una vez muerto Don Luis en 1785? ¿Incluso el grandísimo Pierre Rode que en varias ocasiones viajó a Madrid por aquellos años para estudiar con Boccherini composición? ¿Boucher, García, Don Luis? o ¿Rode, Brunetti, Boccherini?: no cabe duda que Boccherini, fabuloso violonchelista él y el primero de los intérpretes de su propia música, tendría que contar con instrumentistas de su nivel técnico y musical para la ejecución de sus tríos op. 47; conjeturas interesantes, científica ficción musicológica, tocara quien tocara estos tríos en el entorno de nuestro compositor, su difusión gracias a la edición de Pleyel de 1798 y la posterior de Janet et Cotelie también en París de 1824, junto a las innumerables copias manuscritas conservadas, nos hace entender que por mucho que Boccherini pensara en grandes virtuosos de su entorno, igualmente tenía su pensamiento en los innumerables músicos aficionados, con frecuencia de niveles más que aceptables, que

consumían ávidamente sus composiciones, no sólo en toda Europa sino también en América, tanto en la Nueva España mexicana como en los recientemente independizados Estados Unidos americanos.

Don Luis es aún en 1793 un violonchelista de muy altos vuelos, cada vez más maduro intelectualmente y más profundo en su lenguaje musical, un músico que confiesa a su amigo Marie-Joseph Chénier pocos años más tarde que «*so bene che la música è fatta per parlare al cuore dell'uomo ed a questo m'ingegno di arrivare si posso: la Musica senza affetti, e Passioni, è insignificante*»². Quizás las partes de violonchelo de sus composiciones escritas en esos años, sobre todo para la mano izquierda, empiezan a perder el virtuosismo hasta cierto punto innecesario de partituras anteriores y se vuelven más densas, igualmente difíciles, pero más maduras. Pero tampoco son fáciles las partes del violín y la viola que, igualmente, condensan su dificultad en la expresión, en el color, en las texturas dinámicas, en una expresividad casi romántica que dejando de lado el virtuosismo casi de charlatán que podríamos vislumbrar en épocas anteriores, se concentra en «hablar al corazón del hombre». Y Boccherini fundamentalmente habla con el arco, que con el paso del tiempo, se va haciendo cada vez más profundo e intenso, más preciso y conciso, más exigente en su notación y en la puntualidad de su articulación.

Típica *opera piccola* boccheriniana, los tríos op. 47 de nuestro *Don Luis*, todos ellos en dos movimientos, son pequeñas joyas llenas de intimidad y delicadeza, rematados cada uno de ellos excepto el último por un

tempo di minuetto, en las que la ausencia de movimientos excesivamente rápidos conforma un apacible carácter general de los seis tríos no exento de *pathos* ni hondura. Curiosamente sin tonalidades menores pero envueltos todos ellos en un innegable halo de melancolía, cada uno de los tríos, bien distintos entre sí pero hermanos de gesto y riqueza de afectos, desbordan el encanto inagotable del discurso boccheriniano, nunca repetitivo y siempre deparante de pequeñas sorpresas y detalles inesperados que alejan su música radicalmente de la rutina y el lugar común. Aislado en Madrid del resto de Europa (famosa es la demanda de ayuda de Haydn al editor Artaria para encontrar a Boccherini, a quien quiere escribir pero no consigue saber dónde), al margen de modas e indiferente ante la tradición vienesa imperante en sus años por toda Europa, no sabemos si realmente Boccherini era consciente de que en su aislamiento y, de alguna manera, apego a la tradición, su lenguaje tan personal estaba mucho más cerca de la expresión romántica que la de muchos de sus contemporáneos que sabían que, como Don Luis, se estaban inventando una nueva época musical.

EMILIO MORENO

NOTAS

1 *Boccherini en Boadilla. Tríos op. 14*. La Real Cámara. Glossa GCD 920308.

2 «Sé bien que la música ha sido hecha para hablar al corazón del hombre y es a esto a lo que intento llegar de la mejor manera posible: la Música sin afectos ni pasiones es insignificante...»

Luigi Boccherini

»Sei Terzettini« op. 47

Im Februar 1793 schrieb Boccherini das erste einer Reihe von sechs *Terzettini* für Violine, Viola und Violoncello, mit deren Komposition er neben den sechs Quintetten mit zwei Celli op. 46 den größten Teil des Jahres beschäftigt sein sollte. Diese beiden Serien stellen seinen gesamten künstlerischen Output in diesem Jahr dar. Diese Stücke haben sehr unterschiedliche Charaktere, tragen aber alle das unverkennbare Siegel des nun reifen durchdachteren Komponisten, das das wunderbare, wenn auch teilweise oberflächliche Feuerwerk seiner Jugend hinter sich gelassen hatte, um sich einer tiefergründigeren Musiksprache zuzuwenden, die sich weniger durch mechanische als vielmehr durch mentale Komplexität auszeichnet. Ein neuer Aspekt liegt in der deutlichen Annäherung Boccherinis an andere ästhetische Prinzipien und Stile, ohne dabei jedoch seine höchst persönliche Sprache aufzugeben.

Zu der Zeit, als er mit der Komposition des ersten seiner Trios op. 47 beschäftigt war, beging Boccherini am 19. Februar 1793 seinen 50. Geburtstag. Als Komponist hatte er seine volle Reife erreicht, und er war ein Instrumentalist auf der Höhe seines

Könnens, bis sein gesundheitlicher Zustand sich verschlechterte und er seine überragenden Fähigkeiten als Cellist verlor. Er war mit einer unerschöpflichen, geradezu magischen Inspiration gesegnet, hatte aber einige schwierige und aufreibende Jahre erlebt, als er ohne seinen langjährigen Gönner zurechtkommen musste. In dieser Zeit komponierte er von Madrid aus für Friedrich Wilhelm II., den preußischen König, der ihn 1786 als »compositeur de notre chambre« angestellt hatte. Ab dem Ende dieses Jahres profitierte Boccherini auch von einer Pension der Real Capilla in Madrid, ohne weiterhin zum Spielen in diesem Ensemble verpflichtet zu sein. Dies war der Dank für die vielen Jahre, die er im Dienst des Infanten Don Luis gestanden hatte (einem jüngeren Bruder von König Carlos III.), der ein Jahr zuvor gestorben war. Der Komponist wurde für die Leitung des privaten Orchesters bei den Conde Duques (Herzögen) von Benavente-Osuna in Madrid großzügig entlohnt, und auch in anderen Orchestern der Stadt wirkte er regelmäßig mit. »Don Luis Boquerini« (wie er genannt wurde) führte das moderne Leben eines unabhängigen Komponisten, in Madrid bewundert von spanischen und ausländischen Bürgern, ebenso wie von Besuchern, obwohl er wegen seines ruhigen und nicht sehr geselligen Charakters wenig gesprächig wirkte und sich hauptsächlich seiner Familie, seiner Musik und der Verwaltung seines nicht unerheblichen persönlichen Vermögens widmete.

Mit der Komposition von Opus 47 kehrte Boccherini zu einer Besetzung zurück, die ungewöhn-

lich für ihn ist – einem Trio aus Violine, Viola und Violoncello. Tatsächlich hatte er diese Instrumentenkombination seit 1772 nicht mehr verwendet, als er seine sechs Trios op. 14¹ schrieb. Boccherini tendierte in seinen über 60 Trios meist zu einer Besetzung mit zwei Violinen und Violoncello. Ab seinem Opus 1 aus dem Jahr 1760 (den *Sei Trietti per due Violini e Basso*, erschienen bei Bailleux in Paris als sogenanntes »falsches« Opus 2) bis zur letzten Serie (Opus 54 aus dem Jahr 1796) zog er diese »archaischere« Kombination vor, die an die alte Triosonate mit ihren beiden gleichwertigen Oberstimmen und Basso continuo erinnert. Bei Boccherini geht die Verwendung von nur drei Instrumenten jedoch mit einer seltenen und außergewöhnlichen Dichte einher, unabhängig davon, ob er sich für eine Besetzung mit zwei Violinen oder für die Kombination Violine/ Viola entschied – oft erinnern seine Werke eher an die Klangfülle eines Streichquartetts. Es ist schwierig, eine Erklärung dafür zu finden, dass Boccherini ein Ensemble aus zwei Violinen und Cello der moderneren und prinzipiell ausgewogeneren Besetzung mit Violine, Viola und Cello vorzog, um ein Streichtrio zu bilden, eine Besetzung, die ohnehin problematisch ist, was die harmonische und kontrapunktische Ausgewogenheit angeht. Gab es dafür auführungspraktische Gründe oder war diese Entscheidung durch die Tradition begründet? Viele Komponisten aus Boccherinis Zeit und nach ihm (die meisten waren Geiger) entschieden sich für die Besetzung mit zwei Violinen statt für die Viola als Mittelstimme. Das gilt für Cambini, Nardini, Pugnani, Gavinies, Rode,

Viotti, aber auch für Haydn und den frühen Mozart. Die Besetzung mit Violine, Viola und Cello wurde bekanntlich später zum Standard, beispielsweise in den bedeutenden Werken dieser Gattung von Mozart, Beethoven und Schubert. Spiegelte die Vorliebe für zwei Violinen und Cello die Kammermusiktradition wider, zwei gleichartige Stimmen mit einem Bass zu kombinieren? Oder hatte Boccherini kein Zutrauen in die Fähigkeiten der verfügbaren Instrumentalisten, die potenziellen Interpreten seiner Musik? Dabei gab es gerade in Spanien zahlreiche hervorragende Bratscher, wie man aus dem Niveau der Viola-Werke schließen kann, die von allen Kandidaten verlangt wurden, die sich um eine Position als Geiger in der spanischen Capilla Real bewarben und von denen erwartet wurde, dass sie Violine und Viola gleich gut spielen konnten. Oder waren wirtschaftliche Gründe ausschlaggebend, weil der potenzielle nationale und internationale Markt für Boccherinis Kompositionen im Wesentlichen aus Geigern und Cellisten bestand (sowohl begeisterte Laien als auch professionelle Musiker), die seine in ganz Europa erhältlichen Editionen eifrig kauften?

Nach seiner Zeit im Dienst des Infanten Don Luis in Arenas de San Pedro, in der Boccherini mit den großartigen Instrumentalisten der Familie Font zusammenarbeitete, konnte er sich auch in Madrid herausragender Mitstreiter sicher sein, die die Kammermusik seiner reifen Schaffensperiode interpretierten. Zu diesen Musikern gehörte zweifellos auch der blutjunge Geigenvirtuose Alexandre

Boucher, der damals im Dienst des (1788 gekrönten) Carlos' IV. stand und gewissermaßen Boccherinis Schüler war. Außerdem gab es den angeblichen Feind Boccherinis, nämlich Gaetano Brunetti, seinerseits ein ausgezeichnete Geiger, Bratscher und Komponist (und wahrscheinlich eher ein Freund Boccherinis), den hervorragenden Geiger und Bratscher Rafael García, erster Geiger im Dienst der Benavente-Osuna sowie die Mitglieder der Familie Font, die nach dem Tod von Don Luis im Jahr 1785 nach Madrid zurückgekehrt waren. Wie wäre es mit dem berühmten Pierre Rode, der mehrmals nach Madrid kam, um bei Boccherini Kompositionsunterricht zu nehmen? Man könnte sich gut ein Trio mit Boucher, García und Don Luis vorstellen, oder mit Rode, Brunetti und Boccherini. Wie dem auch sei, es ist selbstverständlich, dass der fabelhafte Cellist Boccherini, der herausragendste Interpret seiner eigenen Werke, bei der Interpretation seiner Trios op. 47 sicher mit Musikern zusammenarbeitete, die ihm musikalisch und technisch ebenbürtig waren. Diese interessanten Gedankenspiele sind jedoch musikwissenschaftliche Fiktion. Unabhängig davon, wer es nun genau war, der diese Werke zusammen mit Boccherini spielte, gibt ihre Verbreitung in den Pariser Ausgaben bei Pleyel (1798) und bei Cotelie (1824) sowie das Vorhandensein zahlreicher handschriftlicher Kopien darüber Aufschluss, dass Boccherini keinesfalls nur die großen Virtuosen seines Umfelds im Sinn hatte, sondern auch an die unzähligen Laienmusiker dachte. Diese erreichten

häufig ein beachtliches Niveau und verschlangen seine Kompositionen gierig, sowohl in Europa als auch in Nord- und Südamerika (das mexikanische Neu-Spanien, und auch die Vereinigten Staaten, die gerade ihre Unabhängigkeit erlangt hatten).

Im Jahr 1793 war Don Luis noch immer ein hervorragender Cellist, intellektuell gereift und im Besitz einer wesentlich tiefgründigeren Musiksprache. Einige Jahre später vertraute er seinem Freund Joseph Chenier an: *»So bene che la musique è fatta per parlare al cuore dell'uomo ed a questo m'ingegno di arrivare si posso: la Musica senza affetti, e Passioni, è insignificante.«*² Vielleicht verlieren die Cellopartien dieser Trios, vor allem was die Grifftechnik der linken Hand betrifft, ein wenig von der früheren Virtuosität und werden dafür dichter, immer noch anspruchsvoll, aber ausgereifter. Auch die Geigen- und Bratschenstimmen sind weit davon entfernt, einfach zu sein, wobei ihre Schwierigkeit ebenfalls hauptsächlich auf dem Gebiet des Ausdrucks, der Farbe und der dynamischen Texturen kondensiert. Dabei stellt die Expressivität fast romantische Ansprüche, um so »zum Herzen der Menschen zu sprechen«, nachdem der Komponist die gelegentlich etwas scharlatanhaftige Virtuosität hinter sich gelassen hat, die seine früheren Schaffensphasen prägte. Im Grunde »spricht« Boccherini mit seinem Bogen, und dieser Diskurs wird im Lauf der Jahre immer tiefgründiger und intensiver, präziser und knapper, anspruchsvoller in der Notation und zeitloser in seiner Artikulation.

Die Trios op. 47 gehören zu den typischen *Opera piccola* Boccherinis; sie sind jeweils zweisätzliche kleine

Juwelen der Intimität und der Zartheit, die (bis auf das letzte Trio) jeweils von einem Menuett gekrönt werden. Das Fehlen ausgeprägt schneller Sätze verleiht den sechs Trios einen friedlichen Charakter, allerdings nicht auf Kosten von Pathos oder Tiefe. Es ist erstaunlich, dass diese Trios einen unleugbar melancholischen Ausdruck haben, obwohl keine einzige Molltonart verwendet wird. Diese so unterschiedlichen Trios verfügen alle über den gleichen Reichtum an Gesten und Affekten und verströmen den für Boccherini so typischen unerschöpflichen Charme. Dabei wiederholen sie sich niemals und sind immer wieder für kleine Überraschungen und unerwartete Details gut; auf diese Weise unterscheidet sich Boccherinis Musik radikal von routinierten Allgemeinplätzen. Boccherini lebte in Madrid abseits der europäischen Moden und zeigte sich gegenüber der damals herrschenden Wiener Tradition gleichgültig. Er war dermaßen isoliert vom Rest Europas, dass der Verleger Artaria nicht dazu in der Lage war, auf Haydns Bitte seine Adresse herauszufinden – so zumindest die berühmte Anekdote. Es ist nicht sicher, ob Boccherini sich bewusst war, dass seine höchst individuelle Musiksprache aufgrund dieser Abschottung und einer gewissen Verbundenheit mit der Tradition sehr nahe an einer romantischen Expressivität war – näher vielleicht als die vieler seiner Zeitgenossen, die sich für die Erfinder einer neuen musikalischen Ära hielten.

EMILIO MORENO

ANMERKUNGEN

1 Erschienen bei Glossa, *Boccherini en Boadilla. Trios Opus 14*;

La Real Cámara. GCD 920308.

2 »Ich weiß wohl, dass die Musik dazu da ist, zum Herzen der Menschen zu sprechen, und das ist es, wonach ich strebe, wenn ich es vermag: eine Musik ohne Gefühle und Leidenschaften ist bedeutungslos.«