

JOHANN
SEBASTIAN
BACH

Alejandro
Marías

Jordan
Fumadó

3+1
VIOLA
DA GAMBA
SONATAS



SUPER AUDIO CD

eudora



Where I once said three, I now say four

LUIS GAGO

Anyone who reads Johann Nikolaus Forkel's concise and pioneering biography of Bach (1802) and Philipp Spitta's magnifying and almost overwhelming biography (1873/1880) will come across two very different portraits of the German composer. The first emphasizes mastery of his craft trade, inherited from several generations of his ancestors, and almost tip-toes around his religious affiliation and the second, on the contrary, introduces us to Bach as an Archicantor, a musician at the service of the Lutheran faith; an approach very much in keeping with Spitta's family background, as a son and brother of theologians. Both biographies coincide, however, in extra-musical circumstances, linked to the two historical moments in which they were written.

Forkel dedicates his book, published in the midst of the Napoleonic campaigns, to "patriotic admirers of true musical art" and in his prologue, he refers to Bach's legacy as "an invaluable national patrimony" and appeals to "all true Germans" to make their own "patriotic endeavor" to rescue his biography subject from oblivion. He ends his study, a few dozen pages later, in this same vein: "And this man —the greatest musical poet and the greatest musical orator that ever existed, and who probably will exist— he was a German. Be proud of him, homeland; be proud, but also be worthy of him!"

Spitta, who published the first volume of his biography shortly after Germany came into existence as a unified country, confessed in his foreword to, “the belief in the ever-growing importance of Bach for the German nation, to which he belonged in all his thoughts, actions and feelings with a determination greater than any other artist.” For Spitta, the author of *The Art of Fugue* satisfies, like no other, “the religious need” that he considers “innate to the German people”: “The powerful religious movements that stir the deepest being of our people herald, almost more than these brilliant political achievements [referring to the unification of the country], the arrival of a new era.” Johann Sebastian Bach, therefore, was a new Messiah.

It took time to refocus not only the distorted image bequeathed by Spitta of the composer but also to dismantle the chronology of his works, especially the religious ones; something that was carried out in the no less politicized environment of the two Germanys after World War II. This showed that, far from incessantly composing religious works until the end of his days as Spitta suggested (and which suited his narrative), Bach cultivated a growing detachment from music intended for liturgical services. This is consistent, moreover, with what he had stated in the letter he sent to his boyhood friend Georg Erdmann on October 28, 1730: “My destinies from my youth to the change which brought me to Cöthen as Kapellmeister are well known to you, where I had a clement prince [Leopold] who knew and loved music and with whom I intended to end my days.” It was Spitta himself, ironically, who discovered in a Moscow archive this transcendental letter (the only one with such a strikingly personal tone to be preserved from the composer) in which Bach admits that it had not seemed “decent to him to go from Kapellmeister to Kantor” and he openly expresses his desire to leave Leipzig and his position at the Thomasschule, the core of his involvement as an eminently Lutheran composer.

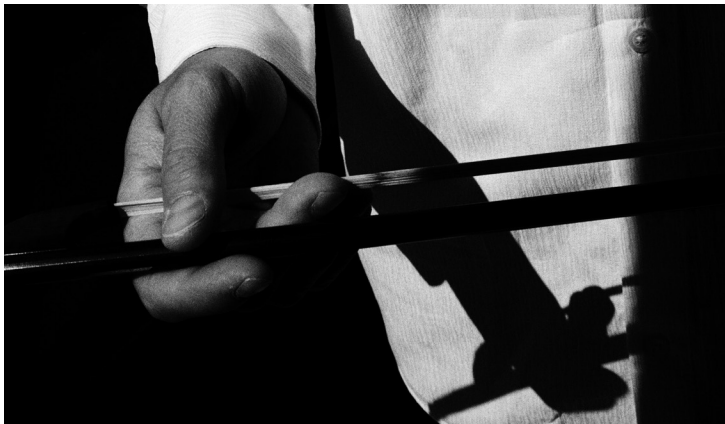
In his movie, *The Chronicle of Anna Magdalena Bach*, which debuted at another relevant historical juncture (the Vietnam War and May 1968), Jean-Marie Straub and Danièle Huillet systematically dismantled the image of Bach sculpted by Spitta and brought it much closer to Forkel's Bach, while highlighting his condition of being a musician exploited by his superiors. It is no coincidence that, above the spartan opening titles, the first music that sounds in the film (recorded live and played with historical instruments, which was completely revolutionary at the time) is a fragment of the first movement of the fifth of those known as *The Brandenburg Concertos*. The script details the exact bars: 147 to 154. In the first scene, the camera only shows Gustav Leonhardt from behind, he perfectly embodies the German composer and takes on, in a paragon of virtuosity, the extensive "*solo senza Stromenti*" (measures 154 to 219, the script specifies again) of this movement, while the rest of the instrumentalists remain silent. When it concludes, the shot opens and we see all the performers, a group of seven musicians in costume and with period instruments, playing the last nine bars of the movement. Among them is, on cello, Bach's patron at the time, Prince Leopold of Anhalt-Köthen, played by Nikolaus Harnoncourt. If only for a few moments, his inferior has outranked him.

In the eighth scene, we see Leopold and his Hokcapellmeister (Gustav Leonhardt, who does not age and maintains the same physical appearance throughout the film) playing the *Adagio* of the Sonata for Viola da gamba and Harpsichord BWV 1028. Straub and Huillet, who were so zealous to avoid clichés and false information, are here victims of the spurious chronologies of Spitta, who dated the three sonatas for viola da gamba and harpsichord in the Cöthen years. Now we know, however, that this could not be the case since this triptych, unlike the six sonatas for violin and continuo, or the collections for violin and cello "*senza Basso*," was not conceived

as a collection and that there is not a single eighteenth-century manuscript source that contains all three works. It is quite possible that Bach composed each of them at a different historical moment and, in any case, during his years in Leipzig, it seems watching one of them played by Bach and Leopold is an anachronism. Forkel, without further detail, includes them as part of “many individual sonatas, all admirably composed.” And the order in Wolfgang Schmieder’s catalog corresponds in turn to the one chosen by his first editor, Wilhelm Rust, in the ninth volume (1866) of the venerable edition sponsored by the Bach-Gesellschaft.

It is also plausible that the three sonatas are reworkings of previous scores. We know that this is the case for the Sonata BWV 1027, the only one that has been passed down to us as an autographed copy by Bach himself (the calligraphy and watermarks point to a date around 1740) and a new avatar of the Trio Sonata BWV 1039, which could, in turn, have had an earlier version for two violins. Christian Friedrich Penzel is responsible for the oldest copies (1753) of the other two sonatas, not especially careful in the fixation of ornamentation and articulation. There is no consensus on his presumed background, which could be both vocal (the *Andante* of BWV 1028) and instrumental and, in the latter case, come from sonatas, trio sonatas (the harpsichord always contains two well-differentiated voices) or even concertos, since in the extreme movements of Sonata BWV 1029 contain *ritornelli* of clear *concertante* lineage, in one of the peaks of Bach’s chamber production and of what Schönberg called his “contrapuntal thought.”

Johann Friedrich Hering’s copy of the Sonata for Flute and Harpsichord BWV 1030 at the Staatsbibliothek zu Berlin has the usual corrected key, with a G written above an H (G minor instead of B minor). Dating to after 1770, the text on the cover was co-written by Carl Philipp Emanuel Bach and Johann Nikolaus Forkel. The differences with respect to the canonical copy



of this same work made by Johann Sebastian around 1736 suggest that Hering—a very competent copyist—could have used an earlier version of the same work, something that fits perfectly with the *modus operandi* of its author. The new tonality facilitates the most faithful, although very demanding, transfer from the flute part to the viola da gamba, which allows the birth of a fourth stem that turns the usual triptych of sonatas into a more than welcome tetralogy, with two works in G minor. And it is precisely here that we find the meeting place of the artisan Bach of Forkel, the transcendent Bach of Spitta, the timeless Bach of Straub-Huillet, and now the profound and creative Bach of Alejandro Marías.



On the temperament

JORDAN FUMADÓ

Bach, throughout his lifetime, must have known and practiced an infinite number of temperaments. In his youth, he might have had the experience of playing organs still tuned in regular meantone temperaments, a tradition dating back to the 16th century. However, in the late 17th century in Germany, more modern irregular temperaments began to be adopted, which allowed composers to more easily modulate and extend the tonal system. Bach surely came to know various treatises, some published in Leipzig, that exemplified these new temperaments, among which are A. Werckmeister's *Musikalische Temperatur* of 1691 and notably the 25 temperaments published by J.G. Neidhardt in 1724 and 1732.

08
09

Since the end of the 17th century, the use of equal temperament was popularized in Germany. It was first theorized by Werckmeister in 1691, recommending its use shortly thereafter. Werckmeister curiously used the term 'wohl temperirte' in his *Musikalische Paradoxal-Discourse* of 1707 to describe the equal temperament of 1/12 of a comma fifteen years before the appearance of the first volume of Bach's *Das Wohltemperirte Clavier*. Since then, many theorists have also recommended its use. Among them Neidhardt himself, Meckenheuser, Mizler, Sorge, Adlung, Kirnberger and Marpurg. J.J. Fux also describes equal temperament in his 1725 treatise *Gradus ad Parnassum*, a copy of which Bach kept in his personal library. This

fact leads us to believe that the equal temperament, which coexisted with meantone temperaments in organs and irregular temperaments, was more widespread in Germany than is believed. J. Mattheson, who recounted the importance of the characteristics of the tonalities and their affections with the use of irregular temperaments in his *Das Neu-eröffnete Orchester* of 1713, later favored the use of equal temperament in 1722, after the publication of 24 exercises in all keys collected in his *Exemplarische Organisten-Probe* of 1719.

Once the use of equal temperament was normalized in the 19th century, the historian and musicologist J.A.Ph. Spitta, in his 1873 biography of Bach, claims that equal temperament was the tuning system used by the composer. During the 20th century, many scholars tried to move away from the idea of using equal temperament to come up with their own ideal irregular temperaments for Bach's music. But it was not until 2005 that an astonishing study by B. Lehman came to light, based on the discovery of the mathematician A. Sparschuch in 1999. Lehman demonstrated that the ornament that appears above the title of *The*





Well-Tempered Clavier on the frontispiece of Bach's own 1722 manuscript is actually a diagram describing the proper temperament for his 24 preludes and fugues in all keys. The cryptogram formed by 12 loops represents the circle of the 12-fifths of the temperament and indicates how to temper these fifths according to the shape of the spirals drawn. After this study, some musicians have adopted the Bach/Lehman temperament as the appropriate one to interpret Bach, while other scholars have proposed different solutions to the cryptogram.

10
11

The proposal on which the Bach/Fu-madó temperament is based is new and totally distances itself from previous studies. It is based on the study of Bach's handwriting and the common one in Germany in the 18th century. The result is optimal for all 24 keys and maintains color and differences between keys as described by Mattheson. This new interpretation is also close to the description by C.Ph.E. Bach in his *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* of 1753 in which he explains the two proper temperaments for tuning, the equal and the almost equal, which consists of narrowing most of the fifths almost imperceptibly.

Alejandro Marías

Alejandro Marías is a professor of viola da gamba and baroque cello at the Conservatorio Superior de Música de Sevilla, the artistic director of the La Spagna ensemble, and a member of the Francisco de Goya Quartet. He has performed in more than twenty countries with various chamber ensembles. As a soloist, he often performs in recitals and concertos, with his interpretations of the viola da gamba solos from Bach's Passions being particularly acclaimed. He has worked with orchestras such as Les Musiciens du Louvre, Helsinki Baroque Orchestra, and Insula Orchestra, with conductors such as Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, Ton Koopman, Bruno Weil, Sigiswald Kuijken, Hervé Niquet or Enrico Onofri. His recordings include Boccherini quintets with the Goya Quartet, as well as the album *A Tribute to Telemann* with La Spagna. In 2019 Brilliant Classics published his recording of the complete works for viola da gamba by Jacques Morel, which, until that year, had never been recorded. The work has been unanimously praised by international critics, who have said, "the interpretation is frankly superb, to the point that, if blindfolded, many would recall Jordi Savall in his glory days." (Ritmo).



Jordan Fumadó

Born in Tortosa in 1975, Jordan Fumadó studied harpsichord with Jordi Reguant at the Terrassa Conservatory and continued his training at the Den Haag Royal Conservatory with Jacques Ogg and at the Schola Cantorum Basiliensis with Andrea Marcon and Jesper Christensen. He has also received training from Rinaldo Alessandrini, Kenneth Gilbert, Pierre Hantaï, Jan Willem Jansen, Davitt Moroney, Bob Van Asperen, Yves Rechsteiner, and Guido Morini.

He has worked with conductors such as Jordi Savall, Neville Marriner, José Luis López Cobos, Rafael Frühbeck de Burgos, and Víctor Pablo Pérez. A guest harpsichordist with the Orquesta Nacional de España, the Orquesta Sinfónica de Tenerife, the Orquesta Sinfónica de Galicia, and the European Union Chamber Orchestra, he regularly collaborates with early music ensembles such as Verba Chordis, La Galanía, Zarabanda, La Spagna, Carmen Veneris, La Dispersione, and La Real Compañía de Ópera de Cámara.

He is currently a teacher of Harpsichord and Continuo at the Conservatorio Profesional “Padre Antonio Soler” of San Lorenzo de El Escorial, in Madrid.





Donde dije tres, digo cuatro

LUIS GAGO

Quien lea la concisa y pionera biografía de Bach de Johann Nikolaus Forkel (1802) y la magna y casi avasalladora de Philipp Spitta (1873/1880) se encontrará con dos retratos muy diferentes del compositor alemán: la primera pone el énfasis en un dominio de su oficio casi artesanal, heredado de varias generaciones de sus antepasados, y pasa casi de puntillas por su producción religiosa; la segunda, por el contrario, nos presenta a Bach en su condición de archicantor, un músico al servicio de la fe luterana, un enfoque muy en consonancia con el entorno familiar de Spitta, hijo y hermano de teólogos. Ambas biografías coinciden, sin embargo, en una circunstancia extramusical, vinculada a su vez con los dos momentos históricos en que fueron escritas. Forkel dedica su libro, publicado en plenas campañas napoleónicas, a “los patrióticos admiradores del verdadero arte musical” y en su prólogo se refiere al legado de Bach como “un invaluable patrimonio nacional” y apela a “todos los verdaderos alemanes” a hacer suyo el “empeño patriótico” de rescatar del olvido a su biografiado, cerrando su estudio, pocas decenas de páginas después, en esta misma vena: “Y este hombre —el más grande poeta musical y el más grande orador musical que ha existido, y que probablemente existirá— era un alemán. Siéntete orgullosa de él, patria; ¡siéntete orgullosa, pero sé también digna de él!”.

Spitta, que publicó el primer volumen de su biografía poco después de que Alemania existiera como un país unificado, confesó en su prólogo que “en mi interior habita firmemente la creencia en la importancia siempre creciente de Bach para la nación alemana, a la que él pertenecía en todos sus pensamientos, acciones y sentimientos con una determinación mayores que los de ningún otro artista”. El autor de *El arte de la fuga* satisface, para Spitta, como ningún otro “la necesidad religiosa” que él considera “innata al pueblo alemán”: “los poderosos movimientos religiosos que agitan el ser más profundo de nuestro pueblo anuncian, casi más que esos brillantes logros políticos [en referencia a la unificación del país], la llegada de una nueva época”. Johann Sebastian Bach, por tanto, como un nuevo Mesías.

Hizo falta tiempo para reenfocar no solo la imagen distorsionada del compositor legada por Spitta, sino también para desmontar la cronología de sus obras, especialmente las religiosas, algo que se llevó a cabo en el ambiente no menos politizado de las dos Alemanias tras la Segunda Guerra Mundial y que demostró que, lejos de componer incesantemente obras religiosas hasta el fin de sus días, como pretendía (y le convenía) Spitta, Bach cultivó un desapego creciente de la música destinada a los servicios litúrgicos, lo que se condice, por lo demás, con lo que había afirmado en la carta que envió a su amigo de la adolescencia Georg Erdmann el 28 de octubre de 1730: “Os son perfectamente conocidos mis destinos desde mi juventud hasta el cambio que me llevó a Cöthen como Capellmeister, donde tuve un príncipe clemente [Leopold] que amaba y conocía la música y con quien pensaba poner fin a mis días”. Fue el propio Spitta, irónicamente, quien descubrió en un archivo de Moscú esta carta trascendental (la única que se ha conservado del compositor con un marcado carácter personal) en la que Bach admite que no le había parecido “decoroso pasar de Capellmeister a Cantor” y expresa sin ambages su deseo

de abandonar Leipzig y su puesto en la Thomasschule, los centros neurálgicos de su actividad como compositor eminentemente luterano.

En su película *Chronik der Anna Magdalena Bach*, estrenada en otra coyuntura histórica relevante (la guerra de Vietnam y el Mayo de 1968), Jean-Marie Straub y Danièle Huillet desmontaron sistemáticamente la imagen de Bach cincelada por Spitta y lo acercaron mucho más al Bach de Forkel, si bien resaltando su condición de músico explotado por sus superiores. No es casual que, sobre los espartanos títulos iniciales, la primera música que suena en la película (grabada con sonido directo y tocada con instrumentos históricos, toda una proclama revolucionaria para la época) sea un fragmento del primer movimiento del quinto de los conocidos como *Conciertos de Brandeburgo*. El guion detalla los compases exactos: 147 a 154. En la primera escena, la cámara muestra únicamente, de espaldas, a Gustav Leonhardt, que encarna al compositor alemán y afronta, mientras el resto de los instrumentistas guardan silencio, el extenso “*solo senza Stromenti*” (“compases 154 a 219”, vuelve a especificar el guion) de este movimiento, un dechado de virtuosismo. Cuando concluye, el plano se abre y vemos tocar a todos los intérpretes, un grupo de siete músicos con vestuario e instrumentos de época, los nueve últimos compases del movimiento. Entre ellos se encuentra, al violonchelo, el patrón de Bach en aquel momento, el príncipe Leopold de Anhalt-Köthen, al que da vida Nikolaus Harnoncourt. Siquiera por unos momentos, su inferior lo ha superado en jerarquía.

En la octava escena volvemos a ver a Leopold y a su Hokcapellmeister (Gustav Leonhardt, que no envejece y conserva idéntico aspecto físico durante toda la película) tocando el *Adagio* de la Sonata para viola da gamba y clave BWV 1028. Straub y Huillet, que tanto celo pusieron para huir de los lugares comunes y las falsas informaciones, son aquí víctimas de las espurias

cronologías aventuradas por Spitta, que fechó las tres sonatas para viola da gamba y clave precisamente en los años de Cöthen. Ahora sabemos, sin embargo, que no pudo ser así, ya que este tríptico, a diferencia de las seis sonatas para violín y continuo, o de las colecciones para violín y violonchelo “*senza Basso*”, no fue concebido de una manera unitaria y no hay una sola fuente manuscrita del siglo XVIII que contenga las tres obras. Es muy posible, incluso, que Bach compusiera cada una de ellas en un momento histórico diferente y, en todo caso, en el curso de sus años de Leipzig, por lo que ver interpretada una de ellas por Bach y Leopold constituye una anacronía. Forkel, sin mayores detalles, las incluye como parte de “muchas sonatas individuales, todas admirablemente compuestas”. Y el orden en el catálogo de Wolfgang Schmieder se corresponde a su vez con el que eligió su primer editor, Wilhelm Rust, en el noveno volumen (1866) de la venerable edición auspiciada por la Bach-Gesellschaft.

Resulta también plausible que las tres sonatas sean reelaboraciones de partituras anteriores y sabemos que es el caso de la Sonata BWV 1027, la única que nos ha llegado en una copia autógrafa del propio Bach (la caligrafía y las marcas de agua apuntan a una fecha en torno a 1740) y un nuevo avatar de la Sonata para dos flautas y continuo BWV 1039, que podría tener a su vez un modelo anterior para dos violines. Christian Friedrich Penzel es el responsable de las copias más antiguas (1753) de las otras dos sonatas, no especialmente cuidadosas en la fijación de la ornamentación y la articulación. No existe consenso sobre sus presuntos antecedentes, que podrían ser tanto vocales (el *Andante* de la BWV 1028) como instrumentales y, en este último caso, proceder de sonatas, sonatas en trío (la escritura del clave contiene siempre dos voces bien diferenciadas) o incluso conciertos, ya que los movimientos extremos de la Sonata BWV 1029, una de las cimas de la producción camerística de

Bach y de lo que Schönberg calificó su “pensamiento contrapuntístico”, contienen *ritornelli* de clara estirpe concertante.

La copia de Johann Friedrich Hering de la Sonata para flauta y clave BWV 1030 conservada en la Staatsbibliothek zu Berlin tiene la tonalidad habitual corregida, con una G escrita encima de una H (Sol menor en vez de Si menor). Fechable con posterioridad a 1770, el texto de la cubierta fue escrito al alimón por Carl Philipp Emanuel Bach y Johann Nikolaus Forkel. Las diferencias con respecto a la copia canónica de esta misma obra realizada por Johann Sebastian hacia 1736 permiten pensar que Hering —un copista muy competente— podría haberse valido de una versión anterior de la misma obra, algo que encaja perfectamente con el *modus operandi* de su autor. La nueva tonalidad facilita el fidelísimo —aunque muy exigente— trasvase de la parte de flauta a la viola da gamba, lo que permite el nacimiento de un cuarto vástago que convierte el tríptico de sonatas habitual en una tetralogía más que bienvenida, con dos obras en Sol menor. Se dan cita aquí, por tanto, el Bach artesano de Forkel, el trascendente de Spitta, el intemporal de Straub-Huillet y ahora —de múltiple casta le viene al galgo— el hondo y creativo de Alejandro Marías.





A propósito del temperamento

JORDAN FUMADÓ

Bach debió de conocer y practicar una infinidad de temperamentos a lo largo de su vida. En su juventud tuvo posiblemente la experiencia de tocar algunos órganos afinados todavía en temperamentos regulares mesotónicos, una tradición que venía del siglo XVI. Sin embargo, a finales del siglo XVII en Alemania empezaron a adoptarse temperamentos irregulares más modernos que permitían a los compositores modular más fácilmente y ampliar el sistema tonal. Bach seguramente llegó a conocer diversos tratados, algunos publicados en Leipzig, que describían estos nuevos temperamentos, entre los que destacan el *Musicalische Temperatur* de A. Werckmeister de 1691 y especialmente los 25 temperamentos publicados por J.G. Neidhardt en 1724 y 1732.

20
21

Sin embargo, desde finales del siglo XVII se extiende en Alemania el uso del temperamento igual. Fue primero teorizado por Werckmeister en 1691, recomendando su uso poco tiempo después. Werckmeister utilizó curiosamente el término *wohl temperirte* en su *Musikalische Paradoxal-Discourse* de 1707 para describir el temperamento igual de 1/12 de coma quince años antes de la aparición del primer volumen del *Das Wohltemperirte Clavier* de Bach. Desde entonces fueron muchos los teóricos que recomendaron también su uso. Entre ellos el mismo

Neidhardt, Meckenheuser, Mizler, Sorge, Adlung, Kirnberger y Marburg. J.J. Fux también describe el temperamento igual en su tratado *Gradus ad Parnassum* de 1725, del cual Bach guardaba una copia en su biblioteca personal. Este hecho nos da una idea de que el temperamento igual, que coexistía con los temperamentos mesotónicos en algunos órganos y los temperamentos irregulares, estaba más extendido en Alemania de lo que se cree. J. Mattheson, que relataba la importancia de las características de las tonalidades y sus afectos con el uso de los temperamentos irregulares en su *Das Neu-eröffnete Orchestre* de 1713, tiempo después es partidario del uso del temperamento igual en 1722, posteriormente a la publicación de 24 ejercicios en todas las tonalidades recopiladas en su *Exemplarische Organisten-Probe* de 1719.



Normalizado el uso del temperamento igual en el siglo XIX, el historiador y musicólogo J.A.Ph. Spitta, en su biografía de Bach de 1873, asegura que el temperamento igual era el sistema de afinación que utilizaba el compositor. Durante el siglo XX, muchos expertos han intentado alejarse de la idea del uso del temperamento igual para plantear sus propios temperamentos irregulares ideales para la música de Bach. Pero no fue hasta el año 2005 cuando salió a luz un asombroso estudio de B. Lehman, a partir del descubrimiento del matemático A. Sparschuh en 1999, donde demostró que el ornamento que aparece encima del título de *El Clave bien Temperado* en el frontispicio del propio manuscrito de Bach de 1722 es en realidad un diagrama que describe el temperamento adecuado para sus 24 preludios y fugas en todas las tonalidades. El criptograma formado por 12 bucles representaría el círculo de las 12 quintas del temperamento y nos indicaría cómo temperar estas quintas según la forma de las espirales dibujadas. Tras este estudio algunos músicos han adoptado el temperamento Bach/Lehman como el adecuado para interpretar Bach, mientras que otros estudiosos han propuesto diferentes soluciones del criptograma.

La propuesta en la que se basa el temperamento Bach/Fumadó es nueva y se aleja totalmente de los estudios anteriores. Está basada en el estudio de la grafía de Bach y la habitual en Alemania en el siglo XVIII. El resultado es óptimo para las 24 tonalidades y mantiene el color y las diferencias entre las tonalidades tal y como describe Mattheson. Esta nueva interpretación se acerca también a la descripción que hace C.Ph.E. Bach en su *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* de 1753 en la que explica los dos temperamentos adecuados para afinar, el igual y el casi igual que consiste en estrechar la mayoría de las quintas casi imperceptiblemente.

Alejandro Marías

Alejandro Marías es profesor de viola da gamba y violonchelo barroco en el Conservatorio Superior de Música de Sevilla, director artístico del conjunto La Spagna y miembro del Cuarteto Francisco de Goya. Ha actuado en una veintena de países junto a diversos conjuntos de cámara; como solista, realiza a menudo recitales y conciertos, y han sido particularmente aclamadas sus interpretaciones de los solos para viola da gamba de las pasiones de Bach. Ha trabajado en orquestas como Les Musiciens du Louvre, Helsinki Baroque Orchestra, Insula Orchestra y con directores como Philippe Herreweghe, Marc Minkowski, Ton Koopman, Bruno Weil, Sigiswald Kuijken, Hervé Niquet o Enrico Onofri. Sus grabaciones incluyen quintetos de Boccherini junto al Cuarteto Goya, así como el disco *A Tribute to Telemann* al frente de La Spagna. En 2019 Brilliant Classics publicó su grabación de la obra completa para viola da gamba de Jacques Morel, que nunca se había grabado hasta ese año. Este trabajo ha sido unánimemente alabado por la crítica internacional, que ha llegado a decir: “La interpretación es francamente soberbia, hasta el punto de que a muchos, en una cata a ciegas, les vendría a la memoria el Jordi Savall de los gloriosos tiempos” (Ritmo).



Jordan Fumadó

Nacido en Tortosa en 1975, estudia clave con Jordi Reguant en el Conservatorio de Terrassa y continúa su formación en el Conservatorio Real de Den Haag con Jacques Ogg y en la Schola Cantorum Basiliensis con Andrea Marcon y Jesper Christensen. Recibe también formación de Rinaldo Alessandrini, Kenneth Gilbert, Pierre Hantaï, Jan Willem Jansen, Davitt Moroney, Bob Van Asperen, Yves Rechsteiner y Guido Morini.

Ha sido dirigido por Jordi Savall, Neville Marriner, José Luis López Cobos, Rafael Frühbeck de Burgos y Víctor Pablo Pérez. Clavecinista invitado por la Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta Sinfónica de Tenerife y la European Union Chamber Orchestra, forma también parte de varios grupos de música antigua como Verba Chordis, La Galanía, Zarabanda, La Spagna, Carmen Veneris, La Dispersione y La Real Compañía de Ópera de Cámara.

Actualmente es profesor de Clave y Bajo Continuo en el Conservatorio Profesional “Padre Antonio Soler” de San Lorenzo de El Escorial, en Madrid.



RECORDING DATA

Recording: August 23-26, 2021, Auditorio de San Francisco, Ávila (Spain)

Basse de viole “Lukos” after Michel Colichon by Charles Riché (1997)
Harpichord after Michael Mietke (Berlin, 1702-1704) by Bruce Kennedy
(Castelmuzio, 2009)

Temperament: Bach/Fumadó (2014)

Producer and recording engineer: Gonzalo Noqué

Mastering: Tom Caulfield & Gonzalo Noqué

Equipment: Sonodore LDM-54, Neumann U89, Pearl CC22 & Schoeps microphones;
Merging Horus microphone preamplifier and AD/DA converter; Pyramix Workstation;
Sennheiser headphones; Dutch & Dutch 8c speakers

Original Format: DSD256 (11.289MHz)

Surround version: 5.0

BOOKLET INFO

English translation: Shaina Joy Machlus

Photos: Álex Moro (cover, pp. 2, 7, 19 & 24), Jaime Massieu (pp. 12-13),

Gonzalo Noqué (pp. 8, 10-11, 14, 20, 22 & 26-27)

Graphic design: Gabriel Saiz (Filo Estudio)

This SACD was recorded using the DSD (Direct Stream Digital™) recording system. There are three programs contained in this SACD: the first is a standard CD stereo version that will play on any device that will play a CD, and that any CD player will simply find and play. The second and third versions are high definition DSD stereo and surround (5.0) versions that can only be played on an SACD player, which must be instructed as to which program you wish to play. MQA-CD plays back on all CD players. When a conventional CD player is connected to an MQA-enabled device, the CD will reveal the original master quality.

DSD and SACD are trademarks of Sony. MQA-CD is a trademark of MQA Limited.



Comunidad
de Madrid

EUD-SACD-2302

©&© 2023 Ediciones Eudora S.L.

eudorarecords.com



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Sonata in G major, BWV 1027

01	I. Adagio	4:10
02	II. Allegro ma non tanto	3:32
03	III. Andante	2:47
04	IV. Allegro moderato	3:06

Sonata in D major, BWV 1028

05	I. Adagio	2:15
06	II. Allegro	3:38
07	III. Andante	5:15
08	IV. Allegro	4:02

Sonata in G minor, BWV 1029

09	I. Vivace	5:10
10	II. Adagio	6:04
11	III. Allegro	3:39

Sonata in G minor, BWV 1030b (after Hering manuscript)

12	I. [Andante]	7:59
13	II. Siciliano [Largo e dolce]	3:51
14	III. Presto	5:51

TOTAL TIME **61:30**