

IGLESIA DE SAN SEVERINO - BALMASEDA

22 DE OCTUBRE DE 2021 19:30 HORAS

PROGRAMA

Domine Deus, Rex caelestis – Gloria	Antonio Vivaldi (1678-1741)
Praeludium (Passacaglia) en sol menor BuxWV 149	Dietrich Buxtehude (1637-1707)
Angels ever bright and fair – Theodora	Georg Friedrich Händel (1685-1759)
Fantasía en re mayor	Georg Philipp Telemann (1681-1767)
Blute nur – Pasión según San Mateo	Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Preludio y Fuga sobre el nombre de B-A-C-H	Franz Liszt (1811-1886)
Goizeko eguzki argian – Mirentxu	Jesús Guridi * (1886-1961)
Fughetta en la bemol mayor	Martín Rodríguez * (1871-1961)
Redde mihi laetitiam – Miserere	Martín Rodríguez *
Fuga en fa mayor	Martín Rodríguez*
Nik badut maiteño bat	Marie-Joseph Canteloube (1879-1957)
Fuga sobre el Carillón de las Horas de la Catedral de Soissons	Maurice Duruflé (1902-1986)
Agertu yatan orrila – 7 Lieder	Pablo Sorozábal (1897-1988)

*60º aniversario de su fallecimiento

SUSANA ZABACO PEREX – Soprano

PATXI GARCÍA GARMILLA – Órgano

Susana Zabaco Perex (soprano)

Nacida en Bilbao, comienza sus estudios musicales con Begoña Sasía, obteniendo los títulos superiores de Piano, Solfeo-Teoría-Acompañamiento, Pedagogía musical y Música de Cámara en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao y el título superior de Canto con María Ángeles Rodríguez en la especialidad de Lied y Oratorio.

Ha participado en cursos de perfeccionamiento en Alemania, Francia, Inglaterra, Austria y Hungría con profesores como Elio Scaravella, David Mason y Anatoli Goussev.

Ha participado en el disco “Banda sonora de Balmaseda” junto con la coral Koltiza de Balmaseda y la banda Azkoaga de las Encartaciones con las que colabora en numerosos conciertos celebrados en la iglesia de San Severino, destacando su participación en el Miserere de don Martín Rodríguez, en los conciertos de Navidad y en el estreno del “Gloria” de Julio Lanuza.

Con el grupo Aula Boreal ha interpretado música española rescatada de los archivos de la Catedral de Sigüenza junto con la orquesta ProArte de Madrid destacando su participación en el otoño musical soriano en 2017.

Con la guitarrista Sylvia Gutiérrez ha interpretado recitales en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga”, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y en el Fair Saturday 2016.

Participa en el día de la cultura rusa en colaboración con la Escuela de Idiomas de Bilbao en 2009 y 2016 junto con la pianista Viktoria Gavrilchenko, destacando los conciertos realizados para difundir la música rusa.

Ha trabajado como profesora de Reducción de partituras en el Centro Superior Musikene de San Sebastián y desde el año 2005 es profesora de Canto y Música de Cámara en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao.

Patxi García Garmilla (órgano)

Nacido en Bilbao, ex-Profesor Titular de Geología en la Universidad del País Vasco, compaginó su actividad universitaria con los estudios de Piano, Órgano y Composición, de los que fueron sus profesores Carmen Orúe, Juan Esteve, Pedro Guallar y Pilar Olaizola. Premio de Órgano por el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao.

Ha asistido a clases magistrales de órgano con Montserrat Torrent y Guy Bovet, y cursos de clavecín con Juan Manuel Ibarra y Rodrigo Madrid. Ha sido invitado en dos ocasiones (2007 y 2009) por el Consulado de España en Hannover y la Sociedad Hispano-Alemana de la Baja Sajonia para tocar en el instrumento barroco de estilo español de la Neustädter Hof- und Stadtkirche St. Johannis, así como también por la Fédération Francophone des Amis de l'Orgue para quienes tocó obras de compositores vascos en el Palacio Euskalduna de Bilbao dentro de su XXIII Congreso.

Ha intervenido en los ciclos internacionales de órgano organizados por la Excm. Diputación Foral de Vizcaya, el Gobierno de Navarra y la Asociación “Antonio de Cabezón” de Burgos, XII Festival de Música Antigua de Gijón, así como en los ciclos de la Asociación “Diego de Amezua” de Vizcaya, “Órganos de Urdaibai/Urdaibaiko Organoak-Joxe Mari Eguileor” y “Los Órganos de Alicante”.

También ha participado con el Coro de la Universidad del País Vasco en la grabación de un CD con obras de Mompou, Gorriti y Ezkurra; y con el coro “Los Tonos Humanos” de Galdakao ha grabado otro CD dedicado íntegramente a Gabriel Fauré. Un tercer CD recoge varias obras del repertorio barroco ibérico interpretadas en el órgano histórico de Covarrubias (Burgos).

Sus programas para órgano han sido muy variados: música finlandesa y noruega de los siglos XIX y XX, romanticismo germánico, monográficos de la obra para órgano de Antonio de Cabezón, de compositores nortealemanes anteriores a Bach y de compositores portugueses y franceses de los siglos XVI al XVIII. Con motivo del 250 aniversario de la muerte de J.S. Bach (2000), ofreció en la iglesia de la Residencia de los PP. Jesuitas de Bilbao la versión íntegra para órgano de “El Arte de la Fuga” en dos conciertos que tuvieron una excelente acogida por parte del público y la crítica.

En el órgano “Jesús Guridi” de la Catedral de Bilbao, ofreció dos conciertos monográficos con obras de W.A. Mozart con motivo del 250 aniversario de su nacimiento (2006). En el Cavaillé-Coll de San Antón de Bilbao, la integral de la obra para órgano de José M^a Usandizaga en dos conciertos (2007-2008). Entre 2010 y 2015 desarrolló en seis conciertos “El Legado de Bach”, con obras de diversos maestros de los siglos XVIII al XX que compusieron obras para órgano inspirándose en las del *Thomaskantor*. En 2017 interpretó la integral para órgano de Johannes Brahms en Bilbao y Pamplona, y en 2018, la de Schumann.

Como compositor, su obra para órgano incluye: Trío (1993); Tres Piezas para Organo Ibérico (1994, 1995, 1998); Preludio, Coral y Fuga sobre el nombre de DURUFLE (1994); Sinfonietta nº4 (1994) para flauta y órgano; Contrapunctus XIX (1999); Tríptico para Organo (2000); Agur Jaunak (2001) y Dos Variaciones sobre Aldapeko (2001). También ha abordado el mundo de la transcripción para órgano de obras orquestales y pianísticas de distintos compositores: Johann Sebastian Bach, José María Usandizaga, Julen Ezkurra, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Paul Hindemith, Dmitri Shostakovich y Viktor Ullmann, entre otros.

Leonor Hennequet (registrante)

Nacida en Portugalete, ex-Profesora Titular de Anatomía en la Facultad de Medicina y Odontología de la Universidad del País Vasco, cursó estudios de piano y órgano en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao. En la actualidad, estudia arpa celta y sinfónica, y también canta como soprano en el grupo “Aula Boreal”, habiendo participado en la grabación de un CD dedicado íntegramente al compositor barroco Juan del Vado.

Interviene como registrante habitual en todos los conciertos que ofrece Patxi García Garmilla y es una perfecta conocedora de los diferentes tipos de órganos desde el Barroco hasta la actualidad, habiendo participado en numerosos conciertos ofrecidos en España y Alemania.

Telemann trío



De izquierda a derecha, Susana Zabaco Perex (soprano), Patxi García Garmilla (órgano) y Emili Castelo-Branco (trompetas y fliscorno)

Su primera actuación tuvo lugar en la histórica Colegiata de San Cosme y San Damián de Covarrubias en un emocionado concierto a favor de Cáritas que se celebró en el mes de agosto de 2020 tras la primera ola de la pandemia. A este concierto siguieron otros como el del XV Ciclo de Órgano “Bizkaiko hotsak” organizado por la Asociación “Diego de Amezua” de Bizkaia en Ugao-Miraballes, el Ciclo Internacional de Música de Castilla y León (2020) en Medina de Rioseco (Valladolid), otro en la iglesia de San Pedro de Sopelana y también en el IX Festival Internacional del Órgano Barroco en Las Merindades (Oña, Burgos).

Sus integrantes, coinciden al afirmar que “nuestros programas quieren dar a conocer las obras del barroco español, el barroco colonial, las obras barrocas de un sinfín de autores desconocidos y, por supuesto, el extenso repertorio del gran compositor alemán Georg Philip Telemann, que da nombre al trío”. Y todo ello lo lleva a cabo sin perder de vista los sugerentes repertorios de los autores románticos y contemporáneos, lo que enriquece de manera notable su proyección artística y cultural, a la vez que supone un aliciente a la hora de explorar y dar a conocer al público una amplia paleta de estilos musicales.

En este concierto de Balmaseda nos presentamos sin nuestro trompetista Emili Castelo-Branco, al que deseamos una pronta recuperación, pero con el mismo espíritu de Telemann trío.

El Órgano Cavaillé-Coll / Charles Mutin de la Iglesia de San Severino (Balmaseda)

Construido en 1892 y con sistema de transmisión mecánica, su composición es como sigue:

Primer teclado manual:



Bourdon 8' Flûte harmonique 8' Bourdon 16' / Montre 8' Salicional 8' Prestant 4' Sonette

Segundo teclado manual:



Cor de nuit 8' Voix céleste 8' Viole de gambe 8' Flûte traversiere 8' Flûte octaviante 4' /
Plein jeu 4h Basson 16' Trompette harmonique 8' Basson et Hautbois 8' Voix humaine 8'

Pedaller:



Violoncelle 8' Trompette 8' Basson 16' / Soubasse 16' Basse 8' Bourdon 8'

Enganches:



Trueno, I/P, II/P y II/I, Expresión al II y al I, Trompetterie y exclusión de lengüetas,
Temblant



El órgano de Cavaillé-Coll / Charles Mutin de la Iglesia de San Severino (Balmaseda)

Gloria RV 589 de Antonio Vivaldi

Aunque Antonio Vivaldi (Venecia, 1678 – Viena, 1741) nos ha dejado una importante producción de música sagrada, esta nunca constituyó su principal foco de interés. La gran cantidad de conciertos que escribió –primero para el *Ospedale della Pietà*, el famoso orfanato de Venecia para niñas y mujeres, y luego para ricos amantes de la música de toda Europa– constituyó su trabajo diario, por así decirlo, y la ópera era su principal ocupación. Pero al menos en dos ocasiones el puesto de maestro de coro en la Piedad quedó vacante durante un largo período y Vivaldi intervino para proporcionar música al coro.

Uno de estos períodos llegó en los años 1713-1719, en los que el maestro veneciano trabajó intensamente para llenar el vacío musical que existía en el *Ospedale*. En junio de 1715 la junta de la Piedad votó a favor de conceder a Vivaldi la prima anual de maestro de coro por "sus excelentes composiciones musicales... una misa completa, unas vísperas, un oratorio y más de 30 motetes, entre otras obras" y para "estimularle a componer más obras y a perfeccionar aún más las habilidades interpretativas de las chicas de nuestro coro".

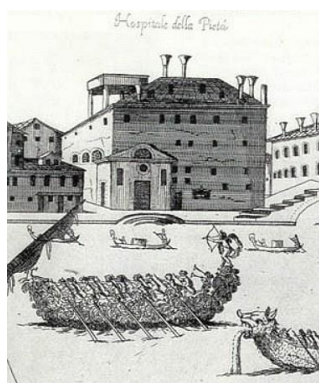


Retrato de autor anónimo de Antonio Vivaldi (Biblioteca della Musica di Bologna)

Este Gloria fue una de las obras escritas durante este período. No sin cierta polémica, la opinión de los expertos sostiene ahora que todas las partes vocales fueron cantadas por el coro femenino de la institución y en el tono original, es decir, sin tenores o bajos masculinos y sin transponer esas partes a una octava superior.

La partitura y el estilo son muy característicos de la música que Vivaldi escribió para la Piedad, incluyendo los conciertos más conocidos. Esto significa que se trata de una música exuberante y alegre, como sucede en el coro de apertura, con su distintivo oboe solista y trompeta, y una música lenta profundamente expresiva, como en el siguiente movimiento, con su polifonía cromática y las suspensiones sobre una línea de bajo constantemente pulsante.

Hay varios movimientos con solos vocales, que habrían sido cantados por los miembros del coro. "Laudamus te" es un dúo para dos sopranos, configurado como un movimiento de concierto con ritornelos instrumentales intercalados entre los pasajes para los cantantes. "Domine Deus, Rex caelestis" es un dúo de soprano y oboe, siciliana de dulce balanceo, y "Domine Deus, Agnus Dei", con su combinación de solista y coro, aparentemente causó a Vivaldi los mayores problemas compositivos, al menos a juzgar por las correcciones de las pruebas manuscritas. "Qui sedes" es otro movimiento de concierto, con un final ardiente.



Ospedale della Pietà

Soprano (solo)
(*p*)

Solo

Do - mi-ne De - us, Rex cae-le - stis, De - us Pa - ter, De - us

Organ

p

Entrada de la soprano solista en el Domine Deus, Rex caelestis del Gloria RV 589 de Antonio Vivaldi

Para el final, Vivaldi creó varios números que se combinan de forma muy eficiente. El breve "Quoniam tu solus sanctus" está basado en una música típica de comienzo de celebración, y precede a la fantástica doble fuga final sobre el texto "Cum Sancto Spiritu". A diferencia de Haydn, Vivaldi no era muy hábil en el contrapunto estricto, y para esta fuga se apropió de la conclusión de un Gloria del compositor veronés Giovanni Maria Ruggieri. Vivaldi "tomaba prestada" la música con más frecuencia de lo que se pensaba, y de forma tan creativa como lo hacía Haendel. El resultado final fue excelente, con lo cual el procedimiento apenas necesita disculpas o explicaciones.

El aria de soprano del "Gloria" de Antonio Vivaldi "Domine Deus, Rex caelestis" está escrita originalmente para orquesta de cuerdas, soprano y oboe. Es una pieza con ritmo de siciliana que nos muestra con sencillez la grandeza del Padre omnipotente.

Praeludium (Passacaglia) BuxWV 149 de Dietrich Buxtehude

Importantísimo compositor de música para órgano, Dietrich Buxtehude (Helsingborg, Suecia, 1637 – Lübeck, Alemania, 1707) fue uno de los maestros más relevantes de la Alemania del norte anterior a J.S. Bach, y su producción se extiende también a la música vocal, música de cámara, clavecín y clavicordio. En un documento encontrado en la "Nova literaria Maris Balthici", fechado poco después de su muerte, se dice de Buxtehude: "... reconoció que Dinamarca era su país de origen, del cual había llegado hasta Alemania; vivió unos 70 años". Aunque su familia procedía del pueblo de Buxtehude, al suroeste de Hamburgo, sus antepasados se habían establecido en Oldesloe, en el Ducado de Holstein, a comienzos del siglo XVI. Su padre, Johannes (1602-1674) era organista y maestro de escuela, y se sabe que ya vivía en Oldesloe hacia 1638. Después se trasladaría a Helsingborg, en el distrito de Scania (la actual Halsingborg, en Suecia), donde ocupó el cargo de organista en la Marienkirche. Tanto Holstein como Scania pertenecían entonces a Dinamarca. En 1641 o 1642 volvería a cruzar el estrecho para establecerse en Helsingør (Dinamarca) como organista de la Olskirke, puesto que mantendría hasta su jubilación en 1671.



A la izquierda, único retrato de Buxtehude existente, por Johannes Voorhout (1674). A la derecha, la Marienkirche de Helsingborg

El joven Dietrich asistió a la Lateinschule de Helsingør y recibió las primeras clases de música de su padre. En 1657 o 1658 era ya organista en Helsingborg, ocupando el puesto de su padre, y en 1660 marchó a Helsingør como organista de la Marienkirche, una congregación germanoparlante. Con la muerte de Franz Tunder el 5 de Noviembre de 1667, quedó vacante el puesto de organista de la Marienkirche de Lübeck, uno de los más importantes en el norte de Alemania. Luego de que muchos organistas lo hubieran

pretendido sin conseguirlo, Buxtehude fue elegido para ocupar este puesto el 11 de Abril de 1668. Al mismo tiempo fue nombrado "Werkmeister", cargo que simultaneaba las labores de secretario, tesorero y empresario de la iglesia. Esto le suponía un salario adicional además del que cobraba como organista. Buxtehude se hizo ciudadano de Lübeck el 23 de Julio de 1668, y, pocos días después, el 3 de Agosto, se casó con Anne Margarethe Tunder, hija menor de su predecesor. No se sabe si esto fue condición obligada para poder acceder a este trabajo, como había sucedido años antes con el propio Tunder, pero, en todo caso, sí era una práctica habitual en la época a juzgar por muchos documentos conservados; por ejemplo, la primogénita de Tunder, Augusta Sophie, se casó con el Kantor de la iglesia, Samuel Franck.

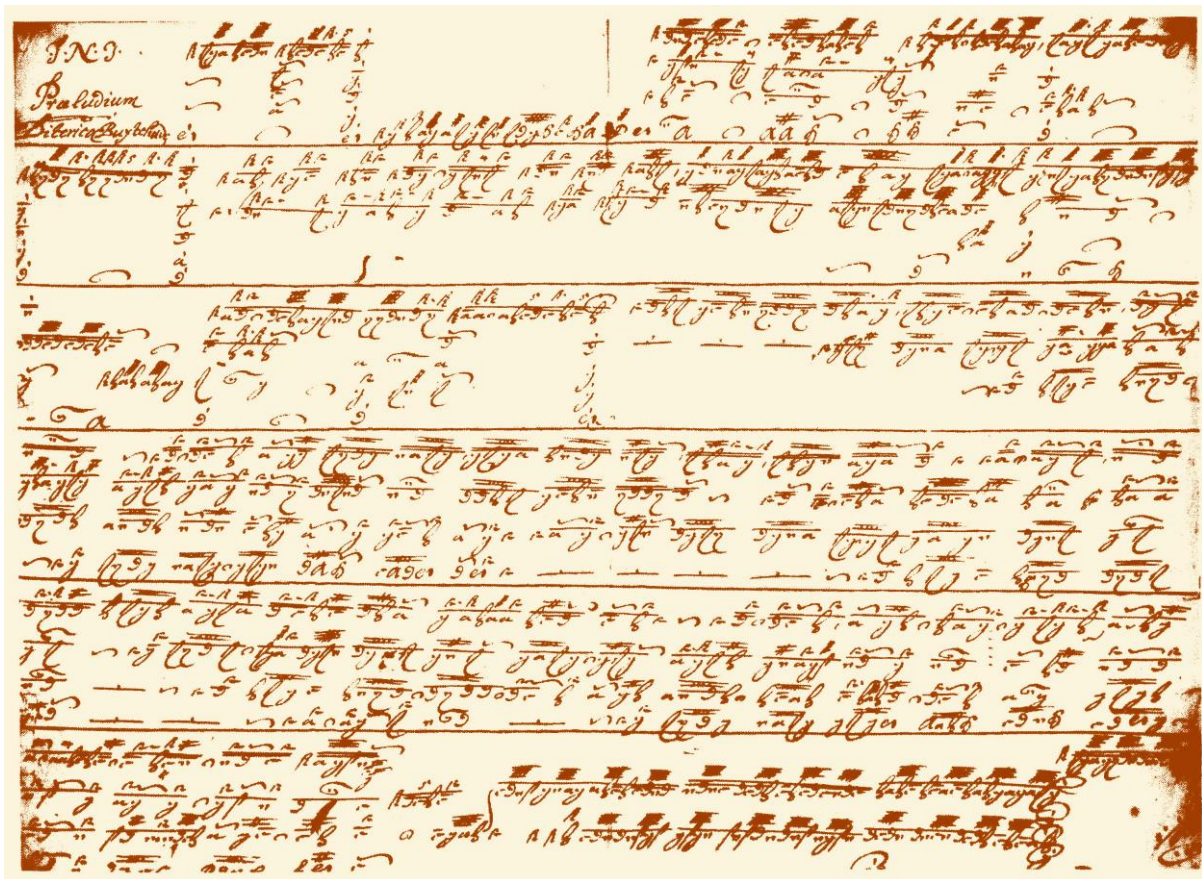
Las obligaciones de Buxtehude consistían en tocar en los servicios de mañana y tarde de los domingos y días de fiesta, así como en las tardes de víspera de fiesta. Nuestro compositor debía interpretar preludios previos a los corales que cantaba la congregación y a las ofrendas musicales del coro, así como también piezas para la comunión con la participación de instrumentistas y cantantes que eran pagados por la propia iglesia. Pero Dietrich fue muy conocido en Lübeck no solo por ser organista, sino por revivir la antigua práctica de dar conciertos en la iglesia, lo que se conocía como la "Abendmusik". Estos conciertos tenían lugar cinco domingos al año, a las cuatro de la tarde y después de los oficios; dos se daban en las fiestas de la Santísima Trinidad y otros tres durante el Adviento. Por desgracia, con la excepción de unas pocas piezas vocales, la música que se tocaba en ellos no ha llegado hasta nosotros.

Buxtehude sirvió en la Marienkirche durante cerca de 40 años. El único dato que tenemos sobre los desplazamientos que pudo realizar en este largo período habla de una visita a Hamburgo en 1687 para examinar el órgano Schnitger que se había instalado en la Nikolaikirche. Sin embargo, es obvio que estaba relacionado con los grandes músicos alemanes de su tiempo. Por ejemplo, conocía a la familia Düben de Estocolmo. Gracias a la gran colección de música sacra manuscrita de Gustaf Düben, hemos podido conocer el grueso de la música vocal de nuestro compositor. Aquí también hay obras de Kaspar Forster, que Buxtehude debió conocer personalmente a través de Düben. Su amistad en Lübeck con Johann Theile queda puesta de manifiesto en un poema que escribió como texto para una Pasión de éste que se publicó en 1673. Si nos atenemos a los escritos de Mattheson, Theile fue profesor de Buxtehude, aunque parece más bien probable que ambos se consideraran como colegas. También encontramos poemas escritos por Buxtehude en la "Harmonologia Musica" (1702) de Andreas Werckmeister; fue éste último quien dió a conocer a J.G. Walther varias obras para órgano de Dietrich, cuyas copias se conservan hoy día.

Entre las generaciones de organistas que sucedieron a Buxtehude, se encuentran figuras como Nicolaus Bruhns, que fue discípulo suyo, y Johann Pachelbel, que le dedicó su "Hexachordum Apollonis" (1699). Mattheson y Händel le visitaron en Lübeck el 17 de Agosto de 1703; de hecho, el primero estaba considerado como su sucesor en el puesto de organista de la Marienkirche, pero ocurrió que no debía atraerle la idea del matrimonio como

condición previa para ocuparlo. Por supuesto, se conserva en el consistorio de Arnstadt un documento fechado el 21 de Febrero de 1706 sobre el famoso viaje de Bach a Lübeck donde se menciona que "marchó a Lübeck para aprender muchas cosas sobre el arte de Buxtehude y no solo estuvo las cuatro semanas que estaban previstas, sino un tiempo cuatro veces superior al autorizado". Con ello, parece más que probable que Bach estuviera presente en las "Abendmusik" extraordinarias de los días 2 y 3 de Diciembre de 1705, en las que se conmemoraba la muerte del Emperador Leopoldo I y el ascenso al trono de José I. No obstante, en la necrología de Bach queda claro que el Cantor de Leipzig se desplazó hasta Lübeck con la firme idea de escuchar a Buxtehude tocar el órgano.

Buxtehude fue enterrado el 16 de Mayo de 1707 en la Marienkirche. Por fin se encontró un sucesor suyo conforme con la "cláusula de matrimonio". J.C. Schieferdecker, que había sido su ayudante, fue nombrado organista y "Werkmeister" el 23 de Junio de 1707, y se casó con Anna Margareta Buxtehude en Agosto de 1707.



Manuscrito autógrafo de Buxtehude del Preludio y Fuga en sol mayor BuxWV 147 escrito en tablatura alemana para órgano

La música para órgano de Buxtehude se relaciona estrechamente con el sonido característico de los órganos del norte de Alemania, es decir, fuertes contrastes de color (timbre) y un pedal pleno de posibilidades. En Lübeck, nuestro maestro tocaba un instrumento con 52 juegos, de los cuales 15 pertenecían al pedal. Esto suponía que el pedal tenía más registros

que cualquiera de los tres manuales; en efecto, disponía de dos juegos de 32 pies y una gama completa de principales, mixturas y lengüetas. Por esta razón, no es de extrañar que el pedal jugara en su música un papel mucho más importante que el que había desempeñado hasta entonces como simple sostén armónico o para llevar el "cantus firmus". El pedal participaba plenamente en la estructura de las obras, incluso con pasajes de marcado virtuosismo. Otra característica importante del órgano nortealemán era la existencia del "Brustwerk" y el "Rückpositiv", ambos con profusión de juegos de lengüetería y de mutación que se empleaban para el discurso de líneas melódicas muy marcadas. Este tipo de sonoridad resultaba muy apto para la voz solista, que podía acompañarse por otras voces con registración más discreta en otro manual. Con frecuencia eran tres las voces acompañantes, estando la inferior de ellas encomendada a la parte del pedal. Esta variedad tímbrica y espacial se prestaba a la ejecución de pasajes en eco y a la composición de obras con secciones cuyas intensidades contrastaban de manera notoria.

En la música para órgano de Buxtehude, como en la de otros maestros nortealemanes, incluido el mismo J.S. Bach, pueden distinguirse dos grupos bien diferenciados: las obras basadas en melodías de coral a modo de "cantus firmus" y las obras libremente estructuradas. Las primeras pueden clasificarse en tres categorías:

- a) variaciones corales.- muy cultivadas por Sweelinck, Scheidt y Böhm, y no tanto por Buxtehude. Normalmente se componen de tres o cuatro versos sobre el propio coral, que se interpretan casi siempre solo con los teclados manuales.
- b) fantasías corales.- muy enraizadas en la tradición de la improvisación en el norte de Alemania. Son los corales de mayor virtuosismo escritos por Buxtehude. Su estructura compositiva es muy similar a la de los conciertos vocales: cada frase del coral se desarrolla extensamente, constituyendo grandes secciones llenas de contraste dramático.
- c) preludios corales.- constituyen la gran mayoría de los corales para órgano de Buxtehude. Son obras pensadas para dos manuales y pedal. El "cantus firmus" del coral se sitúa en la parte superior y aparece con abundante decoración. Tres partes armónicas lo acompañan: dos en el otro teclado manual y la inferior en el pedal. Todas ellas son contrapuntísticas aunque no necesariamente imitativas. Probablemente, Buxtehude utilizaba estas piezas cortas como introducción al canto de la congregación. Son muy líricas, subjetivas y devocionales, hasta el punto de que se podría afirmar que son al órgano lo que las arias a las obras vocales.

Por otra parte, las obras con estructura libre nunca tienen el encabezamiento de "Preludio y Fuga" que encontramos tan asiduamente en la producción bachiana, sino que se componen de una alternancia de secciones libres con estructura de toccata, preludio o "ciaccona" con dos o tres secciones fugadas cuyos sujetos se relacionan entre sí del mismo modo en que lo hacen los de las canciones de Froberger o Frescobaldi. En realidad, solo los Praeludia BuxWV 138, 144, 145, 147 y 157 son verdaderos "preludios y fugas" con dos secciones bien

diferenciadas. Las secciones libres tienen un marcado carácter improvisatorio, con fragmentos de virtuosismo tanto en los manuales como en la parte del pedal, progresiones armónicas, estructura acordal y una sugerente ornamentación. La primera sección suele estar más desarrollada que las otras; las secciones intermedias tienen más apariencia de transición y la última sección, en general fugada, es brillante y pletórica de sonido, finalizando con una última evocación al estilo libre de la toccata. Bach conservaría esta evocación final en muchas de sus fugas, en un intento de concebir una estructura ternaria toccata/fuga/toccat, como, por ejemplo, en su célebre Toccata y Fuga en re menor BWV 565.

Las secciones fugadas, a veces verdaderas fugas, son de una técnica contrapuntística exquisita. En ellas, Buxtehude desarrolla incluso pasajes con contrapunto doble y en estrecho. Los sujetos muestran un típico diseño instrumental: notas repetidas, saltos interválicos fuertes y, a veces, silencios intercalados. Cada fuga consiste en una serie de exposiciones con entradas en tónica y dominante y respuestas fundamentalmente tonales. Suelen tener poco material episódico, dado que éste predomina con mucho en las secciones libres. Las fugas de Buxtehude están probablemente entre las primeras obras de este género pensadas específicamente para el órgano. Sus temas resultan todos muy aptos para el pedal, a la vez que este último extiende y enriquece la textura contrapuntística de manera que estas obras nunca podrían tocarse solo con los teclados manuales.

El Praeludium ("Passacaglia") en sol menor BuxWV 149 que ofrecemos en nuestro programa es muy ilustrativo del estilo de las composiciones libres para órgano, esto es, organización muy fragmentada con las distintas secciones perfectamente diferenciadas, sin alcanzar la gran estructura binaria de "preludio y fuga" que J.S. Bach desarrollaría más adelante. Así, la obra está dividida en cuatro secciones:

- 1) "Passacaglia" inicial (compases 1-20) con diseños de tresillos en el manual y "basso ostinato" en la parte de pedal.
- 2) Primera fuga (c.21-54) con el tema y la respuesta en mutación de quinta por cuarta, estructurada en dos exposiciones, con una breve "codetta" de carácter cadencial al final de la sección.
- 3) Sección de "puente" (c.55-78) entre las dos fugas, con empleo del "Lleno" y ritmo muy dinámico apoyado por un bajo en diseños de corcheas ininterrumpidas que recuerdan al continuo de los instrumentos de cuerda de las cantatas.
- 4) Segunda fuga (c.78-159), brillante y pletórica de sonido, cuyo sujeto evoca rítmicamente el estilo de las oberturas francesas. El desarrollo es ahora más patente que en la primera fuga, con algunas modulaciones inesperadas y líneas de pedal impregnadas de virtuosismo. El final es característico de la escuela orgánica nortealetmana, es decir, con una alusión al estilo de la "toccata", muy libre, con contrastes agógicos y de duración de notas muy acusados, que pueden remarcarse con el empleo de la lengüetería.

En fin, el Praeludium ("Passacaglia") en sol menor BuxWV 149 es una obra brillante y quizás una de las piezas para órgano más populares de Buxtehude y más ilustrativas de su estilo. Con seguridad muchos creerán ver en el inicio de la obra, es decir, en la "Passacaglia", algunos elementos que luego Bach desarrollaría magistralmente en su monumental "Passacaglia y Fuga en do menor" BWV 582. En este sentido, la obra de Buxtehude es un claro precursor de la grandiosa construcción bachiana cuya arquitectura siempre nos asombrará.

BuxWV 149

Passacaglia inicial del Praeludium BuxWV 149 de Dietrich Buxtehude

Primera fuga del Praeludium BuxWV 149 de Dietrich Buxtehude



Sección de puente entre las dos fugas del Praeludium BuxWV 149 de Dietrich Buxtehude

Segunda fuga del Praeludium BuxWV 149 de Dietrich Buxtehude

Theodora HWV 68 de Georg Friedrich Händel

"Theodora" es un oratorio en tres actos de George Friedrich Händel (Halle, Alemania, 1685 – Londres, 1759), con libreto de Thomas Morell, que está basado en una obra de Robert Boyle publicada en 1687 con el nombre de "The Martyrdom of Theodora and Didymus".

Comparado con otras obras de Händel basadas en historias heroicas del Antiguo Testamento, Theodora, obra maestra poco conocida, estrenada el 16 de marzo de 1750 en el Covent Garden de Londres, realiza una profunda exploración de los sentimientos internos y la fe de sus personajes, y la relación que estos mantienen con el poder civil. Por la fuerza teatral que contiene cada una de sus escenas, así como por la caracterización de sus personajes con sus sentimientos emocionales fuertemente contrastados, bien podría considerársele más como una ópera.

La trama de la obra cuenta la historia de la mártir cristiana Theodora, quien fue ejecutada en Antioquía durante las persecuciones de Diocleciano, y el esfuerzo que realiza el soldado romano Didymus para salvarla, mientras se debate entre sus convicciones personales y la obediencia a la autoridad.

Theodora canta la emocionante aria "Angels ever bright and fair" ("Angeles luminosos y beatos") en el Acto I, escena 5. Prisionera y sabiendo cuál va a ser su final, suplica a los ángeles que la lleven al cielo con sus blancas ropas virginales.

RECIT.

f *marcato* *f*

O, worse than death in - deed! Lead me, ye guards, lead me, or to the

f

p *Slower.* *pp* *mf*

rack, or to the flames, I'll thank your gracious mer cy.

Recitativo "O, worse than death indeed!" de Theodora de Händel

p *p* *p*

An - gels ev - er bright and fair,

p *p*

An - gels ev - er bright and fair, Take, O take me,

mf *p*

Entrada de la soprano en el aria "Angels ever bright and fair" de Theodora de Händel

Fantasia en re mayor TWV 33:A3 de Georg Philipp Telemann

Extraordinariamente prolífico como compositor, con más de 3.000 obras catalogadas, de Georg Philipp Telemann (Magdeburgo, 1681 – Hamburgo, 1767), sin embargo, no se conservan muchas obras para órgano. Para este instrumento y con el empleo del pedalier, tan solo han pervivido tres corales, una sonata trío en cuatro movimientos y la Fantasia en re mayor que interpretamos en este concierto. Obra de estructura muy libre y virtuosísticas figuraciones, más bien se parece a una toccata, y sus constantes articulaciones de rápido movimiento y rotundo despliegue acordal la entroncan más con el estilo clavecinístico que el organístico. En cualquier caso, es una pieza llena de luminosidad y airoso movimiento, que alcanza cotas de sonoridad extraordinarias y facilita el contraste de intensidades mediante el empleo de la alternancia de teclados.



***Georgivs Philippvs Telemann*, grabado al cobre de Georg Lichtensteger (1700-1781)
(Hamburgo, 1744)**

De la Fantasia en re mayor TWV 33:A3 sólo se ha conservado un manuscrito en el Deutsches Historisches Museum de Berlín, con la sigla 21790. Falta en las ediciones impresas de Itzehoe, Londres y Bruselas, mientras que en Berlín se grabó como un apéndice de la colección "Herrn Georg Philipp Telemanns fugirende und veränderte Choräle" ("Corales fugados y arreglados por el Sr. Georg Philipp Telemann"). Es cierto que falta el nombre del autor, lo que podría justificar algunas dudas sobre la autoría de Telemann. Sin embargo, si se tiene en cuenta que en la edición berlinesa de los 48 preludios corales el nombre de Telemann aparece sólo una vez y al principio del volumen, justo en la portada, la duda sobre la autoría de Telemann se desvanece, ya que la edición berlinesa es un volumen claramente "telemanniano".

Inicio de la Fantasía en re mayor TWV 33:A3 de Georg Philipp Telemann

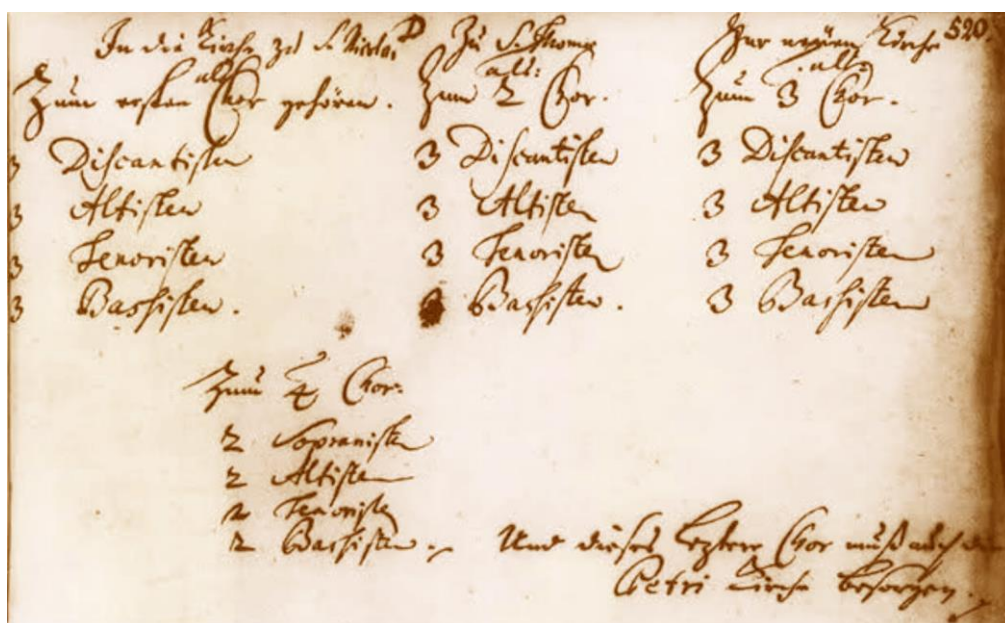
Uno se siente inclinado a buscar una relación entre esta "Fantasía" y las "Tres docenas de fantasías para piano" de Telemann. Sin embargo, no parece existir tal vínculo, pues esta Fantasía es más extensa y está escrita en un solo movimiento, mientras que estas últimas son piezas más cortas organizadas en varios movimientos. También podemos afirmar que el estilo de esta Fantasía es un tanto inusual, ya que a menudo presenta cadencias intercaladas que parecen inhibir el flujo melódico. Lo más lógico es que el compositor pensara en un cambio de teclado manual en estos puntos, algo que, en todo caso, no está indicado en el manuscrito. Las cadencias de alargamiento y despliegue acordal sobre una nota pedal en algunos compases parecen querer indicar un "ritardando" preparatorio. Desde el punto de vista musical, encontramos alguna cadena de secuencias relativamente larga cuyo estilo es algo "vivaldiano", y también unas cuantas audacias armónicas modulatorias que rompen con toda tendencia previsible, lo que otorga al conjunto de la obra una frescura y versatilidad en el desarrollo que están fuera de toda duda.

La Pasión según San Mateo BWV 244 de Johann Sebastian Bach

La segunda esposa de Johann Sebastian Bach (Eisenach, Alemania, 1685 – Leipzig, 1750), Ana Magdalena, confiesa en su Diario que su "admirado Sebastián" –así le llamaba– fue la persona más sensible a los valores religiosos que conoció en su vida, en la que pudo tratar a personas de alta espiritualidad. De esa profunda y sincera piedad surgieron sus dos inigualables Pasiones: la Pasión según San Juan (1724) y la Pasión según San Mateo (1729).

La Pasión según San Mateo es muy posiblemente la obra religiosa más grande de la historia de la música: íntima relación entre texto y música, fidelidad al relato evangélico, elevada creación poética y una profunda piedad se dan cita en ella, de manera que no podemos diferenciar ningún aspecto de ellos como el más sobresaliente.

La obra, que lleva el número de catálogo BWV 244, fue compuesta por Bach entre 1727 y 1729 (se desconocen el año exacto y las circunstancias de la composición). Aunque se relaciona directamente con la música fúnebre para el príncipe Leopold de Anhalt-Cöthen de 1729, se desconoce si la cantata fúnebre sirvió como modelo para la pasión o si la pasión fue el modelo de la cantata, o ,incluso, si existen otros orígenes previos. Esta magna obra fue interpretada el 15 de abril de 1729 (Viernes Santo) en la iglesia de Santo Tomás en Leipzig bajo la dirección del compositor, en una representación para la cual Bach no pudo disponer de los recursos idóneos; de hecho, en un memorándum al Consejo de la Ciudad de Leipzig, se quejó de que únicamente 17 de los 54 miembros del coro habían estado a la altura de las exigencias interpretativas.



Memorandum de Johann Sebastian Bach dirigido al Consejo de la Ciudad de Leipzig

A pesar de que la obra no fue muy estimada en su tiempo por su estilo “operístico”, rechazado en su mayoría por los representantes del Pietismo dentro de la burguesía de Leipzig, Bach revisó algunas de sus partes varias veces, la última de ellas en 1736, en donde incluyó un grupo de continuo con órgano para cada uno de los dos coros.

Tras la muerte de Bach, esta monumental Pasión cayó en el olvido (como, en general, toda la obra del compositor) y no se repuso hasta 1829 cuando el compositor y director Felix Mendelssohn volvió a interpretarla con la Sing-Akademie de Berlín en una versión abreviada. La recuperación de esta obra dio inicio a un fuerte interés por el estudio y el análisis de las obras de Bach, particularmente las compuestas a gran escala, que ha persistido hasta nuestros días.

“Blute nur” es una aria da capo de la primera parte de esta Pasión, cargada de gran dramatismo, en la que Bach nos muestra de manera visible el Símbolo de la Cruz representada por las notas si, do#, la#, si. El texto de esta pieza hace referencia a la traición de Judas que se ha convertido en una serpiente, con la melodía imitando los movimientos del reptil, que en la simbología bíblica representa el mal.

ARIA. CORO II. Con due Flauti.
Soprano.

Blu - te nur,
p

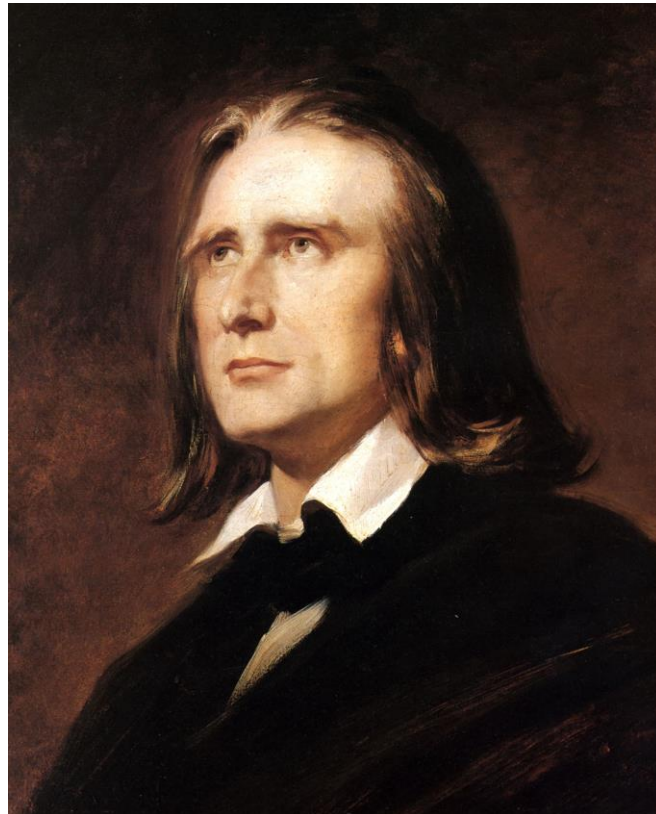
blu - te nur,
blu-te nur, du lie-bes Herz, blu-te nur, du lie-bes

Comienzo del aria "Blute nur" de la Pasión según San Mateo BWV 244 de J.S. Bach

Preludio y Fuga sobre el nombre de B-A-C-H, S. 260 de Franz Liszt

Sin lugar a dudas, el piano, un "microcosmos de la música" en palabras del propio Franz Liszt (Raiding, Austria, 1811 – Bayreuth, Alemania, 1886), fue el instrumento que mejor canalizó las ideas del Romanticismo. Como pianista y virtuoso idolatrado por sus coetáneos, Liszt disfrutó de un cúmulo de éxitos sin precedentes durante la década de 1840, años en los que casi toda su actividad como compositor se centró en el repertorio pianístico. No sería hasta 1850 que Liszt escribió su primera obra para órgano, la monumental Fantasía y Fuga sobre el Coral "Ad nos, ad salutarem undam". Es destacable que en la primera edición de esta obra, se especifica que puede tocarse al órgano, al "Pedalflügel" (o piano con pedales), o bien para piano a cuatro manos. Es como si la necesidad de escribir estructuras musicales para piano cada vez más complejas obligara a Liszt poco a poco a un cierto retorno a la música organística.

En efecto, esta era una época en la que prevalecía la idea de que el órgano no podría resistir por mucho tiempo al inexorable "avance del progreso", como escribió Urania en 1859. Sin embargo, el instrumento se reincorporó a la vida musical gracias al empleo de sonoridades propias de la orquesta; esto es, una concepción "sinfónica" del instrumento de la cual hacía uso pleno César Franck y que ya había insinuado, aunque tímidamente, el propio Mendelssohn. Sólo de esta forma resultó posible que el órgano superara el aislamiento al que había sido sometido durante muchas décadas tras la muerte del gran Johann Sebastian Bach en 1750 y de su notable discípulo Johann Ludwig Krebs en 1770.



Retrato de Franz Liszt por Wilhelm von Kaulbach

Las formidables y virtuosísticas obras para órgano de Liszt fueron concebidas en el gran órgano Friedrich Ladegast de Merseburg. Por un lado influidas por el pietismo romántico inherente al movimiento de restauración eclesiástica que se produjo en estos años (lo que se dió en llamar la "técnica del compositor religioso"), y, por otro, inundadas de la vibración y el apasionamiento que caracterizó el "pathos" del período Romántico, las obras para órgano de Liszt pueden situarse, sin duda, entre la élite de la producción compositiva del gran maestro húngaro. En particular, hacia el final de su vida, cuando un profundo misticismo dominó toda su producción, Liszt, que paralelamente planeaba sacar a la luz una edición de las obras de Palestrina, escribió sus obras más espectaculares para órgano.

El característico dualismo lisztiano entre la contemplación religiosa y el apasionamiento romántico quedó puesto de manifiesto desde la primera interpretación en 1855 de la Fantasía "Ad nos, ad salutarem undam" por el discípulo de Liszt, Alexander Winterberger,

en la Catedral de Merseburg. En esta misma línea, la impresión que tenía Liszt de Bach fue clave a la hora de componer el Preludio y Fuga sobre su nombre. Para Liszt, el gran "Kantor" de Leipzig era como "un lago de ensueño con brillo metálico", y también el "Thomas Aquinas de la música". En 1855, Liszt escribió la primera versión del "Preludio y Fuga sobre el nombre de B-A-C-H"; la segunda y definitiva, de escritura más elaborada, data de 1870. Humphrey Searle, en su libro "The Music of Liszt" (Londres, 1966) consideró esta composición como uno de los vínculos más importantes entre Bach y Schönberg. En esta obra, profundamente innovadora, la sensación de tonalidad está interrumpida en múltiples ocasiones por un cromatismo muy marcado.



Inicio del Preludio sobre el nombre de B-A-C-H de Franz Liszt

El Preludio se inicia con el desarrollo del tema B-A-C-H (si bemol-la-do-si natural) en "ostinato" en la parte del pedal, al que se superponen cromatismos ascendentes que culminan en tres acordes vigorosos con un calderón que prolonga un acorde de séptima disminuía. El clímax así alcanzado nada tiene que envidiar al ambiente evocado por las grandes obras organísticas de Bach. Siguen pasajes muy rápidos que evocan a las primitivas "toccatas" del período Barroco, siempre con el tema principal pasando por tonos diferentes, tanto por aumentación como por disminución. Liszt evoca aquí de manera magistral los recursos técnicos del propio Bach, pero los impregna de un cromatismo muy vivo, con fuertes contrastes de intensidad y cambios de "tempo". Así, llega a condensar el tema cromático y lo utiliza para modular hasta un punto de suspensión. Sucesivas cascadas cromáticas conducen a la exposición en el tono original en "pianissimo". Nuevos diseños por despliegue de acordes seguidos de exposiciones modulantes por disminución culminan en una nueva presentación en el tono original, pero ahora con una estructura no melódica, sino vigorosamente acordal. Una larga cadencia en descenso cromático conduce sin interrupción hasta la enmascarada y sombría entrada de la Fuga.

El tema de la Fuga, que comienza "misterioso", se desarrolla bajo una amplia serie de once tonos distintos, de los cuales sólo dos llegan a repetirse. Un rasgo muy curioso de esta Fuga

es que el tema principal nunca vuelve a presentarse completo después de la exposición, lo que hace pensar en una forma musical intermedia entre la fuga y la fantasía, antes que en una verdadera fuga en sentido estricto. Toda la exposición está encomendada al manual, de manera que el pedal no actúa más que como un apoyo puntual. Los primeros episodios se exponen en cuatro frases amplias de las cuales sólo la última recalca el tema en el pedal. No faltan exposiciones con el tema principal sincopado, lo que acentúa el espíritu "rubato" generalizado a toda la obra.

FUGA
Andante
III

pp misterioso
legato
sempre pp sotto voce

Inicio de la Fuga sobre el nombre de B-A-C-H de Franz Liszt

Las escapadas cromáticas intermedias crean una atmósfera más de inestabilidad que de verdadero diálogo, y el "crescendo" continuo permite alcanzar una segunda sección ("Allegro") en la que el tema se presenta reforzado en tres octavas y sólo en su encabezamiento, con drásticas separaciones elaboradas con escalas descendentes. Esta estructura formal, de la que Liszt hace un desarrollo más que imaginativo explotando el material temático de manera magistral, se mantiene hasta que el tema principal aparece en la parte del pedal por aumentación, para desembocar después en un primer pedal, sobre el que los trémolos cromáticos resuelven en un acorde de novena menor.

El trino sobre el grado de novena proporciona un carácter suspensivo que da paso a la tercera y última sección de la Fuga. El pedal inicia la exposición atacando la cabecera del tema, a la que sigue la continuación incompleta en la mano izquierda. El propio tema en sínkopas, que ya había hecho acto de aparición en la exposición, parece ahora actuar como un contrapunto complementario a los amenazadores cromatismos ascendentes. Tres exposiciones del nombre de Bach en el pedal, escritas en intervalos ascendentes de un tono, dejan la última de cada grupo de cuatro notas como un sub-pedal que anuncia la conclusión de la obra. La tercera evoluciona sugiriendo un "stretto" del tema en el pedal, siempre con realizaciones armónicas de séptima disminuía que nos llevan a un nuevo pedal en forma de trémolos que resuelven en un breve canon en estrecho con las notas del manual. Una nueva

exposición del tema en su tonalidad original y en tiempo "maestoso" recuerda a la que aparecía hacia el final del Preludio.



Trémolos en el pedal en la Fuga sobre el nombre de B-A-C-H de Franz Liszt



Final de la Fuga sobre el nombre de B-A-C-H de Franz Liszt

Nuevos episodios modulantes, con un "ostinato" en el pedal que rememora las evoluciones que daban comienzo a la obra, dan paso a una penúltima presentación del tema que deriva hasta la tonalidad de sol bemol. Tras esta suspensión, sigue un breve pasaje con el tema en "ritenuto", compuesto enteramente por triadas, pero en tonos lejanos (sol bemol mayor, la mayor, do mayor y si mayor), que crea una atmósfera mágica próxima a la del "Tristán e Isolda" de Wagner, en un deseo de alejarnos de la tonalidad principal (ejemplo a). Sin duda, este rasgo constituye un detalle de armonía postromanticista inconfundible. El final de la obra es un "tutti" acordal brillante sobre el pedal de la fundamental (si bemol, ejemplo b), pero con la sensación de que la tonalidad básica se ha alcanzado en un intento relativamente apresurado, sin apenas dar tiempo a su afianzamiento en los oídos de nuestro público.

Obra de gigantescas proporciones, el Preludio y Fuga sobre el nombre de B-A-C-H nos recuerda a las grandes composiciones pianísticas de Liszt. El virtuosismo de los "Años de Peregrinaje" está igualmente presente en esta pieza insuperable, demostrando que Liszt fue un compositor que supo abrir nuevos caminos en la música para órgano.

Mirentxu de Jesús Guridi

Jesús Guridi Bidaola (Vitoria-Gasteiz, 1886 – Madrid, 1961) era biznieto del famoso compositor Nicolás Ledesma. Cursó sus primeros estudios de música en Bilbao, donde compuso sus primeras partituras y ganó los Juegos Florales de 1902. Estudió con Vincent d'Indy en la "Schola Cantorum" de París, con Joseph Jongen en Bruselas y con Otto Neitzel en Colonia. Regresó a la capital vizcaína en 1909, para hacerse cargo de la Sociedad Coral de Bilbao y alternar su carrera de director de orquesta con la de organista. En 1914 ganó una cátedra en el Conservatorio de Madrid, con el que estuvo vinculado hasta su fallecimiento.

Autor de una extensa y variada obra, Jesús Guridi cultivó distintos géneros musicales. Combinó piezas para arpa, txistu o piano con composiciones orquestales como "Una aventura de Don Quijote" (1915, inspirada en la batalla del vizcaíno de Don Quijote de la Mancha), Diez melodías vascas (1941), Sinfonía pirenaica (1945) o Fantasía (1956, en homenaje a Walt Disney). Concibió también una obra coral titulada Eusko Irudariak (Escenas vascas, 1922) pero, no obstante, Guridi fue básicamente conocido por sus incursiones en el mundo del teatro musical y de la zarzuela.

Mirentxu (1910) fue su primera zarzuela. Se estrenó en Bilbao y contó con la colaboración del escritor Jesús María Arozamena en la elaboración de los textos. En Amaya (1920) el autor partió de los escritos de Francisco Navarro Villoslada para redactar parte del libreto en euskera y dejarse influir por el estilo de Wagner. Cautivado por las escenas de tipo costumbrista y por el folclore vasco, Jesús Guridi escribió su tercera obra teatral en 1925, titulándola "El Caserío".

Otras piezas de teatro musical compuestas por el autor son La meiga (1928), basada en el cancionero gallego, La cautiva (1931), Mandolinata (1934), recogiendo parte de las canciones renacentistas italianas, Mari Eli (1936), La bengala (1939), el sainete Déjame soñar (1943), Peñamariana (1944), donde recrea varias farsas salmantinas, y la comedia La condesa de la aguja y el dedal (1950).

Volviendo a Mirentxu, es una ópera en dos actos y un epílogo con libreto de Alfredo Echave. Se estrenó el 31 de mayo de 1910 en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao, en un principio como zarzuela. Después el autor la transformó en ópera en el año 1912. Como encargo de la Sociedad Coral de Bilbao, fue estrenada cuando el compositor acababa de regresar de sus estudios en el extranjero (París, Bruselas y Colonia), financiado por el conde de Zubiría, a quien está dedicada la partitura.

Hay que enmarcar esta obra en la flamante etapa de prosperidad económica y cultural que vivía Bilbao por aquel entonces, así como en el contexto de un nacionalismo incipiente que pretendía desarrollar una "ópera vasca". Fue la Sociedad Coral de Bilbao la que dio un impulso al teatro lírico vasco a través de su 25º aniversario en 1909, cuando se encargaron y estrenaron obras de estas características, entre las que se encuentran Maitena, Mendi-mendiyan, Lide ta Ixidor, Mirentxu e Itsasora. Todas ellas presentan alternancias entre

diálogos en castellano y partes cantadas en euskera, así como un marco ambiental eminentemente rural y unas melodías propias del folclore de la región.



De izquierda a derecha. Delante: Nemesio Otaño, Bernardo de Gabiola, José Gonzalo Zulaica Arregui, Jesús Guridi y Norberto Almandoz; detrás: Beltrán Pagola, José de Olaizola, Pablo Sorozabal, Luis Urteaga, Jose María Beobide, Miguel Echeveste y José Izurrategui.

Mirentxu fue estrenada con un reparto casi enteramente local en cuanto a personajes, orquesta y decoradores. La crítica elogió el encanto de la partitura de Guridi, pero censuró la falta de homogeneidad en los números, la monotonía y la ingenuidad del argumento. Sin embargo, el crítico Ignacio de Zubialde (pseudónimo de Juan Carlos Gortázar, impulsor de muchas de las instituciones musicales que surgieron en Bilbao esos años), afirmó que esta obra era el camino que debería seguir el verdadero teatro lírico vasco: «El paso dado en esta temporada es decisivo. Ya tenemos teatro lírico vasco, cuyo porvenir está seguro, pues se halla en manos de compositores jóvenes en su mayoría y expertos, de quienes es dable esperarlo todo [...]. Solo hace falta perseverar y afianzarse en esta vía de progreso, dejando a un lado todo lo que no sea poner los ojos en un ideal alto y único: el de la conquista definitiva de su personalidad para el arte de nuestra región y el de su ingreso después en las grandes corrientes del arte universal».

Debido a las críticas recibidas, el autor realizó algunas modificaciones en la obra. Por ejemplo, la convirtió en ópera para su estreno en Barcelona el 23 de enero de 1913 con gran éxito por parte de la crítica catalana. Sin embargo, el compositor decidió presentar en Madrid la obra en su versión original en el Teatro de la Zarzuela el 30 de abril de 1915, resultando tener una gran acogida por parte del público, si bien con diversidad de opiniones en la crítica. Posteriormente y debido a motivos económicos, en 1926 comenzó a trabajar en una nueva versión que se estrenaría en el Teatro Arriaga de Bilbao el 10 de febrero de 1934.

En esta versión reinstrumentó la partitura, modificó algunos números y añadió otros nuevos. En 1947 pidió al escritor Jesús María de Arozamena un nuevo libreto para la obra. Este partió de la última versión y elaboró dos nuevas: una en castellano y otra en euskera. Esta última fue estrenada en el Teatro del Gran Kursaal de San Sebastián el 24 de noviembre de 1947 por la Compañía Lírica Donostiarra. El Teatro de la Zarzuela de Madrid ofreció, los días 22 y 24 de noviembre de 2019, la recuperación de la versión del 24 de noviembre de 1947 en modalidad de concierto. Este estreno tuvo una gran acogida por el público y la crítica.

La conmovedora aria “Goizeko eguzki argiak” de esta ópera está llena de ternura y nos conduce hasta un éxtasis casi contemplativo. La protagonista canta su amor por Raimundo apoyándose en una línea melódica de extremado lirismo. Nada en esta pieza hace presagiar el trágico final de Mirentxu.

Mirentxu.-

Los cie - los me da - rán la luz de ca - da des - per - tar, -
Gol - ze - koe - guz - ki ar - gi - ak a - gur e - gi - te - an, -

pp

Mir.

los flo - res, ai - rey cie - lo - pa - ra po - der so - ñar...
es - na da ne - re bi - o - lza - be - ra - kin ba - te - an.

Entrada de la soprano en "Goizeko eguzki argiak" de Jesús Guridi

La actividad creadora del gran maestro vasco estuvo siempre marcada por el perfeccionismo de sus trabajos y por su incesante búsqueda de nuevas sonoridades, tomando como punto de partida los motivos de la canción popular vasca. Jesús Guridi acumuló numerosos galardones a lo largo de su vida. Dirigió, además, el Conservatorio de Madrid, fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes y ejerció como directivo de la Sociedad General de Autores.

Tres obras de Martín Rodríguez Seminario

Organista y compositor de música religiosa, Martín Rodríguez Seminario (Pamplona, 1871 – Balmaseda, 1961) cursó sus estudios musicales en la Academia Municipal de la capital navarra. Gracias a su tenacidad y esfuerzo, triunfó como organista, compositor y profesor de

música; lo fue en los colegios de los Padres Jesuitas de Carrión de los Condes y Gijón, y, entre sus discípulos destacados, merece citarse al padre Luis Iruarrizaga. En 1901 logró por unanimidad la plaza de organista de la iglesia de San Severino de Balmaseda, tras un concurso en el que concurrieron veintiún aspirantes más. Aquí ejercería su ministerio durante 60 años hasta el fin de sus días.

Don Martín se casó con la balmasedana Catalina Ostolaza San Vicente, con quien tuvo dos hijos: José, malogrado en plena juventud a causa de un accidente, y Elena Francisca que se casó con el farmacéutico José Augusto Calvo Alonso, de cuyo matrimonio nacieron en Balmaseda María Teresa, María Rosa, María del Carmen, Aurelia, Violeta y María Belén.

Entre las obras más destacadas de Martín Rodríguez, se encuentran tres Misas de Gloria, una de Requiem, cinco Salves, un Miserere y un Ave María. La "Antología Orgánica Práctica" del padre Otaño presenta como ejemplos diversas composiciones organísticas de nuestro maestro. Por otra parte, sus "Ciento doce versos sobre los ocho tonos del canto llano" para órgano fueron editados por la prestigiosa Casa Boileau.

Además del citado Luis Iruarrizaga, fueron discípulos suyos Luis Urteaga, Eduardo Gorosarri, Luis Usobiaga, Francisco Bengoa, Toribio Azpiazu y Benigno Bermejillo. Los futuros organistas pasaban temporadas enteras en Balmaseda viviendo en pensiones y estudiando música tanto en casa de don Martín como en el coro de San Severino. Sus juicios y opiniones siempre fueron muy bien valorados. Baste decir que Jesús Guridi acudía a Balmaseda en bicicleta desde Bilbao para conocer la opinión de don Martín sobre sus composiciones.

En nuestro programa, interpretaremos tres obras del gran maestro navarro. La primera es la **Fughetta en la bemol mayor**, obra profunda y sesuda, densa en escritura y con claros matices tardo-románticos, compendia todo el saber contrapuntístico europeo de finales del siglo XIX y, en este sentido, se acerca a las ideas de Johannes Brahms, incluso con algún que otro matiz "regeriano", transportándonos a los círculos germánicos que generaron el conocido como "Orgelbewegung" o "Movimiento por el órgano", que pretendía evocar el contrapunto de los antiguos maestros (entre ellos, por supuesto, Bach), visto desde una óptica romántica y post-romántica, es decir, impregnado con matices orquestales de gran densidad. La herencia de Bach, sumada a una cierta influencia del sinfonismo germánico, da lugar a una obra coherente, de estructura bien deliberada, y acabado contrapuntístico impecable, poniendo de manifiesto la excelente formación y atinado criterio de su compositor.

La segunda es el conmovedor "**Redde mihi laetitiam**" de su Miserere, obra bien conocida y apreciada por los balmasedanos. Después de dos años de paréntesis por la pandemia, escucharemos esta hermosa aria de soprano que nos emocionará recordando la Semana Santa.

Bien diferente a la Fughetta en la bemol mayor que hemos comentado anteriormente es la **Fuga en fa mayor**, de escritura más sencilla y abierta, que constituye todo un ejercicio de aproximación pura y llana al estilo de Bach. Su escritura es impecable y su elaborado contrapunto no le quita ni un ápice de cristalina transparencia.



Comienzo de la Fughetta en la bemol mayor de Martín Rodríguez

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Redde mihi laetitiam' from the 'Miserere' by Martín Rodríguez. The score is written in ink on aged paper. It is for a voice part, specifically 'Solo de tiple' (Soprano). The tempo is marked 'Andante quasi moderato'. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes the title 'Redde mihi' and the lyrics 'Red de mi li la ti ti am sa lu to ris tu i'. The music is written in a single system with a treble clef. The dynamics include mezzo-forte (mf) and 'estrosivo' (expressive). The handwriting is clear and legible.

Comienzo del "Redde mihi laetitiam" del Miserere de Martín Rodríguez
(manuscrito autógrafo)



Comienzo de la Fuga en fa mayor de Martín Rodríguez

Nik badut maiteñobat de Marie-Joseph Canteloube de Malaret

Marie-Joseph Canteloube de Malaret (Annonay, Ardèche, 1879 – Grigny, Essonne, 1957) fue compositor, musicólogo y escritor. Conocido por sus colecciones de canciones folclóricas recogidas por toda la región de Auvernia, Canteloube estudió piano a partir de los cuatro años con Amélie Daetzer, una amiga de Frédéric Chopin. Luego de obtener su *baccalauréat*, trabajó en un banco en Burdeos. Después tuvo que regresar a su domicilio familiar en Malaret debido a una enfermedad, pero cuando su salud mejoró decidió hacer carrera como músico en París. Ingresó a la Schola Cantorum en 1901, donde recibió clases de Vincent d'Indy y Charles Bordes y trabó amistad con Déodat de Séverac, Isaac Albéniz y Albert Roussel.

En 1907, escribió la suite *Dans la montagne* para piano y violín en cuatro movimientos, que fue interpretada en la Société Nationale de Musique. A esta siguieron varios trabajos, incluyendo *Colloque sentimental* para voz y cuarteto de cuerdas (1908), *Eglogue d'Automne* para orquesta (1910), *Vers la Princesse lointaine* (poema sinfónico, 1912), *Au Printemps* para voz y orquesta y *L'Arada*, un ciclo de seis "mélodies" (1922).

Canteloube compuso su primera ópera, *Le Mas*, entre 1910 y 1913 sobre un libreto suyo. La ópera ganó el Prix Heugel en 1925 y recibió 100.000 francos como premio. Sin embargo, la reacción de los líderes del Teatro Nacional de la Opéra-Comique ante su obra fue menos entusiasta que la del jurado. Luego de presionar a su editor, fue estrenada el 3 de abril de 1929. *Vercingétorix*, su segunda ópera, estaba inspirada en un libreto de Étienne Clémentel acerca de la derrota de los galos por Julio César. Fue estrenada en la Ópera Garnier el 22 de junio de 1933.

En 1925, Canteloube fundó un grupo llamado "La Bourrée" con varios jóvenes auverneses deseosos de dar a conocer el folclore de su región natal. Compuso varias colecciones de canciones, las cuales incluyen Chants de Haute-Auvergne (álbumes de canciones de Rouergue, Lemosín y Quercy), canciones religiosas regionales (Chants religieux d'Auvergne) y L'Hymne des Gaules (basado en un poema de Philius Lebesque).

En 1941, se unió al gobierno de la Francia de Vichy durante la ocupación Nazi y escribió en el periódico monárquico Action française. También participó en numerosas emisiones de radio sobre folclore francés junto con el tenor Christian Selva. Además de ser compositor, Canteloube trabajó como musicólogo, recopilando canciones folclóricas. También escribió algunas biografías, como las de Vincent d'Indy (1949) y Déodat de Séverac (1950).

Canteloube exploró las tradiciones más desconocidas y ocultas de las antiguas melodías vascas, bretonas y occitanas. Entre las vascas, rescató la canción amorosa y juguetona "Nik badut maiteñobat", cuya melodía es originaria de la Baja Navarra y se nos presenta armonizada con una riqueza de matices realmente sorprendente, esto es, cada estrofa con un esquema armónico completamente diferente. El ritmo de cinco tiempos le da un carácter amable y alegre. El texto describe el amor de una mujer que ha conquistado el corazón de su amado y nunca le abandonará.

Gai et extrêmement léger (♩ = 132) **Rit. - - - aT°**

Nik ba - dut mai - te -
j'ai u - ne douce a -

- ño - bat, — oi! hu - ra nu - la - ko? — Ez - da tti - — pi ez —
- mie, mais com - ment est — el - le donc? — El - le n'est pas — pe - li - te

*Ped. * Ped. * simile*

Comienzo de la canción "Nik badut maiteñobat" de Marie-Joseph Canteloube

Fuga sobre el carillón de las horas de la Catedral de Soissons de Maurice Duruflé

Sin duda, Maurice Duruflé (Louviers, Francia, 1902 – Louveciennes, Francia, 1986) es uno de los más geniales compositores y organistas de nuestro siglo. Estudió en el Conservatorio de París entre 1919 y 1922, recibiendo lecciones de órgano por parte de Louis Vierne, Charles Tournemire y Eugène Gigout, y de composición por Jean Gallon, Georges Caussade y Paul Dukas. Entre 1919 y 1929 fue organista titular de St. Clothilde, donde se hizo célebre por sus interpretaciones e improvisaciones, en que hacía gala de conocimientos muy refinados de armonía, fuga y composición. En 1930, la Asociación de Amigos del Organo de París le concedió el Primer Premio de Composición por su "Prélude, Adagio et Choral Varié sur le Veni Creator". Ese mismo año, pasó a ocupar la organistía de St. Etienne-du-Mont; donde el magnífico instrumento le proporcionaría el mejor aliciente para la composición de sus grandes obras. En 1943, fue profesor de armonía en el Conservatorio de París. A partir de ésta fecha, Duruflé incrementó su actividad como concertista tanto en Europa como en América. Durante los últimos quince años de su vida, su mal estado de salud le impidió desarrollar la más mínima actividad musical.



Maurice Duruflé

La producción organística de Duruflé no es extensa. Compuso pocas obras, al menos a juzgar por el número de las que sobreviven, ya que es sabido que, insatisfecho con varias de ellas, las destruyó no llegando nunca a publicarlas. La inspiración modal de su música es fantástica, reconociéndose en ella elementos estilísticos de Fauré, Debussy, e, incluso, de Tournemire y Vierne; éste último consideraba a Duruflé como su "hijo espiritual". Entre sus obras conservadas figuran varias composiciones para órgano (*Fugue sur le carillon des heures de la Cathédrale de Soissons*; *Prélude, Adagio et Choral Varié sur le Veni Creator*; *Scherzo*; *Prélude sur l'Introit de l'Épiphanie*, *Prélude et Fugue sur le nom d'Alain* y la *Suite Op.5: Prélude, Sicilienne et Toccata*), todas ellas compuestas entre 1928 y 1942, si bien dos pequeñas piezas para órgano son más tardías. Otras obras son el magnífico *Requiem*, para solistas, coro y orquesta con órgano, escrito en 1947 (la versión original con acompañamiento de órgano es anterior), *Trois Danses* para orquesta (1932), *Andante et Scherzo* para orquesta; la misa *Cum Jubilo* para barítono solo, coro de barítonos y órgano; cuatro motetes para coro a capella y un *Prélude, Récitatif et Variations* para flauta, contralto y piano.

FUGUE

Allegro moderato (♩ = 100)

Musical score for 'P.R.' in 6/8 time. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'P.R.' (Poco Ritardando). The dynamics are marked 'f' (forte). The melody in the treble staff starts with a quarter note, followed by eighth notes, and then a quarter note. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes and eighth notes. The score is written in a single system.

Tir. R.



33

Agertu yatan orrila de Pablo Sorozábal

Pablo Sorozábal Mariezcurrena (San Sebastián, 1897 – Madrid, 1988) fue, sin duda, uno de los grandes compositores y directores de orquesta vascos. Estudió música en su ciudad natal gracias a la ayuda de la Sociedad de Amigos del País, que le permitió tomar lecciones con Alfredo Larrocha (violín) y Manuel Cendoya (solfeo). Fue niño cantor del Orfeón Donostiarra y durante su infancia y juventud, al provenir de una familia humilde, tuvo que ganarse la vida tocando el violín por cafés y teatros. En 1914 ingresó en la Orquesta del Gran Casino de San Sebastián y en 1919 se trasladó a Madrid para ser violinista de la Orquesta Filarmónica de dicha ciudad, gracias al apoyo del director de orquesta Enrique Fernández Arbós.



El maestro Pablo Sorozábal en su estudio

Estudió luego en Leipzig con Stephan Krehl (contrapunto), Hans Sitt (violín) y Friedrich Koch (composición) debutando en Berlín como director de orquesta en 1923. En 1928 decidió volver a España y fijar su residencia en Madrid. Allí dirigiría la banda municipal de dicha ciudad entre 1936 y 1938 y la Orquesta Filarmónica entre 1945 y 1952.

Como compositor, fue uno de los últimos grandes representantes de la zarzuela, en una época en la que el género empezaba a dar muestras inequívocas de agotamiento. Estrenó en Madrid, con gran éxito, la zarzuela Katiuska (1931), con libreto de Emilio González del Castillo y Manuel Martí, y alcanzó posteriormente otros éxitos en este género con obras como La tabernera del puerto, La del manojo de rosas (1934), La eterna canción (1945) y Black el payaso (1942). Compuso también para orquesta títulos como Variaciones sobre un tema popular vasco (1927) y Paso a cuatro (1956) y las óperas Adiós a la bohemia (1933), sobre textos de Pío Baroja, y Juan José (1968), que se estrenó en el Kursaal de San Sebastián el 21 de febrero de 2009, veintiún años después de la muerte del maestro.

Allegro ♩ = 116.

ff

mf

mp

Lo - ra - ga - ri - a txit - gel -
 2ª = A - ri - ga - ri - a mai - ta -
 Ma - yoen - can - ta - dor, ri - e

- ga - ri - a a - ger - lu ya -
 - ga - ri - a i - zān - zān - zi -
 sin - ce - sar, tra - e ju - ven -

Comienzo de la canción "Agertu jatan orrila" de Pablo Sorozábal

En contraste con la popularidad de la mayoría de sus zarzuelas, son prácticamente desconocidas sus canciones para voz solista, de las cuales y de un ciclo de siete sobre textos del poeta romántico alemán Heinrich Heine (1797-1856), traducidos al euskera por José Arregui, presentamos "Agertu jatan orrilla" ("Ha llegado la primavera"), alegre y festiva melodía que celebra la llegada del mes de mayo y de los cantos del ruiseñor, que nos parece un broche alegre para ir olvidando poco a poco los momentos tan difíciles que nos ha tocado vivir durante estos dos últimos años. No lo duden, la música es un excelente remedio para optimizar nuestro estado de ánimo y, además, nos enriquece como sociedad y como personas.

TEXTOS DE LAS OBRAS

Domine Deus – Gloria – A. Vivaldi

Señor, Dios, Rey celestial, Dios Padre omnipotente.

Angels ever bright and fair – Theodora – G. F. Haendel

Recitativo

¡Ah, mucho peor que la muerte!
¡Atadme al potro o arrojadme al fuego,
os estaré agradecida por vuestra misericordia!

Aria

¡Ángeles luminosos y beatos, acogedme,
acogedme bajo vuestra protección!
¡Haced que pronto esté entre vosotros
con mis vestidos virginales!
¡Ángeles...

Blute nur – Pasión según San Mateo – J. S. Bach

¡Sangra, querido corazón!
Un niño que has criado,
que has amamantado en tu pecho,
amenaza con asesinarte,
pues se ha convertido en serpiente.

Goizeko eguzki argiak – Mirentxu – J. Guridi

Saludan al día los primeros rayos del sol
y con ellos despierta mi corazón.

Silenciosamente ha surgido en mí un ardiente amor,
un hermoso tesoro venido del cielo.

Flores de primavera,
¡sed bienvenidas!
Venid a mí entre amores,
en pos de la hermosura;
si el Señor quisiera que esté contigo...
¡Siempre, siempre contigo!

¡Qué esperanza tan hermosa,
para hoy y siempre
la de estar juntos
entre flores y estrellas!

Niebla en el mar, nieve en la montaña...
Nada más tengo en mi vida.
La dicha eterna
llena de luz de luna
viene a mis manos.

Redde mihi – Miserere – M. Rodríguez

Devuélveme el gozo de tu salvación,
y fortaléceme con un espíritu generoso.

Nik badut maiteño bat – J. Canteloube

Tengo un amorcito, ¡y cómo es!
Ni grande ni pequeña, sino de estatura media.
Bellos ojos, toda amor...
Ha entrado en mi corazón, y no la dejaré salir de él.

La pena del amor, ¡oh, gran pena!
Ahora sé cuál es su pena;
Si el amor no es tan cruel como es,
No puedes decirme que te amo.

¡Cuántos pasos en el mundo, oh, hago!
No todo el mundo puede ser perezoso;
Por lo que la gente dice de nosotros
Cariño, la trufa antes que tú era mía.

¿Cuántas estrellas en el cielo, cariño, puede ser?
Tu par no está en mis ojos;
Es cansancio, querida, para mí;
Me despido un rato.

Agertu yatan orrila - Mayo se me apareció* – P. Sorozábal

Fascinante, maravillosísimo, se me apareció mayo.
Todos los capullos, con gran ímpetu, rasgaban su piel.
En tal época, mi corazón, amor mío, se rasgó.
En mi corazón, de improviso, surgió el amor.
Sorprendente, enamorada fue en verdad la floración.
Todas las aves piando exhibieron su alegría.
Yo también, entonces, inquieto de alegría, mostré mi dicha.
Le confesé a una joven hermosa mis tiernas ansias.
Fascinante, maravillosísimo, se me apareció mayo.

Lotoren lorak – La flor de loto* - P. Sorozábal

Bajo los rayos del sol la flor de loto sufre.
Mientras se inclina sobre sí misma está esperando la noche.
La estrella (que es) amante despierta a la flor
Y le enseña, poco a poco, su rostro suave, suave.
Y, cuando el ardiente fulgor se expande, mohína está la flor,
Los ojos hacia arriba, llenos de lágrimas, prendida en las llamas del amor.

* Traducción de Mario Larena



Concierto Kontzertua

**Susana Zabaco - soprano
Patxi García Garmilla - órgano**

**Obras de Vivaldi, Telemann, Bach, Händel, Buxtehude,
Liszt, Duruflé, Sorozábal,
Guridi* y Martín Rodríguez***

***60º aniversario de su fallecimiento**

**San Severino eliza - Balmaseda
22 de octubre de 2021eko Urriak 22
19:30ean**



Índice

Programa	1
Curricula	2
El Órgano Cavaillé-Coll / Charles Mutin de la Iglesia de San Severino (Balmaseda)	5
Gloria. Vivaldi	7
Praeludium en sol menor. Buxtehude	9
Theodora. Händel	15
Fantasía en re mayor. Telemann	17
Pasión según San Mateo. Bach	18
Preludio y Fuga sobre el nombre de B-A-C-H. Liszt	20
Mirentxu. Guridi	25
Tres obras. Rodríguez Seminario	27
Nik badut maiteño bat. Canteloube	30
Fuga sobre el carillón de las horas. Duruflé	32
Agertu yatan orrila. Sorozábal	34
Textos de las obras	36