



Año XXVI / Concierto CXIII
Curso 2019 - 2020 / Concierto I

XXVI. urtea / CXIII. kontzertua
2019 - 2020 ikasturtea / I. kontzertua

Concierto de soprano, trompeta y órgano
Soprano, tronpeta eta organo kontzertua

Susana Zabaco (soprano/soprano)
Emili Castelo-Branco (trompeta/tronpeta)
Patxi García Garmilla (órgano/organojolea)
Léonore Hennequet (registrante/erregistratzailea)

Catedral del Apóstol Santiago (Bilbao)
Miércoles 22 de Julio de 2020 a las 20:00 horas
Done Jakue Apostoluaren Katedrala (Bilbao)
2020ko uztailaren 22an, asteazkena, 20:00etan

eman ta zabal zazu

Universidad
del País Vasco Euskal Herriko
Unibertsitatea

ehu**kultura**
Bizkaia

Indice

Programa	3
Curricula	4
El Organo “Jesús Guridi” de la Catedral del Apóstol Santiago (Bilbao)	7
Georg Friedrich Händel	9
Johann Sebastian Bach	16
Robert Maximilian Helmschrott	23
Pietro Baldassare	29
Arvo Pärt	31
Henri Tomasi	33
Mauri Viitala	39
Andrew Lloyd Webber	42
Jesús Guridi	44
Registraciones	47



Interior de la Catedral del Apóstol Santiago (Bilbao)



Programa

Georg Friedrich Händel (Halle, Alemania, 1685 – Londres, 1759)

Alla caccia HWV 79 (Cantata italiana) (Sop + Tromp + Org)

Johann Sebastian Bach (Eisenach, Alemania, 1685 – Leipzig, 1750)

Triple Fuga en mi bemol mayor BWV 552/2 (de la Misa Luterana para órgano) (Org)

Georg Friedrich Händel

Piangerò la sorte mia (Aria de Cleopatra, acto III, escena 3ª de la ópera “Julio César en Egipto” HWV 17) (Sop + Org)

Robert Maximilian Helmschrott (Weilheim in Oberbayern, Alemania, 1938)

Sonata da Chiesa nº4 (1985): I. Sequenza (Andante con moto) – II. Lauda (Allegro convinto) (Tromp + Org)

Georg Friedrich Händel

Eternal source of light divine HWV 74 (“Oda para el Cumpleaños de la Reina Ana”) (Sop + Tromp + Org)

Pietro Baldassare (Roma, ca.1690 – ?, después de 1768)

Sonata nº1 en fa mayor: I. Allegro – II. Grave – III. Allegro (Tromp + Org)

Arvo Pärt (Paide, Estonia, 1935)

Vater unser (Sop + Org)

Henri Tomasi (Marsella, 1901 – París, 1971)

Variations Grégoriennes sur un Salve Regina (Tromp + Org)

Mauri Viitala (Kokkola, Finlandia, 1948)

Toccata per Organo (1977) (Org)

Andrew Lloyd Webber (South Kensington, Londres, 1948)

Pie Jesu (de la Misa de Réquiem, 1985) (Sop + Tromp + Org)

Fuera de programa...

Jesús Guridi (Vitoria-Gasteiz, 1886 – Madrid, 1961)

Ala baita (“Amorosa”, de las “Diez Melodías Vascas”) (Sop + Tromp + Org)



Susana Zabaco (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 Koltza de Balmaseda y la banda Azkoaga de las Encartaciones con las que colabora en numerosos conciertos celebrados en la iglesia de San Severino. 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.



Susana Zabaco

Emili Castelo-Branco (trompeta)

Natural de Barcelona, empieza sus estudios musicales (canto coral y Banda) a edad muy temprana bajo las enseñanzas e influencia de Josep Caballé i Mateu. Realizó los estudios musicales en la especialidad de trompeta en el Conservatorio Superior de Música del Liceu, y en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, terminando sus estudios en 1992. Con posterioridad ha participado en cursos y clases de perfeccionamiento impartidos por solistas de talla internacional.

Como curiosidad, cabe decir que en su época de estudiante tuvo conocimiento de la obra “Sonata da Chiesa” de Robert Maximilian Helmschrott, para trompeta y órgano, que esta tarde tendremos ocasión de escuchar y que fue obra de obligada interpretación en la asignatura de música de cámara, en aquel entonces junto con el organista Josep Maria Mas Bonet.

Ha participado en distintas agrupaciones de cámara, entre las que destacan, en el ámbito de la tradición musical catalana, las coblas "Ciutat de Cornellà", "Ramblas", "Sabadell" y "Ciutat de Terrassa", así como en agrupaciones de viento-metal, como el "Brasselona de Trompetes Trio" y distintos quintetos de metales, guardando un especial recuerdo del celebrado con el Quinteto de Metales de la BOS en diciembre de 2017 en el Palacio Euskalduna.

Participó asimismo de manera regular en las agrupaciones sinfónicas que acompañaban los ciclos de temporada de Zarzuela en Catalunya; en especial, los de la compañía de Ferran Rigual, con la que intervino en las representaciones de la práctica totalidad de obras emblemáticas del repertorio.

Ha colaborado con la Banda Municipal de Barcelona, la Orquesta Simfònica del Vallès, y la orquesta Ars Medica; y hasta su cambio de residencia al País Vasco, formaba parte de la Orquesta de la Universitat de Barcelona, con la que estrenó el Concierto para Trompeta y Orquesta "Diàlegs"; obra especialmente dedicada por el compositor, Lluís Farreny.

Ya residente en Bizkaia forma parte de la Asociación de Música de Cámara de Bilbao, la EHU Orkestra y ha colaborado con la Orquesta Sinfónica ProArte de Madrid en los conciertos celebrados en la Catedral de Sigüenza junto con el coro "Aula Boreal", dirigidos por Daniel Garay.

Es Licenciado en Derecho por la Universidad de Barcelona.



Emili Castelo-Branco

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 son fundamentalmente temáticos, pretendiendo abordar obras y conceptos que giren en torno a un marco concreto: música finlandesa y noruega de los siglos XIX y XX, romanticismo germánico, monográficos de la obra para órgano de Antonio de Cabezón, de compositores norteafricanos 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, ha tocado 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 ha tocado la integral de la obra para órgano de José M^a Usandizaga en dos conciertos (2007-2008). En fin, entre 2010 y 2015 ha desarrollado 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 ha interpretado la integral para órgano de Johannes Brahms en Bilbao y Pamplona, y en 2018, la de Schumann.

Su obra para órgano incluye: *Trío* (1993); *Tres Piezas para Órgano Ibérico* (1994, 1995, 1998); *Preludio, Coral y Fuga sobre el nombre de DURUFLE* (1994); *Sinfonietta n.º 4* (1994) para flauta y órgano; *Contrapunctus XIX* (1999); *Tríptico para Órgano* (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.

Por último, ha organizado 26 ciclos de “Conciertos Explicativos” (1994-2020) en colaboración con la Universidad del País Vasco (113 audiciones y 25 conferencias), al objeto de acercar la música clásica al entorno universitario con programas detallados y un estrecho contacto entre intérpretes y público.

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 céltica y 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 las diferentes tipologías de órganos desde el Barroco hasta la actualidad, habiendo participado en numerosos conciertos ofrecidos en España y Alemania.



Patxi García Garmilla y Leonor Hennequet al órgano Cavaillé-Coll de San Antón (Bilbao)
(fotografía de Jon Beaskoetxea)



El Órgano “Jesús Guridi” de la Catedral del Apóstol Santiago (Bilbao)

Construido por Pellerin & Uys (2002) (Poyartin, Francia), éste magnífico instrumento estuvo inicialmente inspirado en el órgano barroco nortealemán. Sin embargo, ha sido recientemente modificado en 2018 en relación con la composición de algunos de sus juegos y también en su armonización y afinación general. El resultado es su perfecta adecuación para la interpretación de un amplio repertorio, desde la música barroca en general hasta el Romanticismo y las últimas tendencias contemporáneas. Está organizado en tres teclados manuales, con una “Cadereta de pecho” (teclado III) que puede jugar un papel de diálogo con el órgano principal u “Órgano mayor” (teclado II). La “Cadereta de espalda” (teclado I) incluye juegos solistas de una delicada expresividad; en este sentido está muy conseguido el *Cromorno*. El sonido del instrumento en su conjunto es noble y poderoso, y la transmisión mecánica garantiza la fiabilidad en la ejecución. Su composición es como sigue:

* Teclado III (“Cadereta de pecho”):

Tiradores al lado izquierdo:

Temblante (1), Flauta cónica 2' (2), Principal italiano 4' (3), Flauta chimenea 8' (4)

Tiradores al lado derecho:

Voz Humana 8' (20), Veintidosena 1' (21), Decinovenas 1.1/3' (22), Lleno II (23)

* Teclado II (“Órgano Mayor”):

Tiradores al lado izquierdo:

Gamba 8' (5), Flautado 8' (6), Quintadena 16' (7)
Tapadillo 4' (8), Octava 4' (9), Flauta chimenea 8' (10)

Tiradores al lado derecho:

Docena 2.2/3' (24), Quincena 2' (25), Lleno IV (26)
Tolosana II (27), Fagot 16' (28), Trompeta 8' (29)

* Teclado I (“Cadereta de espalda”):

Tiradores al lado izquierdo:

Octava 4' (11), Tapado 8' (12), Flautado 8' (13)
Gemshorn 2' (14), Salicional 4' (15)

Tiradores al lado derecho:

Decinovenas 1.1/3' (30), Sesquialtera II (31), Címbala III (32)
Cromorno 8' (33), Temblante (34)

* Pedal:

Tiradores al lado izquierdo:

Coral 4' (16), Contras 8' (17), Contrabajo 16' (18), Tolosana IV (19)

Tiradores al lado derecho:

Bombarda 16' (35), Trompeta 8' (36), Clarín 4' (37), Subbajo 32' (38)

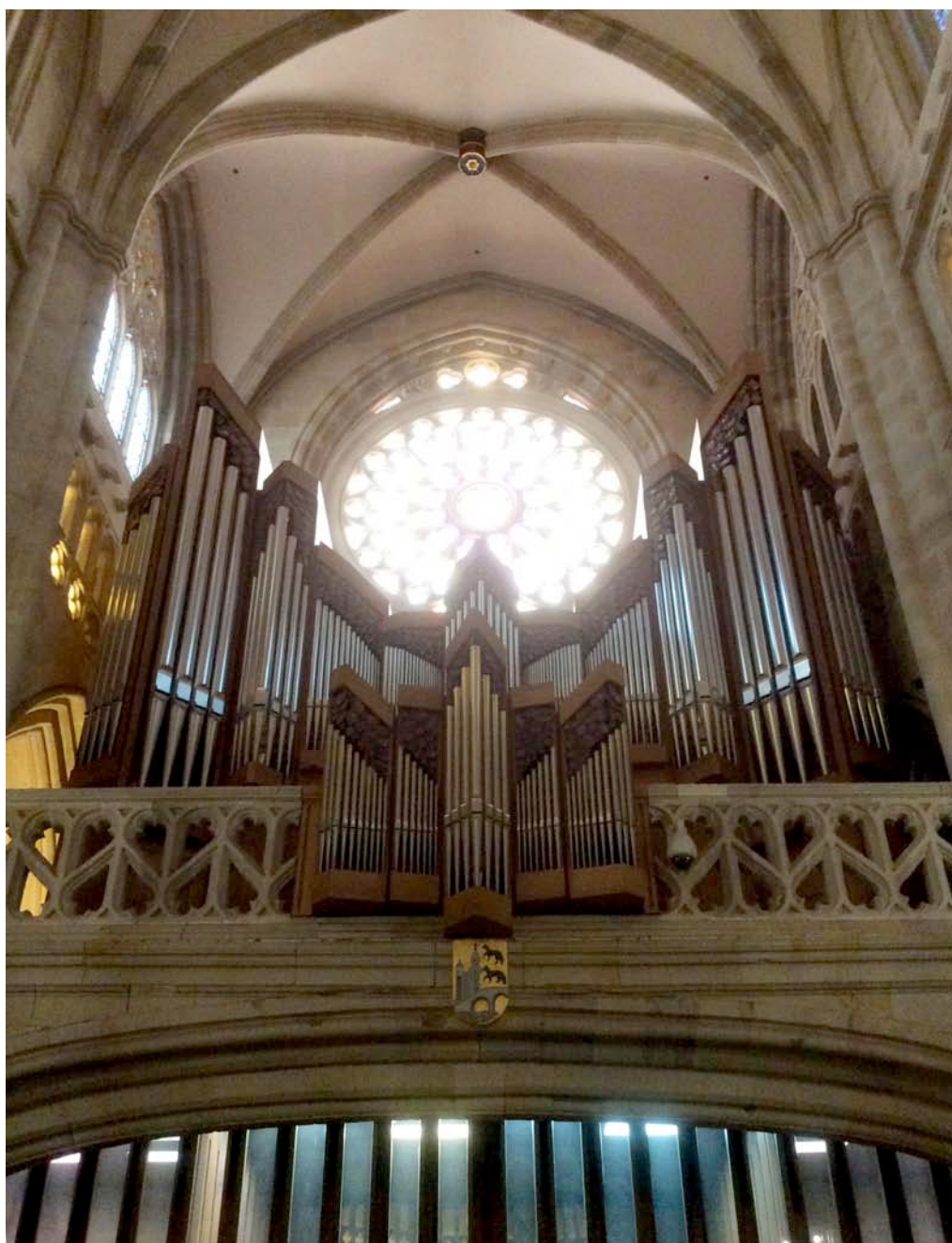
* Enganches:

Al lado izquierdo: I/P, II/P, III/P

Al lado derecho: III/II, I/II



Consola y pedalier del órgano de la Catedral del Apóstol Santiago (Bilbao)



El órgano en el coro de la Catedral del Apóstol Santiago (Bilbao)



Georg Friedrich Händel (Halle, Alemania, 1685 – Londres, 1759)

Alla caccia HWV 79 (Cantata italiana) (Sop + Tromp + Org)

También conocida como *Diana Cacciatrice* (“Diana cazadora”), esta es una de las más famosas cantatas italianas de Georg Friedrich Händel. Karl Böhmer nos dice que las cantatas que escribió Händel por encargo del Marqués de Ruspoli en la primavera de 1707 para Margarita Durastante son el testimonio de esa atracción por el “eterno femenino” que existía en la Roma papal. Por desgracia, la cantata *Diana Cacciatrice* sólo ha llegado hasta nosotros de manera fragmentaria. Aunque la diosa de la caza había sido en la antigüedad el baluarte de la castidad, resultaba por esta razón aún más atractiva para la fantasía del público masculino. En el barroco romano hay numerosos testimonios de ello, como el célebre cuadro de Domenichino “El baño de Diana”. En la cantata de Händel, la diosa aparece sin sus eróticas ninfas y sin sus cuernos de caza, pero, a cambio, está acompañada por una trompeta, lo que podría entenderse como un homenaje al autor del encargo.



“El baño de Diana” (1616) de Domenico Zampieri (“Domenichino”)

Esta obra fue escrita para la antigua ciudad etrusca de Cerveteri, estrechamente asociada con el nombre del afamado y adinerado Francesco Maria Ruspoli, quien recibió del Papa el título de “Principe di Cerveteri” que sus descendientes aún ostentan a día de hoy. A mediados del mes de febrero, se trasladaban al antiguo sitio feudal de la familia para organizar grandes cacerías de ciervos. Una de esas estancias del marqués con Händel en su comitiva está documentada entre el 22 y el 28 de febrero de 1707. La cantata debió ser estrenada después de una montería la noche del 23 de febrero en su versión original que debía ser relativamente extensa, pues en el manuscrito del copista Angelini ocupaba 52 páginas. En cambio, el manuscrito autógrafo de Händel solo contiene doce páginas, ampliadas con un recitativo con *arietta* posteriormente recuperados. Händel estuvo presente en el festejo junto con sus criados, además de una serie de invitados escogidos. Podríamos

considerar esta cantata como un perfecto contrapunto a la mucho más extensa de J.S. Bach *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd* BWV 208 que el *Thomaskantor* escribió para el cumpleaños del Duque de Sachsen-Weissenfels.

Hemos realizado un arreglo de esta cantata para soprano, trompeta y órgano con los cuatro movimientos que la componen. El primero es una introducción instrumental para trompeta y órgano (**ejemplo 1**) con estructura formal AA-BB que evoca el estilo de las antiguas sonatas italianas que luego se extendería a los *voluntaries* ingleses. Sigue un recitativo (*¡Alla caccia! ¡Alla caccia!*) (**ejemplo 2**) que antecede al aria de soprano con trompeta (*Foriera la tromba*) (**ejemplo 3**), sustentada en los diálogos en eco tan tradicionales en las formas italianas que se concibieron desde el Renacimiento. El coro final se recrea en nuevos efectos de eco sobre un nuevo *fanfare* (*¡Alla caccia! mie fide compagne*) (**ejemplo 4**). Una cantata llena de toques de llamada y también de un cierto sentido de recreo aristocrático.

Ejemplo 1.- Introducción instrumental de la cantata *Alla caccia* HWV 79 de G.F. Händel

Recitativo

Ejemplo 2.- Recitativo de soprano de la cantata *Alla caccia* HWV 79 de G.F. Händel

Ejemplo 3.- Aria de soprano (*Foriera la tromba*) de la cantata *Alla caccia* HWV 79 de G.F. Händel

Coro

Al-la cac-cia mie fi-de com - pa-gne e so-lo un mo-men-to

Ejemplo 4.- Final en ecos de la cantata *Alla caccia* HWV 79 de G.F. Händel

Textos:

Recitativo

Alla caccia, alla caccia.
O mie ninfe seguaci.
Pria che il sol coi suoi raggi il giorno indori
l'armi ogn'una prepari.
E il can veloce
al proprio branco affidi.
Già son pronti i destrieri.
Andiam su liete alla vicina selva
dei cinghiali alla preda e d'ogni belva.

*¡A la caza! ¡A la caza!
¡Oh, ninfas que me seguís!
Antes de que el sol con sus rayos el día dore,
las armas todas preparad.
Y el perro veloz
a la propia manada confiad.
Los corceles están preparados.
Vayamos alegres al bosque cercano
a por presas de jabalíes y otras fieras.*

Aria

Foriera la tromba
la meta ci addita
col suono ci invita
a un sì lieto dì.
E allorché rimbomba
con voce scolpita,
un'eco l'imita
dicendo così:
Foriera la tromba, etc.

*La trompeta anuncia
la agradable meta
y su sonido invita
a un gozoso día.
Y cuando retumba
con voz cincelada,
un eco la imita
diciendo así:
La trompeta anuncia, etc.*

Coro

Alla caccia, alla caccia,
mie fide compagne,
e solo un momento
ognuna dal core
del nume d'amore
si privi e disfaccia.
Alla caccia, alla caccia.

*¡A la caza! ¡A la caza!
mis fieles compañeras,
y solo por un momento,
todas del corazón
del dios del amor
os privéis y desciñáis.
¡A la caza! ¡A la caza!*

Bibliografía:

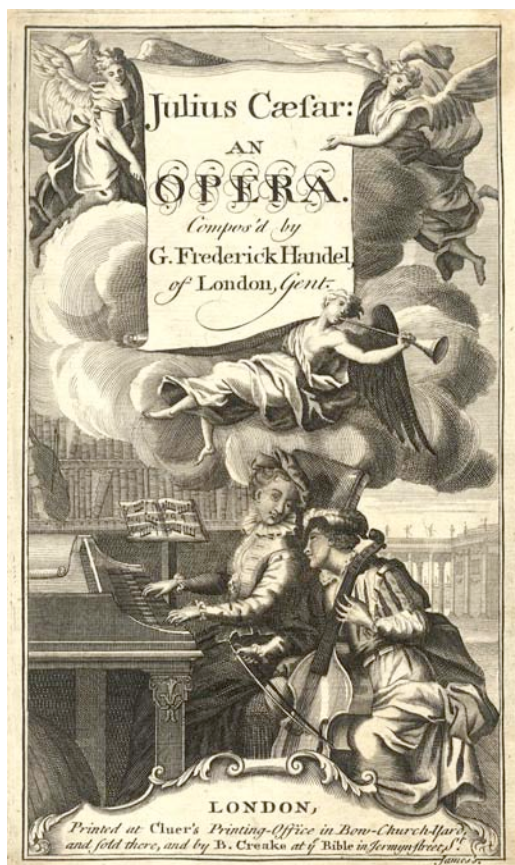
Boehmer, K. (2007).- *Comentarios a Le Cantate Italiane di Händel (II). Le Cantate per il Marchese Ruspoli*. 1 CD. Glossa GCD 921522.

Discografía:

Galli, E., Invernizzi, R. y La Risonanza (2007).- *Le Cantate Italiane di Händel (II). Le Cantate per il Marchese Ruspoli*. 1 CD. Glossa GCD 921522.

Piangerò la sorte mia (Aria de Cleopatra, acto III, escena 3ª de la ópera “Julio César” HWV 17)
(Sop + Org)

Esta soberbia aria pertenece a la ópera *Giulio Cesare in Egitto* HWV 17 de Georg Friedrich Händel cuyo libreto fue escrito por Nicola Francesco Haym, quien, a su vez, se basó en un libreto anterior de Giacomo Francesco Bussani al cual había puesto música Antonio Sartorio en 1676. Fue estrenada el 20 de febrero de 1724 en el *King's Theatre Haymarket* de Londres. Tuvo tanto éxito que se repitió en París, Hamburgo y Brunswick. Los papeles de César y Cleopatra ponen a los cantantes al límite, exigiendo el máximo de técnica vocal. El de Cleopatra merece un comentario especial, pues es un personaje con facetas muy diversas. Por un lado, utiliza su belleza para seducir a César y así alcanzar el trono de Egipto, pero después se enamora perdidamente de él. Tiene grandes arias de inmensa intensidad dramática, como *Se pietà di me non senti* (acto II, escena 8ª) y *Piangerò la sorte mia* (acto III, escena 3ª). Su carácter sensual queda puesto de manifiesto en el aria *V'adoro, pupille*, en la que Cleopatra, disfrazada de Lidia, se aparece a César rodeada por las musas del Parnaso.



JULIO CESAR

Opera en tres actos divididos en doce cuadros, libreto de Nicola Haym.
Música de Georg Friederich HAENDEL
Esta ópera fue estrenada el día 20 de febrero de 1724 en la Academia de Opera de Haymarket de Londres.

REPARTO

Personajes romanos	Intérpretes
Julio César	Edmond HURSELL
Curio	Phillip CURZON
Cornelia	Marija VAN DER LUGT
Sesto	Arjan BLANKEN

Personajes egipcios	
Cleopatra	Lois ALBA
Ptolomeo	Arnold VAN MILL
Aquiles	Coby ENGELS
Niremo	Miguel AGUERRI

Coro General Cuerpo de Baile

Maestro Director: **MLADEN BASIC**
Regidor de Escena: Leo NEDOMANSKY
Maestro de Coros: Riccardo BOTTINO
Maestro Apuntador: Angel ANGLADA
Ayudante de Regidor de Escena: Diego MONJO

Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo

Estreno de decorados y vestuario de José M.ª Espada, realizados los decorados por Joaquín Bartolí, el vestuario por Peris Hnos., y la zapatería por Valldeperas. Atrezzo y armería especiales, de la casa Mateos de Madrid.

Muebles Miró

El Clavicémbalo que se emplea en esta obra, como instrumento solista de orquesta, ha sido cedido por el Colegio Alemán, SAN ALBERTO MAGNO, de esta Ciudad.

Concertista de Clavicémbalo: María Amparo RIBERA
Cuarteto Solista de Trompas:
Antonio DOMINGO, Vicente AGUILAR
Luis BRINES, Luis RUBIO

Materiales de Orquesta de Barenreiter de Kassel (Alemania)

A la izquierda, primera edición de *Julius Caesar*, publicada por Cluer en 1724; a la derecha, una página del programa de su estreno en el Liceu de Barcelona en 1964

Olvidada por completo durante el siglo XIX, esta ópera fue recuperada en 1922, aunque reorquestada y modernizada, por el entusiasta haendeliano Oskar Hagen. Grandes directores como Hans Knappertsbusch y Karl Böhm la dirigieron en Múnich en 1923. Su primera representación en los Estados Unidos tuvo lugar en el *Smith College of Music* en Northampton, Massachusetts, en

1927. La primera reposición británica de una ópera de Händel fue precisamente la de esta ópera en el Teatro Scala de Londres en 1930, por la *London Festival Opera Company* y fue cantada en inglés. Un joven Herbert von Karajan la dirigió en Ulm en 1933. En España, fue estrenada en 1964 en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona, dirigida por Mladen Basic. Es considerada por muchos la ópera italiana más importante de Händel, incluso la mejor en la historia de la ópera seria. Es admirada por sus melodías vocales, su impacto dramático y su potente orquestación.



Ejemplo 5.- Recitativo de Cleopatra (*E pur così in un giorno*) del acto III escena 3ª de la ópera *Giulio Cesare in Egitto* HWV 17 de G.F. Händel



Ejemplo 6.- Comienzo de la sección A del aria de Cleopatra (*Piangerò la sorte mia*) del acto III escena 3ª de la ópera *Giulio Cesare in Egitto* HWV 17 de G.F. Händel



Ejemplo 7.- Comienzo de la sección B del aria de Cleopatra (*Mà poi morta d'ogn' intorno*) del acto III escena 3ª de la ópera *Giulio Cesare in Egitto* HWV 17 de G.F. Händel

Precedida por un recitativo (*E pur così in un giorno*) (**ejemplo 5**), el aria *Piangerò la sorte mia* es un aria *da capo* A-B-A con un drástico contraste entre ambas secciones. La sección A (*Piangerò la sorte mia*) (**ejemplo 6**), escrita en tiempo *Largo*, está impregnada de un profundo sentimiento de angustia y resignación; es un *lamento* realmente conmovedor que recorre nuestras venas cuando lo escuchamos. En cambio, la sección B (*Mà poi morta d'ogn' intorno*) (**ejemplo 7**) rezuma

sentimientos de venganza y se desenvuelve bajo la forma de un *Allegro* aterrador y *agitato* dentro de un pasaje *de bravura* cuya alternancia con la sección anterior nos recuerda a la estructura del aria para alto y viola da gamba *Es ist vollbracht!* (“Todo ha terminado”) de la *Johannespassion* BWV 245 de J.S. Bach, donde la sección B se vigoriza en extremo sobre el texto *Der Held aus Juda siegt mit Macht* (“El Héroe de Judá triunfará poderoso”).

Textos:

Recitativo

E pur così in un giorno
perdo fasti e grandezze?
Ahi fato rio!
Cesare, il mio bel nume
è forse estinto.
Cornelia e Sesto inermi son,
nè sanno darmi soccorso.
O Dio!
Non resta alcuna speme al viver mio.

¿Así pierdo en un día,
fastos y grandezas?
¡Cruel destino!
César, mi bello ídolo,
quizás haya muerto.
Cornelia y Sesto están inermes
y no pueden socorrerme.
¡Oh, Dios!
No queda esperanza alguna para mi vida.

Aria

Piangerò la sorte mia,
sì crudele e tanto ria,
finché vita in petto avrò.
Mà poi morta d'ogn' intorno
il tiranno e notte e giorno
fatta spettro agiterò.
Piangerò la sorte mia, etc.

Lloraré mi suerte,
tan cruel y tan dura,
mientras tenga vida y aliento.
Pero, muerta, mi espectro
rondará por todas partes,
aterrorizando al tirano noche y día.
Lloraré mi suerte, etc.

Discografía:

Jacobs, R. (1991).- *Giulio Cesare*. 4 CDs. Harmonia Mundi HMM 931385.87.

Malgoire, J.-C. (1995).- *Giulio Cesare. Opéra in trois actes*. 3 CDs. Astrée Auvidis E-8558.

Minkowski, M. (2007).- *Giulio Cesare in Egitto, Ariodante, Hercules*. 9 CDs. Archiv 479 4614.

Petrou, G. (2010).- *Giulio Cesare in Egitto HWV 17. Opera in three acts*. 3 CDs. MDG 609 1604-2.

Rudel, J. (1967).- *Julius Caesar*. 2 CDs. RCA 90138-87.

Eternal source of light divine HWV 74 (“Oda para el Cumpleaños de la Reina Ana”)
(Sop + Tromp + Org)

Ana Estuardo fue Reina de Inglaterra, Escocia e Irlanda desde 1702 y primera soberana de Gran Bretaña desde 1707, año en que Inglaterra y Escocia se unieron en un sólo reino, hasta su muerte en 1714. A pesar de tener al menos dieciocho hijos, ninguno de ellos la sobrevivió, por lo que fue la última soberana de la casa de los Estuardo. Fue sucedida en el trono por Jorge Luís, un primo lejano alemán de la casa de Hannover. El nuevo rey llegó a Inglaterra sin saber inglés y nunca quiso aprenderlo.

El reinado de la reina Ana había estado marcado por el enfrentamiento con Francia en la Guerra de Sucesión Española. El Tratado de Utrecht de 1713 puso fin al conflicto con la entronización del nieto de Luis XIV, Felipe V, como el primer monarca Borbón de la Corona de España, además de las ya conocidas cesiones comerciales españolas en América y la cesión de la soberanía sobre Gibraltar y Menorca.

También, en 1713 se celebraba el 48º cumpleaños de la reina. Siguiendo la tradición inglesa de componer odas para celebrar acontecimientos reales y políticos, se le encargó este cometido a George Friedrich Händel, que poco tiempo antes había decidido instalarse en Inglaterra. De este

modo, compuso una cantata profana sobre textos de Ambrose Phillips, la conocida como “Oda para el cumpleaños de la Reina Ana”. Haciendo una clara referencia a la Paz de Utrecht, la obra llevaba por subtítulo *Oda para la paz*, por lo que se considera que tanto Phillips como Händel rindieron un homenaje al cumpleaños real y, a la vez, a la inminente firma del Tratado de Utrecht. La “Oda para el cumpleaños de la Reina Ana” tiene siete movimientos, cada uno de los cuales termina con un coral que alude al cumpleaños de la Reina. Es precisamente al comienzo del primer movimiento y, por lo tanto, al inicio de la obra, donde se sitúa esta hermosa pieza, *Eternal source of light divine*, un diálogo abierto entre soprano (alto-tenor en la versión original) y trompeta, que dibujan bellas líneas melódicas arqueadas que se entrelazan en ocasiones en forma de imitaciones de refinado diseño.



O D E .

Largo.

Tromba.

(Violino I.)
Tutti.
(Violino II.)
(Viola.)

Mr. EILFURT.
(Alto-Tenore.)

(Bassi.)

Largo, ma non adagio.

Pianoforte.

E - ter -
O -

- - - - - al source,
- - - - - ger Quell,

A la izquierda, retrato de Ana Estuardo (1665-1714) por Willem Wissing (1687); a la derecha, partitura de *Eternal source of light divine* en la edición de Friedrich Chrysander impresa en la *Leipzig Stich und Druck der Deutschen Händelgesellschaft* de 1887

Texto:

Eternal source of light divine,
with double warmth thy beams display,
and with distinguish'd glory shine
to add a lustre to this day.

*¡Eterna fuente de luz divina!
Con doble calor muestra tus rayos,
y brilla con gloria distinta
para añadir fulgor a este día.*

Discografía:

Cleobury, S. (2001).- *Ode for the Birthday of Queen Anne HWV 74*. 1 CD. EMI Classics CDC 557 1402.

Creed, M. (2005).- *George Frideric Händel. Ode for the Birthday of Queen Anne*. 1 CD. Harmonia Mundi LC 7045.

Deller, A. (1963).- *George Frideric Händel. Alexander's Feast. Ode for the Birthday of Queen Anne*. 1 CD. Vanguard Records 8113.

King, R. (1989).- *Ode for the Birthday of Queen Anne. Eternal source of light divine*. 1 CD. Hyperion Records CDA 66315.

Manahan Thomas, E. (2007).- *Eternal source of light divine (Ode for the Birthday of Queen Anne HWV 74)*. 1 CD. Heliodor CD 476 5970.

Preston, S. (1978).- *Händel. Ode for the Birthday of Queen Anne. Anthem for the Founding Hospital*. 1 CD. Decca 466 6762.



Johann Sebastian Bach (Eisenach, Alemania, 1685 – Leipzig, 1750)

Triple Fuga en mi bemol mayor BWV 552/2 (de la Misa Luterana para órgano) (Org)

Escrita a tres sujetos, esta fuga constituye todo un alarde de exploración estilística, incluyendo los viejos estilos polifónicos relacionados con las técnicas contrapuntísticas del Renacimiento. La idea que tradicionalmente se ha asociado a esta fuga es que los tres temas representan a las tres Personas de la Santísima Trinidad. Además, la obra está escrita en la tonalidad de mi bemol mayor, con tres bemoles en la armadura, el número de entradas de cada uno de los sujetos es invariablemente múltiplo de tres y el número de compases de cada una de las tres secciones (36 + 45 + 36) es también múltiplo de tres. Las fugas que combinan dos o más sujetos siempre han sido muy admiradas, especialmente por los amantes y estudiosos del contrapunto; el único secreto, que Bach dominaba a la perfección, estribaba en diseñar tres temas (cuatro en el caso del último “Contrapunctus” de “El Arte de la Fuga” BWV 1080) que pudieran maridarse de forma simultánea o quasi-simultánea, esto es, una especie de “tres en uno”.

Algo misterioso subyace tras la estructura de esta fuga, pues la suma de los compases de las secciones extremas es $36 + 36 = 72$, que dividido por el nº de compases de la sección central (45) hace $72:45 = 1,6:1$, que es la proporción áurea. Además, justo en la parte central de la sección intermedia (compás 59) se alcanza el momento de la conexión entre los dos primeros temas; esto es, dividiendo el nº de compases de la primera sección (36) por la mitad de los de la segunda (22,5), $36:22,5 = 1,6/1$, nos vuelve a dar la proporción áurea. Y la verdad es que el devenir de esta fuga resulta tan natural que nadie pensaría que ha sido compuesta como si hubiera estado “metida dentro de una camisa de fuerza”. No obstante, si Bach hubiera pensado deliberadamente en esta relación matemática, podríamos deducir que su control sobre los materiales temáticos es aquí incluso mayor que en sus otras grandes obras contrapuntísticas.

Los temas son típicos de las formas de *canzona* o *capriccio*, más propios de fugas más livianas, como las de las *Fiori musicali* de Frescobaldi. Estos sujetos de tipo *Ricercare* no suelen cambiar de ritmo durante el transcurso de la fuga, si bien pueden admitir combinaciones con varios contrasujetos. Algunos compositores anteriores a Bach, que trabajaron en Leipzig, compusieron *ricercares* con sus correspondientes contratemas y variantes en ritmo ternario muy parecidos a los que se desarrollan en esta fuga. Es el caso de Nicolaus Adam Strungk (1640-1700) y Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712) en su Fantasía en re mayor, cuyas obras bien pudo conocer Bach durante su larga etapa en Leipzig. De hecho, el primer sujeto es una especie de *allabreve* muy genérico, cuyo diseño parece ser un tributo a la venerable tradición leipsiense.

Muffat, 72 *Versetl* (1726), 12th Mode, no. 1



Ejemplo 8.- Georg Muffat: Versetl n° XII. Fuga I

Ciertamente se pueden encontrar muchos elementos del *stile antico* en varias obras de maestros anteriores a Bach, como Georg Muffat (1653-1704). El **ejemplo 8** corresponde a este autor y en él vemos un sujeto escrito en un amplio y estático compás de 4/2, con cuartas ascendentes, retardos, poca amplitud interválica del tema (una sexta menor) y carácter invertible. Podríamos decir que las características temáticas de la fuga de Bach que nos ocupa se sitúan más próximas al estilo italiano que a la escuela nortalemana.

El esquema general de esta fuga puede resumirse del modo siguiente:

- * Sección A: sujeto en 4/2, cinco voces, doce entradas temáticas, 36 compases.
- * Sección B: sujeto en 6/4, cuatro voces, conjunción de A + B modificado, 15 entradas temáticas, 45 compases.
- * Sección C: sujeto en 12/8, cinco voces, conjunción C + A, 13 entradas temáticas, 36 compases.



Ejemplo 9.- J.S. Bach: “El Clave bien Temperado”. Libro II. Conjunción de los tres temas de la Fuga XIV en fa sostenido menor

Por supuesto, no es esta la primera vez que Bach combina tres sujetos en una fuga; no hay más que analizar la fuga XIV en fa sostenido menor del segundo libro de “El Clave bien Temperado” (**ejemplo 9**), o las fugas 8ª y 11ª de “El Arte de la Fuga”. Y en todas ellas, como en la que nos ocupa, puede decirse que los tres sujetos son, en cierto modo, complementarios. En efecto, los tres sujetos de la fuga en mi bemol mayor BWV 552/2 desarrollan intervalos diferentes en sus respectivos materiales temáticos: cuartas en el tema A, segundas y terceras en el B y quintas en el C. Los estrechos son relativamente sencillos, y tienen lugar en los cc.21-23 y 26-28 con terceras y sextas paralelas.

El sujeto A escrito siguiendo el *stile antico* canta a través del propio contrapunto que lo envuelve y parece emerger a partir de él de forma melódica; esto se ve claramente en los cc.91-92, pero, sin embargo, con una textura musical parecida, no ocurre en los cc.97-99, donde no aparece. Proporciona muchos intervalos de cuarta ascendente durante el desarrollo, como en los cc.21-23, y algunas quasi-entradas como la del c.54. Pero lo que uno nunca esperaría, si esta fuga fuera tan solo una simple demostración de dominio contrapuntístico, es la manera en que el tema B ha sido modificado en los cc.59-60 para poder ajustarse de modo conveniente al tema A. En los cc.88-89 el tema C se transforma evolutivamente en el A antes de que ambos se combinen.

Siguiendo los principios de contrapunto que Johann Joseph Fux (1660-1741) expuso en su *Gradus ad Parnassum* de 1725, nosotros también podemos afirmar aquí que el sujeto A admite contrasujetos de distintas especies, el primero en forma de negras en 4/2, el segundo en corcheas en

6/4, con el sujeto por disminución y sincopado, y el tercero en forma de corcheas y semicorcheas en 12/8 con el sujeto por aumentación y sincopado. Los tres *tempi* están relacionados:

negras en 4/2 = negras en 6/4 = negras con puntillo en 12/8

En cada punto de unión temática, el intérprete siempre dispone de alguna referencia para ajustar el *tempo*, con independencia del siempre socorrido *rallentando*. Por ejemplo, la mano izquierda en el c.36 se dirige con facilidad hacia el segundo sujeto, mientras en el c.81 es la propia hemiolía la que favorece el enlace con el tercer sujeto. Las modificaciones a las que se ve sometido el primer sujeto en las secciones segunda y tercera de la fuga son únicas, produciendo un grado de complejidad rítmica probablemente sin igual en las fugas de cualquier periodo (Bullivant, 1959).

Sección A

El tema A (**ejemplo 10**) tiene un perfil melódico muy similar al que se puede encontrar en muchos corales, como el del final de la cantata BWV 144, muchos movimientos de distintas obras vocales de Händel y Krieger, las antiguas *canzone à la francese* de Giovanni de Macque (1550-1614) y algunas fugas del contemporáneo de Bach, Johann Gottfried Walther (1684-1748).



Ejemplo 10.- J.S. Bach: BWV 552/2. Tema A. Entrada del sujeto y la respuesta

En principio, el tema de la fuga en mi mayor del segundo libro de “El Clave bien Temperado” está más estrechamente relacionado con nuestro tema A que cualquier otro tema que contenga más o menos las mismas notas, como podría ser el del *Praeludium* en mi mayor de Dietrich Buxtehude. Además, el sujeto A es bastante parecido al de la fuga en re mayor de Conrad Friedrich Hurlbusch (1691-1765) (**ejemplo 11**), que fue publicado en un volumen que se estaba vendiendo en Leipzig hacia 1735 y fue adquirido por el propio J.S. Bach (*Compositioni musicali*, ca. 1734, según Beisswenger, 1992, p.360 y ss.), lo que arroja una nueva luz sobre este contexto. En cuanto al tema y su tratamiento, esta obra se parece tanto a la primera sección de nuestra fuga que casi se podría considerar como “la fuente de Bach”, su obra inspiradora, como si le hubiera sido “prestada literalmente” (Butler, 1983, p.206 y ss.). Pero la fuga a tres voces de Hurlbusch es más bien ligera, completamente convencional y afín al estilo de otras fugas compuestas en la década de 1730, como, por ejemplo, las seis fugas de Händel que se publicaron en 1735. De todos modos, las semejanzas existentes entre estas obras pueden ser completamente naturales cuando los compositores las escriben basándose en modelos muy concretos, muchos de los cuales admiten pocas variantes en el trazado del material motivico. Sin embargo, no hay que descartar la posibilidad de que Bach, aun siguiendo el modelo de Hurlbusch, no descartara otros procedimientos más “científicos” que, sin duda, a día de hoy, no dejan de impresionar a cuantos intérpretes se acercan a esta obra.

Existen similitudes más cercanas al tema de la fuga en mi mayor del segundo libro de “El Clave bien Temperado” que el tipo de tema. Ambas obras muestran un contrasujeto basado en una sucesión muy fluida de negras que posibilitan la elaboración de un contrapunto natural y aparentemente sin esfuerzo. En este sentido, el Credo de la Misa en “si” menor también se sitúa próximo a este primer tema de la fuga BWV 552ii y las líneas presentes en el bajo son más “temáticas” que las de los dos primeros corales en *stile antico* del *Clavierübung* III. Mientras el tema de la fuga en mi mayor del segundo libro de “El Clave bien Temperado” es “uno de los más estrictos y comprimidos de las fugas instrumentales de Bach” (Wolff, 1968, p.99), el que nos ocupa es también un claro ejemplo de *fuga grave*. En ambas obras encontramos un estrecho después de

la primera exposición completa, concretamente en el c.21 de nuestra fuga y en el c.9 de la del segundo libro de “El Clave bien Temperado”, existiendo además un evidente parecido entre los diseños de terceras y sextas paralelas que fomenta el modelo contrapuntístico. En el caso de la fuga BWV 552ii, las líneas de la *fuga grave* son tan vocales que el sujeto se escucha en los cc.35-36 como disperso entre líneas y no tan evidente sobre el papel.



A la izquierda, retrato de Conrad Friedrich Hurlebusch; a la derecha, Ejemplo 11: tema de la Fuga en re mayor de las *Compositioni musicali* con los dos intervallos de cuarta ascendente que la emparentan con el primer tema de la fuga BWV 552ii

Sección B

La idea de Keller de que el segundo sujeto de esta fuga (**ejemplo 12**) está “contenido” (*einbezogen*) en el primero es compartida por muchos músicos e investigadores. En efecto, aunque las corcheas parafrasean el tema del *alla breve*, este sigue siendo fácil de reconocer. Encontramos aquí detalles muy característicos, empezando por el ritmo y las huidizas corcheas en compás de 6/4. Un material bastante similar lo encontramos en obras más antiguas también ricas en metamorfosis temáticas, como la fuga en sol menor de Peter Heidorn (segunda mitad del s.XVII) que se encuentra en el “manuscrito Möller” (MS 40644) de la *Staatsbibliothek* de Berlín.



Ejemplo 12.- J.S. Bach: BWV 552/2. Tema B. Entrada del sujeto y la respuesta

Es difícil dilucidar si el sujeto B fue modificado en el c.59 para que se pudiera ajustar el sujeto A, o si el propio Bach, habiendo encontrado un buen contrasujeto para el sujeto A, pensó que necesitaba ser modificado para poderle construir una exposición propia a partir del c.37. La facilidad con que el tema A puede fundirse con otros materiales motivicos es más que evidente, tal y como puede constatar en los cc.44-46 (partes de alto y bajo) y 54-55 (tiple); también el *inversus* del tema B (c.47) se altera para ajustarse con el tema A. Si la hemiolía del c.81 anuncia el comienzo de la tercera sección, la del c.58 prepara un pasaje de combinación entre los dos primeros temas, justo en el momento en que se divide la fuga en dos mitades exactamente iguales. También es importante que la nota más aguda de esta fuga (do³) aparece en cada sección un poco antes de que comience la siguiente (cc.32, 57, 77 y 105).

La interpretación “teológica” de esta fuga es también conocida, argumentándose que cada tema representa a una Persona de la Santísima Trinidad. De ser así, se podría discutir a qué Persona puede asignarse cada tema, en particular si se tiene en cuenta que B contiene dentro de sí tanto a A

como a C (Chailley, 1974, p.264). No obstante, el carácter fuertemente agógico del tema B, que no recurre en ningún momento a la utilización del pedal, parece relacionarlo con el Espíritu Santo, pero esto no pasa de ser más que una mera interpretación.



Fuga en sol menor de Peter Heidorn (MS Möller, fol.37^v, Staatsbibliothek zu Berlin)

Sección C

El tema C (**ejemplo 13**) parece aludir al tema B; no hay más que comparar las notas 5^a-8^a de C con las notas 8^a-11^a de B, así como sus quintas descendentes y cuartas ascendentes, que también aparecen en el A. Cuando el tema A aparece en esta sección, lo hace sincopado o bien acompañado de semicorcheas, y nunca lo hace en *tempo* ternario, como en las canzonas primitivas, sino que se sincopa en tiempo compuesto, una idea que resulta mucho más inusual, quizás única en su concepción. A y C se combinan por primera vez en los cc.91-93 y más tarde de forma algo más enmascarada, en los cc.87-91 (parte superior) y 92-96 (pedal), apareciendo unidos como un nuevo tema compuesto C + A. Esta es otra idea sumamente original del *Thomaskantor*.



Ejemplo 13.- J.S. Bach: BWV 552/2. Tema C. Entrada del sujeto y la respuesta

Hay otros elementos importantes: el carácter secuencial intrínseco del sujeto, la combinación culminante del c.114, los grupos de semicorcheas que recuerdan al segundo sujeto (por ejemplo, en los cc.105-106), otros que se parecen a los empleados en algunas obras de madurez (compárese el c.91 con el c.16 del Preludio y Fuga en do mayor BWV 547i) y la continuidad *in crescendo* de toda esta sección. Las referencias al primer tema son de varios tipos: ocultas y circunstanciales como las voces internas de los cc.103-104), el “quasi-estrecho” de los cc.108-111 y las cuatro amplias entradas del pedal dibujando un *quasi-ostinato* (cc.93, 101, 108 y 114). Este último efecto recuerda no solo a las entradas del pedal de la primera sección, sino que podemos afirmar que la atronadora entrada del pedal en el c.114 es incluso más sobrecogedora que las del Preludio y Fuga en do mayor BWV 545. Aun así, esta fuga de ninguna manera explota por completo las posibilidades de

combinación temática. Más bien, es como si uno estuviera constantemente escuchando el tema entonado por buenos cantantes, primero en una y luego en otra voz, especialmente en los veinte últimos compases más o menos.

Por tradición, la última sección de las fugas compuestas y, a veces, la última pieza de las suites o colecciones de varias piezas suele estar escrita en compás de 12/8. Tanto las fugas como las colecciones de piezas suelen comenzar con un tema en *stile antico* para culminar con una sensación de clímax más moderno, cuyo estilo distintivo queda puesto de manifiesto especialmente en los últimos compases. Este es el mejor final para cualquier fuga. En lugar de imaginar al compositor trabajando bajo presión para completar el trabajo *quasi-extempore*, se podría ver la sección en 12/8 como otra forma más de completar una fuga, a veces ligera en apariencia, pero con un efecto de “masa coral” que, por ejemplo, en los cc.108-110 opta por trazar una secuencia ascendente bien deliberada antes que un mero estrecho más o menos convencional. Hay más combinaciones temáticas que las que uno podría descubrir a primera vista, y, de hecho, podría haber más que las que el propio Bach escribió. Por ejemplo, el tema B podría haber sido introducido en los compases finales. Finalmente, por plausible que sea la proporción áurea creada en esta fuga, no exageraríamos si viéramos en ella un resumen de los diversos recursos de los *praeludia* para órgano, tanto anteriores como coetáneos con la existencia de Bach, donde el maestro de Eisenach ensambla estilos y técnicas conocidas desde Palestrina hasta Haydn.

Bibliografía

Williams, P. (2003).- *The Organ Music of J.S. Bach*. Cambridge University Press. Second Edition, p.137-140.

Edición musical

Lohmann, H. (1971).- *Joh. Seb. Bach. Sämtliche Orgelwerke*. Band 8. Breitkopf & Härtel Nr.6588, p.92-98.

Discografía (Integrales)

Alain, M.-C. (1981) (1986).- *J.S. Bach. L'Oeuvre pour Orgue*. Orgue Schwenkedel de la Collégiale de Saint-Donat, Drôme. Erato R30E-501-17. 17 CDs.

Bowyer, K. (1994-2004).- *J.S. Bach: The Works for Organ*. Marcussen Orgel in Sct. Hans Kirke, Odense, Denmark. Nimbus NI5561. 29 CDs.

Chapuis, M. (1967-1970) (2000).- *J.S. Bach. L'Oeuvre d'Orgue*. Andersen Organ Church of the Redeemer, Copenhagen, Denmark. Auvidis Valois V4425. 14 CDs.

Corti, A. (2000).- *Johann Sebastian Bach (1685-1750). Le Opere per Organo*. Grande Organo Meccanico Tamburini (1986) della Chiesa di Santa Maria Segreta in Milano. Grande Organo Meccanico Tamburini (1969) della Chiesa Cristiana Protestante in Milano. Concerto BM-CD 2000. 17 CDs.

Fagius, H. (2004).- *Johann Sebastian Bach. Organ Works (Complete)*. The 1728 Cahman organ at Leufsta Bruk, Sweden. Brilliant Classics 92216. 17 CDs.

Focroulle, B. (2009).- *Johann Sebastian Bach. Intégrale de l'oeuvre d'orgue*. Schnitger Orgel van de Martinikerk te Groningen. Ricercar RIC 289. 16 CDs.

Herrick, Chr. (1989-1999).- *The Complete Organ Music of Johann Sebastian Bach*. Metzler Op. 533 Stadtkirche, Zofingen, Suiza. Hyperion CDS44121/36. 16 CDs.

Hurford, P. (1974, 1975, 1977-81) (1986).- *Bach. The Organ Works*. The Organ in the Church of Our Lady of Sorrows, Toronto, Canadá. Decca 444 410-2. 17 CDs.

Isoir, A. (1975-1989, 2008).- *Jean Sébastien Bach. L'Oeuvre pour Orgue*. Orgue Josef Gabler de la basilique bénédictine de Weingarten (1750). Calliope 3703.17. 15 CDs.

Jacob, W. (1970-1985) (2004).- *J.S. Bach. Das Orgelwerk*. Joachim Wagner, 1722-1723, Brandenburg Cathedral, Germany. EMI Classics 5 73878. 16 CDs.

Kooiman, E.; Gremmel-Geuchen, U.; Gnann, G. & Klapprott, B. (2012).- *Johann Sebastian Bach. Complete organ works played on Silbermann organs*. Eglise Abbatiale Saint-Etienne, Marmoutier (A. Silbermann, 1709); Eglise Abbatiale Saint-Maurice, Ebersmunster (A. Silbermann, 1732); Temple Protestant, Wasselonne (J.A. Silbermann, 1745); Temple Protestant, Bouxwiller (J.A. Silbermann, 1778); Eglise Saint-Thomas, Strasbourg (J.A. Silbermann, 1741); Benediktinerkirche, Villingen (Gaston Kern,

2002); Eglise Saint-Maurice, Soultz-Ht-Rhin (J.A. Silbermann, 1750); Dom zu Arlesheim (J.A. Silbermann, 1761). Aeolus AE-10761. 19 CDs.

Koopman, T. (1994-96, 1998-99).- *Bach. The Organ Works*. Orgel Rudolf Garrels, 1729-32, Grote Kerk, Maassluis. Teldec. Das Alte Werk 3984-25713-2. 16 CDs.

Kraft, W. (1961-1967) (2006).- *Bach. Complete Organ Music*. Mathias Malm - Frobenius Organ, Krist Kirche, Tønder, Dinamarca. Vox Musical Concepts MC 191. 12 CDs.

Molardi, S. (2015).- *J.S. Bach. Complete Organ Music*. Gottfried Silbermann-Orgel (1745) Katholische Hofkirche Dresden, Trost-Orgel (1722-1741) Stadtkirche 'Zur Gotteshilfe' Waltershausen, Johann Christoph Thielemann-Orgel (1728-1731) Dreifaltigkeitskirche Gräfenhain (Thuringia), Zacharias Hildebrandt-Orgel (1728) St. Jakobikirche Sangerhausen. Brilliant Classics 95105. 15 CDs.

Preston, S. (1989-93, 1996-97, 2000).- *Johann Sebastian Bach. The Organ Works*. The Sauer organ in St. Peter's, Waltrop (cerca de Dortmund). Deutsche Grammophon 469 420-2. 14 CDs.

Ritchie, G. (1970, 1990).- *Johann Sebastian Bach. Organ Works Complete*. C. B. Fisk organ, House of Hope Presbyterian Church, St. Paul, Minnesota. RAVEN OAR-875. 11 CDs.

Rogg, L. (1970, 1990).- *Johann Sebastian Bach. L'Oeuvre d'Orgue*. Orgue Silbermann d'Arlesheim. Harmonia Mundi France HMX 290772.83. 12 CDs.

Rübsam, W. (1977, 1993).- *Johann Sebastian Bach. Complete organ works & The Art of Fugue*. Metzler & Söhne organ at St. Nikolaus Church, Frauenfeld, Switzerland. Philips 438 170-2. 16 CDs.

Rübsam, W. (1993-1996).- *Johann Sebastian Bach. Complete organ works*. Flentrop Organ at Duke University, Durham, North Carolina (USA). Naxos 8.550704. 17 CDs.

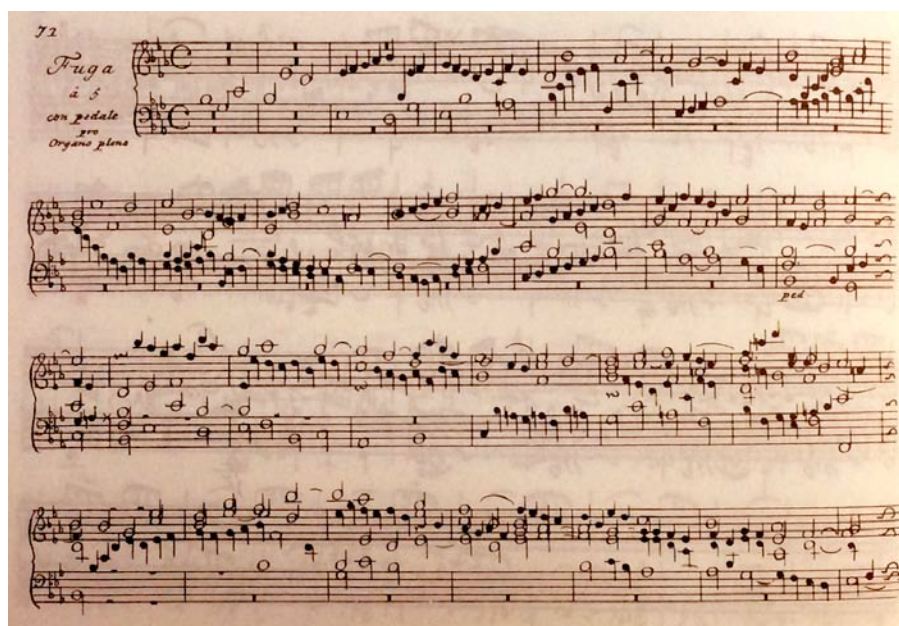
Stockmeier, W. (1977-1981) (2007).- *J.S. Bach. Das Orgelwerk*. Kreienbrinck Orgel in der Kirche St. Goar, Fliden near Fulda. Das Orgelwerk/1: Art & Music / 1539/48 (10 CDs). Das Orgelwerk/2: Art & Music / 1549/58 (10 CDs).

Vad, K. (2005).- *J.S. Bach (1685-1750). The Organ Works*. Marcussen organ in the Sorø Monastery Church. Classico Records. Membran Music Ltd. 221771 PC 380. 18 CDs.

Vernet, O. (1995-2000, 2010).- *Johann Sebastian Bach. L'Oeuvre pour Orgue*. Richard Freytag & Bernard Aubertin (1994): St-Vicent de Lyon (France). Ligia Digital 0104190-08. 19 CDs.

Walcha, H. (1957, 1963-65, 1970-71).- *Johann Sebastian Bach. Das Orgelwerk*. Große Frans-Caspar Schnitger Orgel der St. Laurenskerk Alkmaar. Archiv Produktion STEREO 419 904-2. 12 CDs.

Weinberger, G. (1997-2008).- *Bach. Complete Organ Works*. Trost-Orgel in Altenburg. CPO 777 363-2. 22 CDs.



Primera página de la Fuga en mi bemol mayor BWV 552/2 que cierra la Misa Luterana para órgano (impresión original de 1739)

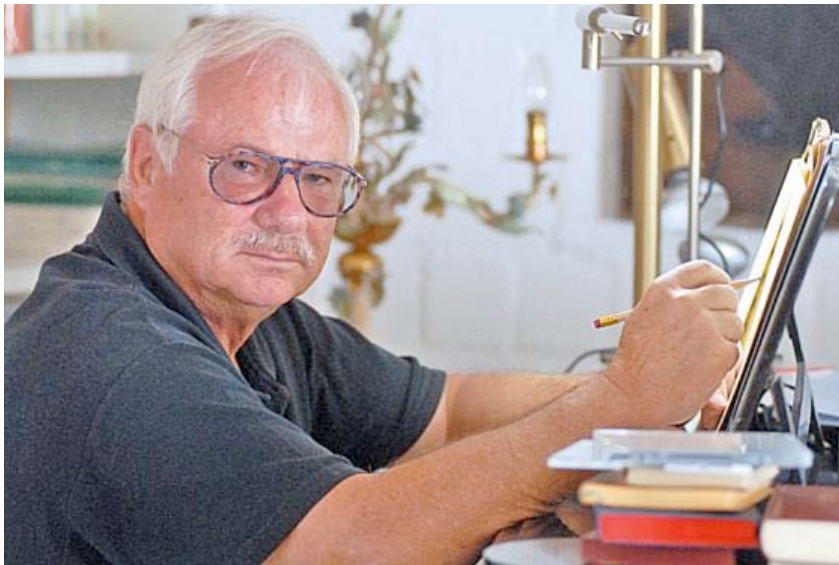


Robert Maximilian Helmschrott (Weilheim in Oberbayern, Alemania, 1938)

Sonata da Chiesa nº4 (1985): I. Sequenza (Andante con moto) – II. Lauda (Allegro convinto)

Robert Maximilian Helmschrott recibió sus primeras lecciones de piano a la edad de 11 años de su padre, maestro de profesión. A los 13 años ya era el organista de la iglesia de St. Pölten en Weilheim. Completó sus estudios musicales en la Universidad de Música de Múnich, entre otros con Harald Genzmer y Wolfgang Jacobi. En 1954 comenzó estudios privados de órgano y composición con Pierre Froidebise (1914-1962) en Lieja (Bélgica), quien a su vez había sido alumno de Charles Tournemire (1870-1939), y desde 1961, composición con Fritz Büchtger (1903-1978) en Múnich y más tarde con Goffredo Petrassi (1904-2003) y Luigi Dallapiccola (1904-1975) en Siena (Italia).

Entre 1959 y 1961, Helmschrott trabajó como organista y director de coro en la iglesia de St. Thaddäus en Augsburg, y entre 1961 y 1967 desempeñó el mismo cometido en la iglesia de St. Johann en Erding. Después de una estancia de dos años en Roma, el compositor Peter Jona Korn (1922-1998) lo contrató en el Conservatorio Richard Strauss de la capital del estado de Múnich. En 1972 se trasladó, a instancias del editor Fritz Schierl, a la Universidad de Música de Múnich, donde trabajó primero como profesor, luego como profesor honorario, más tarde, de 1992 a 1995, como vicepresidente y de 1995 a 2003 como presidente.



Fotografías de Robert Maximilian Helmschrott

Helmschrott trabajó entre 1969 y 1979 en el Studio for New Music de Múnich, junto con Fritz Büchtger, Edith Urbanczyk, Wilhelm Killmayer y Günter Bialas. En 1979 fundó el foro *Musica Sacra Viva*, encargado de promocionar la nueva música sacra en las iglesias de Múnich, en el que continuó trabajando hasta 1994 jugando un importante papel artístico y organizativo. Fue el primer vicepresidente de la Asociación *Tonkünstler* de Múnich hasta 1979, y de 1991 a 2015, representante de las organizaciones de compositores en el Consejo Bávaro de Radiodifusión.

Como organista, ha ofrecido en su dilatada carrera numerosos conciertos en Italia, España, Francia, Inglaterra, la República Checa, Rusia, Ucrania, India, Japón, Hong Kong, Taiwán, Estados Unidos, Sudáfrica y la antigua RDA. Helmschrott es autor de una gran cantidad de música litúrgica, música coral tanto sacra como profana, música de cámara y varias obras orquestales. Por razones obvias, una gran parte de su trabajo está dedicado a la música para órgano.

Las denominaciones que con frecuencia se dan a los distintos géneros musicales no pueden considerarse como conceptos inmutables. De hecho, cuando se constata su evolución a lo largo del tiempo, no dejan de surgir contradicciones que muchas llevan a ciertas confusiones, incluso entre los más entendidos en esta temática. Las acepciones que se consideraban como más claras y nítidas colisionan entre sí, algunas caen en el olvido y otras evolucionan adoptando una nueva vitalidad.

La denominada *sonata da chiesa* es una de ellas. Es un género musical que, junto con su equivalente profano, la *sonata da camera*, fue una de las dos formas musicales más importantes de música instrumental para pequeños conjuntos durante los siglos XVII y XVIII surgidas en el norte de Italia. De este modo, la *sonata da chiesa* de finales del siglo XX debe mucho a sus progenitoras y se reformula compatibilizando lo novedoso con lo tradicional.

En sus doce *sonatas da chiesa*, Helmschrott ha pretendido experimentar con la propia historia de la música y a la vez con las propias expectativas que el oyente se pudiera generar. Incluso los nombres puestos a sus diferentes movimientos aluden a la fenomenología de la historia musical; su formulación musical se sitúa en consonancia con las diferencias y afinidades que mantienen con dicho devenir histórico. No obstante, estas denominaciones no pueden ser tenidas en cuenta de modo literal; aluden al pasado, pero, a la vez, trascienden de él. Helmschrott no cría un vino joven en viejas barricas; su intención y metodología son más complejas que todo eso. Sus denominaciones asocian aspectos tanto diacrónicos como ahistóricos; evocan la música sacra que se escuchó durante tanto tiempo, pero inmediatamente relativizan la conexión histórica y se reintegran por completo al presente, mostrando una creatividad que supone un volver a empezar. El significado etimológico, el núcleo histórico y su potencial para ponerse al día, con todos los condicionantes y contradicciones intrínsecas, generan una tensión especial en el mismo proceso creativo.

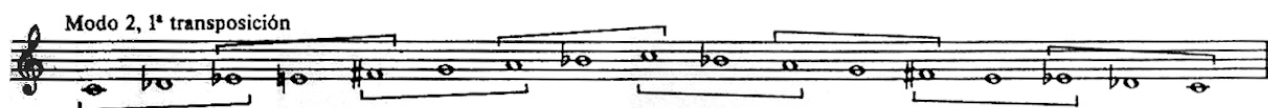
Además de las referencias religiosas, una esfera cultural mediterránea aglutina los géneros musicales implicados en estas sonatas. Se evocan épocas muy diferentes que van desde las canciones judías del Antiguo Testamento (aleluyas, salmos), de la antigüedad clásica griega y romana (nomos, himnos, élogos, elegías), el medievo cristiano con sus cantos gregorianos (antífonas, jubilus, sequenza, accentus, concentus), los géneros vocales franceses ligados al florecimiento de la polifonía (motetus, conductus) y los laudas y arias de la Italia posterior.

La numerología de estas sonatas también lleva a ciertas reflexiones. La docena es el número sacro producto de números perfectos como el tres o el cuatro, jugando así un papel central tanto en la mitología como la ciencia que conduce a una autoemancipación que va desde el simple mito hasta el transcurso de nuestra propia historia cultural. El arco que así se genera abarca desde la astrología y astronomía del antiguo Oriente, pasando por el misticismo tardomedieval hasta alcanzar la manifestación más radical en términos musicales del número doce: el sistema dodecafónico.

Dentro del ciclo, las sonatas se disponen de acuerdo con su divisibilidad matemática en cuatro grupos de tres sonatas cada uno; cada grupo se compone de dos dúos y un trío como conclusión. La duodécima sonata, en tanto que concluye la serie, modifica sustancialmente la plantilla interpretativa, pues exige siete intérpretes con tres trompetas y tres trombones a los que se une el órgano.

Todas las sonatas, incluida la que presentamos en este programa, están divididas en dos movimientos, comenzando por uno lento al que sigue otro más rápido, un diseño muy habitual en las antiguas *sonatas da chiesa*, y siempre dentro de una dinámica marcadamente concertante. En efecto, en la *Sonata n.º 4* de nuestro programa, mientras la *Sequenza* invita a una reflexión profunda, como la que se pudiera hacer tras las lecturas de una misa, el *Lauda* es virtuosístico y su carácter oscila entre la alegría desbordante y el estatismo, como si aludiera al *Aleluya* que precede a la lectura del Evangelio. El órgano y la trompeta se ensamblan de todas las maneras posibles, en forma de diálogos, combinaciones asimétricas en las cuales las melodías se traspasan fácilmente de un instrumento a otro y monólogos de la trompeta sustentados por largos acordes en el órgano.

Helmschrott suele combinar las variantes melódicas y armónicas de la escala menor, reduciendo la importancia de la dominante. De este modo, la escala menor queda, en cierto modo, desestabilizada, con lo que aumenta la libertad para desarrollar su personal lenguaje tonal. Esta escala, que el propio Helmschrott denomina *Modus H*, es una variante del segundo modo de los “modos de transposiciones limitadas” de Olivier Messiaen (**ejemplo 14**) que el maestro alemán utiliza como base para sus modulaciones. A diferencia de las escalas mayores y menores tradicionales, esta escala se compone de ocho notas y está construida a partir de cuatro células de tres notas cada una que abarcan un intervalo de tercera menor y se repiten cuatro veces (*a, b, c, d*) (**ejemplo 15**).



Ejemplo 14.- Primera transposición del segundo modo de transposiciones limitadas de Olivier Messiaen. Las células interválicas abarcan una tercera menor, pero con un ordenamiento interno de 2ª menor + 2ª mayor (“Técnica de mi lenguaje musical”, p.87)



Ejemplo 15.- *Modus H* de Helmschrott con su correspondiente desglose en cuatro células *a, b, c*, y *d* de tres notas cada una que comprenden un intervalo de tercera menor, pero ahora con un ordenamiento interno de 2ª mayor + 2ª menor (*Lauda* de la Sonata n°4)

Si tomamos las notas centrales de cada célula de tres notas, obtenemos un acorde de séptima disminuida que, en efecto, queda puesto de manifiesto en muchas de las progresiones que construye Helmschrott en el segundo movimiento (**ejemplo 16**). Esta tendencia armónica imprime un cierto sentido de “tonalidad” al discurso musical.



Ejemplo 16.- Despliegue de las células *a, b, c* y *d* en la voz inferior, acompañado de otro despliegue del acorde de séptima disminuida en la voz superior (*Lauda* de la Sonata n°4)

La estructura formal de esta *Sonata n°4* de Helmschrott también merece un comentario especial. El primer movimiento (*Sequenza*) (**ejemplo 17**) está escrito en un estilo sumamente libre con claros matices de declamación. El tema principal (A), de carácter muy *cantabile* y con ciertos tintes de nostalgia, es introducido por el órgano y retomado por la trompeta en el c.9 hasta su reexposición por el órgano en el c.31. La entrada de la trompeta se acompaña con el contramotivo *c* al órgano, que luego generará nuevas propuestas a lo largo del movimiento, tanto en *rectus* como *inversus*. Una sección de puente comprende los cc.37-47, con un efectista discurso paralelo entre la trompeta y el pedal del órgano en los cc.42-47 y un matiz *poco accelerando* que le confiere un carácter expresivo especial. El tema B, a modo de un *fanfare* apagado (*flatterzunge*), superpone la trompeta a un conjunto mucho más agitado de notas muy decoradas dentro del órgano, pero esta propuesta se diluye rápidamente para dar paso a un fantástico recitativo donde la trompeta encuentra un espacio ilimitado de continua declamación, sostenida por un largo acorde de séptima menor en el órgano (cc.54-64). Luego de que el órgano esboce líneas que recuerdan al contramotivo *c* que acompañó la entrada de la trompeta con el tema A, vuelve un lejano *fanfare* en la trompeta (c.69) que se combina

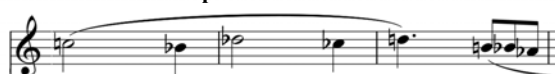
sutilmente con el referido contramotivo *c*. Después del despliegue de cromorno (*Krummhorn*) en el órgano, se reexpone el tema A en el c.95 para concluir de forma muy abreviada, como si de una *coda* se tratase, con la trompeta completando un breve episodio de “armonía blanca”: fa-mi-la-resol-si. Por lo tanto, la estructura formal de este primer movimiento se podría resumir del modo siguiente:

Primera sección (cc.1-36):	Tema A en el órgano (cc.1-8). Tema A en la trompeta; contramotivo <i>c</i> en el órgano, tanto en <i>rectus</i> como <i>inversus</i> (cc.9-30). Reexposición del tema A en el órgano (cc.31-36).
Puente (cc.37-47):	Solo de trompeta (cc.38-41). Líneas paralelas entre trompeta y pedal del órgano (cc.42-47).
Segunda sección (cc.48-95):	Tema B (<i>fanfare</i> en la trompeta con diseños decorados en el órgano) (cc.48-54). Recitativo de trompeta (cc.54-64). Episodios basados en el <i>inversus</i> del contramotivo <i>c</i> en el órgano (cc.65-68). Breve <i>fanfare</i> en la trompeta (cc.69-72). Derivación del contramotivo <i>c</i> en imitación en ambos instrumentos (cc.73-76). Imitación <i>per contrario motu</i> (cc.77-84). Solo de trompeta basado en <i>c</i> y <i>Krummhorn</i> en el órgano (cc.85-95).
Tercera sección (cc.95-106):	Reexposición del tema A en el órgano (cc.95-100). <i>Coda</i> final en “armonía blanca” (cc.101-106).

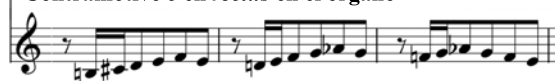
Tema A en el órgano



Tema A en la trompeta



Contramotivo *c* en *rectus* en el órgano



Contramotivo *c* en *inversus*



Diseños derivados del contramotivo *c* en *inversus*



Ejemplo 17.- Diferentes materiales motivicos utilizados por Helmschrott en el primer movimiento (*Sequenza*) de su Sonata nº4

El segundo movimiento (*Lauda*) (**ejemplo 18**) constituye toda una expresión de júbilo y alegría. El tema A (cc.107-148) se apoya en un intenso diálogo *inversus* entre la trompeta y el órgano, aquella con escalas descendentes de grupos de cuatro notas repetidas (ED) y este con diseños ascendentes (EA) basados en las escalas del **ejemplo 15**. Son muy variados los diseños que se presentan en esta sección; además de los ya referidos de *Modus H* (EA) y despliegues de séptimas disminuidas ascendentes (SDA), encontramos pasajes de *forza* sincopados con vehementes trinos (TR), *codettas* con incisos picados descendentes (CO), nuevos *fanfare* en la trompeta (NF) y escalas *ostinato* en el órgano (OS). Sigue un puente con un breve encabezamiento fugado (cc.149-161) que da paso a una nueva presentación del tema A, sin su cabecera inicial de *Modus H*, que irrumpe con motivos de *fanfare* y escalas OS en la trompeta acompañados por diseños entrecortados en el órgano (F+OS+DE). Reaparecen los diseños de séptimas disminuidas ascendentes, las escalas *ostinato* (OS) y las síncopas con trinos en el órgano (TR). A partir del c.188, la textura se rompe por completo para dar paso a tres impresionantes recitativos de la trompeta (*Liberamente, quasi un recitativo*, cc.188-190), sostenidos por largos acordes al órgano, que culminarán en un “re” agudo después de haber pasado por rápidas escalas, pares de notas ligadas, notas repetidas en *veloce* y notas apoyadas en maestoso. Este episodio es sencillamente impactante, y en él la trompeta despliega una gama de recursos técnicos y expresivos al más alto nivel. Un breve puente encomendado al órgano (cc.191-199), cuyo inciso de cabecera recuerda al contramotivo *c* por *inversus* del primer movimiento nos deja en la reexposición del tema A (cc.200-218), donde la trompeta abrevia las escalas descendentes repitiendo ahora pares de notas en vez de grupos de cuatro como al principio. Una *coda* final que arranca en el c.209 remata la obra con una brillantez insuperable. De este modo, la estructura formal de este segundo movimiento es como sigue:

Primera sección (cc.107-148):	Tema A en forma de diálogo de trompeta y órgano (cc.107-115), incluyendo escalas descendentes (ED) de cuatro notas repetidas en aquella y escalas <i>Modus H</i> (EA) y séptimas disminuidas ascendentes (SDA) en el órgano. Pasajes sincopados de <i>forza</i> TR (cc.116-117) y <i>codettas</i> CO (cc.118-119) en el órgano. <i>Fanfare</i> (F) en la trompeta y escalas <i>ostinato</i> (OS) en el órgano siguiendo un esquema de modelo/repetición (cc.120-124 y 125-129). Breve puente en el órgano (cc.130-133) que se superpone en su último compás con un nuevo <i>fanfare</i> (NF) de la trompeta acompañado al órgano con acordes sueltos (cc.133-141). Nuevos pasajes sincopados de <i>forza</i> TR (cc.142-143) y <i>codettas</i> CO (cc.144-148) en el órgano.
Puente fugado (cc.149-161):	Exposición fugada en el órgano de un tema de gran amplitud interválica (cc.149-151). Pasaje <i>legato</i> con toques iniciales de notas repetidas en la trompeta (cc.152-161).
Segunda sección (cc.162-186):	Nueva presentación del tema A sin su cabecera de <i>Modus H</i>, pero sí con los despliegues de séptima disminuida (SDA). <i>Fanfare</i> y escalas OS en <i>inversus</i> en la trompeta con diseños entrecortados en el órgano (F+OS+DE) (cc.162-173). Diseños TR en el órgano seguidos de un compás de enlace (cc.174-175). Nueva combinación F+OS+DE entre ambos instrumentos (cc.176-180). Diseños TR en el órgano (cc.181-182) y nueva <i>codetta</i> (cc.183-186).
Recitativo (cc.187-190):	Tres frases <i>declamato</i> en la trompeta, la primera introducida por el órgano (cc.187-190).
Puente (cc.191-199):	Para el órgano, inspirado en el contramotivo <i>c</i> en <i>inversus</i> del primer movimiento.
Tercera sección (cc.200-218):	Reexposición del tema A, ahora con pares de notas repetidas en la trompeta (cc.200-209). <i>Coda</i> final (cc.209-218).

II: Lauda
Allegro convinto (♩ = 120 - 126)

Tpt. Do

Org.

Ped.

EA

ED

f molto brillante

SDA

EA por aumentación

TR

CO

F

NF

OS en *rectus*

OS en *inversus*

DE

Tema del puente fugado

p

Ejemplo 18.- Diferentes materiales motivicos utilizados por Helmschrott en el segundo movimiento (*Lauda*) de su Sonata n°4

Tras este análisis, podemos comprobar el exquisito grado de elaboración de esta sonata del compositor alemán, muy bien elaborada tanto formal como temáticamente y amparada en nuevas tendencias tonales y armónicas que la enriquecen hasta el punto de convertirla en una obra de referencia dentro del género de las *sonatas da chiesa*. La composición, como la vida misma, es evolución.

Bibliografía

Messmer, F. (2013, Hsg.).- *Robert M. Helmschrott. Komponisten in Bayern / Dokumente musikalischen Schaffens im 20. und 21. Jahrhundert*, vol.55. Hans Schneider Verlag, 328 pp.

Edición musical

Helmschrott, R.M. (1988).- *Sonata da chiesa IV (1985)*. Bote & Bock. Berlín. B&B 23204 (actualmente Boosey & Hawkes).

Discografía

Michel, J.F. y Schnorr, K. (2005).- *Sonata da chiesa IV for trumpet and organ*, in: Robert M. Helmschrott. *12 Sonate da chiesa*. Hubert Sandtner Orgel (1984) in der Pfarrkirche zu den Heiligen Engeln, Landsberg/Lech. 2 CDs. Col legno WWE 20013.



Pietro Baldassare (Roma, ca.1690 – ?, después de 1768)

Sonata n°1 en fa mayor: I. Allegro – II. Grave – III. Allegro (Tromp + Org)

Pietro Baldassare (o Baldassari) fue un compositor italiano del cual, por desgracia, nos ha quedado muy poca información y muy escasas obras. Fue maestro de capilla y clérigo en la Congregación del Oratorio de San Filippo Neri en Brescia entre 1721 y 1725. También lo fue en la iglesia de San Clemente en la misma ciudad hasta 1754. Jean-Benjamin de La Borde (1780) dice de la música de Baldassare que “era muy apreciada por los entendidos”. Salvo el oratorio *Il giudizio di Paride*, compuesto para celebrar el día del santo de la emperatriz Amalia Wilhelmina, ninguna de las demás obras sinfónico-corales que escribió ha sobrevivido en forma de partitura, aunque sí sus libretos: *Applausi eterni dell’amore*, *Le sagre contese dell’amore e dell’umiltà*, *La santità riconciliata col mondo*, *Santa Maria Maddalena de’Pazzi*, *L’umiltà coronata da N.S. Benedetto XII* y *La fuga in Egitto*.

En cuanto a su música instrumental, solo han llegado hasta nosotros dos sonatas en fa para cornetto, cuerdas y bajo continuo, y una sonata para clavecín que se publicó en *Raccolta Musicale I* (Nuremberg, 1756). Se conservan dos cartas de Baldassare, una escrita al Padre Giovanni Battista Martini (Bologna, 1706-1784) en una particela de bajo continuo y otra fechada el 21 de febrero de 1768.



Ejemplo 19.- Entrada de la trompeta en el primer movimiento de la Sonata n°1 en fa mayor de Pietro Baldassare

La Sonata n°1 en fa mayor está escrita en tres movimientos al más puro estilo del concierto barroco *Allegro-Grave-Allegro*. La versión que interpretamos en nuestro concierto está adaptada para trompeta y teclado por Manfred Knolle. El primer movimiento (**ejemplo 19**) muestra un único tema impregnado de un gran dinamismo. El tema, generador de todo el movimiento, se expone catorce veces y se intercalan en él diversos contramotivos que participan de la misma sensación agógica. Las presentaciones temáticas se producen en el c.1 (fa mayor, Org.), c.7 (fa mayor, Tr.), c.11 (fa mayor, Org.), c.15 (do mayor, Org.), c.20 (re menor, Org.), cc.23-24 (fa mayor, Tr. y Org. en estrecho), cc.29-30 (do mayor, Tr. y Org. en estrecho), c.34 (do mayor, Org.), c.42 (fa mayor, con carácter de reexposición completa, Org.), c.48 (fa mayor, Tr.), cc.52-53 (fa mayor, Org. ambas manos en estrecho). Normalmente las presentaciones temáticas tienen lugar en el tono principal (fa) y en su dominante (do), si bien alguna presentación en otro tono (re) tiende a construir un cierto desarrollo temático.



Ejemplo 20.- Comienzo del segundo movimiento de la Sonata n°1 en fa mayor de Pietro Baldassare

El segundo movimiento (**ejemplo 20**) está escrito en el tono relativo de re menor. Concebido en forma de canción libre, su único tema es marcadamente melódico y expresivo y se expone en siete ocasiones: c.1 (re menor, Tr. y Org.), c.4 (la menor, Org.), c.8 (fa mayor con una variada decoración, Org.), c.10 (fa mayor, Tr.), c.13 (sol menor, Org.), c.14 (re menor, Tr.), c.20 (re menor, variado en forma de *coda*, Org.).



Ejemplo 21.- Comienzo del tercer movimiento de la Sonata n°1 en fa mayor de Pietro Baldassare

Por último, el tercer movimiento (**ejemplo 21**), en forma de *Minué* con estructura A-B-A, nos traslada a un entorno danzable y desenfadado, donde la música derrocha frescura y espontaneidad. El único tema se presenta once veces; en la sección A (cc.1-30): c.1 (fa mayor, Tr.), c.7 (fa mayor, Org.), c.15 (fa mayor en forma de desarrollo seguido de una progresión armónica no modulante, Tr.), cc.22-24 (fa mayor en forma de *coda* final, Org. y Tr.). Un breve puente (cc.30-31) sirve para modular al tono de la dominante (do) en que comienza la sección B: c.32 (do mayor, Org.), c.39 (do mayor, Tr.), c.49 (re menor, Org.), c.52 (do mayor, Org.), cc.62-65 (fa mayor, en forma de *coda* bajo una progresión armónica modulante, Tr. y Org.).

Los tres movimientos se complementan estilística y formalmente a la perfección, configurando así una obra de gran solidez formal y unidad de estilo, muy atractiva tanto para el intérprete como para el oyente. Música transparente, muy bien trazada y de fácil audición.

Bibliografía

Jackman, J.L. (1980).- *Baldassare (Baldassari), Pietro*, in: S. Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.2, p.62.

Edición musical

Baldassari, P. (sin fecha).- *Pietro Baldassari. Sonata No.1 in F for Trumpet (Cornett), Strings and Basso Continuo*. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden, Musica Rara, MR 1526b, 52 pp.

Discografía

Schäfer, J. et al. (2015).- *Baroque Concertos for piccolo trumpet*. Christophorus. 1 CD. CHE 0205-2.



Arvo Pärt (Paide, Estonia, 1935)

Vater unser (Sop + Org)

Compositor estonio nacido en Paide el 11 de septiembre de 1935, puede considerarse a Arvo Pärt como uno de los precursores de la música minimalista. Junto con sus coetáneos Henryk Górecki (1933-2010) y John Tavener (1944-2013), se le ha encuadrado dentro del denominado “minimalismo sacro”, dentro del cual destacan sus numerosas obras corales. En 2014, se le concedió en Tokio el *Praemium Imperiale* de la música en reconocimiento a su dilatada trayectoria como compositor. Su formación musical empezó a los siete años y a los catorce ya escribió sus primeras composiciones. Estudió composición en el conservatorio de Tallin con Heino Eller (1887-1970) en una época en la que Estonia había pasado a pertenecer a la antigua Unión Soviética. Es más que evidente que su música no resultaba ser del agrado de los funcionarios soviéticos, probablemente por ser excesivamente innovadora y religiosa. Por esta razón, Pärt se mantenía retirado de las esferas públicas mientras desarrollaba su lenguaje musical tan peculiar. A partir de 1980 se exilió emigrando con su familia a Viena y después a Berlín, donde permanecería muchos años manteniendo la nacionalidad austríaca.

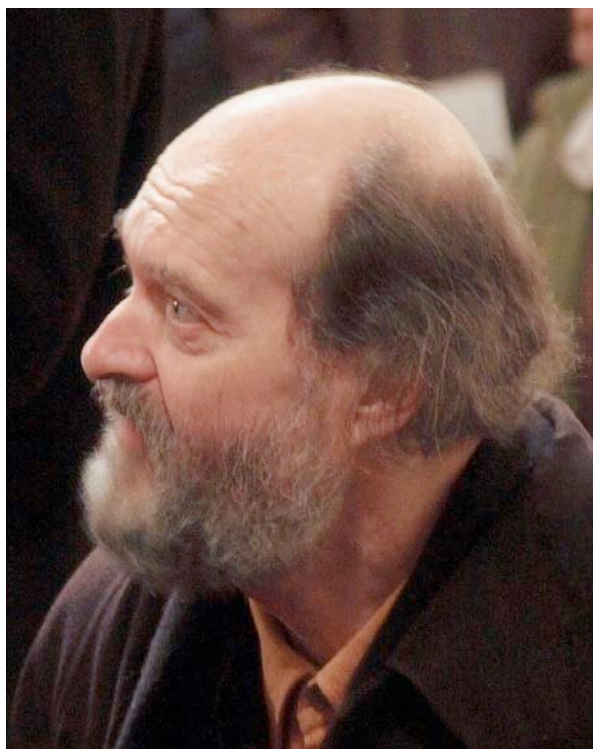
Su obra puede dividirse en dos periodos bien diferenciados. El primero se apoya en un neoclasicismo relativamente convencional con influencias ostensibles de Shostakovich, Prokofiev y Bela Bartok, que desembocó en el empleo del dodecafonismo y otras técnicas serialistas inspiradas en la música de Arnold Schönberg (1874-1951). Los burócratas culturales soviéticos rechazaron su obra de forma determinante, lo que le condujo a un callejón sin salida en su actividad como compositor. El compositor Paul Hillier (Dorchester, Inglaterra, 1949) dice de él que en este periodo “llegó a un punto de completa desesperación, en el que la composición musical le parecía una actividad completamente estéril, faltándole la motivación para escribir una sola nota”. Sin embargo, de esta época data su *Tercera Sinfonía* (1971), de estilo transicional, que simultaneó con una profundización en la música antigua con el estudio del canto gregoriano y la polifonía renacentista. Este cambio de rumbo estuvo acompañado por una crisis personal y espiritual que le llevó a unirse a la Iglesia Ortodoxa rusa.

Fruto de ello, comenzó a escribir una música completamente diferente; el propio Pärt la describe como “un tañer de campanas”, basada en una armonía sencilla que se apoya en los acordes de tríada, siempre con una clara influencia de la música antigua. Los textos de sus obras son siempre sacros, en latín o lengua eclesiástica eslava, en vez de en su lengua materna, el estonio. Este periodo creativo, el segundo en su producción musical, le ha hecho famoso y alcanzar una popularidad que pocos músicos pueden disfrutar en vida. El músico y productor musical Manfred Eicher (Lindau, Alemania, 1943) grabó a partir de 1984 muchas de sus obras, lo que también influyó en una nueva generación de compositores estonios como Erkki-Sven Tüür (1959) y Lepo Sumera (1950-2000).

El propio Arvo Pärt nos dice que su música es similar a la luz que atraviesa un prisma óptico. La música alcanza siempre un impacto diferente en cada oyente, creando un espectro de experiencias musicales individuales que se asemeja al arco iris. El compositor minimalista estadounidense Stephen Michael Reich (Nueva York, 1936) dijo acerca de Pärt: “Ya desde que vivía en Estonia, Arvo tenía las mismas sensaciones que el resto de nosotros. Amo su música y amo también el hecho de que sea un hombre de un gran talento y valentía. Siempre se ha situado fuera de las corrientes dominantes y, sin embargo, es enormemente popular, lo cual dice mucho en su favor. Su música es capaz de llenar las necesidades humanas que nada tienen que ver con la moda o el mercado”.

Ha escrito sugerentes bandas sonoras para más de medio centenar de películas, como *Väike motoroller* (1962), *Promised Land* (“Tierra prometida”, 2004), *La Morte Rouge* (2006) de Víctor Erice, o *La gran belleza* (2013) de Paolo Sorrentino. El *Cantus in Memoriam de Benjamin Britten*

fue empleado en *Les Amants du Pont-Neuf* de Léos Carax (1991), en *Fahrenheit 9/11* (en la escena de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001) y en *Japón* del cineasta mexicano Carlos Reygadas. *Spiegel im Spiegel* se escuchó en la película *Wit* de Mike Nichols (2001), en *Swept Away* de Guy Ritchie (2002), en el drama *Gerry* de Gus van Sant (2003), *Soldados de Salamina* de David Trueba (2002), *Elegí* de Isabel Coixet (2008), *About Time* de Richard Curtis (2013), la ya mencionada *La gran belleza* (2013) de Paolo Sorrentino, y *Avengers: Age of Ultron* de Joss Whedon (2015). Fue nombrado doctor *honoris causa* por la Universidad de Oxford en 2016.



A la izquierda, Arvo Pärt en la Christchurch Cathedral de Dublin. A la derecha, con su mujer, Nora, en 2012

♩ = 76 ca

5

Va-ter un-ser im Him-mel, ge-hei-ligt wer-de Dein Na-me.

Ejemplo 22.- Comienzo del *Vater unser* de Arvo Pärt

A este concierto traemos un pequeño botón de muestra de su ingente producción musical. Un sencillo y emotivo *Padre Nuestro* (**ejemplo 22**) con textos en alemán nos dejará conmovidos ante su profunda sencillez y humilde sinceridad, la de un compositor que encontró su camino y afianzó su personalidad por sí mismo, sin que nada ni nadie le pudiera apartar del camino elegido tras una profunda reflexión.

Texto:

Vater unser im Himmel,
geheiligt werde Dein Name.
Dein Reich komme.
Dein Wille geschehe
wie im Himmel so auf Erden.
Unser tägliches Brot gib uns heute.
Und vergib uns unsere Schuld
wie auch wir vergeben
unseren Schuldigern.
Und führe uns nicht in Versuchung,
sondern erlöse uns von dem Bösen.

*Padre Nuestro que estás en el Cielo,
santificado sea tu nombre.
Venga a nosotros tu Reino.
Hágase tu voluntad
tanto en el cielo como en la tierra.
Danos hoy nuestro pan de cada día.
Y perdona nuestras ofensas,
como nosotros también perdonamos
a quienes nos ofenden.
Y no nos dejes caer en la tentación
y libranos de todo mal.*

Bibliografía

- Bouteneff, P.C. (2015).**- *Arvo Pärt. Out of Silence*. St Vladimir's Seminary Press. New York, 232 pp.
Hillier, P. (1996).- *Arvo Pärt*. Oxford Studies of Composers. Clarendon Press, 236 pp.
Restagno, E., Brauneiss, L., Kareda, S. y Pärt, A. (2012).- *Arvo Pärt in Conversation*. Estonian Literature, 182 pp.
Shenton, A. (2012, ed.).- *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*. Cambridge University Press, 274 pp.

Edición musical

- Pärt, A. (2005, 2011).**- *Vater unser für Knabensopran und Klavier*. Universal Edition A.G., Viena. UE 35 300, 3 pp.



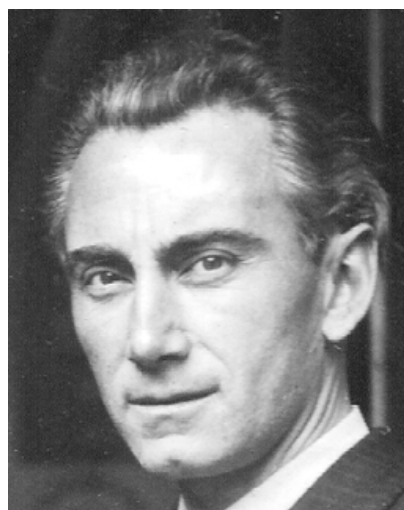
Henri Tomasi (Marsella, 1901 – París 1971)

Variations Grégoriennes sur un Salve Regina

Hijo de Xavier Tomasi (1876-1956) y Josephine Vincensini, originarios de Penta di Casinca en Córcega, el sueño del joven Henri era convertirse en marinero, pero su padre, que trabajaba como cartero en Marsella, quería que fuera músico y por ello le matriculó en sexto año de la clase de piano en el Conservatorio de Marsella, retirándolo de la escuela cuando tan solo tenía 12 años, en beneficio de sus estudios de música. Todo ello daría como consecuencia que en 1916 obtuviera el primer premio de armonía.

Gracias a una beca de la ciudad de Marsella y al apoyo económico de un abogado amigo de la familia, Maître Lévy-Oulman, consiguió entrar en el Conservatorio de París en 1921, donde estudió piano, armonía con Charles Silver (1868-1949), contrapunto con Georges Caussade (1873-1936), composición con Paul Vidal (1863-1931) y dirección con Philippe Gaubert (1879-1941) y Vincent d'Indy (1851-1931). En 1927 ganó el Premio de Roma y en 1952, el *Grand Prix de la Musique Française*. A pesar de que su producción orquestal es realmente importante, sintió siempre una especial atracción por el teatro y la música escénica. Por ello, no es de extrañar que se ganara una gran reputación con dos de sus óperas: *L'Atlantide*, que se estrenó en Mulhouse en 1954 y *Miguel de Mañara*, que lo fue en Múnich dos años después. Sus obras evocan los grandes espacios, con preciosos frescos orquestales, ricos en contrastes y, a veces, de una cierta violencia o exotismo, como en *Tam-tam* (1931) para soprano, coro y orquesta. Su música, en general, explora el terreno de los sentimientos, es ocasionalmente disonante y muestra un colorido excepcional, quizás con una cierta influencia de Ravel. Brillante orquestador, escribió 16 conciertos (algunos de ellos para trompeta, trombón o saxofón), entre los cuales el de guitarra *A la mémoire d'un poète assassiné* (1967) fue dedicado a Federico García Lorca.

Entre sus obras orquestales, destacan *Vocero* (1932), *Divertissement corsico* (1951) y la *Symphonie du tiers monde* (1967). También escribió música para el ballet: *La Grisi*, *La rosière du village*, *Les santons*, *Féerie laotienne*, *Noces de cendres* y *L'éloge de la folie*. Otras óperas importantes son: *La triomphe de Jeanne* (1955), *Le silence de la mer* (1959), *Ulysse* (1961) y *L'éllixir du révérend père Gaucher*. Entre las obras instrumentales y de cámara destacan el *Impromptu* (1969) para arpa y las *Invocations et Danses rituelles* para flauta, clarinete y arpa, escrita el mismo año. Mucho antes, en 1926, recibió el Premio Halphen, por sus *Variaciones sobre un tema corso* para quinteto de viento.



A la izquierda, Henri Tomasi en Loreto (1929); a la derecha, fotografía con sesenta años

La vida de Henri Tomasi estuvo en cierta manera condicionada por sus lazos familiares. Durante muchos años pasó los veranos en la casa de su abuela en la localidad corsa de Penta di Casinca. Igualmente, para ayudar económicamente en su casa y de esa forma participar en las necesidades de la familia, tocaba el piano en bares, cabarets y cines. Incluso en su etapa parisina tocaría también en los cabarets de Pigale para poder ganar algún dinero con que mantenerse. De hecho, fue mediante la improvisación de películas mudas que le surgió la idea de convertirse en compositor.

Uno de los acontecimientos más importantes en la vida de Tomasi tuvo lugar a raíz de la iniciativa de la dirección de *Le Ménestrel*, una revista de música muy prestigiosa en la época, cuyas instalaciones estaban ubicadas en el nº100 de la calle Richelieu, cuya dirección tuvo la idea de organizar unos ciclos de conciertos. Así, en 1928 Tomasi fue nombrado director de *l'Orchestre des Concerts du Journal*. Para esta orquesta también escribiría música para acompañar varias películas mudas como *Finisterrae*, un film de Jean Epstein que se proyectó en 1929 en el cine "El Ojo de París".

El 30 de octubre de 1929, Tomasi se casó con la pintora y poeta Odette Camp (1909-1979), estableciéndose en el nº24 de la calle Victor Massé, cerca de Pigale, el distrito favorito de los músicos y comerciantes de música en aquel momento. Odette siempre mostró una gran complicidad con Henri y le ayudó mucho en su doble carrera como director y compositor. De este modo, llegó a dirigir varias de las más grandes orquestas francesas y europeas del momento, estrenando sus composiciones principalmente para *Radio Colonial* desde su creación en 1931.

En 1932 se asoció con el grupo de músicos modernistas *The Triton* en el que se encontraban figuras de la talla de Sergei Prokofiev, Darius Milhaud, Francis Poulenc y Arthur Honegger, entre otros. Ese mismo año, su padre publicó en la editorial F. Detaille de Marsella "Les Chansons de Cynros", una recopilación de canciones populares de la isla de Córcega, con la traducción del dialecto corso y unas cuantas notas sobre el idioma, los bailes populares y los instrumentos musicales de Córcega. El historiador corso Paul Arrighi (1895-1975) escribió el prólogo.

En 1939, vencido por sus malos hábitos de vida, abandonó su trabajo y se embarcó en un carguero con rumbo a Dakar. Pero el estallido de la II Guerra Mundial le impidió regresar a Francia durante unos meses. Ese año escribió la “Balada de Tomasi” para saxofón alto y orquesta, inspirada en un poema escrito por su mujer. Un año después, superada ya la crisis personal que le afectó, Tomasi asumió la dirección de la Orquesta Nacional de Francia, que tuvo que mudarse a Marsella debido a la ocupación alemana. En 1944, con el nacimiento de su hijo Claude y la experiencia de las atrocidades de la guerra, abandonaría su fe religiosa. En 1946 fue nombrado primer director de la Orquesta de la Ópera de Montecarlo y después de la de Vichy, afiliándose al partido comunista francés.



A la izquierda, Henri Tomasi al frente de la dirección de la *Orchestre des Concerts du Journal*; a la derecha, con Odette Camp, su mujer

En 1952 sufrió un grave accidente automovilístico que le obligaría a abandonar definitivamente la dirección orquestal en 1957. A ello se añadió una sordera cuyos primeros síntomas aparecieron en 1953. En 1969 vivió en Marsella durante un corto periodo de tiempo para recuperarse de un edema pulmonar. De vuelta a París, después de una larga convalecencia durante la que proyectaba la composición de una obra lírica basada en el libreto de Hamlet, Tomasi fallecería el 13 de enero de 1971, siendo enterrado Avignon, tal y como era su voluntad. En 2001 sus cenizas fueron devueltas a Penta di Casinca con motivo del centenario de su nacimiento.

No cabe duda de que la Guerra impactó profundamente en los sentimientos y, por consiguiente, en la producción musical de Tomasi. Con la invasión de Francia por las tropas alemanas, Tomasi dejó de admirar la belleza de la naturaleza mediterránea, y no pudo apartar su mente de la grandes injusticias cometidas en el mundo. Es este carácter en cierto modo rebelde el que transformará su escritura musical en los últimos diez años de su vida.

Aunque en los últimos años ha revivido el entusiasmo por la obra de Henri Tomasi, solo unas pocas de sus composiciones se suelen escuchar con cierta frecuencia, principalmente las escritas para instrumentos de viento-metal. El cuestionamiento existencial que practicó Tomasi le inspiró obras tales como la primera sinfonía (*L'Apocalipsis*) y el *Requiem pour la paix*. Pero es un lenguaje mucho más contemporáneo el que caracteriza a sus obras “activistas”: *L'éloge de la folie*, *L'ère nucléaire*, un trabajo satírico, lírico y coreográfico sobre textos escritos por Daniel Mesguich, la *Symphonie du tiers monde*, según un texto de Aimé Césaire y la *Chanson du Vietnam*, sobre textos de Jean-Paul Sartre. En cambio, la cantata profana *Retour à Tipasa*, con texto de Albert Camus, es la obra más emblemática de su “humanismo mediterráneo”, un ideal de luz y de lucha por un mundo más justo.

El canto de la salve *Dio vi salvi Regina* está popularmente muy enraizado en la cultura y la tradición de Córcega. Incluso los nacionalistas lo consideran como un himno nacional de su tierra. Es una costumbre frecuente cantarlo como cierre de cualquier concierto de música popular corsa. Inspirado en el canto gregoriano, fue compuesto por Francesco da Girolamo hacia 1675 (**ejemplo 23**) y fue adoptado *de facto* como el himno nacional de Córcega cuando esta proclamó su independencia de la República de Génova en Orezza el 30 de enero de 1735. Parece ser que fue un pastor, Salvatore Costa, quien convirtió este himno en el verdadero símbolo de la independencia de Córcega, interpretándose por primera vez en la capilla de San Marcos el 25 de abril de 1720. El texto invoca la intercesión de la Virgen María en favor de los líderes independentistas del pueblo corso, emplenado términos tales como *disperati* (desesperados) y *tribolati* (preocupados o intranquilos). La última estrofa hace alusión a la victoria contra los enemigos de Córcega.

El texto traducido es como sigue:

Diu vi salvi Regina
È madre universale
Per cui amor si sale
Al paradisu.

Voi siete gioia è risu
Di tutti i scunsulati
Di tutti i tribulati
Unica speme.

À voi sospira è geme
Il nostru afflitu core
In un mar' di dolore
È d'amarezza.

Maria, mar' di dolcezza
I vostri ochji pietosi
Materni ed amorosi
À noi volgete.

Noi miseri accogliete
Nel vostru santu velu
Il vostru figliu in celu
À noi mostrate.

Gradite ed ascultate
Ô Vergine Maria
Dolce è clemente è pia
Gli affleti nostri.

Voi da i nemici nostri
À noi date vittoria
E poi l'eterna gloria
In paradisu.

*Dios te salve,
Reina y Madre del universo,
Por cuyo amor
Alcanzaremos el cielo.*

*Tú eres la alegría y el gozo
De todos los desconsolados,
De todos los atormentados,
Nuestra única esperanza.*

*A ti suspiran y gimen
Nuestros afligidos corazones
En medio de un mar
De dolor y de amargura.*

*María, mar de dulzura,
Vuelve hacia nosotros
Tus ojos piadosos,
Maternales y amorosos.*

*A nosotros, infortunados,
Acógenos bajo tu santo manto.
Y muéstranos a tu Hijo,
Que habita en los cielos.*

*Acoge y escucha,
Oh dulce, clemente
Y piadosa Virgen María,
Nuestras sinceras plegarias.*

*Concédenos la victoria
Sobre nuestros enemigos,
Y la gloria eterna
Del Paraíso.*

Las *Variations Grégoriennes sur un Salve Regina* pertenecen al grupo de las obras compuestas por Tomasi para instrumentos de viento, y muy probablemente debió ser escrita antes de que su crisis existencialista le llevara a renegar de la fe cristiana. La obra, concebida “para trompeta en do o si bemol, con acompañamiento de orquesta de cuerda, órgano o piano” comienza con una mirada hacia el *organum* medieval en el acompañamiento y un dulce discurso de la trompeta con sordina que entra en el c.5 (**ejemplos 24 y 25**).

Example 23 shows a vocal melody in G major, 8/8 time, with lyrics in Spanish. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are: "Di- u, vi sal- vi Re- gi- na, e Mad- re u- ni- ver- sa- le, per cui a- mor si sa- le al Pa- ra- di- su. Per cui a- mor si sa- le al Pa- ra- di- so." The music is in a simple, homophonic style with a steady eighth-note rhythm.

Ejemplo 23.- *Dio vi salvi Regina* (Francesco da Girolamo, s.XVII)

Example 24 shows an organ entry in G major, 4/4 time. The music is written on two staves (treble and bass clef). The tempo is marked "dolcissimo" and the dynamics are "pp" (pianissimo). The music features a slow, arpeggiated texture with a "lontano" (distant) character.

Ejemplo 24.- Entrada del órgano al estilo del *organum* medieval

Example 25 shows a trumpet entry in G major, 4/4 time. The music is written on a single staff with a treble clef. The tempo is marked "♩ = 56 Calmement admiratif" and the dynamics are "mf molto espress." (mezzo-forte, molto espressivo). The music features a slow, arpeggiated texture with a "sourd. Reb." (sordina, Re bemol) marking.

Ejemplo 25.- Entrada de la trompeta con sordina

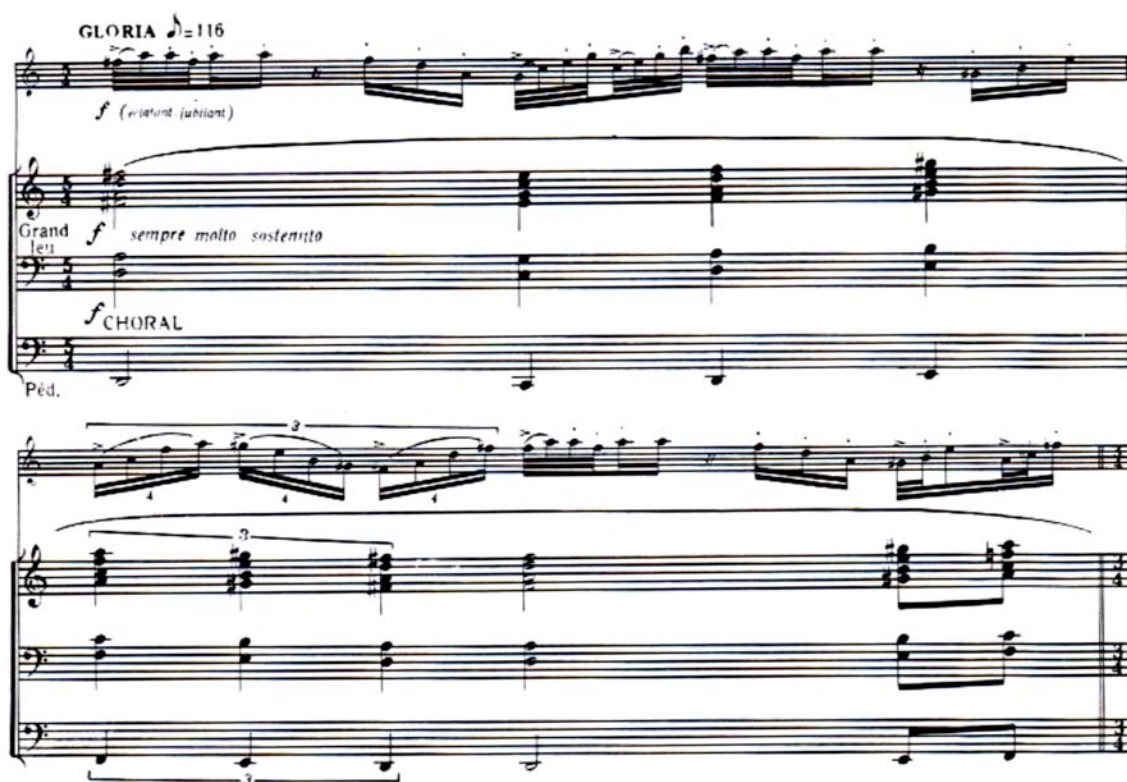
Example 26 shows a trumpet and organ entry in G major, 4/4 time. The music is written on four staves (two for trumpet, two for organ). The tempo is marked "♩ = 200" and the dynamics are "p" (piano) and "ppp" (pianissimo). The music features a fast, arpeggiated texture with a "Cadenza" marking. The organ part includes a "Cadenza" marking and a "Cédez..." (Cede...) marking.

Ejemplo 26.- Solo de pedal y primera cadencia de la trompeta



Ejemplo 27.- Pasaje en *ostinato*

Se intercalan tres cadencias en las que la trompeta desarrolla amplios recitados con una viva expresividad, acentos picados, apoyados, *sforzando*, todos ellos en franca contribución para conseguir una articulación determinante que dibuja un discurso de fuerte relieve. El órgano se limita aquí a sostener el *declamato* mediante un pedal prolongado (cc.33 y 47) o bien una quinta justa superior en el registro agudo (c.36), a veces precedidos de un breve solo de tintes graves en el pedal (**ejemplo 26**). En el c.38 se intercala un pasaje en tiempo lento, caracterizado por un fondo *ostinato* en el órgano cuyo despliegue de tríadas y compás irregular (7/8) (**ejemplo 27**) recuerda a los orientalismos que tantas veces utilizara el gran compositor Jehan Alain (1911-1940), muerto prematuramente durante la Segunda Guerra Mundial. La obra concluye con un incommensurable *Gloria* (c.49) (**ejemplo 28**) durante el cual la trompeta “explosiona” en arabescos formidables impregnados de ritmos irregulares que utilizan incisos de la más variada factura, decorando un sólido coral potentemente acordal encomendado al órgano en *tutti*. Es un final largamente perseguido que sumerge a los intérpretes y al auditorio en un mundo de sensaciones agógicas y acústicas inolvidables, ebrio de fantasía e imaginación, una página, sin duda, magistral del gran compositor francés.



Ejemplo 28.- Coral en el órgano y motivos fantásticos en la trompeta

De este modo, la obra puede estructurarse formalmente como sigue:

Primera sección (cc.1-32):	<i>Organum</i> en el órgano (cc.1-4). Trompeta con sordina sobre el coral del órgano (cc.5-31). Puente del órgano al pedal (cc.31-32). Primera cadencia <i>giocososo, leggiero, rubato</i> para la trompeta (c.33). <i>Organum</i> en el órgano (cc.34-36). Segunda cadencia <i>giocososo, rubato, leggiero</i> para la trompeta (c.37).
Segunda sección (cc.38-48):	Pasaje <i>ostinato</i> en el órgano (<i>Lento</i>), diseños repetidos en la trompeta (cc.38-44). Puente con recitado en la trompeta y pedal en el órgano (cc.45-47). Tercera cadencia <i>giocososo, fantasque, léger</i> para la trompeta (c.48).
Tercera sección (cc.49-62):	<i>Gloria</i> : motivos fantásticos en la trompeta superpuestos a un potente coral en el órgano (cc.49-61). Cadencia final <i>molto giocoso</i> para la trompeta sobre acorde de re mayor en el órgano (c.62).

Filmografía

Henri Tomasi, un idéal universel, film de Paul Rognoni (2005) / Coproduction France 3 Corse et Mareterraniu. Documentaire, 52 min. <https://vimeo.com/27819249>.

Bibliografía

Hoérée, A. (1980).- *Tomasi, Henri*, in: S. Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.19, p.35-36.

Edición musical

Tomasi, H. (1964).- *Variations Gregoriennes sur un Salve Regina pour Trompette ut ou si b et Orchestre à cordes, ou Orgue, ou Piano*. Alphonse Leduc et C^{ie}. Editions Musicales. Paris, A.L. 23437, 9 pp.

Discografía

Aubier, E. et al. (2012).- *Henri Tomasi. L'oeuvre pour trompette*. Indésens Records. Yamaha. 1 CD. LC 22922.



Mauri Viitala (Kokkola, Finlandia, 1948)

Toccata per Organo (1977) (Org)

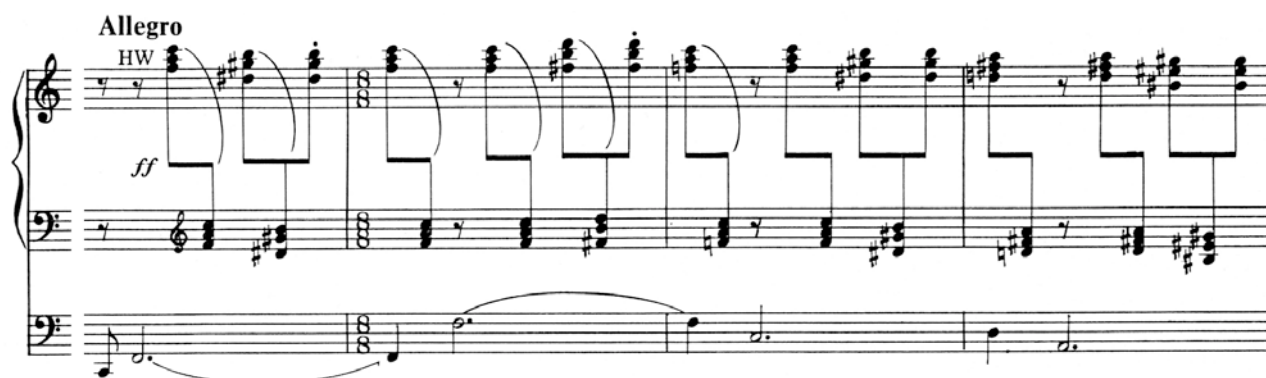
Las cuatro últimas décadas han visto cómo las diferentes tendencias artísticas en Finlandia se han diversificado cada vez en mayor medida. En efecto, hoy día Finlandia es un país moderno e industrializado, en particular, en su parte meridional. El lenguaje musical ha evolucionado desde las premisas del Romanticismo alemán hasta las ideas del post-Impresionismo francés, pasando por el neorrealismo alemán y centroeuropeo. En esta línea, la música de Franck, Widor, Messiaen y Schönberg ha ejercido una gran fascinación sobre los jóvenes compositores finlandeses. La *Sibelius-Akatemia* de Helsinki no ha permanecido al margen de estos avances y ha estimulado a toda una generación de compositores autóctonos, entre los que se encuentra Mauri Viitala.

Nacido en Helsinki en 1948, fue entre 1968 y 1972 cuando el joven Viitala estudió en el Conservatorio de Helsinki y entre 1971 y 1978 trabajó la composición en la recién fundada *Sibelius-Akatemia* con Joonas Kokkonen. Profesor en este centro, es autor de diversas obras orquestales, música de cámara, piano, órgano y música vocal. No obstante lo novedoso de la música finlandesa de finales del siglo XX, la tradición folklórica del país siempre perduró, incluso en las obras más atrevidas. La *Toccata per Organo* (1977) de Viitala es buen ejemplo de ello. El nombre de “toccata” está sin duda inspirado en las antiguas piezas italianas para teclado. Tal denominación no tiene otro significado que el de “pieza para ser tocada”. Bach también utiliza este nombre, y

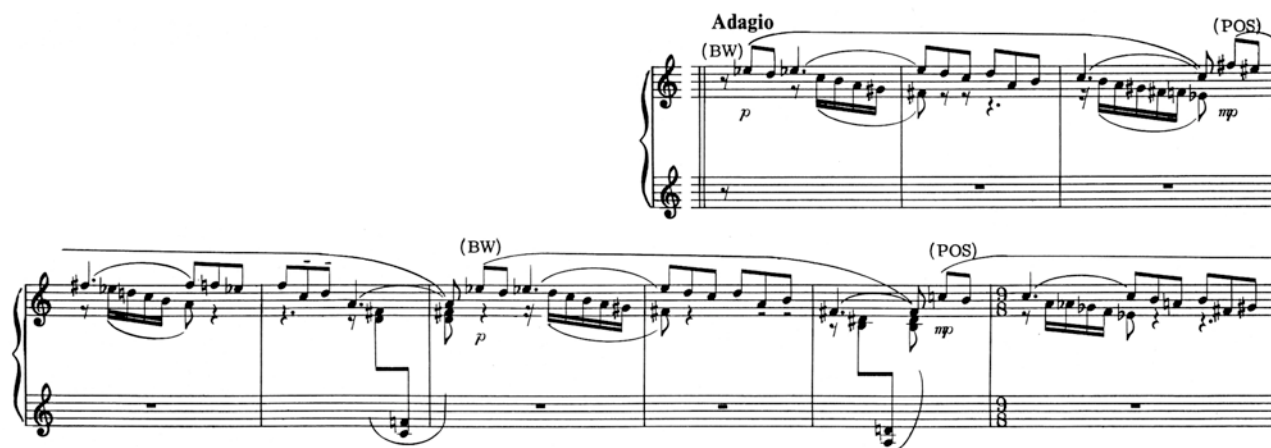
parece conferirle una significación en el sentido de que hay que “tocar” y “articular” pasajes rápidos de cierto virtuosismo. Es ciertamente el caso de esta obra de Viitala, cuya estructura es claramente ternaria (A₁-B-A₂) y que derrocha energía y vitalidad en su primera parte, de la que reclamamos una especial atención al formidable solo de pedal que da comienzo a la pieza (**ejemplo 29**):



Ejemplo 29.- Solo de pedal al comienzo de la *Toccata per Organo* de Mauri Viitala



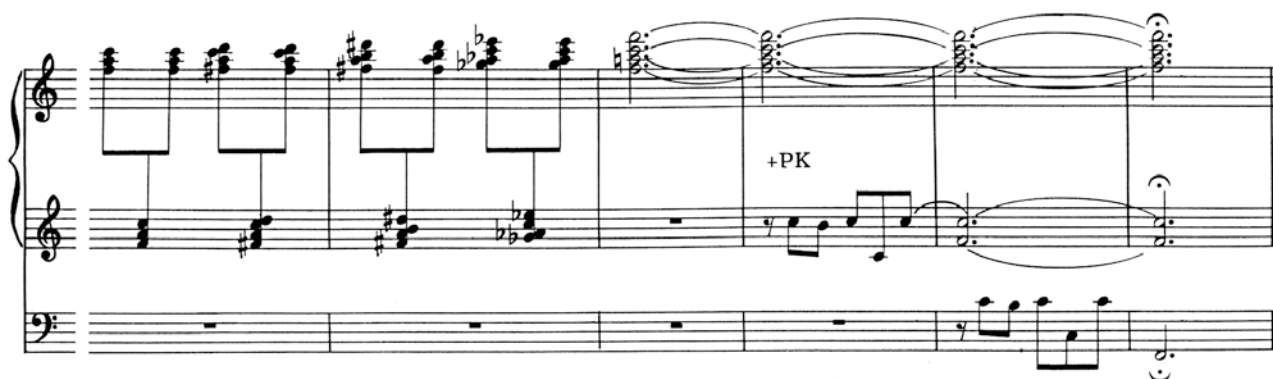
Ejemplo 30.- Acordes alternados manualmente al comienzo del periodo A₁ de la *Toccata per Organo* de Mauri Viitala



Ejemplo 31.- Comienzo del periodo B (adagio y piano) de la *Toccata per Organo* de Mauri Viitala

El diseño predominante en la obra consta de una serie de acordes alternados en ambas manos, lo que confiere un gran dinamismo y ritmicidad a las partes A₁ y A₂ (**ejemplo 30**). Sigue un pasaje muy íntimo e introvertido, la parte B (**ejemplo 31**), cuya intensidad va creciendo paulatinamente, y que nos sugiere una situación de contemplación inicial que se va transformando progresivamente en una mayor inquietud acompañada de múltiples elementos de tensión. La obra concluye con una reexposición del tema inicial (A₂), cuyo desarrollo nos va a conducir hasta un impresionante *tutti* en forma de coda final (**ejemplo 32**). Modernidad, pero sustentada en la tradición; innovación, pero

basada en los modelos clásicos; estas pudieran ser las premisas que mejor definen esta singular obra, muy original en su estilo y fuertemente contundente en su ejecución.



Ejemplo 32.- Coda final del periodo A₂ de la *Toccata per Organo* de Mauri Viitala



Mauri Viitala

La gran organista finlandesa Maija Lehtonen nos dice de esta obra: *Esta pieza pertenece a una etapa muy especial de la Sibelius-Akatemia en la que todos nosotros estudiamos. La práctica de la interpretación barroca llegó a Finlandia a finales de la década de 1970 como contraposición al estilo romántico que hasta entonces había imperado. Mauri Viitala estudió órgano con Enzio Forsblom, que fue uno de los pioneros en la interpretación organística barroca en nuestro país, y compuso su Toccata como un tributo a las toccatas barrocas. La obra constituyó un gran acontecimiento y todo el mundo quería tocarla; de hecho, fue una de las piezas más impactantes que se pudieron escuchar en el Concurso Nacional de Órgano de Lahti en 1980.*

Bibliografía

Hillila, R.-E. y Blanchard Hong, B. (1997).- *Historical Dictionary of the Music and Musicians of Finland*. Greenwood Press. Westport. Connecticut, 496 pp.

Key Smith, F. (2002).- *Nordic Art Music. From the Middle Ages to the Third Millennium*. Praeger Publishers Inc. Portsmouth. New Hampshire (USA), 216 pp.

Edición musical

Viitala, M. (1977).- *Mauri Viitala. Toccata per organo*. Edition Fazer F.M. 06124-2. Helsinki, 11 pp.

Discografía

Lehtonen, M. (1991).- *Orgellandschaft Finnland*. Organ Frobenius & Sonner (1969) in Parainen. 1CD. MDG 0 3387.

Tillmanns, H.H. (2006).- *Nordische Orgelmusik. Vol.1.* Ahrend-Orgel in der Cantate Domino Kirche, Frankfurt/Main. 1CD. VMS Musical Treasures 606.



Andrew Lloyd Webber (South Kensington, Londres, 1948)

Pie Jesu (de la Misa de Réquiem, 1985) (Sop + Tromp + Org)

Andrew Lloyd Webber nació en Londres (South Kensington) el 22 de marzo de 1948. Personalidad sumamente polifacética en el mundo de la música y del espectáculo, Andrew ha trabajado intensamente como compositor, escritor, productor, director y realizador de numerosos conciertos y obras de teatro durante muchos años. Ha producido 16 musicales, varias bandas sonoras y una Misa de Réquiem, cuyo *Pie Jesu* interpretamos en este concierto. Ha sido distinguido con numerosos premios, entre ellos tres Tony, tres Grammy, un Oscar, un Emmy, siete Olivier y un Globo de Oro. Su compañía durante largos años, el Really Useful Group, es una de las más importantes de Londres. Algunas de sus canciones, como *Don't cry for me, Argentina* (de *Evita*) y el *Pie Jesu* de su Réquiem han tenido un éxito mundial, habiendo sido cantadas por numerosos solistas fuera de las representaciones teatrales.



A la izquierda, Andrew Lloyd Webber en el Festival de la Canción de Eurovisión (Moscú, 2009). A la derecha, recepción el 3 de diciembre de 2006 en la Casa Blanca. De izquierda a derecha, William “Smokey” Robinson, Andrew Lloyd Webber, Dolly Parton, George W. Bush, Laura Bush, Steven Spielberg y Zubin Mehta

Su padre, William Lloyd Webber, era compositor y su madre, Jean Hermione Johnstone Lloyd Webber, maestra de música. Su hermano, Julian Lloyd Webber, es cellista. Su primera esposa fue Sarah Hugill, con quien contrajo matrimonio en 1972, divorciándose en 1981, con la que tuvo dos hijos: Imogen y Nicholas. Un año después se casó con Sarah Brightman, cantante de ópera y bailarina, pero volvió a divorciarse en 1990, para volverse a casar un año más tarde con Madeleine Gurdon, con la que tuvo tres hijos: Alastair, William e Isabella.

En 1992, Andrew Lloyd Webber fue nombrado Caballero del Imperio Británico, y cinco años después se le concedió el título de Barón de Lloyd-Webber de Sydmonton, en el condado de Hampshire. Ha sido muy activo en el mundo de la política como miembro del Partido Conservador,

componiendo música para diferentes *meetings* políticos. Es, además, un notable coleccionista de pintura victoriana. Como dato relevante, en 2017 fue el segundo músico más rico vivo, siendo superado sólo por Paul McCartney, con más de mil millones de dólares de fortuna.

En las décadas de los 70 y 80 del siglo pasado, Lloyd Webber cosechó numerosos éxitos en colaboración con el letrista Tim Rice (Shardeloes, UK, 1944), culminando obras tan relevantes como *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (“José el soñador”), *Jesucristo Superstar* y *Evita*. El gran cantante español Camilo Sesto (1946-2019) protagonizó el papel de Jesús en la representación de *Jesucristo Superstar* que tuvo lugar en el Teatro Alcalá-Palace de Madrid en 1975. El propio Andrew reconoció que la única interpretación de su obra fuera de Estados Unidos que verdaderamente estaba al nivel de la original fue la española.

Basándose en una obra de Thomas Stearns Eliot (1888-1965), *Old Possum's Book of Practical Cats*, una de las favoritas de la infancia de Lloyd Webber, nuestro compositor escribió *Cats*, obra que se mantuvo en la cartelera más de 20 años. Después escribió *Starlight Express* y una adaptación del relato de *El fantasma de la ópera* de Gastón Leroux. Algunos de sus musicales se han llevado a la gran pantalla, como *Jesucristo Superstar* en 1973 dirigida por Norman Jewison, *Evita* en 1996 dirigida por Alan Parker con Madonna en el papel estelar, *El fantasma de la ópera* en 2004 dirigida por Joel Schumacher y *Cats* en 2019, dirigida por Tom Hooper.

Lloyd Webber fue el encargado de componer una pieza para los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992, la canción *Amigos para siempre*, que interpretaron y grabaron Sarah Brightman y Josep Carreras. En 2009 compuso el tema que representó al Reino Unido en el Festival de la Canción de Eurovisión en Moscú, *It's My Time*, que cantó Jade Ewen y alcanzó el quinto puesto, acompañando a la cantante al piano.

Otras obras de su amplio catálogo son: *The Likes of Us* (1965), *By Jeeves* (1975), *Song and Dance* (1982), *Starlight Express* (1984), *Aspects of Love* (1989), *Sunset Boulevard* (1993), *Whistle down the Wind* (1997), *The Beautiful Game* (2000), *Bombay Dreams* (2002), *Tell me on a Sunday* (2003), *The Woman in White* (2004), *Love never dies* (2010), *The Wizard of Oz* (2011), *Stephen Ward* (2013) y *School of Rock* (2015).

La *Requiem Mass* (1985) está escrita para soprano, tenor, voz blanca aguda, orquesta y coro, y para su composición, Andrew se inspiró en un artículo sobre los niños huérfanos de la guerra. Está dedicado a su padre, William, y se representó a beneficio de la Fundación *The Holy Apostles Soup Kitchen*. Su estreno tuvo lugar el 24 de febrero de 1985 ante miles de asistentes en la Iglesia de *Saint Thomas' Episcopal* de Nueva York, dirigida por el célebre Lorin Maazel, cantando Sarah Brightman como soprano, Plácido Domingo como tenor, Paul Miles-Kingston como voz blanca, James Lancelot como organista, con los coros *The Saint Thomas Choir* y *Winchester Cathedral Choir*, así como la *English Chamber Orchestra* y *The Orchestra of St. Luke's*. Esta misa ganó el Grammy de 1985 como mejor composición de música contemporánea y alcanzó el nº1 en las ventas de Estados Unidos. La soprano Sarah Brightman fue nominada al *Grammy* como *Best New Classical Artist* en 1986 por su interpretación del Réquiem.

Ofrecemos de este magnífico Réquiem de Lloyd Webber, el *Pie Jesu* (**ejemplo 33**), enormemente conmovedor, cuyas dulces líneas melódicas son enternecedoras, además de estar acompañado por una hermosa armonización. Que lo disfruten.

Texto:

Pie Jesu
qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei
qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.

Piadoso Jesús,
que quitas los pecados del mundo,
dales el descanso.
Cordero de Dios,
que quitas los pecados del mundo,
dales el descanso eterno.

Andante

mp

SOLO SOPRANO:

Pi - e Je - su, pi - e Je - su, pi - e

Je - su, pi - e Je - su, Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

Ejemplo 33.- Comienzo del *Pie Jesu* de la Misa de Réquiem de Andrew Lloyd Webber

Bibliografía

Walsh, M. (1989).- *Andrew Lloyd Webber. His Life and Works*. Harry N. Abrams Publisher. New York, 239 pp.

Discografía

Maazel, L., Domingo, P., Brightman, S., Miles-Kingston, P., Winchester Cathedral Choir, English Chamber Orchestra (1990).- *Andrew Lloyd Webber: Requiem*. 1 CD. EMI CDC 7 471436 2.



Jesús Guridi (Vitoria-Gasteiz, 1886 – Madrid, 1961)

Ala baita (“Amorosa”, de las “Diez Melodías Vascas”) (Sop + Tromp + Org)

Nada nuevo vamos a aportar aquí sobre quien era biznieto del famoso compositor Nicolás Ledesma. Jesús Guridi recibió sus primeras clases de música en Bilbao. Estudió con Vincent d’Indy (1851-1931) en la *Schola Cantorum* de París, con Joseph Jongen (1873-1953) en Bruselas y con Otto Neitzel (1852-1920) en Colonia. Regresó a la capital vizcaína en 1909, para hacerse cargo de la dirección de la Sociedad Coral Bilbaína y alternar su carrera de director de orquesta con la de organista. En 1914 ganó una cátedra en el Conservatorio de Madrid, al que estuvo vinculado hasta su fallecimiento en 1961.

Guridi cultivó géneros musicales bien distintos: piezas para arpa, txistu, órgano o piano, cuartetos de cuerda, composiciones orquestales como *Una aventura de Don Quijote* (1915), *Diez melodías vascas* (1941), *Sinfonía pirenaica* (1945) y *Fantasia* (1956, en homenaje a Walt Disney). Dentro de su producción coral destacan las *Eusko Irudariak* (“Escenas vascas”) de 1922, si bien Guridi fue esencialmente reconocido por sus creaciones en el mundo del teatro musical y de la zarzuela. En efecto, *Mirentxu* (1911) fue su primera zarzuela. Se estrenó en Bilbao y contó con la colaboración del escritor Jesús María Arozamena en la elaboración del libreto. En *Amaya* (1920) Guridi utilizó textos de Francisco Navarro Villoslada a los que puso música dentro de un estilo claramente influido por Wagner. Más influido por el costumbrismo y el folklore vasco, compuso su tercera

obra musical en 1925, quizás la más célebre de su producción, *El caserío*. Otras obras escénicas destacables son: *La meiga* (1928), basada en canciones populares gallegas, *La cautiva* (1931), *Mandolinata* (1934), donde evoca las melodías del Renacimiento italiano, *Mari Eli* (1936), *La bengala* (1939), el sainete *Déjame soñar* (1943), *Peñamariana* (1944), donde recrea el estilo de la farsa salmantina, y la comedia *La condesa de la aguja y el dedal* (1950).



Jesús Guridi hacia 1915

Jesús Guridi acumuló numerosas distinciones y reconocimientos a lo largo de su vida. Dirigió el Conservatorio de Madrid, fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes y ejerció como directivo de la Sociedad General de Autores.

De la página web jesusguridi.com (página oficial de la familia Guridi), extractamos los comentarios que presentamos a continuación. Las *Diez melodías vascas* datan de 1941. Concretamente, fueron estrenadas el 12 de diciembre de ese año en el Monumental Cinema de Madrid por la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Enrique Jordá, a quien están dedicadas. Los temas populares están tomados del cancionero de Azkue, excepto el sexto, que lo fue del cancionero de Charles Bordes, y el décimo, de la colección *Juventud Vasca*. Estas melodías, excepto la octava y la décima, aparecen en versión para piano en la colección de “Veintidós Canciones del Folklore Vasco” (255). Las diez melodías son: 1. Narrativa (*Sant Urbanen bezpera*), 2. Amorosa (*Aritz adarrean*), 3. Religiosa (*Garizuma luzerik*), 4. Epitalámica (*Jentileri un*), 5. De ronda (*Alabatua*), 6. Amorosa (*Ala baita*), 7. De ronda (*Aisko naiz*), 8. Danza (*Ni Mendixara*, Zortziko de Lekeitio), 9. Elegiaca (*Zorabiatua naiz*) y 10. Festiva (*Neure maitia*).

Esta es una de las obras más logradas y conocidas de Jesús Guridi. Enrique Jordá cuenta, en el libro de Arozamena sobre Guridi, cómo surgió la versión para orquesta. Guridi había armonizado estas melodías, junto a otras, para piano solo, o bien canto y piano, muchos años antes. Ocho de las diez melodías habían sido publicadas al principio de los años treinta en el álbum de *Veintidós canciones del folklore vasco*, que, debido a su cubierta de franjas rojas y azules, recibía el nombre familiar de “el pijama”. Probablemente estas canciones, tomadas en su mayor parte del *Cancionero popular vasco* de Resurrección María de Azkue (1923-1924), fueron armonizadas al final de los años veinte del siglo pasado. El Padre Donostia escribió en 1932, en el rotativo donostiarra *El Día* del 7 de julio de 1932, que eran verdaderos modelos de la *difícil facilidad* que debe caracterizar a este género de música. Guridi escogió ocho de estas veintidós canciones (*Sant Urbanen bezpera*, *Aritz adarrean*, *Garizuma luzerik*, *Jentileri un*, *Alabatua*, *Ala baita*, *Asiko naiz* y *Zorabiatua naiz*) para las diez

melodías, de modo que esta selección es una segunda depuración, y ello explica lo deliciosos que son los temas, buscados con esmero y buen gusto por el artista. Las otras dos melodías que completan la colección de diez, y que no aparecen en el álbum para piano, son *Ni Mendixara*, *zortziko de Leikeitio*, del cancionero de Azkue, y *Neure maitia*. Esta última (“Festiva”) fue publicada hacia 1913, en una versión para canto y piano, en el segundo volumen de *Euzkel Abestijak*, compuesto por el Padre Donostia (con el seudónimo de “Udalaiz”), el Padre Arrúe y Guridi. Jordá opina que esta melodía fue recogida por el propio Guridi cerca de Ochandiano. Sin duda, Azkue influyó en Jesús Guridi durante sus años de formación y despertó su interés por la música popular, que tan decisivamente marcaría su trayectoria artística. Gracias a una pensión que le concedió don Tomás de Zubiría, Guridi marchó a París en 1903 para estudiar en la *Schola Cantorum*, junto con Resurrección María de Azkue (1864-1951), que fue su tutor y compañero durante sus años de permanencia de París. Don Resurrección María era un filólogo y musicólogo muy interesado por el folklore vasco. El día 15 de febrero pronunció una conferencia en los salones de la Sociedad Centro Vasco de Bilbao sobre “La música popular vascongada” en la que mencionó a Guridi diciendo: *Entre los artistas del mañana (...), en quien especialmente tengo concentradas mis esperanzas es en ese portentoso niño, espléndido regalo de las musas, que en fecha muy reciente nos dejó asombrados (...) en el concierto de la sociedad Filarmónica, el día 10 de enero de 1901.*

Podemos decir que las *Diez melodías vascas* nacieron en el piano. Por eso la versión pianística que recientemente ha rescatado Jorge Otero tiene un especial interés para el conocimiento más exacto de esta obra. “El pijama” fue una fuente de gran inspiración para Guridi, que también adaptó algunas canciones para coro y otras para arpa. Regino Sáinz de la Maza transcribió tres de ellas para guitarra, y también hay otras que han sido objeto de diversos arreglos. El propio Guridi utilizó alguna de estas canciones para ilustrar su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 9 de junio de 1947, que trató sobre *El canto popular como materia de composición musical*.

The image shows a musical score for the song 'Ala baita'. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (marked 'T.') and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line. The first system of lyrics is 'A- la bai- ta do- lu e- gin- ga- rri- a- mo- dio-' and the second is 'e- tan de- na- ri be- ti pe- naz bait e- ra- ma- tza'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

Ejemplo 34.- Comienzo de la canción *Ala baita* de las “Diez melodías vascas” de Jesús Guridi

Les dejamos con la nº6, la enternecedora Amorosa (*Ala baita*) (**ejemplo 34**) que sirve de broche para este concierto que esperamos haya sido de su agrado. Muchas gracias por su asistencia.

Texto:

Ala baita dolu egingarri
amodioetan denari,
beti penaz bait eramatza
gauak eta egunak!
Ez deia badapena
ene bihozean dena?
Nihork ezin dezake
adi ene hatsbeherapenak.
Maite bat ezin konbertituz
nik sufritzen dudana.

*Así es el dolor
para todo enamorado,
¡dolor que no me abandona
día y noche!
¿No véis cómo se extiende la angustia
por todo mi corazón?
Nadie repara
en mis pensamientos.
No hay amor que depare
tanto sufrimiento como el mío.*

Bibliografía

Arana Martija, J.A. (1976).- *Música Vasca*. Publicaciones de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián, 352 pp.

Arozamena, J.M. de (1967).- *Jesús Guridi. Inventario de su vida y de su música*. Editora Nacional. Madrid, 407 pp.

Discografía

Arámbarri, J. y Bayona, P. (2003).- *Guridi. Diez Melodías Vascas/Amaya/Homenaje a Walt Disney*. 1 CD. EMI Classics 7243 5 62579 2 4.

Argenta, A. (2011).- *Guridi, Granados, Albéniz*. 1 CD. Novison CDNS - 234.

Gómez Martínez, M.A. y Requejo, R. (1997).- *Jesús Guridi (1886-1961)*. 1 CD. Claves CD 50-9709.

Mena J.J. y Álvarez, I. (2003).- *Jesús Guridi. Diez Melodías Vascas*. 1 CD. NAXOS 8.557110.

Varga, G. (2002).- *Guridi, Usandizaga, Isasi. Mélodies du Pays Basque*. 1 CD. Claves CLA2201.



Registraciones

Georg Friedrich Händel: Alla caccia HWV 79

III: Flauta chimenea 8' (4)

II: Flautado 8' (6), Tapadillo 4' (8), Octava 4' (9), Flauta chimenea 8' (10),

Quincena 2' (25), Trompeta 8' (29)

I: Octava 4' (11), Tapado 8' (12), Flautado 8' (13), Gemshorn 2' (14), Salicional 4' (15),

Decinovenas 1.1/3' (30)

P: Coral 4' (16), Contras 8' (17), Contrabajo 16' (18)

I/P

Johann Sebastian Bach: Triple Fuga en mi bemol mayor BWV 552/2

III: Flauta cónica 2' (2), Principal italiano 4' (3), Flauta chimenea 8' (4), Lleno II (23)

II: Gamba 8' (5), Flautado 8' (6), Tapadillo 4' (8), Octava 4' (9), Flauta chimenea 8' (10),

Docena 2.2/3' (24), Quincena 2' (25)

I: Octava 4' (11), Tapado 8' (12), Flautado 8' (13), Gemshorn 2' (14), Salicional 4' (15),

Decinovenas 1.1/3' (30)

P: Contras 8' (17), Contrabajo 16' (18)

II/P, III/II, I/II

Georg Friedrich Händel: Piangerò la sorte mia HWV 17

III: Flauta chimenea 8' (4)

II: Flautado 8' (6), Tapadillo 4' (8), Octava 4' (9), Quincena 2' (25)

I: Tapado 8' (12), Flautado 8' (13)

P: Contras 8' (17), Contrabajo 16' (18)

I/P

Robert Maximilian Helmschrott: Sonata da Chiesa nº4 (1985)

I. Sequenza (Andante con moto)

III: Flauta cónica 2' (2), Principal italiano 4' (3), Flauta chimenea 8' (4), Voz Humana 8' (20)

II: Gamba 8' (5), Flautado 8' (6), Tapadillo 4' (8), Octava 4' (9), Flauta chimenea 8' (10)

I: Tapado 8' (12), Flautado 8' (13), Gemshorn 2' (14), Salicional 4' (15)

P: Contrás 8' (17), Contrabajo 16' (18)

II/P

c.9: - II/P

c.15: I: - Gemshorn 2' (14)

c.19: I: + Gemshorn 2' (14)

c.42: P: + Coral 4' (16)

c.48: P: - Coral 4' (16)

c.74: + III/P

c.83: - III/P

c.85: + II/P

c.101: - II/P

II. Lauda (Allegro convinto)

III: - Voz Humana 8' (20)

II: + Docena 2.2/3' (24), + Quincena 2' (25), + Llano IV (26)

+ II/P

c.120: II: - Llano IV (26)

c.149: - II/P

c.162: + II/P

c.187: - II/P

c.190: I: - Gemshorn 2' (14)

c.191: I: + Gemshorn 2' (14)

c.195: II: + Llano IV (26)

c.200: + II/P

Georg Friedrich Händel: *Eternal source of light divine* HWV 74

II: Flautado 8' (6), Tapadillo 4' (8), Octava 4' (9), Quincena 2' (25)

P: Contrás 8' (17), Contrabajo 16' (18)

II/P

Pietro Baldassare: Sonata nº1 en fa mayor

III: Flauta chimenea 8' (4)

II: Flautado 8' (6), Tapadillo 4' (8), Octava 4' (9), Flauta chimenea 8' (10)

I: Tapado 8' (12), Flautado 8' (13), Salicional 4' (15),

Decinovenia 1.1/3' (30)

P: Contrás 8' (17), Contrabajo 16' (18)

II/P, I/II

2º movimiento: - II/P, + III/P

3º movimiento: + II/P, - III/P, II: + Quincena 2' (25), + Tolosana II (27),

I: + Octava 4' (11), + Gemshorn 2' (14)

Arvo Pärt: *Vater unser*

II: Flauta chimenea 8' (10)

I: Tapado 8' (12)

P: Contrás 8' (17), Contrabajo 16' (18)

I/II

c.35: P: - Contrás 8' (17)

Henri Tomasi: *Variations Grégoriennes sur un Salve Regina*

III: Flauta chimenea 8' (4)

II: Gamba 8' (5), Flautado 8' (6), Tapadillo 4' (8), Octava 4' (9), Flauta chimenea 8' (10),

Docena 2.2/3' (24), Quincena 2' (25)

I: Octava 4' (11), Salicional 4' (15)

P: Contrás 8' (17), Contrabajo 16' (18)

c.37: I: - Octava 4' (11), + Tapado 8' (12)

c.48: III: + Flauta cónica 2' (2), + Principal italiano 4' (3), + Decinovená 1.1/3' (22), + Llano II (23)

I: + Octava 4' (11), + Flautado 8' (13), + Gemshorn 2' (14), + Decinovená 1.1/3' (30), + Címbala III (32)

P: + Coral 4' (16)

+ I/P, + II/P, + III/P, + III/II, + I/II

c.62: I: - Decinovená 1.1/3' (30), - Címbala III (32)

Mauri Viitala: *Toccata per Organo*

III: Flauta cónica 2' (2), Principal italiano 4' (3), Flauta chimenea 8' (4),

Veintidosena 1' (21), Decinovená 1.1/3' (22), Llano II (23)

II: Flautado 8' (6), Tapadillo 4' (8), Octava 4' (9), Flauta chimenea 8' (10),

Docena 2.2/3' (24), Quincena 2' (25), Llano IV (26)

I: Tapado 8' (12)

P: Coral 4' (16), Contrás 8' (17), Contrabajo 16' (18), Tolosana IV (19), Trompeta 8' (36)

II/P, III/P, I/II

c.1 (solo de pedal): P: - Trompeta 8' (36); P: + Trompeta 8' (36); P: + Bombarda 16' (35);

P: - Bombarda 16' (35), - II/P

c.2: + III/II

c.38: II: + Trompeta 8' (29)

c.50: III: - Veintidosena 1' (21), - Decinovená 1.1/3' (22), - Llano II (23)

II: - Quincena 2' (25), - Llano IV (26), - Trompeta 8' (29); - III/II

c.55: I: + Octava 4' (11)

c.60: I: + Flautado 8' (13)

c.66: I: + Gemshorn 2' (14)

c.77: + III/II

c.82: II: + Quincena 2' (25)

III: + Veintidosena 1' (21), + Decinovená 1.1/3' (22), + Llano II (23)

II: + Llano IV (26)

c.128: II: + Trompeta 8' (29)

c.136: + II/P

c.144: P: + Bombarda 16' (35)

Andrew Lloyd Webber: *Pie Jesu*

I: Tapado 8' (12), Flautado 8' (13)

P: Contrás 8' (17), Contrabajo 16' (18)

Jesús Guridi: *Ala baita*

I: Tapado 8' (12), Flautado 8' (13)

P: Contrás 8' (17), Contrabajo 16' (18)
