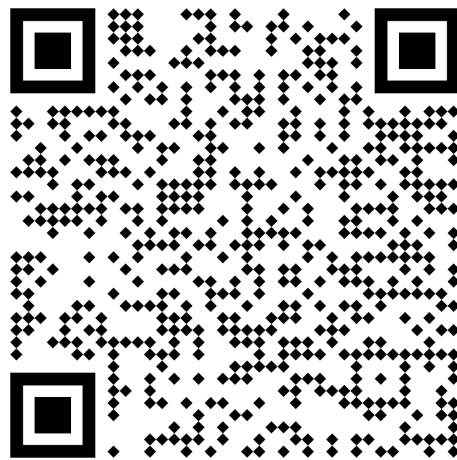


Concierto de Telemann Trío

en San Nicolás de Bari

(Algorta)

4 de Marzo de 2023 a las 20.00 horas



telemanntrio.com

Índice

Programa	1
Curricula	2
Notas al Programa	5
1. Georg Philipp Telemann	5
1.1. Orígenes de la familia y años de aprendizaje	5
1.2. Etapas de Leipzig y Sorau	6
1.3. Etapas de Eisenach y Frankfurt	8
1.4. Etapa de Hamburgo	10
1.5. La repercusión de la figura de Telemann en la vida musical alemana	13
1.6. Fama y prestigio del maestro de Magdeburgo	14
1.7. Música sacra	15
1.8. Música vocal profana	18
1.9. Música instrumental	20
1.10. Obras teóricas	21
1.11. La música de Telemann en nuestro programa	23
2. Julio Lanuza. “A modo de Preludio” y Fuga en do menor	28
3. Jesús Guridi. “Mirentxu”	31
4. Julen Ezkurra y “Gorliz”	34
5. Hilario Extremiana. “Helduak/Haurrak – BIZITZARI” (ESTRENO MUNDIAL)	36
6. Pablo Sorozábal. El “Lied” vasco sobre las poesías de Heinrich Heine	38
<i>Fuera de programa...</i>	44
<i>Nik badut maiteñobat</i> de Marie-Joseph Canteloube de Malaret	44
Patxi García Garmilla: “Agur Jaunak”	46

IGLESIA DE SAN NICOLÁS DE BARI – GETXO

4 de Marzo de 2023 a las 20:00 horas

“TELEMANN TRÍO”

SUSANA ZABACO PEREX – Soprano

EMILI CASTELO-BRANCO – Trompetas y Fliscorno

PATXI GARCÍA GARMILLA – Órgano

- PROGRAMA -

Georg Philipp Telemann (Magdeburgo, 1681 - Hamburgo, 1767)

* Cantata: *Göttlichs Kind* (“Divino Niño”, para el día de Navidad) TWV 1:632a

1. Aria (Dolce) 2. Recitativo 3. Aria (Tempo giusto)

* Fantasía en re mayor BWV 33:A3

* Sonata en re mayor para trompeta y órgano BWV 44:1

1. Spirituoso (Allegro) 2. Largo 3. Vivace

Julio Lanuza (Sabiñánigo, 1956)

* “A modo de Preludio” y Fuga en do menor

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

* *Goizeko eguzki argiak* (“Saludan al día los primeros rayos del sol”, de la ópera “Mirentxu”)

Julen Ezkurra Pérez de Fontecha (Izarra, Araba, 1930 - Bilbao, 2021)

* *Gorliz ta Itxasoa* (“Gorliz y el mar”, Barkarola, 2º movimiento de la Suite Vasca “Gorliz”)

(transcripción para órgano de Patxi García Garmilla)

Hilario Extremiana (Miranda de Ebro, 1958)

* *Helduak/Haurrak - Bizitzari* (La persona mayor a la vida; el niño, la niña a la vida)

**** (ESTRENO MUNDIAL)**

Pablo Sorozábal (Donostia/San Sebastián, 1897 - Madrid, 1988)

* *Lotoren lorak* (“La flor de loto”)

* *Zure mosuan* (“En tu rostro”)

* *Otz eta ixiltsu* (“Fría y silenciosa”)

* *Agertu jatan orrilla* (“Su cara, tan dulce y agradable”)

Fuera de programa:

Joseph Canteloube (Annonay, Francia, 1879 – Grigny, Francia, 1957)

* *Nik badut Maiteñobat*

Patxi García Garmilla (Bilbao, 1956)

* *Aqur Jaunak* (2022)

Telemann Trio (telemanntrio.com)



Su primera actuación tuvo lugar en la histórica Colegiata de San Cosme y San Damián de Covarrubias en un emocionado concierto a favor de Cáritas que se celebró en el mes de agosto de 2020 tras la primera ola de la pandemia de la COVID-19. A este concierto siguieron otros como el del Ciclo Internacional de Música de Castilla y León (2020) en Medina de Rioseco (Valladolid), XV Ciclo de Órgano “Bizkaiko Hotsak” organizado por la Asociación “Diego de Amezua” de Bizkaia en Ugao-Miraballes, la iglesia de San Pedro de Sopelana, el IX Festival Internacional del Órgano Barroco en Las Merindades (Oña, Burgos), la iglesia de San Severino en Balmaseda, los “Fair Saturday” en el Centro Cívico “Clara Campoamor” de Barakaldo y la iglesia de Santa María en Orduña, el FIOB de Benidorm y la Catedral de Bilbao.

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

Susana Zabaco Perex (soprano)

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

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

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

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

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

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

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

Emili Castelo-Branco (trompetas y fliscorno)

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.

Desde su época de estudiante, abordó repertorios complejos, como la “Sonata da Chiesa” de Robert Maximilian Helmschrott, para trompeta y órgano, 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 de Bilbao.

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.

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 (2007).

Ha intervenido en los ciclos internacionales de órgano organizados por la Excma. 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”, FIOB de Benidorm 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. Dos CDs más recogen varias obras del repertorio barroco ibérico interpretadas en los órganos históricos de Covarrubias (Burgos) y Pastrana (Guadalajara).

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

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

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

Leonor Hennequet (registrante)

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

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



NOTAS AL PROGRAMA

1. Georg Philipp Telemann

Extraordinariamente prolífico como compositor, con más de 3.000 obras catalogadas, lo que más sorprende de la música de Georg Philipp Telemann (Magdeburgo, 1681 – Hamburgo, 1767) es su dominio en la elaboración de melodía gráciles y fluidas, así como sus texturas compositivas relativamente sencillas, todo diseñado para una mejor comprensión de la música por parte del gran público. Estos aspectos hacen que sea considerado como un importante eslabón entre el barroco tardío y el nuevo estilo clásico.

1.1. Orígenes de la familia y años de aprendizaje

Telemann dejó escritas tres autobiografías, en las que describió cómo fue su carrera musical, los principales hitos en su evolución artística y, en cierto modo, la actitud que mantuvo toda su vida hacia la música. La primera data de 1718, y fue redactada a petición de Johann Mattheson (Hamburgo, 1681-1764), que tenía la intención de publicar una serie de biografías de los músicos más conocidos de la época. La segunda, más breve, es, en realidad, una carta de Telemann a Johann Gottfried Walther (Erfurt, 1684-Weimar, 1748), escrita en 1729, en la que le ofrece varias informaciones para incluirlas en su *Musicalisches Lexicon* que editaría en 1732. La tercera, sin duda la más completa, está fechada en 1739 y fue publicada por Mattheson en su *Grundlage einer Ehren-Pforte* (1740). Un estudio biográfico sobre nuestro maestro, que se publicó en alemán y francés hacia 1745, se basó en gran medida en el *Ehren-Pforte*, pero también incluía informaciones adicionales que su editor, Balthasar Schmid, sólo podía haber obtenido del propio Telemann. Aunque las autobiografías y la biografía proporcionan una gran cantidad de documentación para evaluar el carácter de Telemann y su particular enfoque de la música, también es cierto que contienen una serie de contradicciones derivadas de las distintas fuentes de información.



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

Los antepasados de Telemann pertenecían a la alta burguesía, y no había músicos entre ellos. La familia de su padre procedía de la zona de Nordhausen, cerca de Erfurt. Su abuelo era vicario de Cochstedt, cerca de Aschersleben, y su abuela era hija de un clérigo. Su padre, Heinrich Telemann (1646-1685), fue a la escuela en Halberstadt y Quedlinburg, estudió en la Universidad de Helmstedt a partir de 1664, y en 1668 fue nombrado director de una escuela antes de ser párroco en 1669 y posteriormente, en 1676, diácono en Magdeburgo. En 1669 se casó con María

Haltmeier (1642-1711), hija de un clérigo protestante de Ratisbona que, tras ser despedido de su residencia en Freistadt, cerca de Linz, en 1624, había encontrado un nuevo destino cerca de Magdeburgo. Aunque Telemann afirmaba que su talento musical lo había heredado de su madre, no hay pruebas de que en su familia hubiera talentos musicales, salvo su sobrino, Joachim Friedrich Haltmeier (1668-1720), que llegó a ser *Kantor* en Verden después de pasar un tiempo en la universidad. Su hijo Carl, autor de un tratado sobre el contrabajo publicado por Telemann en 1737, fue organista en Hannover.

Casi todos los antepasados de Telemann habían recibido una educación universitaria, y la mayoría de ellos habían tenido una mayor o menor relación con la iglesia. A la muerte de su padre, en 1685, su madre tuvo que guiar a sus dos hijos por el mismo camino. El mayor estudió teología y se hizo clérigo. El menor, Georg Philipp, asistió a dos escuelas de Magdeburgo, el *Altstädtisches Gymnasium* y la *Domschule*, donde recibió instrucción en latín, retórica y dialéctica, y se interesó por la poesía alemana. Aunque no recibió una formación especial en materia musical, a los diez años ya había aprendido a tocar el violín, la flauta, la cítara y los instrumentos de tecla. Estudiaba las composiciones de su maestro de música, el *Kantor* Benedikt Christiani, transcribía otras composiciones y probaba a escribir arias, motetes y piezas instrumentales. Cuando a los 12 años se embarcó en la composición de una ópera, *Segismundo* (con libreto de Postel), se dice que su madre y sus consejeros le prohibieron seguir dedicándose a la música y le quitaron todos sus instrumentos musicales. Se pensó que en un entorno diferente encontraría el camino de vuelta a su verdadera vocación; y para ello fue enviado a finales de 1693 o principios de 1694 a la escuela de Zellerfeld, donde fue puesto al cuidado del superintendente Caspar Calvoer, que al parecer había conocido a la familia mientras estudiaba en Helmstedt. Calvoer hizo algo más que guiar el progreso académico de Telemann. Gran entendido en los estudios musicales de tipo teórico, enseñó a su joven alumno las relaciones entre la música y las matemáticas, y, bajo su aprobación, Telemann continuó completando su educación general a través del autoaprendizaje en disciplinas como la composición y el contrabajo, y, de vez en cuando, componiendo sinfonías para el *Stadtptfeifer* local (la banda de la ciudad). Después de cuatro años se trasladó a Hildesheim, donde ingresó como alumno en el famoso *Gymnasium Andreanum*. El rector de la escuela, J. C. Losius, había sido educado en Magdeburgo y Helmstedt, y también hizo algo más que supervisar la educación general de Telemann, animándole a componer canciones incidentales para sus numerosos dramas escolares en latín (los textos de cuatro de ellas han sobrevivido en su totalidad y se conocen seis más por su título). Esta música ya no existe; pero es posible que también fuera Telemann quien escribiera las canciones anónimas para la colección *Singende Geographie* (“Geografía del canto”), en la que Losius recogía su programa de estudios de geografía en forma de verso. El padre Crispus, encargado de la música de la iglesia católica romana, también aprovechó el talento de Telemann en la iglesia católica de Godehardi, donde nuestro maestro y algunos de sus compañeros protestantes ofrecieron interpretaciones de cantatas alemanas. En sus visitas a Hannover y Brunswick tuvo su primer contacto con la música instrumental francesa y la ópera italiana, y en el transcurso de sus estudios privados de composición fue modelando su escritura mediante el análisis de las obras de Steffani, Rosenmüller, Corelli y Caldara.

1.2. Etapas de Leipzig y Sorau

En otoño de 1701 Telemann inició sus estudios universitarios, pero no en Helmstedt, donde sus antepasados y sus maestros lo habían hecho, sino en Leipzig. Según su propio relato reflejado en las autobiografías de 1718 y 1739, comenzó con la firme intención de estudiar derecho, de acuerdo con los deseos de su madre. Al parecer,

había dejado en Magdeburgo todos sus instrumentos, composiciones y partituras, y se las ingenió durante un tiempo para ocultar sus dotes musicales a los numerosos melómanos que había entre sus compañeros de estudios. Sin embargo, se cuenta que un día un compañero de habitación descubrió por casualidad una de las composiciones de Telemann, y que éste dispuso que se interpretara en la *Thomaskirche*. Cuando el alcalde de Leipzig encargó a Telemann que escribiera una cantata cada dos semanas para ser interpretada allí, comenzó una carrera musical que resultaría ser tan brillante como imparable. Telemann tenía el don de atraer a los estudiantes de música e involucrarlos en un sinnúmero de actividades. En 1702 fundó un *collegium musicum* con todos ellos; los conciertos públicos que organizó con regularidad iniciaron un nuevo capítulo en la historia de los *collegia musica*. Mientras que en el siglo XVII la música estudiantil era una actividad casual y de ocio, Telemann y su *collegium musicum* estaban orientados a la interpretación en público. En 1702 fue nombrado director musical de la Ópera de Leipzig, cuyo fundador, N. A. Strungk, había muerto dos años antes; aquí pudo emplear a estudiantes como cantantes e instrumentistas. En tres años había compuesto al menos cuatro óperas, y, más tarde, continuó escribiendo óperas para Leipzig desde Sorau, Eisenach y Frankfurt, más de 20, según la autobiografía de 1739, aunque no se dispone de pruebas más que de cinco. Cuando en 1704 se instaló un nuevo órgano en la *Neue Kirche*, que hasta 1710 fue también la iglesia de la universidad, Telemann solicitó el puesto de organista, apoyando su solicitud con la promesa de que, sin aumento de estipendio, también actuaría como director musical y que él y su *collegium musicum* darían conciertos de música sacra en la iglesia los días de fiesta y de feria. En estas condiciones, las autoridades de la ciudad no dudaron en ofrecerle el nombramiento.



Georgivs Philippvs Telemann en un mezzotinto (grabado en tallado de punto seco, Hamburgo, 1750) de Georg Lichtensteger (1700-1781), a partir de un retrato de Ludwig Michael Schneider

Sin embargo, las numerosas actividades de Telemann atentaban contra el orden existente en la vida musical de Leipzig e invadían el territorio de Kuhnau, entonces *Kantor* de la *Thomaskirche*. Como director de música de la ciudad, Kuhnau era responsable de la música de todas las iglesias de Leipzig, y hasta ese momento había podido decidir lo que era o no era posible con los recursos disponibles. Los coristas y los *Stadtpfeifer* podían turnarse para interpretar cantatas en domingos alternos en la *Thomaskirche* y la *Nicolaikirche*, mientras que el segundo coro, dirigido por un prefecto, cantaba motetes tradicionales y corales alemanes en la *Neukirche*. Se habría necesitado más dinero para aumentar esta programación. Pero Telemann consiguió lo que hasta entonces parecía inalcanzable. En la *Thomaskirche*, las cantatas se cantaban todos los domingos en lugar de en semanas alternas, y los servicios religiosos universitarios ya no tenían que renunciar a las interpretaciones de la buena música eclesiástica. En varias ocasiones, Kuhnau presentó una petición contra la violación de los derechos de Telemann e intentó desacreditarlo tachándolo como “músico de ópera”. Como resultado, los próceres de la ciudad prohibieron a Telemann aparecer en el escenario operístico. Kuhnau se quejó amargamente de la “carrera hacia la ópera” de los estudiantes, ya que habían acudido en masa para unirse a Telemann y ya no apoyaban a Kuhnau en la provisión de música para los servicios de la iglesia. Incluso después de que Telemann abandonara Leipzig, los líderes del *collegium musicum* de los estudiantes consiguieron que Telemann mantuviera el puesto de organista en la *Neukirche*, por lo que, hasta el final de su vida, Kuhnau seguiría arremetiendo contra lo que consideraba “actividades ilegales” de los estudiantes, intentando en vano reafirmar sus derechos originales.

En 1705 Telemann fue convocado a la corte del conde Erdmann II de Promnitz en Sorau, (Baja Lusacia, actualmente Żary, en Polonia), donde se convirtió en *Kapellmeister*. Según las autobiografías de 1718 y 1739, la invitación había sido cursada en 1704, pero Telemann seguía recibiendo su estipendio de organista en Leipzig el 22 de abril de 1705, y la autobiografía de 1729 afirma que pasó cuatro años en la Universidad de Leipzig. Antes de tomar las riendas del gobierno en 1703, el conde de Promnitz había viajado con frecuencia por Italia y Francia, y había adquirido el gusto por las refinadas muestras de esplendor cortesano. En particular, se había enamorado de la música instrumental francesa, y a su nuevo *Kapellmeister* le pidió que escribiera oberturas francesas al estilo de Lully y Campra. Cuando la corte pasó seis meses en Pless, uno de los dominios del conde en la Alta Silesia, Telemann entró en contacto con la música folclórica polaca, y las visitas a Cracovia contribuyeron a desarrollar su admiración por esta fascinante forma de arte, cuya “bárbara belleza” le cautivó. Hizo varios viajes de Sorau a Berlín, donde se familiarizó con la música instrumental y la ópera de la corte. Las controversias con el *Kantor* de Sorau y el teórico W. C. Printz le llevaron a enfrentarse a problemas relacionados con aspectos de la teoría musical. También fue en Sorau donde Telemann conoció al reformista Erdmann Neumeister, que escribía textos de cantatas y que desde 1706 era superintendente y capellán de la corte. En 1711 Neumeister fue padrino en el bautizo de la primera hija de Telemann; diez años después, en Hamburgo, apoyó con éxito el nombramiento de Telemann como director musical de las cinco iglesias de esa ciudad.

1.3. Etapas de Eisenach y Frankfurt

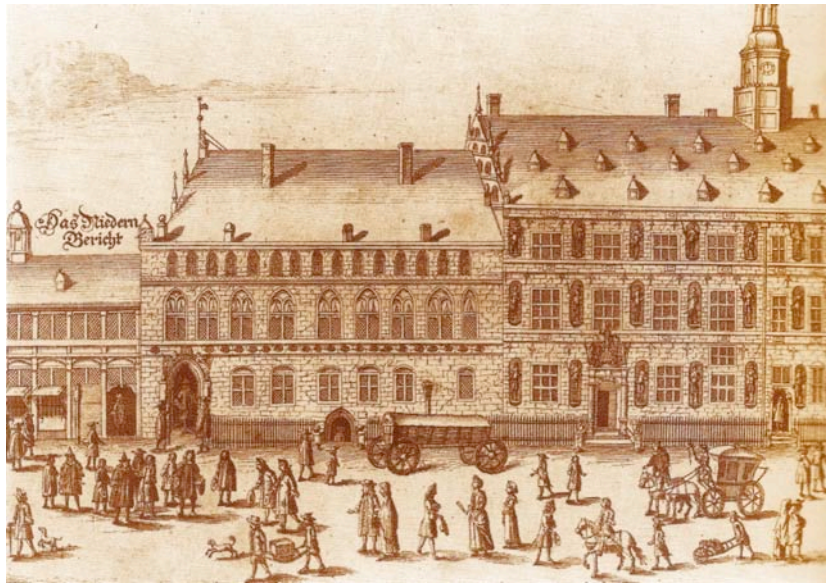
La fecha del traslado de Telemann desde Sorau a la corte de Eisenach ha sido objeto de controversia entre los investigadores durante mucho tiempo. En las autobiografías de 1718 y 1739, Telemann señaló el año 1708, pero en la biografía publicada se menciona el 1709.

Conrad Freyse, en su entrada sobre “Eisenach” de la enciclopedia *Musik in Geschichte und Gegenwart*, sugirió que el documento que registra el nombramiento de Telemann como *Kapellmeister* de la corte fue redactado ya el 11 de marzo de 1707; esto podría estar corroborado en el poema que Telemann escribió tras la muerte de su primera esposa acerca de que él y otros músicos huyeron ante las tropas suecas que asolaban Sajonia desde el este. Sin embargo, este documento es, en realidad, una ratificación del 11 de marzo de 1707 del nombramiento de Telemann como *Kapellmeister* visitante, y en ninguna parte del poema dice Telemann que fuese a Eisenach a donde huyó. En realidad, el 24 de diciembre de 1708 fue designado para hacerse cargo del elenco musical de la corte, que había sido creado recientemente. Antes había sido *Konzertmeister* de la orquesta de la corte bajo el mando de Pantaleón Hebenstreit, y finalmente se le encomendó como “ojeador” la tarea de reclutar cantantes para dicha agrupación musical. Por lo tanto, parece que 1708 pudo ser el año de su traslado real a Eisenach. Para la orquesta, a la que evidentemente tenía en gran estima, Telemann comenzó a componer oberturas, conciertos y obras de cámara. Cuando se estableció la nueva *Hofkapelle*, también se le pidió que compusiera cantatas de iglesia y música para ocasiones especiales. Durante su estancia en Eisenach debió de conocer a J. S. Bach, cuyo primo Johann Bernhard Bach era organista de la ciudad y estaba muy involucrado en la vida musical de la corte; de hecho, en 1714 Telemann sería padrino de C. P. E. Bach. En otoño de 1709, obtuvo un permiso para regresar a Eisenach y rechazar cualquier otra oferta de trabajo, tras comprometerse solemnemente a ello. Volvió a Sorau, donde se casó con Louise Eberlin, dama de compañía de la condesa de Promnitz e hija del músico Daniel Eberlin, para perderla en enero de 1711 tras el nacimiento de su primera hija. En 1718, el músico afirmó que en Eisenach no sólo había alcanzado la mayoría de edad musical, sino que, como cristiano, se había transformado profundamente como persona.

En febrero de 1712, un año después de la muerte de su segunda esposa, Telemann aceptó una invitación para ir a Frankfurt, donde fue nombrado director de música de la ciudad y *Kapellmeister* de la *Barfüsserkirche*. Este puesto no estaba relacionado con ninguna tarea docente en concreto; Telemann se limitaba a supervisar la enseñanza del canto que se impartía en las escuelas. Sus seis u ocho coristas, seleccionados personalmente entre los escolares, debían ser formados por él mismo de forma particular. Aquí compuso, al menos, cinco ciclos de cantatas, cada uno de los cuales abarcaba un año litúrgico completo. Además, debía escribir y organizar representaciones de obras especiales para celebraciones de carácter civil. Aunque en la corte estaba relativamente limitado como músico y compositor por las exigencias de sus obligaciones oficiales, su nombramiento le permitió un grado de libertad mucho mayor para influir y remodelar la vida musical de la ciudad. Asumió la dirección del *collegium musicum* de la Sociedad *Frauenstein*, una asociación de la aristocracia y la burguesía que inmediatamente le nombró su secretario y administrador. Junto con el *collegium musicum* organizó conciertos públicos semanales para los que compuso música de cámara, música orquestal y diversos oratorios. En un concierto especial celebrado en 1716, ofreció una representación de su adaptación de la Pasión de Brockes en la *Barfüsserkirche*, en presencia del *Landgrave* de Hesse, en la que intervinieron los propios músicos de la corte.

En 1714 se casó con Maria Katharina Textor, hija de un funcionario del ayuntamiento de Frankfurt; de esta unión nacieron ocho hijos y dos hijas. Ninguno de sus vástagos llegó a ser músico. Gracias a su tercer matrimonio, Telemann se convirtió en ciudadano francfortés, privilegio que conservó incluso después de marchar a Hamburgo, al prometer seguir escribiendo cantatas eclesiásticas para la ciudad del Main.

En septiembre de 1716 Telemann visitó Eisenach, donde dirigió un concierto especial en honor del cumpleaños de la duquesa. Poco después fue nombrado *Kapellmeister* visitante en Eisenach. En 1717 se le ofreció el puesto de maestro de capilla en Gotha, y se hicieron gestiones para que fuera nombrado maestro de capilla en todas las cortes de los dominios del duque Ernst. Sin embargo, Telemann aprovechó la oferta de Gotha para reforzar su posición en Frankfurt, y obtuvo no sólo mejores condiciones para él, sino también un puesto de trabajo digno para muchos otros músicos. En su solicitud, Telemann subrayó que tenía una larga experiencia como cantante e instrumentista, además de compositor y director de orquesta. En 1719 fue a Dresde para las celebraciones del matrimonio del príncipe elector de Sajonia, Friedrich August II. Durante esta visita tuvo la oportunidad de escuchar, entre otras obras, varias óperas de Lotti, y dedicó un concierto para violín al *Konzertmeister* de Dresde J. G. Pisendel, alumno de Vivaldi. Desde Frankfurt envió sus propias óperas a Leipzig y a Hamburgo.



El Ayuntamiento de Hamburgo en la época de Telemann (Hamburg Staatsarchiv)

1.4. Etapa de Hamburgo

El 10 de julio de 1721 Telemann fue invitado por el consistorio de Hamburgo para suceder a Joachim Gerstenbüttel como *Kantor* del *Johanneum* y director musical de las cinco iglesias principales de la ciudad. En su carta a las autoridades de Frankfurt, en la que pedía ser liberado de su contrato, explicaba que no había solicitado el puesto y que, por tanto, consideraba la oferta como “llovía del cielo”. Sin embargo, debió de tener algunos contactos exploratorios previos con las autoridades de Hamburgo, ya que en enero de 1721 se representó allí su ópera *Der geduldige Sokrates* (“El paciente Sócrates”). También había contribuido con distintas piezas musicales a la representación de la ópera *Ulises* de Keiser el 7 de julio de 1721. Es de suponer que la perspectiva de encontrar una salida para sus composiciones en la Ópera de Hamburgo fue un factor clave en su decisión de trasladarse. Sin embargo, una desventaja definitiva fue que el director de música estaba obligado a actuar como *Kantor* en la escuela. En su toma de posesión, el 16 de octubre de 1721, Telemann pronunció un panegírico en latín sobre la *excellencia* de la música eclesiástica.

El nuevo cargo de Telemann exigía una productividad sin precedentes. Cada domingo debía escribir dos cantatas, además de una nueva Pasión cada año. Se requerían cantatas especiales para las ceremonias de ordenación y oratorios para la consagración de los templos. Había que escribir e interpretar aún más cantatas para las celebraciones

cívicas, que eran muchas; y, una vez al año, para entretener a los invitados del comandante de la milicia de la ciudad, Telemann tenía que proporcionar la *Kapitänsmusik*, que consistía en un oratorio y una serenata.



Manuscrito autógrafo de la *Kapitänsmusik* de 1730: *Jauchze, jubillier und singe* (“Alegraos con júbilo y cantad”) TWV 15:15a

Sin embargo, las exigencias de sus funciones oficiales no le impidieron a nuestro maestro volver a dirigir un *collegium musicum* en conciertos públicos, ni participar en producciones operísticas. Al principio se encontró con una fuerte oposición, y en julio de 1722 un grupo de concejales presentó una moción que prohibía al *Kantor* intervenir en representaciones públicas de música teatral u operística. Telemann reaccionó inmediatamente solicitando el puesto de *Kantor* en la *Thomaskirche* de Leipzig, que había quedado vacante tras la muerte de Kuhnau. Después de ser elegido por las autoridades de Leipzig, escribió solicitando la liberación de su contrato con Hamburgo, declarando que había decidido aceptar la invitación de Leipzig porque el puesto allí era

materialmente más ventajoso y porque el público de Hamburgo no le era favorable. Tras largas deliberaciones, el consejo se negó a liberar a Telemann. Sin embargo, se le aumentó el estipendio y no se plantearon más objeciones a sus conciertos públicos ni a su participación en la ópera. En julio de 1723, Telemann le escribía a su amigo arquitecto y bibliófilo Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687–1769) diciéndole que sus conciertos públicos eran patrocinados por los ciudadanos más adinerados y el consejo en pleno. De este modo, se convirtió en el único responsable de la organización y ejecución de los conciertos públicos en la ciudad. En 1722 fue nombrado director musical de la Ópera de Hamburgo, de la que se hizo cargo hasta su cierre en 1738. Además de muchas óperas del propio Telemann, las de Händel y Keiser ocupaban un lugar destacado en los programas, para los que a menudo contribuía él mismo con más piezas de música.

Telemann había publicado varias de sus obras de cámara mientras estaba en Frankfurt. En Hamburgo, entre 1725 y 1740, sacó a la luz otras 44 publicaciones, 43 de ellas bajo su propio sello. En este grupo, figuraba un ciclo completo de 72 cantatas sacras para el año eclesiástico, al igual que la *Musique de Table* (*Tafelmusik*) en tres partes, que comprende 18 composiciones distintas. El propio Telemann solía grabar las planchas de edición. Además, se encargaba en gran medida de anunciar las ediciones en la prensa y de solicitar suscripciones. En Berlín, Leipzig, Jena, Nuremberg, Frankfurt, Ámsterdam y Londres, la distribución se realizaba a través de los libreros; en otros lugares, sus numerosos amigos asumían esta responsabilidad.

En otoño de 1737, Telemann viajó a París, donde permaneció ocho meses. La autobiografía de 1739 sugiere que un grupo de músicos amantes de sus composiciones le invitó a ir allí y organizó diversas representaciones de sus obras. Una de las razones de esta visita puede ser el deseo que tenía Telemann de evitar la impresión de ediciones piratas de su música. Antes de 1734, Boivin había sacado seis de sus sonatas en trío a partir de un manuscrito pirata, y en abril de 1736 Le Clerc recibió una orden real que le autorizaba a reimprimir cinco publicaciones de Telemann sin el consentimiento del compositor. Cuando Telemann llegó a París, éstas ya habían aparecido. Se le concedieron sus propios derechos editoriales y, durante su estancia en la capital francesa, publicó dos nuevas ediciones, aunque no pudo evitar otras cinco ediciones piratas de Le Clerc después de 1740. Las interpretaciones de sus obras en la corte y en el *Concert Spirituel* le supusieron un gran reconocimiento del público y la crítica.

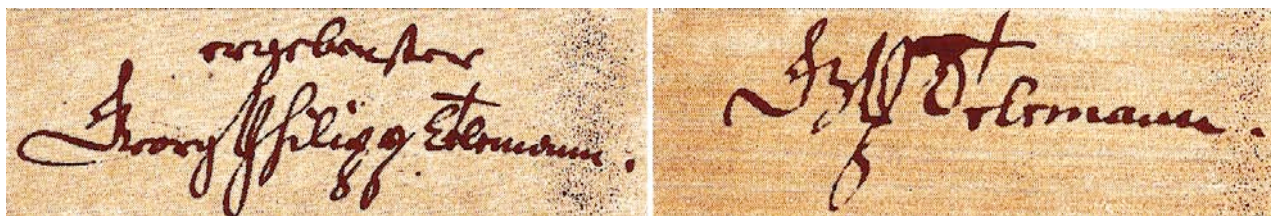
El 14 de octubre de 1740 Telemann puso a la venta las planchas de todas las ediciones de sus obras. En su biografía se explica este paso como consecuencia de su decisión de no publicar más composiciones y dedicar el resto de su vida a recopilar libros de teoría musical. Ciertamente, su producción musical disminuyó drásticamente entre 1740 y 1755, aunque siguió escribiendo Pasiones, *Kapitänsmusiken* y música para consagraciones eclesiásticas, ordenaciones, servicios conmemorativos y ocasiones cívicas. Pocas cantatas eclesiásticas de este periodo han sobrevivido, aparte de las dos series publicadas en 1744 y 1748, que pudieron haber sido escritas antes de 1740. Por aquel entonces, la Ópera de Hamburgo ya había cerrado.

El año de 1755 marca el comienzo de una nueva fase en la creatividad de Telemann. Influido quizá por Händel, a quien conocía desde 1701 y con quien seguía manteniendo correspondencia en la vejez, se dedicó de nuevo, a sus 74 años, a escribir oratorios para los cuales eligió textos de la generación más joven de poetas, como Karl Wilhelm Ramler (1725–1798), Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803), Johann Andreas Cramer (1723–1788), Justus Friedrich Wilhelm Zachariä (1726–1777 y Joachim Johann Daniel Zimmermann (1710–1767).

Algunas de estas obras tardías se siguieron interpretando con frecuencia en Hamburgo décadas después de la muerte del compositor.

1.5. La repercusión de la figura de Telemann en la vida musical alemana

Telemann no sólo vivió un gran cambio en la historia de la vida musical alemana, sino que él mismo contribuyó activamente a que dicha transformación tuviera lugar. Hasta el siglo XVIII, la producción de un compositor estaba condicionada en gran medida por la naturaleza del cargo que ocupaba y las distintas esferas de la actividad musical estaban estrictamente definidas. Un *Kantor* no escribía óperas, y las representaciones públicas de música solían estar relacionadas con alguna institución de relevancia en la ciudad o en la corte. Pero Telemann se negó a quedar encasillado como compositor por los deberes y obligaciones oficiales de los que debiera rendir cuentas, y rompió las barreras entre la música sacra y la profana. Con la organización de conciertos públicos, intentaba dar a los melómanos la oportunidad de escuchar todo tipo de música, incluida aquella que había sido compuesta específicamente para alguna ocasión especial y que, de otro modo, sólo habría sido escuchada por un número muy limitado de personas. Así, sus conciertos podían incluir tanto extractos de ópera como música festiva o fúnebre. Los oratorios de la Pasión que compuso, además de las Pasiones litúrgicas, se cantaban no sólo en las iglesias de la ciudad, sino incluso ante audiencias de pago en conciertos públicos.



Dos firmas de Georg Philipp Telemann: a la izquierda, en una carta dirigida al Ayuntamiento de Weimar el 27 de diciembre de 1714; a la derecha, en un memorandum dirigido al Ayuntamiento de Hamburgo el 25 de octubre de 1757

En una época en la que la publicación de música en Alemania estaba todavía “en mantillas”, los amantes de la música y los músicos autodidactas tenían grandes dificultades para conseguir partituras impresas. El afán de Telemann por publicar estaba motivado por el deseo de aliviar esta situación y prestar un servicio a sus semejantes. No sólo aumentó las ventas, sino que también incrementó las posibilidades de interpretación de su música reduciendo las plantillas de voces e instrumentos en las ediciones impresas de sus cantatas y facilitando una instrumentación alternativa en sus obras de música de cámara. Siempre que le era posible, evitaba las dificultades técnicas, ya que su objetivo primordial era lograr una amplia difusión y fomentar la propagación de la música tanto a nivel doméstico como en los *collegia musica*. En algunas de sus ediciones se detectan los matices del Telemann pedagogo, como cuando en las *Sonate metodiche* y los *Trietti methodici* explica el arte de la ornamentación en una línea instrumental; o cuando, en las *Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen* vocales, habla sobre las reglas de la realización del continuo; o cuando, en el *Harmonischer Gottes-Dienst*, se dilucidan los principios de la práctica interpretativa en los recitativos. En la prolongada lucha que sostuvo Telemann con los editores hamburgueses, la cuestión en disputa no era solo la venta al por menor de los libros de texto, sino los derechos del propio compositor respecto a la interpretación de sus propias obras. El gran logro de Telemann, a través de sus conciertos públicos, fue establecer la prerrogativa del compositor de hacer lo que considerara oportuno con sus propias composiciones, incluso cuando hubieran sido originalmente destinadas a alguna ocasión especial. Con ello, dio un nuevo significado al cargo de director cívico de música. Al negarse a limitarse a sus

obligaciones contractuales, reorganizó la música de la ciudad para adaptarla a sus propias ideas de futuro y, al hacerlo, hizo sentir su influencia en la vida musical de toda Alemania.

1.6. Fama y prestigio del maestro de Magdeburgo

Entre 1720 y 1760, un periodo considerado durante mucho tiempo por los musicólogos como dominado por J. S. Bach, no fue este, sino Telemann, quien se convirtió en uno de los compositores alemanes más famosos e importantes. Ya en su juventud, como director del *collegium musicum* de Leipzig, fue la inspiración de todos los amantes de la música, y, entre sus compañeros, estimuló a los más dotados para que se convirtieran en músicos profesionales. Maestros como Christoph Graupner (1683–1760), Johann Georg Pisendel (1687–1755) y Johann David Heinichen (1683–1729) hicieron una gran cantidad de música bajo su dirección y participaron en sus producciones de ópera. Otros compositores como Johann Friedrich Fasch (1688–1758) y Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749), que entraron en el *collegium musicum* leipsiense después de que Telemann lo dirigiese, pudieron tomar contacto con sus composiciones y modelaron su estilo compositivo a partir de las referencias que había dejado nuestro maestro. En Frankfurt y Hamburgo, los diversos actos musicales cívicos y las actuaciones del *collegium musicum* hicieron las delicias tanto de los visitantes ocasionales como del público local.

Pero fue sobre todo la publicación de muchas de sus composiciones lo que hizo que Telemann fuera generalmente accesible para el gran público. Entre los principales teóricos de la época, no sólo Johann Mattheson (1681–1764) y Johann Adolf Scheibe (1708–1776), que estaban en contacto constante con él en Hamburgo y, por lo tanto, bajo su influencia directa, sino también Johann Joachim Quantz (1697–1773) y Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795), citaban sus obras como ejemplos para establecer reglas de composición y principios de estilo. El propio Scheibe calificó a Johann Adolf Hasse (1699–1783), Carl Heinrich Graun (1704–1759), Telemann y Händel como los más avanzados entre los compositores alemanes de su tiempo, y alabó su buen gusto y su gran logro de poner en valor la música alemana. En su *Musicalisches Lexicon* de 1732, Johann Gottfried Walther dedicó cuatro veces más espacio a Telemann que a su propio pariente J. S. Bach, mientras que el poeta Johann Christoph Gottsched (1700–1766), en su *Ode zum lobe Germaniens* (“Oda en alabanza a Germania”), consideró a Telemann y Händel como los más distinguidos compositores alemanes, aunque también reconoce que el primero, como residente en Leipzig, debía estar por fuerza familiarizado con la música de J. S. Bach.

Las listas de suscripción de algunas de las obras publicadas por Telemann indican que sus composiciones también eran conocidas y apreciadas fuera de Alemania. En el caso de la *Musique de Table* (1733), 52 de las 206 suscripciones procedían del extranjero, 33 de ellas de Francia. Händel solicitó un pedido desde Londres, y en varias de sus composiciones posteriores, por ejemplo, el Concierto para órgano op.7 nº4, tomó prestados y reelaboró muchos temas de la *Musique de Table*. Otra lista de suscripción, la de los *Nouveaux quatuors* (París, 1738), atrajo 237 pedidos, nada menos que 138 de ellos desde Francia. En fin, Scheibe admiraba las composiciones de Telemann por su sencillez y facilidad no forzada en comparación con la exagerada artificialidad contrapuntística y la “música para los ojos” de los compositores más antiguos. De hecho, Telemann fue elogiado por no componer como Bach.

Cuando en el siglo XIX se redescubrió la figura de Bach, se adoptó como paradigma el concepto de su posición oficial y su estilo de composición. En efecto, un *Kantor* que hubiera escrito óperas pasaba a ser visto como un mero compositor “de moda”, un tanto frívolo y carente de fervor religioso. Aunque sus obras apenas eran conocidas, Telemann fue

criticado por resultar superficial y ser excesivamente prolífico. En efecto, su producción superó con creces a la de Bach, pero esto se debe a que se negó a verse limitado por sus obligaciones oficiales. Mientras que Bach se contentó con producir no más de cinco ciclos de cantatas durante sus 27 años en Leipzig, sabemos que Telemann escribió al menos 31. Está claro que él creía que, debido a su deseo de reorganizar la vida musical de la ciudad de acuerdo con sus propias ideas, podía ser visto como un músico con mayor entereza en el cumplimiento de las tareas que le habían sido encomendadas.

No fue hasta el siglo XX, cuando ya se le había tachado de demasiado simplista hasta la extenuación, que la investigación comenzó a proporcionar una visión más completa de su poderosa creatividad, a dar a conocer más detalladamente sus obras y a buscar una evaluación más coherente y justificada de su verdadero papel como compositor. Esta tendencia tiene su origen en las afirmaciones de Max Schneider y Romain Rolland, que sostienen que las ideas musicales de Telemann eran totalmente diferentes a las de Bach, que no tiene sentido compararlas y que el maestro de Magdeburgo debe ser considerado como un precursor del estilo clásico. Está claro que esta afirmación no es válida para todas sus obras, pero el estado actual de la investigación permite corroborar estas aseveraciones con un alto grado de certeza.

1.7. *Música sacra*

Las cantatas eclesiásticas rara vez se publicaban en el siglo XVIII. Sin embargo, Telemann sacó a la luz cuatro ciclos anuales completos y las arias de otro ciclo, reduciendo las plantillas para hacerlas aptas para coros de iglesia más pequeños, e incluso para el culto doméstico. En 1752, Quantz afirmaba con ironía que todavía había algunos cantores que no se atrevían a interpretar una obra sacra de Telemann, pero lo cierto es que el estilo de sus cantatas respondía plenamente a las exigencias de los teóricos de la música coetáneos. Cuando aún estaba en Sorau, Telemann había conocido al pastor Erdmann Neumeister (1671-1756), creador de la moderna cantata eclesiástica de tipo “madrigal”, diseñada para parecerse nada más y nada menos que a “una pieza operística, que combina recitativos y arias”. Mattheson pensaba que la música de iglesia debía tener como objetivo despertar las emociones de los feligreses de una manera específica e interpretar los puntos más delicados del texto de forma dramática. Para lograrlo, el estilo más apropiado era el del teatro, pues incluso en la iglesia sólo somos seres humanos, susceptibles de representaciones humanas. Tanto Mattheson como Scheibe expresaron su admiración por la expresión y la armonía de la música sacra de Telemann. Scheibe consideraba que la música sacra exigía un estilo elevado para resaltar la visualidad y los *Affekten* del texto. Como experimentado compositor de ópera, Telemann era un maestro en el arte de interpretar en términos musicales las palabras y el sentido de sus textos, y respondía rápidamente a cualquier indicación que le ofreciera su libretista. Aunque la edición del ciclo *Harmonischer Gottes-Dienst* requiere solamente de una voz, un instrumento melódico y el continuo, demuestra la amplia gama de posibilidades inherentes a la música eclesiástica teatral. Palabras como “infierno”, “terror”, “venganza”, “tormento”, “miedo”, etc., son tratadas de forma dramática; pero cuando el texto habla de “gracia”, “deleite sereno” o “confianza inocente”, la música transmite el estado de ánimo mediante suaves líneas *cantabile* con el más sencillez de los acompañamientos. Aquí Telemann resulta ser un compositor más directo que Bach. Con la sencillez de sus partituras y el limitado alcance de cada una de sus cantatas, el *Harmonischer Gottes-Dienst* es excepcional en la producción de cantatas de Telemann. En cada ciclo, el tratamiento del texto, la forma musical y el estilo de escritura son diferentes. Alrededor del 90% de las cantatas

secciones y en el texto del Evangelio solo se intercalan corales congregacionales contemplativos. Los coros de la *turba* muestran ritmos concisos y llamativas interpretaciones de los textos, algo que también sucede en la Pasión según San Mateo de 1730.

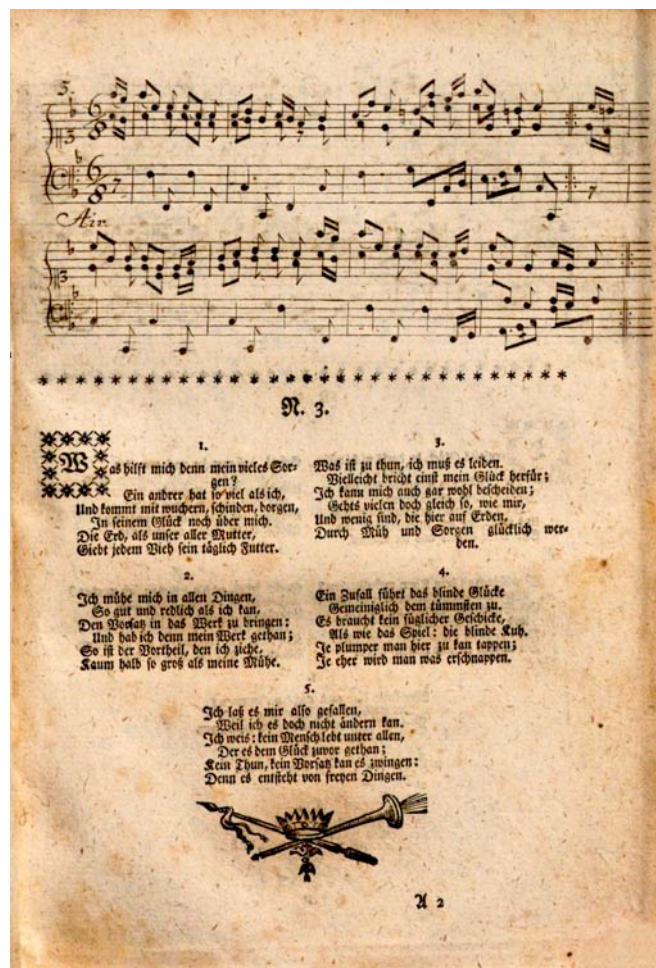


Primer coro de la Pasión según San Mateo de 1730 en el que se aprecia la escritura de un canon a la octava a dos voces, con altos y bajos a la octava en el sujeto y tiple y tenores a la octava en la respuesta (copia de Heinrich Bokemeyer, 1679–1751; Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 21714)

A diferencia de Bach, cuyas líneas de recitativo muestran marcadas características idiosincrásicas, Telemann, en sus recitativos de la Pasión y en particular en la Pasión según San Lucas de 1728, se ciñó a las reglas establecidas por los teóricos y modeladas en los recitativos de la ópera italiana: el ritmo y la línea melódica debían estar subordinados a la declamación del discurso. Solo cuando el recitativo era mayoritariamente en corcheas, la declamación más rápida o más lenta o el alargamiento de las notas individuales podían dar sentido al texto; y solo cuando la línea melódica consistía principalmente en un movimiento escalonado apoyado por repeticiones, los saltos melódicos y los intervalos inusuales podían destacarse y ser significativos. Cuando el acompañamiento del recitativo

seguía por lo general un curso sin incidentes, el compositor podía, en los puntos apropiados del texto, crear acentos retóricos adicionales de forma armónica. Adoptando estos principios básicos en sus recitativos, Telemann pudo conseguir el máximo efecto con los medios más sencillos.

Además de las Pasiones litúrgicas sobre textos bíblicos, Telemann compuso seis oratorios de Pasión sobre libretos escritos en forma libre. Ya en 1716, puso en escena el texto de B. H. Brockes, que también sirvió de modelo para su *Seliges Erwägen* ("Bendita contemplación") escrito en Frankfurt. Este oratorio, cuyos acentos dramáticos, afectos contrastados y lenguaje colorido exigían todos los recursos de la composición teatral, se representó casi todos los años en Hamburgo a partir de 1728 tanto en las salas de conciertos como en las iglesias más pequeñas. Después de la muerte de Telemann, se realizaron 17 representaciones entre 1786 y 1799. Ya en 1755 también había escrito sobre dos textos más modernos: *Der Tod Jesu* ("Jesús muerto") de Ramler y *Betrachtung der neunten Stunde* ("Reflexión sobre la hora nona") de Zimmermann.



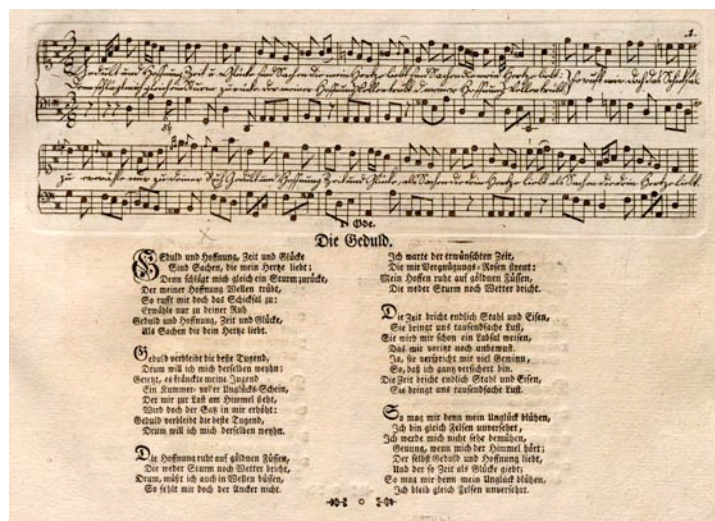
Johann Sigismund Scholze (Sperontes): portada y canción nº3 de la edición de 1743 de los *Singende Muse an der Pleisse*

1.8. Música vocal profana

En Hamburgo, los oratorios sacros y profanos de Telemann, así como sus composiciones ocasionales, gozaron de muchas representaciones públicas, y su popularidad contribuyó en gran medida a establecer una intensa dinámica de conciertos públicos. En los oratorios y en las cantatas de mayor envergadura, Telemann siguió los principios tradicionales relativos a los equivalentes musicales de las figuras retóricas. Tomó como punto de partida una línea melódica sencilla y elaboró formas fácilmente accesibles. Sus sorprendentes divergencias con el lenguaje

musical convencional están siempre motivadas por el texto. Entre las cantatas seculares más pequeñas de antes de 1740, algunas tienden al virtuosismo operístico, mientras que otras muestran una línea melódica sencilla y folclórica en sus arias.

Con sus canciones, Telemann revivió una forma musical que había caído en el olvido en Alemania. Publicó las primeras incluso antes que las de Sperontes, cuyo nombre real era Johann Sigismund Scholze (*Singende Muse an der Pleisse*, de 1736, reeditada en 1743), y las de Johann Friedrich Gräfe (*Oden-Sammlungen*, de 1737). En el prefacio de sus 24 *Oden* (1741) expuso sus teorías sobre la composición de canciones en términos desenfadados: la línea melódica de una canción debe ser cómoda de cantar, evitando los extremos del registro vocal y la ornamentación demasiado virtuosística, debe estar de acuerdo con el sentido del texto y debe encajar en todos los versos. Para Telemann, el mayor problema residía en determinar la estructura métrica y periódica correcta. Su colección de *Oden* pone en práctica este extremo a la perfección: los diversos textos (canciones de bebida, canciones cómicas, canciones morales y pastorales) exigen tipos específicos de melodía y acompañamiento.



Johann Friedrich Gräfe: portada y primera canción de las *Oden* de 1737

Con su intermezzo *Pimpinone*, Telemann volvió a ser pionero en un nuevo tipo de desarrollo. Escrita ocho años antes de *La serva padrona* de Pergolesi, en esta obra están presentes muchos de los elementos típicos del estilo *buffo*, como el rápido “balbuceo” sobre una misma nota, la repetición de pequeños motivos y la caracterización mediante el acompañamiento de la figuración en la orquesta. Las óperas de Telemann que se conservan demuestran que la ópera alemana burguesa no se ajustaba a ningún tipo preestablecido o convención en concreto. Aparte de los *intermezzos*, escribió tanto óperas serias como ligeras. Entre estas últimas se encuentran las de tipo conyugal (*Der geduldige Socrates*) y las satíricas (*Der neumodische Liebhaber Damon*). Pero su mayor éxito lo obtuvo, sin duda, con *Sócrates* (1721), cuyo texto había sido adaptado por J. U. von König a partir del libreto de Nicolò Minato (1680). Esta ópera muestra muchos de los rasgos que posteriormente distinguieron la ópera *buffa* de la ópera seria. Hay 17 conjuntos y coros frente a 38 arias, y estas últimas muestran una amplia diversidad de estructuras formales. Las cuatro cantantes aparecen más a menudo en los conjuntos que en las arias. Una gran escena coral, compuesta por dos coros, un aria con coro y una danza, abre el tercer acto. La variedad constante en la elección de los instrumentos de acompañamiento sirve para resaltar la caracterización y las situaciones: el aria de apertura de un príncipe está acompañada por un violín solista, y para engañar al público sobre cuál de las dos damas principales prevalecerá finalmente, la *prima donna* se presenta en un aria con un modesto acompañamiento solo para el continuo,

mientras que su segunda aria tiene un *obbligato* de flauta. Los cambios de estilo también se utilizan para transmitir el carácter y las intenciones. Cuando las damas rivales persiguen el mismo fin, se imitan mutuamente en forma de canon. El adversario de Sócrates es ridiculizado en un aria de “venganza” que es llevada al extremo de la parodia. Tales momentos de comicidad se exageran repetidamente al quedar contrastados de modo eficaz con otros de tono más lírico o más seriamente contemplativo.



A la izquierda, manuscrito autógrafo de la ópera *Der geduldige Socrates*, que se estrenó en Hamburgo en 1721 (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. autograph Telemann 1, fol.39^r); a la derecha, manuscrito anónimo de *Pimpinone* de 1758 (colección particular)

1.9. Música instrumental

Al evaluar la contribución de Telemann a la música alemana en general, Romain Rolland dijo que había dejado entrar “corrientes de aire fresco”. Y lo cierto es que esta afirmación es aplicable sobre todo a la música instrumental. El “aire fresco” ya se había añadido a la vida musical alemana a través de la difusión de la música *amateur* y de la música doméstica, y Telemann contribuyó a acelerar este proceso publicando una gran cantidad de música instrumental que, aunque no demasiado exigente desde el punto de vista técnico, ofrecía la posibilidad de una interpretación animada y vivaz. En la interpretación de conjuntos instrumentales, explotó no pocas veces las posibilidades inherentes a las técnicas concertantes. En sus conciertos no hay un esquema rígido que dicte el número, la disposición o la relación de los movimientos, ni siquiera la estructura del primer movimiento. Cuando popularizó la obertura francesa en Alemania, convirtió lo que había sido la típica música de corte en una nueva forma de música ligera, personificada por la obertura de programa, como ocurre, por ejemplo, en la suite burlesca de *Don Quijote* y

también en la obertura–suite *Hamburger Ebb und Fluht*. Pero el “aire fresco” lo introdujo, sobre todo, por su rechazo al estilo culto y la potenciación del estilo galante.

Una gran parte de la música de cámara y para tecla de Telemann muestra características galantes: línea melódica sencilla con claras divisiones periódicas y estructura transparente, en la que el acompañamiento ocupa un papel puramente subordinado. Tuvo especial éxito en el desarrollo de un estilo conversacional en sus cuartetos, una forma raramente utilizada por otros compositores y empleada por Telemann en cada producción de la *Musique de Table*. Le gustaba utilizar elementos tomados de la música folclórica, como los ritmos y las frases melódicas que había encontrado por primera vez en la música polaca y morava.

Sus composiciones anteriores a 1740 son muy interesantes para ver su evolución estilística. Junto a su estructura sencilla, las fantasías para teclado, publicadas en 1732-1733, muestran los inicios de la forma sonata. Aquí Telemann utilizó la técnica de reunir diferentes motivos: algunos pueden ser reposicionados en la *reprise*, mientras que otros cumplen una función específica, como motivos de transición, contraste o epílogo. Las Fugas *légères*, también publicadas antes de 1740 y descritas por Telemann como *Galanterie–Fugen*, muestran por su título la dirección en la que se movía. A una introducción fugada, casi siempre a dos voces, le sigue una serie de fantasías cortas y secciones de danza en las que aparecen bajos tremolando, acompañamientos de gaitas, pasajes al unísono y ritmos polacos. Este ciclo de fugas representa la antítesis del modelo de *preludio y fuga* de Bach. Siguiendo el sentido de las exigencias de Quantz y Marpurg, constituyen un buen ejemplo de cómo los coletazos residuales del estilo contrapuntístico podían utilizarse todavía para realzar el estilo galante. Está claro que el arte debe combinarse con el encanto.

1.10. Obras teóricas

Ya hemos visto que las múltiples obligaciones profesionales que tuvo Telemann no obstaculizaron en absoluto su actividad como compositor, editor y empresario. Sólo en el capítulo de la teoría musical se vieron frustrados sus ambiciosos planes. Los problemas de la teoría le preocuparon toda su vida. En una carta a Mattheson, escrita en 1717, anunció su intención de escribir un tratado sobre los instrumentos más comunes y las mejores formas de explotar sus características individuales. En 1728, un periódico informaba sobre su proyecto de traducir el *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux (1660–1741), y en un catálogo de sus obras impresas que apareció ese año incluso se indicaba su precio. En el prefacio de *Der getreue Music–Meister* (“El maestro de música fiel”, 1728-1729), Telemann avisaba de que, si el trabajo lo permitía, publicaría análisis teóricos de algunas de sus composiciones en fascículos posteriores. En 1731, otro artículo periodístico afirmaba que Telemann estaba escribiendo un tratado teórico sobre la invención musical. El catálogo impreso de 1733 incluye un *Traité du récitatif* entre sus publicaciones proyectadas y también prometió sacar a la luz un tratado de composición en 1735, combinando los elementos más importantes de los libros de texto de Fux y Heinichen e incluyendo algunos descubrimientos propios. Tras su visita a París, Telemann declaró su intención de dejar constancia impresa de sus apreciaciones sobre la música y la vida musical francesas. En la biografía publicada se vuelve a hacer referencia a un futuro tratado de composición (*Musicalischer Practicus*), y en el prefacio del ciclo de cantatas *Musicalisches Lob Gottes*, Telemann dijo que había tenido la intención de escribir extensamente sobre la aplicación del estilo teatral a la música de iglesia, sobre la composición de recitativos alemanes y sobre el uso de la disonancia. Pero entonces se limitó a unas pocas observaciones sobre la figuración del contrabajo, y se remitió de nuevo al *Musicalischer Practicus*, que iba a arrojar más luz sobre el tema.

Telemann, músico autodidacta, pretendía con sus escritos teóricos hacer más accesibles la interpretación y la composición al aficionado. Las reglas básicas para la composición de las partes del continuo se establecen en sus detallados comentarios que aparecen en los *Singe-, Spiel- und Generalbass-Übungen*. El apéndice del cancionero de 1730 no sólo da instrucciones sobre la composición de las partes del continuo, sino que también ofrece una primera introducción a la escritura de las partes internas cuando vienen dadas las superiores y las inferiores.

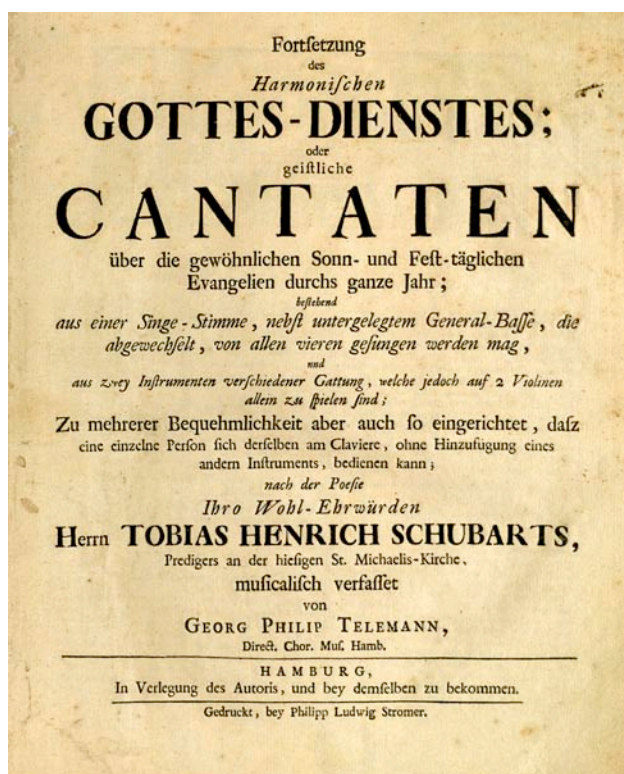


A la izquierda, portada del *Eine Abhandlung von den Musicalischen Intervallen und Geschlechtern* de Johann Adolph Scheibe; a la derecha, ejemplos musicales en la página 14 de dicho tratado

Telemann trató los principios básicos de la composición de recitativos en el prólogo de su *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes*, y en el prefacio de su *Harmonischer Gottes-Dienst* ya había dado importantes reglas sobre la correcta ejecución de los recitativos. En muchos de sus prefacios, y en particular en las autobiografías, Telemann dio indicaciones sobre su actitud ante la música y sobre distintas cuestiones de estética musical. Sorprendentemente, en su discurso de ingreso en la *Sozietät der Musikalischen Wissenschaften* ("Sociedad de Investigaciones Musicales"), fundada por Lorenz Christoph Mizler (1711-1778), no abordó ni la composición ni la práctica interpretativa; en su lugar, habló de su *Neues musicalisches System* ("Nuevo sistema musical"). Aquí intentó exponer una demostración teórica de las relaciones cromáticas y enarmónicas, mostrando las diferencias entre el si $\sharp$ y el do, el fa x y el sol, etc., pero sin mencionar todas las alternativas posibles y limitando cada intervalo a cuatro categorías, por ejemplo, la segunda disminuida (do-re $\flat\flat$), menor (do-re $\flat$), mayor (do-re) y aumentada (do-re $\sharp$); de este modo, el uso del doble bemol en los procesos modulatorios podía evitar el del doble sostenido y viceversa, prefiriéndose el empleo de los dobles bemoles en las tonalidades con armaduras en bemoles y el de los dobles sostenidos en las que tenían armaduras con sostenidos. Muchos miembros de la sociedad criticaron

injustamente esta exposición, al considerarla puramente teórica y carente de utilidad práctica. Además, estas relaciones interválicas eran difícilmente demostrables en un teclado afinado con temperamento igual, y tampoco Telemann tenía la intención de desarrollar un temperamento nuevo, ni había contemplado el uso de cambios enarmónicos ocasionales en la armonización de corales sencillos, a menos que lo exigiera el texto.

Más adelante, Scheibe reclamaría como suyo el descubrimiento de este sistema de intervalos, aunque admitió que había discutido con Telemann por adelantado los detalles de su *Eine Abhandlung von den musicalischen Intervallen und Geschlechtern* ("Tratado de los Intervalos y Géneros Musicales", 1739). Sólo después de la muerte del maestro, Scheibe reveló también que su tratado titulado *Critische Musicus* en dos volúmenes (1738 y 1740) surgió de un proyecto conjunto con Telemann, quien originalmente había tenido la intención de componer todas las piezas, y, de hecho, había revisado y dado el visto bueno a las primeras 14 piezas antes de su impresión. Aunque este reconocimiento tardío contradice otras declaraciones de Scheibe, es cierto que las conversaciones de Scheibe con Telemann en Hamburgo estimularon enormemente su trabajo en el *Critische Musicus* y que sus planteamientos musicales se vieron fuertemente influenciados por las ideas de Telemann.



A la izquierda, portada del *Fortsetzung des Harmonischen Gottes-Dienstes*; a la derecha, la página 157 en la que aparece el comienzo del aria *Göttliches Kind* TWV 1:632a impresa en Hamburgo por Philipp Ludwig Stromer en 1731

1.11. La música de Telemann en nuestro programa

La primera parte del programa que ofrecemos está dedicada al maestro de Magdeburgo que, como pueden ver, da nombre a nuestro grupo. Comenzamos por la cantata de Navidad *Göttliches Kind* ("Divino Niño") TWV 1:632a, obra llena de dulzura, especialmente en la primera aria y el recitativo, en tanto que la segunda aria nos transporta hasta un marco de mayor intensidad, como si nos quisiera impulsar hacia el alegre mensaje de la buena nueva del Nacimiento. He aquí los textos de esta cantata:

1. Aria

Göttlichs Kind, laß, mit Entzücken,
dich doch an mein Herze drücken!
Deine Schönheit nimmt mich ein.
Stern aus Jacob, laß dein Glänzen,
auf des Glaubens Engen grenzen,
meinen holden Leitstern sein!

*Divino Niño, Tú haces que con encanto
quede mi corazón conmovido.
Tu belleza me atrapa.
Estrella de Jacob, extiende tu resplandor
sobre las estrechas fronteras de la fe
y sé mi recta guía.*

2. Recitativo

Ach, welchen holde Ton
ergötzet Herz und Oehren!
Was hat wohl jemals
lieblicher geklungen,
als dieser helle Ruf
von einer Engelszungen?
Ich muß, ach süße Seelenweide,
ich muß euch grosse Freude jetzt offenbaren
und die soll allem Volke wiederfahren.

*¡Ah, qué dulce sonido
alegra el corazón y los oídos!
¿Qué pudo resonar alguna vez
más dulcemente
que la resplandeciente llamada
de la trompeta de un ángel?
¡Oh, dulces prados de mi alma!
Debo revelar una gran alegría,
una gran noticia para todo el pueblo.*

3. Aria

Steige, falle, cirkle, walle,
cirkle vor heiligen Freuden,
du, Christliches Blut!
Heute besingen gar eng'liche Chöre,
dir zur Lust, und Gott zur Ehre,
dein sichtbar erschienenenes ewiges Gut.

*¡Sangre cristiana, levántate, cae,
da vueltas, camina,
da vueltas con santa alegría!
Hoy los coros de ángeles cantan
para tu deleite y para la gloria de Dios,
para tu eterno bien, tan visible y aparente.*

Arranque de la primera aria de la cantata *Göttliches Kind* TWV 1:632a de G. Ph. Telemann

Arranque del recitativo de la cantata *Göttliches Kind* TWV 1:632a de G. Ph. Telemann

Tpt.
picc.
en Sib

S

Org

Stei ge fal le cir kle wal le

6 7+

Entrada de la soprano en la segunda aria de la cantata *Göttliches Kind* TWV 1:632a de G. Ph. Telemann

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

Manual

Pedal

[HW] [BW] [HW]

[BW] [HW]

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

Pudiera parecer que existe una relación entre esta Fantasía y las *Tres docenas de fantasías para piano de Telemann*. Sin embargo, no se aprecia tal vínculo, pues esta Fantasía es bastante más extensa y está escrita en un solo movimiento, mientras que las 36 fantasías son piezas más cortas organizadas en varios movimientos. También podemos afirmar que el estilo de esta Fantasía es un tanto inusual, ya que a menudo presenta cadencias intercaladas que parecen inhibir el flujo melódico. Lo más lógico es que el compositor pensara en un cambio de teclado manual en estos puntos, algo que, en todo caso, no está indicado en el manuscrito. Las cadencias de alargamiento y despliegue acordal sobre una nota pedal en algunos compases parecen querer indicar un *ritardando* preparatorio, dentro de un estilo que nos recuerda al clavecinístico. Desde el punto de vista musical, encontramos alguna cadena de secuencias relativamente larga cuyo estilo es algo “vivaldiano”, y también unas cuantas audacias armónicas modulatorias que rompen con toda tendencia previsible, lo que aporta al conjunto de la obra una frescura y versatilidad en el desarrollo que están fuera de toda duda.

Esta Fantasía es una de las pocas obras para órgano *pedaliter* que se ha conservado del maestro de Magdeburgo, junto con una sonata en trío y tres corales. Quizás sea la más virtuosística, ya que explora ricos diseños de escalas y arpeggios que se mueven con dinamismo y energía de la región grave a la aguda y viceversa. La escritura es transparente y apunta hacia un estilo tardobarroco muy vinculado con la estética del Preclasicismo, esto es, quitando al instrumento la gravedad de que gozó durante el barroco bachiano y otorgándole un espíritu más lúdico y desenfadado.

La última obra de Telemann que interpretamos en nuestro programa es la **Sonata en re mayor para trompeta y órgano TWV 44:1**, que, en realidad, es una transcripción del Quinteto en re mayor para trompeta, dos violines, viola y violoncello, obra del compositor alemán en su versión original. Forma parte de una amplia colección de obras de cámara escritas para quinteto, sexteto y septeto de instrumentos, y estructuradas, por lo general, en forma de concierto en tres movimientos: rápido – lento – rápido.

El primer movimiento (*Sinfonía: Spirituoso*) está escrito en ritmo ternario. Su tema inicial resulta *cantabile* y fluido, pero se le oponen algunos diseños dactílicos en forma de *fanfare* que ennoblecen el discurso de la trompeta y enriquecen el material temático. Hacia la parte central, el tema inicial prolonga sus incisos de forma modulatoria para alcanzar nuevamente el tono principal de re mayor. La reexposición final se introduce mediante los dactilos en *fanfare* ya mencionados, con lo que la utilización del material temático alcanza su mayor coherencia.

El segundo movimiento es un *Largo* destinado exclusivamente al órgano y escrito en forma de trío. Como es lógico, su concepción temática es marcadamente violinística, con diseños imitativos y también en despliegue acordal en forma de batientes. Es imposible no emparentarlo con los tiempos lentos de muchos conciertos de Vivaldi.

El tercer movimiento es un enérgico *Vivace* de estructura AA-BB, cuyo tema principal, como contraposición a los dactilos del primer movimiento, desarrolla anapestos muy rítmicos que le aportan una especial ligereza. Son frecuentes los diseños en forma de contrastes de voz y eco que evocan reminiscencias del antiguo estilo italiano.

Spirituoso (Allegro)

Trompeta en Re

Órgano

5

Tpt. Re

Org

Comienzo del primer movimiento de la Sonata en re mayor TWV 44:1 de Telemann

Largo

Org

Ped.

114

116

Org

Ped.

eco

voz

Comienzo del segundo movimiento de la Sonata en re mayor TWV 44:1 de Telemann

Vivace

Tpt. Re

Org

144

Tpt. Re

Org

f

Comienzo del tercer movimiento de la Sonata en re mayor TWV 44:1 de Telemann

Bibliografía

Borken, T. (2020, Hg.).– *Georg Philipp Telemann: Autobiographie. 1718, 1729, 1739*. Henricus Edition Deutsche Klassik UG. Berlin, 52 pp.

Lattarico, J.-F. (2007).– *La Ópera Barroca en Alemania durante los siglos XVII y XVIII*. Goldberg. Revista de Música Antigua, nº47, p.43–54.

Menke, W. (1987).– *Georg Philipp Telemann. Leben, Werk und Umwelt in Bilddokumenten*. Florian Noetzel Verlag, “Heinrichshofen-Bücher”, Wilhelmshaven, 187 pp.

Rampe, S. (2017).– *Georg Philipp Telemann und seine Zeit*. Laaber-Verlag. Laaber, 569 pp.

Reipsch, R.-J. (2014).– *Unbekannte Biographien Georg Philipp Telemanns. Eine autobiographische Skizze und ein zweiter deutsch-französischer Lebenslauf*. Die Musikforschung, 67, H.4, p.318–340.

Reipsch, R.-J. (2019).– *Zwischen Tradition und Innovation. Telemanns Vertonungen aus Klopstocks Messias TWV 6:4a/b*; in: Bernhard Jahn & Ivana Rentsch (Hrsg.), “Extravaganz und Geschäftssinn. Telemanns Hamburger Innovationen”, p.71–92, Hamburg Yearbook of Musicology, Band 1. Waxmann Verlag GmbH, Münster – New York.

Ruhnke, M. (1966).– *Telemann. Georg Philipp*. in: Friedrich Blume (Hrsg.), “Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik”, vol.13, p.175–211. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Ruhnke, M. (1980).– *Telemann. Georg Philipp*. in: Stanley Sadie (ed.), “The New Grove Dictionary of Music and Musicians”, vol.18, p.647–659. Macmillan Publishers Limited, London.

Página web con el catálogo de obras

<https://www.klassika.org>.– Georg Philipp Telemann (1681–1767): Werkverzeichnis.

2. Julio Lanuza. “A modo de Preludio” y Fuga en do menor

Julio Lanuza Gracia estudió Guitarra con Bienvenido Rodríguez, Composición con Francisco Escudero y Dirección de orquesta con Francisco García Nieto en el Conservatorio de Madrid, obteniendo los títulos superiores en ambas especialidades. Posteriormente asistió a los cursos de Dirección en Cullera con Jan Cober y fue seleccionado como alumno activo por la *Bachakademie* de Stuttgart en los cursos de Santiago de Compostela.

Ha dirigido la Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla, la Orquesta de Cuenca y la Orquesta Sinfónica de Bilbao. También ha estado al frente del Grupo Polifónico Instrumental de Balmaseda, la Coral *Isasiko Ama* de Gordexola, la Coral *Zigor* de Barakaldo y el Coro de la Ópera de Bilbao. Estrenó los “Salmos para marimba y coro” de R. Kreutz y el Concierto para dos guitarras y orquesta de cuerda de Bienvenido Rodríguez en el Paraninfo de la Universidad de Deusto como director de la Orquesta del Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao.

Ha compuesto y dirigido la “Cantata por la paz” para doble coro, soprano, barítono, recitador y orquesta, interpretada en distintas localidades del País Vasco con la Orquesta Juan Crisóstomo de Arriaga. Dicha obra fue elegida para clausurar el Congreso Internacional sobre la problemática del SIDA celebrado en Bilbao. Es autor de un método de solfeo en cinco volúmenes y ha impartido cursos de Técnica de Dirección organizados por Juventudes Musicales de Bilbao, por la Escuela de Folklore de Vitoria y seminarios de Dirección en la Federación Vizcaína de Coros (B.A.E.), así como en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao.

Como guitarrista intervino en la grabación del disco en homenaje a Juan Crisóstomo de Arriaga con la Orquesta Sinfónica de Bilbao bajo la batuta de Jesús López Cobos, y colaboró en las óperas “El barbero de Sevilla” y “Don Pasquale”.

Desde 1993 es director de la Banda Azkoaga de Las Encartaciones y desde 2013 de la Coral Koltza de Balmaseda (Vizcaya), habiendo participado en numerosos conciertos por todo el País Vasco. Para la Coral Laino Eresi de Zalla y la banda Azkoaga, con motivo de la inauguración del auditorio “Zine-antzokia” de Zalla ha compuesto y estrenado la obra “IN MEMORIAM” para coro mixto y banda.

Para conmemorar el 60º aniversario de la coral Koltza, compuso la obra “Gloria”, para coro mixto y banda, que se estrenó en la iglesia de San Severino el 16 de mayo de 2015. Igualmente, con motivo del centenario de la estancia de León Felipe, autor del texto, en la villa vizcaína, compuso el “Soneto a Valmaseda”, para coro mixto, que se estrenó en la iglesia de San Severino el 19 de octubre de 2018.

El 11 de junio de 2022 estrenó en la iglesia de San Severino de Balmaseda la obra “A Maese Don Martín” con la Coral Koltza en homenaje a la figura del gran compositor Martín Rodríguez (1871-1961) en el 150º aniversario de su nacimiento, con textos del Salmo 51 y de su propia autoría. La obra está escrita para clarinete, guitarra, cuarteto de cuerda, trompeta, órgano, coro y soprano solista. Está dividida en ocho números, que el propio autor describe de este modo:

1. *ORACIÓN: Imagino al maestro, ya muy viejito, en la Iglesia de San Severino; es un hombre religioso y antes de ir al coro reza una oración – interpretada por las cuerdas, el clarinete y la guitarra.*
 2. *ELEVACIÓN: Tiene que subir al órgano, son 26 escalones bastante empinados y las fuerzas no le sobran; cada intento sube menos peldaños y los descansos son más largos; en estas paradas obligatorias su mente va diseñando un Tema de Fuga expuesto por el Clarinete y la Guitarra; sus pasos están reflejados en los pizzicatos de la cuerda, que llegando al coro se hacen aún más pesados y dramáticos.*
 3. *A MODO DE PRELUDIO: D. Martín “juega” con volúmenes, registros, pedales... en diseños muy sencillos.*
 4. *FUGA: El Tema que ideó subiendo al coro cobra vida y estará presente durante el resto de la obra.*
 5. *CORAL: En el estilo de los corales breves de Bach, sentido elogio de su bondad y excelencias musicales.*
 6. *LLAMADA: Una trompeta con grave solemnidad anuncia la entrada del siguiente número.*
 7. *PEQUEÑO MISERERE: El inicio en los Bajos con el Tema de la Fuga, sirve de fondo para la exposición en el resto de las voces de un contrapunto, basado en los 11 títulos que componen la obra cumbre de D. Martín, su “Miserere”. He intentado que cada título tenga su propio carácter.*
 8. *FINAL: La Orquesta ataca en Allegro moderato un pequeño motivo expuesto por el Órgano en el número 3, pero esta vez con carácter extrovertido y ligeramente politonal, para romper con la gravedad del número anterior; pronto se suaviza todo y ese pequeño motivo, dicho ahora por la Guitarra, nos lleva al Canto final, primero en la voz de la Soprano solista y después de manera grandiosa por todo el Coro.*
- ¡MAESTRO!, desde el corazón de la CORAL KOLITZA: Gracias, vivirás para siempre en la memoria.**

Por nuestra parte, añadiremos que los números 3 y 4 de esta obra constituyen, por sí mismos, una hermosa pieza para órgano del tipo *preludio-fuga-postludio*, a la manera en que tantas veces escribió el mismísimo Johann Sebastian Bach, por ejemplo en su celeberrima

Toccata y Fuga en re menor BWV 565. Esta “simetría” formal aporta coherencia al conjunto de la obra, a la vez que da cobijo al extenso discurso de la fuga central, en la que el autor nos obsequia con distintas exposiciones del tema principal, tanto en *rectus* como en *inversus*. También hemos de apuntar que al carácter estricto y bien deliberado de la fuga, se oponen los breves preludio y postludio revelando armonías que miran más hacia el siglo XIX, con ciertos tintes de cromatismo romántico, a la manera de Gustav Adolph Merkel (1827-1885) o los hermanos Philipp Wolfrum (1854-1919) y Karl Wolfrum (1856-1937). La coherencia en el discurso se remata con la mano izquierda en el postludio final, que evoca el tema principal por aumentación. En definitiva, es una obra bien equilibrada y con un trazado formal primorosamente elaborado.

Grave Maestoso Julio Lanuza

♩ ≈ 50 *amplio*

Manual *fff* *rit.*

Pedal *fff*

Tutti
G./P./R./Ped. Todos los fondos y lengüetas

Arranque del “A modo de Preludio” en do menor de Julio Lanuza

Fuga

♩ ≈ 56 - 60

13 *G. mf*

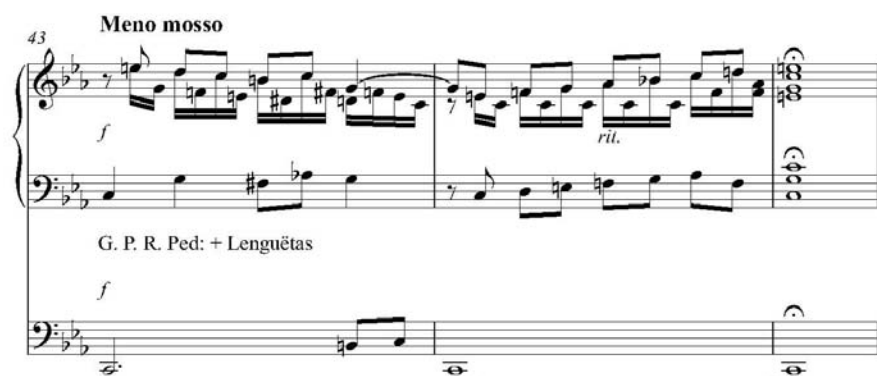
G. Flautados de 8' y 4'; P. y R. Flautados de 8', 4' y 2'

Ped: Fondos de 8' y 4', G. / Ped.

16

18

Fuga en do menor de Julio Lanuza



Compases en forma de “postludio” al final de la Fuga en do menor de Julio Lanuza

3. Jesús Guridi. “Mirentxu”

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

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

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

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

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

Hay que enmarcar esta obra en la flamante etapa de prosperidad económica y cultural que vivía Bilbao por aquel entonces, así como en el contexto de un nacionalismo incipiente que pretendía desarrollar una “ópera vasca”. Fue la Sociedad Coral de Bilbao la que dio un

impulso al teatro lírico vasco a través de su 25º aniversario en 1909, cuando se encargaron y estrenaron obras de estas características, entre las que se encuentran *Maitena*, *Mendimendiyan*, *Lide ta Ixidor*, *Mirentxu* e *Itsasora*. Todas ellas presentan alternancias entre diálogos en castellano y partes cantadas en euskera, así como un marco ambiental eminentemente rural y unas melodías propias del folclore de la región.

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



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

Debido a las críticas recibidas, el autor realizó algunas modificaciones en la obra. Por ejemplo, la convirtió en ópera para su estreno en Barcelona el 23 de enero de 1913 con gran éxito por parte de la crítica catalana. Sin embargo, el compositor decidió presentar en Madrid la obra en su versión original en el Teatro de la Zarzuela el 30 de abril de 1915, resultando tener una gran acogida por parte del público, si bien con diversidad de opiniones en la crítica. En 1926 y por motivos económicos, comenzó a trabajar en una nueva versión que se estrenaría en el Teatro Arriaga de Bilbao el 10 de febrero de 1934. Reinstrumentó la partitura, modificó algunos números y añadió otros nuevos. En 1947 pidió al escritor Jesús María de Arozamena un nuevo libreto para la obra. Este partió de la última versión y elaboró dos nuevas: una en castellano y otra en euskera. Esta última fue estrenada en el

Teatro del Gran Kursaal de San Sebastián el 24 de noviembre de 1947 por la Compañía Lírica Donostiarra. El Teatro de la Zarzuela de Madrid ofreció, los días 22 y 24 de noviembre de 2019, la recuperación de la versión del 24 de noviembre de 1947 en modalidad de concierto. Este estreno tuvo una gran acogida por el público y la crítica.

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

Mirentxu.

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

pp

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

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

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

Goizeko eguzki argiak – Mirentxu – J. Guridi

Goizeko eguzki argiak agur egitean
 esna da nere biotza berakin batean.
 Ixilpean sortu bazait
 maitasun bero indarra
 zerutik jetxitako ontasun ederra.
 Udaberriko loreak, ongi etorriak!
 Atozkit maiterik maite,
 guztiz eder zale;
 zurekin izatea Jaunak al lezake...
 Beti zurekin, beti!
 Itxaropen pozgarria,
 orain ta geroko;
 lore aize ta izarretan alkar izateko.
 Itxasoan lañua, mendian elurra...
 Beste gabe bizi naiz.
 Betiko zoruna ilargiz betea,
 datorkit eskura.

*Saludan al día los primeros rayos del sol
 y con ellos despierta mi corazón.
 Silenciosamente ha surgido en mí
 un ardiente amor,
 un hermoso tesoro venido del cielo.
 Flores de primavera, ¡sed bienvenidas!
 Venid a mí entre amores,
 en pos de la hermosura;
 si el Señor quisiera que esté contigo...
 ¡Siempre, siempre contigo!
 ¡Qué esperanza tan hermosa,
 para hoy y siempre
 la de estar juntos entre flores y estrellas!
 Niebla en el mar, nieve en la montaña...
 Nada más tengo en mi vida.
 La dicha eterna llena de luz de luna
 viene a mis manos.*

4. Julen Ezkurra y “Gorliz”

Hace bien poco que nos dejó el maestro Ezkurra, en 2021. Todavía permanece vivo en nosotros su recuerdo humano y musical.

En 1999, cuando Patxi García Garmilla era Vicedecano de Extensión Cultural en la Facultad de Ciencia y Tecnología (por aquel entonces, “Facultad de Ciencias”), tuvo el privilegio de poder prologar la edición de la “Antología Polifónica” del maestro Ezkurra. Bien merece la pena entresacar algunos de los párrafos con que describía la labor del insigne maestro vasco:

Llegó la hora en que el maestro Ezkurra abandonó la dirección del Coro de la Universidad del País Vasco, después de situar a esta agrupación entre las más atinadas vocal y estilísticamente no sólo de nuestro entorno más próximo, sino de cualquier otro lugar en que se precien de cantar con finura y resolución. Quizás no es este el momento de perderse en consideraciones históricas sobre lo que han sido estos más de veinte años, pero si me gustaría resaltar algunos aspectos del Maestro que pueden ser las claves de su éxito, éxito que ha engalanado también a nuestra Institución, a nuestra Universidad del País Vasco.

Su eclecticismo musical, que le ha llevado a cultivar, y, por lo tanto, instruir en géneros bien contrastados, como la polifonía renacentista y barroca, la música folklórica vasca, la ópera, el oratorio y las obras maestras del siglo que ahora acaba. Por razones obvias, un coro que domina la interpretación de “El Rey David” de Honegger, la “Octava Sinfonía” de Mahler o el “Requiem” de Mozart, puede sentirse confiado al abordar todo un reto como la “Pasion según San Juan” de Bach.

Su intenso temperamento musical y personal, que le ha llevado a acentuar la expresividad de sus interpretaciones, cargando el acento en los textos de un modo muy característico, inspirado en el Canto Gregoriano, en cuyos secretos el Maestro siempre ha mostrado una sólida formación. De aquí ese cómodo recrearse en la relación entre música y texto, algo tan natural como difícil de conseguir en su punto, y una de las obsesiones por las que el maestro Ezkurra siempre ha sido especialmente proclive.

Su dominio en la técnica composicional y en el diseño de los arreglos, donde la armonía y el ritmo han polarizado su quehacer, siempre alimentados de su amplísimo conocimiento previo de la música tanto “clásica” como popular.

La selección de sus obras que contiene este volumen es muy ilustrativa de los aspectos que he creído conveniente reseñar. En Latín (lengua sobre la que siempre le he consultado cada vez que me he tenido que enfrentar a un texto), Castellano o Euskera, la música del Maestro siempre refleja un conocimiento profundo del énfasis y la acentuación, del “arsis” y la “tesis”, que le llevan a un estilo directo y abierto para el oyente. Su “Ciprés de Silos” o su “Eguberriko Kantata”, por citar sólo dos ejemplos, saben alternar en su justa proporción la melodía acompañada y la polifonía imitativa. En fin, la rítmica airosa de su música basada en las melodías indígenas peruanas no queda a la zaga de sus páginas mas “clásicas”. De este modo, el Maestro revela una versatilidad no menos amplia que su cultura personal.

Ha tendido puentes entre Europa y América, entre Euskal Herria y Perú, siempre ávido por explorar nuevos terrenos de la cultura y el arte, con una ansiedad ilimitada por ofrecer a todos el fruto de un prolongado esfuerzo; convicto impulsor de las relaciones humanas entre los miembros del Coro de la Universidad del País Vasco; perseguidor de un ideal plenamente conseguido...

Se equivocó la paloma, pero no el Maestro, que nos ha dejado en esta obra unos acordes suspensivos para poder seguir captando nuestra atención a través de su indiscutible inspiración y su profunda universalidad”.



El maestro Julen Ezkurra

Más de veinte años después, estas palabras siguen siendo válidas, como lo serán eternamente, pues describen con precisión la amalgama de virtudes de un músico singular que ha sabido encontrar un espacio propio basado en un lenguaje plenamente internacional e integrador. Es lo que en el cada vez más sofisticado lenguaje de hoy en día se llamaría “transversalidad”. Lejos de aminorar su producción musical con el paso de los años, el maestro Ezkurra ha intensificado su actividad primeramente como autobiógrafo con la publicación en dos volúmenes de su vida en la Amazonía seguida de su actividad como director coral y compositor, y en segundo lugar escribiendo grandes oratorios, como “El Cántico de las Criaturas” de San Francisco de Asís, “El Peso del Amor” o la peripecia vital de San Agustín y el más reciente “Coplas del Alma y Cántico Espiritual” de San Juan de la Cruz.

Anterior a estos es el poema coral “Gorliz”, que hemos arreglado para órgano por presentar una música tan bella como sugerente. Unas veces fresca; otras, melancolía, pero siempre el ritmo y la melodía aparecen como los rasgos que dominan esta suite en cuatro movimientos, bien equilibrada e inspirada en el folklore vasco más auténtico y representativo. El primer movimiento, *Agurra*, es un saludo inicial en forma de danza noble y equilibrada que alterna con otras secciones en armonía de cuartas que introducen el elemento incaico a modo de insinuación. Su carácter exultante se ve reforzado por el acompañamiento de poderosos despliegues acordales, de manera que el final se convierte en un coral apoteósico. Saltándonos el segundo por el momento, el tercer movimiento, *Gorlizko Mendiak* (“Los montes de Gorliz”), nos traslada a la vida rural y social de los caseríos del municipio, a un paisaje del interior humanizado; una peregrinación a la iglesia de Andra Mari acompañada de un zortziko elegante y señorial, muy rico armónicamente y magistralmente trazado en su forma y proporciones, tanto que nos recuerda al que escribiera José M^a Usandizaga en su entrañable “Cuarteto sobre temas populares vascos”. El cuarto y último movimiento, *Gorliz Jaietan* (“En las fiestas de Gorliz”) es una explosiva ezpatadantza llena de vigor y alegría que cierra brillantemente esta hermosísima suite.



“Barkarola” (segundo movimiento de la Suite “Gorliz” de Julen Ezkurra) en versión para órgano de Patxi García Garmilla

Pero, sin duda, el segundo movimiento puede encuadrarse entre las páginas más bellas escritas por el maestro Ezkurra. *Gorliz ta Itxasoa* (“Gorliz y el mar”) es una barcarola impregnada de nostalgia, como si al otro lado del océano nos esperara el país andino en una remota lejanía. Los difusos acordes del comienzo dan paso a una melodía plácida y serena, una evocación del ideal tanto tiempo vivido y ahora tan distante. Los tintes melódicos se difuminan en una amalgama acordal a la que el órgano puede contribuir con delicados timbres de viola da gamba y voz celeste. Aquí confluyen el lirismo vasco, la atonalidad incaica de series de cuartas y la armonía etérea al gusto francés; un sofisticado menú para disfrutar de las *Delikatessen* más selectas.

Bibliografía

Ezkurra, J. (1999).- *Antología Polifónica*. Coro Universitario / Unibertsitateko Abesbatza.

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, 169 pp.

Ezkurra, J. (2011).- *Mi vida en la Amazonía*. La Raya Quebrada, 240 pp.

Ezkurra, J. (2014).- *Esplendor del Canto Coral. Mi Música y mis Coros en Valladolid y el País Vasco*. La Raya Quebrada, 248 pp.

5. Hilario Extremiana. “Helduak/Haurrak – BIZITZARI” (ESTRENO MUNDIAL)

Hilario Extremiana se inicia en la música a muy temprana edad de la mano de su padre y de Manuel Celdrán. En Vitoria estudia Armonía y Composición con Carmelo Bernaola, en Bilbao con Juan Cordero, en Siena, Italia, en el curso de verano de la Academia Chigiana de 1992, con Franco Donatoni. En Madrid finaliza los estudios superiores de Composición con Antón García Abril y los de Dirección de Orquesta con Enrique García Asensio. También cursa Clarinete y Piano.

Sus obras abarcan géneros estilos y formaciones muy diversas como, por ejemplo, “Abendmusik” para guitarra; “Carptim” para cuarteto de cuerda con trombón; Divertimento “Termes III” para quinteto de viento; “Bilgune baterako musika”-“Música para un encuentro” para Orquesta/Banda, “Concierto para Tuba”; “Tres improvisaciones cadencia y final” para clarinete y Banda Sinfónica, o la ópera “La Cenicienta roja”.

Sus composiciones son interpretadas en programaciones nacionales e internacionales: Orquesta Sinfónica de Euskadi, programación de Cámara de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, Recitales de nueva lírica vasca; Asociación de Compositores del País Vasco; Asociación Silboberri; Fundación BBVA, Quincena Musical de San Sebastián, Musikaste de Rentería, Bandas de Bilbao, Vitoria, Pamplona, Well Recital Hall at “Carnegie Hall” de New York, Instituto Cervantes de Londres, “Royal School of Music” de Londres, Manchester, Festival “A Tempo” de Venezuela, Conservatorios de China; Bath Spa University, Inglaterra; Colegio de España, París, etc.

Algunas de sus obras han sido grabadas en diversas radios: R.N.E clásica, EITB (radio y televisión vasca), R. Brno., R. Hong Kong, R. Portugal y R. Círculo de Bellas Artes de Madrid. Tiene editadas varias partituras dedicadas a la música de cámara y alguna de ellas forma parte de los programas de estudio de algunos conservatorios como, por ejemplo: Musikene (País Vasco), Burgos, Vitoria-Gasteiz, Barakaldo, y en varios CD está incluido como autor, arreglista o director.



Hilario Extremiana

Es de destacar también su labor como arreglista para diferentes formaciones y estilos musicales que van desde el clásico hasta el Pop o el Folk, dedicando a la Banda, sola o con otra formación vocal o instrumental, la mayor parte de dichos arreglos. Arreglos específicos para Banda y el grupo Folk OSKORRI (CD Banda Band) con música del citado grupo han sido interpretados por Bandas de Música del País Vasco (Vitoria, Bilbao, LLodio, Zalla, Orduña, Sopelana, Irún, Eibar, Portugalete, Santurce, etc.), Bandas Municipales de Pamplona, Madrid, Barcelona, La romántica de Saladar (Xàbia, Valencia), Buenos Aires (Argentina) y Santiago (Chile).

Fue profesor de Armonía, Formas Musicales y director de la Orquesta del Conservatorio Superior de Bilbao, formando parte del equipo directivo durante cuatro años. También ha sido profesor en otros centros (Vitoria, Miranda de Ebro, Amurrio), y ha impartido cursos en escuelas de música, Universidad de Deusto, Universidad del País Vasco (charlas sobre obras programadas por la Orquesta Sinfónica de Bilbao), Juventudes Musicales, etc.

Ha sido director del coro “Zigor” de Barakaldo (Vizcaya), grupo de metales de Álava y director invitado de un buen número de agrupaciones vocales e instrumentales, dirigiendo un gran número de géneros musicales entre ellos la música escénica que Paul Dessan escribió para la obra de Bertolt Brecht “La persona buena de Sezuan”.

Fue presidente de la Asociación Vasco-Navarra de Compositores y miembro fundador de la Asociación de Músicos KURAIA. Es director titular, por concurso-oposición, de la Banda Municipal de Música de Vitoria-Gasteiz con la que realiza una importante labor de difusión musical, dirigiendo, junto a la Agrupación Musical, a solistas y agrupaciones nacionales e internacionales, coros (Samaniego, Araba, Manuel Iradier, Andra Mari de Renteria), escolanías (“Crescendo”, “Udaberria”, Asociación de Escolanías de Alava), etc. En octubre de 2014 se hace cargo de la Dirección artística de la Asociación de Música de Cámara de Bilbao, asumiendo la dirección del Coro y la Orquesta de dicha agrupación.

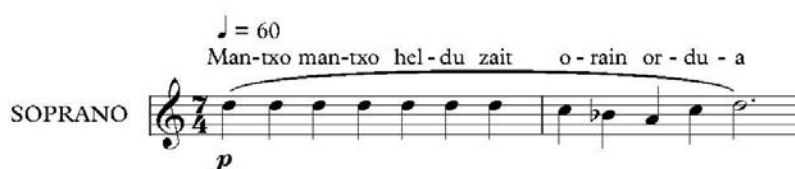
Entre los premios recibidos a la creación musical se pueden destacar: premio a la creación musical del Gobierno Vasco (1999), Mención especial del jurado del comité judío en el

concurso internacional para la creación musical (Los Ángeles, EE.UU., 1992), premios de la Asociación de Música Coral “Kanta Berri” (Baiona-Francia, 2003), primer premio de composición Caja de Alava, primer premio del concurso internacional de música de cámara para saxofón, (Madrid, 1994), primer premio de música de cámara para txistu “Ciudad de Durango” en 2013, etc. También ha recibido subvenciones a la creación musical del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco.

Su obra “Helduak/Haurrak – BIZITZARI” se estrena en este concierto. Su autor nos dice de ella:

A partir del texto de Mikel Garmendia, esta obra pretende describir, con pocas palabras, el final y el comienzo de la vida a través de dos personas, una de ellas madura, que, consciente del tiempo vivido, entrega el testigo vital a otra recién llegada, que, tras hacerse cargo del mismo, quiere comenzar su andadura por la vida rompiendo muros para cambiar el mundo.

Musicalmente, las dos situaciones se sienten, mediante dos formas muy distintas de discurso musical, una con un lenguaje complejo que se identifica con la persona adulta, HELDUAK BIZITZARI, y otro mucho mas claro, cuando es el niño o la niña quien describe, con un lirismo intencionado, su pretensión de cambiar el mundo.



Inicio con el canto de la soprano de “Helduak/Haurrak – BIZITZARI” de Hilario Extremiana

El texto de la obra es como sigue:

HELDUAK BIZITZARI

La persona mayor a la vida

Mantxo - mantxo heldu zait orain ordua,

Ezti - eztiki noa ene goxua,

Goxo goxo beterik berz gogua,

Zuretzako utzirik nire lekua.

Lentamente llega mi hora,

Con dulzura me voy, cariño,

Colmada con gusto mi voluntad,

Dejando que ocupes tú mi lugar.

HAURRAK BIZITZARI

El niño / la niña a la vida

Zatoz zatozkit bizkor hona bizia,

Gogo biziz behar dut zure hazia,

Gutziz aldatu nahi dut mundu guzia,

Azkatasunaz biziz hautsi hesiak.

Ven a mí, Vida, deprisa,

Dame, necesito tu semilla,

Quiero cambiar completamente este mundo,

Romper los muros viviendo en libertad.

6. Pablo Sorozábal. El “Lied” vasco sobre las poesías de Heinrich Heine

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

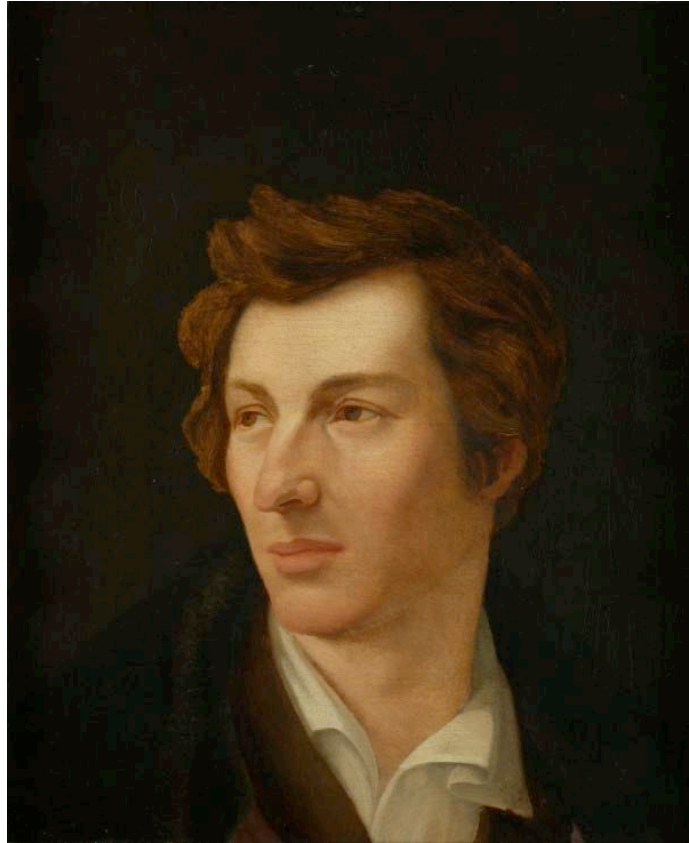
Estudió luego en Leipzig con Stephan Krehl (contrapunto), Hans Sitt (violín) y Friedrich Koch (composición) debutando en Berlín como director de orquesta en 1923. En 1928 decidió volver a España y fijar su residencia en Madrid. Aquí dirigió la Banda Municipal de la ciudad entre 1936 y 1938 y la Orquesta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

Como compositor, fue uno de los últimos grandes representantes de la zarzuela, en una época en la que el género empezaba a dar muestras inequívocas de agotamiento. Estrenó en Madrid con una gran acogida la zarzuela *Katiuska* (1931), con libreto de Emilio González del Castillo y Manuel Martí, y alcanzó posteriormente otros éxitos en este género con obras como *Adiós a la bohemia* (1933), sobre textos de Pío Baroja, *La del manojo de rosas* (1934), *La tabernera del puerto* (1936), *Black el payaso* (1942) y *La eterna canción* (1945). Compuso también para orquesta títulos como *Variaciones sobre un tema popular vasco* (1927) y *Paso a cuatro* (1956), además de una última ópera, *Juan José* (1968), que se estrenaría en el Kursaal de San Sebastián el 21 de febrero de 2009, veintiún años después de la muerte del maestro.

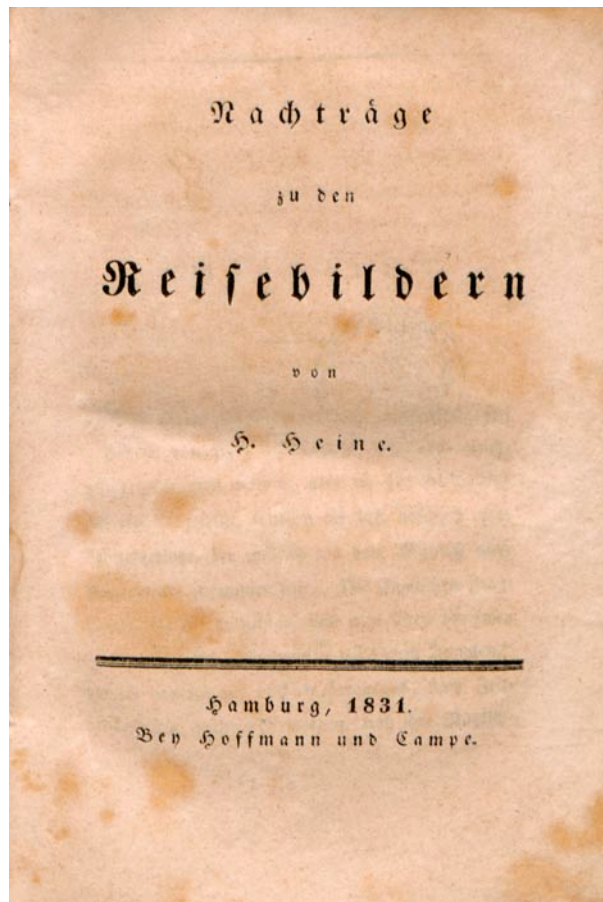


El maestro Pablo Sorozábal en su estudio

En contraste con la popularidad de la mayoría de sus zarzuelas, son prácticamente desconocidas sus canciones para voz solista, de las cuales y de un ciclo de siete sobre textos del poeta romántico alemán Heinrich Heine (Düsseldorf, 1797-París, 1856), traducidos al euskera en 1927 por Joseba Arregi ("Txingudi") bajo el título *Heine'ren Olerkiak*, presentamos cuatro: *Lotoren lorak* ("La flor de loto"), *Zure mosuan* ("En tu rostro"), *Otz eta ixiltsu* ("Fría y silenciosa") y *Agertu yatan orrilla* ("Mayo se me apareció"). Pocas veces el lirismo vasco y el alemán se han dado la mano con una complicidad tan estrecha como natural. El maestro Sorozábal, utilizando magistralmente los hermosos recursos de la música vasca popular, consiguió con estas piezas elevar el "Lied" vasco hasta sus más altas cotas, identificando de manera sutilmente metafórica las manifestaciones más vivas de la naturaleza con los sentimientos humanos más profundos, en la misma línea que la delicada y emocionada poesía de Heine lo logró sellando todos los recursos poéticos del último Romanticismo.



El poeta Heinrich Heine (óleo de Gottlieb Gassen, 1805–1887, Heinrich–Heine–Institut, Düsseldorf)



Edición de los *Reisebildern* (“Imágenes de viaje”) de Heinrich Heine (Hamburgo, 1831)

Estos son los textos de las cuatro canciones en versión trilingüe:

Lotoren lorak – La flor de loto – (*Die Lotosblume*)

Eguzkiaren argiiz pipean
loto'ren lorak mindauko.
Bere burua makurtzen daula
gabaren begira dago.
Mailalea dan gabeko izarrak
itxartuten dan lorea,
ta agertzen dio poliki poliki
bere arpegi leun leuna.
Ta disdisutsu zabaltzen dala,
muturrik dago lorea,
begiak gorruntz, malkoz beterik,
maitasun garrak artuta.

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

**Die Lotosblume ängstigt
Sich vor der Sonne Pracht,
Und mit gesenktem Haupte
Erwartet sie träumend die Nacht.
Der Mond, der ist ihr Buhle
Er weckt sie mit seinem Licht,
Und ihm entschleiert sie freundlich
Ihr frommes Blumengesicht.
Sie blüht und glüht und leuchtet
Und starret stumm in die Höh';
Sie duftet und weinet und zittert
Vor Liebe und Liebesweh.**

Zure mosuan – En tu rostro – (*Es liegt der heiße Sommer*)

Zure mosuan udaberoa aurkitzen da,
ta zure biotz barruan negu otz otza.
Baña ori laister aldatuko da, maitea.
¡Ah! Zure mosuan izango dezu negua,
ta zure biotz barruan udaberria.

*En tu rostro se encuentra el cálido verano,
y dentro de tu corazón el invierno, frío, frío.
Pero eso pronto cambiará, amor.
¡Ah! En tu rostro tendrás el invierno,
y dentro de tu corazón la primavera.*

**Es liegt der heiße Sommer
Auf deinen Wäengelein;
Es liegt der Winter, der kalte,
In deinem Herzchen klein.
Das wird sich bei dir ändern,
Du Vielgeliebte mein!
Der Winter wird auf den Wangen,
Der Sommer im Herzen sein.**

Otz eta ixiltsu – Fría y silenciosa – (*Der Mitternacht war kalt und stumm*)

Otz eta ixiltsu egoan gaba,
eta itun itun nai gabetuta,
basoan sear ni yoan.
Zugatzen loa astindu neban,
ta berak laister, erukiz bete,
makurtzen zuten burua.
Loa, loa...

*La noche estaba fría y silenciosa,
y triste, triste, desganado,
yo iba a través del bosque.
Sacudí el sueño de los árboles,
y ellos raudos, llenos de piedad,
agacharon la cabeza.
Arrorró, arrorró...*

**Die Mitternacht war kalt und stumm;
Ich irrte klagend im Wald herum.
Ich hab die Bäume aus dem Schlaf gerüttelt;
Sie haben mitleidig die Köpfe geschüttelt.**

Agertu yatan orrila - Mayo se me apareció – (Im wunderschönen Monat Mai)

Zoragarria, txit gelgarria,
agertu yatan orrila.
Pipil guztiak, aldar andiaz,
etentzeneben azala.
Aldi artantxe, nere biotzan,
ene maitea, etentzan.
Nere biotzan, uzteizan gabe,
maitetasuna sortutzan.
Arrigarria, maitagarria
izan zanziñez loraila.
Egazti orok txio txioka
erakusteben alaia.
Neuk be, orduan, pozaz urduri,
agertu neban zoruna.
Jaulki neutsozan gaste ederrari
nere leibizi samurrak.
Zoragarria, txit gelgarria,
agertu yatan orrila.

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

**Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.
Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Vögel sangen,
Da hab ich ihr gestanden
Mein Sehnen und Verlangen.**

Con el fin de desarrollar una poesía más expresiva e imaginativa, pueden observar que las traducciones en los tres idiomas no son exactamente literales, de manera que se pone el énfasis en las vivencias y sentimientos antes que en la pura textualidad de los términos. La cuidada traducción al castellano es obra de Mario Lerena.

Lotoren lorak es un conmovedor *zortziko*, envuelto en dulzura, cuyo aire introspectivo y reposado solo queda perturbado en la parte central (*Un poco più mosso*) sobre el texto “la estrella despierta a la flor”; aquí, el ritmo de 5/8 aparece más marcado y en valores más concisos, pero nuevamente el “amor lacrimoso” se adueña del escenario hasta viajar a tonalidades lejanas (mi mayor), en lo que representa un sueño, una imagen de nuestro subconsciente.

Zure mosuan es una canción pastoril que insinúa un “amor juguetón” y desenfadado, con ciertos toques de travesura y picardía que se corresponden bien con un texto que nos somete a “bruscos cambios de temperatura”.

pp con emoción.

E - guz - ki - a - ren - ar - gi - iz - pi - pe - an - lo - to - ren lo - rak
Ba - jo los ra - yos del sol ar - dien - te la flor de lo - to muy

simil.

Entrada de la soprano en el "Lied" Lotoren lorak de Pablo Sorozábal

Moderato gracioso = ♩ = 120

Zu - re mo - su - an u da be - ro - a
En tus me - ji - llas la pri - ma - ve - ra

p

aur - ki - tzen da; la zu - re bi - olz ba - ru an ne - gu
pu - so la flor, fri - oy dor - mi - do lie - nes en cambioel

Comienzo del "Lied" Zure mosuan de Pablo Sorozábal

Andantino.

Otx e - la i - xil - tsu
La no - chees fri - a

pp

= e - go - an - ga - ba; e - la i - tun, i - tun, nai - ga - be -
y si - len - cio - sa, yo iris - ley so - lo por los ca -

Comienzo del "Lied" Otx eta ixiltsu de Pablo Sorozábal

Otz eta ixiltsu representa el “amor adormecido”, una canción de cuna bucólica e idílica, con un aire basculante *ostinato* que inspira una serenidad profunda, casi mística. Muy fina en su elaboración armónica, con inspirados acordes de quinta aumentada, la armonía evoluciona con sofisticación sobre un pedal de “sol” que dibuja un fondo cálido y estable.

Por último, **Agertu yatan orrila** es una alegre y festiva melodía que celebra la llegada del mes de mayo y de los cantos del ruiseñor, el “amor de primavera” que tanto inspiró a Robert Schumann en su *Dichterliebe* (“Amor de poeta”), y un broche alegre para ir olvidando poco a poco los momentos tan difíciles que nos ha tocado vivir durante estos dos últimos años envueltos en pandemias, erupciones volcánicas y guerras. No lo duden, la música es un excelente remedio para optimizar nuestro estado de ánimo y, además, nos enriquece como sociedad y como personas.

Allegro ♩ = 116.

2ª =
 Zo - ra - ga - ri - a
 Ma - yaen - can - ri - ta - dor,
 txit - gel -
 mai - ta -
 ri - e -

Comienzo del “Lied” *Agertu yatan orrila* de Pablo Sorozábal

Fuera de programa...

Nik badut maiteñobat de Marie-Joseph Canteloube de Malaret

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

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

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



Marie-Joseph Canteloube

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

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

Gai et extrêmement léger ($\text{♩} = 132$) Rit. $\text{♩} = 60$ aT°

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

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

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

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

Este es el texto de esta simpática canción:

Nik badut maiteño bat – J. Canteloube

Nik badut maiteño bat,
Oí, hura nulako?
Ez da ttipi, ez handi,
Bai bien arteko;
Begia du ederra,
Oro amodio...
Bihotzian sarthu zaut,
Ez bait zaut jalgiko!
Amodioaren phena,
Oí, phena handia!
Orai dut ezagutzen,
zer den haren phena.
Amodioa ezpalitz
den bezain krudela,
Ez nezakezu erran
maite zaitu dala?
Zurnan zembat izar
maitia ahal da?
Zure parerik
ene begietan ez da
Neke da phartizia,
maitia enetzat!
Adio nik derautzut
dembora batentzat.
Munduan zembat urhatz
Oí, dudan egiten?
Ez ahal dira oro
alferrak izanen,
Jendek errana gatik
guretako elhe,
Maitia trufa nainte,
zu bazindut neure!

*Tengo un amorcito,
y ¿cómo es?
Ni grande ni pequeño,
sino de estatura media;
Bellos ojos,
todo amor...
Ha entrado en mi corazón,
y no le dejaré salir de él.
La pena del amor,
¡oh, gran pena!
Ahora sé
cuál es su pena.
Si el amor no es
tan cruel como es,
¿no puedes decirme
que te amo?
¿Cuántas estrellas en el cielo,
cariño, puede haber?
Tu par no está
en mis ojos;
Es cansancio,
querida, para mí;
Me despido,
pero solo un rato.
¿Cuántos pasos en el mundo,
oh, debo dar?
No todo el mundo
puede ser perezoso;
Por lo que la gente
dice de nosotros,
Cariño, la trufa
antes que tuya, era mía.*

Y, por último, un “**Agur Jaunak**” (2022) con aires de jazz, con el que deseamos de todo corazón que este concierto haya resultado ser de su agrado, y que la música, una vez más, nos haya llevado al deleite y a la evocación de nuestros sentimientos más hondos y sinceros, y despertado en nuestras almas un pensamiento de paz y de solidaridad, tan necesario en los atribulados tiempos que nos está tocando vivir.

Patxi García Garmilla
(Bilbao, 1956)

Lento y reposado

Fliscorno *p dolce*

Soprano *mf dolce*

R: Gamba 8' y Voz Celeste 8'

Organo *pp*

Pedales *pp*

1. A-gur Jau
2. A-gur Jau

Flisc. *mf*

Sop.

1. nak Jau-nak a - gur a-gur t'er - di. A-gur Jau-nak Jau-nak a - gur a-gur t'er
2. nak e-ta An-dre - ak a-gur t'er - di. A-gur Jau-nak e-ta An-dre - ak a-gur t'er

Org.

Ped.

