

Iglesia de Sant Jaume i Santa Ana

(Benidorm)

27 de Mayo de 2022

a las 20:00 horas

“TELEMANN TRÍO”

Susana Zabaco Perex , Soprano

Emili Castelo–Branco , Trompetas y Fliscorno

Patxi García Garmilla , Órgano

Índice

Programa	3
Curricula	4
Notas al Programa	7
1. Georg Philipp Telemann	7
1.1. Orígenes de la familia y años de aprendizaje	7
1.2. Etapas de Leipzig y Sorau	9
1.3. Etapas de Eisenach y Frankfurt	11
1.4. Etapa de Hamburgo	13
1.5. La repercusión de la figura de Telemann en la vida musical alemana	16
1.6. Fama y prestigio del maestro de Magdeburgo	17
1.7. Música sacra	18
1.8. Música vocal profana	21
1.9. Música instrumental	24
1.10. Obras teóricas	24
1.11. La música de Telemann en nuestro programa	26
2. Gustav Adolf Merkel. Fantasía en do mayor Op.5 nº1	38
3. Pablo Sorozábal. El “Lied” vasco sobre las poesías de Heinrich Heine	49
4. Josu Soldevilla Lamikiz <i>In Memoriam</i>	55
5. La canción “Amorosa” de Jesús Guridi	57

IGLESIA DE SANT JAUME I SANTA ANA – BENIDORM

27 de Mayo de 2022 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)

* Concierto en re mayor TWV 51:D7 : Adagio - Allegro - Grave - Allegro

* Aria: *Ach, seht mich doch, geliebte Augen* (“¡Ah, miradme, ojos amados!”, de la ópera *Der neumodische Liebhaber Damon oder Die Satyrn in Arcadien* – “El inexperto amante Damón o Los Sátiros de Arcadia” TWV 21:8)

* Tres corales: *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* (“Alegraos, queridos cristianos”) (Versos I y II) TWV 31:51 y TWV 31:52

Nun komm, der Heiden Heiland (“Ven, Salvador de los Gentiles”) TWV 31:49

* Cantata: *Der himmlischen Geister unzählbare Menge* (“La innumerable multitud de espíritus celestiales”, para la festividad de San Miguel) TWV 1:298

Gustav Adolf Merkel (Oberoderwitz, 1827 - Dresde, 1885)

* Fantasía en do mayor Op.5 nº1

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”)

* *Eres dagie txilibituak* (“Que cante el silbo”)

Josu Soldevilla Lamikiz (Orduña, Bizkaia, 1948 - Bilbao, 2021)

* *Canción del mar* (3º de los “Tres Poemas de Organista”)

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

* *Ala baita* (“Amorosa”, de las “Diez melodías vascas”)

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 Simfónica 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.

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

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

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

En el órgano “Jesús Guridi” de la Catedral de Bilbao, ofreció dos conciertos monográficos con obras de W.A. Mozart con motivo del 250 aniversario de su nacimiento (2006). En el Cavaillé-Coll de San Antón de Bilbao, la integral de la obra para órgano de José M^a

Usandizaga en dos conciertos (2007-2008). Entre 2010 y 2015 desarrolló en seis conciertos “El Legado de Bach”, con obras de diversos maestros de los siglos XVIII al XX que compusieron obras para órgano inspirándose en las del *Thomaskantor*. En 2017 interpretó la integral para órgano de Johannes Brahms en Bilbao y Pamplona, y en 2018, la de Schumann.

Como compositor, su obra para órgano incluye: Trío (1993); Tres Piezas para Órgano 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 Órgano (2000); Agur Jaunak (2001) y Dos Variaciones sobre Aldapeko (2001). También ha abordado el mundo de la transcripción para órgano de obras orquestales y pianísticas de distintos compositores: Johann Sebastian Bach, José María Usandizaga, Julen Ezkurra, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Paul Hindemith, Dmitri Shostakovich y Viktor Ullmann, entre otros.

Leonor Hennequet (registrante)

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

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

Telemann trío

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 y el “Fair Saturday” en el Centro Cívico “Clara Campoamor” de Barakaldo.

Sus integrantes, coinciden al afirmar que “nuestros programas quieren dar a conocer las obras del barroco español, el barroco colonial, las obras barrocas de un sinfín de autores desconocidos y, por supuesto, el extenso repertorio del gran compositor alemán Georg Philip Telemann, que da nombre al trío”. Y todo ello lo lleva a cabo sin perder de vista los sugerentes repertorios de los autores románticos y contemporáneos, 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.



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

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 *Stadtpeifer* 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 sinfín 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

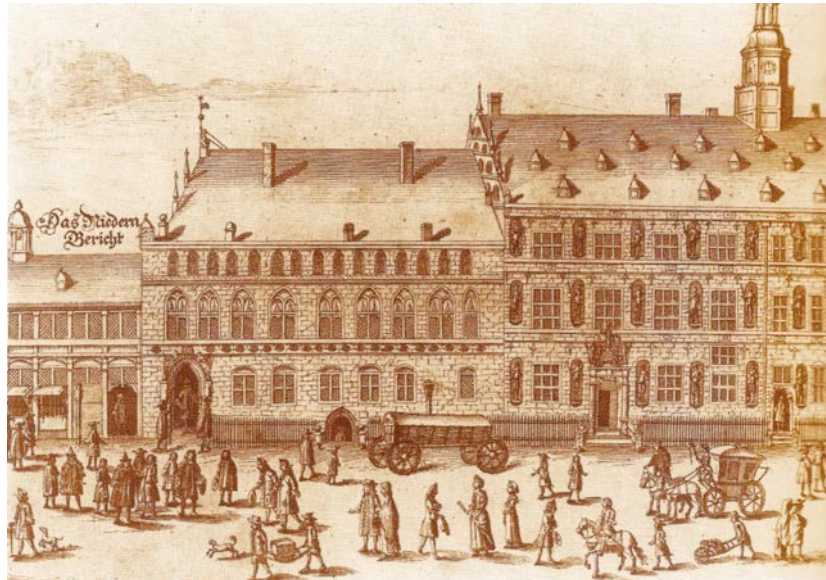
dice Telemann que fuese a Eisenach a donde huyó. En realidad, el 24 de diciembre de 1708 fue designado para hacerse cargo del elenco musical de la corte, que había sido creado recientemente. Antes había sido *Konzertmeister* de la orquesta de la corte bajo el mando de Pantaleón Hebenstreit, y finalmente 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.

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.

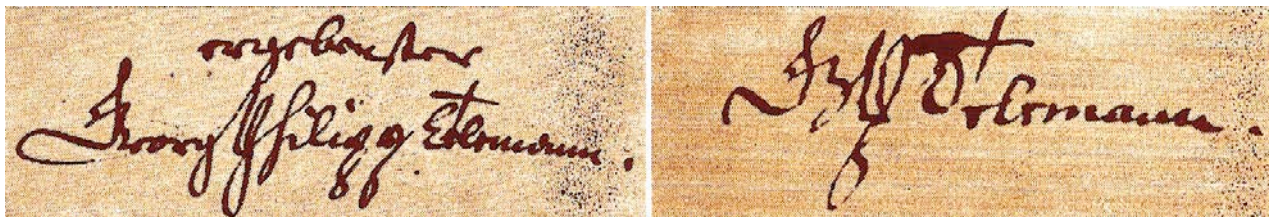
El 14 de octubre de 1740 Telemann puso a la venta las planchas de todas las ediciones de sus obras. En su biografía se explica este paso como consecuencia de su decisión de no publicar más composiciones y dedicar el resto de su vida a recopilar libros de teoría musical. Ciertamente, su producción musical 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

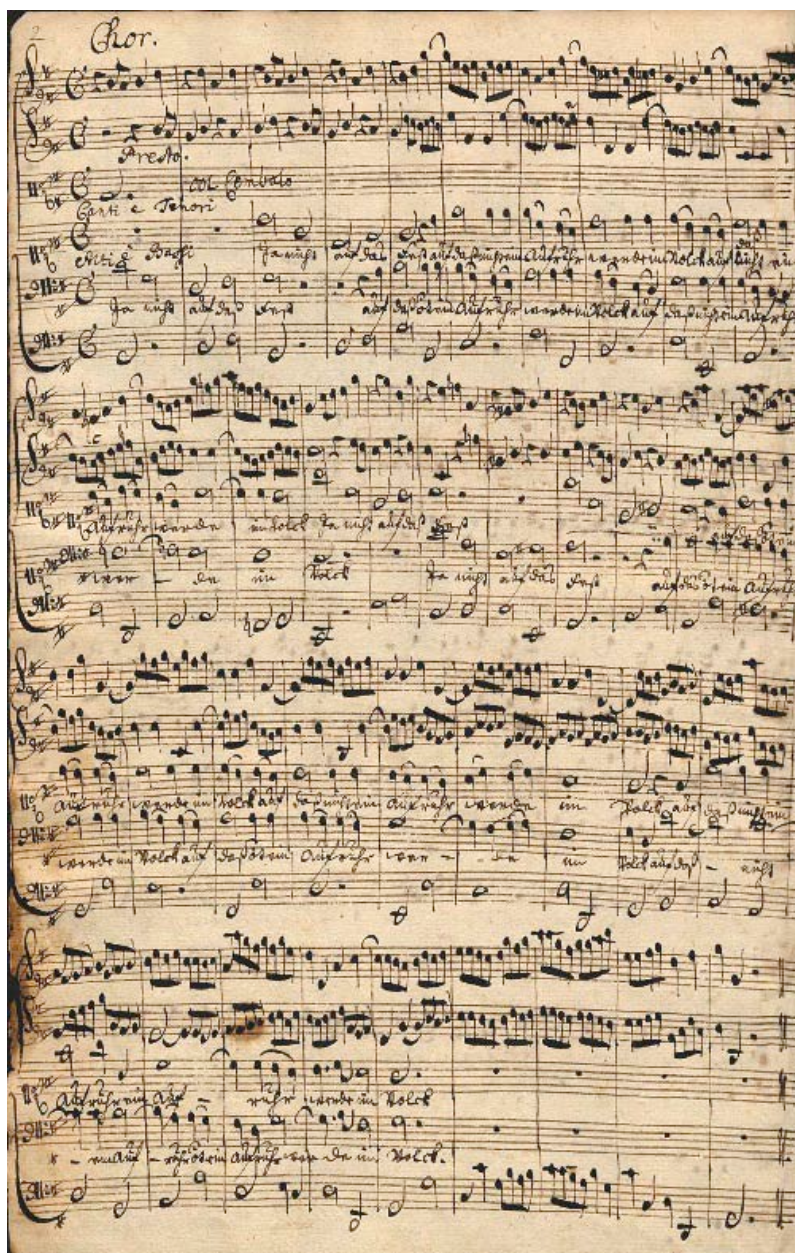
“confianza inocente”, la música transmite el estado de ánimo mediante suaves líneas *cantabile* con el más sencillo de los acompañamientos. Aquí Telemann resulta ser un compositor más directo que Bach. Con la sencillez de sus partituras y el limitado alcance de cada una de sus cantatas, el *Harmonischer 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 que se conservan son para cuatro o más voces, y cerca del 60% están acompañadas por cuerdas y vientos; las cantatas para los días festivos especiales también tienen metales. Cuando Scheibe pedía armonía además de expresión, quería decir que en las obras de mayor envergadura las partes centrales debían ser discretas, sin ornamentaciones extravocales ni disonancias demasiado frecuentes; debía evitarse el contrapunto excesivamente elaborado, ya que hacía que la música fuera oscura y poco natural. Huelga decir que las cantatas de Telemann cumplían con todas estas condiciones a la perfección.



A la izquierda, portada del primer volumen del *Harmonischer Gottes-Dienst* en la edición de 1725 del propio Telemann; a la derecha, página 123 del *Forsetzung des Harmonischen Gottes-Dienstes* con la cantata *Der himmlischen Geister unzählbare Menge* TWV 1:298 en la edición de 1731, impresa en Hamburgo por Philipp Ludwig Stromer

En Hamburgo, una de las obligaciones de Telemann era escribir cada año una nueva Pasión, que se interpretaría por turnos en cada una de las cinco iglesias principales. En 46 años sólo repitió en dos ocasiones las Pasiones de años anteriores, y hasta que no alcanzó una respetable edad, jamás reutilizó ocasionalmente recitativos y coros de *turba* que hubiera escrito con anterioridad. También sus Pasiones reflejan claramente la evolución del género en el siglo XVIII. El texto evangélico se rellena cada vez más con interpolaciones contemplativas y, finalmente, incluso las partes del texto bíblico son alteradas y

dramatizadas, con las palabras de Cristo reescritas como textos aptos para arias de bravura. A la luz de esta evolución, la Pasión según San Lucas de 1728 tiene un significado histórico especial: aquí, tanto él como su libretista M. A. Wilkens intentaron distinguir entre la Pasión litúrgica y el oratorio de la Pasión. Las interrupciones de la acción de la Pasión no son aleatorias ni carecen de forma, algo que M. Hauptmann criticó en el siglo XIX de las Pasiones de Bach. Antes de cada una de las cinco secciones de la historia de la Pasión, se inserta un pasaje paralelo del Antiguo Testamento para que sirva de “preparación” y se interprete como una “aplicación de la fe”. Las arias *da capo* solo se encuentran en estas 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)

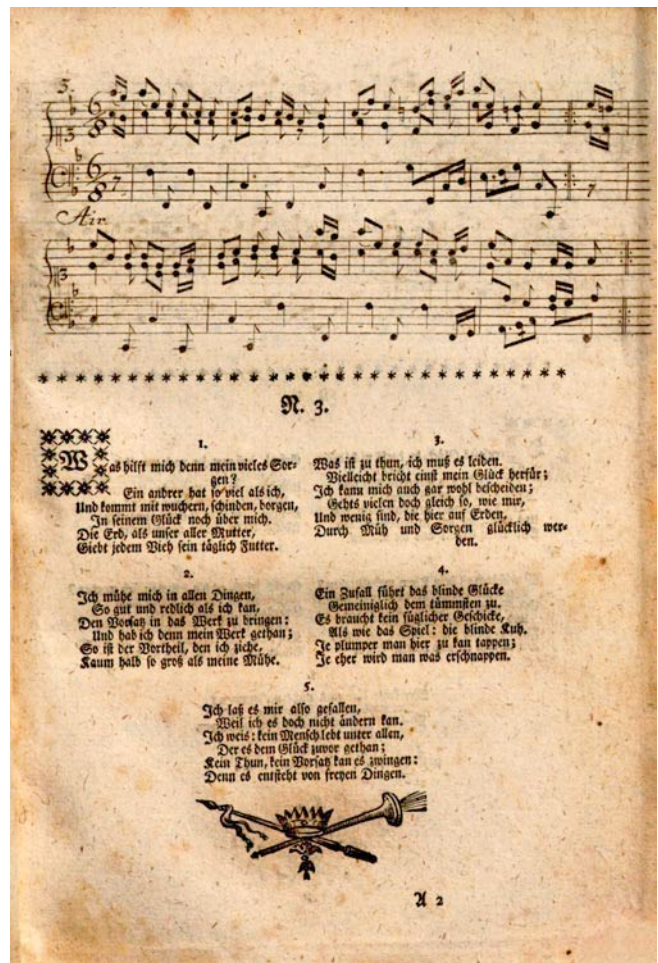
A diferencia de Bach, cuyas líneas de recitativo muestran marcadas características idiosincrásicas, Telemann, en sus recitativos de la Pasión y en particular en la Pasión según San Lucas de 1728, se ciñó a las reglas establecidas por los teóricos y modeladas en los recitativos de la ópera italiana: el 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.

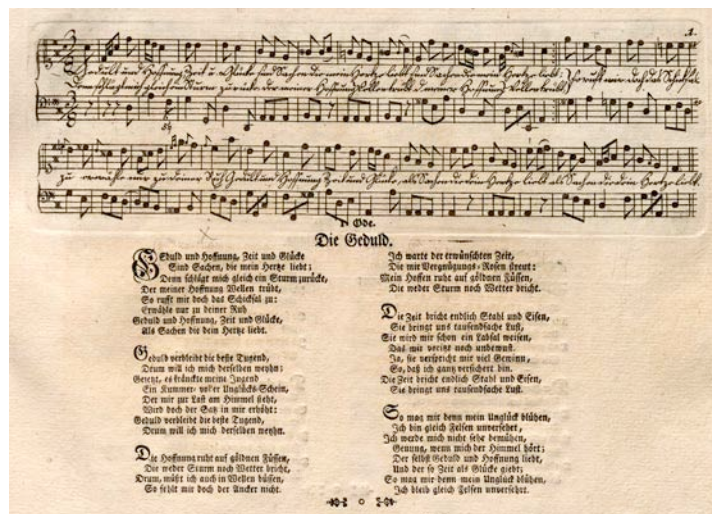
1.8. Música vocal profana

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



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



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)

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 Nicoló 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.

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.

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# 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 b b), menor (do-re b), mayor (do-re) y aumentada (do-re#); 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.



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

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.

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 con el famosísimo Concierto en re mayor TWV 51:D7 para trompeta, cuerdas y continuo, en nuestro caso, en versión para trompeta y órgano, que consta de cuatro movimientos. El primero (Adagio) nos muestra desde el comienzo la extraordinaria brillantez de la trompeta solista, que sostiene una prolongada línea en forma de *declamatio* no exenta de una noble y serena expresividad, que exige del intérprete un enorme esfuerzo para mantener la tesitura

extremadamente aguda del discurso musical. El segundo movimiento (Allegro) combina diferentes motivos entre el solista y el órgano, pero todos ellos perfectamente incardinados dentro de un contexto cuyo perfil agógico evoluciona de modo natural y fluido, a la vez que el material temático parece desenvolverse con despreocupación, primando el sentimiento puramente musical antes que cualquier otro que pudiera resultar más emocional. Bellísimo es el tercer movimiento (Grave), encomendado exclusivamente al órgano, cuyo carácter imitativo configura una arquitectura coherente en forma de diálogo permanente entre las voces, desde la más aguda del manual hasta la más grave que puede ubicarse en el pedal. Su nítido contraste con los movimientos que le rodean invita a que prevalezcan las sensaciones más íntimas y recogidas, por lo que el órgano debe jugar con registros dulces que puedan cristalizar en un sentido *Affekt*. Para ello, se sugiere el empleo del *Tremulant*. Por último, el Allegro final del cuarto movimiento, plagado de ritmos dactílicos, nos devuelve a una atmósfera muy similar a la del segundo, si bien ahora se intercalan episodios en forma de despliegue acordal, típicos de los violines, que también el órgano puede abordar con éxito y resolución.



Particela manuscrita de la trompeta del primer movimiento del Concierto en re mayor TWV 51:D7

Adagio

Trumpet in D

Piano

Ejemplo musical nº1.- Comienzo del primer movimiento del Concierto en re mayor TWV 51:D7

Allegro

4

7

f

tr

f

p

f

p

f

Ejemplo musical nº2.- Comienzo del segundo movimiento del Concierto en re mayor TWV 51:D7

Grave *

7

p

Ejemplo musical nº3.- Comienzo del tercer movimiento (para órgano solo) del Concierto en re mayor TWV 51:D7



Ejemplo musical nº4.- Comienzo del cuarto movimiento del Concierto en re mayor TWV 51:D7

Continuamos con la conmovedora aria *da capo* para soprano *Ach, seht mich doch, geliebte Augen* (“¡Ah, miradme, ojos amados!”), que pertenece a la ópera *Der neumodische Liebhaber Damon oder Die Satyrn in Arcadien* (“El inexperto amante Damón, o Los Sátiros de Arcadia”, TWV 21:8). Es difícil encontrar información sobre esta ópera en concreto, pero Jean-François Lattarico escribió en 2007 un interesante artículo en la revista *Goldberg* (nº47) sobre la ópera barroca en Alemania, del cual extractamos literalmente la parte dedicada a Telemann (traducción de Pau Centelles):

“Telemann es, con Keiser, el mayor representante de la ópera de Hamburgo. Y es también, hasta la fecha, uno de los compositores más prolíficos de la historia de la música. Nacido en Magdeburgo en 1681, compuso a los doce años su primera ópera, *Sigismundus* (a partir de la obra *La vida es sueño* de Calderón), que no se ha conservado. Cuando Keiser se exilió temporalmente en la corte danesa, Telemann le sucedió como director musical del Teatro del Mercado de las Ocas, cargo que le proporcionó un prestigio adicional, puesto que ya había triunfado en la misma ciudad como compositor de óperas; de la treintena verificadas, sólo nueve se conservan completas (la última, una ópera pastoral con libreto redactado en francés y en alemán probablemente por el propio Telemann, fue recientemente descubierta en los archivos de la *Sing-Akademie* devueltos a Alemania en 1999 por Rusia), así como fragmentos de otras trece. Pero esta cifra es sin duda inferior a la real, a juzgar por los testimonios coetáneos y los contratos firmados con Bayreuth y Leipzig, según los cuales debía proporcionar una obra cada año durante varias temporadas; además, en su *Autobiographie* de 1740, asegura haber escrito para Hamburgo “unas 35 obras: óperas, preludios, interludios y epílogos”. Como Keiser y la mayoría de compositores de Hamburgo, Telemann compuso en todos los géneros: pastoral, mitológico e histórico, con predilección por el género cómico, del que llegó a ser un auténtico maestro. En efecto, de las nueve partituras conservadas, cinco pertenecen a este género, entre las cuales destacan *Der neumodische Liebhaber Damon oder Die Satyrn in Arkadien* (1719), explícitamente titulada *Scherzhaftes Singspiel in drei Akten*; *Der geduldige Sokrates* (1721), *Musikalisches Lustspiel in drei Akten*; y también *Emma und Eginhard* (1728), sin duda su mejor ópera, cuya recuperación sigue siendo escandalosamente esperada. De las óperas parcialmente perdidas, destacan, entre otras, *Der verkehrte Welt* (1728), directamente inspirada en la ópera cómica francesa *Le monde renversé*, con libreto de Alain René Lesage,

estrenada en el Teatro de la Foire en 1718. Se conservan aún dos óperas más, una histórica, *Flavius Bertaridus, König der Longobarden* (1729), escrita en el espíritu de la *Fredegunda* (1715) de Keiser, y cuyo texto es idéntico al libreto de la *Rodelinda* de Händel; y la otra mitológica, cuya partitura fue descubierta en 1978 en una colección privada, *Orpheus* (1726), magnífica obra, cuyo libreto anónimo se inspira en una tragedia lírica de Michel du Boullay y de Louis Lully, mezclando el alemán, sobre todo en los recitativos y algunas arias, el italiano, para las principales arias, y el francés para los coros, en el más puro estilo lullysta.

El *Damon* es, ciertamente, una verdadera obra maestra. Escrita para la ópera de Leipzig, donde fue creada en 1719, fue recuperada para Hamburgo en 1724 con ocasión de la reapertura del Teatro del Mercado de las Ocas, que había cerrado por reformas. El libreto fue escrito por el propio Telemann, quien se inspiró en un libreto de Pietro Pariati. El propio compositor presentaba la obra del siguiente modo: “Damon, sátiro de Tesalia, consiguió con la ayuda de algunos seguidores, apoderarse de la Arcadia, donde había sido capturado. Como recompensa por su victoria, quiso ser amado por todas las ninfas con las que se encontrara. Como también quería vengarse del pastor Tirsis, a quien consideraba responsable de su exilio forzoso, éste tuvo que recurrir a una estratagema. Se hizo pasar por muerto y preparó una ceremonia fúnebre. Con los rasgos de la ninfa Calisto, no sólo escapó a la furia del sátiro, sino que hizo que se enamorara de él, provocando así de nuevo su destierro. Respecto a Mirtilla, hermana de Tirsis, simuló estar loca para librarse de la pasión de Damon, quien había sucumbido a sus encantos. Es así como la Arcadia fue librada al tiempo de un tirano y de un amante inapropiado”. El argumento mitológico y pastoral es sobre todo el pretexto para una gran variedad de colores y de registros. Todos los ingredientes del teatro musical están presentes: escenas oníricas, nocturnas, escenas de ebriedad, de caza, de amor, pastorales, coros fúnebres, escenas de enredos procedentes directamente de la estética veneciana... Por su mezcla de registros, la partitura del *Damon* se parece al *dramma giocoso*, del cual es una suerte de prefiguración. En efecto, se encuentran unidas por un recitativo de gran expresividad y libertad grandes arias *da capo*, *ariosi*, extensas escenas coreográficas a la francesa, y, sobre todo, arias breves y vigorosas, con ritmo sorprendente, típicas de la ópera hamburguesa. Asimismo, los dos extremos de la obra resumen la riqueza de la inventiva de Telemann: la obertura es un auténtico concierto para violín, mientras que la escena final es una gran fiesta báquica que sella el fracaso del sátiro y de sus hordas salvajes”.

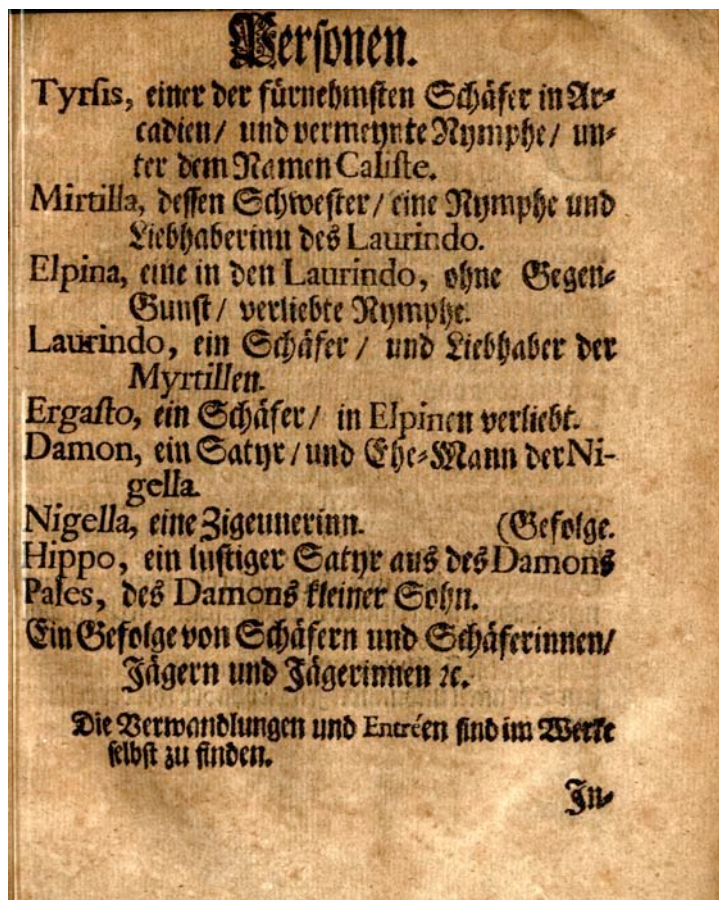
Andante e affettuoso

Klavier

Mirtilla

Ach seht mich doch, ge-lieb-te Au-gen, nur

Ejemplo musical nº5.- Comienzo del aria *Ach, seht mich doch, geliebte Augen* (“¡Ah, miradme, ojos amados!”), de la ópera *Der neumodische Liebhaber Damon oder Die Satyrn in Arcadien* (“El inexperto amante Damón, o Los Sátiros de Arcadia”, TWV 21:8)



Portada y página con el reparto de personajes. Libreto de la ópera “Damon” de Georg Philipp Telemann (Edición de Caspar Jakhel, 1724) (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, MS 639/3:16)

El texto del aria de Mirtilla, conmovedor por el dolor que desprende, es el siguiente:

Ach seht mich doch, geliebte Augen,
nur einmal noch mitleidend an!
Seht doch die Wunden in dem Herzen,
ob euch die Menge meiner Schmerzen
nicht zum Erbarmen bringen kann?

*¡Oh, miradme, ojos amados,
una vez más con pena!
Mirad las heridas de mi corazón.
Siendo mi dolor de tal magnitud,
¿acaso no os da lástima?*

Con ser Telemann un compositor extraordinariamente prolífico, sin embargo, no se conservan muchas obras suyas para órgano, especialmente con pedal (*pedaliter*). En efecto, para este instrumento y con el empleo del *pedalier*, tan solo han pervivido tres corales, una Sonata-trío en cuatro movimientos y una Fantasía en re mayor cuyo estilo es casi más clavecinístico que organístico. De los tres corales que ofrecemos en nuestro programa, los dos primeros (TWV 31:51 y 31:52) son, en realidad, los dos primeros versos basados en la melodía del *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* ("Alegraos, queridos cristianos"), cuyo texto y música fueron escritos por Lutero en 1523:

1. Nun freut euch, lieben Christen g'mein,
und laßt uns fröhlich springen,
daß wir getrost und all in ein
mit Lust und Liebe singen,
was Gott an uns gewendet hat
und seine süße Wundertat;
gar teu'r hat er's erworben.

*1. Alegraos, queridos cristianos,
y brincad ebrios de gozo,
que podemos cantar confiados
todos a una, con alegría y amor,
lo que Dios ha hecho por nosotros
y su milagro más dulce;
lo que ha hecho vale más que el dinero.*

2. Dem Teufel ich gefangen lag,
im Tod war ich verloren,
mein Sünd mich quälte Nacht und Tag,
darin ich war geboren.
Ich fiel auch immer tiefer drein,
es war kein Guts am Leben mein,
die Sünd hatt' mich besessen.

*2. Por el demonio me dejé cautivar,
en la muerte me perdí,
mi pecado me atormentaba noche y día,
yo nací ya en ella.
También caí más y más profundo;
nada bueno había en mi vida,
y el pecado me había poseído.*

Nun freut euch lieben Christen gmein

Vers 1

Manual

Pedal

Nun

freut euch, lie - ben Chri - sten gmein,

Ejemplo musical nº6.- Verso 1º del coral *Nun freut euch lieben Christen g'mein* para órgano TWV

Lutero se inspiró para escribir el himno *Ein neues Lied wir heben an* (“Elevemos un nuevo canto”), en el martirio de dos monjes agustinos, Hendrik Vos y Johannes van Esschen, que se habían convertido a la Reforma. Ambos fueron ejecutados en la hoguera en Bruselas el 1 de julio de 1523. La canción de Lutero es una canción narrativa del tipo de las baladas y no estaba destinada a la iglesia o al culto, sino más bien al mercado y a la calle. Pues bien, en la investigación himnológica, se considera seguro que *Nun freut euch, lieben Christen g'mein* siguió inmediatamente al coral anterior. Al igual que éste, es una canción narrativa sin un modelo literario concreto, que hoy día se refiere al acto supratemporal de la redención de Dios, pero que, inicialmente, tampoco fue un canto eclesiástico, sino más bien una canción popular de la Reforma que era cantada por comerciantes, artesanos y doncellas, y que desempeñó un papel relevante en la difusión del pensamiento de la Reforma. En el *Achtliederbuch* (“Libro de los ocho cantos”) de 1524, ocupa el primer lugar –aunque es una variante melódica diferente a la utilizada por Telemann en sus corales para órgano– y en el *Enchiridion* de Erfurt, publicado ese mismo mismo año, aparece en el segundo puesto entre 26 cantos.

Vers 2

Dem Teu - fel ich ge - fan - gen lag, im

Ejemplo musical nº7.– Verso 2º del coral *Nun freut euch lieben Christen g'mein* para órgano TWV 31:52

Ambas versiones están diseñadas para órgano a dos teclados y pedal, con la melodía bien diferenciada en uno de los manuales, que puede registrarse con juegos amixturados (corneta o sesquialtera) con o sin trémolo, o bien con alguna lengüeta suave (orlo o cromorno). Los diseños contrapuntales ornamentados pueden registrarse con fondos suaves de 8 y 4 pies.

En 1524, Lutero escribió la melodía y la letra del coral *Nun komm, der Heiden Heiland* (“Ven, Salvador de los Gentiles”), que Telemann armonizó, esta vez para órgano pleno, en forma enteramente canónica (TWV 31:49). El órgano pleno puede componerse de todos los flautados con teclados acoplados, incluyendo las mixturas, además de algún juego de lengüetas, incluso de 16 pies en el pedal, un concepto de registración que también es discutido para las obras de J. S. Bach *Pro Organo Pleno*.

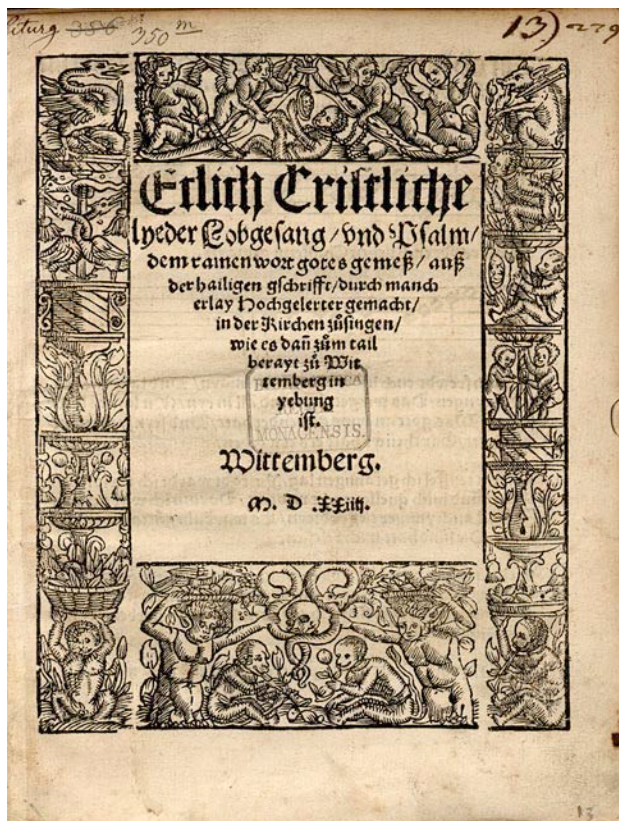
Nun komm, der Heiden Heiland,
Der Jungfrauen Kind erkennt!
Dass sich wundert alle Welt,
Gott solch' Geburt ihm bestellt.

¡Ven, Salvador de los Gentiles,
reconocido hijo de la Virgen!
Todo el mundo está maravillado
de que Dios haya dispuesto este Nacimiento.

Nun komm, der Heiden Heiland



Ejemplo musical nº8.- Coral Nun komm, der Heiden Heiland para órgano TWV 31:49



A la izquierda, portada del *Etlich Cristliche lyeder Lobgesang und Psalm*, conocido como *Achtliederbuch* ("Libro de los ocho cantos"), fechado en 1524; a la derecha, una versión del primer Lied *Nun freudt euch lieben Christenn gemayn* diferente de la empleada por Telemann

La última obra de Telemann que abordamos en nuestro programa es la cantata *Der himmlischen Geister unzählbare Menge* ("La innumerable multitud de espíritus celestiales") TWV 1:298, compuesta para la Festividad de San Miguel y perteneciente a la colección del

Harmonischer Gottes-Dienst. Como es habitual en las cantatas de esta recopilación, está estructurada en tres movimientos cuya disposición configura una forma simétrica: aria – recitativo – aria. Si algo llama la atención en esta cantata, es la estrechísima vinculación que existe entre el texto y la música, lo que consigue Telemann utilizando procedimientos retórico-descriptivos de muy buen efecto. Así, en la primera aria, destacan los preciosos matices agógicos de la parte A –algunos de ellos con diseños de notas repetidas– que describen el incesante movimiento de los ángeles, o los “cañonazos” en progresión armónica modulante y los poderosos unísonos de la parte B, que escenifican la encarnizada lucha entre las huestes celestiales e infernales. Un breve recitativo, que pone el único punto de esperanza en Dios a lo largo de la obra, da paso a la segunda aria, donde en la parte A el texto maldice el necio comportamiento del género humano al volver la espalda a Dios, la estupidez que se ve reflejada en un conjunto de síncopas balbuceantes que entorpecen el ritmo privándole de la fluidez necesaria y los largos melismas que describen la esclavitud del alma atenazada por la miseria y la iniquidad. A todo ello sigue el sentimiento de culpabilidad, el descenso a los infiernos reflejado en la progresión descendente sobre el texto *und eilet zu der Höllen*, y la descripción de la obstinación en el pecado provocada por la ceguera espiritual, que se refleja en la insistencia cadencial y el unísono final de la parte B. En esta cantata todo es humillación y nada sugiere ni el más mínimo atisbo de arrepentimiento; habrá que esperar a que la luz de la salvación reconduzca el alma humana hacia una espiritualidad por el momento perdida de modo aparentemente irremediable.

Los textos de esta cantata son los siguientes:

1. Aria

Der himmlischen Geister unzählbare Menge,
der göttlichen Herrlichkeit schönstes Gepränge
nimmt gläubiger Seelen und Leiber in Acht.
Es mögen die Heere der Höllen erbittern,
das Himmelheer machet sie den noch erzittern,
es kämpfet, es sieget, es hütet und wacht.

*La innumerable multitud de espíritus celestiales,
el más bello esplendor de la gloria divina
acoge las almas y los cuerpos de los fieles.
Que los ejércitos de los infiernos tiemblen,
las huestes del cielo los harán postrarse;
lucharán y triunfarán, pastoreando vigilantes.*

2. Recitativo

Doch, soll dich diese Macht umgeben,
so mußt du ja nicht nach dem Fleische leben.
Bei dem ein reines Feuer
der Furcht des Höchsten glimmt,
dem allein ist dieser Schutz bestimmt.

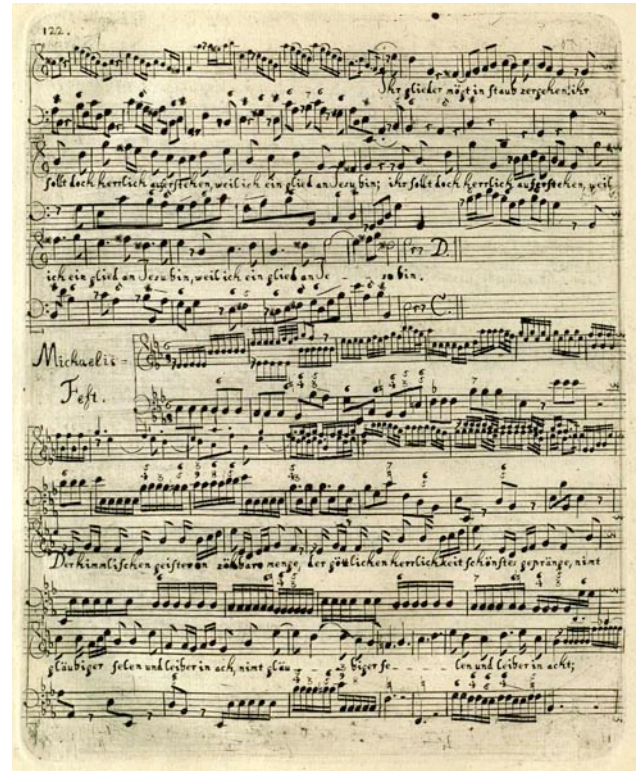
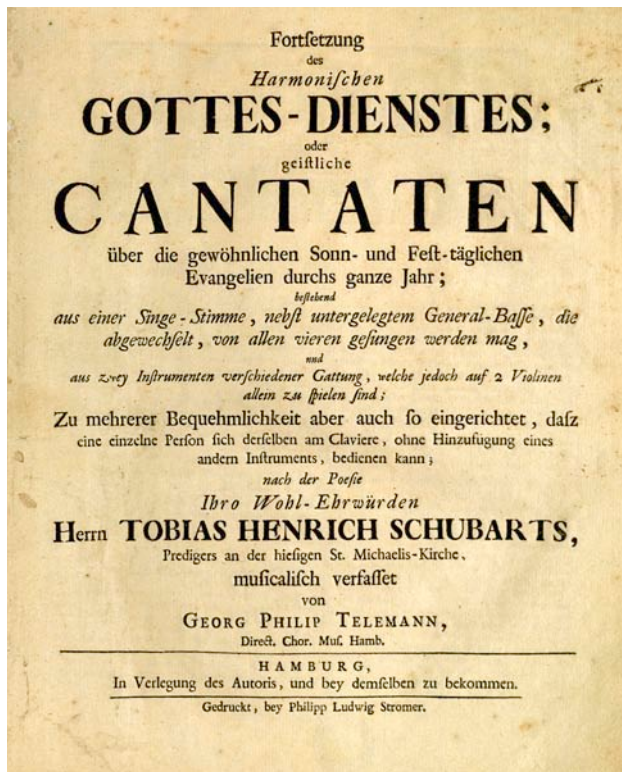
*Pero si este poder te invade,
no te dejes engañar por los placeres de la carne.
Por él mismo, brilla
el fuego puro del Altísimo,
a quien solo esta destinada esta protección.*

3. Aria

Verkehrter Schwarm der eitlen Seelen,
die böser Geister Sklaven sind!
Ihr laßt den Schutz
der Engelscharen,
Ihr laßt den Himmel selber fahren,
und eilet zu der Höllen.
So toll seid ihr,
so arg, so blind!

*¡Necio enjambre de almas vanas,
esclavas de los espíritus malignos!
Ellas abandonaron la protección
de las huestes angélicas.
Ellas se alejaron del camino del cielo
y se precipitaron a los infiernos.
¡Así de alocadas, malvadas
y ciegas llegaron a ser!*

En ambas arias, la presentación del material temático básico está anticipada por la trompeta y el órgano, que dialogan de forma imitativa con gran fluidez y contribuyen de este modo a que la forma resultante sea arquitecturalmente más compacta y mejor acabada. Este es un matiz de calidad compositiva que siempre vamos a encontrar en la producción telemanniana; música de gran calidad sin llegar a alcanzar complejidades innecesarias que pudieran desviar la atención del mensaje primordial, esto es, una música al alcance de todos los públicos para mayor dignificación de la profesión y de su importante papel social, algo perfectamente aplicable a la época que nos ha tocado vivir.



A la izquierda, portada del *Fortsetzung des Harmonischen Gottes-Dienstes*; a la derecha, la página 122 en la que aparece el comienzo del aria *Der himmlischen Geister unzählbare Menge* TWV 1:298 impresa en Hamburgo por Philipp Ludwig Stömer en 1731

Trompeta piccolo en Sib

Soprano

Órgano

Der himm li-schen Gei-ster un- zähl- ba- re Men-ge der gött li-chen Herr-lich-keit schön- stes Ge-prän- ge nimmt

6 - - - - - 7 - - - - - 6 - 3 6 - - - - - 7 - - - - - 6 - 3 6 -

Ejemplo musical nº9.- Entrada de la soprano en la primera aria de la cantata *Der himmlischen Geister unzählbare Menge* TWV 1:298

Recitativo

S
Doch soll dich die - se Macht um - ge - ben so muß du ja nicht nach dem Flei - sche le - ben.

Org
6 b5

S
Bei dem ein rei - nes Feu'r der Furcht des Höch stenglimmt dem dem al - lein ist die - ser Schutz be - stimmt.

Org
+4 - b5 - 6 b5

Ejemplo musical nº10.- Recitativo de la cantata *Der himmlischen Geister unzählbare Menge* TWV 1:298

Tpt. picc. en Sib

S
Ver - kehr_ ter Schwarm der eit - len See_ len

Org
7/4 6 7 4 3 9 8 7 6 - 6/5

Tpt. picc. en Sib

S
Ver - kehr_ ter Schwarm der eit - len See_ len die bö - ser Gei_ ster

Org
4 3 6/4 7+ 6/5 9 8 7/4 + 6/5

Ejemplo musical nº11.- Entrada de la soprano en la segunda aria de la cantata *Der himmlischen Geister unzählbare Menge* TWV 1:298

Referencias

- 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 un 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.

Discografía

Baumgratz, W. (1997).– *Georg Philipp Telemann (1681–1767). Organ Works.* 1 CD. Bach–Orgel van Vulpen im Nordschiff des St. Petri–Doms zu Bremen. MDG 320 0078–2.

Lörch, F. (2000).– *Georg Philipp Telemann. Die Orgelwerke.* Holzhay–Orgel von 1784 zu St. Peter und Paul Obermarchtal. 3 CDs. Da Camera Magna DaCa 77 103–5.

Sauter, O.; Matt, N. & Kurpfälzisches Kammerorchester Mannheim (2004).– *Georg Philipp Telemann (1681–1767). Trumpet Concertos Complete.* 4 CDs. Brilliant Classics 92402.

Schneider, M. & La Stagione Frankfurt (1997).– *Damon.* 3 CDs. cpo 999 429–2.

Página web con el catálogo de obras

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

2. Gustav Adolf Merkel. Fantasía en do mayor Op.5 nº1

Gustav Adolf Merkel nació el 12 de noviembre de 1827 en Oberoderwitz, un pequeño pueblo cerca de Zittau (Alemania). Su casa natal fue la vieja escuela de la parroquia, que desaparecería en 1879. Sus padres eran el maestro de escuela y organista August Leberecht Merkel (1790-1840) y su esposa Eva Christiana Göhl (fallecida en 1865). El árbol genealógico de la familia se remonta a dos generaciones anteriores a Gustav Adolf. Tanto su padre, August Leberecht, su hermano, Ernst Theodosius (nacido en 1780), como su abuelo Christian Friedrich Leberecht (1756-1830) fueron todos maestros de escuela, organistas y cantores. Como compositor, sólo había destacado en la familia su tío abuelo, Dankegott Immanuel Merkel (1765-1798), aunque su profesión era la de teólogo y académico.

El talento musical de Gustav Adolf se hizo patente desde la infancia. Su padre le instruyó en los primeros rudimentos del piano y el violín y le puso en contacto con sus primeros profesores, el señor Frenzel y el músico del pueblo, Dietze. Todavía siendo un niño, Gustav intentaba componer sin orientación alguna sobre esta materia. El 24 de agosto de 1840 su padre moría a la edad de 50 años. Con sólo 13 años de edad, el pequeño Gustav tuvo que hacer de carpintero y artesano para poder financiarse una educación musical demasiado costosa para la familia. El sucesor de su padre, el *Kantor* Carl Friedrich Kotte, que había nacido en Camenz en 1814 y moriría en 1874 en el mismo pueblo de Oberoderwitz, recomendó a Merkel que se dedicara a la profesión docente. Por esta razón, se preparó para ingresar como alumno en el *Bautzener Lehrerseminar*.

En 1844 Gustav Merkel entró en esta institución educativa evangélica, después de haber conseguido a través de una colecta en su favor realizada en la iglesia la suma de 40 táleros.

Las clases de música en el *Bautzener Seminar* corrían a cargo de Carl Eduard Hering (1809-1880), quien no sólo era profesor de música y organista, sino también compositor de oratorios, óperas y obras corales; también escribió un tratado de armonía y otro de contrapunto práctico con diversos ejercicios.

Pero a Merkel las clases del profesor Hering le importaban más bien poco. La enseñanza de la música en el seminario era aparentemente anárquica, por lo que el nivel educativo probablemente difería poco del de los demás seminarios en los cuales las clases de música no reunían ni los más mínimos requisitos para una correcta impartición. Así que Merkel también debió asistir a las clases de piano que recibía, carentes de una metodología mínimamente coherente: “¡Ahora esto! ¡Ahora lo otro! ¡Y a mí qué me importa el Sr. Hering!”

La falta de habilidad musical de Carl Eduard Hering queda puesta en evidencia a través de la descripción que Joachim Petzold dió de su libro de himnos. Esta publicación vió la luz en 1873 en Leipzig y curiosamente fue premiada ese mismo año en la Exposición Universal de Viena. Petzold dice de ella lo siguiente: “La riqueza diatónica de Hering no da para más; rara vez se utilizan todas las inversiones posibles de los acordes de séptima, con excesivas duplicaciones en los acordes de novena no sólo en las cadencias, sino también en las inversiones, donde las dobles disonancias no están preparadas y, a menudo, no se resuelven satisfactoriamente. Otras veces, se abusa de los acordes de séptima y de los retardos. Otra peculiaridad especial es que las distancias entre las voces son muy desiguales y se recurre al acorde de sexta con demasiada frecuencia”.



Gustav Adolf Merkel

Entre 1844 y 1848, mientras estudiaba en Bautzen, Gustav Merkel no perdió el tiempo: tocó como violinista en un cuarteto de cuerda, asistió a clases particulares de violín con un músico llamado Schaffrath, cantó en el coro de Hering y pudo durante su último año ejercer con las mismas competencias que tenía el prefecto de música. A pesar de las escasas sugerencias musicales de Hering, Merkel tuvo la delicadeza de dedicar a su maestro sus primeras obras para órgano: *Tres Fugas Op.3*, que publicaría la casa Körner en 1855. Y además continuó con sus primeros intentos en la composición: una obertura que, a la larga, sería la única obra para orquesta que Merkel escribiría en toda su vida. Fue justo al concluir su periodo de formación en Bautzen cuando se interpretó públicamente por el *Hoboistenchor* local.

En 1848 Merkel abandonó el Seminario con excelentes calificaciones y se trasladó a Dresde, donde trabajó hasta 1853 en el ejercicio de la docencia. Ejerció durante tres años como profesor asistente en el orfanato de Dresde-Neustadt. Un año más tarde se incorporó a la Academia de Canto de Dreyßig, que había sido fundada en 1807 por el organista Anton Dreyßig. Entre 1832 y 1857 fue dirigida por Johann Gottlob Schneider (1789-1864), quien impulsó el repertorio de Bach, Händel y Schumann, con los cuales Merkel empezaría a familiarizarse.

Poco después, Merkel visitó la Asociación de Canto Coral, que Robert Schumann había puesto en marcha en 1848. Así que, a lo largo de su carrera docente, nunca desechó las oportunidades que se le presentaban de poder entrar en contacto con diferentes gremios musicales. Especialmente en este campo, Dresde, uno de los centros más importantes de la vida cultural en la Alemania del siglo XIX, le ofrecía una amplia gama de posibilidades. La oferta de eventos musicales era impresionante: conciertos y representaciones de ópera, en general, de muy alto nivel.

En 1851 Merkel se agregó al cuerpo de profesores de la 4ª *Bürgerschule* de Dresde. Dos años más tarde, se estableció en el cargo y pudo hacer de la música la ocupación principal de su vida. Esta decisión, por supuesto, le acarreó no pocas dificultades económicas. A base de impartir horas y horas de clases de piano y composición, tenía su existencia más mal que bien asegurada.

Merkel tuvo como maestros a importantes personalidades musicales del mundo del órgano y la composición. Así, recibió lecciones de órgano del organista de la Corte de Sajonia y director de los coros evangélicos de Dresde, Johann Gottlob Schneider. Schneider era un organista excelente con una amplia formación musical. Su padre había estudiado con el organista de Zittau, Johann Gottlieb Unger. Desde aquí se puede seguir una línea directa hacia Bach: el maestro de Unger fue Johann Trier (1716-1790), que a su vez fue alumno de Johann Sebastian Bach. De estas consideraciones se deduce que la figura de Gustav Merkel se puede asignar a la cuarta generación dentro de la tradición bachiana.

Schletterer describe las habilidades extraordinarias de Schneider como organista con las siguientes palabras: “Schneider tenía una técnica muy sólida al órgano. Con rara y admirable calma, se permitía incluso el *legato* en el pedal y superaba airoosamente las grandes dificultades, especialmente en las piezas en trío. Conocía perfectamente todos los juegos del instrumento y era capaz de usarlos con gran maestría para alcanzar el éxito con registraciones sorprendentes consiguiendo los colores apropiados para cada estado de ánimo”. Buen conocedor de las obras de Bach, su trabajo resultó ser todo un ejemplo para Neukomm, Hesse, Töpfer, Schumann (quien también recibió lecciones de él), Mendelssohn y muchos otros más.

El propio Mendelssohn consideraba a Schneider como “el más grande de los organistas alemanes vivos”, y Frotscher lo calificó como “un famoso virtuoso”. Un mérito indiscutible de Schneider fue la enorme cantidad de conciertos de órgano que dió con obras de Bach en Dresde y Görlitz ante un público numeroso. También tenía una buena reputación como experto en órganos. Por el contrario, su actividad como compositor se limitó a unas pocas obras para órgano. En cambio, como profesor de órgano, gozó de fama internacional, teniendo como discípulos a músicos que luego serían célebres, como el ya citado Robert Schumann.

Gustav Merkel estudió con Schneider muchas obras de Bach y aprendió a tocar de un modo estrictamente *legato*. Es probable que recibiera de su maestro una gran variedad de sugerencias para la improvisación, ya que este era un terreno en el que Schneider fue

elogiado largamente. En efecto, otra de las virtudes de Schneider era la de improvisar brillantemente al órgano, donde no encontraba rival alguno en sus contemporáneos. En la siempre difícil improvisación de fugas llegó a alcanzar una maestría casi milagrosa. Según Paul Janssen, Merkel era el estudiante favorito de Schneider, y no cabe duda de que nuestro maestro recibió de este una educación de gran calidad.

El profesor de teoría musical de Merkel era Ernst Julius Otto (1804-1877), cantor y director musical en la *Kreuzkirche* de Dresde. Otto era un músico educado en la vieja escuela, contrapuntista y armonizador capaz de dominar la forma musical del modo más pleno. Alcanzó un cierto prestigio internacional componiendo canciones (*Lieder*) para coro de voces masculinas y fue uno de los compositores corales más famosos de Alemania en un género musical que representaba toda una novedad en el siglo XIX.

Merkel recibió clases de piano de Friedrich Wieck (1785-1873). Robert Schumann (1810-1856) y el maestro de capilla Karl Gottlieb Reißiger (1798-1859) supervisaban y corregían las composiciones de Merkel. Reißiger era director de la Ópera de Dresde y un notable compositor de óperas, misas, sinfonías y canciones.

En febrero de 1858 Merkel elevó el nivel de su técnica compositiva con su Sonata para órgano a cuatro manos y doble pedal en re menor Op.30. Con esta composición, ganó un concurso musical anunciado en la Pascua de 1857 en la revista de música *Urania* por el *Deutsche Tonhalle* de Mannheim en los siguientes términos: “La Asociación establece por la presente un precio de 20 ducados por la composición de una sonata para órgano a cuatro manos en tres movimientos, el último de los cuales debe ser una fuga. La escritura será para órgano con dos teclados manuales y pedalero completo. El pedal será tocado por los dos organistas de manera obligada, de tal manera que cada uno abarque la mitad que le corresponda”.

Al año siguiente la revista *Urania* publicó los resultados del concurso: “de las 13 sonatas para órgano a cuatro manos que se han presentado, ha sido galardonada con el Premio la del Sr. Gustav Merkel, de Dresde. Merecen un elogio particular una sonata anónima cuyo autor no desea aparecer en la lista, y las obras de Eduard Guth, de aquí; A. Helfer, de Gera; el Dr. Wilhelm Volckmar, de Homberg y el Sr. Frederick Lux, de Mainz. Los tres jueces que analizaron las 13 sonatas amablemente fueron el Profesor Dr. Faißt, de Stuttgart; el director general musical F. Lachner, de Múnich y el Sr. V. Lachner, nuestro maestro de capilla”.

La sonata premiada iba a ser publicada a finales de 1858. No fue la primera obra que Merkel editó. En 1855, habían visto la luz las Tres Fugas para órgano Op.3, y poco después la Fantasía y Fuga Op.5 que interpretamos en nuestro programa, así como el Preludio Coral y la Fuga con Coral, que constituyen ambos la Op.12. Sin embargo, fue la Sonata Op.30 la que abrió a Merkel las puertas a un público más amplio. Fue entonces cuando obtuvo su primer trabajo como músico de iglesia: organista de la iglesia del Orfanato de Dresde, con un modesto salario anual de tan sólo 40 táleros.

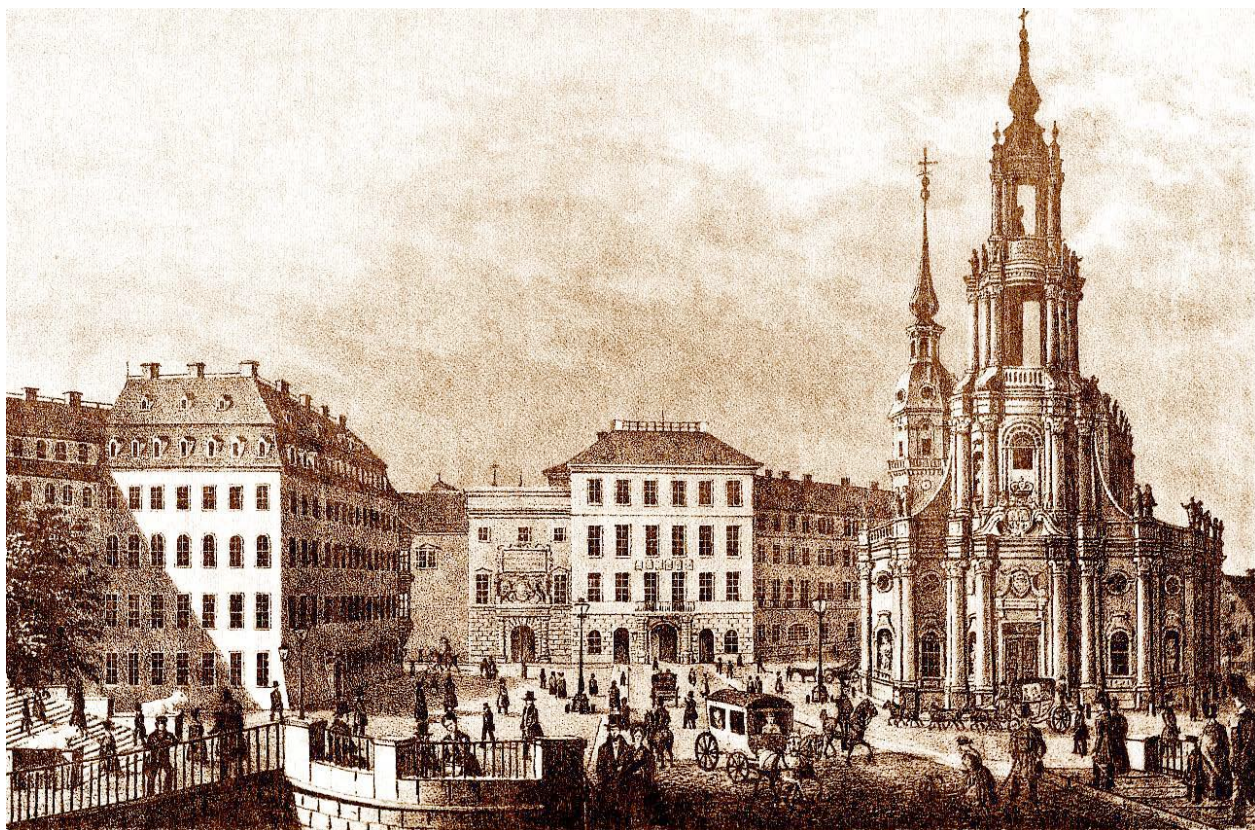
En 1858 por Pentecostés se casó Gustav Merkel con Anna Justine Elisabeth Kaurisch (1835-1930). El matrimonio tuvo tres vástagos: dos hijas y un hijo. La hija nacida en 1862 murió en su primer año de vida, y la nacida en 1868, Anna Gertrude Merkel, soltera y sin hijos, vivió, como su madre, hasta 1930. Por entonces, Johannes Merkel, el único hijo, tenía sólo 16 años de edad.

En 1859, Merkel ofreció varios conciertos en la *Frauenkirche* de Dresde, en los que su maestro, Johann Schneider, también participó. El programa consistía en un trío coral y la gran fuga en sol menor, ambos de Johann Sebastian Bach, siendo el resto de las obras del propio Merkel: la Fantasía y Fuga Op.5, los dos preludios corales Op.12 y la galardonada

Sonata Op.30 que ambos interpretaron conjuntamente.

Merkel siguió organizando varios conciertos al mismo tiempo que buscaba un puesto de organista de mayor importancia. En primer lugar, pretendió presentarse a la plaza de la *Jakobikirche* de Chemnitz. Pero el alcalde de Dresde, Pfotenhauer, convenció a Merkel de que retirara su solicitud y le pidió que optara al puesto de organista en la *Kreuzkirche*. Fue en 1860 cuando Merkel se hizo cargo de este ministerio sucediendo a Christian Gottlob Höpner. Este nuevo puesto le permitió desarrollar una actividad mucho más enriquecedora que la que tenía en la iglesia del Orfanato.

Las Vísperas, que se celebraban cada sábado por la tarde en la *Kreuzkirche*, ofrecían a Merkel una oportunidad incomparable: por un lado, las interpretaciones en un gran órgano, y por otro, las actuaciones con el coro de la iglesia bajo la dirección de Ernst Julius Otto. Aquí Merkel pudo también tocar sus propias composiciones, que empezaron a ser conocidas incluso en Gran Bretaña y Estados Unidos, donde ya aparecían en programas de concierto. Merkel también ofrecía conciertos de órgano fuera de Dresde, como en octubre de 1863 en la *Nikolaikirche* de Leipzig. En esta nueva serie de conciertos estuvieron presentes grandes artistas, entre otros, Moritz Hauptmann (1792-1868), organista y director musical de la escuela de Santo Tomás en Leipzig que fue profesor en el Conservatorio de esta ciudad.



La Katholische Hofkirche de Dresde hacia 1850

En el programa de los conciertos que tuvieron lugar en Leipzig figuraban las siguientes obras: J. S. Bach, Passacaglia; G. Merkel, Adagio en estilo libre Op.35, Fuga coral a 5 voces sobre *Jesus meine Zuversicht* ("Jesús, mi confianza") de la Op.32; J. S. Bach, Preludio coral *Schmücke dich, o liebe Seele!* ("¡Adórnese el alma querida!") y Fuga en sol menor; G. Merkel, Sonata Op.30 (interpretada por el Sr. G. A. Thomas y el propio compositor).

Hauptmann hablaba muy positivamente sobre el concierto que presentó; elogió sobre todo la solidez de las composiciones de Merkel y su forma de tocar. La crítica de Leipzig fue unánime en las alabanzas y alta estima hacia Merkel: "No sólo como un virtuoso al órgano,

sino también como pianista, Merkel se ha hecho un nombre y ha dejado su impronta en la Asociación de Músicos de Dresde”. Esta Asociación había sido fundada en 1854 con el objeto primordial de promover la música de cámara. Merkel, que ya pertenecía a ella desde su fundación, sería nombrado miembro honorario en 1883.



Órgano principal de la *Katholische Hofkirche* de Dresde. Su construcción comenzó en 1750 con Gottfried Silbermann hasta que éste murió en 1753 y los trabajos los continuó su discípulo Zacharias Hildebrandt con su hijo Johann Gottfried Hildebrandt y el sobrino de Gottfried, Johann Daniel Silbermann, concluyendo en 1755

El 1 de octubre de 1861 Gustav Merkel comenzó a impartir docencia en el Conservatorio, fundado en 1856 por Friedrich Tröstler. Merkel daría clases de órgano en esta institución a una pléyade de estudiantes hasta su muerte en 1885. De acuerdo con los comentarios que se hacían, era un buen pedagogo y un personaje muy popular. En 1864 quedó vacante el puesto de organista en la Iglesia Católica de la Corte de Dresde. Merkel no dudó en solicitarlo: “Me presenté al puesto de organista en la Iglesia Católica de la Corte aun a riesgo de disgustar a mi maestro Johann Schneider, organista de la Iglesia Protestante de la Corte de Dresde, porque él deseaba que yo fuera su sucesor”.

El 13 de abril de 1864 murió Johann Schneider tras una corta enfermedad. Con ello, quedó también libre el puesto de organista de la Iglesia Evangélica de la Corte. Merkel, que a la sazón era protestante, trasladó su solicitud de la Iglesia Católica a la Protestante. Al parecer, y sin realizar prueba alguna, el puesto lo ocupó directamente Theodore Berthold, hasta entonces organista de la iglesia de Santa Ana en Petersburg. Así que Gustav Merkel volvió a solicitar la vacante en la Iglesia Católica. Sobre este asunto, el rey Johann había promulgado una resolución especial que permitía que un artista, aunque fuera protestante, pudiera ejercer de organista en la Iglesia Católica: “En el mundo del arte no se tienen en cuenta los defectos humanos cuando hablamos de nombres de especial prestigio y relevancia”. Huelga decir que el comentario no deja de tener su jocosidad con relación a la confesión que profesaba Merkel.

En una carta de la Dirección General de la Música del Ministerio de la Real Casa, fechada en 1864, se menciona que, antes de que Merkel trabajara para la Iglesia Católica de la Corte, el organista evangélico Anton Alexander Klengel había ocupado este puesto de 1817 a 1844. Para cubrir la vacante en 1864, y antes de recurrir a Gustav Merkel, se puso a prueba a 13 candidatos con resultados insatisfactorios. También se procedió a una audición con siete organistas más, pero no se completó la serie de intervenciones debido a que algunos cancelaron voluntariamente la solicitud. Entre estos últimos estaba Josef Rheinberger, de Múnich, en cuyo escrito desiste de presentarse visiblemente apenado.

El 27 de julio de 1864 tuvo lugar la prueba examinadora de Gustav Merkel. El jurado estuvo integrado por los siguientes miembros: El Director General von Könneritz, el obispo Forwerk, el Jefe del Consistorio Bernert, el Maestro de la Capilla Real Krebs, Rietz, el Maestro de Conciertos Lauterbach y Schubert. Estos examinadores evaluaron las aptitudes de Merkel situándolas por encima de la media: “Merkel se presenta como un maestro de primera categoría. Su técnica es asombrosa y sabe mantener siempre la dignidad y grandeza del órgano. Hemos juzgado su composición que está llena de los valores antes mencionados. Su improvisación sobre un tema dado se ha caracterizado por la solidez, la fantasía, el sentido direccional y una gran habilidad en el desarrollo de todas las construcciones contrapuntísticas.... Si recapitulamos los resultados de las pruebas realizadas, no cabe duda de que el organista Merkel ha ganado el premio. Él destaca sobre todos aquellos que se han postulado como candidatos para el puesto de organista en la Iglesia Católica de la Corte. Sólo en Ella y con Ella somos merecedores de un primer aliento de fe; esto firmamos en la humilde opinión de que tocando el Sr. Merkel el órgano en la Iglesia Católica se llegará a sentir un respeto general por los logros de la Capilla, con la cual esta solicitud está en exacta conjunción. Después de todo, para el trabajo del Sr. Merkel como organista de la Iglesia Católica de la Corte, su actual posición no es impedimento alguno; así que abogamos por un sueldo de 600 táleros al año, cifra irrelevante comparada con los divinos deseos del Todopoderoso”. Gustav Merkel tomó posesión de su nuevo puesto de organista de la Corte el 23 de Agosto de 1864, manteniéndolo hasta el 18 de Octubre de 1885, doce días antes de su muerte.

Entre 1867 y 1873 Merkel dirigió la Academia de Canto de Dreyßig, de la cual era miembro desde 1849. En realidad, asumió la tarea de suceder al anterior director musical, Adolf Reichel, gestionando la oficina, pero en 1873 tuvo que renunciar debido a unos dolores en el cuello que le venían afectando periódicamente. Según escribe Paul Janssen, Merkel fue a trabajar como director, aunque “si bien no cabe duda de que tenía un gran talento musical, no sentía, en cambio, un afecto especial por las tareas de gestión”. A partir de 1865 esta enfermedad comenzó a afectarle cada vez más y le impidió realizar sus tareas docentes, además de participar en espectáculos públicos. A pesar de su carácter enfermizo, pudo centrarse en la composición y escribió profusamente entre 1870 y 1885. De este período datan sus Op.50 y Op.183, así como la mayoría de su producción musical. Paul Janssen señaló que Merkel destruía todos los manuscritos una vez que las composiciones habían sido publicadas.

En 1865 falleció la madre de Gustav Merkel, y en 1875 su único hijo, Johannes. “Hoy 23 de octubre, nuestro buen Hans descansa dulcemente dormido. Que repose en bendita paz, que yo estoy muy enfermo”. La salud de Merkel iba de mal en peor, y tuvo que someterse a varias operaciones, algunas muy dolorosas. Necesitaba someterse a curas periódicas que no le aportaban una mejoría duradera. Sin embargo, intentaba atender sus funciones con diligencia y constante laboriosidad.

Entre 1877 y 1883 Merkel trabajó con el profesor Oskar Wermann en la preparación de la parte musical de la liturgia y el libro de canto del himnario sajón. Esta tarea larga y ardua les había sido encargada por el Consistorio Evangélico Luterano. En reconocimiento a este esfuerzo, Merkel recibió la Cruz de Caballero de Primera Clase de la Orden del Rey Alberto. Merkel también formó parte desde 1881 del Tribunal Examinador del Estado que juzgaba las pruebas de acceso a las plazas de profesores especializados en la enseñanza musical. Bajo los auspicios del Ministerio de Cultura, participó en 1883 en las reformas de la enseñanza musical en los seminarios docentes de Sajonia.

El 1 de julio de 1883 Merkel celebró el 25 aniversario en su puesto de organista. En este día tan señalado, interpretó sus composiciones en cinco iglesias de Dresde. Muchos simpatizantes suyos se expresaron en términos de alabanza y reconocimiento. Dos años y medio después, el 30 de octubre de 1885 fallecía Merkel a la edad de casi 58 años, después de haber terminado poco antes su novena sonata para órgano op.183. El funeral se celebró el 2 de noviembre en el cementerio de la Trinidad en Dresde: “Por la tarde fue enterrado en este lugar el señor compositor organista de la Corte Gustav Merkel, ensalzado por una enorme cantidad de gente de muchos grupos musicales cercanos y de tierras más lejanas, pero sobre todo de Dresde. De ello dan fe los representantes del Ministerio de Cultura y del Consistorio Evangélico, señores Schulrath Kockel y Anacker, respectivamente; los representantes del Consistorio Espiritual Católico y de la Iglesia de la Corte Católica, representantes de la Orquesta de la Corte Real y el Coro, la Asociación de Músicos, la Academia de Canto de Dreyßig, la Asociación de Cantores de Sajonia y la Asociación de Organistas, la Asociación para la Educación Musical, el Conservatorio Real de Música, la Asociación de Pedagogía Musical, sus antiguos alumnos y los actuales, así como numerosos amigos y colegas que le acompañan en estos momentos con caritativas donaciones, testimonio elocuente del justificado respeto que se le profesa desde tantos estamentos”.

En los periódicos *Dresdner Nachrichten* y *Dresdner Anzeiger* se publicaron varios obituarios en los cuales la personalidad de Merkel fue alabada por artistas importantes, que lo calificaron como un hombre desinteresado, honesto y obediente. Su viuda se trasladó a Langebrück, un suburbio de Dresde, con la única hija superviviente, Anna Gertrude Merkel. Aquí residían también otros miembros de la familia Merkel: Richard Hermann Merkel, pintor y Paul Friedrich Merkel, comerciante de carbón. Anna Justine Merkel vivía con su hija soltera en el nº9 de la *Hauptstraße*. Ambas murieron en 1930 y fueron enterradas en Langebrück, como lo demuestran los libros de registro de la iglesia.

La producción organística de Gustav Merkel es más que notable, tanto en cantidad como calidad. Como piezas de concierto, escribió 9 grandes sonatas, 6 fantasías, 3 introducciones con fugas dobles, 5 fugas, 2 obras con variaciones, 17 piezas líricas, 4 pastorales, una obertura, una pieza de concierto y 9 marchas. Para uso litúrgico compuso 219 preludios y postludios, 22 fugas y fughetas, 4 tríos, 103 preludios corales y dos libros con corales. También son destacables sus obras pedagógicas como la *Orgelschule* y los 30 estudios para el pedal. Y hay que añadir las obras para órgano con instrumentos, como cello o violín, e igualmente acompañando al canto, como el *Trauungs-Gesang* (“Canto de boda”) para mezzo soprano y órgano, así como un himno para contralto y órgano.

La Fantasía y Fuga Op.5 fue la segunda obra para órgano que Merkel publicó. Como sus posteriores nueve sonatas y tres de sus cinco fantasías para órgano consta de tres movimientos y es muy similar en estructura a la forma de la sonata. En nuestro programa, solo interpretaremos el primer movimiento, la Fantasía propiamente dicha, pero a esta siguen en la versión original un lírico *Andante* al estilo de una “romanza sin palabras” mendelssohniana, y una sólida *Fuga* a cinco voces en un estilo pletórico de *allabreve*.

La Fantasía Op.5 nº1 es una brillante obra de juventud en la que Merkel concentró todo su sentimiento de evocación hacia la música de J. S. Bach. La Fantasía (*Allegro maestoso*) contiene dos grandes elementos retóricos; el primero (A) en forma de obertura con marcados ritmos apuntillados, y el segundo (B), más melódico y fluido, con un mayor tiempo de exposición. Al escuchar el elemento A (Ej.12) nos viene a la memoria la contundencia del encadenamiento de incisos con puntillos con un *pathos* afrancesado que constituye un recurso de marcada vitalidad que fija la atención del oyente inundándole con toda la profundidad del *plenum* reforzado con lengüetas (*Volles Werk*) o *Grand Jeu* de los maestros barrocos franceses. Inevitablemente nos recuerda a los diseños del inicio de la Fantasía en fa menor KV 608 de Mozart (Ej.13) o incluso a los del Preludio de la *Misa para Órgano* BWV 552/1 de J. S. Bach (Ej.14). En cambio, el elemento B (Ej.15) se contrapone con ligereza y melodiosidad, quedando encomendado incluso a la parte del pedal, no lejos del espíritu de la propuesta bachiana del mismo BWV 552/1 (Ej.16). Bajo el arabesco de semicorcheas un *basso sequente* sustenta el discurso fluido de las *figurae* que albergan notas en escalas o intervalos repetitivos de 3ª, 4ª o 5ª. Es un hermoso paralelismo que demuestra que la buena música se construye sobre la base del estudio y correcta reinterpretación de la tradición en el oficio.

Fantasia et Fuga a 5 voci

Allegro maestoso

op. 5

Gustav Adolf Merkel
1827 - 1885

Volles Werk

Ejemplo musical nº12.- Comienzo de la Fantasía Op.5 nº1 (elemento A) de Gustav Adolf Merkel

Ein Orgel Stück für eine Uhr^{*)}

W.A. MOZART, K.V. Nr. 608
(Wien, 3. März 1791)



Ejemplo musical nº13.- Comienzo de la Fantasía KV 608 (elemento A) de Wolfgang Amadeus Mozart

Praeludium pro Organo pleno [Es-dur]

BWV 552/1



Ejemplo musical nº14.- Comienzo del Preludio en mi bemol BWV 552/1 (elemento A) de Johann Sebastian Bach



Ejemplo musical nº15.- Fantasía Op.5 nº1 (elemento B) de Gustav Adolf Merkel



Ejemplo musical nº16.- Preludio en mi bemol BWV 552/1 (elemento B) de Johann Sebastian Bach

Según Paul Janssen, biógrafo de Merkel, el compositor sentía un especial afecto por esta Fantasía. Curiosamente, en su estudio sobre la vida y la obra de Merkel, Magdalene Saal (1993) no aporta un análisis exhaustivo de esta Fantasía como, en cambio, sí lo hace con las grandes obras, como las sonatas. Y esta obra, sin duda, lo merecería, pues refleja el verdadero amor que sentía Merkel por la herencia del gran *Kantor* J. S. Bach; amor y respeto a las normas contrapuntísticas heredadas de la escuela de la antigua Alemania del Norte. Seguro que algún crítico mediocre consideraría esta obra como “poco innovadora” y excesivamente atada a la tradición bachiana, pero nada más lejos de la realidad; está llena de luz y esplendor, y constituye un testimonio de la visión arquitectural que un músico excelentemente formado podía tener de la música de J. S. Bach desde la perspectiva del siglo XIX.

La edición de esta obra publicada por el Dr. J. Butz, que es la que utilizamos en nuestro concierto, se basa en la copia custodiada en la Biblioteca del Estado de Sajonia en Dresde y lleva una dedicatoria manuscrita del compositor: “A la Asociación de Músicos de Dresde, de G. Merkel”. Fundada en 1854, sobre todo para velar por la buena interpretación de la música de cámara, Merkel actuó allí varias veces en público, sobre todo como pianista. Y es que ser agradecidos es de bien nacidos...

Referencias

Edición musical

Gurgel, A.-M. (2002).– *Gustav Adolf Merkel. 1827-1885. Zwei Fantasien für die Orgel Op.109 und 5.* Dr. J. Butz Musikverlag, Bonn. Verl.-Nr.1768, p.17-23.

Bibliografía

Janssen, P. (1886).– *Gustav Merkel: ein Bild seines Lebens und Wirkens.* Rieter-Biedermann Verlag. Leipzig, 61 pp.

Saal, M. (1993).– *Gustav Adolph Merkel (1827-1885). Leben und Orgelwerk.* Verlag Peter Lang. Reihe XXXVI. Musikwissenschaft. Bd. 101. Frankfurt am Main, 460 pp.

Schletterer, H.M. (1891).– *Schneider*, in: Allgemeine Deutsche Biographie. Berlin, vol.32, p.129-131.

Discografía

Partington, A. (1996-1998).– *The Complete Organ Sonatas of Gustav Merkel.* Organs of Peterborough Cathedral, The Albert Hall of Nottingham, The Lichfield Cathedral and the All Saints' Parish Church in Leighton Buzzard. 4 CDs. Priory PRCD 501, PRCD 522, PRCD 548, PRCD 549.

Schlager, H. (2009, 2012).– *Gustav Merkel. Organ Works.* Gottfried Silbermann / Zacharias Hildebrandt / Johann Daniel Silbermann organ at the Dresden Cathedral (1755); Carl Gottlieb Jehmlich organ at the Stadtkirche St. Laurentius in Elsterberg (1846); Urban Kreutzbach organ at the St. Katherinenkirche in Callenberg (1858); Carl August Buchholz organ at the St. Marienkirche in Barth (1821/1896); Friedrich Ladegast organ at the Stadtkirche St. Jakobi in Köthen (1872). 4 CDs. SIMAX PSC 1273, PSC 1274, PSC 1275, PSC 1320.

3. 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.

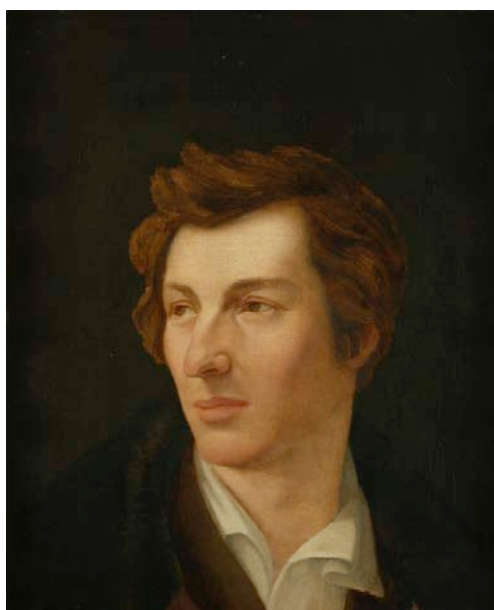
Estudió luego en Leipzig con Stephan Krehl (contrapunto), Hans Sitt (violín) y Friedrich Koch (composición) debutando en Berlín como director de orquesta en 1923. En 1928 decidió volver a España y fijar su residencia en Madrid. Aquí dirigió la Banda Municipal de la ciudad entre 1936 y 1938 y la Orquesta 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 *Eres dagie txilibituak* ("Que cante el silbo"), a los que se puede añadir fuera de programa *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)

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 garra 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 Wänglein;
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.
Arrorrró, arrorrró...*

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.

Eres dagie txilibituak – Que cante el silbo – (Das ist ein Flöten und Geigen)

Adar nausien otsgarraiziak
duran da andia dagie.
Txirolak eta arrabiteak
ots meiak edatzen dabez.
Gogoz diñar du ezte gudantzan
nere gogoko maiteak.
Eres dagie txilibituak, arratzak orruitxalgarri;
ta, bitartean, aingeru onak
zotunka dagoz ta intziriz.

*El chillido del cuerno mayor (trompa)
hace gran estruendo.
Las flautas y los rabeles
extienden sus finos sonidos.
Con ganas prosigue la danza nupcial
el amor de mis deseos.
Canta el silbo, el tambor ruge estremecedor;
Y, mientras tanto, los buenos ángeles
están hipando y gimiendo.*

Das ist ein Flöten und Geigen,
Trompeten schmettern darein;
Da tanzt wohl den Hochzeitsreigen
Die Herzallerliebste mein.
Das ist ein Klingen und Dröhnen,
Ein Pauken und ein Schalmee'n;
Dazwischen schluchzen und stöhnen
Die lieblichen Engelein.

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.

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 - le — la flor de lo - to muy

simil.

Ejemplo musical nº17.- Entrada de la soprano en el “Lied” *Lotoren lorak* de Pablo Sorozábal

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”.

Moderato gracioso = ♩ = 120

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

f

p
aur - ki - tzen da; — la zu - re bi - otz ba - ru an ne - qu
pu - so la flor, — fri - oy dor - mi - do lie - nes en cam - bioel

Ejemplo musical nº18.- Comienzo del “Lied” *Zure mosuan* 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.

Andantino.

Otz e - ta i - xil - tsu
La no-chees fri - a

e - go - an - ga - ba;
y si - len - cio - sa;

e - ta i - tun, i - tun,
yo fris - ley so - lo

nai - ga - be -
por los ca -

Ejemplo musical nº19.- Comienzo del “Lied” *Otz eta ixiltsu* de Pablo Sorozábal

Eres dagie txilibituak es una potente *ezpatadantza* basada casi en su totalidad en una escala pentatónica, aunque las excursiones armónicas nos transportan a diferentes ambientes *da caccia*. Representa un “amor guerrero”, que queda resuelto sorpresivamente por los dos compases finales que son una especie de *mini-coda* en forma de *zortziko*, sin duda, el hipo o el gemido de los ángeles.

mf

A - dar nau si-en ots - ga - rai - zi - ak du - ran dañ di - a da - gi - e
Me - lo - di - as se lren - zan al so - nar las dul - zai - nas can el lam - bar,

simile

mf

Ejemplo musical nº20.- Entrada de la soprano en el “Lied” *Eres dagie txilibituak* de Pablo Sorozábal

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 - rri - a txit - gel -
A - rri - ga - rri - a mai - ta -
Ma - yoen - can - ta - dor, ri - e -

Ejemplo musical nº21.- Comienzo del “Lied” *Agertu yatan orrila* de Pablo Sorozábal

4) Josu Soldevilla Lamikiz *In Memoriam*

A un gran amigo, organista, director y compositor recientemente fallecido, Josu Soldevilla Lamikiz, dedicamos la interpretación de la *Canción del mar*, que es el tercero de sus *Tres Poemas de Organista*, compuestos en 1983. Su labor en pro de la difusión de la música de todos los tiempos, con un especial énfasis en la música antigua le llevó a fundar y dirigir el coro “Ars Viva”, con el que recorrió toda España y diversos países del extranjero llevando su buen hacer y honrado trabajo por todos los lugares en que actuó, que no fueron pocos. También desarrolló una inmensa labor como director del coro “Biotz-Alai” de Getxo, abordando con cariño las obras de muchos compositores vascos de prestigio. Su labor como compositor fue también extensa, con numerosas obras para su instrumento favorito, el órgano, música de cámara (muchas de ellas con txistu y órgano, y con trompeta y órgano) y numerosos arreglos corales para los diferentes conjuntos que dirigió.

Cuando hablamos de la tradición organística en el País Vasco, nos situamos ante un foco del órgano romántico europeo de primera magnitud, por pequeña que sea la extensión de nuestro País. A los grandes organeros que aquí trabajaron y trabajan, como Amezua, Dourte, Alberdi, Arrizabalaga y el mismísimo Cavaillé-Coll; hay que añadir los grandes compositores de obras organísticas, como Usandizaga, Guridi, Otaño, Gorriti, Zubizarreta,

Gabiola, etc., además de grandes maestros en la interpretación, como el propio Guridi, Olaizola, Esteban Elizondo, José Manuel Azkue y Daniel Oyarzábal, entre otros. No deja de ser cierto que, tras la muerte de Guridi en 1961, el órgano en el País Vasco, quizás con la excepción de Gipuzkoa, cayó en una etapa de adormecimiento, tanto en cuanto a actividad constructiva como, lo que es más grave, interpretativa. Hora es de que quienes se han formado aquí con nuestros maestros Esteban Elizondo, Pedro Guallar y José Ignacio Sanz, e incluso han perfeccionado estudios en otros lugares, participen también de este *revival* que ha venido a acontecer en nuestra Villa de Bilbao con la construcción de los grandes órganos del Palacio Euskalduna y la Catedral de Santiago. En el intento de recuperar la tradición organística en Bizkaia en particular, y en el País Vasco en general, no debiéramos olvidar nombres como los de Ainhoa Barredo, Benantzi Bilbao, Luis Ibáñez o José Ramón Rodríguez Vadillo, por solo mencionar algunos. Paralelamente, la Asociación “Diego de Amezua” ha venido realizando una labor extraordinaria en las últimas décadas organizando ciclos de conciertos como el *Bizkaiko Hotsak* o el *Internacional Villa de Bilbao*.



Josu Soldevilla Lamikiz

A pesar de los tiempos difíciles que han sobrevenido a nuestro instrumento en las últimas décadas, la actividad compositiva no se ha detenido. Buena prueba de ello son los *Tres Poemas* de Josu Soldevilla: *Canto para una trompeta*, *Danza festiva* y *Canción del mar*, tres movimientos de los que interpretaremos el último.

En efecto, el tercer poema describe las diferentes situaciones en la que se puede encontrar la mar, con diferentes estados que oscilan entre la tranquilidad y la agitación, que corren en paralelo con las propias experiencias vitales de las personas en los momentos buenos y no tan buenos. Para ello, el autor utiliza, por un lado, la fuerza del gran órgano, y por otro, el enunciado del tema popular *Itxasoan*. Tras la exposición inicial de una poderosa *toccata neobachiana* en el manual (**ej.22**), este tema es desarrollado inicialmente con irrefrenable vehemencia por el manual del gran órgano y después el pedalier, mientras los dos manuales contraponen el ir y venir de las corrientes marinas, llegando al desarrollo final de esta descripción a través de unos poderosos golpes rítmicos con el gran órgano, como si fuera el choque de las olas a su llegada a los acantilados de la costa. El tema principal finaliza con diversas modulaciones, que son intercaladas entre el pedalier y los manuales. Llegado al remanso de la captura, los marinos entonan una melodía y esto lo realizan en un *adagio* con el singular formato organístico de un trío, esta vez lleno de nostalgia y noble lirismo (**ej.23**). Se rompe de nuevo esta línea melódica, para oír de nuevo el choque de las olas contra la costa, y se escuchando el tema central de la canción *Itxasoan* en el pedalier. Vuelve de

nuevo la tranquilidad marina y esto supone un retorno al formato en trío hasta llegar al desarrollo final, que es el tema central de la melodía popular junto con su inseparable pedalier, combinado ahora con unos manuales bien cargados de registración, para acabar en un acorde mayor en el manual mientras el pedalier nos recuerda de nuevo el tema *per augmentationem* inmerso en un eterno *rallentando*. Es una obra magistral que explota a la perfección todos los recursos propios del órgano posromántico, denotando así el gran bagaje de experiencia profesional de su compositor.



Ejemplo musical nº22.- Comienzo de la *Canción del mar* de Josu Soldevilla Lamikiz



Ejemplo musical nº23.- *Adagio* central de la *Canción del mar* de Josu Soldevilla Lamikiz

5) La canción “Amorosa” de Jesús Guridi

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

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

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

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



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 Sorozábal, Luis Urteaga, Jose María Beobide, Miguel Echeveste y José Izurrategui

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.

Las *Diez melodías vascas*, cuya partitura está fechada en 1941, están consideradas como la obra sinfónica más importante de Jesús Guridi, y ciertamente es una de sus composiciones más conocidas hoy día. Como su título indica, se compone de diez melodías populares vascas armonizadas y arregladas para gran orquesta sinfónica. Pertenecen a la última etapa compositiva del maestro y fueron escritas durante su estancia en Madrid. La obra se estrenó el 12 de diciembre de 1941 en el Monumental Cinema de Madrid, interpretada por la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección del maestro Enrique Jordà.

El 9 de junio de 1947, Jesús Guridi ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y pronunció con este motivo una conferencia titulada *El canto popular como materia de composición musical*. El año anterior, Manuel de Falla había fallecido en Argentina, y, pocos años después, surgía un grupo de jóvenes compositores que se vino a denominar la "Generación del 51", integrada por Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Carmelo

Bernaola y Ramón Barce. Para su composición, Guridi extrajo las melodías del *Cancionero popular vasco* de Resurrección M^a de Azkue, con la excepción de la sexta (“Amorosa”), procedente de las *Douze chansons amoureuses du Pays Basque-Français* de Charles Bordes, y la décima (“Festiva”), contenida en la colección *Euzkal Abestijak*, editada en Bilbao por la denominada *Juventud Vasca*. Esta había sido, durante la Restauración de 1902-1923, la organización más influyente y activa en Bilbao en el seno de la comunidad nacionalista, el principal agente de creación y difusión del imaginario nacionalista vasco. Bilbao fue el laboratorio donde las actividades culturales y deportivas de los jóvenes militantes fueron puestas al servicio de una estrategia de reconstrucción de la personalidad vasca.



Jesús Guridi en 1915

Las *Diez melodías vascas* constituyen una de las obras más representativas del estilo nacionalista de Guridi. A diferencia de otras composiciones, el maestro vitoriano utiliza aquí el material popular sin transformaciones, pero intentando crear siempre una atmósfera particular para cada melodía por medio de una armonización bien elaborada y una rica instrumentación. El ambiente y el tratamiento de cada pieza están escogidos en función del carácter de la melodía original. Por ejemplo, la tonalidad estática y muy tradicional de las canciones “Amorosa” y “Elegíaca” está condicionada por la disposición clásica de la música original, pero en otras piezas la tonalidad se amplía con una mayor libertad. También hay ocasiones en que domina la monodía con un simple acompañamiento instrumental.

El lenguaje de Guridi es marcadamente diatónico, como consecuencia directa del carácter de las melodías originales. La construcción armónica a base de acordes contruidos por terceras o cuartas se superpone a una escritura contrapuntística formada por pequeñas células melódicas que se enlazan en el contexto de una trama polifónica. También utiliza a veces progresiones cromáticas de acordes de séptima y novena, por ejemplo, en la primera melodía, pero siempre domina la tradición de un estilo armónico y melódico con referencias clásicas y modales.

En general, podemos afirmar que en esta obra Guridi exhibe un absoluto dominio de la técnica compositiva, que se refleja en la articulación de las construcciones y en la justa y adecuada densidad de la orquestación en función de la idea expresada. Estéticamente se mueve en el ámbito tonal, con un manifiesto lirismo expresivo que está omnipresente en toda la obra.

Las diez melodías son: 1) “Narrativa”, melodía original: *Sant Urbanen Bezpera*; 2) “Amorosa”, melodía original: *Aritz adarrean*; 3) “Religiosa”, melodía original: *Garizuma luzerik*; 4) “Epitalámica”, melodía original: *Jentileri un*; 5) “De Ronda”, melodía original: *Alabatua*; 6) “Amorosa”, melodía original: *Ala baita dolu egingarri*; 7) “De Ronda”, melodía original: *Asiko naz*; 8) “Danza”, melodía original: *Zortziko*; 9) “Elegíaca”, melodía original: *Zorabiatua naiz*; y, por último, 10) “Festiva”.

En las melodías de carácter lento y melancólico (nos. 2, 6 y 9), la armonización es muy estable y no hay modulaciones, predominando el grado de la tónica dentro de un estilo romántico y sentimental. Ello no es óbice para que en algunos casos, como sucede en la “Amorosa” que nos ocupa (nº6), aparezcan algunos motivos cromáticos secundarios que crean ciertas tensiones y una expresividad que se contraponen con la melodía original.

La “Narrativa” y la “Festiva” (nos. 1 y 10) están construidas a partir de las notas más importantes de sus respectivas melodías originales, que se unifican formando *ostinatos* rítmico-melódicos y grupos de pedales que generan de este modo pasajes bitonales. Guridi consigue de este modo un carácter vivo y brillante. En la primera melodía hay momentos en que se superponen los acordes triadas de fa mayor y do menor. En el caso de la décima, encontramos pedales sobre el acorde do-fa-do, que, a veces, se une al acorde de sol menor.

La melodía “De Ronda” (nº5) también presenta una gran elaboración con pasajes de contrapunto imitativo y otros más transicionales desarrollados mediante arpeggios y escalas descendentes. Junto con la 1 y la 10, son las melodías más animadas del conjunto de la obra.

La “Danza” (nº8) es de una cierta ambigüedad tonal debido a la estructura melódica original que Guridi utiliza como base. La versión del maestro se desenvuelve alternando las tonalidades de do mayor y sol mayor. El elemento dominante es el ritmo de *zortziko* en compás de 5/8, heredado de la pieza original.

En la “Epitalámica” (nº4) Guridi emplea como base para su armonización el carácter tetratónico de la melodía original, es decir, toda la pieza está armonizada por cuartas, con lo que la tonalidad resultante es sumamente vaga y difusa, estando construida sobre las notas sol#, do# y re#.

El carácter alegre y majestuoso de la melodía original de “De Ronda” (nº7) es reinterpretado por Guridi como una especie de *concerto grosso* al estilo barroco, con alternancia de *tutti* y *concertino* (dos violines y viola) y un delicioso contrapunto imitativo a tres y cuatro partes. Y en la “Religiosa” (nº3) Guridi muestra su gran conocimiento del órgano con una inspirada imitación de los registros de este instrumento.

Despedimos nuestro programa con la canción *Ala baita* (“Amorosa”, nº6) perteneciente a las Diez melodías vascas. Eterna y delicada melodía, armonización sutil y máximo grado de expresividad podrían ser las consignas que mejor definen esta emocionada canción.

He aquí el texto de esta bella canción:

Ala baita dolu egingarri
amodioetan denari
beti penaz baitemaratza
gauak eta egunak.
¿Ez deia, badapena,
nere bihotzean dena?
Nihork ezin dezake
adienerats beherapenak,
maite bat ezin konbertituz
nik sufritzen dudana.

*Nunca imaginé tanto dolor
en todo cuanto hay en el amor,
la pena que me lleva a sufrir
de noche y de día.
¿Puede haber mayor tristeza
que inunde mi corazón?
No puede ser
que a mi corta edad,
el amor se convierta para mí
en un sufrimiento tan inmenso.*

Ala baita

Jesús Guridi

T. A- la bai- ta do- lu e- gin- ga- rri- a- mo- dio-
e- tan de- na- ri be- ti pe- naz bait e- ra- ma- tza

Ejemplo musical nº24.- Comienzo de la canción amorosa *Ala baita* de Jesús Guridi

En fin, Guridi fue un hombre de su tiempo. Forjó un estilo propio y lo mantuvo con convicción, ampliando su lenguaje dentro de su particular marco estético. Compuso zarzuelas y se fue a Madrid a buscar nuevas posibilidades. Creó un importante repertorio de canciones vascas hermosamente armonizadas, pero nunca se cerró al folclore de otras regiones o países. A día de hoy, su música sigue comunicando la esencia de aquellas raíces vascas a las que rindió este fantástico homenaje en 1941.

Deseamos de todo corazón que este concierto resulte de su agrado, y que la música, una vez más, nos conduzca al deleite de nuestros sentimientos más hondos y sinceros, y despierte en nuestras almas un sentimiento de paz y de solidaridad, tan necesario en los atribulados tiempos que nos está tocando vivir.

