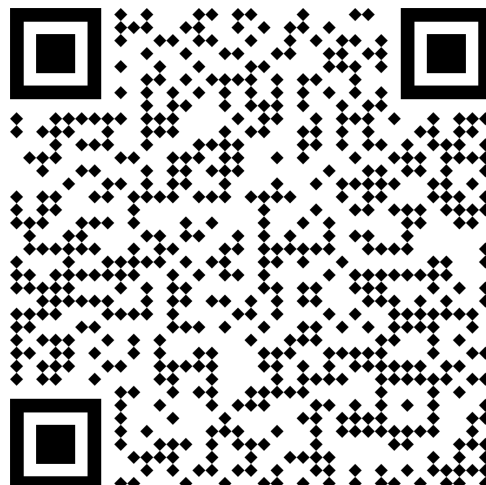




“In Furore”

Telemann Trío

Susana Zabaco (soprano/soprano)

Emili Castelo-Branco (trompeta/tronpeta)

Patxi García Garmilla (órgano/organojolea)

Catedral del Apóstol Santiago (Bilbao)

Viernes 9 de Diciembre de 2022 a las 20:00 horas

Done Jakue Apostoluaren Katedrala (Bilbao)

2022ko abenduaren 9an, ostirala, 20:00etan

The background of the entire image is an abstract composition of flowing, ethereal light trails. These trails are primarily in shades of deep purple, magenta, and vibrant red, creating a sense of dynamic movement and energy. The lines are blurred and streaky, suggesting a long-exposure photograph of light or perhaps a digital simulation of fluid dynamics. The overall effect is one of intense, swirling passion or fury, which directly relates to the title 'In Furore'.

Selemann trio

In Furore

“In Furore”

Concierto Barroco en la Catedral de Bilbao

Viernes 9 de Diciembre de 2022 a las 20 horas

(entrada libre hasta completar aforo)

“Telemann Trío” (telemanntrio.com)

Susana Zabaco Perex (soprano)

Emili Castelo-Branco (trompetas)

Patxi García Garmilla (órgano)

– Programa –

1) Jan Dismas Zelenka

(Louňovice pod Blaníkem, República Checa, 1679 – Dresde, 1745)

Laudate pueri Dominum ZWV 81 (soprano, trompeta y órgano)

2) Louis Marchand (Lyon, 1669 – París, 1732)

Dialogue (del 3.^{EME} Livre d'Orgue) (órgano)

3) Antonio Vivaldi (Venecia, 1678 – Viena, 1741)

In furore iustissimae irae RV 626 (soprano y órgano)

4) Georg Philipp Telemann (Magdeburgo, 1681 – Hamburgo, 1767)

Sonata en re mayor TWV 44:1 (trompeta y órgano)

1. *Sinfonía: Spirituoso* – 2. *Largo* – 3. *Vivace*

5) António Correia Braga (activo en Braga ca.1695 – ?, 1704)

Batalha do Sesto Tom (órgano)

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

Desterò dall'empia dite – Amadigis (soprano, trompeta y órgano)

7) Johann Kaspar Kerll (Adorf, Alemania, 1627 – Múnich, 1693)

Battaglia (órgano)

8) Georg Philipp Telemann

Der himmlische Geister unzählbare Menge TWV 1:298

(Cantata para el día de San Miguel) (soprano, trompeta y órgano)

1. *(Andante)* – 2. *Recitativo* – 3. *Presto*

Índice:

Biografías	página 5
Jan Dismas Zelenka	página 10
Louis Marchand	página 12
Antonio Vivaldi	página 14
Georg Philipp Telemann	página 17
António Correia Braga	página 40
Georg Friedrich Händel	página 45
Johann Kaspar Kerll	página 48

Telemann trío

Susana Zabaco Perex (soprano)

Emili Castelo-Branco (trompetas y fliscorno)

Patxi García Garmilla (órgano, positivo y virginal)

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, el “Fair Saturday” en el Centro Cívico “Clara Campoamor” de Barakaldo y el FIOB (“Festival Internacional de Organo de Benidorm”).

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)



Susana Zabaco Perex (soprano)

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

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

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

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

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

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

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



Emili Castelo-Branco (trompetas y fliscorno)

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

Desde su época de estudiante, abordó repertorios complejos, como la “Sonata da Chiesa” de Robert Maximilian Helmschrott, para trompeta y órgano, que fue obra de obligada interpretación en la asignatura de música de cámara, en aquel entonces junto con el organista Josep Maria Mas Bonet.

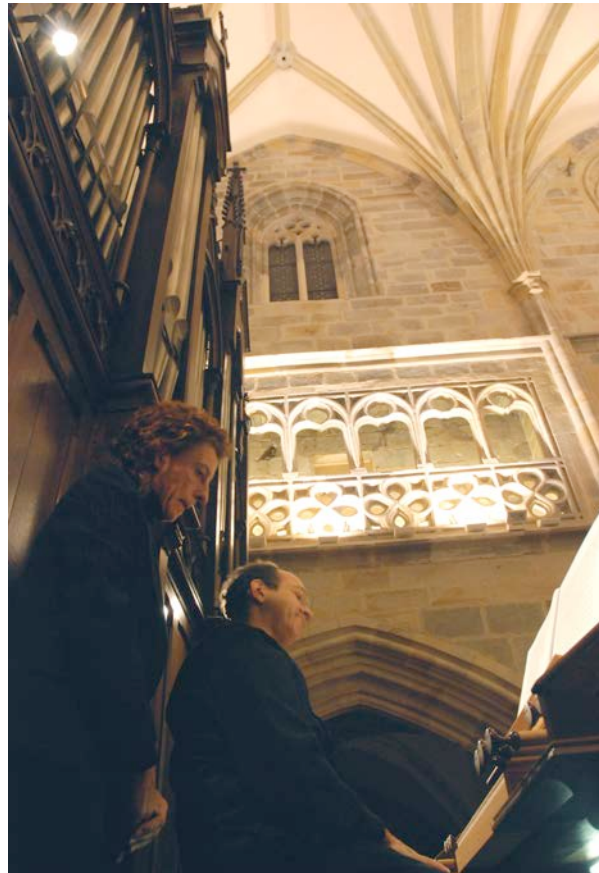
Ha participado en distintas agrupaciones de cámara, entre las que destacan, en el ámbito de la tradición musical catalana, las coblas “Ciutat de Cornellà”, “Ramblas”, “Sabadell” y “Ciutat de Terrassa”, así como en agrupaciones de viento-metal, como el “Brasselona de Trompetes Trio” y distintos quintetos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

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

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

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

Es Licenciado en Derecho por la Universidad de Barcelona.



Patxi García Garmilla (órgano)

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

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

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

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

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

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

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



Órgano positivo de Federico Acitores (2002) que emplea “Telemann Trío” en sus conciertos

Jan Dismas Zelenka

Jan Dismas Zelenka nació el 16 de octubre de 1679 en Louňovice pod Blaníkem, un pequeño pueblo al suroeste de Praga (actualmente República checa). Aunque no se conoce mucho de su infancia y juventud, probablemente su padre, quien era profesor y organista de la ciudad de Louňovice, fue quien lo introdujo en el mundo de la música. Se piensa que pudo haber recibido clases de música en el colegio jesuita de Praga, llamado *Clementinum*.

En 1709 fue contrabajo de la capilla del Conde J.L. von Hartig en Praga y en 1710 de la Capilla Real Sajona de Dresde. De 1715 a 1719 estudió con Johann Joseph Fux en Viena y con Antonio Lotti y Alessandro Scarlatti en Italia. En 1719 fijó su residencia definitiva en Dresde, donde fue nombrado en 1721 vicemaestro de capilla en la corte de Augusto II de Polonia, convirtiéndose en ayudante del compositor Johann David Heinichen. En 1729, fue nombrado director de música eclesiástico. Permaneció en esta ciudad hasta su muerte, en 1745.

Jan Dismas Zelenka compuso música instrumental y vocal, aunque la mayor parte de su obra está dedicada a la música religiosa. Su música es poco convencional y de gran originalidad. A pesar de ello y debido a que Zelenka era considerado un compositor demasiado conservador en su tiempo (al igual que Johann Sebastian Bach), la mayor parte de su obra quedó en el olvido después de su muerte, y no fue sino hasta finales del siglo XX cuando algunas de sus obras volvieron a interpretarse.

La mayor parte de su música religiosa fue escrita para la corte de Dresde, que se había convertido al catolicismo por cuestiones políticas. Zelenka unió las técnicas de composición arcaicas, basadas sobre todo en un contrapunto muy estricto, con los elementos más modernos de su época, logrando así obras de gran expresividad. Se conocen de él cerca de 20 misas, varios fragmentos de misas, responsorios, 4 *Requiems*, 2 *Magnificats*, uno de ellos en re mayor, que Johann Sebastian Bach hizo copiar para su hijo Wilhelm Friedemann, numerosos salmos, responsorios a capella, elogiados por Telemann, y 3 oratorios: *Gesù al Calvario*, *Il Serpente de bronzo* e *Il penitente al Sepolcro*.

El número de composiciones vocales profanas es muy reducido. Entre éstas destaca la ópera latina *Sub olea pacis et palma virtutis*.

En su música instrumental Zelenka introduce elementos de la música popular checa. Entre sus obras instrumentales se encuentran: 6 sonatas de cámara, 5 *capriccios* para orquesta, una sinfonía, una suite-obertura, una obertura de programa, *Hypochondria*, y un concierto para orquesta en sol mayor.

Zelenka se muestra próximo a los grandes maestros del Barroco tardío. Su originalidad en la invención de temas, en las progresiones armónicas, en el uso constante de cromatismo y en la búsqueda de nuevas sonoridades, al igual que su escritura de gran virtuosismo, son muy apreciadas actualmente y lo acercan notablemente a Johann Sebastian Bach, quien lo consideraba un excelente compositor.

La música de Zelenka se encuentra registrada y ordenada temáticamente en el catálogo Zelenka-Werke-Verzeichnis (ZWV) de Wolfgang Reich.

Laudate pueri Dominum ZWV 81

Laudate pueri Dominum.
laudate nomen Domini.
Sit nomen Domini benedictum,
ex hoc nunc, et usque in saeculum.
A solis ortu usque ad occasum,
laudabile nomen Domini.
Excelsus super omnes Gentes Dominus,
et super caelos gloria eius.

*Alabad, siervos del Señor,
alabad el nombre del Señor.
Bendito sea el nombre del Señor,
ahora y por siempre.
Desde la salida del sol hasta su ocaso,
alabado sea el nombre del Señor.
El Señor se eleva sobre todos los pueblos,
y su gloria, sobre los cielos.*



Manuscrito del *Laudate pueri* de Jan Dismas Zelenka

Zelenka presumiblemente escribió el *Laudate pueri* para las vísperas del domingo de Pascua de 1729 y dedicó la obra al príncipe reinante Augusto el Fuerte, que, desde 1694 era Elector de Sajonia (Federico Augusto I), y reinó bajo el nombre de Augusto II en Polonia desde 1697 hasta su muerte en 1733. La obra original fue compuesta para tenor, trompeta y cuerdas y el carácter de la música festiva es enfatizado por la trompeta concertante. El manuscrito original se encuentra en la *Sächsische Landesbibliothek* de Dresde.

Louis Marchand

Nacido en Lyon el 2 de febrero de 1669, Marchand puede ser considerado como uno de los más grandes organistas y clavecinistas del Barroco francés. Titon du Tillet, en su “Parnasse François” de 1732, apunta que “su padre era un organista mediocre, a pesar de lo cual le transmitió los rudimentos del arte de tocar el órgano”. A los 14 años, el hijo había superado completamente a su padre y se convirtió en organista de la catedral de Nevers. A los 24, abandona esta catedral para marchar a Auxerre, donde permaneció cinco años, tras los cuales se estableció en París, donde el joven músico encontró todo tipo de oportunidades, pues le ofrecieron todas las plazas de organista que se encontraban vacantes. Sin embargo, en su “Lexikon der Tonkünstler”, Gerber dice que el joven Marchand no lo tuvo nada fácil en París, pues, dada su bisoñez, se le exigieron todo tipo de pruebas, como sucedió en el colegio de los jesuitas de Luis el Grande, donde dejó constancia de poseer un inmenso talento, a pesar de su juventud.



Louis Marchand

Fue en 1698 cuando Marchand se estableció definitivamente en París. En 1702, lo encontramos ocupando tres organistías: Saint Benoît, los jesuitas de la calle de Santiago y el Gran Convento de les Cordeliers. Escribe su Primer Libro de Piezas para Clavecín, que dedica al rey Luis XIV, y, en 1703, el segundo, cuando obtiene el puesto de organista de la Capilla Real, sustituyendo a Nivers.

Marchand rechazaba las adulaciones de los ignorantes; prefería que le escucharan dos o tres personas conocedoras de su arte antes que una multitud sin conocimientos. Por ello, huía de la búsqueda de público publicitándose en los barrios o en los cafés; prefería rodearse de entendidos e intelectuales que apreciaran su arte con mejor criterio. El historiador Laborde menciona que a veces tocaba para unas pocas personas en las horas en que la iglesia estaba

cerrada. Por ello, cuando acompañaba los oficios a los que asistía una gran multitud, tocaba las piezas estrictamente necesarias para la celebración.

Esta actitud tan reservada y, en cierto modo egocéntrica, quizás fue la razón por la cual en 1717 eludió un duelo musical que tenía previsto llevar a cabo con Juan Sebastian Bach en Dresde, al escuchar cómo este último tocaba el clavecín mientras lo afinaba, con lo que hubiera tenido que reconocer el gran talento del *Thomaskantor*.

DIALOGUE.

Composé par M^r MARCHAND à Paris 1696.

(And.^{te} maestoso.)

(G^d chœur.)

(PED.)

Arranque en *Grand chœur* del *Dialogue* de Louis Marchand

La arrogancia que parecía mostrar en su profesión se tornaba en sumisión ante su esposa, quien le exigía constantemente la mitad de las ganancias que ingresaba como organista del rey, lo que le llevó en cierta ocasión a acompañar el oficio real solamente hasta la mitad de la celebración, dejando el asiento de organista vacío durante el resto. Esto le supuso una seria advertencia que por poco acaba con su puesto.

Sus últimos años en París estuvieron marcados por su actividad como docente más que como concertista, pero ello no impidió que sus alumnos alabaran sus grandes dotes como profesor, entre ellos, el gran compositor Louis-Claude Daquin, quien años después escribió una completa biografía del maestro.

Se conservan varias obras para órgano de Louis Marchand, aunque quizás muchas se han perdido. Destacan varios diálogos, tríos, dúos, recitados para juegos solistas y un Te Deum. Aun siendo relativamente reducida la obra organística que se ha preservado, podemos afirmar que Marchand es uno de los grandes maestros franceses del órgano barroco, autor de una música llena de viveza y colorido, con numerosos diálogos entre los diferentes registros del órgano. Sus *tutti* explotan a la perfección todos los recursos sonoros del instrumento, y los juegos solistas resaltan su discurso con gran nitidez. No hay en su música un contrapunto complejo, pero sí un sentido de la construcción formal que impacta rápidamente en el oyente.

Este *Dialogue*, compuesto en París en 1696, da inicio a su tercer libro de órgano, y es sumamente representativo de la grandeza de su música, todo imaginación y colorido, con un cierto atrevimiento formal que lleva a fuertes contrastes de timbre y carácter que hacen que la obra sea amena y variada. Comienza con un poderoso *tutti* (*Grand chœur*) al que siguen diversos *Récit au dessus* (recitado de un juego agudo) y *Récit à la basse* (recitado de un juego grave). Después, los juegos graves y agudos se unen para formar un diálogo muy vivo entre el *Grand jeu* (mixturas + lengüetas) y su *Echo* en el teclado Recitativo. Sigue un movimiento *Lentement* encomendado a los fondos (flautados) y una graciosa alternancia de recitados entre *Cornet* (corneta, aguda) y *Cromorne* (cromorno, grave). El final se aproxima con un vivo *Legerement* encomendado a las lengüetas (*Anches*) del Gran Órgano que se corona con un *tutti* final en movimiento *Grauelement* (grave). Un impresionante colofón para este precioso recital de variadas texturas y audaces combinaciones tímbricas.

Antonio Vivaldi

Antonio Lucio Vivaldi (Venecia, 1678 - Viena, 1741) ha pasado a la historia de la música como uno de los más grandes compositores y violinistas del Barroco italiano. Es a día de hoy una figura conocidísima cuya copiosa obra concertística ejerció una influencia determinante en la evolución histórica que llevó al afianzamiento de la sinfonía.

Autor enormemente prolífico, la producción de Vivaldi abarca no sólo el género concertante, sino también abundante música de cámara, vocal y operística. Célebre sobre todo por sus cuatro conciertos para violín y orquesta reunidos bajo el título *Las cuatro estaciones*, cuya fama ha eclipsado otras de sus obras igualmente valiosas, si no más, Vivaldi es por derecho propio uno de los más grandes compositores del período barroco, impulsor de la llamada Escuela veneciana (a la que también pertenecieron Tommaso Albinoni y los hermanos Benedetto y Alessandro Marcello) y equiparable, por la calidad y originalidad de su aportación, a sus contemporáneos Bach y Haendel.

Poco se sabe de la infancia de Vivaldi. Hijo del violinista Giovanni Battista Vivaldi, el pequeño Antonio se inició en el mundo de la música probablemente de la mano de su padre. Orientado hacia la carrera eclesiástica, fue ordenado sacerdote en 1703, aunque sólo un año más tarde se vio obligado a renunciar a celebrar misa a consecuencia de una enfermedad bronquial, posiblemente asma.

También en 1703 ingresó como profesor de violín en el *Pio Ospedale della Pietà*, una institución dedicada a la formación musical de muchachas huérfanas. Ligado durante largos años a ella, muchas de sus composiciones fueron interpretadas por primera vez por su orquesta femenina. En este marco vieron la luz sus primeras obras, como las *Suonate da camera Op. 1*, publicadas en 1705, y los doce conciertos que conforman la colección *L'estro armonico Op. 3*, publicada en Amsterdam en 1711.



Antonio Vivaldi

Aun cuando en tales composiciones se dan todavía las formas del "concerto grosso", la vivacidad y la fantasía de la invención superan ya cualquier esquema y atestiguan una tendencia resuelta hacia la concepción individualista y por ende solista del concierto, que se halla mejor definida en los doce conciertos de *La stravaganza Op. 4*: estructura en tres movimientos (*allegro-adagio-allegro*), composición más ligera y rápida, casi exclusivamente homofónica, y modulación dinámica y expresiva, inclinada al desarrollo del proceso creador y fuente de nuevas emociones e invenciones.

Con estas colecciones, Antonio Vivaldi alcanzó en poco tiempo renombre en todo el territorio italiano, desde donde su nombradía se extendió al resto del continente europeo, y no sólo como compositor, sino también, y no en menor medida, como violinista, pues fue uno de los más grandes de su tiempo. Basta con observar las dificultades de las partes solistas de sus conciertos o sus sonatas de cámara para advertir el nivel técnico del músico en este campo.

Conocido y solicitado, la ópera, el único género que garantizaba grandes beneficios a los compositores de la época, atrajo también la atención de Vivaldi, a pesar de que su condición de eclesiástico le impedía en principio abordar un espectáculo considerado en exceso mundano y poco edificante. De hecho, sus superiores siempre recriminaron a Vivaldi su escasa dedicación al culto y sus costumbres laxas.

Inmerso en el mundo teatral como compositor y empresario, *Ottone in Villa* (1713) fue la primera de las óperas de Vivaldi de la que se tiene noticia. A ella siguieron títulos como *Orlando furioso*, *Armida al campo d'Egitto*, *Tito Manlio* y *L'Olimpiade*, hoy día sólo esporádicamente representadas.

La fama del músico alcanzó la cúspide en el meridiano de su vida con la publicación de sus más importantes colecciones instrumentales: *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* Op. 8 y *La cetra* Op. 9. La primera colección, publicada en Amsterdam en 1725, contenía un total de doce conciertos y se iniciaba con el conjunto de cuatro conciertos con violín solista titulado *Las cuatro estaciones*, los mejores de la colección y los más célebres de su obra.



Manuscrito del *In furore iustissimae irae* de Antonio Vivaldi

In furore iustissimae irae RV 626

El motete *In furore iustissimae irae* RV 626 es una pieza que demuestra el valor y el talento del Vivaldi operista y perfecto conocedor de las voces y sus potenciales para mostrar los más inusuales recursos expresivos de los cantantes.

En la época de Vivaldi, el motete para solista se hallaba ya perfectamente delineado en cuanto a su contenido y forma: dos arias por un recitativo, con un jubiloso *aleluya* como brillante final. Dentro de la obra litúrgica del compositor barroco encontramos un gran número de estas composiciones. Pero, a juicio de muchos estudiosos, ninguna tan brillante como el RV 626.

El aria evoca, como el nombre del motete indica, la cólera, el furor divino. Las crónicas de la época recuerdan a Vivaldi como un “furioso” virtuoso del violín. Nunca nadie como él reflejó la cólera y la ira de esa forma tan intensa y enérgica. La sección B con su calma y sus melismas sinuosos contrasta con el carácter explosivo de la sección A.

La obra fue compuesta presumiblemente hacia 1722 o 1724 y estrenada en Roma bajo el auspicio de la Academia de la Arcadia que patrocinaba el cardenal Ottoboni, también mecenas del joven Händel por esos años. Se compone de *Aria – Recitativo – Aria – Alleluia*. Interpretaremos la primera aria de la obra que da título a este concierto.

In furore iustissimae irae
tu divinitus facis potentem.
Quando potes me reum punire
ipsum crimen te gerit clementem.

*En la furia de tu justa ira
eres divinamente poderoso.
Cuando puedas castigar mis culpas,
ellas mismas te harán misericordioso.*

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 melodías 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. Dado que da el nombre a nuestro grupo y la consideración en que tenemos a esta importante figura musical, vamos a presentar una amplia documentación sobre la vida y obra de este maestro.

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.

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.



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

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.

2. Etapas de Leipzig y Sorau

En otoño de 1701 Telemann inició sus estudios universitarios, pero no en Helmstedt, donde sus antepasados y sus maestros lo habían hecho, sino en Leipzig. Según su propio relato reflejado en las autobiografías de 1718 y 1739, comenzó con la firme intención de estudiar derecho, de acuerdo con los deseos de su madre. Al parecer, había dejado en Magdeburgo todos sus instrumentos, composiciones y partituras, y se las ingenió durante un tiempo para ocultar sus dotes musicales a los numerosos melómanos que había entre sus compañeros de estudios. Sin embargo, se cuenta que un día un compañero de habitación descubrió por casualidad una de las composiciones de Telemann, y que éste dispuso que se interpretara en la *Thomaskirche*. Cuando el alcalde de Leipzig encargó a Telemann que escribiera una cantata cada dos semanas para ser interpretada allí, comenzó una carrera musical que resultaría ser tan brillante como imparable. Telemann tenía el don de atraer a los estudiantes de música e involucrarlos en un sinnúmero de actividades. En 1702 fundó un *collegium musicum* con todos ellos; los conciertos públicos que organizó con regularidad iniciaron un nuevo capítulo en la historia de los *collegia musica*. Mientras que en el siglo XVII la música estudiantil era una actividad casual y de ocio, Telemann y su *collegium musicum* estaban orientados a la interpretación en público. En 1702 fue nombrado director musical de la Ópera de Leipzig, cuyo fundador, N. A. Strungk, había muerto dos años antes; aquí pudo emplear a estudiantes como cantantes e instrumentistas. En tres años había compuesto al menos cuatro óperas, y, más tarde, continuó escribiendo óperas para Leipzig desde Sorau, Eisenach y Frankfurt, más de 20, según la autobiografía de 1739, aunque no se dispone de pruebas más que de cinco. Cuando en 1704 se instaló un nuevo órgano en la *Neue Kirche*, que hasta 1710 fue también la iglesia de la universidad, Telemann solicitó el puesto de organista, apoyando su solicitud con la promesa de que, sin aumento de estipendio, también actuaría como director musical y que él y su *collegium musicum* darían conciertos de música sacra en la iglesia los días de fiesta y de feria. En estas condiciones, las autoridades de la ciudad no dudaron en ofrecerle el nombramiento.



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

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

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

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.

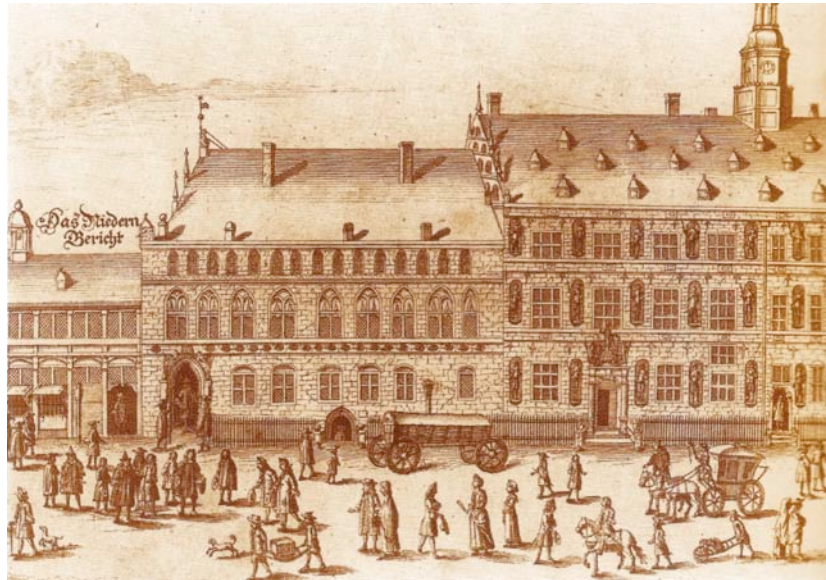
En 1714 se casó con Maria Katharina Textor, hija de un funcionario del ayuntamiento de Frankfurt; de esta unión nacieron ocho hijos y dos hijas. Ninguno de sus vástagos llegó a ser músico. Gracias a su tercer matrimonio, Telemann se convirtió en ciudadano francfortés, privilegio que conservó incluso 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.

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 “llovida 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 Ayuntamiento de Hamburgo en la época de Telemann (Hamburg Staatsarchiv)

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.

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

Tras largas deliberaciones, el consejo se negó a liberar a Telemann. Sin embargo, se le aumentó el estipendio y no se plantearon más objeciones a sus conciertos públicos ni a su participación en la ópera. En julio de 1723, Telemann le escribía a su amigo arquitecto y bibliófilo Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687–1769) diciéndole que sus conciertos públicos eran patrocinados por los ciudadanos más adinerados y el

consejo en pleno. De este modo, se convirtió en el único responsable de la organización y ejecución de los conciertos públicos en la ciudad. En 1722 fue nombrado director musical de la Ópera de Hamburgo, de la que se hizo cargo hasta su cierre en 1738. Además de muchas óperas del propio Telemann, las de Händel y Keiser ocupaban un lugar destacado en los programas, para los que a menudo contribuía él mismo con más piezas de música.



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

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.

5. La repercusión de la figura de Telemann en la vida musical alemana de su tiempo

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.

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.

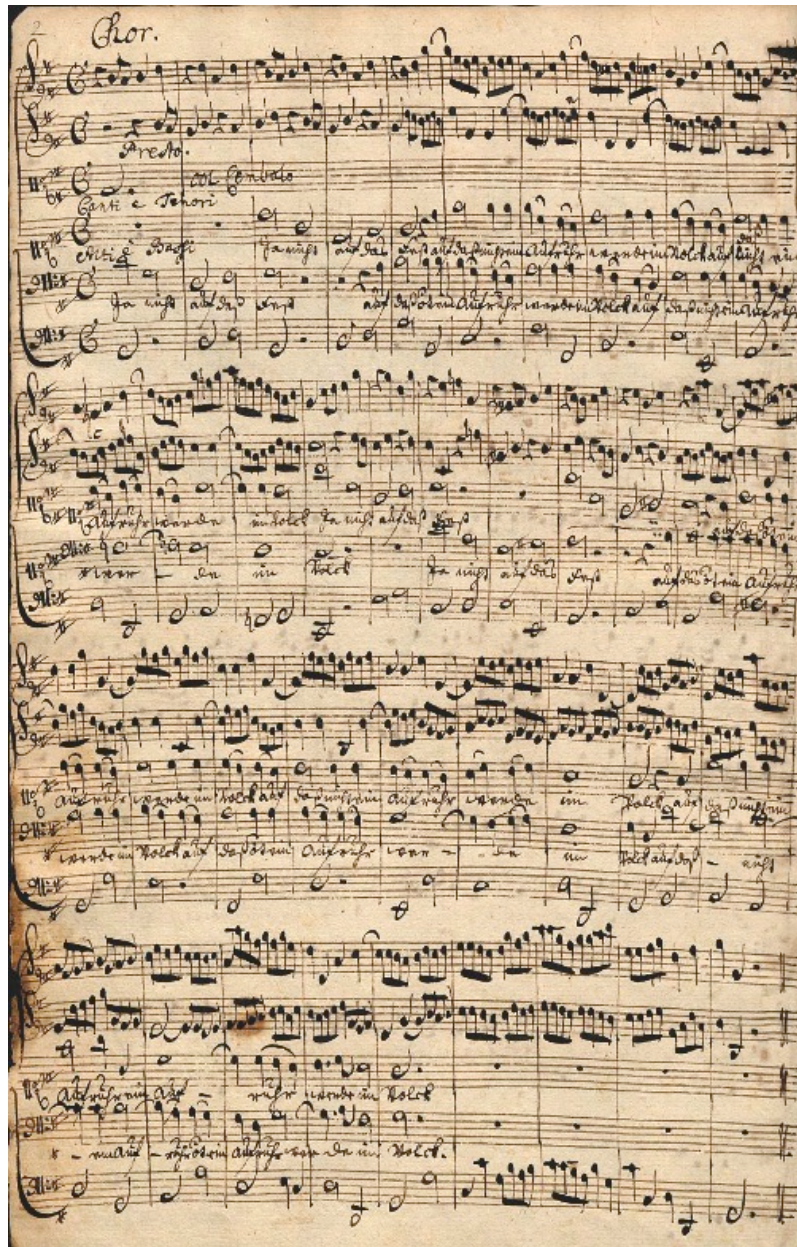
7. *Música sacra*

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 *Fortsetzung 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.



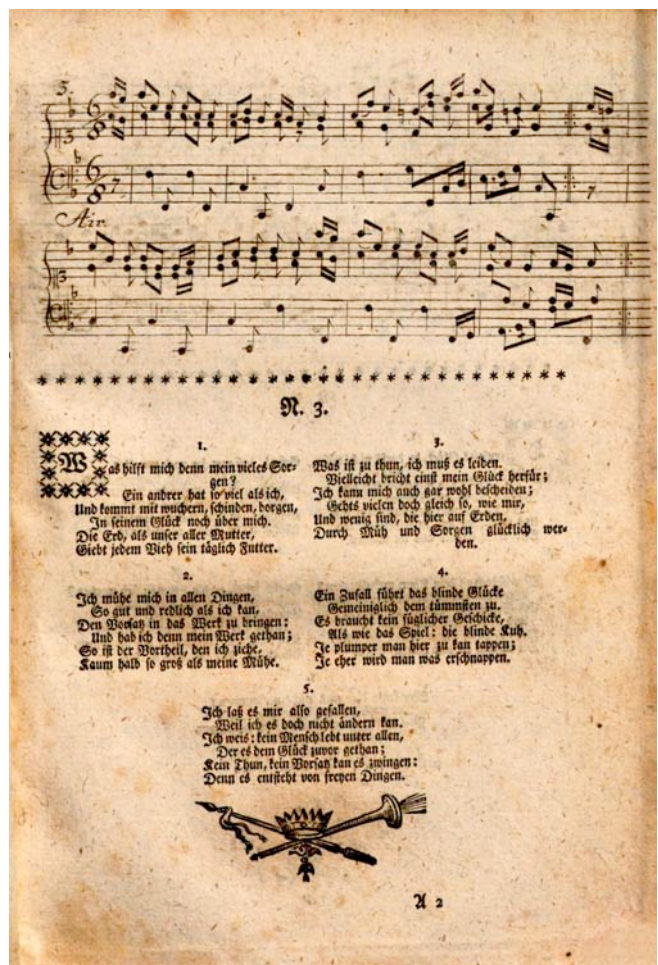
Primer coro de la Pasión según San Mateo de 1730 en el que se aprecia la escritura de un canon a la octava a dos voces, con altos y bajos a la octava en el sujeto y tiples y tenores a la octava en la respuesta (copia de Heinrich Bokemeyer, 1679–1751; Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 21714)

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.

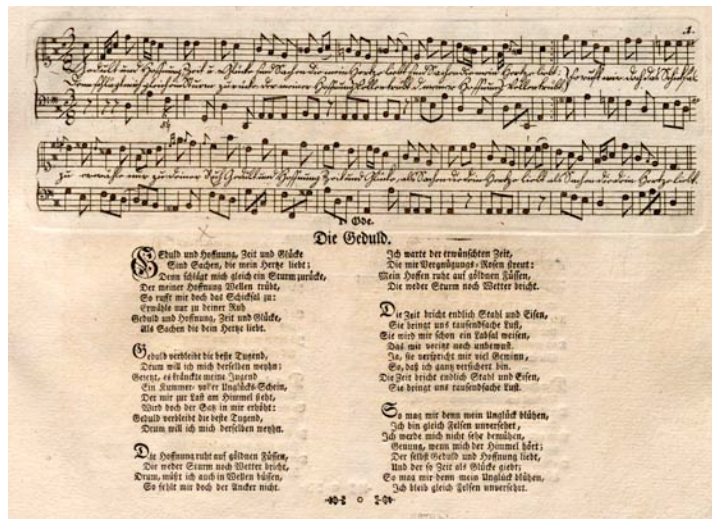
8. Música vocal profana

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.



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

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



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

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

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



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

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.

10. Obras teóricas

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

Pero entonces se limitó a unas pocas observaciones sobre la figuración del contrabajo, y se remitió de nuevo al *Musicalischer Practicus*, que iba a arrojar más luz sobre el tema.

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



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

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

de este modo, el uso del doble bemol en los procesos modulatorios podía evitar el del doble sostenido y viceversa, prefiriéndose el empleo de los dobles bemoles en las tonalidades con armaduras en bemoles y el de los dobles sostenidos en las que tenían armaduras con sostenidos. Muchos miembros de la sociedad criticaron injustamente esta exposición, al considerarla puramente teórica y carente de utilidad práctica. Además, estas relaciones interválicas eran difícilmente demostrables en un teclado afinado con temperamento igual, y tampoco Telemann tenía la intención de desarrollar un temperamento nuevo, ni había contemplado el uso de cambios enarmónicos ocasionales en la armonización de corales sencillos, a menos que lo exigiera el texto.

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

11. Obras de Telemann que interpretamos en nuestro programa

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

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

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

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

Spiritoso (Allegro)

Trompeta en Re

Órgano

5

Tpt. Re

Org

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

114 **Largo**

Org.

Ped.

116

Org.

Ped.

eco

voz

eco

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

Vivace

Tpt. Re

Org

144

Tpt. Re

Org

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

La segunda 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.

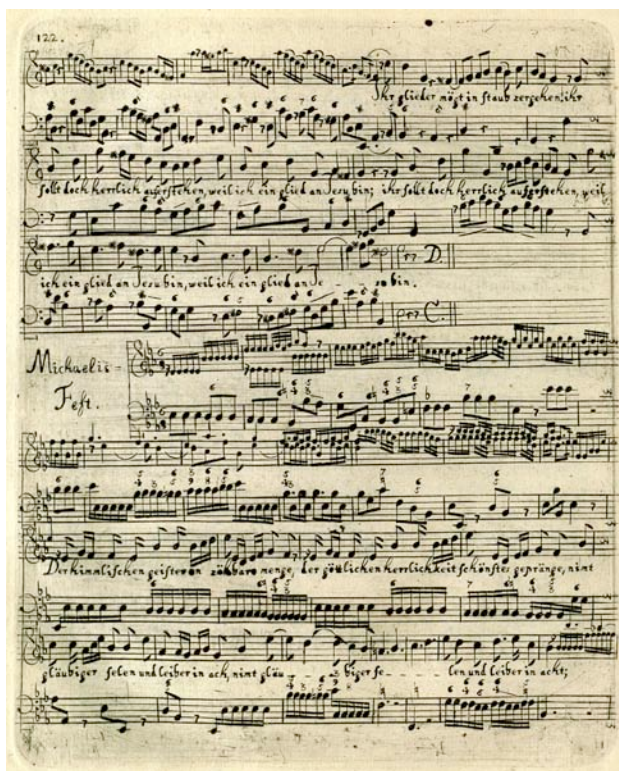
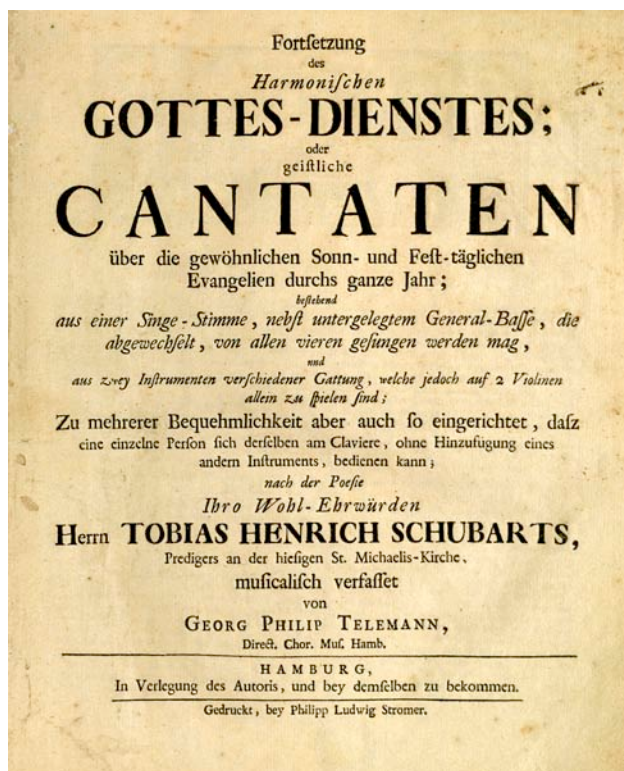
*Pero si este poder te invade,
no te dejes engañar por los placeres de la carne.
Por él mismo, brilla
el fuego puro del Altísimo,
a quien solo esta destinada esta protección.*

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 Stromer en 1731

Trompeta piccolo en Sib

Soprano

Órgano

Der himm li-schenGei-ster un zähl - ba re_Men - ge der gött li-chenHerr-lich keit schön- stes Ge.prän - ge nimmt

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

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

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

Entrada de la soprano en la segunda aria de la cantata *Der himmlischen Geister unzählbare Menge* TWV 1:298

António Correia Braga

El *Liuro de Obras de Orgão juntas pella coriosidade do P. Fr Roque da Coceição* está fechado en el Anno de 1695. Contiene 67 composiciones para órgano, entre ellas, versos, fantasías, obras de registro entero y medio registro, y, como obras muy relevantes, cuatro “batallas”, una de Pedro de Araújo, otra de Diogo da Coceição, una de las múltiples versiones de la célebre *Batalha Famosa* (anónima) y una última que está firmada por António Correia Braga.

Portada del *Liuro de Obras de Orgão* de Roque da Coceição

En realidad, la mayoría de las obras de esta magna colección son anónimas, o quizás fueron escritas por el propio Roque da Coceição, que, en virtud de la natural modestia clerical, las dejó sin firmar. El inmenso volumen procede la Biblioteca Municipal de Oporto, donde se catalogó con el número 1607 (Loc. G.7) y puede considerarse como una de las más importantes fuentes documentales de música para órgano del siglo XVII en toda Europa. El libro contiene también algunas indicaciones teóricas, como, por ejemplo, el diseño del teclado característico de la octava corta, que se encuentra igualmente muy extendido en los instrumentos de la escuela castellana, y por el cual el mi grave equivale al do, el fa sostenido al re y el sol sostenido al mi, quedando sin representación los sonidos do, re, fa y sol sostenidos de la octava más grave del teclado. Las obras están escritas a cuatro pentagramas.

Ilustración de la octava corta en el *Liuro de Obras de Orgão* de Roque da Coceição

Escritura a cuatro pentagramas en el *Liuro de Obras de Orgão* de Roque da Coceição

De la vida y obra de António Correia Braga muy poco se sabe a día de hoy; solamente que hacia 1695 trabajaba como profesor de música y director del coro del Seminario Conciliar de San Pedro y San Pablo en la ciudad de Braga. Su *Batalha do Sesto Tom* figura con el nº56 en el manuscrito del Libro de Roque da Coceição, y es una de las piezas más significativas

de la colección. Su estilo se enmarca en el clásico diálogo retórico entre los coros del órgano que simbolizan la contienda entre dos ejércitos imaginarios, con alternancia de propuestas “en voz” y “en eco”, dentro de una dinámica de variados intercambios que ofrecen texturas unas veces imitativas, otras homofónicas, con acordes repetidos y empleo profuso de la poderosa lengüetería tan característica de los instrumentos ibéricos de los siglos XVII y XVIII. De este modo, con el término de “batalla” se denomina a una obra original para órgano que simula el encuentro dialéctico entre dos contingentes musicales. Suenan las lengüetas en todo su esplendor, especialmente los clarines, dulzainas, bajoncillos y todo tipo de trompetería horizontal bien visible sobre la fachada del órgano. De aquí que estos juegos se engloban bajo el término de “lengüetería en batalla”. Se escuchan trompetas y llamadas, unas más próximas, otras más lejanas, pero todas las secciones de la obra configuran un entramado de gran sonoridad y consistencia compositiva. Se interpretaban con ocasión del recibimiento en la iglesia de alguna personalidad importante del mundo de la política, el clero o el estamento militar. También se tocaban con ocasión de la celebración o conmemoración de algún triunfo militar de importancia.

Inciso dinámico al comienzo de la *Batalha do Sesto Tom* de António Correia Braga

Primer solo de trompeta de la *Batalha do Sesto Tom* de António Correia Braga

La *Batalha do Sesto Tom* comienza con un inciso muy dinámico al que sigue una serie de pasajes tanto acordales como contrapuntísticos. El solo de trompeta con sus correspondientes respuestas en eco se presenta majestuoso y noble sobre un pedal en do. Siguen diversos pasajes con ritmos ternarios y ecos entre los registros agudo y grave del

instrumento. Después entra un nuevo pasaje en batalla que interpretamos en grupos de corcheas con puntillo, que llegan a culminar en un entramado muy abigarrado, pero de gran transparencia expositiva. A continuación, como un grupo de voces lejanas, se presenta un canon con mutación de cuarta por quinta que da paso a la última marcha triunfal, donde se despliegan los mejores artificios del instrumento, es decir, todo su coro de *plenum* más la lengüetería. Obra magistral, esta *Batalha* de António Correia Braga puede situarse entre las obras más representativas del repertorio barroco ibérico; lástima que, si todavía es poco conocida la música de los compositores barrocos españoles, aún lo es menos la de sus coetáneos lusitanos. Sirva esta pieza como botón de muestra sumamente representativo.

Canon por mutación de cuarta por quinta en la *Batalha do Sesto Tom* de António Correia Braga

Marcha triunfal al final de la *Batalha do Sesto Tom* de António Correia Braga

George Friedrich Händel

Georg Friedrich Händel (o Haendel) nació en Halle (Alemania) en 1685 y murió en Londres en 1759. Su gran éxito profesional lo forjó en Inglaterra. Fue estricto contemporáneo de Johann Sebastian Bach, aunque difícilmente podrían hallarse dos compositores más opuestos en cuanto a estilo y aspiraciones. Händel representa no sólo una de las cimas de la época barroca, sino también de la música de todos los tiempos. Músico prolífico como pocos, su producción abarca todos los géneros de su época, con especial predilección por la ópera y el oratorio, a los que, con su aportación, contribuyó a llevar a una etapa de gran esplendor.

Oponiéndose a los deseos de su padre, quien pretendía que siguiera los estudios de derecho, la carrera de Händel como músico comenzó en su Halle natal, donde tuvo como profesor al entonces célebre Friedrich Wilhelm Zachau, organista de la *Liebfrauenkirche*. Fue tal su aprovechamiento que en 1702 fue nombrado organista de la catedral de su localidad y, un año más tarde, violinista de la Ópera de la corte de Hamburgo, donde entabló contacto con Reinhard Keiser, quien le introdujo en los secretos de la composición para el teatro.

En Hamburgo estrenó Händel en 1705 su primera ópera, *Almira*, que fue bien acogida por el público. Un año más tarde el músico emprendió un viaje a Italia que habría de tener especial importancia, ya que le dio la oportunidad de familiarizarse con el estilo italiano e introducir algunas de sus características en su propio estilo, forjado en la tradición contrapuntística alemana. Las óperas *Rodrigo* y *Agrippina* y el oratorio *La Resurrezione* datan de esa época.

En 1710, Händel regresó a Alemania y fue nombrado maestro de capilla de la corte del Elector de Hannover, puesto que abandonó al final de ese mismo año para trasladarse a Inglaterra, donde pronto se dio a conocer como autor de óperas italianas. El extraordinario triunfo de la segunda de su autoría, *Rinaldo*, le decidió a afincarse en Londres a partir de 1712.

Dos años más tarde, su antiguo patrón, el Elector de Hannover, fue coronado rey de Inglaterra con el nombre de Jorge I, y el compositor reanudó su relación con él, interrumpida tras el abandono de sus funciones en la ciudad alemana. Estos años resultaron ser de gran prosperidad para Händel; sus óperas triunfaron en los escenarios londinenses sin que los trabajos de autores rivales como Bononcini y Porpora pudieran hacerle sombra. Sin embargo, a partir de la década de 1730, la situación cambió de modo radical. A raíz de las intrigas políticas, las disputas con los divos (entre ellos el *castrato* Senesino), la bancarrota de su compañía teatral y la aparición de otras compañías nuevas, parte del público que hasta entonces le había aplaudido le volvió la espalda.

A partir de ese momento, Händel volcó la mayor parte de su esfuerzo creativo en la composición de oratorios: si *Deidamia*, su última ópera, data de 1741, de ese mismo año es *El Mesías*, la obra que más fama le ha reportado. Con temas extraídos de la Biblia y textos en inglés, los oratorios –entre los que cabe citar *Israel en Egipto*, *Sansón*, *Belshazzar*, *Judas Maccabeus*, *Solomon* y *Jephta*– constituyen la parte más original de toda la producción del

compositor y la única que, a despecho de modas y épocas, se ha mantenido en el repertorio sin altibajos significativos, especialmente en el Reino Unido, donde el modelo establecido por Händel ha inspirado la concepción de sus respectivos oratorios a autores como Edward Elgar o William Walton.

No obstante, no hay que olvidar otras facetas de su producción, en especial la música instrumental, dominada por sus series de *Concerti grossi* y conciertos para órgano. Los últimos años de su vida estuvieron marcados por la ceguera originada a consecuencia de una fallida operación de cataratas. A su muerte fue inhumado en la abadía de Westminster junto a otras grandes personalidades británicas.

Amadigi di Gaula, HWV 11, Act 2, Scene 10: No. 23

Aria: *Desterò dall'empia dite*

Melissa

Recitativo

Mi deride l'amante,
la rivale mi sprezza,
ed io lo soffro, oh stelle.
No, non sarà giammai
ch'io perda il mio vigor
fra pene e guai.

Melissa

Recitativo

*El amante se burla de mí,
la rival me desprecia,
y lo sufro, oh estrellas.
No, nunca ocurrirá
que pierda mi vigor
en el dolor y en la adversidad.*

Aria

Desterò dall'empia Dite
ogni furia a farvi guerra,
crudi, perfidi, sì, sì!
Ombre tetre, omai sortite
dall'avello che vi serra,
a dar pene e colui che mi scherni.

Aria

Despertaré de la impía Dite
toda la furia para hacerte la guerra,
¡Cruelles, traicioneros, sí!
Sombras tétricas, surgid ahora
del sepulcro que os retiene
para hacer sufrir a quien se burle de mí.*

** Dite: Dios (Diosa en el texto) latino de Ultratumba, comparado con Plutón y con el Pluto de los griegos. Se le veneró como dios protector de los tesoros escondidos en las entrañas de la tierra.*

Amadigi di Gaula (HWV 11) es una ópera basada en una obra de caballerías de 1699 del escritor Antoine Houdar de La Motte titulada *Amadis de Gaula*. El compositor André Cardinal Destouches también escribió una ópera sobre este tema. El libreto es de un autor aún no consensuado, pues los expertos hablan de John Jacob Heidegger, aunque tampoco han descartado a Giacomo Rossi o Nicola Francesco Haym como posibles autores.

La obra de Händel se estrenó el 25 de mayo de 1715 en el teatro *Her Majesty's* de Londres, teniendo en su interpretación original al famoso castrato Nicolò Grimaldi. La ópera fue recibida con un gran éxito, siendo representada diecisiete veces en Londres y un número similar de veces en Hamburgo con un título diferente, *Oriana*. Luego cayó en el olvido hasta su recuperación en 1929 en Osnabrück (Alemania) y en 1968 en Inglaterra.

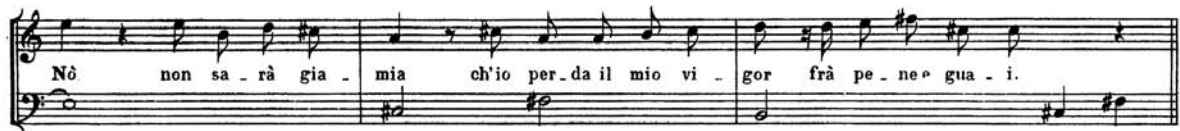
El manuscrito original de Händel desapareció, siendo conocida únicamente una edición del libreto de 1715. Se conserva una copia en la Biblioteca Británica RM 19 g.2 (folio 43^v-47).

SCENA X.

MELISSA sola.

MELISSA. 

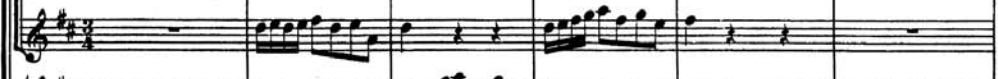
Mi de-ri-de l'a-man-te, la ri-va-le mi sprez-za, ed io lo sof-fro, oh stel-le?



Nò non sa-rà gia-mia ch'io per-da il mio vi-gor frà pe-ne-gua-i.

Allegro.

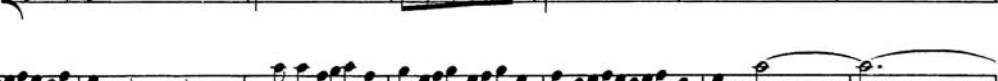
Tromba. 

Oboe. 

Violini unisoni. 

Viola. 

MELISSA. 

Bassi. 



Recitativo (*Mi deride l'amante*) y comienzo del aria (*Desterò dall'empia Dite*) de Melissa de la ópera *Amadigi di Gaula* HWV 11 de Georg Friedrich Händel en su versión original con orquesta

En cuanto al argumento, Amadigi, un paladín, y Dardano, el Príncipe de Tracia, están ambos enamorados de Oriana, hija del rey de las Islas Afortunadas. Oriana prefiere a Amadigi. También Melissa, la hechicera, quiere atraer a Amadigi, intentado capturarlo por los efectos de diferentes hechizos, escritos, e incluso amenazas. Amadigi se enfrenta a diversos espíritus y furias, y en un duelo mata a Dardano. Melissa invoca al fantasma de Dardano para que le ayude en su venganza, pero el fantasma dice que los dioses están predispuestos a proteger a Amadigi y Oriana. Orgando, tío de Oriana y brujo, desciende del cielo en un carro y bendice la unión de Amadigi y Oriana. Una danza de pastores concluye la ópera.

Johann Kaspar Kerll

Gran compositor y clavecinista muy admirado en su época, Kerll comenzó sus estudios musicales con su padre, que era organista en Adorf (Sajonia). Siendo aún joven, fue requerido en Viena por el archiduque Leopold Wilhelm para ocupar el puesto de organista de la corte, y “como reconocimiento por su extraordinario talento” pudo acceder a estudiar con Giovanni Valentini, *Kapellmeister* de la corte imperial. Viendo los progresos que hacía el joven Kerll, el archiduque decidió enviarle a Roma para que estudiara composición con Carissimi y clavecín con Frescobaldi. En 1650 se publicó en la *Musurgia universalis* de Kircher la primera composición suya de que se tiene noticia, una *ricercata* a cuatro partes. Por ese tiempo, el maestro se encontraba en Bruselas como organista de la corte de su protector, el archiduque, que también fue virrey de los Países Bajos Españoles entre 1646 y 1656.



Johann Kaspar Kerll

El 27 de febrero de 1656, el Elector bávaro Ferdinand Maria le nombró *vice-Kapellmeister* de su corte de Múnich, y el 22 de septiembre fue ascendido a *Kapellmeister*. En 1657 compuso su primera ópera, *L'Oronte*, y al año siguiente fue invitado para improvisar al órgano en Frankfurt y para tocar en la misa de coronación del emperador Leopoldo I. Este y todo su séquito quedaron vivamente impresionados por las dotes de interpretación de Kerll. Tal fue su éxito que el emperador le concedió un título nobiliario en 1664. En 1669 dedicó a Ferdinand Maria dos importantes obras: un réquiem y la colección de obras vocales *Delectus sacrarum cantionum*. Entre 1658 y 1672, compuso y dirigió diez óperas más. Sin embargo, con el paso del tiempo, empezó a tener diferencias y fricciones con los músicos, que discrepaban de sus ideas progresistas en la composición, por lo que en 1673 se trasladó a Viena.

En la capital austríaca, Kerll se dedicó casi exclusivamente a la composición de música religiosa. Entre 1674 y 1677 fue organista de la Catedral de San Esteban, donde tuvo a Pachelbel como discípulo. En 1675, regresó a Múnich para dirigir una misa que había escrito para la consagración de la iglesia de San Cayetano. Dos años más tarde, fue nombrado organista de la corte imperial de Viena y dedicó al emperador y a la emperatriz el drama titulado *Pia et fortis mulier S. Natalia*, que escribió para los alumnos de la Escuela de Jesuitas de Viena.

Durante los años siguientes compuso obras tanto para la Iglesia como para la Corte, algunas de ellas en circunstancias ciertamente trágicas: la *Modulatio organica super Magnificat* durante la gran plaga que asoló Viena entre 1679 y 1682, y la *Missa in fletu solatium* durante la invasión de Viena por los turcos en 1683. Muchas de sus obras tuvieron gran éxito en Roma, donde el gran organista Bernardo Pasquini estrenó buena parte de su producción vocal y organística. Entre los discípulos de Kerll, destacaron Murschhauser, Fux y Reutter.



Portada de la *Modulatio Organica super Magnificat* de Johann Kaspar Kerll

La *Battaglia* para órgano de Kerll fue publicada en 1933 como *Batalla I Imperial* por Higinio Anglés, a partir del manuscrito M. 387 de la Biblioteca de Catalunya, donde figura reseñada como *Batalla Imperial de Cabanillas*, por lo tanto, atribuida al maestro valenciano Juan Bautista Cabanilles (Algemesí, Valencia, 1644 - Valencia, 1712). Algunas voces han discrepado de esta autoría, pues parece extraño que, en los órganos con teclado partido, el tema inicial pueda empezar en do mayor partiendo del “do” central y ascendiendo al “re” y al “mi”, cuando los registros de lengüeta exterior pocas veces abarcan el teclado completo.

Pero resultan especialmente interesantes las reflexiones que sobre este tema hizo el organista Miguel Bernal Ripoll en 2015, que se decanta por su atribución a Kerll. Son las siguientes:

- 1) Hay más fuentes que la atribuyen a Kerll, concretamente seis no españolas (Amsterdam, Toonkunst Bibliothek NL:At Ms 208-A-4; Múnich, Bayerische Staatsbibliothek D:Mbs Mus. Ms. 5368; Viena, Österreichische Nationalbibliothek A:Wn Cod.18685; Hamburgo, Staats- und Universitätsbibliothek D:Hs Nd VI Nr.2426; Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale I:Bc Mus. Ms. DD/53 y Göttweig, Musikarchiv des Stiftes Göttweig A:GÖ Ms. “Kerll 2”) frente a las dos españolas que la atribuyen a Cabanilles (Barcelona, Biblioteca de Catalunya E:Bbc M 387 ff.134-136 y Felanitx, Mallorca, Fundació Cosme Bauzà E:Felanitx Ms. 173 bis ff.107-110^v).
- 2) El propio Kerll enumera sus obras en el apéndice a su obra *Modulatio Organica super Magnificat octo ecclesiasticis tonis respondens* (Múnich, 1686), y entre ellas hay una *Battaglia* en la página 5 de dicho apéndice. Las fuentes de Bolonia y Göttweig contienen la mayoría de estas obras en el mismo orden enumerado por Kerll, con la *Battaglia* en el lugar correspondiente.
- 3) El estilo no parece propio de Cabanilles, pues no responde a la estructura típica del tiento de este autor, que es fundamentalmente seccional. Hay una sección polifónica introductoria, pero siguen otras construidas con una serie de llamadas de trompetas, más parecidas a las de las batallas de Ximénez. Hay también un uso intenso de la repetición de acordes, de las texturas simples y de la homofonía. Igualmente, aparece un pasaje de dos tiples en terceras poco habitual en la obra del maestro valenciano y que se encuentra literalmente en una canción de clarines de una de las recopilaciones de Martín y Coll.
- 4) Considerando la fecha de la copia de Viena (1661), parece raro que la obra de Cabanilles tuviera tanta difusión cuando él tenía solo 17 años.
- 5) Las copias de Barcelona y Felanitx tienen más errores respecto de aquellas que la atribuyen a Kerll. Por ejemplo, en la de Barcelona, algunas notas están equivocadas y además los compases están permutados de modo ilógico.
- 6) Las dos copias españolas eliminan los acordes de la parte grave, dejando solo el bajo, o subiéndolo una octava, y ambas titulan *La Victoria* al fragmento final en compás de proporción menor, algo que no se encuentra en las copias que la atribuyen a Kerll. En efecto, un acorde de cuatro notas sería poco eficiente en la región más grave del órgano, especialmente con el órgano pleno, con lo que parece ser más bien una pauta clavecinística. Parece que ambas fuentes españolas fueron copiadas a partir de una misma fuente, o que una es copia de la otra.
- 7) Por último, cabe señalar que esta no es la única música de compositores del ámbito austríaco o suralemán en las fuentes españolas de la época de Cabanilles, lo que sugiere que dicha música pudo tener en España una cierta difusión, como sucede con algunas obras de Froberger que aparecen en los mismos manuscritos que contienen esta batalla, o la *Fantasia Ut re mi fa sol la* de Kircher que se incluyó en la *Segunda Parte de la Escuela Música* de Pablo Nassarre (Zaragoza, 1723).



Página 5 del apéndice de la *Modulatio Organica super Magnificat* de Johann Kaspar Kerll, en cuya parte inferior aparece el íncipit de la *Battaglia*



Comienzo de la *Battaglia* de Johann Kaspar Kerll

Al margen de estos problemas de atribución, no cabe duda de que nos encontramos ante una obra realmente espectacular, tanto por su original sonoridad como por el cúmulo de efectos que se consiguen a través de su diversidad de texturas: notas repetidas con diseños puntillados, trinos, despliegues acordales, acordes repetidos, grupetos en pedal y polifonía en compás de proporción menor configuran una batería de recursos inagotable que enriquece el resultado final. Y, como es lógico, a la variedad textural acompaña una variedad tímbrica, con lo que disponemos de muchas posibilidades de registración para dar color a esta obra singular.

