

Telemann Trío

Kontzertua Algortan / Concierto en Algorta



Recital de ópera



Urriak 14, zapatua
Sábado 14 de octubre



Kristo Eroslea Parrokia
Parroquia Smo. Redentor



18:30



Libre



BATERA, GAUR, BETI
JUNTOS, HOY, SIEMPRE

Telemann Trío en la Iglesia del Santísimo Redentor

(14 de octubre de 2023 a las 6.30 de la tarde)

Índice

Programa

P.3

Telemann Trío “for you”

P.4

El órgano de la Parroquia del Santísimo Redentor en Getxo

P.7

---oooOooo---

NOTAS AL PROGRAMA

1. Giuseppe Verdi: “La Traviata”

p.12

2. Giuseppe Verdi: “I Lombardi”

p.16

**3. Wilhelm Richard Wagner: Obertura de
“Los Maestros Cantores de Núremberg”**

p.17

4. Wilhelm Richard Wagner: “Tannhäuser”

p.28

**5. Giuseppe Verdi: Marcha Triunfal
(Final del Acto II de la ópera “Aida”)**

p.35

6. Jacques Offenbach: Barcarola de “Los Cuentos de Hoffmann”

p.39

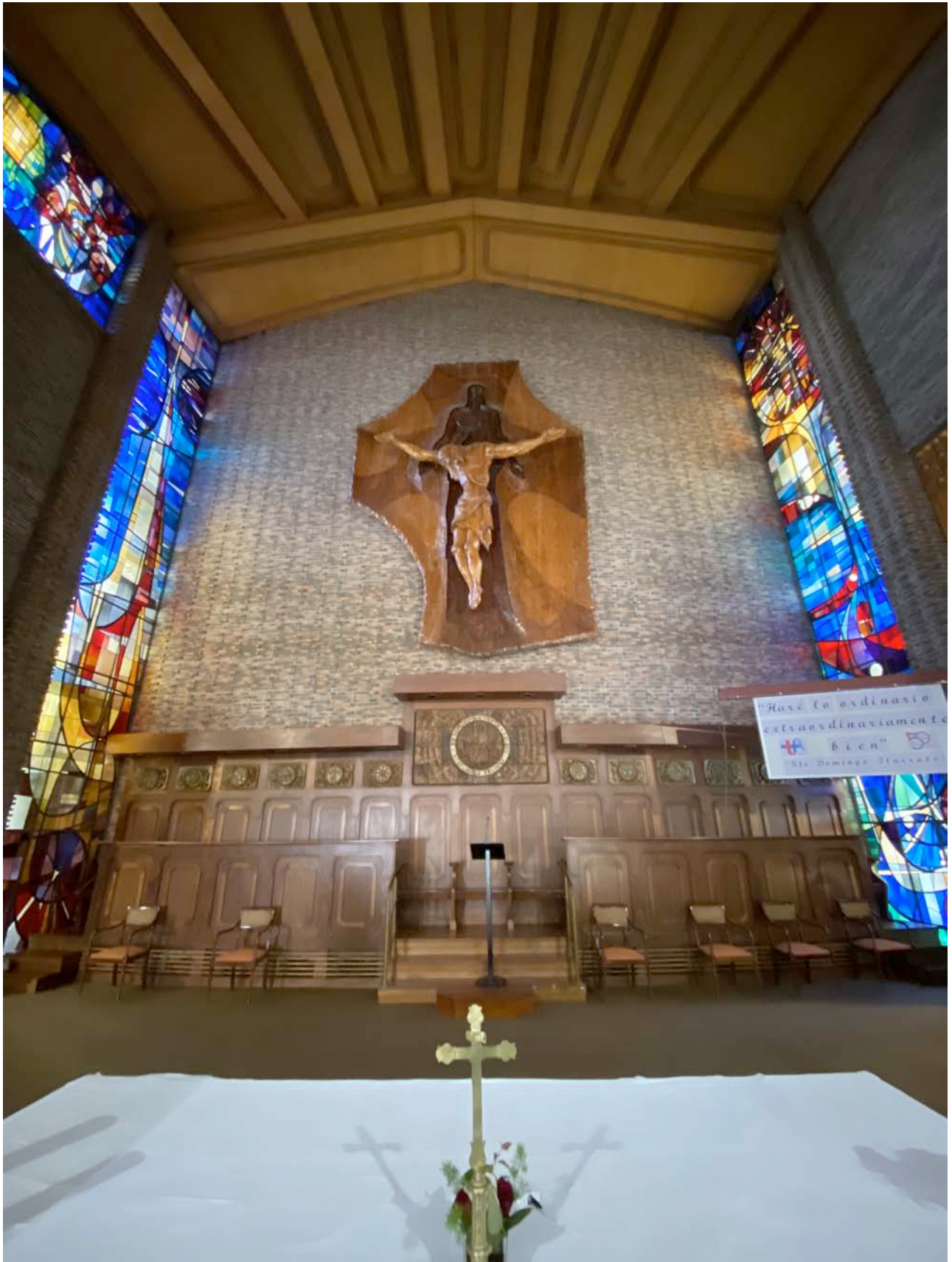
7. Georges Bizet: Habanera de la ópera “Carmen”

p.40

Fuera de Programa:

8. Franz Lehár: “La viuda Alegre”

p.44



IGLESIA DEL SANTÍSIMO REDENTOR – GETXO

14 de octubre de 2023 a las 6.30 de la tarde

“TELEMANN TRÍO”

SUSANA ZABACO PEREX – Soprano

EMILI CASTELO-BRANCO – Trompeta, Corneta y Fliscorno

PATXI GARCÍA GARMILLA – Órgano

- “Recital de Ópera” -

Giuseppe Verdi (Le Roncole, Italia, 1813 – Milán, 1901)

* “La Traviata” (selección de temas de la ópera)

Pasajes instrumentales de los Actos I y II. Acto III: *Addio, del passato*

* “I Lombardi”. *Capriccio* para trompeta y órgano (selección de temas de la ópera)

Wilhelm Richard Wagner (Leipzig, 1813 – Venezia, 1883)

* Obertura de “Los Maestros Cantores de Núremberg”

(arreglo para órgano de **Edwin Henry Lemare**, Ventnor, Inglaterra, 1866 – Los Angeles, 1934)

* *Allmächt'ge Jungfrau* (“Virgen poderosa”, de la ópera “Tannhäuser”)

Giuseppe Verdi

* Marcha Triunfal (Final del Acto II de la ópera “Aida”)

Jacques Offenbach (Colonia, Alemania, 1819 – París, 1880)

* *Barcarolla: Belle nuit, ô nuit d'amour* (de la ópera “Los Cuentos de Hoffmann”)

Alexandre-César-Léopold (Georges) Bizet (París, 1838 – Bougival, Francia, 1875)

* *Habanera: L'amour est un oiseau rebelle* (de la ópera “Carmen”)

Fuera de programa...

Franz Lehár (Komárom, Hungría, 1870 – Bad Ischl, Austria, 1948)

* *Lippen schweigen* (“Los labios callan”, de la opereta “La viuda alegre”)

Telemann Trío “for you”



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

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 Philipp Telemann, que da nombre al trío”. Y todo ello lo lleva a cabo sin perder de vista los sugerentes repertorios de los autores románticos y contemporáneos, la ópera, la música de los compositores vascos y el repertorio internacional y popular de las películas y los musicales de Broadway, lo que enriquece de manera notable su proyección artística y cultural, a la vez que supone un aliciente a la hora de explorar y dar a conocer al público una amplia paleta de estilos musicales.

Susana Zabaco Perex (soprano)

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

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

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

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

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

Participa en el día de la cultura rusa en colaboración con la Escuela de Idiomas de Bilbao en 2009 y 2016 junto con la pianista Viktoria Gavrilenko, 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 (trompeta)

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

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

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

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

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

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

Es Licenciado en Derecho por la Universidad de Barcelona.

Patxi García Garmilla (órgano)

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

Ha asistido a clases magistrales de órgano con Montserrat Torrent y Guy Bovet, y cursos de clavecín con Juan Manuel Ibarra y Rodrigo Madrid. Ha sido invitado en dos ocasiones (2007 y 2009) por el Consulado de España en Hannover y la Sociedad Hispano-Alemana de la Baja Sajonia para tocar en el instrumento barroco de estilo español de la *Neustädter Hof- und Stadtkirche St. Johannis*, así como

también por la *Fédération Francophone des Amis de l'Orgue* para quienes tocó obras de compositores vascos en el Palacio Euskalduna de Bilbao dentro de su XXIII Congreso (2007).

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

También ha participado con el Coro de la Universidad del País Vasco en la grabación de un CD con obras de Mompou, Gorriti y Ezkurra; y con el coro “Los Tonos Humanos” de Galdakao ha grabado otro CD dedicado íntegramente a Gabriel Fauré. Dos CDs más recogen varias obras del repertorio barroco ibérico interpretadas en los órganos históricos de Covarrubias (Burgos) y Pastrana (Guadalajara).

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

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

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

Leonor Hennequet (registrante)

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

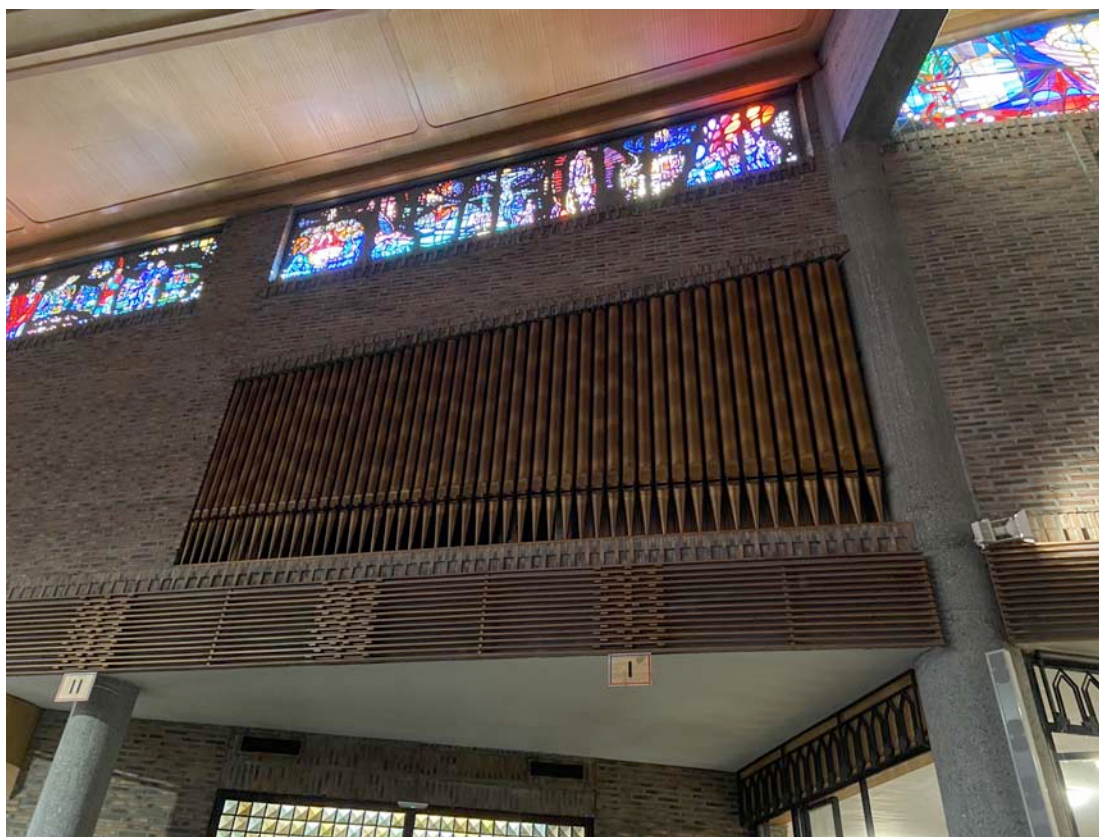
Interviene como registrante habitual en todos los conciertos que ofrece Patxi García Garmilla y es una perfecta conocedora de los diferentes tipos de órganos desde el Barroco hasta la actualidad, habiendo participado en numerosos conciertos ofrecidos en España y Alemania.



El órgano de la Parroquia del Santísimo Redentor en Getxo

Instalado en mayo de 1974, el órgano de la Parroquia del Santísimo Redentor de los PP. Trinitarios en Getxo lleva cumpliendo su función litúrgica a la perfección desde hace casi 50 años. Una característica que le diferencia de los demás es que no está situado en el coro, sino a la derecha del presbiterio, en el lado de la epístola, por detrás del altar y de frente a la feligresía, por lo que las personas asistentes pueden ver al organista en todo momento.

Fue construido e instalado por la casa ORGAMUSIK, cuyo taller estaba situado en el municipio de Alcobendas, a 15 kms de la ciudad de Madrid. El trabajo de esta firma, sin embargo, no ha tenido continuidad y ha desaparecido como empresa dedicada a la construcción y reparación de órganos. El órgano tiene su origen, al menos en un 50%, en el del Colegio de Religiosas del Sagrado Corazón que estaba en la Gran Vía bilbaína, en el solar que actualmente ocupa “El Corte Inglés”. Era un órgano de la casa Dourte, afincada en Begoña, y su propietario era algorteoño de nacimiento.



Sistema de tubos canónicos que esconden el conjunto de tubos y maquinaria del órgano de la Parroquia del Santísimo Redentor

La consola del órgano es de las llamadas “de pupitre”, con transmisión eléctrica, y está ubicada en el presbiterio, como hemos dicho, en el lado de la epístola. Los registros son de plaquetas basculantes y están dispuestos sobre los manuales a un mismo nivel y agrupados por departamentos. Sobre ellos hay dos hileras de tiradores para las combinaciones libres que se pueden programar. Dispone, así mismo, de botonera para el accionamiento de dos combinaciones fijas y libres; también tiene pisas para acoplamientos y pedales de “crescendo”, el de la izquierda, y de “expresión”, el de la derecha.

El órgano dispone de dos teclados manuales de 61 notas, un “pedalier” de 30 notas, transmisión eléctrica de notas y registros y teclado segundo de carácter expresivo. La pulsación en las notas es ligera incluso con los acoplamientos activados, necesitándose la misma fuerza para tocar un simple registro que un “tutti”.



Consola “de pupitre” del órgano de la Parroquia del Santísimo Redentor

La disposición del instrumento es como sigue:

Teclado Manual I: Violón de 16' (1), Violón de 8' (2), Flautado 8' (3), Salicional 8' (4), Flauta amabile 8' (5), Octava 4' (6), Docena 2' 2/3 (7), Quincena 2' (8), Lleno 4 h. (9) y Trompeta Real 8' (10).

Teclado Manual II: Flauta concierto 8' (11), Flauta dulce 8' (12), Cor de nuit 8' (13), Gamba 8' (14), Celeste 8' (15), Flauta cónica 4' (16), Nazardo 2' 2/3 (17), Flautín 2' (18), Tercia 1' 3/5 (19), Trompeta armónica 8' (20), Fagot y Oboe 8' (21) y Trémolo.

Pedallier: Subbajo 16' (1), Bordón 8' (2), Contras 8' (3), Octava 4' (4), Flauta 4' (5), Bombarda 16' (6), Trompeta 8' (7), Clarín 4' (8), Super I/P (9), Super II/P (10), Super Pedal (11)

Botoneras: Piano, Mezzoforte, Forte, Fortissimo, Anulador, Combinación 1 y Combinación 2.

Pisas: al lado izquierdo: I/P, II/P, II/I, Superoctavas I/I, II/I y II/II; al lado derecho: Llamada Mixturas, Llamada Lengüetas, Llamada Octavas y Tutti.

Pedal de crescendo, Pedal de expresión y transpositor.



Plaquetas de los juegos del Teclado Manual I (arriba), el Teclado Manual II (centro) y el Pedalier (abajo) del órgano de la Parroquia del Santísimo Redentor

El conjunto de tubos, secretos y fuelles está situado en el lado del evangelio, en una balconada del edificio, sobre la puerta principal lateral. La maquinaria y el material sonoro se encuentran ocultos detrás de una hilera de 50 tubos canónicos, en dos salas habilitadas para tal fin, la primera de ellas alberga los tubos del Teclado Manual II y la segunda contiene la tubería del Teclado Manual I y el Pedalier. Entre ellos, podemos encontrar tubos de zinc, estaño y de madera de varias procedencias así como nuevos juegos importados de la empresa August Laukhuff GmbH & Co. en Alemania de la misma manera que las plaquetas, teclados, ventiladores y pulsadores de pie. El resto procede de las monjas del Sagrado Corazón, como hemos dicho antes. Estamos, por tanto, ante un órgano de tamaño mediano, pero que muestra claras influencias del órgano sinfónico. El predominio de los Flautados o Principales es claro, lo que determina que el sonido mantenga un equilibrio en fuerza e intensidad, formando un conjunto sonoro sobrio, redondo y de una pastosidad muy agradable, con una gran potencia capaz de llenar una iglesia tan grande como es la del Santísimo Redentor.

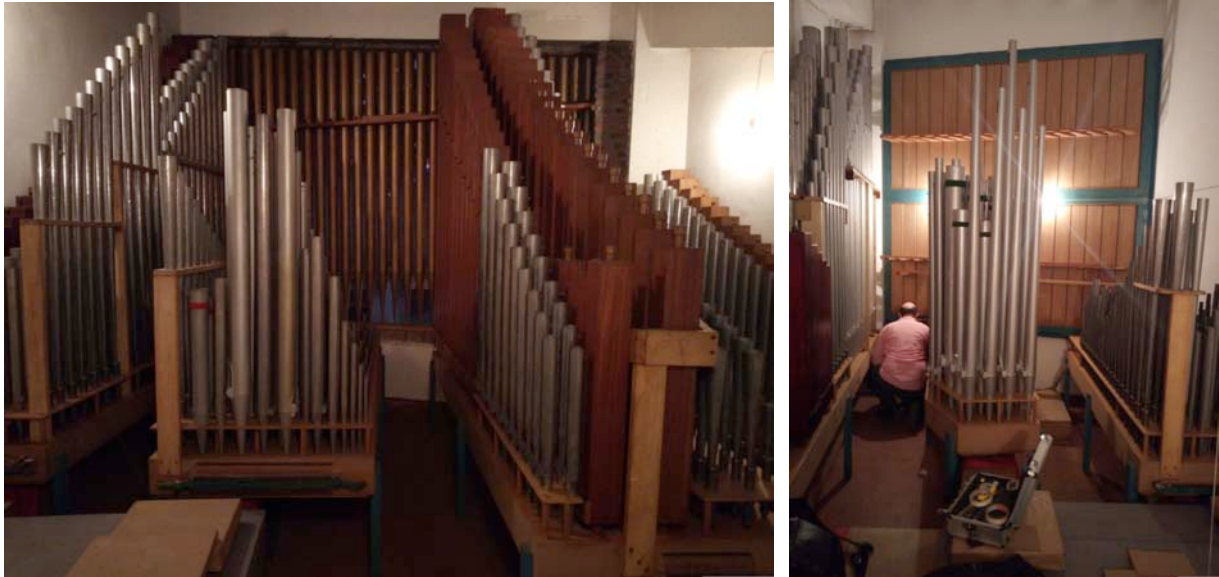


Detalles de la consola: CP 1, combinación programada 1; CP 2, combinación programada 2; RP, plaquetas del pedalier; RTM1, plaquetas del teclado manual I; RTM2, plaquetas del teclado manual II; T, transpositor; TM1, teclado manual I; TM2, teclado manual II; IN, interruptor de encendido; BOT, botoneras; PI, pisas; PC, pedal de crescendo; PE, pedal de expresión; PED, pedalier. Abajo, se ve el borde del banco sobre el que se sienta el organista

La transmisión es eléctrica de electroimán directo, con una electroválvula para cada tubo; lleva un cuadro de conexiones para el Teclado Manual I y otro para el II. La tubería para el I se organiza en dos secretos, uno de ellos alimenta los tubos graves y el otro los tubos agudos. Los secretos son de electroimán directo y están alojados en el interior del cajón. No están contruidos en madera, como sería de esperar, sino en aglomerado de muy baja

calidad. Los panderetes son de contrachapado de madera de okume y los soportes son de madera torneada. El órgano lleva unos 200 relés por lo que el sistema parece seguro, pero hacen muy difícil el seguimiento de cualquier avería. Tiene un total de 1680 tubos, aunque el cableado está preparado para más de 5000.

La expresión afecta al segundo teclado. La habitación que contiene la tubería del Teclado Manual II está cerrada con una persiana de tipo “veneciana” con las palas verticales. Esta palas, al girar, abren y cierran la superficie de salida del sonido, produciendo el efecto de “fuerte-suave”. En cuanto a la fuellería y alimentación de aire, cada departamento tiene sus propios fuelles con su propio motor. Por lo tanto, tiene tres motores y tres fuelles de cajón con un pliegue paralelo interior.



A la izquierda, división de tubos y secretos del Teclado Manual I y el Pedal. A la derecha, división de tubos y secretos del Teclado Manual II con la persiana expresiva al fondo

Conviene señalar que este órgano pertenece al final de una época en la que se utilizó regularmente el sistema eléctrico, que nunca ha sido el mejor sistema de transmisión desde el punto de vista de la interpretación. Hoy en día es un sistema que ha quedado totalmente obsoleto; además, está realizado sobre tableros de aglomerado con el consiguiente riesgo por aislamiento insuficiente y creando muchas dificultades cuando hay que efectuar reparaciones o puestas a punto. Hoy en día esta instalación no cumple las normativas más elementales de seguridad de instalaciones eléctricas de baja tensión. Se puede afirmar que este instrumento es de estética romántica desde el punto de vista estructural y tímbrico, si bien requeriría de una reforma muy costosa.

Para su inauguración se contrató al maestro Paulino Ortíz de Jocano, religioso agustino y durante décadas Maestro de Capilla y Organista del Monasterio de El Escorial. Este maestro interpretó un programa con obras desde el Barroco hasta el siglo XX, destacando la Batalla Imperial de Cabanilles, el Concierto en la menor de Vivaldi-Bach, la Passacaglia y tema fugado de Bach, la Pieza Heroica de César Franck, la Fantasía para un libro de órgano de Castillo, concluyendo con el brillante “Final” de Jesús Guridi. El éxito fue apoteósico, recibiendo el instrumento infinidad de parabienes y deseos de un buen futuro.

Agradecemos a Federico Acitores, organero afincado en Torquemada (Palencia) y a Javier Campo, organista de la Parroquia de El Redentor, la amabilidad que han tenido con nosotros al facilitarnos esta información de carácter técnico, sumamente importante de cara a conocer mejor el funcionamiento de este órgano.

Notas al Programa

1. Giuseppe Verdi: “La Traviata”

El cornetista y compositor Jean-Baptiste Arban (Lyon, 1825 – París, 1889) publicó entre 1873 y 1895 un total de 14 fantasías compuestas por diversos números de otras tantas óperas de Verdi, arregladas para corneta de pistones en si bemol y piano, y pensadas para su interpretación en sesiones de música de cámara. Su fantasía sobre “La Traviata” se convirtió en una obra de auténtico virtuosismo para los intérpretes de este instrumento. Por nuestra parte, hemos seleccionado cinco números de esta ópera verdiana, culminando con la famosa aria de Violetta *Addio, del passato*, formando así una “suite” de clara vocación concertística.



A la izquierda, Jean-Baptiste Arban. A la derecha, portada de la edición *Opéras de Verdi. Six Fantaisies* publicada en París por Léon Escudier

En cuanto al argumento de la ópera, Violetta Valery es una cortesana muy famosa. Durante una fiesta en el salón de un hotel parisino, Gastón, admirador de Violetta, le presenta a uno de sus amigos, Alfredo Germont, un joven de buena familia. Verdi celebra la vida y sus encuentros a través del conocido brindis *Libiamo ne' lieti calici* (“Movámonos en estas copas felices”). Alfredo le declara su amor y Violetta vacila por este verdadero amor.

Los cuatro primeros números de esta selección son completamente instrumentales, y están escritos para corneta y órgano. El nº 1 es la introducción del Acto II que precede a la entrada de Alfredo, que canta *Lungi da lei per me* (“Lejos de ella por mi causa”). El nº 2 es el comienzo de la Escena 5ª del Acto I, el aria de Violetta *Ah! forse è lui che l'anima solinga ne' tumulti godea sovente pingere* (“Ah! Quizás es él quien el alma solitaria en tumultos a menudo disfrutó suspirando”). El nº 3 es un *ritornello* en tiempo *Allegro brillantissimo* que aparece en la introducción del Acto I a cargo del coro *Dell' invito è già l'ora* (“El tiempo de la invitación ya pasó”) y también en la Escena 4ª del Acto I *Si ridesta in ciel l'aurora* (“El alba se levanta de nuevo en el cielo”). El nº 4 es el aria de Violetta *Sempre libera deggio folleggiare di gioia in gioia* (“Siempre libre, vagando de fiesta en fiesta”), de la escena 5ª del Acto I.

All.^o vivace.

PIANO.

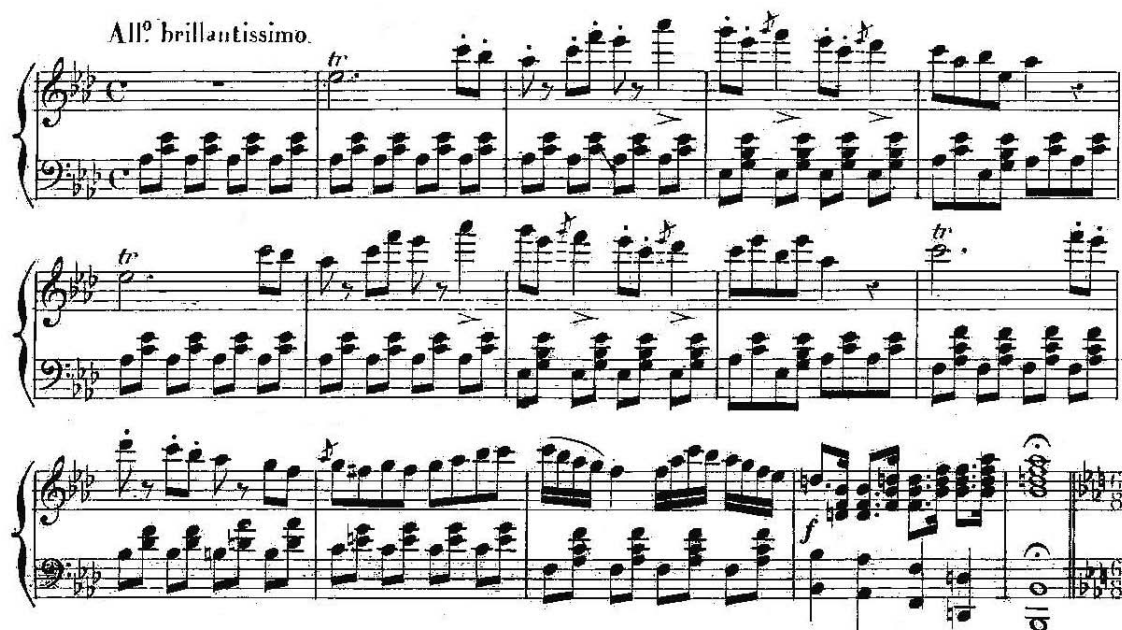
p

Giuseppe Verdi: “La Traviata”. Introducción del Acto II (nº 1 del arreglo de J.-B. Arban para piano)

Andantino.

p

Giuseppe Verdi: “La Traviata”. Comienzo de la Escena 5ª del Acto I. Aria de Violetta *Ah! forse è lui che l'anima solinga ne' tumulti godea sovente pingere* (“Ah! Quizás es él quien el alma solitaria en tumultos a menudo disfrutó suspirando”) (nº 2 del arreglo de J.-B. Arban para corneta y piano)



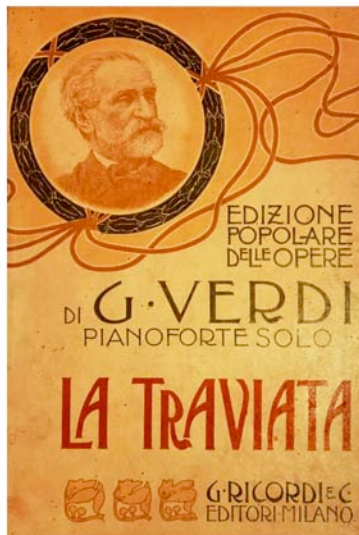
Giuseppe Verdi: "La Traviata". *Ritornello* de la introducción y la Escena 4ª del Acto I (nº 3 del arreglo de J.-B. Arban para corneta y piano)



Giuseppe Verdi: "La Traviata". Escena 5ª del Acto I. Aria de Violetta *Sempre libera deggio folleggiare di gioia in gioia* ("Siempre libre, vagando de fiesta en fiesta") (nº 4 del arreglo de J.-B. Arban para corneta y piano)

Volviendo al argumento, Alfredo y Violetta viven juntos cerca de París, pero cuando Alfredo se entera de que Violetta está vendiendo muebles y joyas por los gastos, regresa a París para resolver los problemas financieros. El padre de Alfredo, Giorgio Germont obliga a Violetta a romper su relación con Alfredo para proteger la reputación de su familia, porque su relación no es socialmente aceptable. Violetta, aunque disgustada, acepta y, después de un apasionado enfrentamiento con Alfredo (la famosa aria ¡Amami, Alfredo!), vuelve a París. En la fiesta de la casa de Flora en París, Alfredo ve a Violetta acompañada por el barón Douphol, y, cegado por los celos, arroja a los pies de Violetta el dinero que ha ganado contra el barón. Todos los invitados y también Giorgio condenan a Alfredo, pero Violetta lo perdona porque sabe que actúa así por amor.

Gravemente enferma, Violetta está acostada en la cama. Se entera de que Giorgio le dijo a su hijo toda la verdad, haciéndole consciente del sacrificio que ella hizo. Violetta sabe que es demasiado tarde y canta esta conmovedora aria, nº 5 de nuestra selección, *Addio, del passato bei sogni ridenti* (“Adiós, bellos recuerdos del pasado”), sabiendo que no tendrá futuro y pide que Dios la acoja en su seno. Cuando llega Alfredo a París para pedirle perdón, Violetta siente renacer la esperanza del amor y le gustaría vivir este amor pero se desmaya. Violetta muere en los brazos de Alfredo, sufriendo de tisis.



Portada de una edición antigua de “La Traviata” de la Casa Ricordi e inicio del aria *Addio, del passato*

Textos:

Addio, del passato bei sogni ridenti,
Le rose del volto già son pallenti;
L'amore d'Alfredo pur esso mi manca,
Conforto, sostegno dell'anima stanca
Ah, della traviata sorridi al desio;
¡A lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio,
Or tutto finì!

Adiós, bellos sueños risueños del pasado,
las rosas de mi cara ya palidecen;
el amor de Alfredo aún añoro.
Consuelo y apoyo para mi alma cansada.
Ah, sonríe al deseo de la traviata;
¡Perdónala, oh Dios, y acógela
ahora que todo ha terminado!

Le gioie, i dolori tra poco avran fine,
La tomba ai mortali di tutto è confine!
Non lagrima o fiore avrà la mia fossa,
Non croce col nome
che copra quest'ossa!
Ah, della traviata sorridi al desio;
¡A lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio,
Or tutto finì!

*¡Pronto se acabarán las alegrías, las penas,
La tumba para los mortales es el límite de todo!
¡Ni lágrima ni flor tendrá mi tumba,
Ni cruz con nombre
que cubra estos huesos!
Ah, sonríe al deseo de la traviata;
¡Perdónala, oh Dios, y acógela
ahora que todo ha terminado!*

2. Giuseppe Verdi: "I Lombardi"

El título completo de esta primera gran ópera de Verdi es "I Lombardi alla prima crociata", que ya nos sitúa la acción durante la Primera Cruzada (1096-1099). Ópera histórica de carácter épico, pocas veces representada en tiempos recientes, su trama narra el amor imposible entre Oronte y Giselda, pertenecientes a dos facciones fuertemente enfrentadas, manipuladas por el maquiavélico Pagano en medio de cruentas guerras religiosas.



Moderato

Trumpet in C

Órgano

Pedales

C Tpt.

Org.

Ped.

A la izquierda, cartel del estreno de "I Lombardi" en Milán en 1843. A la derecha, inicio del arreglo para trompeta y órgano sobre diversos temas de la ópera

Arvino y Viclinda habían contraído matrimonio y Pagano, enamorado de Viclinda, intentó matar a Arvino, por lo que fue desterrado. Casi veinte años más tarde, Pagano vuelve manifestando su arrepentimiento y se reconcilia con su hermano, pero, en realidad, planea vengarse y matarle. Por equivocación mata a su padre, Folco, y es desterrado de Milán de por vida. Pagano vive como un ermitaño en las inmediaciones de Antioquía, ocultando su identidad y ayudando a conquistar Antioquía a los caballeros de la cruz lombardos, liderados por Arvino. Allí, Arvino se reencuentra con su hija Giselda, prisionera de Antioquía y amada por Oronte, a quien convierte a la religión cristiana. Giselda reniega de su padre. En su huida se encuentra con Oronte, el cual había sido dado por muerto, y ambos se refugian en su amor y abandonan todo lo demás. Pero Oronte es perseguido por Arvino y este le hiere de muerte. En la conquista de Jerusalén, Pagano también es herido de muerte y revela su identidad, reconciliándose con su hermano.

En este concierto, interpretaremos una fantasía sobre diversos temas de la ópera, arreglada para trompeta y órgano a partir de una transcripción para trompeta y piano de Raniero Cacciamani (Parma, 1818 – 1885) y Antonio Baur (Parma, 1830 – Milán, 1874), que fue publicada en Milán por Tito di Gio, Casa Ricordi, en 1853. Podríamos decir que la obra realmente se transforma en una extensa sonata llena de pasajes virtuosísticos que la extraen de su contexto operístico para llevarla al ámbito de la sala de conciertos.



A la izquierda, Rainiero Cacciamani. En el centro, Antonio Baur. A la derecha, portada de la edición del *Souvenir dell' Opera I Lombardi. Capriccio per Tromba e Pianoforte* (Tito di Gio, Ricordi, 1853)

3. Wilhelm Richard Wagner: Obertura de “Los Maestros Cantores de Núremberg”

(Arreglo para órgano de **Edwin Henry Lemare**, Ventnor, Inglaterra, 1866 – Los Angeles, 1934)

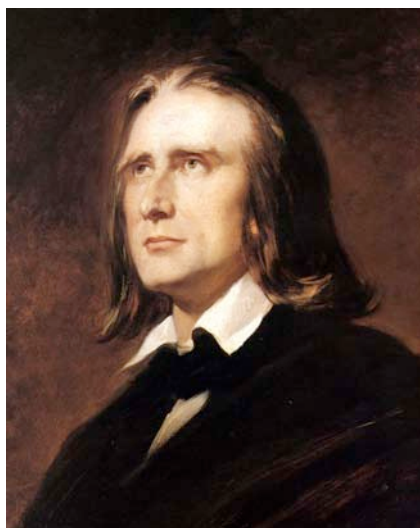
La práctica de transcribir piezas orquestales famosas para instrumentos de tecla no se encuentra todavía muy difundida entre nuestros auditorios, sobre todo porque hay quien piensa que con ello se pierde la autenticidad de la obra original. Sin embargo, y desde el punto de vista de la propia historia de la práctica interpretativa, estas adaptaciones resultan ser sumamente interesantes por dos razones: primera, porque han sido grandes compositores quienes las han hecho, perfectos conocedores del instrumento al que se destina la nueva versión; y, en segundo lugar, porque al final el proceso ha dado como resultado la creación de piezas magistrales, en ocasiones de alto repertorio; y podemos volver la mirada bastante hacia atrás, cuando J. S. Bach transcribió para órgano magistralmente los *Concerti* de Vivaldi, o, más recientemente, cuando Liszt o Busoni transcribieron las obras de Bach y Beethoven para piano, o Stokowski llevó las organísticas de Bach a la gran orquesta sinfónica. Por supuesto, es importante la aproximación fidedigna al original, aunque Liszt, en algunas ocasiones, se permitió “crear” más allá de la partitura previa. Y es que la subjetividad del transcriptor es inevitable, como es natural.

Las óperas de Richard Wagner han fascinado a muchos compositores, incluso a aquellos que nunca escribieron óperas, como Anton Bruckner, que consideraba que la música de Wagner era el punto de partida para su propia técnica compositiva. Además, el órgano del siglo XIX disponía de todo el espectro tímbrico de la orquesta sinfónica, y resultaba, por ello, muy apropiado para este fin, especialmente para los compositores que ya tenían un buen catálogo de obras para órgano propias. Entre ellos se encontraba Franz Liszt (1811-1886), que, aunque con una producción pianística más extensa, no desdeñó dirigirse hacia el órgano y escribir para él notables piezas. También escribió arreglos organísticos de varias obras de Bach, Chopin, Orlando di Lasso, Mozart, Nicolai, Verdi y, por supuesto, Wagner. Sus dos versiones

del Coro de Peregrinos de “Tannhäuser” se sitúan entre las transcripciones wagnerianas más conocidas.

También hizo arreglos de obras de Wagner para órgano el compositor de Leipzig Sigfrid Karg-Elert (1877-1933), a día de hoy no muy conocido, a pesar de su extensa producción para órgano. Su estilo compositivo recuerda al de su amigo Max Reger y se sitúa en la línea modernista del *Jugendstil*, eso sí, influenciado por los toques románticos de su maestro Reisenauer, que fue discípulo directo de Liszt. Karg-Elert escribió 18 arreglos para órgano de otras tantas obras de Wagner pertenecientes a sus óperas y a los “Wesendonck Lieder”.

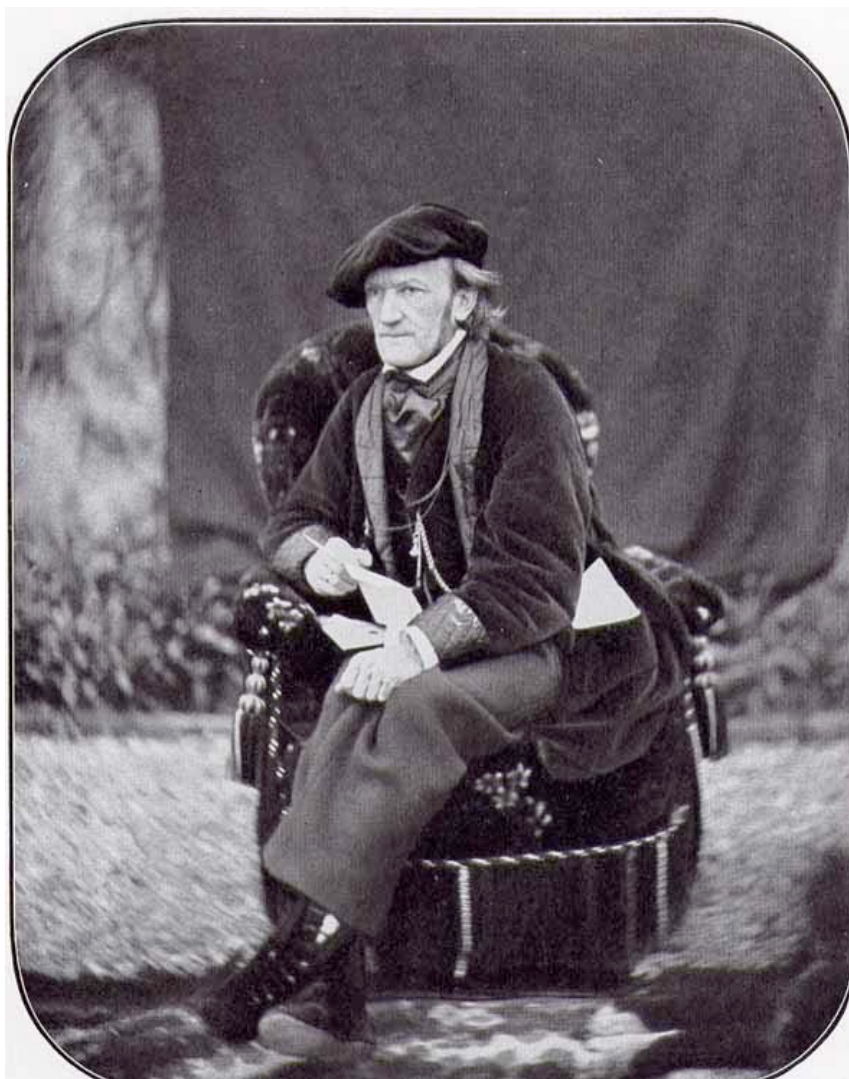
Por su parte, el inglés Edwin Henry Lemare (1866-1934) fue uno de los más prestigiosos y mejor remunerados organistas del mundo anglosajón. Su campo de actuación abarcaba desde Londres hasta San Francisco y en sus conciertos gustaba de tocar sus propios arreglos de obras wagnerianas. En su música es muy patente la influencia de Wagner, y escribió, entre otras muchas obras, dos sinfonías para órgano. Otros músicos que han adaptado obras de Wagner para el órgano fueron: el discípulo de Liszt, Alexander Wilhelm Gottschalg (1827-1908), Samuel Prowse Warren (1841-1915), William Creser (1844-1933), Homer Newton Bartlett (1845-1920), Marco Enrico Bossi (1861-1925), John Ebenezer William West (1863-1929), Herbert Austin Fricker (1868-1943), Clarence Dickinson (1873-1969), Edwin Evans (1874-1945), Archer Gibson (1875-1952), J. Wodehouse (s.XIX-XX), Lucien Cailliet (1891-1985), Sir George Thomas Thalben-Ball (1896-1987), Virgil Fox (1912-1980), Hans Peter Eisemann (1930-2009), Erwin Horn (1940), Jonas Nordwall (1948) y Carlo Curley (1952-2012).



A la izquierda, retrato de Franz Liszt por Wilhelm von Kaulbach. En el centro, Sigfrid Karg-Elert. A la derecha, retrato de Edwin Henry Lemare con 34 años

Wagner tuvo la idea de componer “Los Maestros Cantores de Núremberg” ya en 1845, cuando se encontraba en Marienbad. Entre tanto vieron la luz muchas otras de sus obras: “Lohengrin”, buena parte de “El Anillo del Nibelungo” y “Tristán e Isolda”. A pesar de todo, Wagner ya menciona el plan cuando en 1851 publica en Zúrich *Eine Mitteilung an meine Freunde* (“Un mensaje para mis amigos”). De esta ciudad procede también la fiesta popular denominada *Sechselautenfest* (“Fiesta de los seis laúdes”), en la cual la entrada de los diferentes gremios juega un papel muy importante. Wagner la convirtió en el eje de la última escena de esta ópera. Luego hubo un largo paréntesis hasta 1861. En el mes de diciembre de este año y en enero del año siguiente redactó el libreto definitivo. La composición la llevó a cabo en diferentes lugares y le ocupó varios años: en Biebrich am Rhein, Viena, Lucerna, etc. La última página de la partitura tiene la anotación: *Fin de los maestros cantores. Tribschen, 24 de octubre de 1867 a las 8 de la noche. R. W.* En los más de

veinte años transcurridos, la obra sufrió varias transformaciones en la mente del compositor. Entre otras, una citada a menudo, aunque poco importante en sí: la figura del ridículo “marcador” no llevaba al principio el nombre neutral de Beckmesser, sino que, en una clara alusión al “archienemigo”, el importante crítico vienés Eduard Hanslick (1825-1904), se llamaba “Hans Lick” o “Hanslich”.

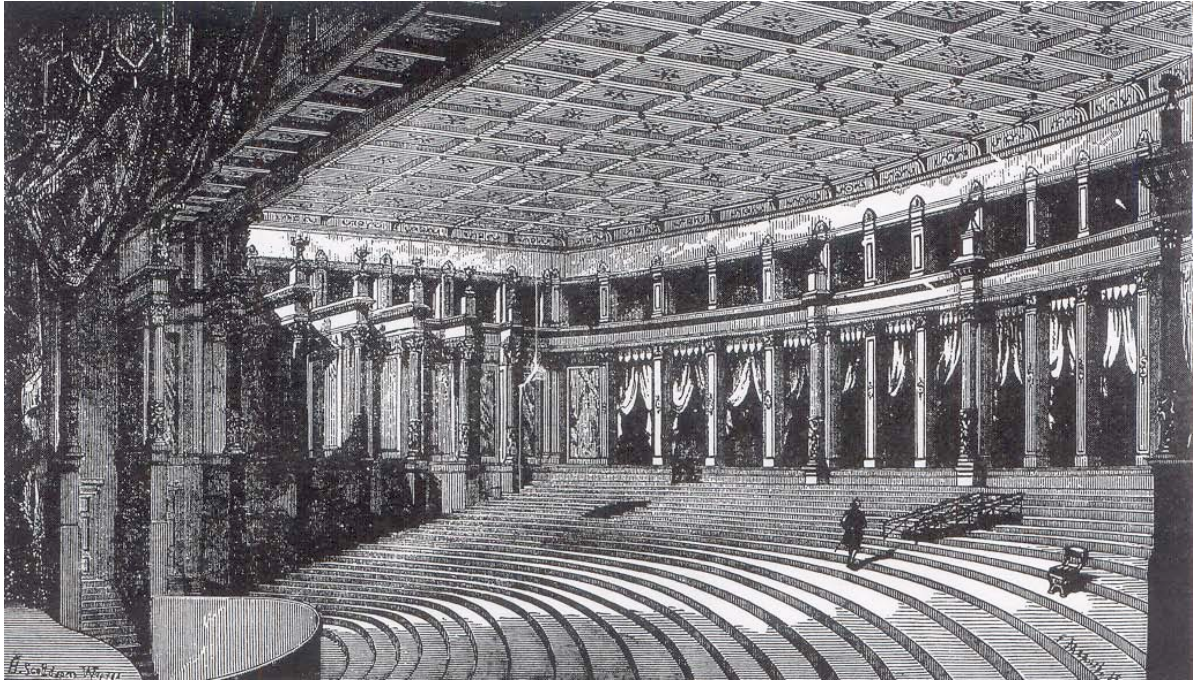


Richard Wagner en Lucerna (Suiza, 1868)

El estreno de “Los Maestros Cantores de Núremberg” tuvo lugar en el *Hoftheater* de Múnich, por orden del rey Luis II, el 21 de junio de 1868, bajo la dirección de Hans von Bülow. Aquí recibió Wagner la más grande ovación de su vida. Las críticas, ignorantes y hostiles, no impidieron sin embargo la difusión de la obra. En 1869 se representó en Dresde, Karlsruhe, Dessau, Mannheim y Weimar; y en 1870, en Hannover, Viena y Berlín, donde cosechó algunos silbidos. En pocos años, la ópera conquistó los escenarios de Praga, Riga, Copenhague, Rotterdam, Amsterdam, Londres (en inglés) y Budapest (en húngaro). También llegó a París, la ciudad más antiwagneriana de la época, en 1897, aunque ya se había representado en francés en Lyon y Bruselas (1885). Antes de acabar el siglo pudo oírse en Italia, Norteamérica y Sudamérica (en esta última en italiano).

Me di cuenta, en efecto, de que precisamente donde una de las artes alcanza su límite insuperable, la otra comienza inmediatamente a funcionar en su esfera de acción con la exactitud más rigurosa; y que, consecuentemente, mediante la unión íntima de estas dos artes, uno podría expresar con la claridad más satisfactoria lo que no podría de ningún modo

expresar por sí mismo; y que, por el contrario, todo intento de ofrecer con los medios de una de ellas lo que podría ser ofrecido sólo por las dos juntas, estaba inevitablemente abocado a producir primero oscuridad y confusión y después la degeneración y la corrupción de cada arte en particular. En éstos términos se expresaba Wagner en una carta dirigida a Héctor Berlioz, y es en párrafos como éstos donde el maestro alemán deja ver su pasión por el maridaje entre las diferentes artes. Wagner siempre fue un gran amante del teatro; su buen gusto fue más que posiblemente heredado del contacto, durante muchos años, con su padrastro, el actor y dramaturgo Ludwig Geyer (1779-1821). Tras el trágico fallecimiento de su padre, su madre comenzó a vivir con el actor y dramaturgo, que había sido amigo de su difunto marido. En agosto de 1814, Johanna Rosine se casó con Geyer. La huella que el actor dejó en nuestro compositor fue indeleble.



Sala principal del Teatro de Bayreuth según un grabado decimonónico

La pasión de Geyer hacia el teatro fue compartida por su hijastro, que empezó desde muy jovencito a tomar parte en las representaciones. Asimismo, el joven quedó fuertemente impresionado por los elementos góticos de *Der Freischütz* ("El cazador furtivo") de Carl Maria von Weber (1786-1826). Nuestro compositor fue un escritor prolífico, autor de cientos de libros, poemas y artículos, así como una voluminosa correspondencia. Sus obras literarias cubren una amplia temática, incluyendo política, filosofía y detallados análisis de sus óperas. Entre sus ensayos más destacados figuran "Arte y revolución", "La obra de arte del futuro" y "Ópera y drama".

Wagner puso todo su empeño en conseguir su propio teatro y convertirse en una especie de barón feudal en su castillo, y lo consiguió. Fue responsable de importantes innovaciones teatrales desarrolladas en el Teatro del Festival de Bayreuth, como la oscuridad del auditorio durante las representaciones y la colocación de la orquesta en el foso, fuera de la vista del público. Las puestas en escena de las óperas de Wagner de Adolphe Appia (1862-1928) en Bayreuth tuvieron profundas consecuencias en las prácticas teatrales en general.

El concepto wagneriano del uso de los *Leitmotive* y la expresión musical integrada han tenido una gran influencia en numerosas películas y en la propia historia del cine. El crítico Theodor Adorno destacaba que el *Leitmotiv* wagneriano: *lleva directamente a la música cinematográfica, donde la única función del Leitmotiv es la de anunciar héroes o situaciones*

con el fin de permitir al espectador orientarse más fácilmente. Esto fue lo que llevó a nuestro compositor a elaborar su teoría del *Gesamtkunstwerk* (“Obra de arte total”), apropiándose del concepto schopenhaueriano de “genio” y aplicándoselo a sí mismo en cuanto creador de una obra resultante de la fusión de las diferentes artes, especialmente del arte dramático y del arte musical. Wagner formulaba la íntima fusión de música y drama de la siguiente manera: *la ópera consiste en lo siguiente: que un medio de la expresión (la música) se convierta en un fin y un fin de la expresión (el drama) se convierta a su vez en un medio.*

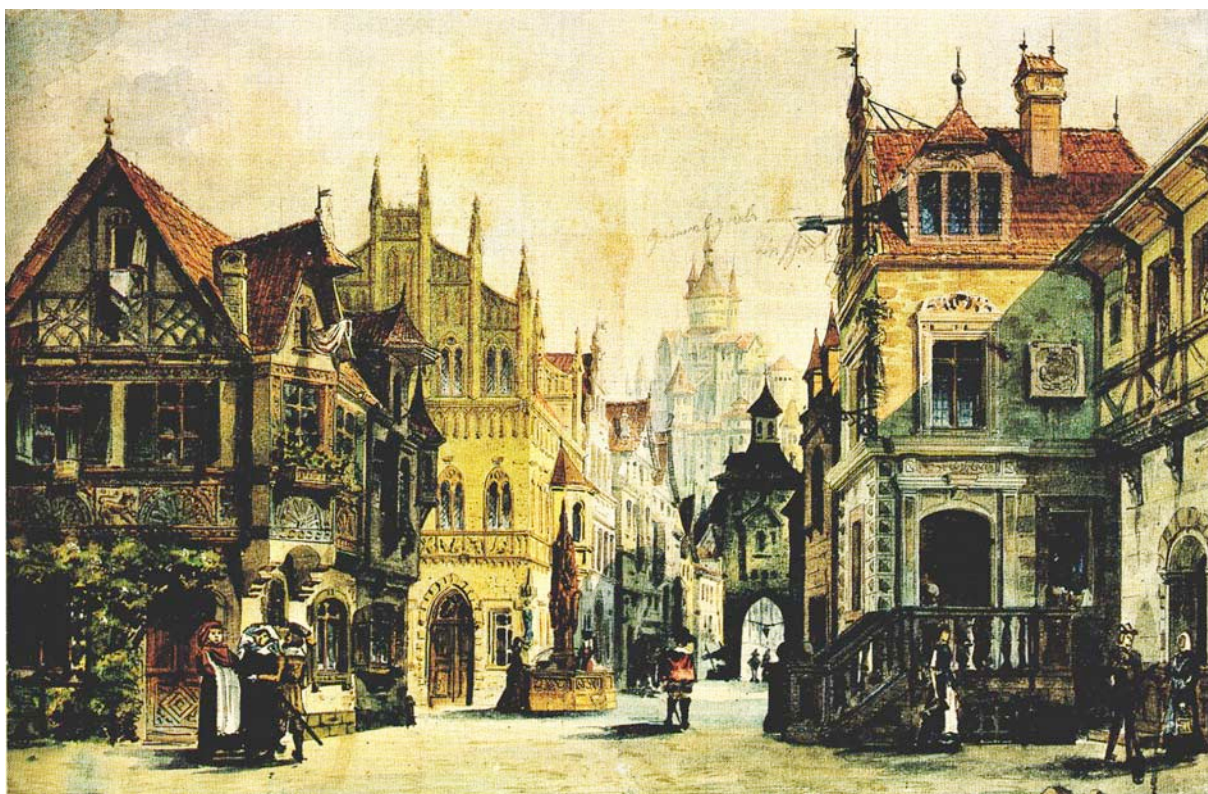


Aspecto actual de la fachada posterior del Teatro de Bayreuth con sus jardines

Uno de los argumentos centrales de Wagner para justificar el fin de la división entre las artes y su fusión en una única obra total había sido la lucha contra el egoísmo artístico: *abramos nuestras puertas a todas las artes y utilicemos todos sus medios.* Pero el resultado de esta reflexión fue muy distinto al esperado. Wagner concibió la “obra de arte total” como el producto del trabajo de un único artista, autor simultáneamente del libreto, la música y la idea escénica. Habría que esperar al expresionismo y el constructivismo para que se desarrollara la idea de “comunidad colaborativa” entre artistas de diversas disciplinas, con la aspiración de no limitarse a una suma mecánica de sus creaciones, sino de alcanzar una auténtica fusión orgánica. Con todo, la influencia de Wagner en la escena moderna es de tal extensión y profundidad que se puede ver claramente en personalidades tan importantes como Adolphe Appia, Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), Edward Gordon Craig (1872-1966), Arnold Schönberg (1874-1951), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Leon Schiller (1887-1954), Gaston Baty (1885-1952), Adrià Gual (1872-1943) y Cipriano Rivas Cherif (1891-1967) entre otros.

En la ópera “Los Maestros Cantores de Núrenberg”, la historia tiene lugar en esta ciudad alemana a mediados del siglo XVI. Núremberg era entonces una ciudad imperial libre y uno de los centros del Renacimiento en la Europa del norte. En efecto, y al hilo del concepto de fusión artística del que hemos hablado antes, los maestros cantores se asociaban con poetas,

artesanos, actores y otros gremios de las clases medias para recibir cuantas ideas pudieran perfeccionar su actividad musical. Así, llegaron a desarrollar un complejo sistema de normas que se aplicaban a la composición e interpretación de las canciones. La ópera basa gran parte de su atractivo en la fiel representación de lo que era Núremberg en la época y las tradiciones tan arraigadas en los cantores. Uno de los personajes principales, el zapatero y poeta Hans Sachs, está basado en una figura histórica real, Hans Sachs (1494-1576), que fue el más famoso entre ellos. Esta ópera ocupa un lugar único en la obra de Wagner. Es la única comedia entre sus obras de madurez (quizás con un cierto paralelismo con *Das Liebesverbot* - “La prohibición de amar”) y la única de sus óperas que se centra en una época y lugar históricamente bien definidos, antes que en un contexto mítico o legendario. Es también la única obra que escribió Wagner en su periodo de madurez basada en una historia completamente original, y también la única en la que no aparecen poderes o eventos mágicos o sobrenaturales. En ella, Wagner explota magistralmente todo aquello que ya había expuesto en sus ensayos sobre la ópera, es decir, versos rimados, arias, coros, un quinteto e, incluso, ballet. Por ello, la música cobra aquí una preponderancia arrolladora, y esta explosión musical no es ajena a los más soberanos principios del contrapunto, como veremos que acontece en la obertura.



Boceto escenográfico de Julius Mühlendorf para “Los Maestros Cantores de Núremberg” (Múnich, ca.1880)

En efecto, la música eleva la comedia hasta constituirse en una hazaña genial, única en el sentido del drama musical. En todo este dilatado desarrollo no se descubre un solo compás flojo, ninguna costura o punto de ruptura. La diferencia de estilo respecto de “Tristán e Isolda” es total; allí dominaba el cromatismo, mientras que las armonías de “Los Maestros Cantores de Núremberg” son diatónicas. Sonidos oscuros, acordes nostálgicos, melodías “infinitas” expresaban allí la noche y la muerte, mientras aquí todo irradia la luz más clara: sonidos luminosos, acordes destellantes, melodías terrenales. El reiterado deseo de buscar *Leitmotive* lleva a Wagner a diseñar más de treinta en esta ópera; se podrían señalar todos e incluso ponerles nombres, muchos de los cuales han sido “inventados” por los musicólogos.

La caracterización musical vuelve a alcanzar en esta ópera un punto culminante. Como puede comprenderse, Hans Sachs es quien ha sido modelado con el mayor afecto; en él, Wagner se ha representado a sí mismo, y la música nos permite acceder a esta figura tanto como el texto. En cada palabra, en cada melodía hay una profunda comprensión de lo humano, un amor bondadoso y maduro por la mayoría de la gente, una prudente modestia, pero también una enérgica autoridad. Un Wagner idealizado, tal como Wagner quería ser, una figura teatral magnífica e infinitamente digna de ser amada. Wagner pintó a su rival Beckmesser con la más fina ironía; y sin embargo, al igual que en el “Falstaff” de Verdi, hay algo humanamente conmovedor en esta figura ridiculizada y grotesca. Los conjuntos, sobre todo el magnífico quinteto, y los coros, que participan llenos de vida en la acción y que en el “¡Despertad!” alcanzan uno de los puntos culminantes de mayor efecto, merecen especial elogio.



Boceto escenográfico de Ludwig Sievert para la escenografía de Rudolf Hartmann de “Los Maestros Cantores de Núremberg” bajo la dirección de Clemens Krauss (Múnich, 1943). Representa la pradera de la gran fiesta

Interpretamos en nuestro programa la versión para órgano de la Obertura de “Los Maestros Cantores de Núremberg” realizada por el virtuoso organista y compositor inglés Edwin Henry Lemare. Estamos ante una pieza de concierto brillante y muy estimada, un verdadero monumento a la moderna polifonía, compuesto en forma de sonata libre y que anuncia algunos de los temas o motivos más importantes de la ópera. Comienza con el motivo solemne (A) de los Maestros Cantores en la resplandeciente tonalidad de do mayor, que Lemare refuerza con un trémolo en el pedal. No será esta la única vez que el organista inglés recurra a semejantes procedimientos virtuosísticos, pues también podremos encontrar más adelante otros artificios sorprendentes en la parte del pedal.

Vorspiel.

Richard Wagner.

Sehr mäßig bewegt.

Kleine Flöte.

2 Große Flöten.

2 Hoboen.

2 Klarinetten in B.

4 Hörner in F.

2 Fagotte.

I. II. in F.

3 Trompeten.

III. in C.

3 Posaunen.

Baß-Tuba.

Triangel.

Becken.

Pauken (Cu.G.).

Harfe.

I. Violinen.

II. Violinen.

Bratschen.

Violoncelli.

Kontrabässe.

“Los Maestros Cantores de Núremberg”: comienzo de la Obertura en partitura de orquesta. Maderas, metales y cuerdas aúnan esfuerzos para presentar el motivo de los maestros cantores con toda solemnidad

Sehr mässig bewegt, durchweg breit und gewichtig.

Manual. II *ff*

Pedal.

“Los Maestros Cantores de Núremberg”: comienzo del preludio (tema de los maestros cantores)
(tema A) (transcripción para órgano de Edwin Henry Lemare)

El segundo tema (B) es de carácter lírico y adelanta pensamientos sobre el amor y el arte. El tercero pertenece otra vez a los maestros cantores. Cuando suene en el transcurso de la obra, su gremio se dirigirá, el día de San Juan, con bandera y escudo, hacia el campo donde se celebrará la gran fiesta (C). Es una solemne marcha escrita en acordes compactos acompañados de *glissandi* en el pedal. Más tarde aparece el tema del amor que siente Walther von Stolzing por la joven Eva (D) que, en el transcurso de la obra se convertirá en la coda de la “canción del premio”.

Clar. Flute 4 ft. *p ausdrucksvoll*

Oboe *più p*

III strings. *mp*

“Los Maestros Cantores de Núremberg”: tema del amor y el arte (tema B) (transcripción para órgano de Edwin Henry Lemare)

Manual. II *f*

Pedal. *glissando*

“Los Maestros Cantores de Núremberg”: marcha para la Fiesta de San Juan (tema C) (transcripción para órgano de Edwin Henry Lemare)



“Los Maestros Cantores de Núremberg”: tema del amor y coda de la “canción del premio” (tema D)
(transcripción para órgano de Edwin Henry Lemare)



“Los Maestros Cantores de Núremberg”: primera variante contrapuntística del tema A (transcripción para órgano de Edwin Henry Lemare)



“Los Maestros Cantores de Núremberg”: segunda variante contrapuntística del tema A con un nuevo contramotivo CM (transcripción para órgano de Edwin Henry Lemare)

A partir de aquí comienza la lección de contrapunto. Wagner trabaja con los motivos hasta ahora presentados con la misma filosofía que J. S. Bach hiciera en “El Arte de la Fuga”. Se trata de desarrollarlos y superponerlos a la manera del polifónico siglo en que transcurre la acción, formando contrapuntos. Pero el resultado, lejos de ser pesado, es alegre, nítido, radiante y perfectamente comprensible. Aparecen hasta dos variantes contrapuntísticas del tema A, así como una perfecta superposición de los *Leitmotive* A, B y C. El tema B se presenta virtuosísticamente acompañado hacia el final de la obra, en un alarde de independencia de teclados manuales y gran técnica pedalística que hacen que esta versión tenga un alto grado de dificultad de ejecución.

Como puede verse, si se unen, por un lado, la excelencia en la arquitectura de la forma musical y, por otro, el conocimiento de los recursos técnicos y sonoros del órgano, el resultado final es impactante. Este formidable prelude pasa sin solución de continuidad a la acción teatral. En la iglesia de Santa Catalina de Núremberg, la fervorosa multitud canta un coral el domingo por la mañana durante el servicio divino. Y aquí arranca esta formidable ópera.

The image shows three musical staves. The top staff is labeled 'C' and contains the notation for Theme C, marked 'p con espressione' and 'Il soft 8 ft. Cor. wood wind.' The middle staff is labeled 'B' and contains the notation for Theme B, marked '3' and '3'. The bottom staff is labeled 'A' and contains the notation for Theme A.

“Los Maestros Cantores de Núremberg”: superposición de los temas A (tema de los maestros cantores), B (marcha para la Fiesta de San Juan) y C (tema del amor) (transcripción para órgano de Edwin Henry Lemare)

The image shows a musical score for a virtuosic passage based on Theme B. The passage is marked 'ff' and 'IV'. The score is written for organ and includes a pedal part labeled 'Ped. ossia.'.

“Los Maestros Cantores de Núremberg”: pasaje virtuosístico basado en el tema B (transcripción para órgano de Edwin Henry Lemare)

4. Wilhelm Richard Wagner: “Tannhäuser”

Con libreto del propio Richard Wagner, aunque basado en una leyenda medieval alemana, “Tannhäuser” es una gran ópera romántica en tres actos. Se estrenó en la Ópera de la Corte de Dresde el 19 de octubre de 1845, pero Wagner hizo también una nueva versión para la Ópera de París el 13 de marzo de 1861, y es esta versión la que se ha continuado representando. Su estreno en España tuvo lugar en el Gran Teatre del Liceu el 11 de febrero de 1887. El título completo de la quinta ópera de Richard Wagner es *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (“Tannhäuser y el torneo de cantores de Wartburg”), y es que el protagonista, Heinrich Tannhäuser, en otros tiempos anteriores al del comienzo de la ópera, era cantor, como lo eran otros tantos poetas y trovadores de la corte de Hermann, el landgrave de Turingia.



Tannhäuser dans le Venusberg (grabado de Jacques-Clément Wagrez, 1896)

La primera idea sobre el argumento la tuvo Wagner durante su primera estancia en París con su esposa Minna, al leer el poema germánico del siglo XVI *Das Volkslied vom Ritter Tannhäuser* (“La leyenda popular del caballero Tannhäuser”), cuya esencia es la negativa del Papa a conceder el perdón al caballero que se había entregado a los placeres del amor terrenal en brazos de la diosa Venus, que, según las leyendas antiguas, residía en el Hørselberg, en Turingia. El relato se halla recogido también en las “Leyendas Germánicas” de los hermanos Grimm y en un cuento popular de Ludwig Tieck (1773-1853), *Der getreue Eckart und der Tannhäuser* (“Los fieles Eckart y Tannhäuser”). Wagner consiguió leer estas obras gracias a los amigos alemanes que tenía en París. De vuelta a Alemania en 1842, se emocionó vivamente al ver desde el carruaje el castillo de Wartburg sobre el lejano Erzgebirge. Con su habitual avidez cuando le interesaba un asunto nuevo, se documentó ampliamente sobre los torneos de canto que se desarrollaron en ese castillo en el siglo XIII. Sobre el fondo histórico, encontró nuevas leyendas, como la del *Minnesänger* Heinrich von Ofterdingen, que ganó un torneo ejerciendo la magia que había aprendido con el hechicero húngaro Klingsor, un personaje que, posteriormente Wagner incorporaría a su “Parsifal”.

En el verano de 1842, la familia Wagner marchó de vacaciones a Toeplitz, en las montañas de Bohemia. Richard gustaba de hacer largos paseos a pie y solía ascender a las ruinas de la fortaleza de Schreckenstein y al pico de Wostrai. Allí, el 22 de junio, empezó el libreto de *Der Venusberg*, literalmente, “El monte de Venus”, y el 8 de julio ya lo tenía terminado. En cuanto a la música, el canto del pastorcillo (que aparece en el acto III de “Tannhäuser”) declaró haberlo escuchado al natural, entonado por el caramillo de un cuidador de cabras mientras descendía un día del Wostrai. Sin embargo, pronto abandonó Wagner el proyectado título, al haber sido advertido por algunos amigos de su significado en el lenguaje anatómico y, previendo las burlas y chistes que se harían al respecto, adoptó el de “Tannhäuser”. En abril de 1843 el libreto estaba completamente terminado.



Moritz von Schwind (1804-1871): *Der Sängerkrieg* (fresco pintado en el Wartburg, 1855)

Entretanto, se habían estrenado “Rienzi” y “El Holandés errante” y Wagner había sido nombrado segundo director de la Ópera de Dresde. Por ello estaba en óptimas condiciones para estrenar su nueva ópera, cuya composición empezó en julio de 1843 y terminó el 13 de abril de 1845, precisiones que podemos hacer gracias al hábito de Wagner de apuntar diaria y meticulosamente cuanto hacía, hasta en los más nimios detalles. A pesar de la reputación de que gozaba Wagner en la Ópera de Dresde, el estreno de “Tannhäuser” el 19 de octubre de 1845 no fue un éxito completo debido a varios factores. En primer lugar, el tenor protagonista, que después habría de convertirse en el preferido de Wagner durante su primera época operística, Joseph Tichatschek, estaba dotado de una magnífica voz, pero mostraba escasas dotes dramáticas. El resultado escénico fue, pues, pobre, al no bastar la brillantez vocal para un papel en el que el aspecto dramático era extraordinariamente importante. Elisabeth fue Johanna Wagner, hija adoptiva de Albert, el hermano mayor de Richard. La sobrina del compositor llegaría a cuajar una gran carrera basada en su espléndida voz, pero en aquel momento era todavía demasiado joven para poder comprender en profundidad el temperamento de la protagonista femenina. Para acabar de redondear la inadecuación de los actores, la gran Wilhelmine Schroeder-Devrient, que se encargaba del papel de Venus, era una vieja gloria en declive y, si bien conservaba muchas de sus cualidades vocales y dramáticas, había engordado excesivamente como para poder encarnar con propiedad a la diosa del amor.

Otro factor que desconcertó notablemente a los cantantes fue la presencia, por primera vez en la obra de Wagner, de lo que después se ha dado en llamar “melodía infinita”. Si todavía podemos encontrar alguna aria bien definida, como, por ejemplo, el “Canto de la Estrella”,

hay un encadenamiento continuo de los fragmentos sucesivos que requiere de los actores un estar en escena distinto del que normalmente se exigía a un cantante de ópera tradicional. El público encontró la ópera demasiado larga y Wagner, un tanto decepcionado por cómo se desarrolló el estreno, cayó en la tentación de hacer algunos cortes, que luego él mismo desaprobó. De todos modos, es la ópera suya que más retoques sufrió hasta llegar a lo que se considera una segunda versión, la destinada a la capital francesa, que fue encargada por Napoleón III a instancias de la princesa de Metternich en 1860.



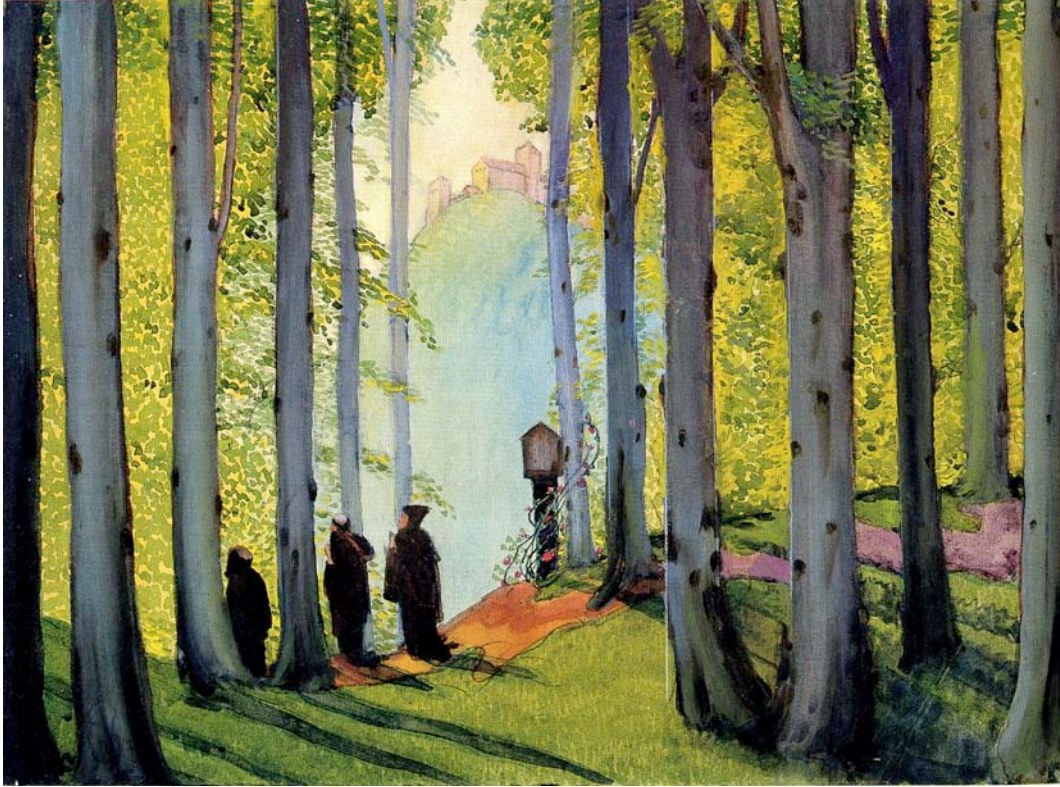
A la izquierda, ilustración del caballero *Tannhäuser* en el Codex Manesse (*Manessische Liederhandschrift*, ca.1300). A la derecha, el castillo de Wartburg en Eisenach

Creo que quien ha disfrutado con los sublimes placeres de la música deberá ser eternamente adicto a este arte supremo y jamás renegará de él, decía Richard Wagner. Y es que la música en sí misma es uno de los motivos argumentales de su ópera “*Tannhäuser*”, ilustrando la lucha entre el amor sagrado y el profano, así como la redención a través del amor. Wagner unifica diferentes temas de la tradición histórica, legendaria y literaria del medievo alemán: la leyenda del caballero Tannhäuser, el concurso de canto de los trovadores de Wartburg y la historia de Santa Isabel (Elisabeth) de Hungría.

Las antiguas tradiciones paganas hablaban de Venus, una ardiente diosa que se había refugiado en la cumbre del Höselsberg para huir de la cristianización de las tierras teutónicas, lugar desde donde acechaba a los nobles caballeros a fin de sumirlos en un éxtasis de delicias y desenfrenos carnales, alejándolos de la virtud y la nobleza. El Cristianismo agregó posteriormente un elemento de arrepentimiento y de perdón, penalizando el amor sensual frente al divino al calificar como impropia la conducta de estos caballeros.

En 1453 aparece en Alemania un largo poema escrito por Hermann von Sachsenheim en el que se describe la *Venusberg*, lugar donde reina la diosa del amor junto con su esposo Tannhäuser, en medio de grandes placeres y de una eterna primavera. De esa misma época data un poema más breve en el que el caballero expresa su arrepentimiento y cuenta cómo el Papa le niega el perdón, aunque confía en que éste llegará a través de la Virgen. También a mediados del siglo XV, un pequeño poema dialogado nos presenta a Tannhäuser despidiéndose de Venus y contando con obtener su clemencia gracias a la mediación de María.

La leyenda se asienta posteriormente en un poema germánico del siglo XVI: *Das Volkslied vom Ritter Tannhäuser* ("La leyenda popular del caballero Tannhäuser"). A diferencia de las anteriores versiones, en ella se cuenta cómo el Papa supedita el perdón del caballero a un hecho inverosímil: el momento en el que su seco bastón florezca, por lo que éste regresa derrotado junto a Venus mientras el Pontífice se condena por haberle negado la esperanza de la salvación. Heinrich Heine (1797-1856) traducirá este *Volkslied* en su *Der Tannhäuser. Eine Legende* ("Tannhäuser. Una leyenda").



Boceto escenográfico de Ludwig Sievert para el *Tannhäuser* puesto en escena por Rudolf Hartmann y dirigido por Clemens Krauss en la Ópera Estatal de Múnich (1933)

Y vayamos a lo que es verídico. En el siglo XIII, y procedente de un lugar indeterminado entre Austria y Baviera, es cierto que existió un *Minnesänger* llamado Tannhäuser cuyas canciones eran una extraña mezcla de alegría de vivir y de piedad, de costumbres licenciosas y arrepentimiento, con lo que su figura bien pudo ponerse en relación con la leyenda del *Venusberg*. El significado de *Minnesänger* proviene de la unión de las palabras *Minne* (amor en sentido espiritual, no carnal, nostálgico y puro) y *Sänger* (cantor en sentido poético y trovadoresco, que exaltaba el amor cortés).

El concurso de canto del segundo acto de la ópera está inspirado en un hecho histórico. El Landgrave Hermann, soberano de Turingia y conocido por su mecenazgo artístico, convocó un gran concurso de canto en el castillo de Wartburg. Este torneo se recoge en un extraño poema compuesto a mediados del siglo XIII, conocido como *Der Wartburgkrieg* ("El torneo de Wartburg"), y relata cómo, a comienzos de ese mismo siglo, los más grandes *Minnesänger*, Wolfram von Eschenbach, Walter von Vogelweide, Biterolf, Reinmar von Zweter, Heinrich der Schreiber y Heinrich von Ofterdingen, personajes históricos reales a quienes Wagner no duda en rendir su homenaje, discutieron para saber quién era más digno de alabanza: Hermann de Turingia o Leopoldo de Austria.

Al principio de la historia, el caballero Tannhäuser vive con la diosa Venus, en la cueva de ésta, donde ha descubierto los goces del amor carnal. Sin embargo, pasado un tiempo,

Tannhäuser comienza a añorar su antigua vida y decide regresar, a lo que Venus acaba por acceder no sin antes profetizarle un nuevo retorno a sus brazos. Tannhäuser pide la ayuda de la Virgen María, y pasa de la cueva de Venus a un prado donde un pastor canta junto con un coro de peregrinos. El landgrave de Turingia regresa con su séquito de una jornada de caza. Tannhäuser le reconoce y recuerda a la sobrina de éste, Elisabeth, un antiguo amor que pervive y que se supone que le ha liberado del influjo de la diosa Venus. Así pues, Tannhäuser se dirige al castillo de Wartburg, donde Elisabeth canta emocionada su regreso. Tannhäuser se arroja a sus pies. Durante su ausencia, Elisabeth había vivido casi recluida, así que su tío está feliz de ver la emoción de la joven y organiza un concurso de cantores para celebrar el retorno de Tannhäuser. En el concurso, además de él, participan Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide, Heinrich der Schreiber y Reinmar von Zweter. De entre todos, Wolfram lamenta el retorno de Tannhäuser ya que él también ama a Elisabeth. La base para dictaminar quien ganará el concurso es que el ganador será el cantor que mejor describa la esencia moral del amor.

Lento $\text{♩} = 60$

ff *dim.*

All - mäch - te Jung - frau, hör' mein

p cresc. *ff* *dim.* *p*

Fle - hen! Zu dir, Ge - pries' - ne, ru - fe ich!

più p

Lass mich im Staub vor dir ver - ge - hen, o! nimm von

Tannhäuser: comienzo del solo de Elisabeth *Allmächt'ge Jungfrau*

Una vez todos han cantado, le toca el turno a Tannhäuser, que describe con pasión el amor que descubrió junto a la diosa Venus, lo que provoca un escándalo entre todos los que le escuchan, sobre todo entre las mujeres, tanto que los caballeros desenvainan sus espadas porque consideran un sacrilegio lo que Tannhäuser ha cantado. Sin embargo, Elisabeth protege con su cuerpo al caballero. El landgrave le castiga a hacer una peregrinación a Roma para expiar su culpa. Tannhäuser parte hacia Roma y Elisabeth se queda esperando de nuevo. Va pasando el tiempo, y encontramos a la joven rezando a la Virgen, cuando se oye un coro de peregrinos que regresan de Roma. Para desesperación de Elisabeth, Tannhäuser no se encuentra entre los que regresan limpios de pecado. Tal es la desesperación de Elisabeth que canta esta plegaria pidiendo a la Virgen que ponga fin a su sufrimiento y a su vida.

Cae la noche. Wolfram siente que la muerte está rondando cuando ve a un hombre vestido de peregrino y en un estado lamentable. Éste le cuenta a Wolfram que el Papa ha negado el perdón a Tannhäuser, perdón que cree tan poco probable como lo sería que floreciera la vara del máximo pontífice. Este peregrino no es otro que Tannhäuser, que medio enloquecido invoca a Venus, que reaparece para llevarlo de nuevo a su cueva. Sin embargo, Elisabeth desde el cielo ha obrado el milagro de su redención. Tannhäuser muere y aparece un nuevo grupo de peregrinos que traen consigo la vara del Papa que ha florecido. La ópera termina con un canto de todos los presentes alabando a Dios.

Textos:

ELISABETH

(mit großer Feierlichkeit sich auf die Knie senkend)

Allmächt'ge Jungfrau, hör mein Flehen!

Zu dir, Gepriesne, rufe ich!

Laß mich in Staub vor dir vergehen,

O! nimm von dieser Erde mich!

Mach, daß ich rein und engelgleich

eingehe in dein selig Reich!

Wenn je, in tör'gem Wahn befangen,

mein Herz sich abgewandt von dir,

wenn je ein sündiges Verlangen,

ein weltlich Sehnen keimt' in mir,

so rang ich unter tausend Schmerzen,

daß ich es töt' in meinem Herzen.

Doch, konnt' ich jeden Fehl nicht büßen,

so nimm dich gnädig meiner an,

daß ich mit demutsvollem Grüßen

als würd'ge Magd dir nahen kann,

um deiner Gnaden reichste Huld

nur anzuflehn für seine Schuld.

ELISABETH

(Se arrodilla, lenta y piadosamente)

¡Virgen poderosa, oye mi plegaria!

¡Reina de los Cielos! ¡A ti te imploro!

Permite que me convierta en polvo.

¡Oh! ¡Llévame de este mundo

y concédeme que ingrese,

pura y sin mácula en tu reino!

Si presa de fantasías

mi corazón te ignoró;

si alguna vez me venció

un deseo impuro, una vanidad terrenal,

he luchado con todas mis fuerzas

para expulsarlos de mi alma...

Por eso, vuelve tu bendita mirada

hacia mí, aun pecadora,

y permite que me acerque a ti.

Con toda la devoción de mi espíritu

he de implorar el preciado regalo

de tu perdón para mis ofensas.

Algunas referencias wagnerianas:

Ediciones musicales

Eisenmann, H. P. (1994).- *Richard Wagner. Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonck für eine Frauenstimme und Klavier. Übertragen für Frauenstimme und Orgel.* Edition Walhall. Verlag Franz Biersack EW 60. Magdeburg, 26 pp.

Fricker, H. A. (1914).- *Richard Wagner. Albums für Orgel.* Band I: Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin. Band II: Tristan und Isolde, Die Meistersinger, Die Walküre, Götterdämmerung und Parsifal. Breitkopf & Härtel. E.B. 4731 y E.B. 4732. Leipzig.

Horn, E. (2004, 2005).- *Wagner - Album für Orgel.* Band I: Transkriptionen aus den Opern Rienzi, Der fliegende Holländer, Tannhäuser und Lohengrin; Band II: Transkriptionen aus den Opern Die Meistersinger, Tristan und Isolde und Parsifal. Dr. J. Butz Musikverlag, St. Augustin. Verl.-Nr.1860 und Verl.-Nr.1893, 60 + 72 pp.

Karg-Elert, S. (Revidierter Nachdruck 2008).- *Richard Wagner - Album. 18 Konzertbearbeitungen für Orgel.* B-Note Musikverlag RP-14918. Stuhr, 97 pp.

Lemare, E. H. (1992).- *The Organ Music of Edwin H. Lemare. Series II (Transcriptions). Volume II (Wagner: The Ring). Volume III (Wagner: Tannhäuser, Lohengrin, Parsifal). Volume IV (Wagner: Meistersinger, Tristan and Isolde, Miscellaneous).* Wayne Leupold Editions Inc. WL 600017, WL 600018, WL 600019. Boston, Massachusetts, 111 + 93 + 105 pp.

Ludwig, Kl.-U. (2000).- *Richard Wagner. Vorspiel und Finale aus Das Rheingold.* Edition Breitkopf EB 8726. Wiesbaden, 24 pp.

Machella, M. (1994).- *Wagner - Bossi. Cinque Pezzi per Organo*. L'Organo Italiano nell'Ottocento, nº14. Armelin. Edizioni Musicali Euganea. Padova, 68 pp.

Margittay, S. (1973).- *Liszt Ferenc Összes Orgonaműve. Sämtliche Orgelwerke*. Editio Musica Budapest Z.5899. Band IV: xii + 101 pp.

Bibliografía

Batta, A. (1999).- *Ópera. Compositores. Obras. Intérpretes*. Könemann Verlagsgesellschaft GmbH. Madrid. "Wagner" en p.754-833.

Bernard Shaw, G. (2011).- *El Perfecto Wagneriano*. Edición, traducción y notas de Eduardo Valls Oyarzun. Alianza Editorial. Madrid, 358 pp.

Dumesnil, R. (1956).- *Ricardo Wagner*. Vergara Editorial. Barcelona, 233 pp.

ENO (2011).- *Parsifal. Richard Wagner*. Overture Opera Guides in association with English National Opera. London, 184 pp.

García Garmilla, P. (2011).- *Concierto de Órgano. Bach after Bach: su Legado Organístico*. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Bizkaia Bilbao. Arte eta Kultura. Catedral de Santiago / Bilboko Katedrala. 17º Ciclo de Conciertos Explicativos. Concierto C. Bilbao, 70 pp.

Grey, Th. S. (2008).- *The Cambridge Companion to Wagner*. Cambridge University Press. Cambridge, 388 pp.

Grey Th. S. (ed.) (2009).- *Richard Wagner and His World*. Princeton University Press, 576 pp.

Kinderman, W. y Syer, K.R. (2005).- *A Companion To Wagner's Parsifal*. Camden House companion volumes. Boydell & Brewer Inc. Studies in German literature, linguistics and culture. Rochester, New York, 364 pp.

Llinares, J. (2003).- *Escritos sobre Wagner*. Biblioteca Nueva. Madrid, 282 pp.

Millington, B. (1983).- *Parsifal: Facing the Contradictions*. Musical Times, CXXIV, p.97-98.

Millington, B. (1992).- *The Wagner Compendium: A Guide to Wagner's Life and Music*. Schirmer Books. New York, 431 pp.

Millington, B. (2006).- *The New Grove Guide to Wagner and His Operas*. Oxford University Press. Oxford, 190 pp.

Newman, E. (1946).- *The Life of Richard Wagner*. Vol.1: 1813-1848; Vol.2: 1848-1860; Vol.3: 1859-1866; Vol.4: 1866-1883. Knopf. New York, 509 + 619 + 566 + 729 pp.

Pahlen, K. (2004).- *Diccionario de la Ópera*. Emecé Editores. Madrid, 576 pp.

Rose, P. L. (1992).- *Wagner. Race and Revolution*. Yale University Press / Faber & Faber. New Haven & London, 264 pp.

Saffle, M. (2002).- *Richard Wagner. A guide to Research*. Routledge, Oxon (UK), 440 pp.

Wagner, R. (1977, reed.).- *Mi Vida*. Ediciones de Nuevo Arte Thor. Barcelona, 261 pp.

Wagner, R. (1989, reed.).- *Mi Vida*. Edición de Martin Gregor-Dellin. Ediciones Turner. Madrid, 779 pp.

Wagner, R. (2013, reed.).- *Ópera y Drama*. Ediciones Akal. Madrid, 302 pp.

Watson, D. (1981).- *Richard Wagner: A Biography*. Schirmer Books. New York, 352 pp.

Whittall, A. (1981).- *The Music*, in: Lucy Beckett (ed.): "Richard Wagner: Parsifal". Cambridge Opera Handbooks. Cambridge, p.76.

Wolzogen, H. von (1904).- *Thematic Guide through the music of Parsifal*. Feodor Reinboth, Leipzig & G. Schirmer, New York, 77 pp.

Discografía

Albrecht, H. (2006).- *Richard Wagner. Der Ring. An Organ Transcription*. Detlef Kleuker Organ 1965) von St. Nikolai zu Kiel; Cavaillé-Coll/Mutin-Orgel (1921) von St. Nikolai zu Kiel. 1 CD. OEHMS Classics OC 612.

Albrecht, H. (2012).- *Richard Wagner. Organ Fireworks. Overtures & Preludes*. Detlef Kleuker Organ 1965) von St. Nikolai zu Kiel; Cavaillé-Coll/Mutin-Orgel (1921) von St. Nikolai zu Kiel. 1 CD. OEHMS Classics OC 690.

Chorzempa, D. (1984).- *Wagner: Pilgerchor, Walkürenritt, Meistersinger Vorspiel; Boëllmann: Suite Gothique; Rheinberger: Cantilena*. Möller-Hagerstown Organ (1911) at the Cadet Chapel. U.S. Military Academy at West Point, New York. 1 CD. Philips 416 159-2.

Feller, H. (1991).- *Richard Wagner (1813-1883). Bearbeitungen für Orgel*. Georg Jann-Orgeln (Chororgel: 1983-89, Hauptorgel: 1989) der Basilika Waldsassen. 1 CD. Ars Musici AM 0970-2.

Horn, E. (2002).- *Richard Wagner. Opernauszüge-Transkriptionen für Orgel*. Klais-Orgel der Augustinenkirche Würzburg (1995/96, 2011). 2 CDs. Organum Classics Ogm 220040.

Kuhlmann, Chr. y Thorp, S. (2007).- *Richard Wagner. Une soirée musicale chez Albert Baron de l'Espée*. Mutin/Cavaillé-Coll Organ (1907) of the Iglesia del Salvador, Usurbil (Gipuzkoa). Aeolus AE-10271.

Mercati, G. (2011).- *Richard Wagner. Organ Transcriptions by Edwin Henry Lemare*. Mascioni organs of the Basilica della Santa Casa di Loreto (1995). 1 CD. Tactus TC 812301.

Newman, A. (1975).- *Organ Orgy*. Great Aeolian Skinner Organ of St. John the Divine, New York City. 1 LP. Columbia MQ 33268.

Strodthoff, J. (2005).- *Richard Wagner in Transkriptionen für Orgel*. Orgelmusik aus der Auenkirche, Vol.4. Furtwängler & Hammer/Noeske-Orgel der Auenkirche in Berlin-Wilmersdorf (1897/98, 1961, 1984/86, 1991, 2002). 1 CD. Jubal CD 050830.

Trotter, Th. (1993).- *Organ Transcriptions. The Ride of the Valkyries. Walkürenritt*. The Organ of Birmingham Town Hall. William Hill (1834-1843), Thomas Hill (1890), Henry Willis (1933), Noel Mander (1984). 1 CD. Musical Heritage. Decca 514948W.

Varios rollos sonoros (2012).- *Richard Wagner on Welte*. The Britannic Organ, Vol.5. Die Welte-Philharmonie-Orgel im Museum für Musikautomaten. Seewen, Suiza. 2 CDs. OEHMS Classics OC 844.

5. Giuseppe Verdi: Marcha Triunfal (Final del Acto II de la ópera "Aida")

La ópera *Aida* de Giuseppe Verdi se estrenó el 24 de diciembre de 1871 en la Ópera de El Cairo. Desde entonces, ha sido considerada no sólo como una obra de pompa y solemnidad, sino también como una representación muy apropiada para conmemorar grandes acontecimientos históricos, políticos o económicos. Una de sus características más llamativas es la versatilidad para adaptarse al gran público y, a la vez, ser paladeada y apreciada por los máximos entendidos en ópera. Las sucesivas intercalaciones de ballets en el desarrollo escénico, el argumento que rezuma exotismo y se debate entre la dialéctica del amor y de la guerra, y el vivo colorido orquestal que Verdi le supo conferir hacen de esta obra una ópera clave en la historia del género. La utilización de los instrumentos de viento-metal, especialmente los trombones y trompetas, desde la potente *Marcha Triunfal* hasta los recitados más íntimos de los personajes principales es una de las claves orquestales que Verdi manejó con mayor audacia.

No insistiremos en el argumento de la obra, sobradamente conocido y fácilmente accesible a través de numerosas fuentes bibliográficas, pero si recalcaremos con mayor detalle los parámetros musicales que definen las tres partes que hemos seleccionado para nuestra transcripción organística: la obertura, la famosa aria de Radamés *Celeste Aida* y el final del acto segundo con la célebre *Marcha Triunfal*.

Especialmente si se tiene en cuenta la gran cantidad de óperas del siglo XIX que han caído inevitablemente en el olvido, la inmortalidad de *Aida* radica en sus decididos valores dramáticos y su profundo contenido moral. La obra despierta sensaciones especiales por sus decorados exóticos y su extraordinaria espectacularidad, pero son sus valores intrínsecos los que evocan los más nobles sentimientos en el espectador. Hay un mensaje de amor y de sacrificio, frente a las ansias mundanas de gloria y poder. Es el martirio épico, la inmolación en el amor, la desconexión del mundo material por el ansia de permanecer juntas dos almas cuyo amor es imposible. Esto también otorga a *Aida* un valor añadido especial, una referencia de conducta y actitud que pocas veces se da en el género humano.



Giuseppe Verdi en un retrato de Achille Scalese (Nápoles, 1858)



A la izquierda, el tenor Enrico Caruso como Radamés. Se dice que se encarnó con tal intensidad en este papel que el día de la representación seguía vistiendo el traje fuera del escenario. A la derecha, bailarines en *Aida* (puesta en escena de Elijah Moshinsky, Covent Garden, Londres, 1994)

El final del acto II con la famosa *Marcha Triunfal* nos ha permitido elaborar toda una suite de movimientos para trompeta y órgano, a la vez que utilizar una amplia gama de texturas y combinaciones tímbricas en el diálogo entre ambos instrumentos. Aquí todo es un conjunto de efectos sonoros distintos que se suceden ininterrumpidamente para culminar apoteósicamente: los soldados egipcios son recibidos jubilosamente por la multitud congregada a su alrededor y la victoria se celebra con todo fasto y solemnidad.

A tempo come prima

Fl.
Ott.
Ob.
Clar.
in Si
Fag.
in Mi
Cor.
in Si
Tr.be
in Mi
Tr.ni
Cimb.
Timp.
G. Cassa
Banda
Sop.
Sop.
Ten.
Bassi
Viol.
V.le
Vc.
Cb.

in scena senza Cassa

A tempo come prima

CORO DI POPOLO

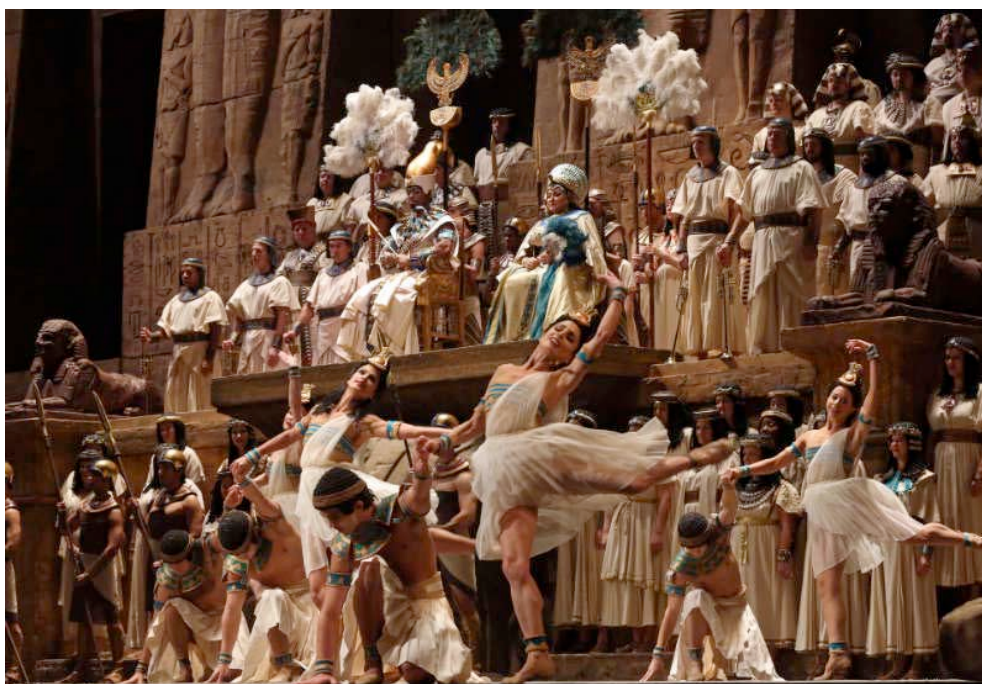
Gloria all'Egitto, ad I - side che il sacro suol pro- teg- ge! Al Re che il Delta reg- ge, al

Gloria all'Egitto, ad I - side che il sacro suol pro- teg- ge! Al Re che il Delta reg- ge, al

Gloria all'Egitto, ad I - si - de che il sacro suol pro- teg- ge! Al Re che il Delta reg- ge, al

Gloria all'Egitto, ad I - side che il sacro suol pro- teg- ge! Al Re che il Delta reg- ge, al

“Aida”, Marcha Triunfal: Marcha de los Vencedores en partitura de orquesta. A la potencia del bloque armónico del coro se agrega un enorme contingente de instrumentos de viento que realzan la solemnidad de este momento cumbre de la célebre ópera de Verdi



Un pasaje de la Marcha Triunfal de la ópera “Aida” en el Metropolitan Opera de Nueva York (2014)

Versión para trompeta y órgano

Giuseppe Verdi

Allegro

(Le Roncole, 1813 - Milán, 1901)

Trompeta en Sib

Manual

Pedal

5

Tpt.

II.

Man.

Ped.

9

Tpt.

II.

Man.

Ped.

Aida: comienzo de la Marcha Triunfal en el arreglo para trompeta y órgano

6. Jacques Offenbach: Barcarola de “Los Cuentos de Hoffmann”

Los cuentos de Hoffmann es una ópera en tres actos, con prólogo y epílogo, música de Jacques Offenbach y libreto en francés de Jules Barbier. Se basa en una obra que el propio Barbier y Michel Carré habían escrito sobre cuentos de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. El mismo Hoffmann es un personaje de la ópera, como él mismo hacía en muchas de sus historias.

La barcarola es una canción interpretada por los gondoleros venecianos, o bien una obra musical escrita imitando ese estilo. Está caracterizada por un ritmo reminiscente del remar del gondolero, casi siempre en tempo moderato y en compás de 6/8.



A la izquierda, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (Königsberg, Prusia Oriental, 1776 - Berlín, 1822). Autorretrato al óleo (*Alte Nationalgalerie* de Berlín). A la derecha, Jacques Offenbach (fotografía de Gaspard-Felix Tournachon, más conocido como Nadar)

El argumento de Los cuentos de Hoffmann se centra en una charla de taberna donde Hoffman, el protagonista, cuenta en cada uno de los tres actos la historia de como conquistó, amó y perdió a tres mujeres diferentes.

Offenbach murió sin poder terminar esta ópera, tarea que llevó a cabo Ernest Giraud. En la representación de la ópera, la mezzosoprano tiene que caracterizarse de hombre, pues el personaje que interpreta es el de Nicklausse, un amigo de Hoffmann, quien canta la barcarola junto con Giulietta, una cortesana veneciana, en un palacio a orillas del Gran Canal.

Textos:

Belle nuit, ô nuit d'amour!
Souris à nos ivresses
Nuit plus douce que le jour
Ô, belle nuit d'amour!

*¡Bella noche, oh, noche de amor!
Sonríe a nuestras locuras,
Noche más dulce que el día,
¡Oh, bella noche de amor!*

Le temps fuit et sans retour
Emporte nos tendresses
Loin de cet heureux séjour.
Le temps fuit sans retour.
Zéphyr embrasés
Versez-nous vos caresses!
Zéphyr embrasés
Donnez-nous vos baisers!
Vos baisers! Vos baisers! Ah!
Belle nuit, ô nuit d'amour!...

*El tiempo pasa sin volver...
Llevándose nuestros sentimientos
Lejos de este feliz lugar.
El tiempo pasa sin volver.
¡Céfiros ardientes,
Dadnos vuestras caricias!
¡Céfiros ardientes,
Dadnos vuestros besos!
¡Vuestros besos! Ah!
¡Bella noche, oh, noche de amor!...*



Moderato Nikolaus

Bel - le nuit, ô nuit d'a-mour, Sou
Shin - ing night, O night of love, Thy

ris - à nos i - vres - ses! Nuit plus dou - ce
beam - ing beau - ty bless - es! Light of night, that

que le jour, ô bel - le nuit d'a - mour!
shines a - bove, O shin - ing night of love!

A la izquierda, ilustración de Frédéric de Haenen, que es la figura 30 de la obra titulada *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* ("Jacques Offenbach y el París de su época"). Formó parte de los decorados empleados en el estreno de la ópera en París (1881). A la derecha, partitura de la famosa Barcarola

7. Georges Bizet: Habanera de la ópera "Carmen"

"Carmen" es la última ópera y obra maestra de Georges Bizet, basada en la novela de Prosper Mérimée. Fue escandalosamente realista y moderna para su época, lo que probablemente la hizo fracasar al principio, pero, sin embargo, gracias a sus melodías, rápidamente se convirtió en un éxito mundial ininterrumpido y uno de los títulos más populares de la historia de la ópera.

Aunque la gran obra maestra de Georges Bizet se ha mantenido –ya casi durante un siglo y medio– como una de las más interpretadas del repertorio, durante sus primeros cien años fue conocida universalmente a través de una versión adulterada que sustituyó las partes habladas originales por recitativos, efectuada por Ernest Giraud con el propósito de abrirla las puertas de los grandes coliseos.

La restauración –a partir de la década de 1970– de la versión estrenada en la Opéra Comique de París en 1875 no supuso, en todo caso, la recuperación de la versión «original» de esta obra, pues habiendo sido terminada un año antes, solo subió a escena tras atender sucesivas

demandas de directores de teatro, músicos y coristas, obligando al autor a reescribir numerosos pasajes y pergeñar otros *ex novo*: la mismísima habanera nació del rechazo de la protagonista –la *mezzosoprano* Célestine Galli-Marié– de la pieza originalmente prevista para su entrada en escena.

Cuenta la historia de la apasionada y seductora gitana Carmen, quien enamora al soldado Don José, al cual descarría ya que arrastrado por el amor que siente hacia Carmen, se une a una banda. Pero el amor por la libertad que siente Carmen entra en conflicto con el sentido de posesión hacia Don José. La atención de la gitana rápidamente cambia hacia el torero Escamillo. Loco de celos, durante una corrida, Don José mata a Carmen por haber arruinado su vida completamente.



A la izquierda, litografía para el estreno de la ópera “Carmen”, realizada por Prudent-Louis Leray y publicada en 1875 por Choudens Père et Fils en la imprenta Lemercier et Cie. A la derecha, Georges Bizet

La partitura del aria fue adaptada de la habanera *El Arreglito ou la Promesse de mariage*, del músico español Sebastián Iradier, publicada por primera vez en 1863, que Bizet pensó que era una canción popular. Cuando otros le dijeron que había utilizado algo escrito por un compositor que había muerto diez años antes, añadió una nota sobre su derivación en la primera edición de la partitura vocal que él mismo preparó. Aunque el libreto francés de la versión estrenada en la *Opéra Comique* fue escrito por Henri Meilhac y Ludovic Halévy, la letra de la habanera procede del propio Bizet.

La habanera fue interpretada por primera vez por Galli-Marié en la *Opéra Comique* el 3 de marzo de 1875. Bizet, habiendo eliminado durante los ensayos su primera versión de la canción de entrada de Carmen, en compás de 3/4 con un estribillo en 6/8, reescribió la habanera varias veces hasta que tanto él como Galli-Marié quedaron satisfechos con ella. Nietzsche, un entusiasta admirador de Carmen, comentó que el aria “irónicamente provocativa” evocaba “a Eros tal y como lo concebían los antiguos, juguetonamente seductor y traviesamente demoníaco”.

Textos:

L'amour est un oiseau rebelle
que nul ne peut apprivoiser,
et c'est bien en vain qu'on l'appelle,
s'il lui convient de refuser!
Rien n'y fait, menace ou prière,
l'un parle bien, l'autre se tait;
et c'est l'autre que je préfère,
il n'a rien dit, mais il me plaît.
L'amour! l'amour! l'amour! l'amour...!
L'amour est enfant de Bohème,
il n'a jamais, jamais connu de loi.
si tu ne m'aimes pas, je t'aime,
si je t'aime, prends garde à toi!...

El amor es un pájaro rebelde,
que nadie puede domar,
y si él se niega
es en vano que lo llares.
Las amenazas y los ruegos son inútiles.
Uno habla mucho, el otro calla.
Es el otro al que yo prefiero:
No ha dicho nada, pero me gusta.
¡El amor! ¡El amor! ¡El amor! ¡El amor...!
El amor es hijo de la bohemia,
Y nunca ha conocido la ley.
Aunque no me ames, yo te amo,
y si yo te amo... ¡Cuidado!

Allegretto quasi andantino

p

L'a - mour
A - mor

pp

est un oi - seau re - bel - le Que nul ne peut ap - pri - voi - ser, Et c'est
mi - ste - ri - o - so au - gel - lo Nes - sun lo può do - me - sti - car, O - gnor

portamento

bien. en vain qu'on l'ap - pelle, — S'il lui con - vient de re - fu - ser Rien n'y
ci si mo - stra ru - bel - lo, Se gli con - vien di re - cu - sar; Non u -

Bizet: "Carmen". Comienzo de la Habanera *L'amour est un oiseau rebelle*

[illegible]

Bizet: "Carmen". Primera página de la Habanera en el manuscrito hológrafo fechado en 1875
(Biblioteca Nacional de Francia, Musique F-Pn: MS-436)

Fuera de programa:

8. Franz Lehár: “La viuda alegre”

“La viuda alegre” (título original en alemán, *Die lustige Witwe*) es una opereta en tres actos con música del compositor austro-húngaro Franz Lehár y libreto en alemán de Victor Léon y Leo Stein basado en la comedia *L'attaché d'ambassade* (1861) de Henri Meilhac. La obra no ha dejado de atraer al público desde su *première*. Tras su estreno el 30 de diciembre de 1905 en el *Theater an der Wien*, “La viuda alegre” fue representada por toda Austria para pasar seguidamente a Hamburgo, Berlín y Budapest y convertirse inmediatamente en un éxito internacional. Cabe señalar su primera temporada en Londres, donde obtuvo un éxito espectacular. Más de cien años después, esta obra se sigue representando en todo el mundo.



A la izquierda, Franz Lehár. A la derecha, portada modernista de una edición vienesa de “La viuda alegre” de 1906 con acompañamiento para piano

El Barón Zeta es el embajador del país ficticio de Pontevedre en París; Hanna Glawari es una joven viuda increíblemente rica, también de Pontevedre. Para evitar que ésta se case con un extranjero y pierda así la fortuna que ha heredado de su difunto marido, el barón hace de celestina entre Hanna y su antiguo amante, el Conde Danilo; así, la fortuna quedaría en Pontevedre y salvaría al país de la ruina.

La trama se complica rápidamente. Danilo no está interesado en volver a encender la llama de su amor por Hanna, mientras que la esposa del barón, Valencienne, está interesada en el agregado francés Camille, el Conde de Rosillon. La pérdida de un abanico en el que pone “Te quiero” y una cita amorosa en una casa de verano enredan a todos los personajes en una farsa que casi ve a Danilo convertirse en el escolta de Valencienne y al Barón pretender casarse con Hanna.

Irreverente y con glamour, esta opereta es como una fiesta tras otra, llena de música, baile y diversión; ¡incluso hay un baile de cancan! No hay ni muerte ni tragedia en esta obra. Y, a pesar de que el destino político de una nación entera está en juego, es la diversión la que nos ofrece la historia que importa.

Valse moderato.

Viol. Cello

pp

Danilo: (herausfordernd) Was bin ich? (Hanna wendet sich ab.) Danilo: O Du bist.... Hanna: (hoffend, dass er ein liebes Wort sagt)

Was bin ich? (Beide verstummen. Hanna blickt sinnend in die Ferne und setzt sich zum Tisch. Danilo kämpft mit seinen Gefühlen.) Danilo.

Lip - pen schwei - gen, 's flü - stern Gei - gen: Hab'

Dan. mich lieb! All' die Schrit - te sa - gen bit - te, hab'

Lehár: "La viuda alegre". Comienzo del aria *Lippen schweigen*

Lehár se sorprendió de la popularidad de la melodía de *Lippen schweigen*. En la primera versión, era simplemente una melodía para tararear y no fue hasta el año siguiente cuando se le añadió un texto. En este famoso vals, Danilo y Hanna expresan sus sentimientos de amor.

Textos:

Lippen schweigen,
's flüstern Geigen
Hab mich lieb!
All die Schritte sagen bitte,
hab mich lieb!
Jeder Druck der Hände
deutlich mir's beschrieb
Er sagt klar, 's ist wahr, 's ist wahr,
Du hast mich lieb!

Los labios callan,
los violines susurran:
¡Quiéreme!
Y los pasos dicen: por favor,
¡Quiéreme!
Siento las manos enlazadas
que me cuentan sin dudar:
Es verdad, es verdad,
¡Me quieres!

Bei jedem Walzerschnitt
Tanzte auch die Seele mit,
Da hüpfte das Herzchen klein,
Es klopft und pocht:
Sei mein! Sei mein!
Und der Mund, der spricht kein Wort,
Doch tönt es fort und immerfort:
Ich hab' dich ja so lieb,
ich hab' dich lieb!
Jeder Druck der Hände
Deutlich mir's beschrieb...
Er sagt klar, 's ist wahr, 's ist wahr`
Du hast mich lieb!

*En cada paso de vals
bailado con toda el alma,
brinca el corazón,
palpita y apremia:
¡Sé mía! ¡Sé mío!
Y en la boca ninguna palabra
aunque nos lo decimos sin cesar
¡Te quiero tanto!
¡Te quiero!
Siento las manos enlazadas
que me cuentan sin dudar:
Es verdad, es verdad,
¡Me quieres!*



*Y después de este concierto, en Telemann Trío esperamos que hayan disfrutado
con esta fugaz incursión al vasto mundo de la ópera que hemos llevado a cabo.*

Muchas gracias por su asistencia y hasta la próxima ocasión.

