

Concierto de Música Barroca Musika Barrokoaren Kontzertua

Axpe-Busturiako Andra Mari Eliza

Larunbata, 2023ko azaroaren 25a, 20.00etan
Sábado 25 de noviembre de 2023 a las 20 horas

Telemann Tríó

Susana Zabaco

(sopranoa)

Emili Castelo-Branco

(tronpeta)

Patxi García Garmilla

(organojolea)



Índice

Programa p.3

Telemann Trío “for you” p.4



Notas al Programa

1. El órgano barroco de Axpe-Busturia p.7
2. Georg Philipp Telemann p.12
 - 2.1. Orígenes de la familia y años de aprendizaje p.12
 - 2.2. Etapas de Leipzig y Sorau p.14
 - 2.3. Etapas de Eisenach y Frankfurt p.16
 - 2.4. Etapa de Hamburgo p. 17
 - 2.5. La repercusión de la figura de Telemann en la vida musical alemana p.20
 - 2.6. Fama y prestigio del maestro de Magdeburgo p.21
 - 2.7. Música sacra p.22
 - 2.8. Música vocal profana p.25
 - 2.9. Música instrumental p.27
 - 2.10. Obras teóricas p.29
 - 2.11. Johann Sebastian Bach y Georg Philipp Telemann: colegas, competidores y amigos p. 31
 - 2.12. La música de Telemann en nuestro programa p.35
3. Antonio Literes Carrión p.46
4. António Correia Braga p.51
5. Esteban Ponce de León p.55
6. Rafael Antonio Castellanos p.57
7. El “Códex Martínez Compañón” o “Códex Trujillo del Perú” p.59
8. Fuera de Programa: Juan Arañés p.66
9. Referencias p.69



AXPE-BUSTURIAKO ANDRA MARI ELIZA

Larunbata, 2023ko azaroaren 25a, 20.00etan

Sábado 25 de noviembre de 2023 a las 20 horas

“TELEMANN TRÍO”

SUSANA ZABACO PEREX – Soprano

EMILI CASTELO-BRANCO – Trompeta

PATXI GARCÍA GARMILLA – Órgano

PROGRAMA

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

* Concierto en re mayor TWV 51:D7 : 1. Adagio - 2. Allegro - 3. Grave - 4. Allegro

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

* Cantata: *Zürne nur, du alte Schlange* (“Enójate, vieja serpiente”, para el día de Pascua)

TWV 1:1735a : 1. Aria - 2. Recitativo - 3. Aria

* Fuga prima - Andante - Allegro - Presto & Minuetto en sol menor TWV 30:21

Antonio Literes Carrión (Artà, Mallorca, 1673 – Madrid, 1747)

* Cantata: *Animado Buzentoro* (Biblioteca Nacional, Manuscrito de “Anselmo de Lera”)

1. Aria (Moderato) - 2. Recitativo (Andante expresivo) - 3. Aria (Allegretto)

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

* *Batalha do sexto tom* (del *Liuro de Obras de Orgão do P. Fr. Roque da Coceição*)

Esteban Ponce de León (?, ca. 1692 – Cuzco, Perú, 175?)

* Cantata: *Yo, su madre segunda* (de la ópera-serenata “Venid, venid deidades”)

1. Recitativo - 2. Minuet - 3. Aria

Rafael Antonio Castellanos

(Santiago de Guatemala, Guatemala, 1725 – Nueva Guatemala de la Asunción, 1791)

* *Oigan una jacarilla* (Jacarilla a la Concepción de Nuestra Señora)

Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda

(recopilador del “Códex Martínez Compañón” o “Códex Trujillo del Perú”)

(Villa Cabredo, Navarra, ca. 1737 – Santafé de Bogotá, Colombia, 1797)

* *Tonada La Lata*

* *Tonada El Congo*

Fuera de Programa:

Juan Arañés (? – La Seu d'Urgell?, ca.1650)

* *Un sarao de la chacona* (del *Libro Segundo de Tonos y Villancicos*, Roma, 1624)

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 Sopedana, el IX Festival Internacional del Órgano Barroco en Las Merindades (Oña, Burgos), la iglesia de San Severino de Balmaseda, los “Fair Saturday” en el Centro Cívico “Clara Campoamor” de Barakaldo y la iglesia de Santa María de Orduña, el FIOB (Festival Internacional de Órgano de Benidorm), la Catedral de Bilbao, San Nicolás de Bari en Getxo, Urduliz, el Ciclo Barroco del Conservatorio de Bilbao, la conmemoración del 50 Aniversario de la Iglesia del Santísimo Redentor en Getxo y el Ciclo Internacional “Música para Órgano en Navarra” en Los Arcos.

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 música de los compositores vascos y el repertorio internacional y popular de las películas y los musicales de Broadway, lo que enriquece de manera notable su proyección artística y cultural, a la vez que supone un aliciente a la hora de explorar y dar a conocer al público una amplia paleta de estilos musicales.

Susana Zabaco Perex (soprano)

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

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

Ha participado en el disco “Banda sonora de Balmaseda” junto con la coral Koltza de Balmaseda y la banda Azkoaga de las Encartaciones con las que colabora en numerosos conciertos celebrados en la

iglesia de San Severino, destacando su participación en el Miserere de don Martín Rodríguez, en los conciertos de Navidad y en el estreno del “Gloria” de Julio Lanuza.

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

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

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

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

Emili Castelo-Branco (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 Excm. Diputación Foral de Vizcaya, el Gobierno de Navarra y la Asociación “Antonio de Cabezón” de Burgos, XII Festival de Música Antigua de Gijón, así como en los ciclos de la Asociación “Diego de Amezua” de Vizcaya, “Órganos de Urdaibai/Urdaibaiko Organoak-Joxe Mari Eguileor”, FIOB de Benidorm y “Los Órganos de Alicante”.

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

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

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

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

Leonor Hennequet (registrante)

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

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

NOTAS AL PROGRAMA

1. El órgano barroco de Axpe-Busturia

Fue construido por Lorenzo Arrazola Ugartondo en 1765. Gracias a las investigaciones de Fernando Abaunza, sabemos que este organero nació en Oñate el 9 de agosto de 1714 y que la primera mención que de él tenemos data de 1744, precisamente en relación con la construcción del desaparecido órgano de la parroquia de Andra Mari de Galdakao. El 25 de septiembre de 1746 contrajo nupcias en la parroquia de San Miguel de Oñate con Juana Francisca Balzategui Olazaran, hija del organero Antonio Balzategui, y de este matrimonio nació Paulo Fulgencio Arrazola Balzategui el 16 de enero de 1748. Es probable que su mujer muriera al dar a luz, pues el 26 de abril de ese mismo año volvió a contraer matrimonio con Josepha Olalde Oruesagasti y de esta segunda unión nació Ángela Arrazola Olalde que el 10 de agosto de 1768 se casó con el también organero Joseph Antonio Albisua Berritua.



Organo de Andra Mari de Galdakao, actualmente desaparecido (fotografía cortesía de Xabier Orue-Etxebarria)

En fechas que desconocemos, construyó un órgano para la parroquia de San Pedro de Mungia y un realejo para Santa María de Orduña. En 1746 reparó el órgano de la basílica de Santiago de Bilbao (“...en la qual ha sido Necesario mudar muchas lenguas Nuevas para que queden Corrientes...”). En 1755 volvió a intervenir en él, a instancias de Manuel Gamarra, que entonces era maestro de capilla coadjutor de la capilla de Bilbao. En febrero de 1752 entregó el órgano que había construido para la parroquia de Villafranca por el que cobró 10.330 reales de vellón. En 1757 intervino en el de Santo Tomás de Olabarrieta de Zeberio, al parecer por recomendación del mismo Gamarra, y construyó uno nuevo para Zeanuri. En 1757 comenzó el de Santa María de Portugalete, que repasó en 1760, año en que también reparó el de los Santos Juanes de Bilbao. A continuación construyó los órganos de San Martín de Tours de Ataun (1760-61) y Gautegez Arteaga (1765). Entre 1770 y 1772 construyó un órgano nuevo para la catedral de Santander, y en 1772 se encontraba reparando el órgano de Lekeitio (“...135 reales pagados á Lorenzo Arrazola, Maestro Organero de Oñate por la composición del órgano de dicha iglesia, ...8 reales pagados por la composición del teclado del órgano, y soldar un clarín...”).



Organo de Andra Mari de Axpe-Busturia (Lorenzo Arrazola, 1765)

La última referencia que tenemos de su trabajo es la de la construcción del órgano de la parroquia de Navaridas (Araba) en 1778 que realizó junto con Joseph Antonio Albisua. El 11 de agosto de 1782, cuando contaba 68 años, volvió a casarse por tercera vez, en esta ocasión con Agustina Berritua Cortabarría (madre de su yerno Albisua), que fallecería en enero de 1784.

Lorenzo Arrazola murió en Oñate el 17 de septiembre de 1788. A él debemos, entre otros, los instrumentos de San Martín de Ataun, que restauró José María Arrizabalaga en 1996, este de Andra Mari en Axpe-Busturia, que fue construido inicialmente para Gautegiz Arteaga y restauró la firma Pellerin & Uys en 1994, y el de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Navaridas, construido en 1779 por Arrazola y Albisua.



Registros del partido izquierdo y partido derecho del órgano de Axpe-Busturia

Es un órgano barroco ibérico cuya altura en el “la” central de referencia es 424 Hz. y la afinación establecida en temperamento mesotónico puro. El teclado de 45 puntos está partido entre el do y do sostenido y presenta octava corta (do-re-mi) en (mi-fa sost.-sol sost.).

Partido izquierdo

	Címbala
	Llano
Octava	Decinovená
Trompeta Real	Quincena
Bajoncillo	Docena
Obue	Flautado 13

Partido derecho

Címbala	
Llano	
Decinovená	Trompeta Magna
Quincena	Trompeta Real
Docena	Cornetas
Octava	Clarín
Flautado 13	Obue

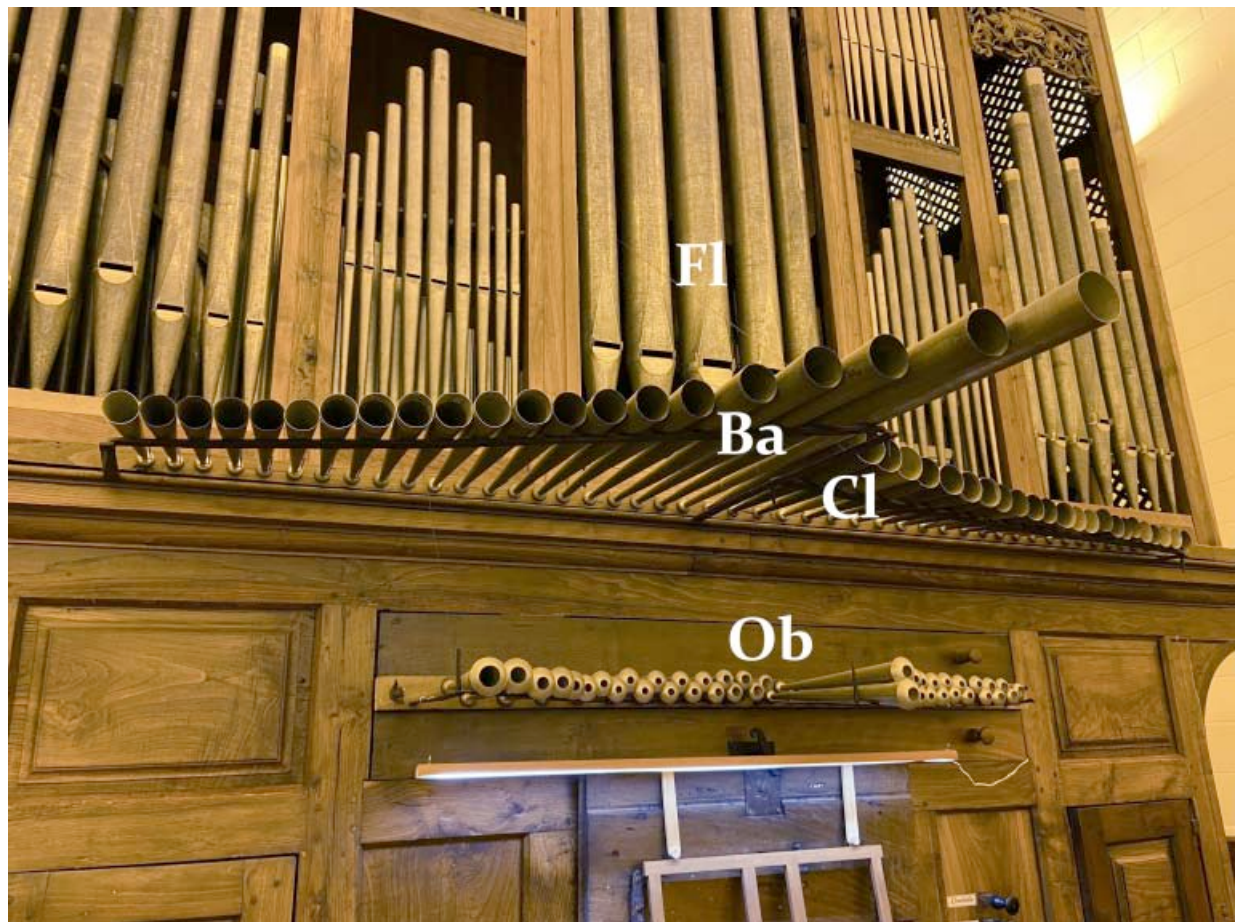
Rodilleras para la acción del Bajoncillo y el Clarín. Caja de ecos para las Cornetas. El Oboe está partido con la mitad grave a la doble octava superior en un efecto de “gaytilla”. La Trompeta Magna es interior. Ocho pisas graves de “do” a “si” con “si” bemol.



Teclado de 45 notas y rodilleras para la acción del Bajoncillo y el Clarín



Pisas en corredera para la acción de la corneta en eco



Tubos en la fachada del órgano de Axpe-Busturia: Fl, Flautado de 13 palmos; Ba, Bajoncillo; Cl, Clarín y Ob, Oboe con sus dos alas correspondientes a ambos partidos



Fachada gótica en la entrada a la parroquia de Andra Mari de Axpe-Busturia

NOTAS AL PROGRAMA

2. Georg Philipp Telemann

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

2.1. Orígenes de la familia y años de aprendizaje

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



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

Los antepasados de Telemann pertenecían a la alta burguesía, y no había músicos entre ellos. La familia de su padre procedía de la zona de Nordhausen, cerca de Erfurt. Su abuelo era vicario de

Cochstedt, cerca de Aschersleben, y su abuela era hija de un clérigo. Su padre, Heinrich Telemann (1646-1685), fue a la escuela en Halberstadt y Quedlinburg, estudió en la Universidad de Helmstedt a partir de 1664, y en 1668 fue nombrado director de una escuela antes de ser párroco en 1669 y posteriormente, en 1676, diácono en Magdeburgo. En 1669 se casó con María Haltmeier (1642-1711), hija de un clérigo protestante de Ratisbona que, tras ser despedido de su residencia en Freistadt, cerca de Linz, en 1624, había encontrado un nuevo destino cerca de Magdeburgo. Aunque Telemann afirmaba que su talento musical lo había heredado de su madre, no hay pruebas de que en su familia hubiera talentos musicales, salvo su sobrino, Joachim Friedrich Haltmeier (1668-1720), que llegó a ser *Kantor* en Verden después de pasar un tiempo en la universidad. Su hijo Carl, autor de un tratado sobre el contrabajo publicado por Telemann en 1737, fue organista en Hannover.

Casi todos los antepasados de Telemann habían recibido una educación universitaria, y la mayoría de ellos habían tenido una mayor o menor relación con la iglesia. A la muerte de su padre, en 1685, su madre tuvo que guiar a sus dos hijos por el mismo camino. El mayor estudió teología y se hizo clérigo. El menor, Georg Philipp, asistió a dos escuelas de Magdeburgo, el *Altstädtisches Gymnasium* y la *Domschule*, donde recibió instrucción en latín, retórica y dialéctica, y se interesó por la poesía alemana. Aunque no recibió una formación especial en materia musical, a los diez años ya había aprendido a tocar el violín, la flauta, la cítara y los instrumentos de tecla. Estudiaba las composiciones de su maestro de música, el *Kantor* Benedikt Christiani, transcribía otras composiciones y probaba a escribir arias, motetes y piezas instrumentales. Cuando a los 12 años se embarcó en la composición de una ópera, *Segismundo* (con libreto de Postel), se dice que su madre y sus consejeros le prohibieron seguir dedicándose a la música y le quitaron todos sus instrumentos musicales. Se pensó que en un entorno diferente encontraría el camino de vuelta a su verdadera vocación; y para ello fue enviado a finales de 1693 o principios de 1694 a la escuela de Zellerfeld, donde fue puesto al cuidado del superintendente Caspar Calvoer, que al parecer había conocido a la familia mientras estudiaba en Helmstedt. Calvoer hizo algo más que guiar el progreso académico de Telemann. Gran entendido en los estudios musicales de tipo teórico, enseñó a su joven alumno las relaciones entre la música y las matemáticas, y, bajo su aprobación, Telemann continuó completando su educación general a través del autoaprendizaje en disciplinas como la composición y el contrabajo, y, de vez en cuando, componiendo sinfonías para el *Stadtppfeifer* 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.



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

2.2. Etapas de Leipzig y Sorau

En otoño de 1701 Telemann inició sus estudios universitarios, pero no en Helmstedt, donde sus antepasados y sus maestros lo habían hecho, sino en Leipzig. Según su propio relato reflejado en las autobiografías de 1718 y 1739, comenzó con la firme intención de estudiar derecho, de acuerdo con los deseos de su madre. Al parecer, había dejado en Magdeburgo todos sus instrumentos, composiciones y partituras, y se las ingenió durante un tiempo para ocultar sus dotes musicales a los numerosos melómanos que había entre sus compañeros de estudios. Sin embargo, se cuenta que un día un compañero de habitación descubrió por casualidad una de las composiciones de Telemann, y que éste dispuso que se interpretara en la *Thomaskirche*. Cuando el alcalde de Leipzig encargó a Telemann que escribiera una cantata cada dos semanas para ser interpretada allí, comenzó una carrera musical que resultaría ser tan brillante como imparable. Telemann tenía el don de atraer a los estudiantes de música e involucrarlos en un sinfín de actividades. En 1702 fundó un *collegium musicum* con todos ellos; los conciertos públicos que organizó con regularidad iniciaron un nuevo capítulo en la historia de los *collegia musica*. Mientras que en el siglo XVII la música estudiantil era una actividad casual y de ocio, Telemann y su *collegium musicum* estaban orientados a la interpretación en público. En 1702 fue nombrado director musical de la Ópera de Leipzig, cuyo fundador, N. A. Strungk, había muerto dos años antes; aquí pudo emplear a estudiantes como cantantes e instrumentistas. En tres años había compuesto al menos cuatro óperas, y, más tarde, continuó escribiendo óperas

para Leipzig desde Sorau, Eisenach y Frankfurt, más de 20, según la autobiografía de 1739, aunque no se dispone de pruebas más que de cinco. Cuando en 1704 se instaló un nuevo órgano en la *Neue Kirche*, que hasta 1710 fue también la iglesia de la universidad, Telemann solicitó el puesto de organista, apoyando su solicitud con la promesa de que, sin aumento de estipendio, también actuaría como director musical y que él y su *collegium musicum* darían conciertos de música sacra en la iglesia los días de fiesta y de feria. En estas condiciones, las autoridades de la ciudad no dudaron en ofrecerle el nombramiento.

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 *Stadtppfeifer* 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.

2.3. Etapas de Eisenach y Frankfurt

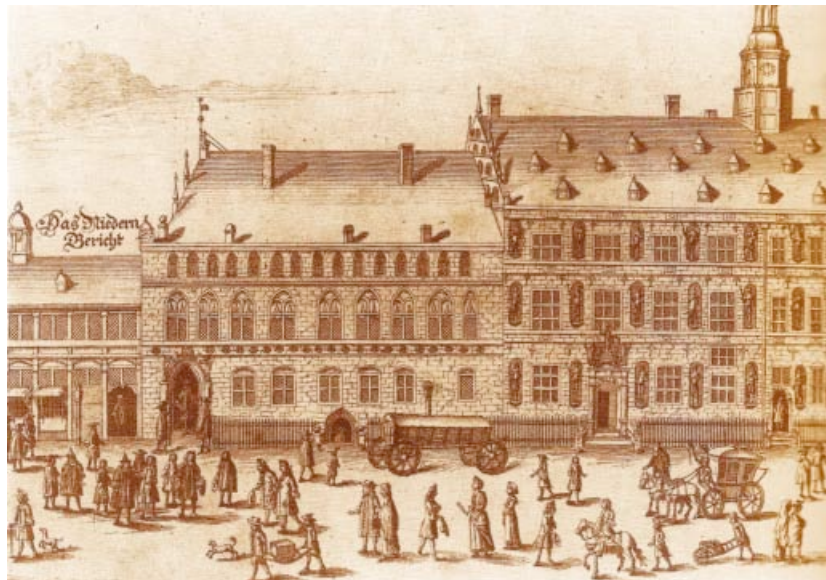
La fecha del traslado de Telemann desde Sorau a la corte de Eisenach ha sido objeto de controversia entre los investigadores durante mucho tiempo. En las autobiografías de 1718 y 1739, Telemann señaló el año 1708, pero en la biografía publicada se menciona el 1709. Conrad Freyse, en su entrada sobre “Eisenach” de la enciclopedia *Musik in Geschichte und Gegenwart*, sugirió que el documento que registra el nombramiento de Telemann como *Kapellmeister* de la corte fue redactado ya el 11 de marzo de 1707; esto podría estar corroborado en el poema que Telemann escribió tras la muerte de su primera esposa acerca de que él y otros músicos huyeron ante las tropas suecas que asolaban Sajonia desde el este. Sin embargo, este documento es, en realidad, una ratificación del 11 de marzo de 1707 del nombramiento de Telemann como *Kapellmeister* visitante, y en ninguna parte del poema dice Telemann que fuese a Eisenach a donde huyó. En realidad, el 24 de diciembre de 1708 fue designado para hacerse cargo del elenco musical de la corte, que había sido creado recientemente. Antes había sido *Konzertmeister* de la orquesta de la corte bajo el mando de Pantaleón Hebenstreit, y finalmente se le encomendó como “ojeador” la tarea de reclutar cantantes para dicha agrupación musical. Por lo tanto, parece que 1708 pudo ser el año de su traslado real a Eisenach. Para la orquesta, a la que evidentemente tenía en gran estima, Telemann comenzó a componer oberturas, conciertos y obras de cámara. Cuando se estableció la nueva *Hofkapelle*, también se le pidió que compusiera cantatas de iglesia y música para ocasiones especiales. Durante su estancia en Eisenach debió de conocer a J. S. Bach, cuyo primo Johann Bernhard Bach era organista de la ciudad y estaba muy involucrado en la vida musical de la corte; de hecho, en 1714 Telemann sería padrino de C. P. E. Bach. En otoño de 1709, obtuvo un permiso para regresar a Eisenach y rechazar cualquier otra oferta de trabajo, tras comprometerse solemnemente a ello. Volvió a Sorau, donde se casó con Louise Eberlin, dama de compañía de la condesa de Promnitz e hija del músico Daniel Eberlin, para perderla en enero de 1711 tras el nacimiento de su primera hija. En 1718, el músico afirmó que en Eisenach no sólo había alcanzado la mayoría de edad musical, sino que, como cristiano, se había transformado profundamente como persona.

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

burguesía que inmediatamente le nombró su secretario y administrador. Junto con el *collegium musicum* organizó conciertos públicos semanales para los que compuso música de cámara, música orquestal y diversos oratorios. En un concierto especial celebrado en 1716, ofreció una representación de su adaptación de la Pasión de Brockes en la *Barfüsserkirche*, en presencia del *Landgrave* de Hesse, en la que intervinieron los propios músicos de la corte.

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

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



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

2.4. 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 Socrates* (“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.



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

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.

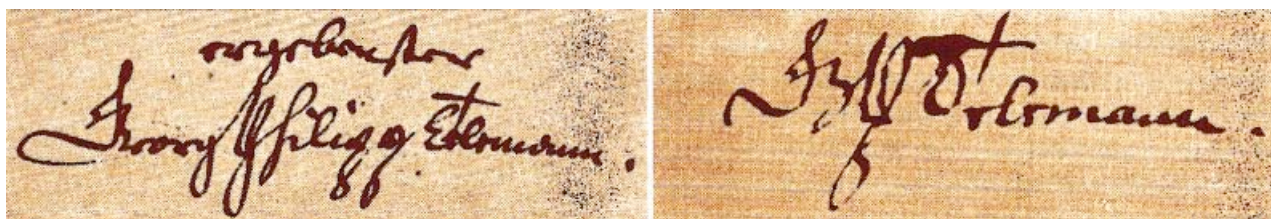
Telemann había publicado varias de sus obras de cámara mientras estaba en Frankfurt. En Hamburgo, entre 1725 y 1740, sacó a la luz otras 44 publicaciones, 43 de ellas bajo su propio sello. En este grupo, figuraba un ciclo completo de 72 cantatas sacras para el año eclesiástico, al igual que la *Musique 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.



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

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

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

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 methodiche* 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.

2.6. 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.

2.7. 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.

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.

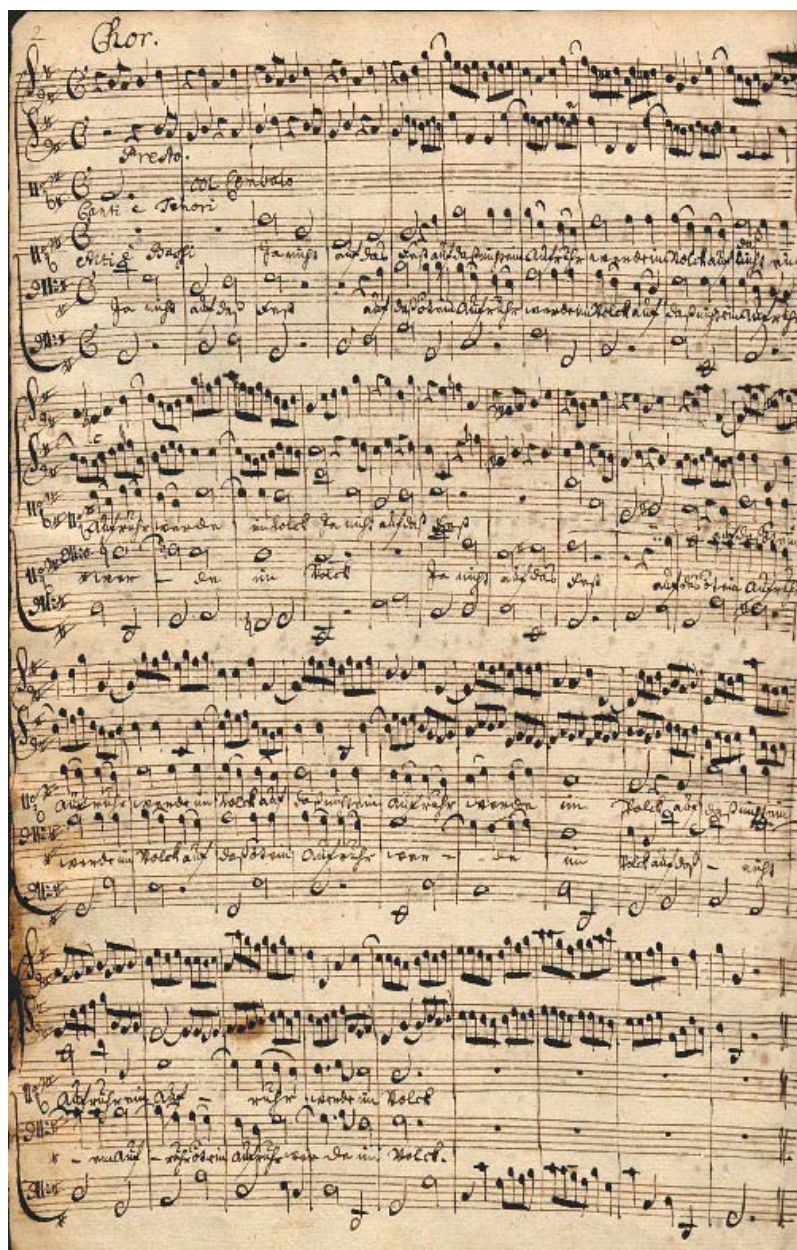


A la izquierda, portada del primer volumen del *Harmonischer Gottes-Dienst* en la edición de 1725 del propio Telemann; a la derecha, página 123 del *Forsetzung des Harmonischen Gottes-Dienstes oder Geistliche Cantaten* con la cantata *Der himmlischen Geister unzählbare Menge* TWV 1:298 en la edición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

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.



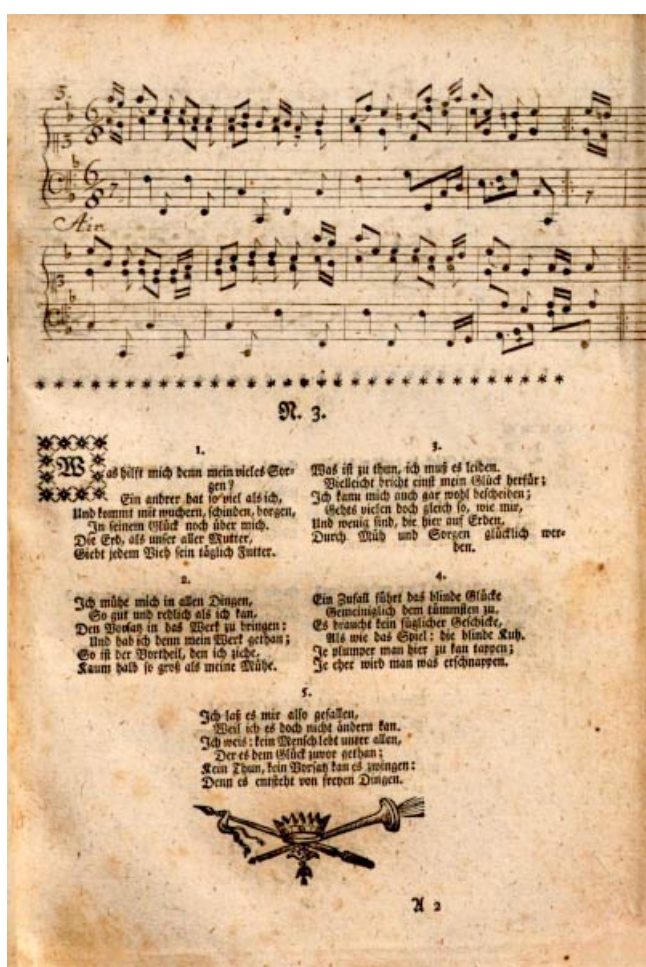
Primer coro de la Pasión según San Mateo de 1730 en el que se aprecia la escritura de un canon a la octava a dos voces, con altos y bajos a la octava en el sujeto y tiple y tenores a la octava en la respuesta (copia de Heinrich Bokemeyer, 1679-1751; Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 21714)

2.8. Música vocal profana

En Hamburgo, los oratorios sacros y profanos de Telemann, así como sus composiciones ocasionales, gozaron de muchas representaciones públicas, y su popularidad contribuyó en gran medida a establecer una intensa dinámica de conciertos públicos. En los oratorios y en las cantatas de mayor envergadura, Telemann siguió los principios tradicionales relativos a los

equivalentes musicales de las figuras retóricas. Tomó como punto de partida una línea melódica sencilla y elaboró formas fácilmente accesibles. Sus sorprendentes divergencias con el lenguaje musical convencional están siempre motivadas por el texto. Entre las cantatas seculares más pequeñas de antes de 1740, algunas tienden al virtuosismo operístico, mientras que otras muestran una línea melódica sencilla y folclórica en sus arias.

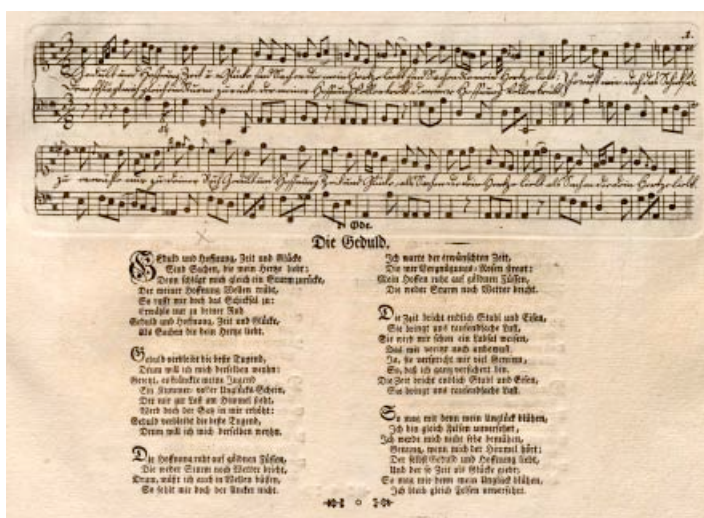
Con sus canciones, Telemann revivió una forma musical que había caído en el olvido en Alemania. Publicó las primeras incluso antes que las de Sperontes, cuyo nombre real era Johann Sigismund Scholze (*Singende Muse an der Pleisse*, de 1736, reeditada en 1743), y las de Johann Friedrich Gräfe (*Oden-Sammlungen*,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



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

Con su intermezzo *Pimpinone*, Telemann volvió a ser pionero en un nuevo tipo de desarrollo. Escrita ocho años antes de *La serva padrona* de Pergolesi, en esta obra están presentes muchos de los elementos típicos del estilo *buffo*, como el rápido “balbuceo” sobre una misma nota, la repetición de pequeños motivos y la caracterización mediante

el acompañamiento de la figuración en la orquesta. Las óperas de Telemann que se conservan demuestran que la ópera alemana burguesa no se ajustaba a ningún tipo preestablecido o convención en concreto. Aparte de los *intermezzos*, escribió tanto óperas serias como ligeras. Entre estas últimas se encuentran las de tipo conyugal (*Der geduldige Sokrates*) y las satíricas (*Der neumodische Liebhaber Damon*). Pero su mayor éxito lo obtuvo, sin duda, con *Sócrates* (1721), cuyo texto había sido adaptado por J. U. von König a partir del libreto de Nicoló Minato (1680). Esta ópera muestra muchos de los rasgos que posteriormente distinguieron la ópera *buffa* de la ópera seria. Hay 17 conjuntos y coros frente a 38 arias, y estas últimas muestran una amplia diversidad de estructuras formales. Las cuatro cantantes aparecen más a menudo en los conjuntos que en las arias. Una gran escena coral, compuesta por dos coros, un aria con coro y una danza, abre el tercer acto. La variedad constante en la elección de los instrumentos de acompañamiento sirve para resaltar la caracterización y las situaciones: el aria de apertura de un príncipe está acompañada por un violín solista, y para engañar al público sobre cuál de las dos damas principales prevalecerá finalmente, la *prima donna* se presenta en un aria con un modesto acompañamiento solo para el continuo, mientras que su segunda aria tiene un *obbligato* de flauta. Los cambios de estilo también se utilizan para transmitir el carácter y las intenciones. Cuando las damas rivales persiguen el mismo fin, se imitan mutuamente en forma de canon. El adversario de Sócrates es ridiculizado en un aria de “venganza” que es llevada al extremo de la parodia. Tales momentos de comicidad se exageran repetidamente al quedar contrastados de modo eficaz con otros de tono más lírico o más seriamente contemplativo.



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

2.9. 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.



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)

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.

2.10. Obras teóricas

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

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

Telemann trató los principios básicos de la composición de recitativos en el prólogo de su *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes*, y en el prefacio de su *Harmonischer Gottes-Dienst* ya había dado importantes reglas sobre la correcta ejecución de los recitativos. En muchos de sus prefacios, y en particular en las autobiografías, Telemann dio indicaciones sobre su actitud ante la música y sobre distintas cuestiones de estética musical. Sorprendentemente, en su discurso de ingreso en la *Sozietät der Musikalischen Wissenschaften* (“Sociedad de Investigaciones Musicales”), fundada por Lorenz Christoph Mizler (1711–1778), no abordó ni la composición ni la práctica interpretativa;

en su lugar, habló de su *Neues musicalisches System* (“Nuevo sistema musical”). Aquí intentó exponer una demostración teórica de las relaciones cromáticas y enarmónicas, mostrando las diferencias entre el si# y el do, el fa x y el sol, etc., pero sin mencionar todas las alternativas posibles y limitando cada intervalo a cuatro categorías, por ejemplo, la segunda disminuida (do-re b b), menor (do-re b), mayor (do-re) y aumentada (do-re#); de este modo, el uso del doble bemol en los procesos modulatorios podía evitar el del doble sostenido y viceversa, prefiriéndose el empleo de los dobles bemoles en las tonalidades con armaduras en bemoles y el de los dobles sostenidos en las que tenían armaduras con sostenidos. Muchos miembros de la sociedad criticaron injustamente esta exposición, al considerarla puramente teórica y carente de utilidad práctica. Además, estas relaciones interválicas eran difícilmente demostrables en un teclado afinado con temperamento igual, y tampoco Telemann tenía la intención de desarrollar un temperamento nuevo, ni había contemplado el uso de cambios enarmónicos ocasionales en la armonización de corales sencillos, a menos que lo exigiera el texto.



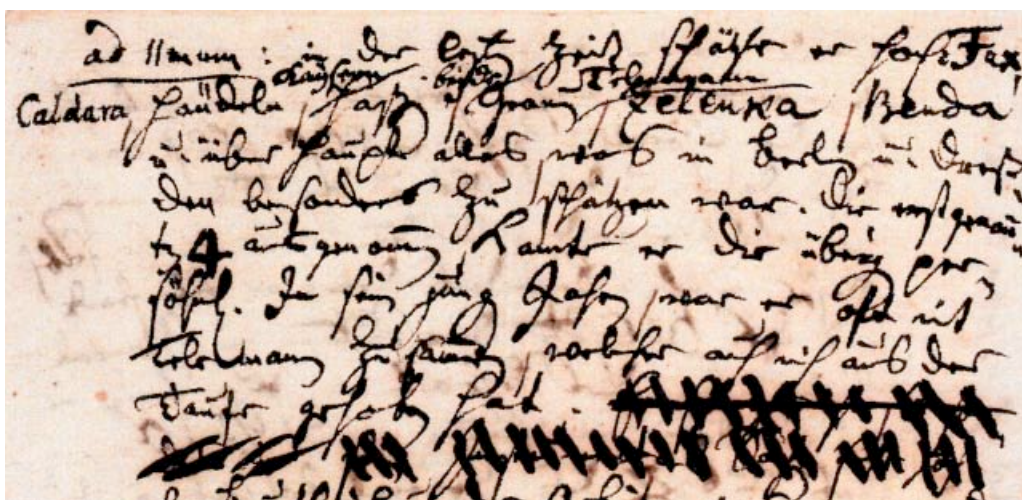
A la izquierda, portada del *Eine Abhandlung von den Musicalischen Intervallen und Geschlechtern* de Johann Adolph Scheibe; a la derecha, ejemplos musicales en la página 14 de dicho tratado

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

que las conversaciones de Scheibe con Telemann en Hamburgo estimularon enormemente su trabajo en el *Critische Musicus* y que sus planteamientos musicales se vieron fuertemente influenciados por las ideas de Telemann.

2.11. Johann Sebastian Bach y Georg Philipp Telemann: colegas, competidores y amigos

En el contexto musical de la primera mitad del siglo XVIII, Johann Sebastian Bach y Georg Philipp Telemann han sido considerados en muchos aspectos como una pareja de opuestos, incluso se les ha encuadrado en las antípodas estilísticas. Sin embargo, con toda probabilidad, no sólo se conocían bien, sino que se tenían en gran estima como colegas y amigos de toda la vida. La veracidad de su buena relación personal queda puesta de manifiesto, entre otras cosas, por el hecho de que siempre se apreciaron y respetaron, incluso cuando ambos solicitaron el puesto de *Thomaskantor* en Leipzig en 1722, compitiendo así, al menos indirectamente, el uno con el otro.



Extracto de la carta de Carl Philipp Emanuel Bach a Johann Nikolaus Forkel fechada el 13 de enero de 1775, en la que escribe: “En sus años jóvenes [mi padre] estuvo a menudo junto a Telemann, quien me apadrinó en el bautismo. Le tenía en muy alta estima, sobre todo por sus obras instrumentales”.

(Archivo Bach de Leipzig, Colección Depositum Kulukundis, Kulukundis 1.3-1775.01.13)

Ambos músicos, que tenían casi la misma edad, se conocieron probablemente hacia 1708, cuando Bach era músico de cámara y organista en Weimar y Telemann era *Kapellmeister* en la corte del duque Johann Wilhelm en Eisenach. Por aquel entonces, la relación entre los dos músicos debió ser estrecha, pues Bach eligió a Telemann como padrino de su hijo Carl Philipp Emanuel, nacido en 1714, de quien recibió su segundo nombre. La proximidad en términos físicos terminó en 1712, cuando Telemann fue nombrado director municipal de música en Frankfurt. Por su parte, Bach, a partir de 1717, entró a trabajar como *Kapellmeister* en la corte del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen. En 1721 Telemann se trasladó a Hamburgo como director musical y sólo un año más tarde solicitó el *Thomaskantorat* de Leipzig, donde su elección por el Consejo Municipal de esta ciudad era casi segura. De hecho, aquí estudió y se formó con el propósito de suceder al entonces *Thomaskantor* titular Johann Kuhnau. Telemann había llegado a Leipzig en 1701 procedente de Magdeburgo, su ciudad natal, para comenzar la carrera de Derecho y renunciar así a la música siguiendo los deseos de su madre. Pero al propio Telemann nunca le convenció esta opción, ya que sólo un año después de comenzar sus estudios fundó un *Collegium musicum* estudiantil, dirigió representaciones de ópera y en 1704, con sólo 23 años, fue contratado como director musical de la *Neuen Kirche*. Incluso recibió el encargo de componer una cantata para la

Thomaskirche cada quince días, lo que debió de suponer una pesadilla sin parangón para Kuhnau. En resumen, en pocos años, Telemann se había ganado la reputación de un músico extremadamente versátil y polifacético, capaz de captar la atención de poderosos mecenas, lo que le permitió recibir un gran apoyo, razón por la cual pronto fue considerado como el mejor sucesor del musicalmente más bien conservador y a menudo enfermizo Kuhnau.

Sin embargo, el prometedor candidato abandonó Leipzig en 1704 y se convirtió en uno de los grandes músicos de su época durante los diecisiete años siguientes, que pasó en diversos cargos municipales y en la corte. En 1722, como era de prever, el Consejo de Leipzig se mostró muy interesado en nombrarle *Thomaskantor* tras la muerte de Kuhnau. Sin embargo, Telemann probablemente ya no tenía intención de regresar a Leipzig. En su lugar, utilizó hábilmente su privilegiada posición para negociar su permanencia en Hamburgo, donde estaban deseosos de mantenerle como director musical. El resultado fue que le concedieron un sustancial aumento de sueldo a la vez que puestos más relevantes. Se cree que Telemann se detuvo en Köthen de regreso a Hamburgo tras su desempeño provisional como cantor en Leipzig el 9 de agosto de 1722, con el objeto de informar a Bach de que definitivamente renunciaba al *Thomaskantorat* y sugerirle que presentara él mismo su candidatura. Sea como fuere, es muy probable que Bach ya hubiera estado considerando la posibilidad de trasladarse a Leipzig antes de la renuncia de Telemann. Y, sin duda, Bach seguro que ya conocía las condiciones contractuales de la música eclesiástica en Leipzig en general, y del *Thomaskantorat* en particular, incluso en el caso de que Telemann hubiese pretendido el cargo. Hubo varias oportunidades de hacerlo en los años anteriores a 1722. En 1716, por ejemplo, Bach conoció a Kuhnau durante las pruebas para acceder a la plaza de organista de la iglesia de Santa María de Halle, y Kuhnau también estuvo presente en las pruebas de órgano que hizo Bach para acceder al puesto en la iglesia Paulina de Leipzig en 1717. Además, Johann Gottfried Vogler, organista de la *Neuen Kirche* de Leipzig, que fue invitado a la corte de Köthen en 1718 y 1719, pudo haber transmitido a Bach interesantes informaciones sobre cómo era el desempeño del puesto lipsiense.

En un principio, es posible que Bach se abstuviera de solicitar dicha plaza, tal y como escribió a su amigo de la infancia Georg Erdmann en 1730, diciéndole que “no quería ser relegado al puesto de cantor de un Capellmeister” (*Bach Dokumente* I, n.º 23). Tenía claro que ese cambio de oficio suponía un retroceso profesional. El paso de una posición de liderazgo cortesano a una posición comparativamente subordinada dentro de una jerarquía municipal debía ser bien meditado. Además, tenía que cumplir en Leipzig no sólo con sus obligaciones musicales, sino también con las siempre tediosas tareas docentes. Posiblemente fue a través de la viuda de Kuhnau como Bach se enteró de la solicitud de Telemann y de que su elección era casi segura. Así pues, sólo tras el rechazo de Telemann se planteó realmente si el cargo de *Thomaskantor* podría interesarle, quizá porque se lo habían descrito como “favorable” y el servicio como “lucrativo”, es decir, gratificante económicamente, por no hablar de que la equitativa y universitaria ciudad de Leipzig ofrecía, sin duda, mejores oportunidades educativas para sus hijos que la provinciana Köthen. Por lo tanto, no está demostrado, pero tampoco resulta improbable, que Telemann fuera quien describiera el puesto a Bach como “deseable”, e incluso llamara la atención al Consejo de Leipzig sobre la conveniencia de hacerse con los servicios de Bach, de la forma que fuera, consiguiendo así que este fuera invitado a presentar su candidatura. Sin embargo, esto sólo ocurrió en la cuarta ronda de votaciones y después de que Christoph Graupner también hubiera declinado el puesto lipsiense por razones similares a las de Telemann. Finalmente, el 7 de febrero de 1723 “en la mañana del último domingo, estando vacante el puesto de Alto

Capellmeister de Cöthen, el Sr. Bach hizo un ensayo aquí en la iglesia de Santo Tomás y sus cantatas [BWV 22 y BWV23] fueron muy elogiadas por todos los amantes de la buena música" (*Bach Dokumente* II, nº 124). La continuación de este relato es sobradamente conocida: el 5 de mayo, exactamente once meses después de la muerte de Kuhnau, Bach fue nombrado nuevo cantor de Santo Thomás.



En el último sistema de la página, aparece el canon de Bach BWV 1074 publicado en el diario musical de Georg Philipp Telemann *Der getreue Music-Meister*, Hamburgo 1728, p.68 (SLUB, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mus.2392.B.1)

En los años siguientes, Bach y Telemann continuaron en contacto y además se intercambiaron sus obras para interpretarlas y adaptarlas. Entre otras cosas, cabe suponer que Bach no sólo interpretó sus propias obras durante sus primeros años en Leipzig, sino

también varias cantatas de Telemann (además de las de Reinhard Keiser y Johann Ludwig Bach). Es casi seguro que Bach interpretó la cantata de Telemann *Der Herr ist König* (TWV deest/ BWV Suppl. 2), de la que sólo disponía de un fragmento y que completó para el festival de la Reforma de 1724. Para la interpretación de una cantata en un servicio religioso en el primer Adviento de 1734, copió la cantata de Telemann *Machet die Tore weit* (TWV 1:1074) del anuario siciliano de 1719/1720. Por el contrario, las interpretaciones de obras de Bach por Telemann son más difíciles de demostrar, dado que no están atestiguadas por las fuentes conservadas. No obstante, Telemann publicó un pequeño canon de adivinanzas de Bach en su revista musical *Der getreue Music-Meister*, lo que le convierte en el primer y más precoz editor de una composición de Bach. Y cuando los *Nouveaux Quatuors en six Suites* de Telemann aparecieron en París en 1738, según la lista que los acompañaba, “Mr Bach de Leipzig” figuraba entre los suscriptores. Tras la muerte de Bach en 1750, Telemann rindió homenaje a su amigo y colega por última vez en su *Sonnet aufweyland Herr Capellmeister Bach*, que se publicó en Dresde en 1751.



Copia de Bach de la cantata de Telemann *Machet die Tore weit* (TWV 1:1074). Georg Johann Daniel Poelchau (1773–1836) anotó al pie de la página: “Esta pieza eclesiástica es de Telemann y de la mano del gran Joh. Sebast. Bach” (Staatsbibliothek zu Berlin PK, Mus. ms. Bach P 47, Faszikel 3)

Incluso en vida de ambos, sus composiciones se valoraban de forma muy diferente, y sus contemporáneos más jóvenes, algunos de los cuales habían sido sus alumnos, los veían como opuestos musicales complementarios. Bach era considerado como un virtuoso indiscutible del órgano y el clavecín, además de un sesudo polifonista. Sin embargo, sus obras, cuyo estilo musical se caracteriza por las más altas exigencias contrapuntísticas y armónicas, se enmarcaban en un estilo ya obsoleto en 1750. Telemann, por el contrario, mucho más popular en vida, satisfizo el gusto de la época con sus obras melódicamente expresivas, a menudo ilustrativas y mucho más sencillas de interpretar. Como maestro de la transición al estilo “sensible”, se mantuvo más próximo a la siguiente generación de compositores, que a su vez se vieron influidos significativamente por las obras de los hijos de Bach, Carl Philipp Emanuel, Wilhelm Friedemann y Johann Christian. En el siglo XIX, los historiadores de la música llegaron a una valoración completamente distinta: mientras que Bach era considerado un compositor artísticamente “inapropiado” y un verdadero “purista” en relación con la música eclesiástica seria, el “operista” Telemann era dibujado como su contraste fotográfico en negativo. Su imagen era la de un empresario musical con

mentalidad comercial al que se miraba con escepticismo simplemente por su altísima productividad (calificada peyorativamente como “demasiada escritura”). Estas valoraciones simplistas y superficiales han quedado afortunadamente superadas hoy en día, por lo que podemos suscribir sin reservas la conclusión a la que llegó Johann Ernst Bach en 1758: “En una palabra, ha sido una ventaja especial para nosotros haber tenido un Bach y un Telemann que utilizaron sus afortunadas capacidades para mayor alabanza de Dios” (*Bach Dokumente* III, nº 691).

2.12. La música de Telemann en nuestro programa

La primera parte del programa que ofrecemos está dedicada al maestro de Magdeburgo que, como pueden ver, da nombre a nuestro grupo. Comenzamos con el famosísimo Concierto en re mayor TWV 51:D7 para trompeta, cuerdas y continuo, en nuestro caso, en versión para trompeta y órgano, que consta de cuatro movimientos. El primero (Adagio) nos muestra desde el comienzo la extraordinaria brillantez de la trompeta solista, que sostiene una prolongada línea en forma de *declamatio* no exenta de una noble y serena expresividad, que exige del intérprete un enorme esfuerzo para mantener la tesitura extremadamente aguda del discurso musical. El segundo movimiento (Allegro) combina diferentes motivos entre el solista y el órgano, pero todos ellos perfectamente incardinados dentro de un contexto cuyo perfil agógico evoluciona de modo natural y fluido, a la vez que el material temático parece desenvolverse con despreocupación, primando el sentimiento puramente musical antes que cualquier otro que pudiera resultar más emocional. Bellísimo es el tercer movimiento (Grave), encomendado exclusivamente al órgano, cuyo carácter imitativo configura una arquitectura coherente en forma de diálogo permanente entre las voces, desde la más aguda del manual hasta la más grave que puede ubicarse en el pedal. Su nítido contraste con los movimientos que le rodean invita a que prevalezcan las sensaciones más íntimas y recogidas, por lo que el órgano debe jugar con registros dulces que puedan cristalizar en un sentido *Affekt*. Para ello, en los órganos que disponen de este efecto, se sugiere el empleo del *Tremulant*. Por último, el Allegro final del cuarto movimiento, plagado de ritmos dactílicos, nos devuelve a una atmósfera muy similar a la del segundo, si bien ahora se intercalan episodios en forma de despliegue acordal, típicos de los violines, que también el órgano puede abordar con éxito y resolución.



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

Adagio

Trumpet in D

f

Piano

f

4

p

tr

p

Comienzo del primer movimiento del Concierto en re mayor TWV 51:D7

Allegro

f

4

f

tr

7

f

p

f

p

f

Comienzo del segundo movimiento del Concierto en re mayor TWV 51:D7

Grave *

Comienzo del tercer movimiento (para órgano solo) del Concierto en re mayor TWV 51:D7

Allegro

Comienzo del cuarto movimiento del Concierto en re mayor TWV 51:D7

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

“Telemann es, con Keiser, el mayor representante de la ópera de Hamburgo. Y es también, hasta la fecha, uno de los compositores más prolíficos de la historia de la música. Nacido en Magdeburgo en 1681, compuso a los doce años su primera ópera, *Sigismundus* (a partir de la obra *La vida es sueño* de Calderón), que no se ha conservado. Cuando Keiser se exilió temporalmente en la corte danesa, Telemann le sucedió como director musical del Teatro del Mercado de las Ocas, cargo que le proporcionó un prestigio adicional, puesto que ya había triunfado en la misma

ciudad como compositor de óperas; de la treintena verificadas, sólo nueve se conservan completas (la última, una ópera pastoral con libreto redactado en francés y en alemán probablemente por el propio Telemann, fue recientemente descubierta en los archivos de la *Sing-Akademie* devueltos a Alemania en 1999 por Rusia), así como fragmentos de otras trece. Pero esta cifra es sin duda inferior a la real, a juzgar por los testimonios coetáneos y los contratos firmados con Bayreuth y Leipzig, según los cuales debía proporcionar una obra cada año durante varias temporadas; además, en su *Autobiographie* de 1740, asegura haber escrito para Hamburgo “unas 35 obras: óperas, preludios, interludios y epílogos”. Como Keiser y la mayoría de compositores de Hamburgo, Telemann compuso en todos los géneros: pastoral, mitológico e histórico, con predilección por el género cómico, del que llegó a ser un auténtico maestro. En efecto, de las nueve partituras conservadas, cinco pertenecen a este género, entre las cuales destacan *Der neumodische Liebhaber Damon oder Die Satyren in Arkadien* (1719), explícitamente titulada *Scherzhafte Singspiel in drei Akten*; *Der geduldige Sokrates* (1721), *Musikalisches Lustspiel in drei Akten*; y también *Emma und Eginhard* (1728), sin duda su mejor ópera, cuya recuperación sigue siendo escandalosamente esperada. De las óperas parcialmente perdidas, destacan, entre otras, *Der verkehrte Welt* (1728), directamente inspirada en la ópera cómica francesa *Le monde renversé*, con libreto de Alain René Lesage, estrenada en el Teatro de la Foire en 1718. Se conservan aún dos óperas más, una histórica, *Flavius Bertaridus, König der Longobarden* (1729), escrita en el espíritu de la *Fredegunda* (1715) de Keiser, y cuyo texto es idéntico al libreto de la *Rodelinda* de Händel; y la otra mitológica, cuya partitura fue descubierta en 1978 en una colección privada, *Orpheus* (1726), magnífica obra, cuyo libreto anónimo se inspira en una tragedia lírica de Michel du Boullay y de Louis Lully, mezclando el alemán, sobre todo en los recitativos y algunas arias, el italiano, para las principales arias, y el francés para los coros, en el más puro estilo lullysta.

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

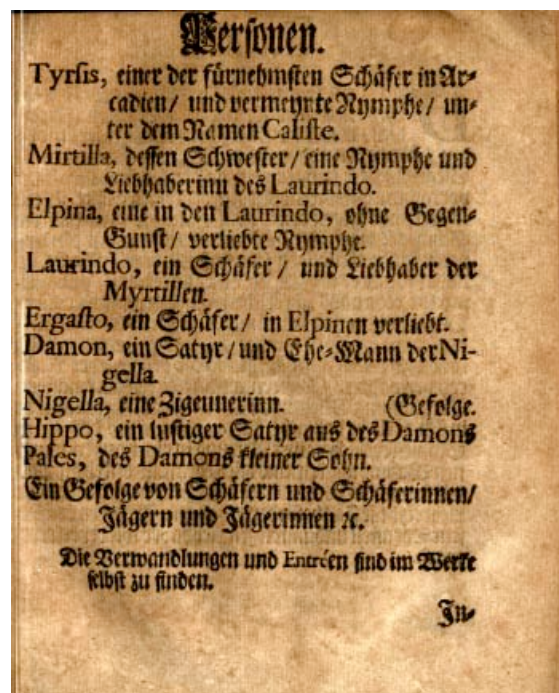
Andante e affettuoso

Klavier

5 Mirtilla

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

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



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

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

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

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

La cantata para la cuarta festividad de la Pascua *Zürne nur, du alte Schlange* (“Enójate, vieja serpiente”) TWV 1:1735a, publicada en 1731-32, es un excelente ejemplo de cantata para voz sola (triple o tenor) e instrumentos (trompeta, oboe o violín), integrada por dos arias en las que se intercala un recitativo. Los textos de esta cantata fueron escritos por Tobias Heinrich Schubart (1699-1747) y son los siguientes:

1. Aria

Zürne nur, du alte Schlange,
zische, schäume, krümme dich!
Schau! Dein blutigs Sersensstechen
muß dir selbst den Stachel brechen,
Jesus tritt dich unter sich.

*Enójate, vieja serpiente,
¡Silba, arroja espuma por la boca, retuércete!
¡Mira! Tu maldita picadura de vulgar secuaz
acabará por romper tu propio agujón,
y Jesús te pateará en el suelo.*

2. Recitativo

So singt der gläubigen vergnügte Schar,
die, wegen ihres Jesu Not,
sonst voller Kummer war.
Jetzt preiset sie die frohen Stunden,
darin nun auch der letzte Feind, der Tod,
von unserm Lebensfürsten überwunden.
Da dies, O Mensch, dein Herz betrachtet
und diesen großen Sieg
so freudenswürdig achtet,
so laß auch doch, vor allen recht großen Dank
dafür est wiederschallen.

*De este modo canta la multitud
creyente y fiel, llena de dolor
ante el sufrimiento de Jesús.
Ahora reza recordando las horas felices,
viendo la llegada del último enemigo, la muerte,
a la que se entrega nuestro Salvador.
¡Oh, hombre! que tu corazón contemple
y reconozca esta gran victoria
lleno de alegría.
Que así sea, y ante todos vosotros proclamo
que estoy profundamente agradecido.*

3. Aria

Singt nicht dein Herz Halleluja? Ja!
Dringt noch des Todes Furcht hinein? Nein!
Mein Herz frohlocket,
lobet, singet!
Da Jesus Sieg und Beute bringet!
Nun ist der Segen vielfach mein.
Ach, mein!

*¿No canta tu corazón “Aleluya”? ¡Sí!
¿Sigues temiendo a la muerte? ¡No!
¡Mi corazón se alegra
y canta en señal de alabanza!
¡Jesús nos ofrece la victoria y el botín!
Por fin, la bendición será mía para siempre.
¡Ah, mía!*

La primera aria es sin lugar a dudas *de carattere*, extraordinariamente veloz e impregnada de un fuerte carácter agógico. A los largos melismas vocales se agregan ambos instrumentos dentro de un cortejo imitativo de gran impacto; no faltan los diseños con notas repetidas, así como notas en progresión escalar, todo ello dentro de un virtuosismo que derrocha rabia y energía en un contexto de magistral maridaje entre música y texto. Tras el recitativo, la segunda aria juega hábilmente con los ecos y dobles ecos que intervienen a favor de un ritmo ternario que parece evocar menos crispación y más regocijo que en la primera aria. Ahora todo se torna más placentero y la acción de gracias dentro del inevitable sufrimiento que conlleva la muerte, se convierte en el mensaje principal, un mensaje de esperanza y positivismo muy conveniente para la frágil y voluble alma humana.

Zürne nur, du alte Schlange

1. Heiliger Oster-Tag TWV 1:1735a

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

(Allegretto)

Trompeta piccolo en Sib

Soprano

Órgano

5

Tpt. picc. en Sib

S

Org

9

Tpt. picc. en Sib

S

Org

13

Tpt. picc. en Sib

S

Org

zis-che schäu-me krüm me dich du al te Schlan - ge al-te

Aria inicial Zürne nur, du alte Schlange de Georg Philipp Telemann

55 *Recitado*

S So singt der gläu-bi-gen ver-gnüg-te Schar die we-gen ih-res Je-su Not sonst vol-ler Kum-mer war.

Org

6 - +4 - 4 3

59

S Jetzt prei-setsiediefro-hen Stun-den da-rin nun auch der letzte Feind der Tod von un-serm Le-bens-fürs-ten ü-ber

Org

4 6

Recitativo *So singt der gläubigen vergnügte Schar* de Georg Philipp Telemann

38.

Zürne nur, du alte Schlange, zische, schäume, krümme dich,

schäume, zische, zische, schäume, krümme dich, du alte Schlange alte

schlan - ge, schäume, zische, krümme dich!

zürne nur, du alte Schlange, zürne, zische, schäume, krümme dich,

Un fragmento de la edición de la cantata *Zürne nur, du alte Schlange* de Georg Philipp Telemann perteneciente al *Forsetzung des Harmonischen Gottes-Dienstes oder Geistliche Cantaten* que vio la luz en la imprenta de Philipp Ludwig Stromer (Hamburgo, 1731)

70 (Allegretto)

Tpt.
picc.
en Sib

S

Org

f *p* *f* *p*

6 6 6 6

75

Tpt.
picc.
en Sib

S

Org

f *p* *f* *p*

6 6 6

80

Tpt.
picc.
en Sib

S

Org

f *p* *f* *p* *f* *p*

Singt nicht dein Herz Hal - le... lu ja?_____

6 6 6 6 6 6

69

S

Org

p *f* *p* *f* *p* *f*

Ja?_____ Dringt noch des To... des Furcht hin ein?_____ Nein!_____ Dringt noch des To...des

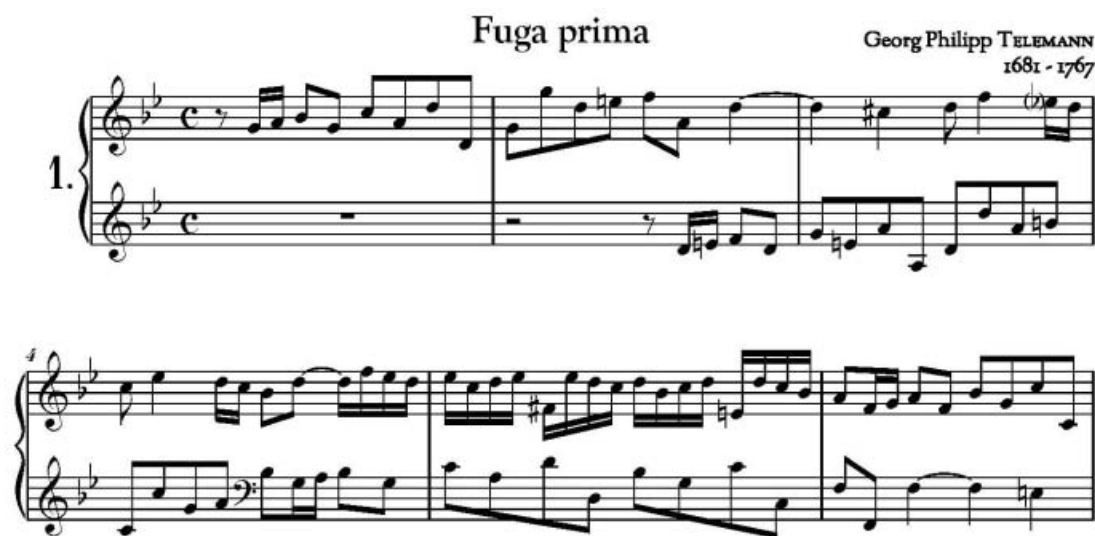
6 6 6 6 6 3

Aria segunda *Singt nicht dein Herz Halleluja?* de Georg Philipp Telemann

Concluimos la primera parte de nuestro programa con la Fuga prima en sol menor TWV 30:21, perteneciente a la colección *Fugues Légères & Petits Jeux à clavessin seul* que se editaron en Hamburgo entre 1738 y 1739. En realidad, se trata de seis pequeñas suites que comienzan invariablemente con una sencilla fuga a dos voces y continúan con otras tres o cuatro piezas de carácter variado entre la bourrée, la giga y el minueto, configurando así una suite de danzas al estilo tradicional.



Portada y primera fuga de la edición de 1738 de las *Fugues Légères & Petits Jeux à clavessin seul* de Georg Philipp Telemann



Primer movimiento (fuga) de la Fuga Prima TWV 30:21 de Georg Philipp Telemann

La primera suite consta de cinco movimientos. A una fuga inicial de carácter dinámico y desenfadado sigue una danza en compás binario con aire de *allemande*, una giga rica en

motivos ornamentales, un *Presto* en forma de *bourrée* y, para cerrar esta suite, un *cantabile* minueto de bella factura y aire reposado. Como se deduce de estos comentarios, Telemann nunca rehusó aplicar una amplia paleta de recursos compositivos, incluso en sus obras más modestas.



Segundo movimiento (*allemande*) de la Fuga Prima TWV 30:21 de Georg Philipp Telemann



Tercer movimiento (giga) de la Fuga Prima TWV 30:21 de Georg Philipp Telemann



Cuarto movimiento (*bourrée*) de la Fuga Prima TWV 30:21 de Georg Philipp Telemann



Quinto movimiento (minueto) de la Fuga Prima TWV 30:21 de Georg Philipp Telemann

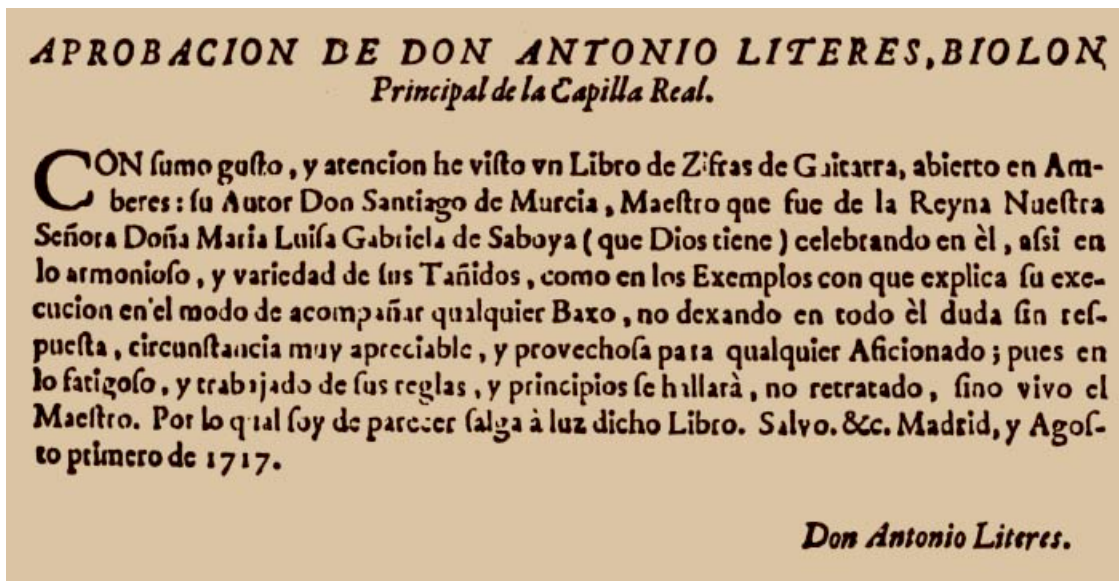


3. Antonio Literes Carrión

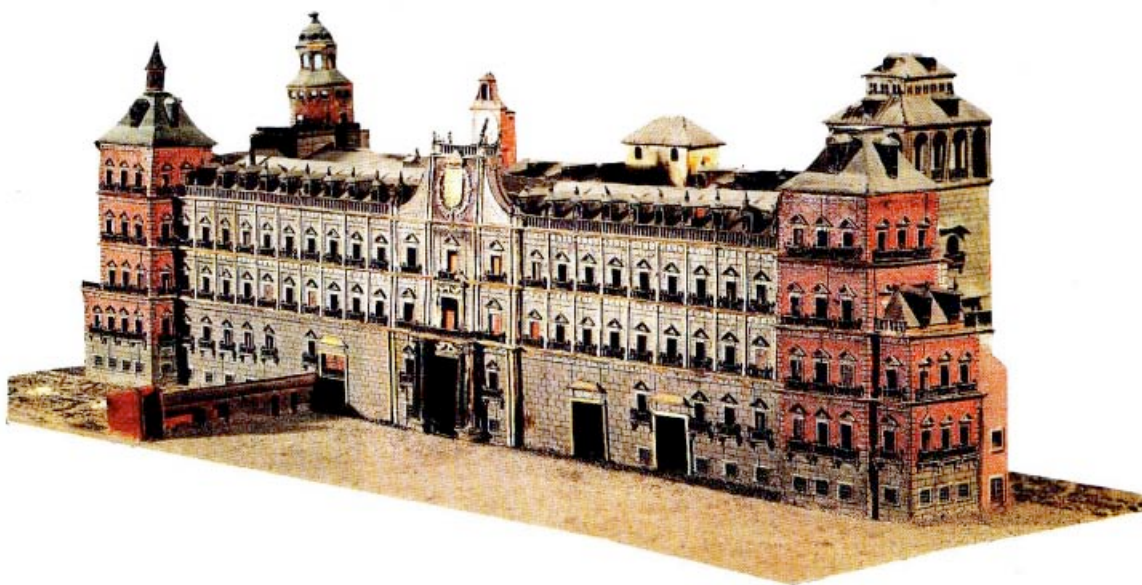
Un músico crucial en la primera mitad del siglo XVIII en España fue, sin duda, Antonio Literes Carrión (Artà, Mallorca, 1673 – Madrid, 1747). Muy precoz en su formación musical, a los quince años ya era violón del Colegio Real de Niños Cantorcicos de Madrid y en 1693 ocupaba el puesto de bajo de viola principal en la Real Capilla. En 1717 dió su aprobación para la publicación del tratado titulado *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia. El siempre exigente P. Benito Feijóo y también el “primer violín de la Grande Universidad de Salamanca”, Juan Francisco de Corominas, le alabaron por su destreza a la hora de conjugar los estilos antiguo y nuevo. El primero, en el primer volumen de su *Teatro Crítico Universal* (1726), al hablar de la capacidad de algunos músicos para componer en ambos estilos, escribe: “Algunos extranjeros hubo felices en ésto, pero ninguno más que nuestro don Antonio de Literes... acaso el único que ha sabido juntar toda la majestad y dulzura de la música antigua con el bullicio de la moderna”. El segundo apunta en su *Aposento anti-crítico*, también de 1726: “insigne músico, no tan único que repugne la compañía de un don Joseph de Torres, de un maestro San Juan, de un Nebra, de un Serqueira dulcísimo”. Igualmente el cardenal Mendoza también le reconoce como un gran músico. Hacia 1720 es miembro de la orquesta de la Casa Ducal de Osuna, donde conoció al escritor José de Cañizares (1676–1750), con quien mantendría una larga y fructífera colaboración. Compuso varias óperas: con libreto de Antonio de Zamora, *Celos no guardan respeto* (1723); con letra de Tomás Añorbe, *Júpiter y Dánae* (1700); y sobre textos de José de Cañizares, *Acis y Galatea* (1708), *El estrago en la fineza ó Júpiter y Semele* (1718), *Hasta lo insensible adora* (1713); *Los elementos* (1704), *Coronis y Júpiter* y *Yoo, los celos premian desdenes* (1699).

En la Nochebuena del año 1734 tuvo lugar un demoledor incendio que afectó a la mayor parte del Antiguo Alcázar de Madrid, desapareciendo el archivo musical de la Real Capilla con valiosas obras musicales de varios siglos; fue una pérdida realmente irreparable. Entonces era maestro de capilla José de Torres y Martínez Bravo, quien rápidamente se apresuró a solicitar copias de partituras a cuantos maestros conocía. Sin embargo, se hizo también necesario encargar nuevas composiciones, cometido para el cual quedaron encargados Antonio Literes y José de Nebra. El primero compuso ocho Magnificat, catorce

salmos, unas Vísperas para voces solas y tres misas de facistol a cuatro voces. La calidad de estas obras hizo que el Padre Feijóo expresara esta opinión: “Quisiera que este compositor trabajara sobre asuntos sagrados, porque el genio de su composición es más propio para fomentar afectos celestiales que para inspirar amores terrenos”.



Aprobación del *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* de Santiago de Murcia por Antonio Literes (Biblioteca Nacional, Madrid, R/5048)



Maqueta del Antiguo Alcázar de los Austrias (Museo Municipal, Madrid)

Sin embargo, Literes sería más apreciado, al menos en vida, por sus óperas y zarzuelas, algunas de las cuales han sido objeto de grabación discográfica por Eduardo López Banzo y Carles Magraner. Es tal la fantasía de la que hace alarde y la destreza poniendo música a los textos que Henry Raynor en su *Historia social de la música* califica a Literes como “primer compositor español de la emancipación”. En su música, se suceden recitados, ariosos, tonos humanos con coplas y estribillos, *ariettas* y, en sus obras más tardías, arias de mayor desarrollo con instrumentos (violines y oboes). Compositor de obras de extraordinaria dulzura, fue el verdadero adalid del estilo español frente a la potente influencia italiana y francesa de la época. Ruíz Tarazona (2000) y Pizà Prohens (2002) han estudiado la figura de Literes, especialmente éste último en un libro muy completo sobre su vida y obra, acompañado de numerosas referencias bibliográficas y discográficas.

Curiosamente y a pesar de que nos encontramos ante uno de los compositores barrocos españoles más conocidos, quedan aún manuscritos con obras de Literes sin estudiar ni publicar. Es el caso del denominado “Manuscrito de Anselmo de Lera” (M 2618) que se conserva en la Biblioteca Nacional y que lleva el encabezamiento: “Canttadas a lo humano de el P. Fr. Anselmo de Lera, Predicador de su Magestad en S. Martín de Madrid, año de 1737”. En realidad, el libro contiene solamente la parte de tiple, faltando, con seguridad, al menos, dos partes de violín y el acompañamiento, que estarían en libros separados y que desgraciadamente se han perdido. El manuscrito contiene la parte de tiple de 12 cantadas de Literes, dos de Juan Serqueira, otra de Antonio Cabezudo, otra de Juan de Navas, tres de Sebastián Durón, otras tres de José de Torres y Martínez Bravo y un tono humano de Juan Hidalgo.

Es por todo esto que hemos reconstruido una de estas cantatas de Literes, que lleva por título *Animado Buzentoro*, quedando adaptada a la configuración de nuestro trío. El tema en ella se apoya en la nave que utilizaba el Dux de Venecia el día de la Ascensión para conmemorar de modo simbólico la estrecha unión de su vasto imperio con el mar.



Antonio Literes: *Animado Buzentoro* (Manuscrito de Anselmo de Lera, Madrid, Biblioteca Nacional)



El Dux en el Bucintoro se dirige a San Nicolò di Lido (1766) (óleo de Francesco Guardi, Museo del Louvre)

El nombre de Buzentoro, que está obviamente castellanizado, procede del italiano *Buzino d'Oro* o “Barca de Oro”. Este emblemático navío también se utilizaba para recibir oficialmente a las personalidades políticas o militares más relevantes del momento, constaba de dos plantas, era accionado por 168 remeros y en su popa se situaba la cámara del Dux con el trono revestido de oro al igual que muchas otras estancias del interior de la nave.

El texto relaciona poéticamente las vicisitudes del proceloso mar con los estados de ánimo de la propia vida y en ese sentido es un canto épico a la gran diversidad de sentimientos humanos que se van desgranando en el transcurso de nuestra existencia, con todo lo bueno y lo malo que nos puede acontecer. La cantata tiene una estructura simétrica aria–recitado–aria. He aquí su apasionada poesía *di carattere*:

1. Aria

Animado Buzentoro,
que haciendo remos las alas,
el piélago surcas del ábrego
en donde vuelas o nadas.
Amaina, no en la vaga tormenta del aire
a pique te vayas. Amaina.
Y pues del délfico Apolo
te me concedió a mi instancia
a fin de inquirir en hombros
de tu inquietud animada,
la tierra que huella
después de estas playas,

me arrojan airadas las furias del cierzo
en dura borrasca.
Ya sé que el sitio que el hado
me ha destinado a que salga,
el promontorio cerúleo,
con raro misterio llama,
teatro en que libre de tantas batallas,
a solo lidiar con prodigios y asombros
la estrella me arrastra.
Amaina, no en la vaga tormenta del aire
a pique te vayas. Amaina.

2. Recitativo

Pero ya que los cielos piadosos
desvanecen los recelos,
pues ya la tierra veo
donde abortar pretende mi deseo,
de mi pecho el enojo prevente a mi saña,
Tinacria altiva, ve a tu campaña
solo con el amago de mi cólera cruel
su último estrago.

3. Aria

Tiemble el monte, la selva y el prado,
que mi enojo airado los ha de talar.
Tiemble el monte, la selva y el mar;
porque cuando mi cólera estreno,
soy rayo, soy trueno que solo mi amago
sabr  confundir, herir y abrasar.

Aria
Moderato

The musical score is for the Aria 'Moderato' and consists of three systems of staves. The first system includes a Trompeta en do* staff, a Soprano staff, and an Órgano* staff. The second system includes a Tpt* staff, a Soprano staff, and an Órgano* staff. The third system includes a Tpt* staff, a Soprano staff, and an Órgano* staff. The Soprano part includes the lyrics: 'A... ni... ma-do Bu-zen - to... ro que ha-cien-do... re...'. The Órgano* part includes fingerings: 3, 6, 7, 6, 4, 3, 6, 7, 6.

Arranque de la primera aria de la cantada *Animado Buzentoro* de Antonio Literes

Recitado
Andante espressivo

111

S

Pe-ro ya que los cie-los pia-do-sos des-va - ne-cen los re-ce-los pues ya la tie-rra ve-o

Org*

6

6

b5

Arranque del recitativo de la cantada *Animado Buzentoro* de Antonio Literes

Aria
Allegretto

125

Tpt*

S

Org*

+6 6 4 3 6 7 3 6 4 6 --- 6 ---

130 (tr)

Tpt*

S

Org*

6 --- 3 - 6 6 +6 6 4 3

Tiem- ble. el mon-te la sel-va... y el pra-do

Arranque de la segunda aria de la cantada *Animado Buzentoro* de Antonio Literes

4. 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.

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 extenso volumen se encuentra en 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 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.



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

De la vida y obra de António Correia Braga poco se sabe hoy día. Su *Batalha do sexto tom* figura con el nº 56 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 ejércitos imaginarios, con alternancia de propuestas “cercanas” y “lejanas”, en 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. Son obras “retóricas” en el significado más auténtico del término, cuyo uso activo de los juegos de lengüetería venía a poner en valor la calidad constructiva y técnica del instrumento, y que se reservaban para las ocasiones de mayor solemnidad, como las festividades más importantes del calendario litúrgico, las conmemoraciones más significativas o los recibimientos a personalidades de relevancia dentro del ámbito político, religioso y/o militar.



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

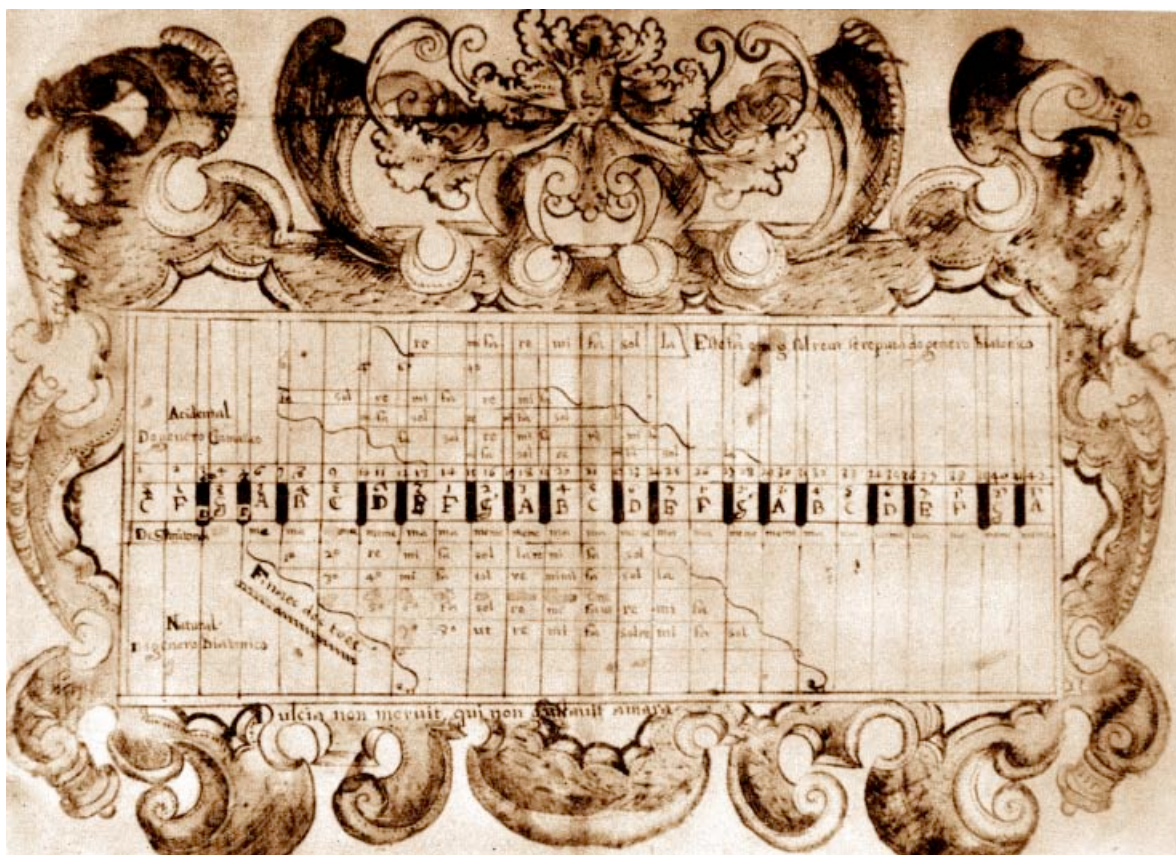


Ilustración de la octava corta en el *Liuro de Obras de Orgão* de Roque da Coceição



Inciso dinámico al comienzo de la *Batalha do sexto tom* de António Correia Braga



Solo de trompeta sobre pedal en “do” de la *Batalha do sexto tom* de António Correia Braga

La obra comienza con un inciso muy dinámico seguido 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 fragmento “en batalla” que interpretaremos en grupos de corcheas con puntillo, que llegan a culminar en un entramado polifónico 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, con aires sincopados, 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 de este maravilloso repertorio.



Canon en mutación de cuarta por quinta en la *Batalha do sexto tom* de António Correia Braga



Marcha triunfal que concluye la *Batalha do sexto tom* de António Correia Braga

5. Esteban Ponce de León

Se desconoce el lugar en que nació este maestro, pero sabemos que falleció en Cuzco (Perú) durante la década de 1750. Fraile agustino, las primeras noticias sobre su actividad aparecen en las actas capitulares de los cabildos provinciales de su orden celebrados en Lima. La primera referencia que encontramos data de 1713, cuando se le nombra lector en Cuzco, y en 1717 como lector de teología moral, cargo en el que fue ratificado en 1721. Los otros datos que se tienen sobre su vida son los que figuran en las portadas de los manuscritos de sus composiciones. En 1738 aparece por primera vez como compositor. Con posterioridad, firma ya como “lector jubilado”. Sólo a partir de 1750 se le menciona explícitamente como maestro de capilla de la Catedral de Cuzco. Varias de sus composiciones son obras dramáticas que fueron compuestas para ser interpretadas por los alumnos del seminario de San Antonio Abad en honor de diversas autoridades. La más conocida de ellas es la ópera-serenata *Venid, venid deidades*, transcrita y publicada por Samuel Claro, y compuesta para el nombramiento de Joseph Fernando Pérez de Oblitas, rector del seminario, como obispo de Paraguay.

Por lo general, sus obras se componen de una alternancia de recitados, arias y otros números con dos violines obligados, lo que es un claro reflejo del estilo italiano que introdujo Roque Ceruti (Bologna, ca.1683 – Lima, 1760) en el Perú. Además de la ópera ya mencionada, compuso más música escénica, como la ópera *Antíoco y Seleuco*, la *Comedia de San Eustachio* y una *Loa* para el obispo Juan de Castañeda. En relación con los textos en latín, escribió música para varios salmos y lamentaciones.

El conjunto de recitado, minuet y aria de *Yo, su madre segunda* configura un esquema formal próximo al de una cantada, y se reviste de un gusto barroco de gran frescura y transparencia. Podríamos decir que es “música limpia”, escrita con nobleza y pulcritud, que transmite un discurso diáfano, dentro de un esquema formal bien estructurado que facilita la recepción de la obra. Tanto el minuet como el aria presentan una forma ternaria *da capo* del tipo A-B-A. He aquí el texto completo de la obra:

1. Recitativo

Yo, su madre segunda,
la ciudad del Cuzco soy,
que más fecunda, le dí vida mejor,

como lo abona ver que naturaleza
sólo a labrar empresa
lo que por mí el estudio perfecciona.

2. Minuet

Bien lo pregon la voz del clarín
que de Arequipa mi Oblitas hoy es.
En mi confin logró después
con el cultivo de más pura mies
ser noble fruto de ilustre jardín.

3. Aria

Luego a mí toca el blasón,
que le infundí nuevo ser
cuyo influjo ha de exceder
al temple de su región.

Toda la narración tiene lugar en primera persona por la propia ciudad de Cuzco que se vanagloria del influjo que ha ejercido sobre el obispo Oblitas, natural de Arequipa. Añadiremos de nuestra propia cosecha y percepción que el personaje encarnado en la ciudad de Cuzco actúa aquí de un modo más o menos “bilbaíno”. Disfruten de esta bella cantada.

Recitativo

Voz

Piano

Yo su ma - dre se - gun - da, la ciu - dad del Cuz - co soy, que más fe - cun - da, le

Esteban Ponce de León: comienzo del recitativo de la cantada *Yo, su madre segunda*

Minuet [130=♩]

Voz

Piano

Bien lo pre - go - na la voz del cla - rín que de A - re - qui - pa mi O - bli - tas hoy es.

Esteban Ponce de León: comienzo del minuet de la cantada *Yo, su madre segunda*

Aria [100=♩]

Voz

Lue-go a mí to - ca el bla - són, que le in - fun - dí — nue - vo ser, que le in - fun - dí — nue - vo

Piano

p

4

ser.

f

Esteban Ponce de León: comienzo del aria de la cantada *Yo, su madre segunda*

6. Rafael Antonio Castellanos

Rafael Antonio Castellanos nació en 1725 en la ciudad de Santiago de Guatemala, hoy denominada la Antigua Guatemala. Era hijo de Antonio Castellanos y Marcela de Quirós. Su educación musical corrió a cargo de su tío Manuel José de Quirós, quien era el maestro de capilla de la catedral. Siendo joven se inició como aprendiz, estudiando el violín y el arpa, a la vez que recibió sus primeras nociones de composición musical, además de los conocimientos necesarios para poder acceder a los principales cargos musicales de la liturgia católica. Así, su *Lamentación Segunda de Jeremías*, fechada en 1740, fue escrita cuando todavía era “discípulo menor” de Quirós, revelando una técnica y expresividad poco comunes para un joven aprendiz.

En 1745 pasó a la categoría de “oficial” y entró en la capilla catedralicia como primer violín. Fue entonces cuando empezó a destacar como compositor, contribuyendo con varias obras escénicas que llegaron a ser representadas, como “El Bonetero”, que se estrenó para la Navidad de 1758 junto a “El Baratillo” del propio Quirós. En 1765 falleció Quirós, y Castellanos fue nombrado maestro de capilla por el cabildo eclesiástico. Entre sus obligaciones, la principal era la de dirigir la música para los oficios de vísperas, maitines y misas durante todo el año; además debía enseñar a los niños de coro y componer la música que fuera requerida para las diferentes ocasiones litúrgicas. Después del conocido como “Terremoto de Santa Marta” del 29 de julio de 1773, Castellanos y sus músicos permanecieron en la ciudad en ruinas, junto al Arzobispo Pedro Cortés y Larraz, el clero y las órdenes religiosas. Finalmente, no tuvieron otro remedio que afrontar el traslado a la Nueva Guatemala de la Asunción, lo que hicieron en noviembre de 1779.

Aquí tuvieron que trabajar en lugares que se habían habilitado provisionalmente, ya que la ciudad y sus principales edificios se encontraban aún en fase de construcción. A pesar de estas dificultades, Castellanos logró mantener el alto nivel musical que había alcanzado en la antigua ciudad, ahora llamada la Antigua Guatemala o simplemente la Antigua. Y así, en la Navidad de 1779, tras el catastrófico terremoto ya mencionado, se estrenó con éxito en la Nueva Guatemala una cómica tonada a dúo titulada *Un francés y un gallego*.



Catedral de Guatemala (1782 – 1815)

Hacia 1781, cuando su salud se fue deteriorando, empezó a pasar algunas temporadas en regiones con el clima más cálido, a orillas del Lago de Amatitlán. Retirado en el cercano poblado de San Juan para su recuperación, le acompañaban sus discípulos, pues, como todo maestro de capilla, tenía siempre tres o cuatro alumnos en su propia casa. Todavía entre 1786 y 1789 compuso diversos villancicos a la Ascensión. El responso *Qui Lazarum* es de 1789, y los villancicos *La Ascensión triunfante* y *¡Ay!, que sube a los cielos* datan de 1791. Falleció a finales de julio de 1791 y fue sepultado a principios de agosto en la Iglesia de La Recolectión.

En su testamento legó a la catedral todas sus partituras, sus libros de coro, clarinetes y un bajón. Fue un magnífico maestro de capilla, de producción abundante, preocupado por la constante renovación de cantores, instrumentistas e instrumentos, comprando composiciones de los compositores italianos y españoles de la vanguardia de aquel entonces, y manteniendo correspondencia con otros maestros de capilla, como Ignacio Jerusalem.

De su producción original, 176 obras han sido rescatadas y catalogadas. Todas son vocales, escritas para voces solas hasta ocho partes, con acompañamiento de dos violines y bajo continuo y la ocasional presencia de otros instrumentos, como pares de flautas, trompas, clarines y oboe. También usó instrumentos hoy caídos en desuso como el bajón, salterio y viola de amor.

Los géneros que cultivó abarcan un amplio abanico, siendo fundamental el villancico al estilo español para todas las ocasiones del año litúrgico, no solamente los dedicados a la Natividad, sino también a cualquier festividad litúrgica (Ascensión, Corpus, Asunción,

Concepción) y a cualquier santo (San Pedro, Santa Cecilia, Santa Rosa de Lima, etc.). También fueron importantes para él las cantadas y tonadas, casi todas para los oficios de maitines, que llegan casi hasta la treintena. También compuso diversas obras litúrgicas sobre textos en latín para oficios de vísperas y de difuntos, como salmos, invitatorios y motetes.

Hemos seleccionado para nuestro programa una espléndida jácara del maestro guatemalteco: *Oigan una jacarilla*, recopilada y adaptada por Juan Francisco Sans en su edición de “Arias Antiguas del Nuevo Mundo”. Está dedicada a la fiesta de la Concepción de Nuestra Señora y destila alegría y regocijo por los cuatro costados. Su texto es el siguiente:

Introducción

Oigan, oigan una jacarilla
de una Niña Soberana que luce y brilla,
farol, clavel, rayo, rosa y llama.
Oigan, oigan, que en ecos he de cantarla.

Coplas

1. Ya la Niña concebida,
vida graciosa y sin mancha,
ancha le da Dios eterno,
terno de luz soberana.
2. Alma en que Dios se recrea,
crea el mundo que es sin falta,
alta porque se confirme
firme, suya, enamorada.



Rafael Antonio Castellanos: entrada de la soprano en la jácara *Oigan una jacarilla*

7. El “Códex Martínez Compañón” o “Códex Trujillo del Perú”

Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda nació en Villa Cabredo (Navarra) hacia 1737 y falleció en Santafé de Bogotá el 12 de marzo de 1797. Llegó a Perú en 1768 y ocupó distintos cargos hasta que en 1779 fue nombrado obispo de Trujillo (Cáceres en Colombia, Virreinato del Perú). Carmen García Muñoz, en su artículo del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, nos documenta que permaneció allí durante diez años y luego fue trasladado a Bogotá, ya como arzobispo. Entre 1782 y 1785 visitó su extensa diócesis de manera exhaustiva y envió a España numerosos cajones con cerámica precolombina, además de sus nueve volúmenes manuscritos con 1.411 dibujos en acuarela, lo que se conoce como el “Códex Martínez Compañón” o “Códex Trujillo del Perú”. Durante su recorrido fundó pueblos, hizo construir escuelas e iglesias, trazó caminos y canales de regadío, introdujo nuevos métodos de labranza y enseñó canto gregoriano. Su obra es una enciclopedia gráfica

de la vida provincial de Trujillo y los dibujos una preciosa e invalorable muestra de mapas, planos, vida, costumbres, flora, fauna, hierbas medicinales, modas, escenas típicas de la vida de los nativos, tareas, juegos, danzas e instrumentos. Una fuente documental de primordial importancia.



Diversas ilustraciones del Códex Martínez Compañón

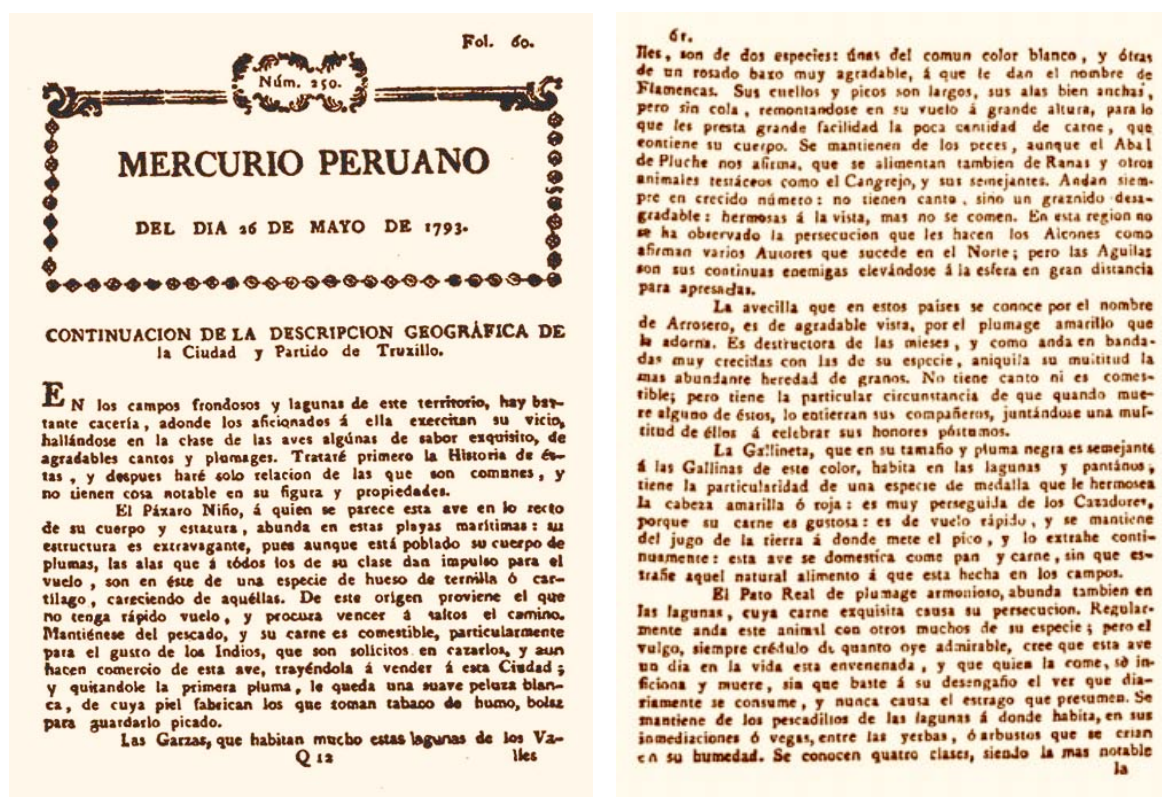


El obispo Martínez Compañón

No acompaña texto alguno a estas acuarelas, salvo los índices. Raúl Porras Barrenechea sostiene que los textos fueron publicados en el siglo XVIII y que son las “Descripciones de los partidos de Trujillo, Piura, Saña, Lambayeque y Cajamarca” de José Ignacio Lecuanda, sobrino del obispo, que aparecieron en el tomo VIII del *Mercurio Peruano* en 1793-94. Durante mucho tiempo se consideró que la música carecía de valor, pero los estudios posteriores confirmaron que se trató del primer intento en América de reunir una colección extensa, presentada en orden geográfico, con dos versiones de un mismo canto recogidas a más de cien millas de distancia. De este modo, el obispo nos ofrece un canto negro, una danza chimú, melodías mestizas, cachuas (rondas) navideñas y un canto en la extinta lengua

mochica. Es decir, es una verdadera obra de recolección folclórica, tanto desde el punto de vista estrictamente musical, como de textos y de descripción de diferentes regiones geográficas, con interesantes y variados ejemplos musicales que necesitarían de un concienzudo estudio específico, así como de sus posibles supervivencias en la música americana tradicional que se toca actualmente.

Cuando Martínez Compañón tuvo que dejar Trujillo con motivo de ser nombrado arzobispo de Bogotá, le envió al rey de España, Carlos IV, una colección de más de 1.400 ilustraciones. Este, a su vez, la remitió a la Biblioteca Real en 1803. Esta valiosísima iconografía se conserva en la actualidad en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Un total de 18 láminas contienen las partituras de 20 piezas musicales. Son las estampas que van de la E. 176 a la E. 193 del tomo II, y corresponden a la música que recopiló el obispo en el noroeste del Perú entre 1782 y 1785. Aunque se trata de música escrita según la tradición europea, tiene elementos que claramente provienen de distintas culturas.



“El Mercurio Peruano” (tomo VIII, 1793, fols.60–61)

En concreto, las obras musicales son las siguientes (en letra negrita subrayada se indican las dos que interpretaremos en nuestro concierto):

- Cachua a duo y a quatro, con v[ioline]s y bajo Al Nacimiento de Christo Nuestro Señor [Tomo II, E. 176]
- Cachua a voz y bajo Al Nacimiento de Christo Nuestro Señor [Tomo II, E. 177].
- Allegro: **Tonada El Congo** a voz y bajo para baylar cantando [Tomo II, E. 178].
- Magestuoso: Bayle del Chimo a violin y bajo [Tomo II, E. 179]
- Bayle de danzantes con pífano y tamboril entre quatro y ocho o más, con espada en mano o pañuelos en forma de contradanza [Tomo II, E. 179]
- Tonada del Chimo a dos voces bajo y tamboril, para baylar cantando [Tomo II, E. 180].
- Allegro: **Tonada La Lata** a voz y bajo, para baylar cantando [Tomo II, E. 181].
- Allegro: Tonada La Donosa a voz y bajo para baylar cantando [Tomo II, E. 182].

- Allegro: Tonada El Conejo a voz y bajo para bailar cantando [Tomo II, E. 183].
- Andantino: Tonada para cantar llamádase La Selosa, del pueblo de Lambayeque [Tomo II, E. 184].
- Andantino: Tonadilla llamase El Palomo, del pueblo de Lambayeque para cantar y bailar [Tomo II, E. 185].
- Lanchas para bailar [Tomo II, E. 186]
- Andantino: Tonada El Diamante para bailar cantando de Chachapoyas [Tomo II, E. 187].
- Allegro: Tonada El Tupamaro [de] Caxamarca [Tomo II, E. 188].
- Allegro: Tonada El Huicho de Chachapoyas [Tomo II, E. 189].
- Allegro: Tonada La Brugita para cantar de Guamachuco [Tomo II, E. 190].
- Magestuoso: Cachua La Despedida de Guamachuco [Tomo II, E. 191].
- Tonada El Tupamaro de Caxamarca [Tomo II, E. 191].
- Cachua Serranita, nombrada El Huicho Nuevo, que cantaron y bailaron ocho pallas del pueblo de Otusco, a Nuestra Señora del Carmen, de la ciudad de Truxillo [Tomo II, E. 192].
- Andante: Cachuyta de la montaña llamádase El Vuen Querer [Tomo II, E. 193].

A la luz de estos datos, no cabe duda de que el obispo Martínez Compañón, sin duda impulsado por su ilustrada curiosidad y espíritu de observación, decidió visitar su vastísima diócesis; una empresa que le llevó tres años por los más variados paisajes del norte peruano, trazando caminos y canales de regadío, introduciendo nuevos métodos de labranza, haciendo construir más de cien escuelas, iglesias y seminarios y fundando una veintena de pueblos.

Además, según consta en las Actas Capitulares de la Catedral de Trujillo, enseñó personalmente canto gregoriano en Piura, Lambayeque y Cajamarca, donde impartía “diariamente las lecciones de canto llano a sus seminaristas”.

La música recogida por el obispo es la vida de su entorno traducida en sonidos; las distintas piezas abarcan todo un mundo de ambientes y situaciones. Podemos deducir que tanto el periplo diocesano como musical se inició en la ciudad de Trujillo, en un ambiente impregnado por la fiesta de la Navidad, a juzgar por los dos primeros testimonios: “Cachua a Duo y a quatro con Violines y Bajo Al Nacimiento de Christo Nuestro Señor” y “Cachua a voz y Bajo Al Nacimiento de Christo Nuestro Señor” (fols. 176 – 177). De allí sigue hacia el litoral, donde aparece la “Tonada El Congo” y su ácida crítica a la esclavitud (fol. 178); continúa un “Baile del Chimo”, en referencia a la cultura Chimú, que se ratificará más adelante, pero que aquí parece más una danza de salón (fol. 179).

En el mismo folio 179 aparece un “Bayle de danzantes”, que nos parece más un afán de ahorro de papel que de asociación con la danza anterior, amén de su carácter abiertamente popular. Sigue una “Tonada del Chimo”, en donde se acusa una evidente raigambre precolombina, sin dejar de mencionar que resulta ser el único testimonio escrito (aunque sea solo fonéticamente) de lo que fue la lengua de la ahora extinta cultura Chimú (fol. 180).

Los ilustrados afanes por conocer profundamente tanto su diócesis como sus habitantes, permiten al obispo visitar una “chichería”, local de diversión y relajo frecuentemente “non sancto”, lugar al parecer situado en el puerto de Paíta, a juzgar por el texto de una de las tres tonadas; resulta interesante que el texto de estas tres danzas tengan alguna relación temática que fluctúa entre el apogeo de la diversión en el salón, pasando luego a las íntimas declaraciones de lecho, para terminar con el cliente pidiendo ser negado (¿quizás ante su esposa?), frente a quién pregunta por él en la calle. Las canciones son “Tonada La Lata” (fol. 181), “Tonada La Donosa” (fol. 182) y “Tonada El Conejo” (fol. 183).

Luego Martínez Compañón sigue a Lambayeque, en donde recoge una “Tonada para cantar llamádase La Selosa” (fol. 184) y una “Tonadilla llamádase El Palomo” (fol. 185). Luego aparecen unas “Lanchas para baylar” (fol. 186) de las que el obispo no declara su lugar de procedencia.

El viaje episcopal continúa hacia Chachapoyas, de donde nos apunta una sentimental “Tonada El Diamante” (fol. 187) y luego sigue a Cajamarca, de donde nos da testimonio de una “Tonada El Tupamaro [de] Caxamarca” (fol. 188), que tiene el respaldo de dos imágenes que se encuentran en el conjunto de acuarelas y que ilustran un ceremonial indígena en recordatorio del asesinato de Tupac Amaru II, último monarca inca; para desesperación de los gobernantes españoles, los gobernantes indígenas adoptaron el nombre de Tupac Amaru para mantener viva la resistencia al dominio español.

Regresando a Chachapoyas, el obispo Martínez Compañón nos apunta una “Tonada El Huicho de Chachapoyas” (fol. 189). Este regreso le permite desviarse hacia Guamachuco, de donde nos anota dos festivos testimonios, una “Tonada La Brugita para cantar de Guamachuco” (fol. 190) y “Cachua La Despedida de Guamachuco” (fol. 191).



Iglesia de San Pablo en Incahuasi (Perú)

Siempre de regreso y nuevamente en Cajamarca, resulta evidente que el obispo quedó fuertemente impresionado con los ceremoniales conmemorativos de la muerte de Tupac Amaru II, ya que nos lega otra “Tonada El Tupamaro de Caxamarca” (también en el fol. 191), de hondo dramatismo. Después nuestro obispo va a Trujillo, justo en una festividad mariana, y nos señala una “Cachua Serranita, nombrada El Huicho Nuevo, que cantaron, y baylaron ocho pallas del pueblo de Otusco, a Nuestra Señora del Carmen, de la ciudad de Trujillo” (fol. 192).

Jaime Martínez Compañón y Bujanda cierra su testimonio y legado musical justamente con una mirada hacia Los Andes, con una “cachua” pequeña, una última mirada musical a la cultura andina con una “Cachuyta de la montaña llamádase El Vuen Querer” (fol. 193) (Apuntes de Guillermo J. Marchant tomados de MusicaAntigua.com).

Nos parecen oportunos algunos comentarios que se señalan en este foro de internet. Así, José Francisco Vallejos Salcedo (15 de abril de 2014) apunta: “El baile del Chimo todavía se toca y se baila en la sierra norte peruana, en el pueblo de Incahuasi (sierra de Lambayeque). Es un baile solo de hombres y representa una acción heroica de algún pueblo norteño en una época anterior a la llegada de los españoles. Es bailado en la Festividad de la Virgen de las Mercedes cada 24 de Setiembre en Incahuasi por diversos grupos de danza que vienen del pueblo de Salas”.

A continuación presentamos los textos y las partituras, así como los facsímiles de los manuscritos musicales de las cinco tonadas del Códex Martínez Compañón en el orden en que las interpretaremos en nuestro concierto. Disfrútenlas, pues son todo ritmo y colorido, un documento irreplicable no solo del folclore autóctono, sino también de cómo era la vida y costumbres del día a día en el Nuevo Mundo a finales del siglo XVIII.

Tonada La Lata

Oficiales de marina ya no toman la casaca
 porque se salen de noche a darle sebo a la lata.
 Toma. Toma que toma, toma mulata, tú que le dabas sebo a la lata;
 toma que toma, toma payteña, tú que le dabas sebo a la leña;
 toma que toma, toma Señora, tú que le dabas a mi amor gloria.
 Como eres mi china, como eres mi samba,
 como eres hechizo de todas mis ansias.
 A ran de que soy soldado, pero no matriculado;
 a ran de que soy sargento, pero no de este aposento;
 A ran de que soy alferes, pero no de las mujeres,
 aran de que soy teniente, pero no de las de enfrente.
 Tina, tina favores, tina tina ya nadie; tina la sota, tina, tina el caballo.
 Corra la espada y al oro corra la copa al vasto.

The image shows a musical score for the song 'Tonada La Lata'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal staff (Voz) and a bass staff (Bajo). The second system also has a vocal staff and a bass staff, with the vocal staff starting at measure 13. The lyrics are written below the vocal staves.

Voz

Bajo

13

O-fi-cia - les de ma - ri-na ía no to-man la ca - sa por-que se sa-len de no-chea dar-le se-voa la la-ta to-ma to-ma que to-ma to-ma mu-la-ta tñ que le da-vas se-voa la la-ta

Comienzo de la Tonada La Lata



Tonada La Lata (Códex Martínez Compañón, Tomo II, E. 181)

Tonada El Congo

A la mar me llevan sin tener razón
dejando a mi Madre de mi corazón.
¡Ay! que dice el congo, lo manda el congo,
cusucu vanve están, cusucu, vaya ésta;
no hay novedad, no hay novedad,
que el palo de la jeringa derecho va a su lugar.

Violin I

Violin II

Soprano

Violoncello

Vln. I

Vln. II

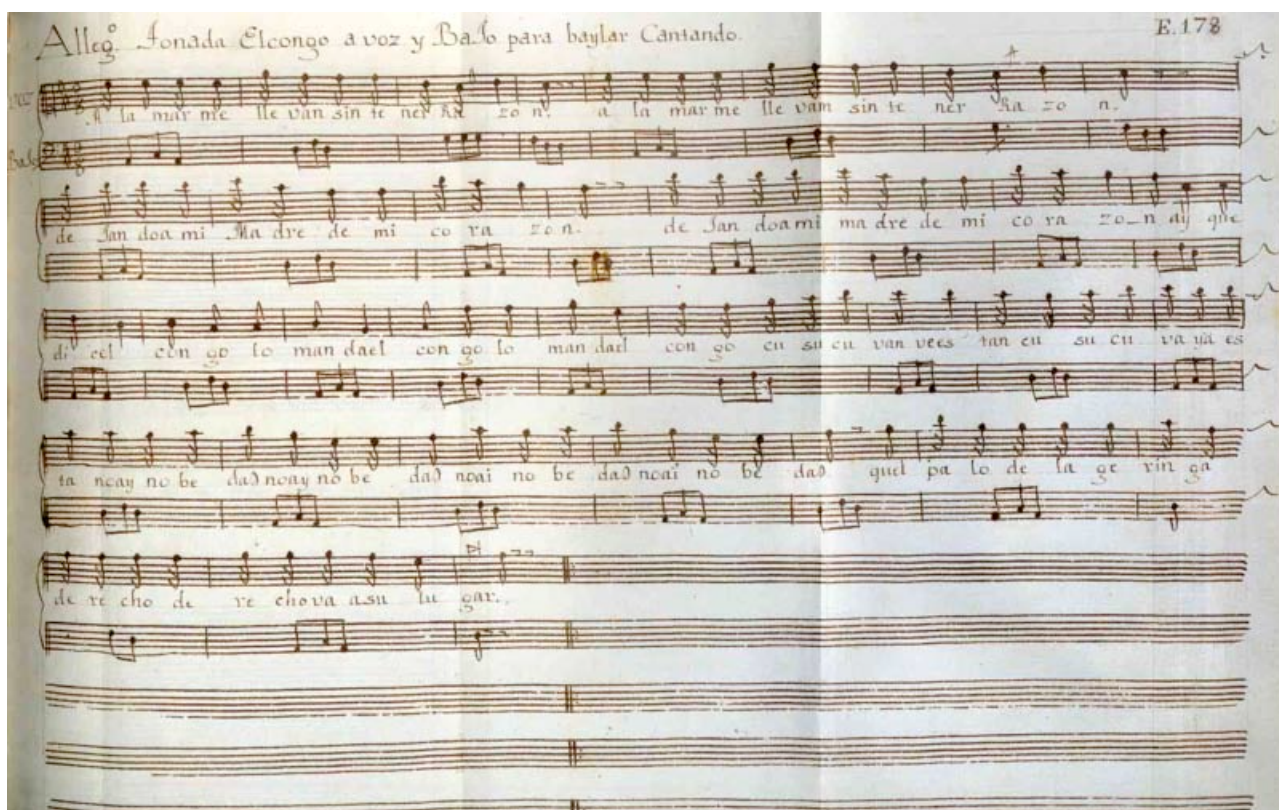
S.

Vc.

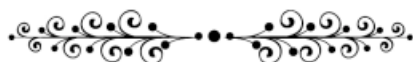
A la mar me llevan sin te nerra zo n A la mar me llevan sin te nerra zo n de jandoa mi ma dre de mi co ra zo n

de jan doa mi ma dre de mi co ra zo n ay que di cel con go lo man dael con go lo man dael con go cu su cu van vees tan cu su cu

Comienzo de la Tonada El Congo



Tonada El Congo (Códex Martínez Compañón, Tomo II, E. 178)



8. Fuera de programa: Juan Arañés

Pocos datos se conocen sobre la biografía de Juan Arañés (o Aranyes). El musicólogo Francesc Bonastre recogió varias informaciones sobre su vida y obra que trasladamos a estos párrafos. Se admite hoy día de manera casi general que fue el autor de una recopilación de tonos y villancicos publicada en Roma en 1624 por Battista R. Oletti.

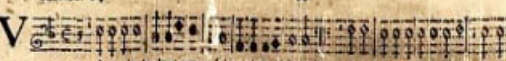
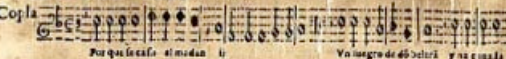
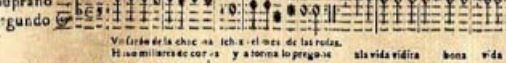
Según Fétis, estudió en la Universidad de Alcalá para trasladarse posteriormente a Roma. Su *Libro de tonos y villancicos* así parece confirmarlo; en la capital italiana ejerció como maestro de capilla y capellán del duque de Pastrana. En 1627 sucedió a Marcià Albareda como maestro de capilla en la catedral de La Seu d'Urgell, donde trabajó algunas obras polifónicas y añadió una cuarta voz a algunas misas manuscritas a tres. Arañés abandonó este cargo a finales de 1634, siendo sustituido por Jaume Vidal. En 1649 sucedió a Miquel Casals para volver a desempeñar el magisterio en La Seu d'Urgell, pero un año más tarde Jaume Vidal recuperaría este puesto.

La colección de obras que publicó en Roma revela que Arañés conocía a fondo tanto la música española como la italiana. Por otra parte, la alusión que hace en la portada de la edición, que dice textualmente *Con la Zifra de la Guitarra Espannola a la usanza romana* constituye un documento importante de cara a conocer mejor el tipo de acompañamiento en la música profana italiana de esta época y sus relaciones con la española, siendo la misma presencia de Arañés en Roma un dato más que revelador de la proyección internacional que tuvo la primera época del barroco español. El título de *Libro Segundo* referido a este repertorio hace suponer que existió un primero, perdido a día de hoy. El Cancionero de la

Biblioteca Casanatense de Roma incluye seis composiciones profanas a tres voces de Arañés, junto con otras seis de Joan Pujol y una de Ignasi Mur. Robert Stevenson supone que estas obras podrían haber formado parte de un primer libro de tonos y villancicos.



Portada del *Libro Segundo de Tonos y Villancicos* de Juan Arañés (Roma, 1624)

CANTATA. 14. 29
 V. 
 No arde de la columna, fúchate el mar de las olas.
 Hume mil llamas de coras y la fama lo pregona. *ala vida vida bona vida*
 vamonos a chacóna. *vida, vida.*
 Copla 
 Por qué se así el mudan lo *Yo meagro de ab bella y na cuela*
 de Orfeo. *¿cómo está en guiso y a bello una macona y la fama lo pregona. ala*
 Suprano 
 Yo fúchate de la chic na fúchate el mar de las olas.
 Hume mil llamas de coras y a bella lo pregona. *ala vida vida bona vida*
 vamonos a chacóna. *vida vida vamonos a chacóna.*
 Copla 
 por qué se así el mudan lo fúchate el mar de las olas.
 Llameros haje de coras y la fama lo pregona. *un fuego de ab bella y na cuela*
 de Orfeo. *¿cómo está en guiso y a bello una macona y la fama lo pregona. ala*
 ALTO 
 Yo fúchate de la chic na fúchate el mar de las olas.
 Hume mil llamas de coras y a bello lo pregona. *ala vida vida bona vida*
 vamonos a chacóna. *vida vamonos a chacóna.*
 Copla 
 Por qué se así el mudan lo fúchate el mar de las olas.
 Llameros haje de coras y a bello lo pregona. *un fuego de ab bella y na cuela*
 de Orfeo. *¿cómo está en guiso y a bello una macona y la fama lo pregona. ala*

[illegible]

Un sarao de la chacona (*Libro Segundo de Tonos y Villancicos* de Juan Arañés, Roma, 1624; p.22-23)

Sin duda, la jácara titulada *Un sarao de la chacona* es la más popular de todas las obras que contiene la edición romana de 1624. Escrita originalmente a cuatro voces con dos partes de soprano, su aire vivaz y desenfadado le concede una espontaneidad cautivadora. Es una explosión de alegría y jolgorio que infunde en el alma las ganas de vivir, aunque también argumenta picardías y entronques amorosos expuestos con todo detalle. El texto dice lo siguiente:

Estribillo

Un sarao de la chacona
se hizo el mes de las rosas;
hubo millares de cosas
y la fama lo pregona:
a la vida vidita bona,
vida, vámonos a chacona.

Coplas

1. Porque se casó Almadán
se hizo un bravo sarao,
danzaron hijas de Anao
con los nietos de Milán.
Un suegro de Don Beltrán
y una cuñada de Orfeo
comenzaron un guineo
y acabólo una amazona,
y la fama lo pregona.
2. Salió la zabala garda
con la mujer del encenque,
y de Zamora el palenque
con la pastora Lisarda.
La mezquina Doña Albarda
trepó con pasta a Gonzalo
y un ciego dió con un palo
tras de la braga lindona,
y la fama lo pregona.

The musical score is written for four voices: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. It is in 3/4 time. The lyrics are: "Un sa - rao de la cha - co - na se hi - zo el mes de las ro - sas hu - bo". The notation shows the beginning of the piece with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written below the staves, with hyphens indicating syllables that span across measures.

Juan Arañés: comienzo de la jácara *Un sarao de la chacona* a cuatro voces

9. Referencias

Sobre Telemann...

- Borken, T. (2020, Hg.).**– *Georg Philipp Telemann: Autobiographie. 1718, 1729, 1739*. Henricus Edition Deutsche Klassik UG. Berlin, 52 pp.
- Hausmann, C. (2023).**– *Kollegen, Konkurrenten und Freunde. Johann Sebastian Bach und Georg Philipp Telemann*. Bach Magazin, nº41, p.9-12.
- Lattarico, J.-F. (2007).**– *La Ópera Barroca en Alemania durante los siglos XVII y XVIII*. Goldberg. Revista de Música Antigua, nº47, p.43-54.
- Menke, W. (1987).**– *Georg Philipp Telemann. Leben, Werk und Umwelt in Bilddokumenten*. Florian Noetzel Verlag, "Heinrichshofen-Bücher", Wilhelmshaven, 187 pp.
- Rampe, S. (2017).**– *Georg Philipp Telemann und seine Zeit*. Laaber-Verlag. Laaber, 569 pp.
- Reipsch, R.-J. (2014).**– *Unbekannte Biographien Georg Philipp Telemanns. Eine autobiographische Skizze und ein zweiter deutsch-französischer Lebenslauf*. Die Musikforschung, 67, H.4, p.318-340.
- Reipsch, R.-J. (2019).**– *Zwischen Tradition und Innovation. Telemanns Vertonungen aus Klopstocks Messias TWV 6:4a/b*; in: Bernhard Jahn & Ivana Rentsch (Hrsg.), "Extravaganz und Geschäftssinn. Telemanns Hamburger Innovationen", p.71-92, Hamburg Yearbook of Musicology, Band 1. Waxmann Verlag GmbH, Münster – New York.
- Ruhnke, M. (1966).**– *Telemann. Georg Philipp*. in: Friedrich Blume (Hrsg.), "Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik", vol.13, p.175-211. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
- Ruhnke, M. (1980).**– *Telemann. Georg Philipp*. in: Stanley Sadie (ed.), "The New Grove Dictionary of Music and Musicians", vol.18, p.647-659. Macmillan Publishers Limited, London.
- Página web con el catálogo de obras**
<https://www.klassika.org>– Georg Philipp Telemann (1681-1767): Werkverzeichnis.

Sobre Barroco ibérico e iberoamericano...

- Alegria, J. A. (1977).**– *Biblioteca Pública de Évora. Catálogo dos Fundos Musicais*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 230 pp.
- Anglés, H. y Subirá, J. (1946).**– *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid. Vol.I. Manuscritos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Barcelona, 490 pp + 28 láms.
- Arellano Ayuso, I. y Mata Induráin, C. (2012, eds.).**– *El obispo Martínez Compañón. Vida y obra de un navarro ilustrado en América*. Gobierno de Navarra. Pamplona, 525 pp.
- Barandiarán Sánchez, J. M. (2021).**– *El arpa en el norte del Perú. Costumbres y tradiciones de la región Lambayeque*. Chiclayo. Lambayeque.
- Bonastre, F. (1999).**– *Aranyés (Araniés, Araniez, Arañés), Juan*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): "Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana". Sociedad General de Autores y Editores, vol.1, p.561. Madrid.
- Brito, M. C. de (1982).**– *Vestigios del teatro musical español en Portugal a lo largo de los siglos XVII y XVIII*. Revista de Musicología, vol.5, nº2, p.325-338.

- Calahorra Martínez, P. (1977, 1978).**– *Música en Zaragoza (siglos XVI–XVII)*. Institución “Fernando el Católico”. Zaragoza. Vol.I (Organistas, organeros y órganos), 284 pp.; Vol.II (Polifonistas y ministriles), 386 pp. + 30 láms.
- Claro Valdés, S. (1974).**– *Antología de la Música Colonial en América del Sur*. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago de Chile, cxvi + 27 láms. + 212 pp.
- Claro Valdés, S. (1980).**– *Contribución musical del obispo Martínez Compañón, Perú, hacia fines del siglo XVIII*. Revista Musical Chilena 34, nº 149-50, p.18–33.
- Duell, T. (2016).**– *The use of the trumpet in early seventeenth century spanish music dramas: a comparative analysis of selected works by Sebastián Durón, Joaquín Martínez de la Roca and Alessandro Scarlatti*. PhD Thesis. University of North Texas, 122 pp.
- Estenssoro, F. (2001).**– *Ponce de León, Esteban*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.8, p.891. Madrid.
- Ezquerro Esteban, A. (2000).**– *Jácara (Xácara)*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.6, p.523–529. Madrid.
- Fargas y Soler, A. (1852).**– *Diccionario de música, o sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. Imprenta de Joaquín Verdaguer. Barcelona, 230 pp.
- Fernández Calvo, D. (2012).**– *La música en el código del obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón*. In: I. Arellano y C. Mata (eds.): “El obispo Martínez Compañón. Vida y obra de un navarro ilustrado en América”. Gobierno de Navarra. Pamplona, p.303–376.
- Ferrier, C. (2003).**– *El arpa peruana*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Biblioteca Nacional del Perú. Lima, 125 pp.
- Freitas Branco, J. de (1995).**– *História da Música Portuguesa*. 3.^a Edição. Publicações Europa-América 1945–1995. Mem Martins, 378 pp.
- García Muñoz, C. (1990).**– *Códices coloniales con música*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, nº11, p.199–218.
- García Muñoz, C. (2000).**– *Martínez Compañón y Bujanda, Baltasar Jaime*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.7, p.272. Madrid.
- Lemmon, A. E. (1986).**– *La Música de Guatemala en el siglo XVIII / Music from Eighteenth–Century Guatemala*. Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica. Antigua, Guatemala. Plumsock Mesoamerican Studies South Woodstock, Vermont, USA, 174 pp.
- Macera, P.; Jiménez Borja, A. y Franke, I. (1997).**– *Trujillo del Perú. Baltazar Jaime Martínez Compañón. Acuarelas. Siglo XVIII*. Fundación del Banco Continental. Lima, 254 pp.
- Marchant, G. J. (2006).**– *Acercándonos al repertorio del Archivo Musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Revista Musical Chilena, nº 206, p.28–48.
- Martínez Compañón, B. J.; Restrepo Manrique, D. y Ballesteros Gaibrois, M. (edición facsimilar 1998).**– *Trujillo del Perú*. Ediciones de Cultura Hispánica. 9 vols. (1998) (144, 204, 169, 182, 138, 104, 159, 178 y 108 fols.) y 3 apéndices (1991, 1993 y 1994).
- Palmiero, T. y Marchant, G. J. (2004).**– *La música barroca en la América hispana, una propuesta interpretativa*. In: I. Arellano y E. Godoy (eds.): “Temas del Barroco Hispánico”. Editorial Iberoamericana Vervuert. Colección Biblioteca Indiana nº1. Madrid, p.243–252.

- Palmiero, T. y “Capilla de Indias (Chili)” (2005).**– *Codex Martínez Compañón, Trujillo, Perú (1783–1785)*. 1 CD. K 617 179 HM 90.
- Perdomo Escobar, J. I. (1976).**– *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*. Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, XXXVII. Bogotá, 818 pp.
- Pizà Prohens, A. (2002).**– *Antoni Literes. Introducció a la seva obra*. Col·lecció Menjaments nº44. Edicions Documenta Balear. Palma de Mallorca, 163 pp.
- Pujol, F. i Amades, J. (1936).**– *Cançoners Popular de Catalunya. Volum I. Diccionari de la Dansa, dels Entremesos i dels Instruments de Música i Sonadors*. Fundació Concepció Rabell i Cibilis, Vda. Romaguera. Barcelona, 519 pp.
- Quezada Macchiavello, J. (2004).**– *El legado musical del Cusco barroco. Estudio y catálogo de los manuscritos de música del seminario San Antonio Abad del Cusco*. Fondo Editorial del Congreso del Perú. Lima, 279 pp.
- Raynor, H. (1972).**– *A Social History of music. From the Middle Ages to Beethoven*. Schocken Books. New York, viii + 373 pp.
- Rodrigues Lapa, M. (1930).**– *Os vilancicos: o vilancico galego nos séculos XVII e XVIII* (reimpreso con o título “Os vilancicos: a tradição do vilancico galego nos séculos XVII e XVIII”. *Agália*, 11, 1987, páxs. 353–363).
- Rodríguez Van der Spoel, A. y “Música Temprana” (2013).**– *Bailes, tonadas & cachuas. The complete musical works of the Codex Trujillo del Perú (1780–1790) by Martínez Compañón*. 1 CD. Cobra Records 0036.
- Roldán, W. A. (1986).**– *Antología de Música Colonial Americana*. Organización de los Estados Americanos. Consejo Interamericano de Música. Buenos Aires, 259 pp.
- Ruiz Tarazona, A. (2000).**– *Literes Carrión, Antonio*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): “Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana”. Sociedad General de Autores y Editores, vol.6, p.927–930. Madrid.
- Sans, J. F. (2018, ed.).**– *Arias Antiguas del Nuevo Mundo. Siglos XVII y XVIII*. Fondo Editorial de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela. Caracas, xvi + 182 pp.
- Sas, A. (1971, 1972).**– *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Casa de la Cultura del Perú. Lima. Primera Parte (vol.I). Historia General, 280 pp.; Segunda Parte (vols.II y III). Diccionario biográfico, 460 pp.
- Speer, K. (1967).**– *Fr. Roque da Conceição. Livro de Obras de Orgão*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, lxxi + 4 láms. + 202 pp.
- Stanford, Th. (2011).**– *Reyes Habsburgo y Borbones y la música de México*. Música oral del Sur: Música hispana y ritual, nº 9, pp. 154–160.
- Stevenson, R. (1952).**– *Music in Mexico. A Historical Survey*. Thomas Y. Crowell Books. New York, 329 pp.
- Stevenson, R. (1959, 1960).**– *The Music of Perú. Aboriginal and Viceroyal Epochs*. Pan American Union. General Secretariat of the Organization of American States. Washington D. C., 331 pp.
- Stevenson, R. (1975).**– *Latin American Colonial Music Anthology*. General Secretariat of the Organization of American States. Washington D. C., vi + 370 pp.
- Valença, M. (1990).**– *A Arte Organística em Portugal (c.1326–1750)*. Editorial Franciscana–Montariol. Braga, 310 pp.
- Vilas Rodríguez, M. (2022).**– *Al uso de nuestra tierra. Reflexiones sobre algunos aspectos musicales del Códice Martínez Compañón vistos por un músico práctico*. Quodlibet, nº78, p.128–157.

Von Gavel, A. (1974).– *Investigaciones musicales de los archivos coloniales en el Perú*. Asociación Artística y Cultural “Jueves”. Lima, xxv + 185 pp.

Sobre la organería vasca del siglo XVIII...

Abaunza Martínez, F. (2010).– *Notas para el estudio de algunos organeros vascos del siglo XVIII*. Musiker, nº 17, p. 447-481.

Salaberria Salaberria, M. (1992).– *Bizkaiko Organuak. Órganos de Bizkaia*. Diputación Foral de Bizkaia / Bizkaiko Foru Aldundia. Departamento de Cultura / Kultura Saila. Bilbao, 99 pp.



Y después de este concierto, en Telemann Trío esperamos que hayan disfrutado plenamente con estas músicas, mezcla de culturas y sentimientos y, en definitiva, testimonio de la evolución de los pueblos, con sus grandezas y sus miserias.

Hasta la próxima ocasión.



telemanntrio.com

