

**Iglesia de Santa María de Mediavilla
(Medina de Rioseco)**

Telemann trío



Tesoros del Barroco europeo y colonial

Susana Zabaco (soprano)
Emili Castelo-Branco (corno da caccia y trompeta barroca)
Patxi García Garmilla (órgano)

Viernes 15 de agosto de 2025 a las 20.30 horas

Índice

Pág.

Programa	3
Telemann Trío “for you”	4
o. El órgano barroco de la iglesia de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco	7
1. Johann Sebastian Bach	11
2. Francisco Correa de Arauxo	16
3. Georg Philipp Telemann	22
4. Andrés de Sola	49
5. Antonio Literes Carrión	50
6. António Correia Braga	56
7. Élisabeth Jacquet de La Guerre	60
8. Rafael Antonio Castellanos	65
9. Alessandro Scarlatti	67

telemanntrio.com



Programa

1. Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750)

* *Unsre Stärke heißt so schwach* (“Nuestra fuerza es muy débil”) BWV 14/2
(sop + corno + órg)

* *Nun komm ' der Heiden Heiland* (“Ven, Salvador de los gentiles”) BWV 659 (tr + órg)

2. Francisco Correa de Arauxo (Sevilla, 1584 – Segovia, 1654)

* Tiento XXIII de sexto tono sobre la primera parte de la Batalla de Morales (órg)

3. Georg Philipp Telemann (Magdeburgo, 1681 – Hamburgo, 1767)

* *Zürne nur, du alte Schlange* (“Enójate, vieja serpiente”) TWV 1:1735 (sop + tr + órg)

1. Aria 2. Recitativo 3. Aria

4. Andrés de Sola Ximénez (Tudela, 1634 – Zaragoza, 1696)

* Primer Tiento de primer tono (órg)

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

* *Animado Buzentoro* (Biblioteca Nacional, Manuscrito de “Anselmo de Lera”)
(sop + tr + órg)

1. Aria 2. Recitativo 3. Aria

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

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

7. Élisabeth Jacquet de La Guerre (París, 1665 – 1729)

* *L'isle de Délos* (selección) (sop + tr + órg)

1. Prélude 2. Recitatif 3. Air 4. Muzette

8. Rafael Antonio Castellanos

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

* *Oigan una jacarilla* (Jacarilla a la Concepción de Nuestra Señora) (sop + tr + órg)

Fuera de programa...

9. Alessandro Scarlatti (Sicilia, 1660 – Nápoles, 1725) (en el 300º aniversario de su muerte)

* *Mio tesoro, per te moro!* (“¡Mi amor, por ti muero!”) (sop + tr + órg)

telemanntrio.com



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 en Medina de Rioseco (Valladolid), XV Ciclo de Órgano “Bizkaiko Hotsak” 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 en Balmaseda, los “Fair Saturday” en el Centro Cívico “Clara Campoamor” de Barakaldo, Santa María en Orduña y Busturia, el X Ciclo del FIOB de Benidorm, El Concierto-Homenaje a Josu Soldevilla, la Catedral de Bilbao, San Nicolás de Bari en Getxo, Urduliz, el Ciclo Barroco del Conservatorio de Bilbao, el 39º Ciclo Internacional de “Música para Órgano en Navarra”, el Concierto del 50 Aniversario de los PP. Trinitarios de El Redentor (Algorta), la IX Gala Lírico-Coral de Santurtzi, el XX Ciclo de “Urdaibaiko Organoak” y el 31º Encuentro de Música Contemporánea de KURAIA.

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 (corno barroco y trompetas)

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 norteafricanos anteriores a Bach y de compositores portugueses y franceses de los siglos XVI al XVIII. Con motivo del 250 aniversario de la muerte de J.S. Bach (2000), ofreció en la iglesia de la Residencia de los PP. Jesuitas de Bilbao la versión íntegra para órgano de “El Arte de la Fuga” en dos conciertos que tuvieron una excelente acogida por parte del público y la crítica.

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

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

Leonor Hennequet (registrante)

Nacida en Portugalete, ex-Profesora Titular de Anatomía en la Facultad de Medicina y Odontología de la Universidad del País Vasco, cursó estudios de piano y órgano en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao. En la actualidad, estudia arpa celta y sinfónica con María Llanos Callejas, habiendo asistido a diversos cursos impartidos por Iván Bragado y Wang Xi. Junto con Begoña Antruejo, forma parte del dúo de arpas “Arpe Diem” (arpediem.es).

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.



o. El órgano barroco de la iglesia de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco

Este formidable instrumento fue construido por Francisco Ortega Pérez en 1732 en sustitución del anterior de Manuel Marín de 1605. Está situado sobre una tribuna en el coro alto, en el lado del Evangelio y muestra una bella caja barroca con consola de ventana. Consta de 1020 tubos, su transmisión es mecánica y el teclado de 45 notas está partido entre el do³ y el do^{#3}. Dispone de octava corta, ocho pisas de contras y dos que accionan timbales en “re” y “la”.



Organo de Santa María de Mediavilla
(Francisco Ortega, 1732)
(Medina de Rioseco, Valladolid)

En 1882 fue restaurado por el bejarano Mateo Díaz; en 1955 fue afinado y reparado por Antonio Báñez Araujo y en 1982-83 fue restaurado a fondo por Federico Acitores. En 1994 se restauró la caja por el equipo de ARTE AVA VALLADOLID, y el organero Federico Acitores nuevamente revisó el órgano de manera integral, con ajustes mecánicos y una entonación minuciosa. Por último, entre 2011 y 2012 fue una vez más restaurado por el Taller de Órganos y Pianos de Berchtold Sörgel y Ana Caramanzana, a quien agradecemos la documentación gráfica que amablemente nos ha facilitado.

Francisco Ortega había sido contratado en 1728 para iniciar los trabajos de restauración. Era uno de los organeros castellanos más relevantes de su tiempo y llegó a ser maestro organero del Rey. Entre sus obras más notables se encuentran los órganos de la burgalesa iglesia de San Esteban en Tórtoles de Esgueva (1715); los órganos segovianos de los templos de San Bartolomé en Sangarcía (1725), San Sebastián en Villacastín (1742) y San Miguel (1725), Santa Isabel (1738), la Vera Cruz (1740) y el Monasterio de Nuestra Señora del Parral (1730) en la capital; los abulenses del Santuario de Nuestra Señora del Cubillo en Aldeavieja (1729) y las iglesias del Salvador en Arévalo (1735) y la Asunción en Piedrahita (1736); además de los vallisoletanos de San Miguel en Íscar (1735), Nuestra Señora de la Asunción en Cabezón de Pisuerga (1719), San Juan Degollado en Cervillejo de la Cruz (1746), Nuestra Señora de la Asunción en Rueda (1747) y el que se escuchará en este concierto.

La disposición actual de registros y otros efectos del instrumento es la siguiente:

Partido izquierdo

Flautado de 13
Octava Real
Tapadillo
Docena
Quincena
Decisetena
Decinovenena
Lleno 3h.
Címbala 3h.
Trompeta Real
Bajoncillo
Dulzaina

Partido derecho

Flautado de 13
Octava Real
Tapadillo
Docena
Quincena
Decisetena
Decinovenena
Lleno 3h.
Címbala 3h.
Corneta Real 6h.
Corneta en ecos 6h.
Trompeta Real
Clarín
Dulzaina

Contras: ocho pisas

Efectos: dos pisas para Timbales en RE y LA

Diapasón: $a' = 415$ Hz.



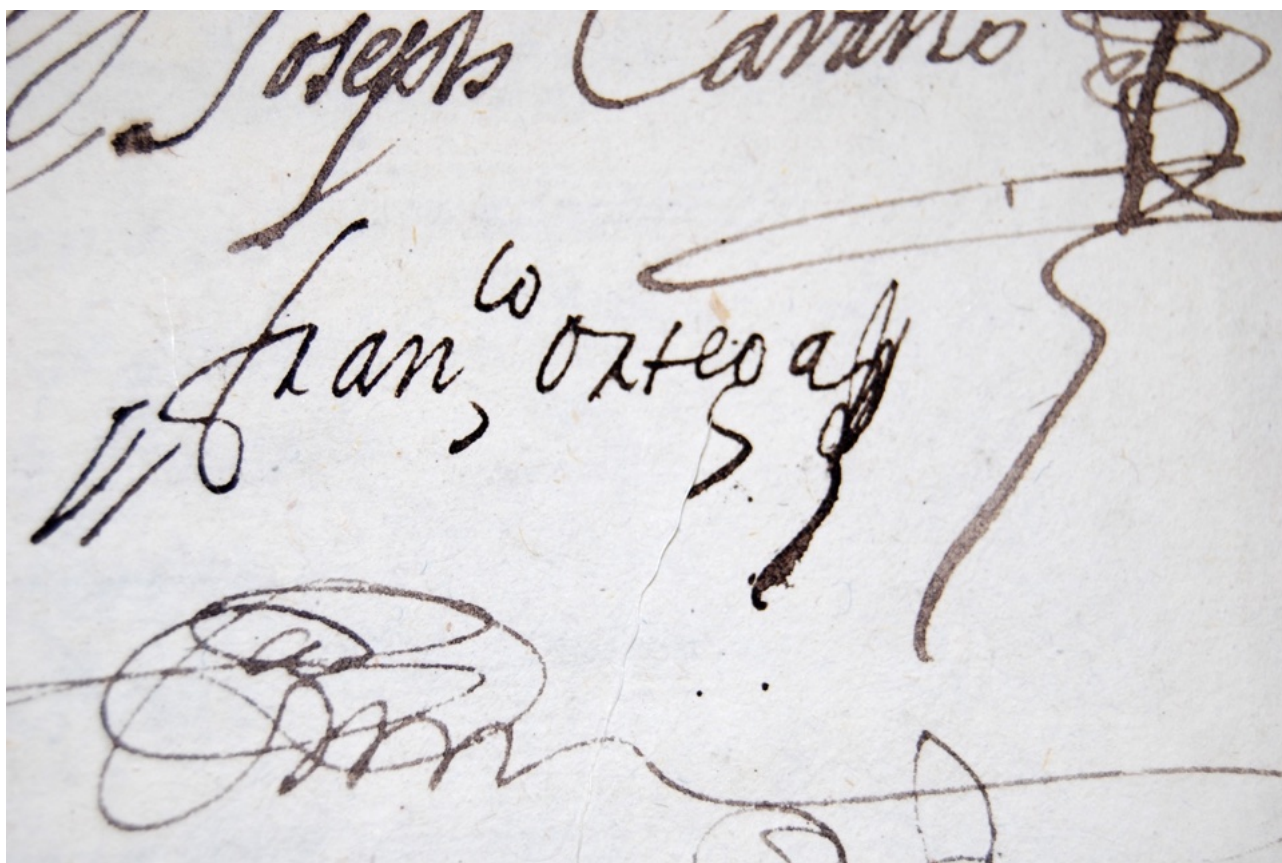
1

2

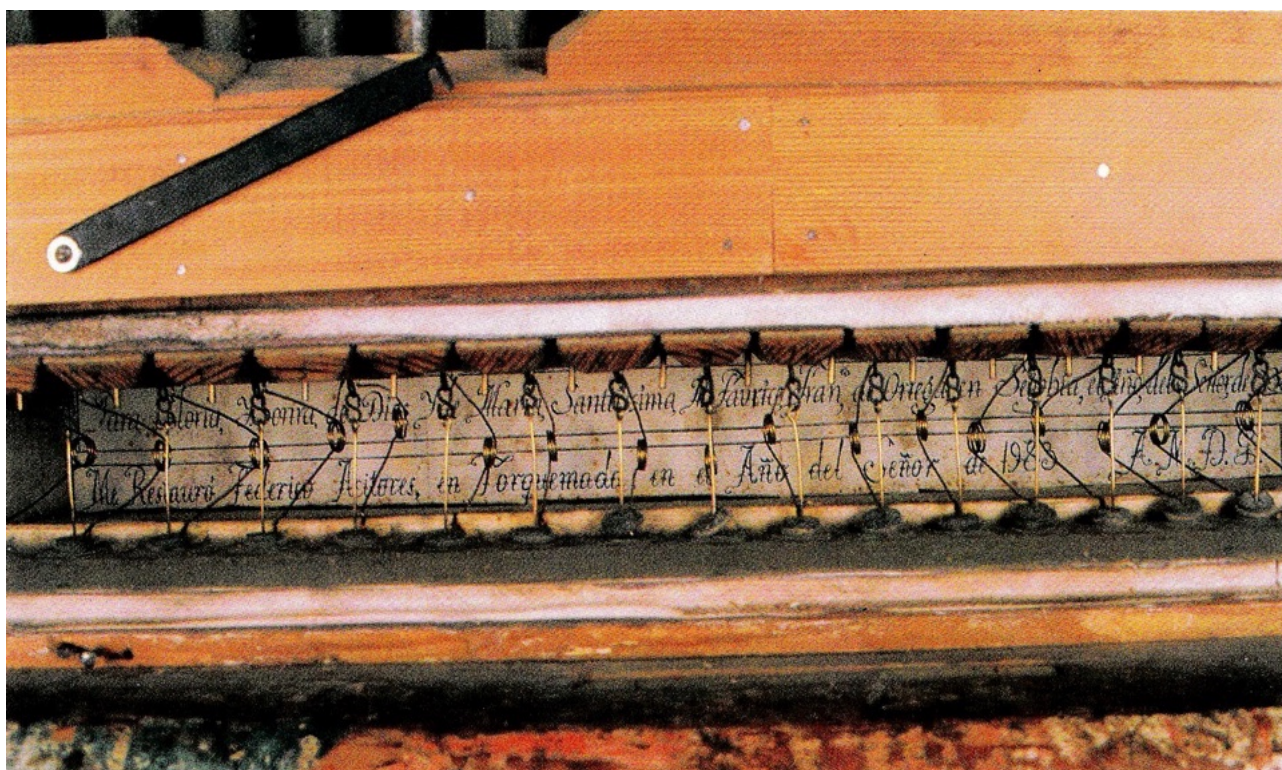
3



1. Teclado del órgano; 2. lengüetería horizontal vista desde abajo; 3. consola de ventana con el teclado y los tiradores de los registros situados a ambos lados (fotos cedidas por Ana Caramanzana)



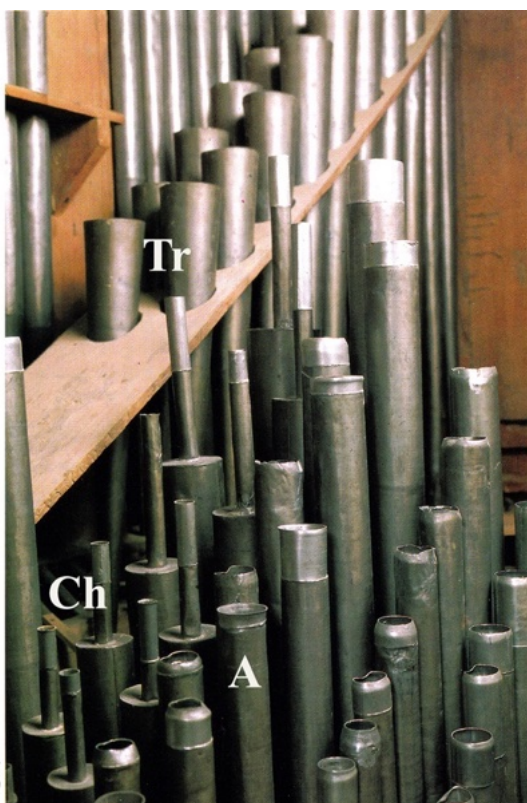
4. Firma de Francisco Ortega (foto cedida por Ana Caramanzana)



5. Inscripciones en el arca de vientos: en la parte superior dice: *Para Gloria y Honra de Dios y de María Santísima, me favricó Fran.º Ortega en Segobia el Año del Señor de 1732*; y en la parte inferior: *Me Restauró Federico Acitores, en Torquemada en el Año del Señor de 1983 A. M. D. G.* (foto en Díez, M. A. y Acitores, F., 1996, p.39)



6



7

6. Los tubos más graves del flautado en el interior de la caja del órgano; 7. Diferentes familias de tubos asentados sobre el secreto: flautados abiertos (A), flautados en chimenea (Ch) y resonadores de la trompeta real (Tr) (fotos en Díez, M. A. y Acitores, F., 1996, p.22 y 43)



8



9

8. Interior de la caja del órgano en su parte de pedestal. Se observan las teclas de las contras (Tc), los árboles de compás (Ac) que transmiten la acción de los tiradores de los registros a los balancines (B) y estos, a las correderas (C); 9. Mecanismo de la reducción. Las teclas accionan las varillas verticales (V) que enganchan con los molinetes (M) para desplazar el efecto transmisor en la horizontal (fotos en Díez, M. A. y Acitores, F., 1996, p.45 y 49)

1. Johann Sebastian Bach

Estrenada en Santo Tomás de Leipzig el 30 de enero de 1735, pocas semanas después del Oratorio de Navidad, la cantata BWV 14 es muy característica del último estilo de Bach. De la traducción que hizo Lutero de tres estrofas del Salmo 124, el anónimo libretista conservó la primera y la tercera para los dos movimientos extremos, y parafraseó libremente otros versos de la misma traducción para dos arias y un recitativo. La relación con el Evangelio del Domingo, “Jesús, apacigua la tormenta”, es evidente: sólo la protección de Dios puede librarnos del desastre. La obra está escrita para soprano, tenor, bajo, coro, corno da caccia, dos oboes, cuerdas y continuo, y consta de cinco movimientos: coro, aria para soprano, recitativo para tenor, aria para bajo y coral. Interpretaremos el segundo de ellos.

The musical score is for the second movement of Johann Sebastian Bach's Cantata BWV 14. It is written for Cor (Corno da caccia), S (Soprano), and Org (Organ). The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, each beginning with a double bar line and a repeat sign. The first system starts at measure 21, the second at measure 25, and the third at measure 29. The lyrics are: "Uns-re Stär-ke heißt zu schwach un- serm Feind zu wi- der- ste- hen". The organ part features a prominent bass line with a repeating eighth-note pattern. The soprano part has a melodic line with a trill in the second system. The cor part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Entrada de la soprano en el aria *Unsre Stärke heißt zu schwach* BWV 14/2 de J. S. Bach

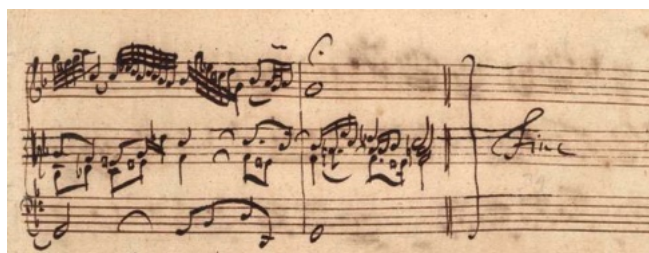
El aria de soprano, cuyo tono confiado y entusiasta es realzado por el corno barroco, contradice el sentido de las palabras de Lutero: “No basta nuestra fuerza para vencer al enemigo”. Más adelante, es en el coral que concluye la cantata, con el concurso de todas las voces e instrumentos, donde se manifiesta la certidumbre gozosa de la victoria definitiva. El texto del aria es el siguiente:

Unsre Stärke heißt zu schwach,
Unserm Feind zu widerstehen.
Stünd uns nicht der Höchste bei,
Würd uns ihre Tyrannei
Bald bis an das Leben gehen.

*Nuestra fuerza es muy débil
para resistir al enemigo.
Si el Altísimo no estuviera con nosotros,
su opresión ya nos habría
quitado hasta la vida.*



Una página del manuscrito autógrafo de Bach del aria BWV 14/2 (Staatsbibliothek zu Berlin P 879)



Manuscrito autógrafo de Bach
del coral para órgano
Nun komm' der Heiden Heiland
BWV 659 (Staatsbibliothek zu Berlin
P 271, fols. 79-81)

El coral *Nun komm' der Heiden Heiland* (“Ven, Salvador de los gentiles”) BWV 659 pertenece a la magna colección de los denominados “18 Preludios Corales de Leipzig”. Las primeras versiones de estos “preludios corales” datan de 1708-1717, cuando Bach era organista de la corte de Weimar. El Duque era un devoto luterano muy amante de la música, y le animó a Bach para que compusiera obras para órgano de carácter litúrgico en todas sus formas, lo que dio como resultado el período más productivo del maestro en lo relativo a su producción organística. Como mencionaba su hijo Carl Philipp Emanuel en su obituario o *nekrolog*: «El deleite de su gracia en la interpretación le impulsó a intentar todo lo posible en el arte de cómo tratar el órgano como instrumento. Aquí también escribió la mayoría de sus obras de órgano». Durante este período, se mejoró y amplió el órgano de la capilla de manera significativa. Estaba situado en el extremo este de la capilla y tenía dos teclados manuales, un pedalier y alrededor de una docena de registros, incluyendo, a petición de Bach, una hilera de campanas afinadas. Es probable que los preludios corales más extensos fueran compuestos para las funciones ceremoniales más solemnes que tenían lugar en la capilla de la corte.

Nun komm, der Heiden Heiland
à 2 Clav. et Pedale

BWV 659

Comienzo del coral para órgano “Nun komm' der Heiden Heiland” BWV 659 de J. S. Bach

El manuscrito autógrafo de los *Dieciocho grandes preludios*, actualmente conservado bajo la sigla P 271 (fols. 79-81) en la *Staatsbibliothek zu Berlin* (Biblioteca Estatal de Berlín), revela que Bach comenzó a preparar la colección alrededor de 1740, después de haber completado la Parte III del *Clavier-Übung* en 1739. El manuscrito se compone de tres partes: las Seis sonatas en Trío BWV 525-530 (1727-1732); las Variaciones Canónicas sobre *Vom Himmel hoch da komm' ich her* BWV 769 y una versión temprana de *Nun komm' der heiden Heiland* que se añadió después de la muerte de Bach.

Los primeros trece preludios corales (BWV 651-663) los añadió el propio compositor entre 1739 y 1742, y fueron complementados por los BWV 664 y 665 en 1746-1747. En 1750, cuando Bach empezó a sufrir de ceguera antes de su muerte en julio, los BWV 666 y 667 se los dictó a su alumno y yerno Johann Christoph Altnickol que los incorporó póstumamente al

manuscrito. Sólo ha sobrevivido la primera página del último preludio coral BWV 668, el llamado «coral del lecho de la muerte», grabado por un copista desconocido. La pieza fue publicada póstumamente en 1751 como un apéndice de “El Arte de la Fuga” BWV 1080, con el título *Wenn wir in höchsten Nöthen sein* («Cuando nos encontramos en una gran necesidad») (BWV 668a), en lugar del título original *Vor deinen Thron tret ich hiermit* («Ante tu trono aparezco ahora»).

El coral *Nun komm' der Heiden Heiland* para órgano BWV 659 pertenece al grupo D 5 en la clasificación de los corales de Bach para órgano que propuso Jacques Chailley (1974, p.11 y 198-199), es decir, los corales con la melodía presentada de forma íntegra, contrapuntístico-imitativos, divididos en secciones y parafraseados y ornamentados en su línea melódica. El texto del coral es como sigue:

Nun komm, der Heiden Heiland,
Der Jungfrauen Kind erkannt,
Des sich wundert alle Welt.
Gott solch Geburt ihm bestellt.

*Ven, Salvador de los gentiles,
Hijo de la Virgen,
de quien se maravilla el mundo entero.
Dios ha dispuesto este nacimiento.*



Escultura de Bach junto a la Iglesia de Santo Tomás en Leipzig

2. Francisco Correa de Arauxo

Organista de la Colegiata de San Salvador de Sevilla, de la Catedral de Jaén y de la Catedral de Segovia, Francisco Correa de Arauxo, publicó en 1626 su *Libro de Tientos y Discursos de Música Práctica y Theórica de Organo*, intitulado *FACULTAD ORGANICA* en la imprenta de Antonio Arnao, de Alcalá de Henares. Esta monumental obra contiene 62 tientos, dos canciones glosadas, tres ciclos de diferencias y dos armonizaciones de cantos llanos litúrgicos, además de numerosas indicaciones sobre el modo en que se ha de tañer al órgano y la manera de escribir “en cifra”. Todas las obras están escritas en tablatura española de cifra para órgano, sistema de notación que también utilizaron en sus libros de órgano Luys Venegas de Henestrosa y Hernando de Cabezón.

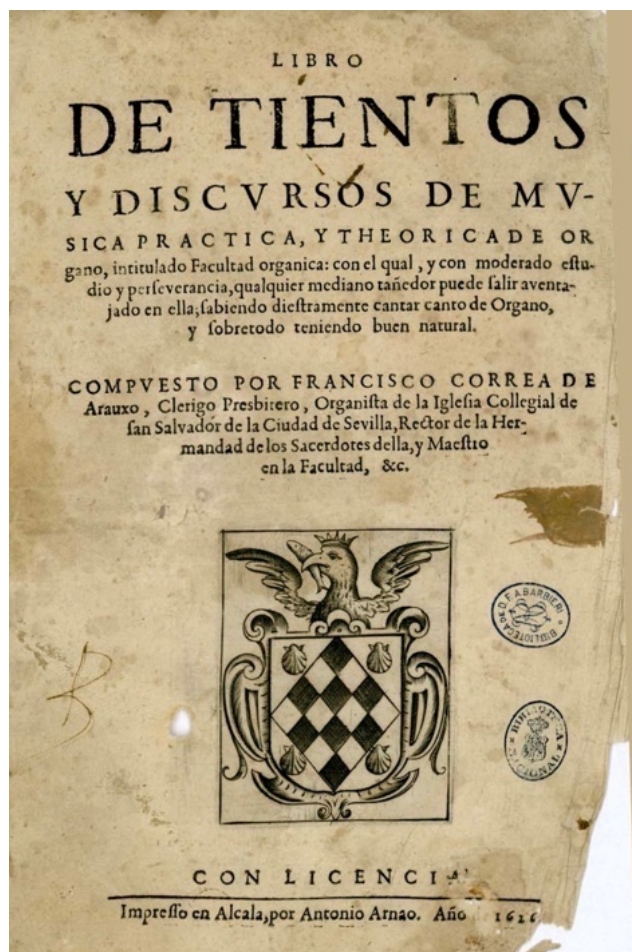
Aunque no se sabe con exactitud quiénes pudieron ser sus maestros, probablemente recibiría formación de Estacio de Lacerna, Miguel de Coria, Jerónimo Peraza y Diego del Castillo, que eran organistas en Sevilla. En las “advertencias” que preceden a su *Facultad Orgánica*, Correa también habla de Francisco Salinas y Manoel Rodrigues Coelho, lo que denota que el maestro sevillano conocía la producción musical de sus antecesores y contemporáneos. Algún tipo de vínculo debió tener también con la producción musical de Inglaterra, Italia y Países Bajos, pues en su obra se acusan elementos procedentes de dichas escuelas foráneas.

El arte de Correa de Arauxo pertenece a una época de transición estilística que los historiadores suelen definir como época del Manierismo. En efecto, todavía vinculado al Renacimiento, Correa, sin embargo, se apoya en las novedades del Barroco. Hay en sus obras misticismo, dignidad, serenidad, humanismo, pero también retorcimiento, exaltación, dinamismo y subjetividad. Estos rasgos hacen que se presente como un organista muy revolucionario en su época. Enriqueció el tiento con elementos procedentes de la canzona, el capriccio y la toccata, sintetizando formas musicales bien dispares. La armonía es de gran colorido, con audaces usos de la disonancia; el ritmo, vigoroso; y la ornamentación riquísima con empleo magistral de floreos, glosas y complejas figuraciones instrumentales, algunas de las cuales recuerdan a los largos melismas del cante flamenco.

La interpretación de sus tientos, ya mono- como politemáticos, requiere un grado de virtuosismo muy avanzado para su época, gran dinamismo en la dicción y discurso musical y suma concentración por la duración de la ejecución. Un análisis en detalle de la producción de este gran maestro, seguramente el más personal de todos los compositores ibéricos, revela una cierta extrañeza de su música, en la que muchos han creído ver el lado misterioso y enigmático del folklore andalusí, logrando alcanzar momentos íntimos y profundos. Sensaciones tan diferentes como el dolor más desgarrador o la intelectualidad más inflexible están presentes en su obra, dando como resultado una amalgama digna de los análisis armónicos y formales más minuciosos. Esta extrapolación al terreno organístico/polifónico de las esencias intrínsecas de la música popular, junto con la personalidad y libertad de escritura hacen de la música de Correa de Arauxo una parte tan celebrada como ineludible del repertorio organístico español de todos los tiempos.

Con sus más de sesenta tientos para órgano, Correa de Arauxo compuso uno de los ciclos musicales más bellos de toda la música española que se escribió entre el Renacimiento y el Barroco. Ejemplo claro de su inteligencia musical es el Tiento XXIII de sexto tono sobre la “Batalla de Morales”. En este tiento, Correa de Arauxo, discreta y lentamente, cautiva nuestra

atención sorprendiéndonos como solo los grandes músicos saben hacer, con una impresionante variedad de ingredientes: voces que pasan del melisma típicamente polifónico, a la melodía elegante y directa que anticipa el estilo barroco; frecuentes cambios de diseños y registros; un atrevido y extraordinario uso de la disonancia, así como la variación de las unidades rítmicas que parecen retomar sabores árabes y sefardíes.



A la izquierda, portada de la *Facultad Orgánica* de Francisco Correa de Arauxo (Alcalá de Henares, 1626). A la izquierda, comienzo del Tiento XXIII de sexto tono sobre la primera parte de la Batalla de Morales (fol.59^v)

En cuanto a su estructura formal, la obra puede subdividirse en siete secciones:

A (cc.1-41).- Canon a cuatro voces a la cuarta inferior con sujeto (S) y respuesta (R) y mutación de quinta por cuarta. Aunque relativamente estricto en un principio, no faltan los diseños decorados con puntillos (PU) y los retardos 4-3 ornamentados que amenizan el discurso musical aportando movimiento y variedad melódica.

B (cc.41-67).- Diálogos imitativos en eco entre el dominio agudo (AG) y el grave (GR). A partir del c.60 comienzan a prodigarse las texturas en estrecho que preparan el carácter de la próxima sección canónica.

C (cc.67-113).- Sección mixta que comienza con un cánon a cuatro voces a la quinta inferior con sujeto (S) y respuesta (R) y mutación de cuarta por quinta que hacia el c.79 se diluye para transformarse en un nuevo episodio en forma de diálogo imitativo que pasa por diversas tonalidades.

XXIII
TIENTO TERCERO
 de
SEXTO TONO ¹⁾

f. 59

5

S R

10

S R

15

PU

Sección A del Tiento XXIII de sexto tono sobre la primera parte de la Batalla de Morales

AG

45

GR

AG

AG

50

GR

GR

Sección B del Tiento XXIII de sexto tono sobre la primera parte de la Batalla de Morales

D (cc.113-161).- Diálogo en compás ternario, en forma de danza, igualmente imitativo entre el dominio agudo (AG) y el grave (GR), con la particularidad de que las líneas melódicas se van cargando progresivamente de motivos decorativos cada vez más complejos.

E (cc.161-197).- Sección en contrapunto florido de carácter notablemente imitativo y escritura más libre que las anteriores, donde el maestro sevillano desarrolla toda su inventiva creativa generando una polifonía muy rica y menos arcaizante que en las secciones previas. Comienza con diseños en forma de escalas que simulan quiebros ornamentales que anteceden al diseño D, que se hace omnipresente en toda la sección.



Sección C del Tiento XXIII de sexto tono sobre la primera parte de la Batalla de Morales

Sección D del Tiento XXIII de sexto tono sobre la primera parte de la Batalla de Morales

F (cc.198-288).- Sección “en batalla” sobre notas-pedal que dibujan la sucesión tónica-subdominante-tónica-dominante-tónica (To-Su-To-Do-To) provocando un efecto afín a los tambores de guerra. Dominan los bordones graves que sustentan el discurso melódico fluido de las voces solistas, nuevamente imitativas entre el dominio agudo (AG) y el grave (GR). Hacia el c.268, la danza adquiere una mayor corpulencia al asociarse acordalmente las voces, con lo que se potencia la sonoridad resultante.

This musical score segment covers measures 165 to 170 of Section E. It is written for a piano with two staves. The key signature has one flat (B-flat). Measure 165 begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The music features a series of eighth and sixteenth notes in both hands, with a prominent 'D' chord indicated above the staff. Measures 166-170 continue this melodic and harmonic development, with 'D' chords also marked.

Sección E del Tiento XXIII de sexto tono sobre la primera parte de la Batalla de Morales

This musical score segment covers measures 200 to 210 of Section F. It is written for a piano with two staves. The key signature has one flat. The music includes vocal-like lines with lyrics: 'To', 'Su', 'To', 'Do', 'To', 'To', 'Su' in the first system, and 'To', 'Do', 'To', 'To', 'Su', 'To', 'Do' in the second system. The score includes triplets (marked '3') and specific chords labeled 'AG' and 'GR'. Measure numbers 200, 205, and 210 are indicated at the top of the staves.

Sección F del Tiento XXIII de sexto tono sobre la primera parte de la Batalla de Morales



Sección G (final) del Tiento XXIII de sexto tono sobre la primera parte de la Batalla de Morales

G (cc.289-298).- Coda final que evoca el juego canónico del comienzo de la obra, pero ahora en forma de un estrecho directo, buscando la solemnidad adecuada para cerrar esta formidable obra con un grado de brillantez insuperable.

En resumen, nos encontramos ante una de las obras organísticas más brillantes del maestro sevillano, donde se conjugan a la perfección el arcaicismo con la sofisticación, la armonía convencional con las innovaciones más sorprendentes y el ritmo simétrico y homogéneo con atrevidas decoraciones. Un genio irrepetible por su personalidad absolutamente original e inconfundible.



Página final de la edición de la *Facultad Orgánica* de Correa de Arauxo (Alcalá de Henares, 1626)

3. 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.

3.1. 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 *Stadtpfeifer* 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

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

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

bautizo de la primera hija de Telemann; diez años después, en Hamburgo, apoyó con éxito el nombramiento de Telemann como director musical de las cinco iglesias de esa ciudad.

3.3. 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 *Barfüsserkerche*. 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)

3.4. Etapa de Hamburgo

El 10 de julio de 1721 Telemann fue invitado por el consistorio de Hamburgo para suceder a Joachim Gerstenbüttel como *Kantor* del *Johanneum* y director musical de las cinco iglesias principales de la ciudad. En su carta a las autoridades de Frankfurt, en la que pedía ser liberado de su contrato, explicaba que no había solicitado el puesto y que, por tanto, consideraba la oferta como “llovida del cielo”. Sin embargo, debió de tener algunos contactos exploratorios previos con las autoridades de Hamburgo, ya que en enero de 1721 se representó allí su ópera *Der geduldige Sokrates* (“El paciente Sócrates”). También había contribuido con distintas piezas musicales a la representación de la ópera *Ulises*

de Keiser el 7 de julio de 1721. Es de suponer que la perspectiva de encontrar una salida para sus composiciones en la Ópera de Hamburgo fue un factor clave en su decisión de trasladarse. Sin embargo, una desventaja definitiva fue que el director de música estaba obligado a actuar como *Kantor* en la escuela. En su toma de posesión, el 16 de octubre de 1721, Telemann pronunció un panegírico en latín sobre la *excellencia* de la música eclesiástica.



Manuscrito autógrafo 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 librerías; 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

3.5. 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.

3.6. 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.

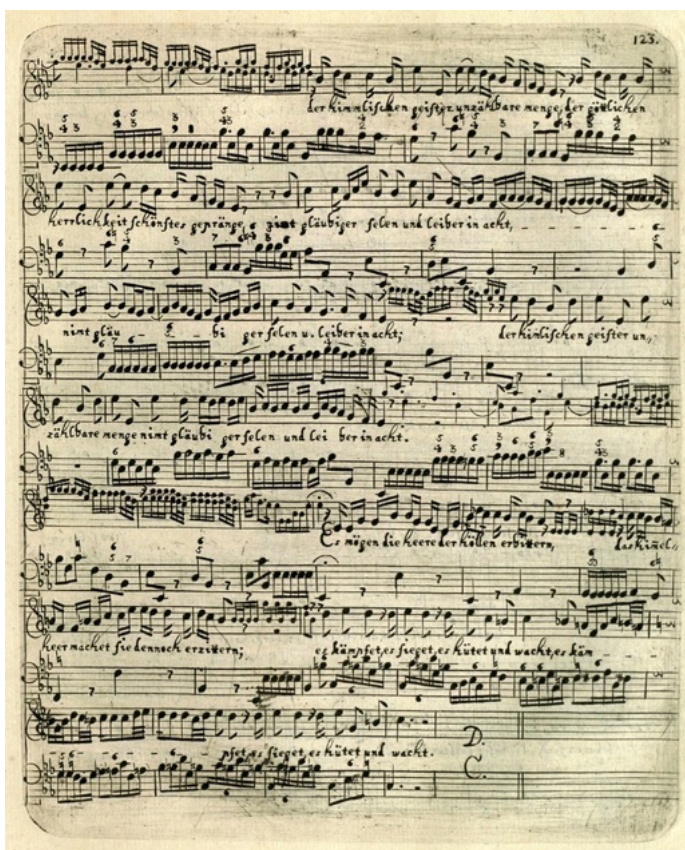
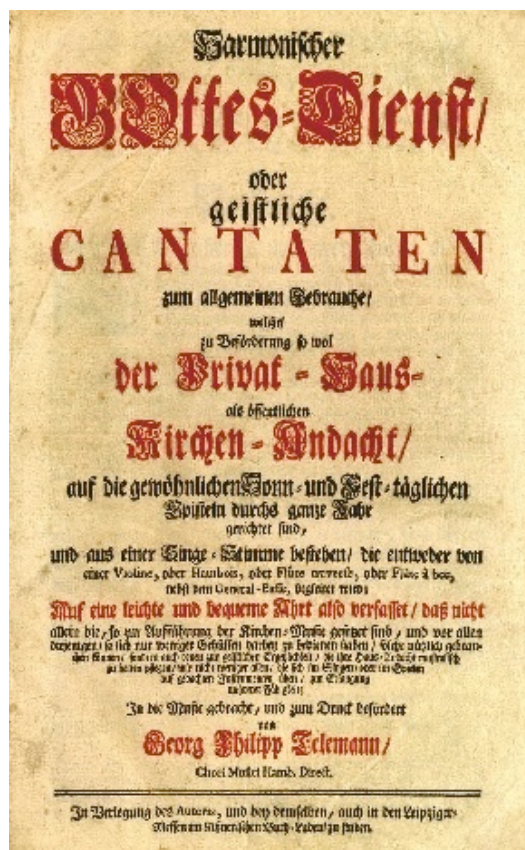
No fue hasta el siglo XX, cuando ya se le había tachado de demasiado simplista hasta la extenuación, que la investigación comenzó a proporcionar una visión más completa de su poderosa creatividad, a dar a conocer más detalladamente sus obras y a buscar una evaluación más coherente y justificada de su 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.

3.7. 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.

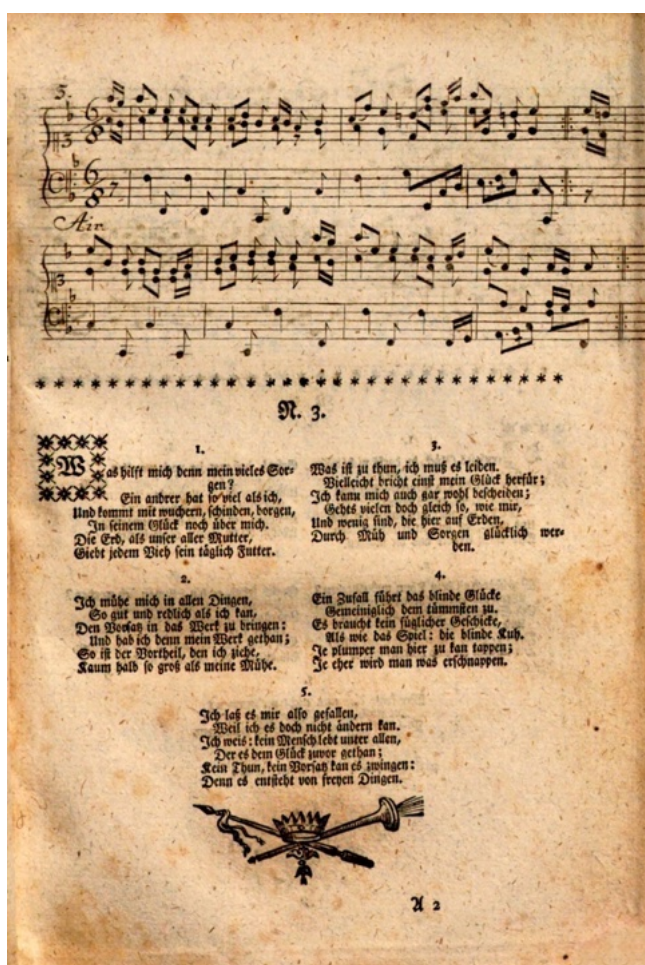
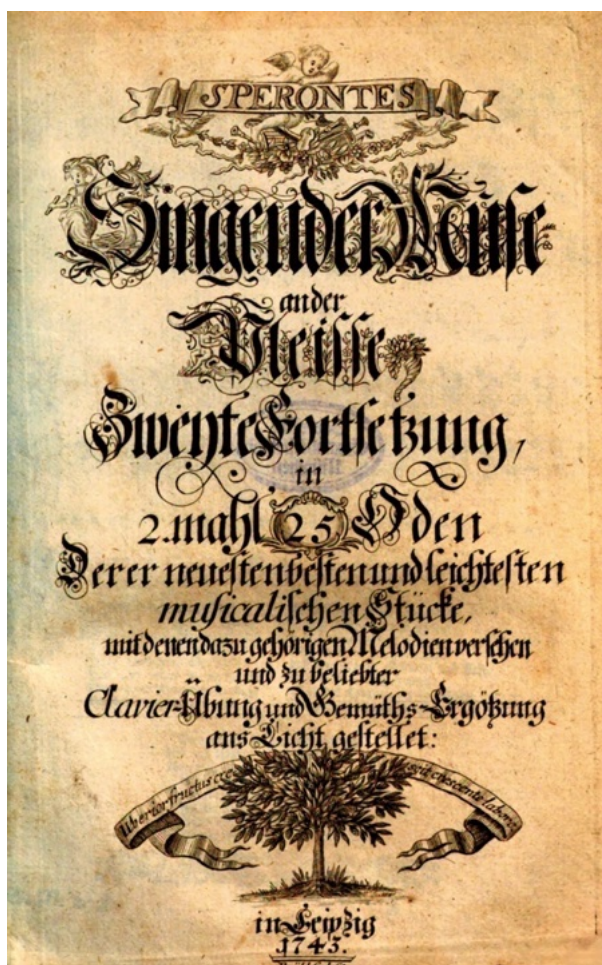


Primer coro de la Pasión según San Mateo de 1730 en el que se aprecia la escritura de un canon a la octava a dos voces, con altos y bajos a la octava en el sujeto y tiples y tenores a la octava en la respuesta (copia de Heinrich Bokemeyer, 1679–1751; Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. ms. 21714)

3.8. 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.

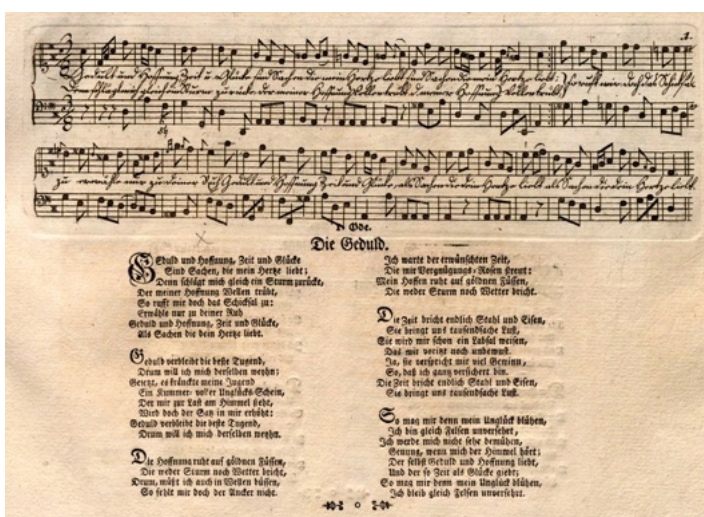
Con sus canciones, Telemann revivió una forma musical que había caído en el olvido en Alemania. Publicó las primeras incluso antes que las de Sperontes, cuyo nombre real era Johann Sigismund Scholze (*Singende Muse an der Pleisse*, de 1736, reeditada en 1743), y las de Johann Friedrich Gräfe (*Oden-Sammlungen*, 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 n.º3 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 Socrates*) y las satíricas (*Der neumodische Liebhaber Damon*). Pero su mayor

éxito lo obtuvo, sin duda, con *Sócrates* (1721), cuyo texto había sido adaptado por J. U. von König a partir del libreto de Nicoló Minato (1680). Esta ópera muestra muchos de los rasgos que posteriormente distinguieron la ópera *buffa* de la ópera seria. Hay 17 conjuntos y coros frente a 38 arias, y estas últimas muestran una amplia diversidad de estructuras formales. Las cuatro cantantes aparecen más a menudo en los conjuntos que en las arias. Una gran escena coral, compuesta por dos coros, un aria con coro y una danza, abre el tercer acto. La variedad constante en la elección de los instrumentos de acompañamiento sirve para resaltar la caracterización y las situaciones: el aria de apertura de un príncipe está acompañada por un violín solista, y para engañar al público sobre cuál de las dos damas principales prevalecerá finalmente, la *prima donna* se presenta en un aria con un modesto acompañamiento solo para el continuo, mientras que su segunda aria tiene un *obbligato* de flauta. Los cambios de estilo también se utilizan para transmitir el carácter y las intenciones. Cuando las damas rivales persiguen el mismo fin, se imitan mutuamente en forma de canon. El adversario de Sócrates es ridiculizado en un aria de “venganza” que es llevada al extremo de la parodia. Tales momentos de comicidad se exageran repetidamente al quedar contrastados de modo eficaz con otros de tono más lírico o más seriamente contemplativo.



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

3.9. 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^v); 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.

3.10. 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.

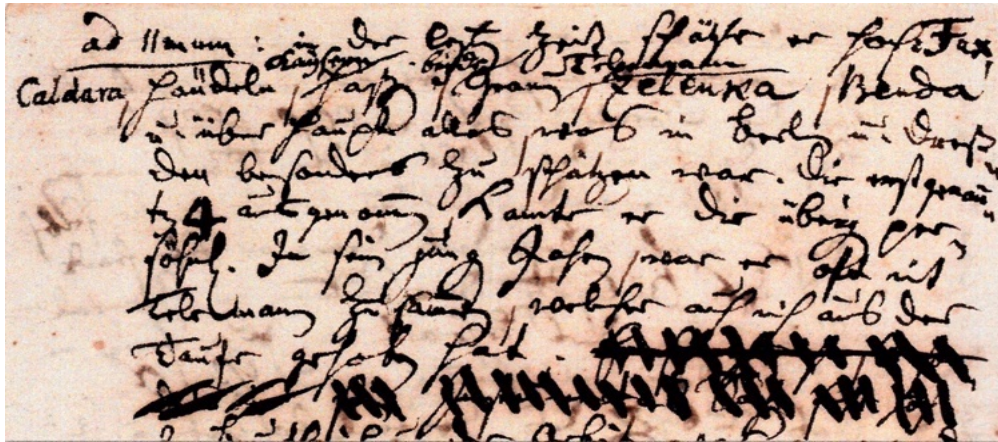


A la izquierda, portada del *Eine Abhandlung von den Musicalischen Intervallen und Geschlechtern* de Johann Adolph Scheibe; a la derecha, ejemplos musicales en la página 14 de dicho tratado

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.

3.11. 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.

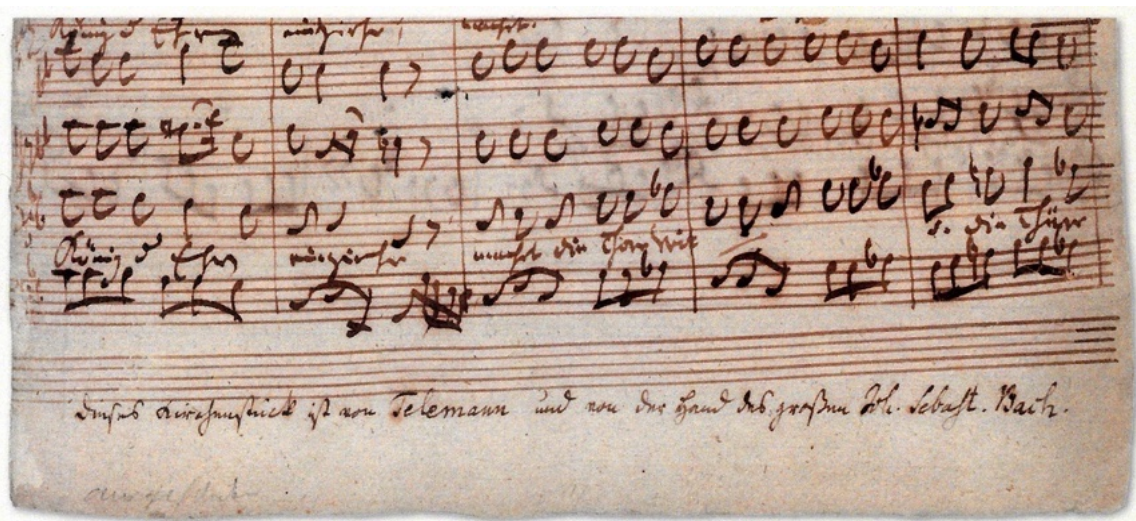
En un principio, es posible que Bach se abstuviera de solicitar dicha plaza, tal y como escribió a su amigo de la infancia Georg Erdmann en 1730, diciéndole que “no quería ser relegado al puesto de cantor de un Capellmeister” (*Bach Dokumente I*, n.º 23). Tenía claro que ese cambio de oficio suponía 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 Tomás.



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).

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 (tiple 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 aguijón,
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)

(Allegretto)

Trompeta piccolo en Sib

Soprano

Órgano

6 6 6 6 6 6

5

Tpt.
picc.
en Sib

S

Org

9

Tpt.
picc.
en Sib

S

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

Org

6 6 6 6 6 6 - - 6

6 6 6

[illegible]

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-setsie die fro-hen Stun-den da-rin nun auch der letz-te 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

6 - 6 6

80

Tpt. picc. en Sib

S

Org

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

Singt nicht dein Herz Hal - le lu ja? ____

6 6 6 6 6

69

S

Org

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

4. Andrés de Sola Ximénez

Alumno del gran organista de Zaragoza Joseph Ximénez, que era su tío, Andrés de Sola fue organista asistente de la Seo zaragozana, donde consta que recibía 20 libras cada año por “afinar periódicamente las dulzainas”. El 16 de Febrero de 1664 pasa a ser “segundo organista”, y el 12 de Enero de 1672, Ximénez se retira aquejado de una enfermedad que le llevaría a la muerte, con lo que Andrés de Sola pasa a ser el organista principal. En 1681, el Cabildo nombra como organista asistente a su discípulo Pedro Borobia, lo que le sienta muy mal, amenazando con marcharse a Oviedo si el Cabildo no le permite designar personalmente a su asistente. Por fin, el Capítulo catedralicio accede a sus deseos y Sola se queda en Zaragoza. En 1687 nuestro compositor es nombrado Maestro de Capilla de la Seo sin perder por ello el puesto de organista principal; ello le permitía al mismo tiempo designar a los organistas asistentes para los días en que él no estaba disponible. La muerte le sobrevino tocando el órgano; cayó muerto sobre el teclado mientras tocaba el Gloria de la misa de la Vigilia Pascual. Esto ocurrió en 1696 tras 42 años de servicio en la Seo.

El “Primer Tiento de Primer Tono” es una obra concebida para teclado partido, quedando encomendada al partido derecho la ejecución de la melodía, muy expresiva y que invita a la ornamentación. La obra consta de dos partes; la primera ofrece un estilo más recitado, destacando nítidamente la voz solista en la parte superior. Por el contrario, la segunda se reviste de una textura más contrapuntística, de manera que el acompañamiento de la parte izquierda evoluciona en forma de construcciones imitativas que recuerdan mucho la polifonía practicada durante el Renacimiento. La ornamentación en la melodía adquiere aquí su punto culminante y la declamación resulta incesante, pletórica de articulación y muy característicamente barroca.



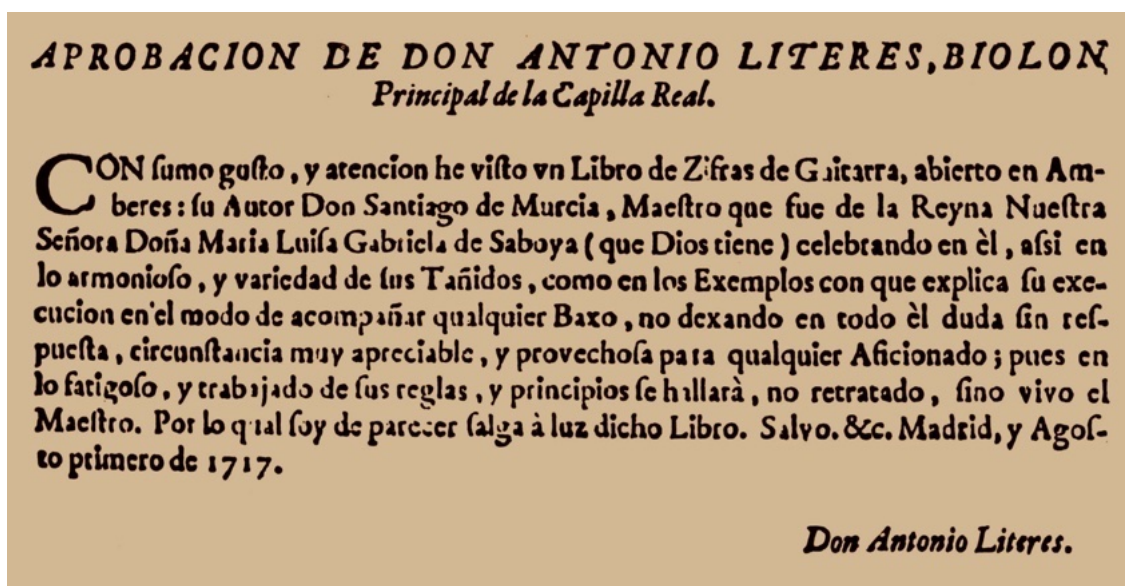
Andrés de Sola. Comienzo del Primer Tiento de primer tono



Andrés de Sola. Pasaje imitativo en la segunda parte del Primer Tiento de primer tono

5. Antonio Literes Carrión

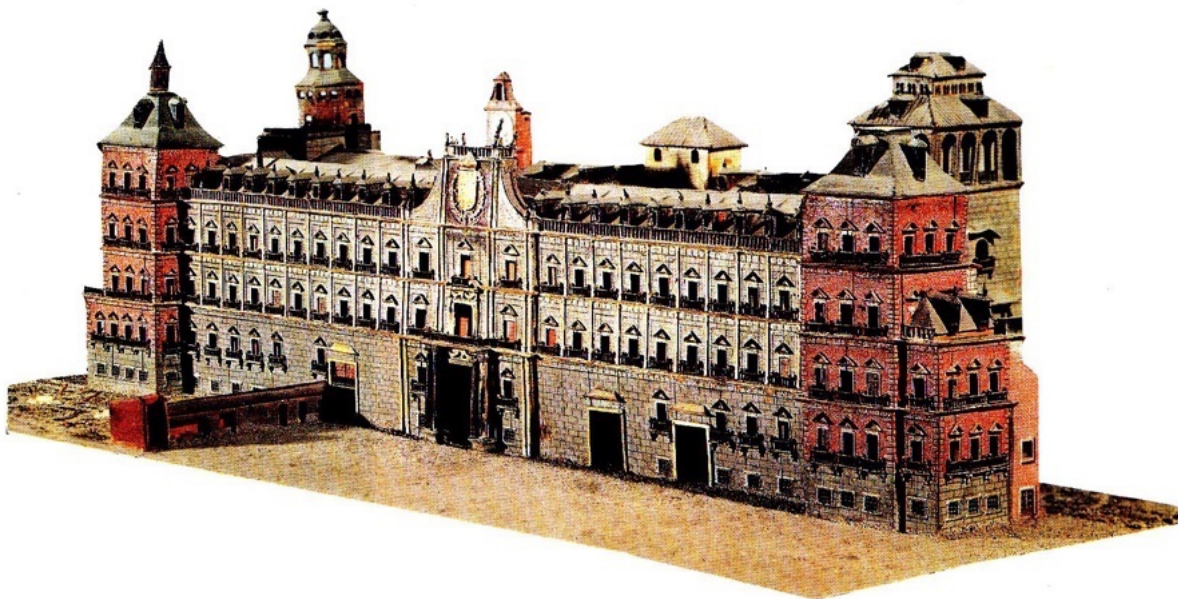
Un músico crucial en la primera mitad del siglo XVIII en España fue, sin duda, Antonio Literes Carrión (Artà, Mallorca, 1673 – Madrid, 1747). Muy precoz en su formación musical, a los quince años ya era violón del Colegio Real de Niños Cantorcicos de Madrid y en 1693 ocupaba el puesto de bajo de viola 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).



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

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”.



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: “Cantadas 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
sabrà confundir, herir y abrasar.

Aria
Moderato

Trompeta en do*

Soprano

Órgano*

4 *tr*

Tpt*

S

Org*

3 ----- +6----- $\flat 5$ ----- 6 4 3

7

Tpt*

S

A ni ma-do Bu-zen - to ro que ha-cien-do re

Org*

6 7 + 6

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

Recitado
111 **Andante expresivo**

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
125 **Allegretto**

Tpt*

S

Org*

+6 6 4 3 6 7/3 b3 6/4 6 --- 6/4 ---

130 (tr)~~~~~

Tpt*

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

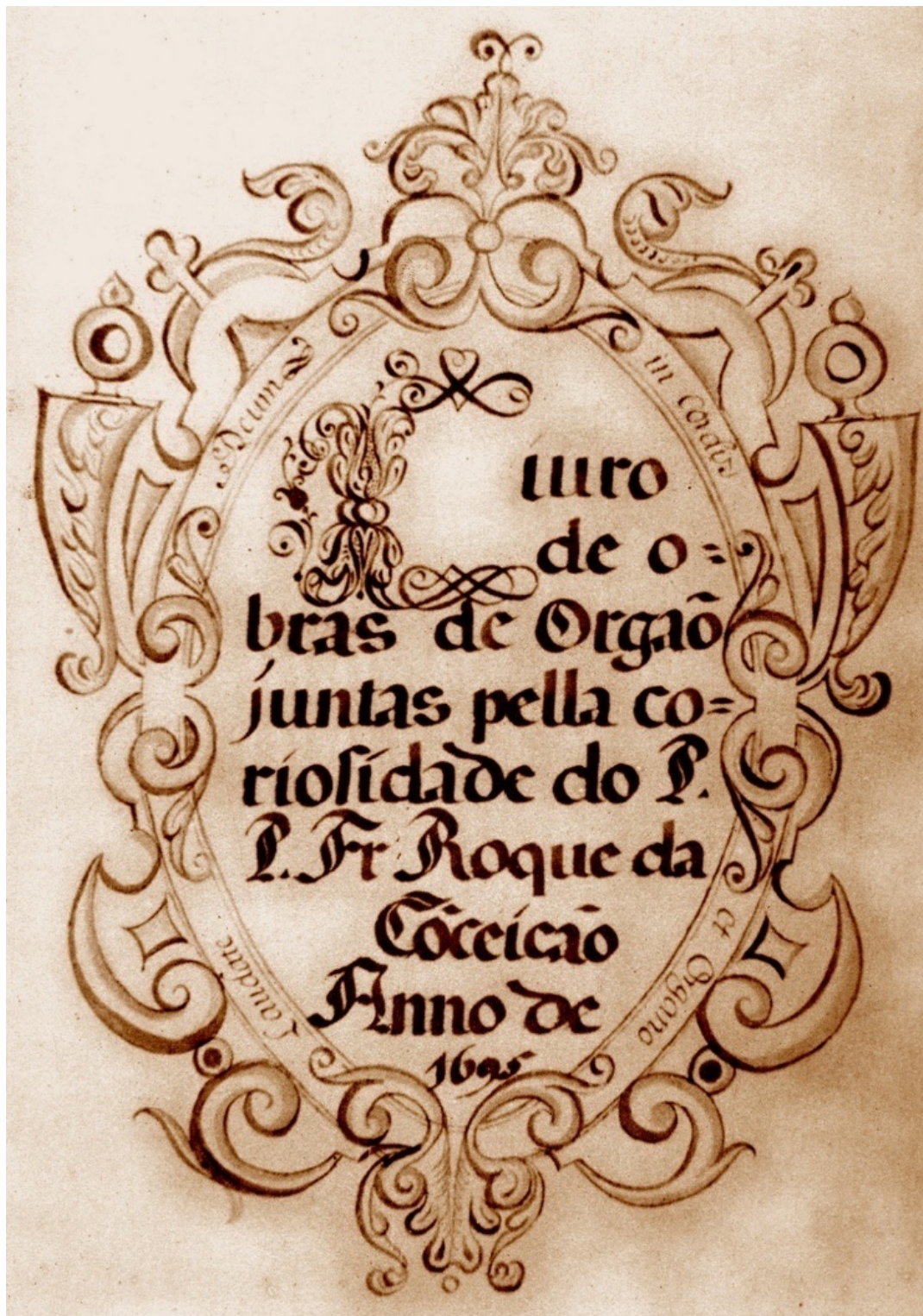
Org*

6 --- b3 - 6 6 +6 6 4 3

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

6. António Correia Braga

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



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

En realidad, la mayoría de las obras de esta magna colección son anónimas, o quizás fueron escritas por el propio Roque da Coceição, que, en virtud de la natural modestia clerical, las dejó sin firmar. El 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.

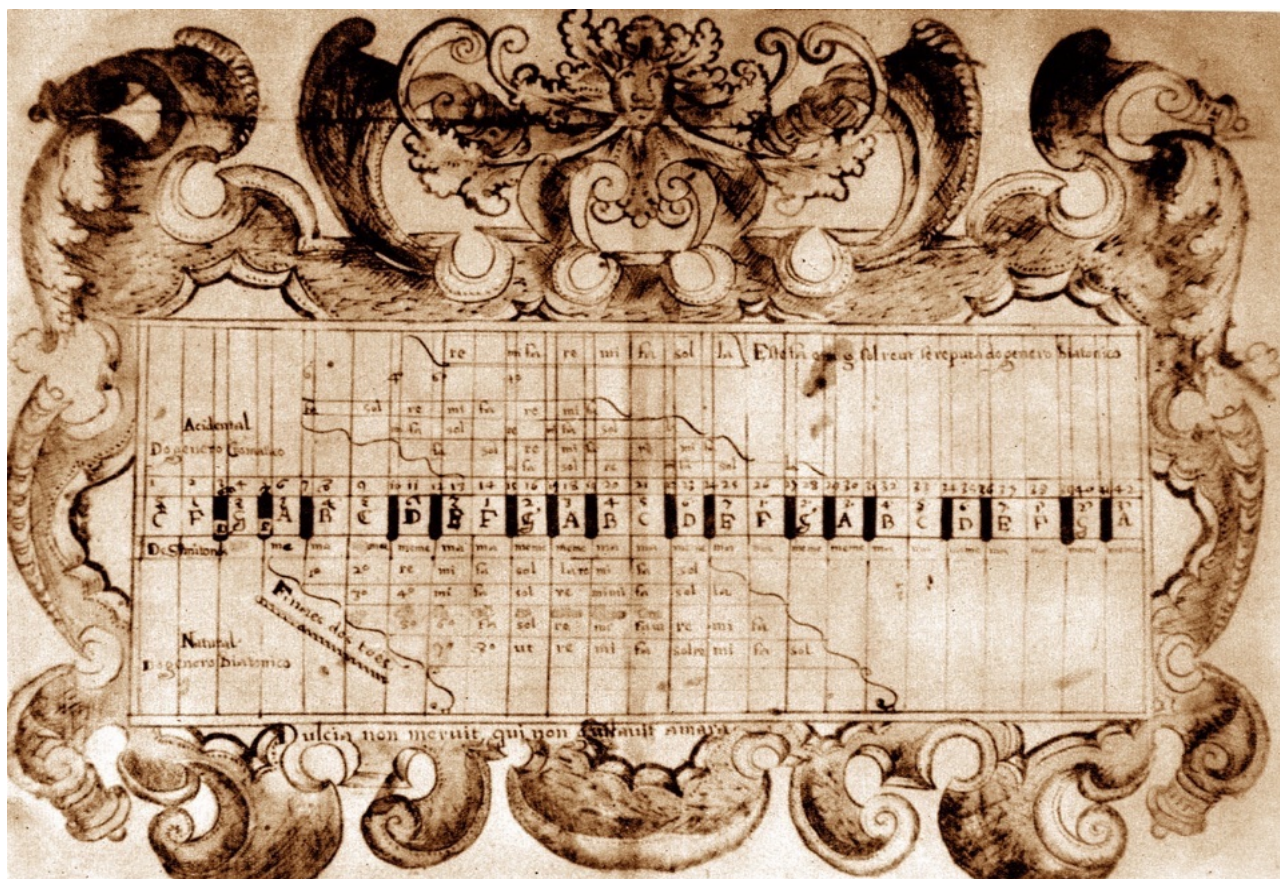


Ilustración de la octava corta en el *Livro de Obras de Orgão* de Roque da Coceição

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 *Livro 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. Élisabeth Jacquet de La Guerre

Hija de Claude Jacquet, organista de la iglesia parisina de Île-Saint Louis, y de Anne de la Touche. Ambos eran músicos y procedían de familias de intérpretes, profesores y constructores de claves. Élisabeth tuvo tres hermanos, Nicolas, Anne y Pierre, que también fueron músicos.

Empezó a tocar instrumentos de tecla a edad muy temprana, siendo presentada por su padre al rey Luis XIV cuando tenía sólo cinco años de edad. Tal y como se publicó en el *Mercure galant*, con diez años era capaz de cantar a primera vista las obras más difíciles acompañándose al clavecín de una forma insuperable, componer piezas para este instrumento y transportarlas a todos los tonos que se le proponían. Pronto se trasladó a Versalles aceptando una generosa oferta de Madame de Montespan, que era la amante del rey, y allí permaneció deleitando a la corte francesa con su música hasta contraer matrimonio. En 1684 se casó con Marin de La Guerre, organista y miembro de una dinastía de músicos de gran prestigio, mudándose a París, pero no por ello abandonó su trabajo ni los encargos que le solicitaba la corte versallesca. A petición de la corte, compuso en 1685 una pequeña ópera-ballet, *Les Jeux à l'honneur de la Victoire*, que se estrenó en los apartamentos de Dauphin, en pleno centro de París, aunque por desgracia no se han conservado las partituras. Siguió actuando en conciertos tanto públicos como privados, impartiendo lecciones particulares como clavecinista y componiendo numerosas obras. Un buen ejemplo es su ópera *Céphale et Procris* que alcanzó un gran éxito.



Élisabeth-Claude Jacquet de La Guerre retratada por el pintor François de Troy

Hacia 1687 publicó un libro de piezas para clavecín en el que aparecen algunas de sus suites de danzas francesas para teclado más célebres, incluyendo en ellas varios preludios, chaconas y toccatas. Al igual que su contemporáneo François Couperin, en estas obras muestra un estilo compositivo en el que mezcla elementos italianos y franceses. En 1700 quedó viuda y perdió también a su único hijo, de sólo diez años de edad y un prodigio tocando el clavecín. Este fue el suceso más trágico de su vida y el motivo de un largo paréntesis en su actividad profesional.

En efecto, Élisabeth dejó de componer hasta 1707. Ese año publicó su segundo libro de piezas para clavecín. Además, se adentró en las nuevas formas italianas con sus sonatas en trío para violín y también con sus hermosas cantatas. Llegó a componer dos libros que constituyen ejemplos únicos de colecciones de cantatas francesas con temática bíblica. Son sus *Cantates françaises sur des sujets tirez de l'Écriture, livre I* (1708) y sus *Cantates françaises, livre II* (1711), destacando tres dedicadas a personajes bíblicos femeninos: Esther, Susana y Judith. La mayoría las escribió para voz y bajo continuo, mientras que otras están escritas *avec Symphonie*, acompañándose por uno o varios violines, además de una flauta opcional.

En 1715 publicó su última gran obra, el tercer libro de *Cantates françaises* con temáticas mitológicas, destacando entre ellas *Sémele* y *L'isle de Délos*. Su última obra conocida fue un coral encargado para celebrar la recuperación del rey Luis XV de una infección de viruela, lo cual nos da una idea del enorme prestigio que consiguió como compositora. Desde entonces hasta su muerte, el 27 de junio de 1729, Élisabeth fue retirándose paulatinamente de la vida pública.



Estatuas de leones en la isla de Delos

En relación con la cantata que nos ocupa, *L'isle de Délos*, conviene decir que esta isla tiene una tradición mitológica de gran peso. Los antiguos griegos la consideraban como el lugar en que nació el dios Apolo. Leto, cuando escapaba de la ira de Hera, encontró aquí un refugio para dar a luz a Apolo y Artemisa. En algunas versiones del mito, Zeus, que era amante de Leto, pidió a su hermano Poseidón que creara la isla con un golpe de su tridente; de ahí el nombre de Delos, que significa «apariencia» o «aparente» en griego antiguo. Los antiguos griegos también consideraban a la isla como el centro del grupo de las Cícladas y el lugar final de descanso de los hiperbóreos, una legendaria raza del norte que adoraba a Apolo. Es por ello que la isla, en su concepción mitológica, representa el lugar de la paz y la inspiración, a buen resguardo de los peores sentimientos, como la violencia, la venganza y la iniquidad.

En nuestro programa, interpretaremos una selección con los cuatro primeros números de esta cantata: *Prélude*, *Recitatif*, *Air* y *Muzette*. El preludio es una hermosa introducción instrumental que se desenvuelve en un contexto *cantabile*. El recitativo *accompagnato* (*Agréable séjour*) precede a un aria monotemática (*Pour lui les filles de mémoire*) en la que no faltan los diseños imitativos que dan lugar a un equilibrado entramado polifónico. La *Muzette* se encabeza con una introducción instrumental que anticipa el tema que desarrollará posteriormente la voz solista (*Terpsicore, au son des musettes*), un canto a la alegría y la esperanza por el nacimiento de nuevos vástagos, encarnados aquí en las figuras de Apolo y Artemisa. Estos son los textos correspondientes a los tres números con canto:

Recitatif

Agréable séjour;
qui dans le sein de l'onde,
par mille objets divers,
enchantez les regards;
azile du repos;
le Père des Beaux Arts
vous préfère au reste du monde.
Il se fait un bonheur
sur vos bords écartez;
des plaisirs innocents
que vous lui présentez.

Agradable morada;
que en el seno de la ola,
con mil objetos diferentes,
encanta los ojos;
asilo del descanso;
el Padre de las Bellas Artes
te prefiere al resto del mundo.
Se es feliz
en tus costas;
de los inocentes placeres
que le presentas.

Air

Pour lui les filles de mémoire,
de leurs divins accords,
font retentir les airs;
le protecteur de leur gloire
est l'objet de leurs concerts.

Para él las hijas de la memoria
con sus divinos acordes,
hacen resonar el aire;
el protector de su gloria
es el objeto de sus conciertos.

Muzette

Terpsicore, au son des musettes;
ranime des bergers
les dances et les chants;
et dans ces paisibles retraites,
annonce par ces mots
le retour du Printemps.

Terpsicorus, al son de las musettes;
revive las danzas y canciones
de los pastores;
y en estos pacíficos retiros,
anuncia con estas palabras
el regreso de la primavera.

[1. Prélude]

[Flute]

[Violin]

[Soprano]

Marquee

[Continuo, viol ad lib.]

2 6 7 5 6 7 5 3 5 —

4 5 — 6 5 4 7 #6 5 # 6 4 7 #6

Prélude (introducción instrumental) de la cantata *L'isle de Délos* de Elisabeth Jacquet de La Guerre

[2.] *Recitatif*

A-gré-a-ble sé - jour; qui dans le sein de l'on-de, par mille ob-jets di - vers, en-chan tez_ les re -

2 6 7 6 # # 5 5 #

Recitativo (*Agréable séjour*) de la cantata *L'isle de Délos* de Élisabeth Jacquet de La Guerre

[3. Air]

Nottes égales et lentement

Pour luy les fil-les_de_ me -

[viol] 6 6 5 6 6 5 6 4 3 6 5

Nottes égales et lentement

[continuo ad lib] 6 6 5 6 6 5 6 4 3 6 5

7

- moi - re, de leurs di-vins ac-cords, font re-ten-tir les airs;

6 6 3 — 6 6 7 # 6 6 # —

6 6 3 — 6 6 7 # 6 6 # —

Aria (*Pour lui les filles de mémoire*) de la cantata *L'isle de Délos* de Élisabeth Jacquet de La Guerre

39 Air. *haubois*

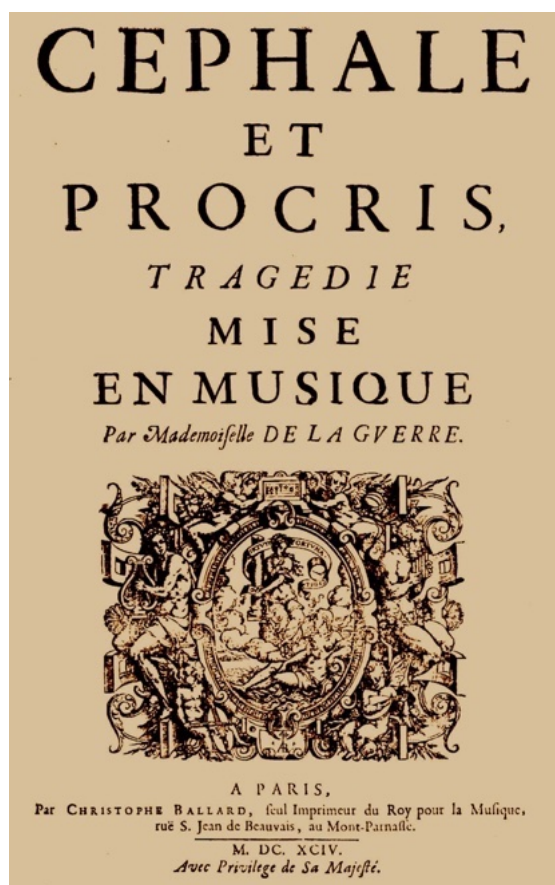
Voix *doux*

Terp - si - core, au son des mu - zet - tes; Ra - ni - me des ber - gers les dan -

47

- ces_ et les chants; Et dans ces pai - si - bles re -

Entrada de la voz solista en el aria de la *Muzette* (*Terpsicore, au son des musettes*) de la cantata *L'île de Délos* de Élisabeth Jacquet de La Guerre



Portada de la edición de 1694 de la ópera *Céphale et Procris* de Élisabeth Jacquet de La Guerre

8. 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.



Catedral de Guatemala (1782 – 1815)

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*.

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 la jácara *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. Este es el texto.

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*

Fuera de programa...

9. Alessandro Scarlatti

En el 300º aniversario de su muerte queremos rendir un sencillo homenaje a este gran maestro como cierre de este concierto. Fue uno de los más relevantes representantes de la escuela napolitana, gran innovador en el mundo de la ópera, perfeccionador de la forma de aria *da capo* y la obertura italiana en tres movimientos, y también uno de los primeros en utilizar el recitativo *accompagnato*, es decir, con orquesta, y el *concertante* como final de acto. Compuso más de cien óperas, 800 cantatas, 38 oratorios, más de cien motetes y cantatas sacras, arias, serenatas, madrigales, una pasión y doce misas, además de una gran cantidad de música instrumental: sinfonías, *concerti grossi*, sonatas y numerosas piezas para órgano y clavecín.

El aria *Mio tesoro, per te moro!* es un excelente ejemplo de la clarividencia con que componía el insigne maestro siciliano. A partir de la danza tradicional, la elaboración virtuosística por un lado y por otro el equilibrio en la forma con un perfecto trazado de la modulación se aúnan para conseguir un resultado tan brillante como fácilmente inteligible para el auditorio. Además, en esta pequeña obra Alessandro ya pone de manifiesto que fue un compositor absolutamente “internacional”, dominador de varios estilos, pues, en el caso que nos ocupa, la forma musical es afín a la de un *minuetto alla francese* en el más puro estilo. El texto es como sigue:

Mio tesoro, per te moro!
Vieni presto a consolar
questo cor che tanto brama,
e ti chiama a ristorar.

*¡Mi amor, por ti muero!
Ven rápido a consolar
este corazón que tanto anhela,
y te llama para descansar.*



Retrato de Alessandro Scarlatti por un pintor desconocido

Mio tesoro per te moro

Aria in forma di Menuet alla Francese

A. Scarlatti (1660-1725)

Allegretto

Trompeta en Sib

SOPRANO

ÓRGANO

mf

p

tr

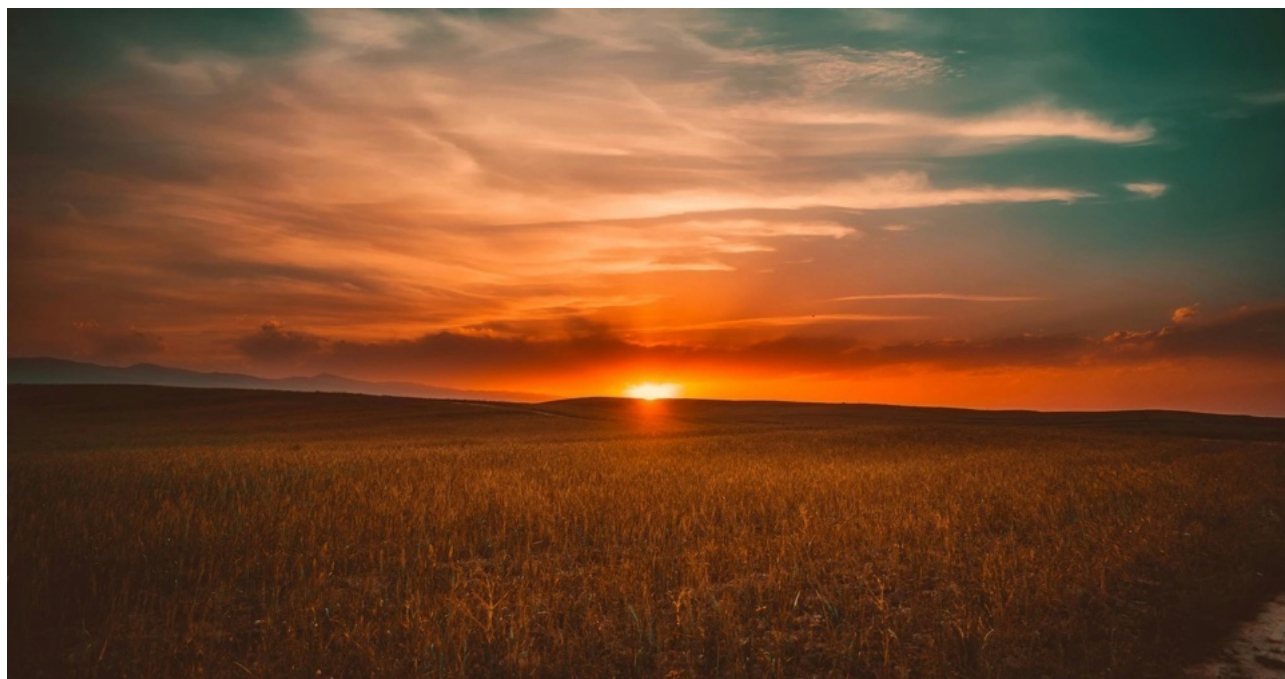
5

9

13

Mio te - so - ro per te - mo - ro! Vic - ni pres - to, pres - to a con - so -

Comienzo del aria *Mio tesoro, per te moro!* de Alessandro Scarlatti



Esperamos que este paseo musical por los tesoros del Barroco europeo y colonial haya sido de su agrado y que lo puedan haber disfrutado tanto como nosotros.

Hasta pronto.

