

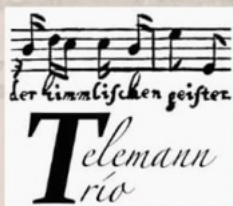
# TELEMANN TRÍO

## CONCIERTO DE ÓPERA

A BENEFICIO DE LA ASOCIACIÓN DE PACIENTES Y  
AFECTADOS POR  
EL SÍNDROME DE TOURETTE Y TRASTORNOS ASOCIADOS



**28 DE NOVIEMBRE DE 2025**  
**BASÍLICA DE BEGOÑA – BILBAO**  
**20.00 HORAS**



Fair Saturday  
Foundation

AMPA S'TTA

## Índice:

|                                                                                              |         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------|---------|
| Programa                                                                                     | pág. 1  |
| Telemann Trío “for you”                                                                      | pág. 2  |
| Notas al Programa                                                                            |         |
| 1. El órgano Cavaillé-Coll de la Basílica de Begoña de Bilbao                                | pág. 5  |
| 2. Giuseppe Verdi: “La Traviata”                                                             | pág. 8  |
| 3. Giuseppe Verdi: Marcha Triunfal (Final del Acto II de la ópera “Aida”)                    | pág. 12 |
| 4. Giacomo Puccini: <i>Tu che di gel sei cinta</i> (de la ópera “Turandot”)                  | pág. 16 |
| 5. José María Usandizaga: Pantomima de la ópera “Las Golondrinas”                            | pág. 19 |
| 6. Jacques Offenbach: Barcarola de “Los Cuentos de Hoffmann”                                 | pág. 27 |
| 7. Giuseppe Verdi: “I Lombardi”. <i>Capriccio</i> para trompeta y órgano                     | pág. 29 |
| 8. Richard Wagner: <i>Allmächt'ge Jungfrau</i> (“Virgen poderosa”, de la ópera “Tannhäuser”) | pág. 30 |
| 9. Georges Bizet: Habanera de la ópera “Carmen”                                              | pág. 36 |
| 10. Patxi García Garmilla: “Agur Jaunak”                                                     | pág. 40 |



# Programa

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

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

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

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

**Giacomo Puccini** (*Lucca, Italia, 1858 – Bruselas, 1924*)

*Tu che di gel sei cinta* (de la ópera “Turandot”)

**José María Usandizaga** (*Donostia/San Sebastián, 1887 – 1915*)

Pantomima de la ópera “Las Golondrinas”

(versión para órgano de Patxi García Garmilla)

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

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

**Giuseppe Verdi**

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

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

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

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

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

**Patxi García Garmilla** (*Bilbao, 1956*)

Agur Jaunak

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

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

Su vertiente pedagógica se ha plasmado también en los cursos que impartió sobre el patrimonio organístico de Vizcaya dentro de las “Aulas de la Experiencia” de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, así como en la realización de siete visitas guiadas a los órganos de la ciudad de Orduña (Vizcaya).

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

### **Leonor Hennequet (registrante)**

Nacida en Portugalete, cursó estudios de piano y órgano en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao. En la actualidad, estudia arpa céltica y sinfónica con María Llanos Callejas del Rey, profesora de arpa en el Conservatorio Profesional “Pablo Sarasate” de Pamplona y en el Conservatorio Superior de Música de Navarra, y ha recibido diversas clases de Iván Bragado, arpista titular de la Orquesta Sinfónica de Euskadi; Wang Xi, catedrática del Conservatorio Superior de Música de Beijing, y la prestigiosa arpista María Rosa Calvo-Manzano. Con Begoña Antruejo, forma parte del dúo de arpas “Arpe Diem” ([www.arpediem.es](http://www.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 recitales ofrecidos en España y Alemania.

## Notas al Programa

### 1. El órgano Cavaillé-Coll de la Basílica de Begoña de Bilbao

La Basílica de Nuestra Señora de Begoña está dedicada a la Patrona del Señorío de Vizcaya. En el coro de este magnífico templo, se encuentra el espléndido órgano de estilo romántico construido en París en 1883 por la prestigiosa firma de Aristide Cavaillé-Coll, considerado el mejor organero del siglo XIX. La caja, de estilo neogótico, es de madera de “pino norte” y fue construida por el maestro escultor Bernabé de Garamendi, quien también hizo los doce apóstoles y el altar de mármol. El 21 de enero de 1884, el gran maestro Felipe Gorriti aconsejó ampliar la composición del órgano indicando que se hacía necesario “hacer un aumento”. En 1911, Ferdinand Prince, antiguo armonista de esta casa, realizó una ampliación de su composición añadiendo dos juegos independientes para el pedal (Subasse 16’ y Bourdon 8’), y otros dos para el segundo teclado (Cor de nuit 8’ y Clairon 4’). El 2 de noviembre de 1911, firmaron el visto bueno de esta reforma D. Aureliano del Valle y D. Jesús Guridi.



Vista general del órgano desde el coro con la consola exenta

De transmisión enteramente mecánica, consta de 15 registros distribuidos en dos teclados de 56 notas y un pedalier de 30. En 2016, a través de un convenio de colaboración, el instrumento fue restaurado por el taller de Michel Jurine de Lyon con el patrocinio de la Fundación Gondra Barandiarán.



Aspecto de la consola



Registros en el lado izquierdo



Registros en el lado derecho

La composición del instrumento es como sigue:

**Teclado II:** Cor de nuit 8', Clairon 4', Basson et Hautbois 8', Trompette 8',  
Viole de Gambe 8', Voix Céleste 8', Flûte Octav. 4'

**Teclado I:** Flûte douce 4', Prestant 4', Salicional 8',  
Montre 8', Bourdon 16', Flûte harmonique 8'

**Pedal:** Soubbasse 16', Bourdon 8'

**Enganches:** I/P (Tirasse G. O.), II/P (Tirasse Réc.) y II/I (Copula).

Pedal de expresión al teclado II, Orage, Temblant, Llamada y exclusión de trompeta.

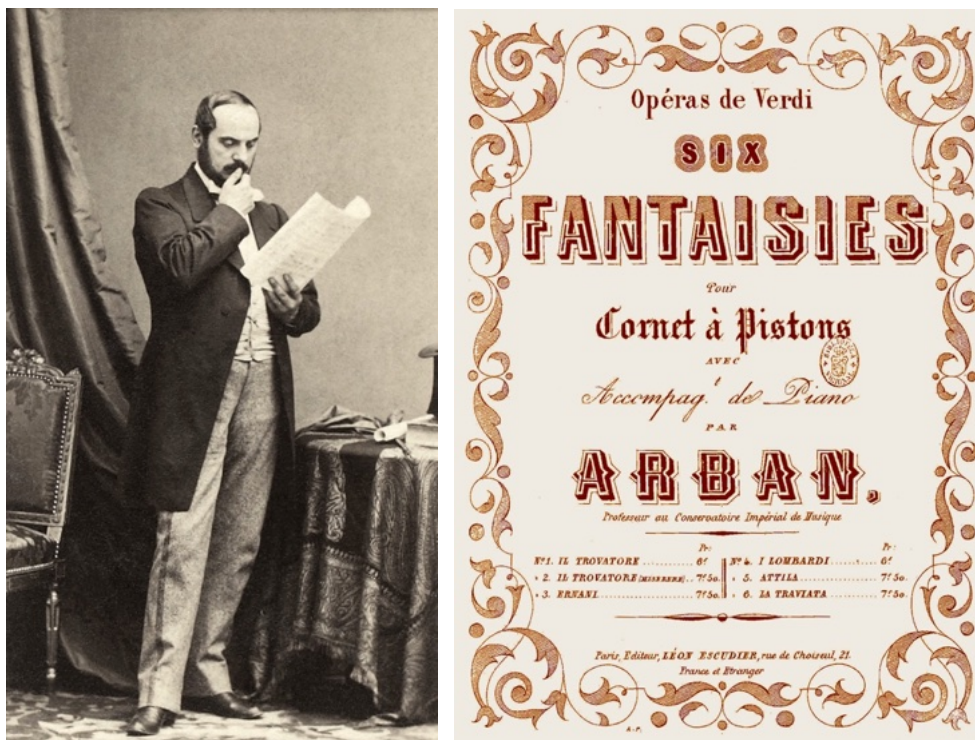


Un auresku en Begoña en 1850 (grabado de Genaro Pérez Villamil, con la torre en ruinas; tomado de "España artística y monumental", vol.2, p.64; José Ribet, Barcelona, 1854)



## 2. Giuseppe Verdi: “La Traviata”

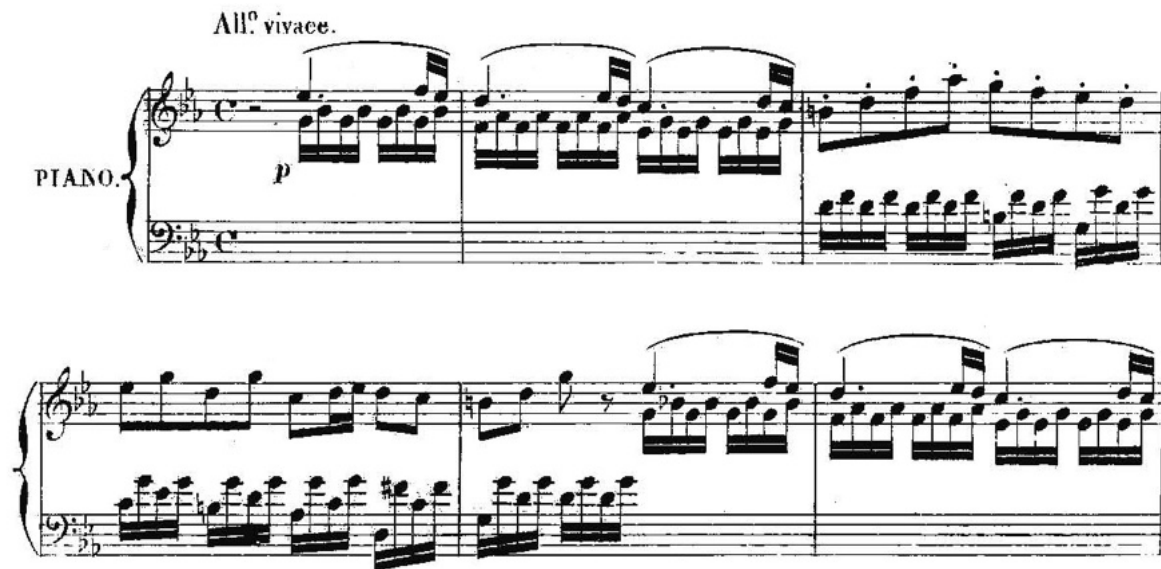
El cornetista y compositor Jean-Baptiste Arban (Lyon, 1825 – París, 1889) publicó entre 1873 y 1895 un total de 14 fantasías compuestas por diversos números de otras tantas óperas de Verdi, arregladas para corneta de pistones en si bemol y piano, y pensadas para su interpretación en sesiones de música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



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

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

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



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

Andantino.

*p*

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

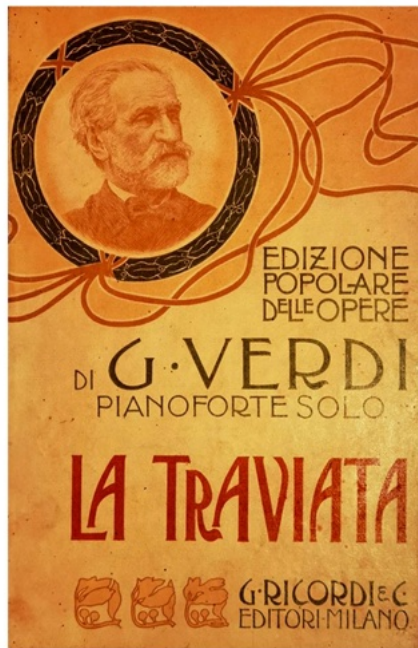


Giuseppe Verdi: "La Traviata". *Ritornello* de la introducción y la Escena 4ª del Acto I (nº 3 del arreglo de J.-B. Arban para corneta y piano)

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

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

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



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

### Textos:

Addio, del passato bei sogni ridenti,  
le rose del volto già son pallenti;  
l'amore d'Alfredo pur esso mi manca.  
Conforto, sostegno dell'anima stanca.  
¡Ah, della traviata sorridi al desio!  
¡A lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio,  
or tutto finì!  
Le gioie, i dolori tra poco avran fine,  
la tomba ai mortali di tutto è confine!  
Non lagrima o fiore avrà la mia fossa,  
non croce col nome che copra quest'ossa!  
¡Ah, della traviata sorridi al desio!  
¡A lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio,  
or tutto finì!

*Adiós, bellos sueños risueños del pasado,  
las rosas de mi cara ya palidecen;  
el amor de Alfredo aún añoro.  
Consuelo y apoyo para mi alma cansada.  
¡Ah, sonríe al deseo de la traviata!  
¡Perdónala, oh Dios, y acógela  
ahora que todo ha terminado!  
¡Pronto se acabarán las alegrías, las penas,  
la tumba para los mortales es el límite de todo!  
¡Ni lágrima ni flor tendrá mi tumba,  
ni cruz con nombre que cubra estos huesos!  
¡Ah, sonríe al deseo de la traviata!  
¡Perdónala, oh Dios, y acógela  
ahora que todo ha terminado!*

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

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

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

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

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



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



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

*A a tempo come prima*

Fl.  
Ott.  
Ob.  
Clar. in Si b  
Fag.  
in Mi b  
Cor. in Si b  
Tr. be in Mi b  
Tr. ni  
Cimb.  
Timp.  
G. Cassa  
Banda  
Sop. 1  
Sop. 2  
Ten.  
Bassi  
CORO DI POPOLO  
Viol.  
V. le  
Vc.  
Cb.

*in scena senza Cassa*

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

*A a tempo come prima*

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



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

Versión para trompeta y órgano

Giuseppe Verdi

**Allegro**

(Le Roncole, 1813 - Milán, 1901)

Sheet music for the first system, measures 1-4. The score is for Trompeta en Sib (Trumpet in B-flat), Manual (Organ Manual), and Pedal (Organ Pedal). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is common time (C). The music begins with a forte (*f*) dynamic. The Trompeta en Sib part features a melodic line with triplets. The Manual and Pedal parts provide harmonic support with sustained chords and moving lines.

Sheet music for the second system, measures 5-8. The score continues for Trompeta (Trompete), Man. (Organ Manual), and Ped. (Organ Pedal). Measure 5 is marked with a '5' above the staff. The Trompeta part has a second ending (II.) starting in measure 6. The Manual and Pedal parts continue with their respective parts, with the Manual part marked *mf* (mezzo-forte).

Sheet music for the third system, measures 9-12. The score continues for Trompeta (Trompete), Man. (Organ Manual), and Ped. (Organ Pedal). Measure 9 is marked with a '9' above the staff. The Trompeta part has a first ending (I.) starting in measure 10. The Manual and Pedal parts continue with their respective parts, with the Manual part marked *mf* (mezzo-forte) and the Pedal part marked *f* (forte) in measure 10.

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

#### 4. Giacomo Puccini: *Tu che di gel sei cinta* (de la ópera “Turandot”)

“Turandot” es una ópera en tres actos con música de Giacomo Puccini y libreto en italiano de Giuseppe Adami y Renato Simoni. La ópera, que quedó inacabada por la muerte de Puccini, fue completada por Franco Alfano y estrenada el 25 de abril de 1926 en La Scala de Milán.

Una de las partes más difíciles de la ópera se encuentra en el segundo acto, y se inicia con la frase *In questa reggia*, cuando Turandot explica la razón de su comportamiento. Musicalmente, esta parte exige sobreagudos a cargo de la soprano que, combinados con la capacidad wagneriana que exige el personaje, la hacen particularmente difícil. En el tercer acto se encuentra una de las arias más conocidas para tenor, *Nessun dorma*, que representa la victoria del amor sobre el odio, donde la guardia de Turandot clama que nadie se duerma para descifrar el nombre del joven héroe Calaf y éste los secunda triunfante, interpretando la famosa aria.



Cartel promocional de la ópera “Turandot” de Giacomo Puccini, estrenada en el Teatro de La Scala de Milán el 25 de abril de 1926

Turandot es un nombre de origen persa que significa “La hija del Turán”. Turán es una región de Asia Central que pertenecía al Imperio persa. El origen de la historia de Turandot se remonta al poema titulado *Las siete bellezas* o *Las siete princesas*, obra de Nezamí Ganyaví, uno de los grandes poetas épicos de la literatura persa. Este poema relata la historia de un príncipe persa de la época sasánida, que tenía siete princesas, cada una de ellas proveniente de un lugar distinto del imperio: Egipto, China, Rusia, Grecia, Turquía, India y Asia central. La cuarta princesa, de origen ruso, no encontraba ningún hombre que fuera digno de ella, y por eso se encerró en una fortaleza y declaró que se entregaría al hombre que la encontrara y pudiera resolver una serie de enigmas. Pero, antes, debía pasar por su “puerta secreta guardada por misteriosas espadas que amenazan con decapitar al intrépido” y donde los candidatos morían.

Esta historia fue recogida por François de la Croix, un orientalista francés contemporáneo de Antoine Galland, traductor de *Las mil y una noches*, en una colección de cuentos llamada *Los mil y un días*. En esta obra se hace una transposición cultural de la princesa rusa original a una fría y cruel princesa china llamada “Turandokht”, una versión que tiene por objeto acentuar el carácter exótico de la historia. A partir de este relato, Carlo Gozzi creó una tragicomedia que luego fue recreada por el poeta alemán Friedrich Schiller. El texto de la ópera está basado en una traducción italiana de esta obra.

Puccini comenzó a trabajar en Turandot en marzo de 1920 después de reunirse con los libretistas Giuseppe Adami y Renato Simoni. Inició la composición en enero de 1921. En marzo de 1924, había completado la ópera hasta el duetto final. Sin embargo, no había quedado satisfecho con su trabajo, y prolongó sus retoques hasta el 8 de octubre, escogiendo la cuarta versión que hizo Adami del texto. El 10 de octubre diagnostican a Puccini un cáncer de garganta y muere pocas semanas después, el 29 de noviembre, dejando tan solo treinta y seis páginas con diversos esbozos sobre el final de la ópera. Puccini también dejó instrucciones para que Riccardo Zandonai terminara la ópera; sin embargo su hijo Tonio objetó esta decisión y Franco Alfano fue el encargado de concluirla.

El estreno tuvo lugar en el Teatro de La Scala de Milán, el 25 de abril de 1926. El director era Arturo Toscanini y los intérpretes fueron los siguientes: Turandot - Rosa Raisa, Calaf - Miguel Fleta, Liú - Maria Zamboni, Timur - Carlo Walter y Ping - Giacomo Rimini. En la mitad del acto tercero, dos compases después de las palabras *Liú, poesía!*, la orquesta se detuvo, Toscanini bajó la batuta, se volvió al público y dijo *Qui il Maestro finì* (“Aquí terminó el maestro”) y el telón descendió lentamente. Las representaciones posteriores incluyeron el final compuesto por Alfano.

Durante muchos años, la República Popular China prohibió la representación de Turandot, porque consideró que menospreciaba a China y a los chinos. Hacia finales de 1990 se reconsideró, y en septiembre de 1998 fue estrenada y estuvo durante ocho noches en la Ciudad Prohibida con opulentos escenarios y soldados del ejército como extras. Fue una producción internacional cuya puesta en escena estuvo a cargo de Zhang Yimou, como director de escena, y Zubin Mehta, como director musical. El protagonismo dramático-vocal recayó en Giovanna Casolla, como la Princesa Turandot; Sergei Larin, como Calaf; y Barbara Hendricks y Barbara Frittoli, alternando en el papel de Liú.

Entre las máximas intérpretes del difícil rol de la princesa de hielo se cuentan su creadora Rosa Raisa, Claudia Muzio, María Jeritza, Eva Turner, Gina Cigna, Maria Callas, Inge Borkh y Gertrud Grob-Prandl. En la década de 1960 destacó la soprano sueca Birgit Nilsson, a la que sucedieron las inglesas Amy Shuard, Rita Hunter y Jane Eaglen, la húngara Eva Marton, la búlgara Ghena Dimitrova y la española Montserrat Caballé.

El aria de Calaf fue interpretada de manera espectacular por Luciano Pavarotti, pero anteriormente Beniamino Gigli, Miguel Fleta, Jussi Björling, Mario del Mónaco y Franco Corelli habían conquistado al público. Como la esclava Liú, son inolvidables las intervenciones de Magda Olivero, Anna Moffo, Montserrat Caballé, Renata Tebaldi, Renata Scotto y Mirella Freni.

La asociación entre Birgit Nilsson y Franco Corelli en el escenario del Metropolitan fue una de las principales atracciones operísticas de los años sesenta. Pareciera que Giacomo Puccini escribió esta ópera pensando en una voz como la de Giacomo Lauri-Volpi, quien protagonizó interpretaciones majestuosas, incluyendo la noche de 1972 cuando a los 79 años interpretó *Nessun dorma* en el Gran Teatro del Liceo.

El aria de Liù *Tu che di gel sei cinta* es enormemente conmovedora. La canta la protagonista en la primera escena del acto tercero, y lo hace bajo tortura, antes de suicidarse. La princesa Turandot se sorprende por la firme determinación de Liù de no revelar el nombre del príncipe y le pregunta: *¿Quién pone tanta fuerza en tu corazón?*, a lo que Liù responde: *¡El amor, princesa!*

Turandot se enfurece con la respuesta y ordena a Ping que continúe torturando a Liù. Esta responde a Turandot con esta aria y, más tarde, arrebatada una daga del cinturón de un soldado y se apuñala. En los momentos siguientes, el ciego Timur intenta despertar a Liù, diciéndole que está amaneciendo. Cuando le dicen que está muerta, grita angustiado que su espíritu ofendido se vengará, y el cortejo fúnebre de Liù se pone en marcha, con Timur jurando acompañarla hasta «la noche que no conoce el amanecer».

### Textos:

Tu che di gel sei cinta  
da tanta fiamma vinta  
l'amerai anche tu!  
Prima di quest'aurora  
io chiudo stanca gli occhi  
perchè egli vinca ancora...  
ei vinca ancora...  
per non... per non vederlo più!

Tú, que de hielo estás hecha.  
vencida por una llama tan poderosa,  
¡lo amarás también tú!  
Antes de este amanecer  
cerraré cansada los ojos  
para que él gane de nuevo...  
él gane de nuevo...  
para no... ¡para no verlo nunca más!

Andantino mosso ♩ = 69  
con dolorosa espressione

*p*

Tu che di gel sei cin - ta, da tanta fiamma

Andantino mosso ♩ = 69  
con un poco d'agitazione  
con dolorosa espress.

*p*

PIANOFORTE

vin - ta, l'a.mera - i anche tu! l'a.mera - i anche

*rit:.....*

*a tempo* *p* *rit:.....*

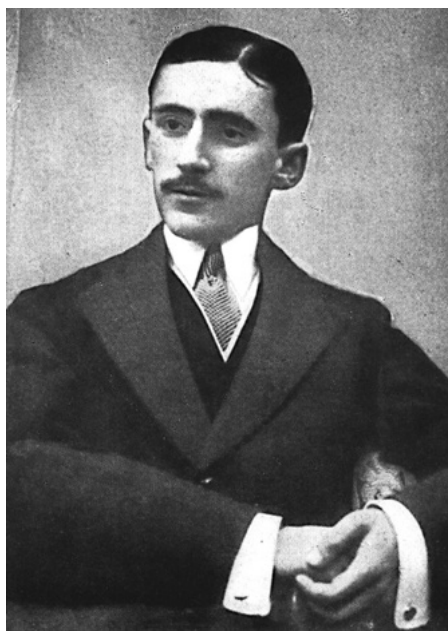
tu! Pri.ma di questa au - ro - ra. i . o chiudo stanca

*a tempo* *pp* *rit:.....*

Comienzo del aria de Liù *Tu che di gel sei cinta* de la ópera "Turandot" de Giacomo Puccini

## 5. José María Usandizaga: Pantomima de la ópera “Las Golondrinas”

Nació en San Sebastián el 31 de Marzo de 1887 y murió en esta misma ciudad el 5 de octubre de 1915. Desde muy niño, José María mostró una especial inclinación hacia la música, sobre todo cuando empezó a tocar en un pianillo que le regaló su tía durante el largo tiempo que tuvo que permanecer convaleciente tras romperse la cadera jugando con unos troncos cortados. Ello le dejó como secuela una leve cojera que arrastraría toda su corta vida. A los 9 años comenzó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Sebastián con Germán Cendoya (piano) y Beltrán Pagola (armonía). Al escucharle con 14 años en una audición privada, el pianista Francis Planté persuadió a sus padres para que estudiara en la *Schola Cantorum* de París, donde marchó en 1901 para asistir a las clases de composición de Vincent d'Indy y estudiar con otros maestros como Gabriel Grovlez (piano), Louis Séré, Fernand de la Tombelle y Tricon (contrapunto). Por desgracia, una lesión en la mano derecha, le apartó de la carrera concertística y le decantó definitivamente hacia la composición. En París coincidió con otros músicos vascos, como Guridi y Azkue. Su familia quería que se dedicara al piano, pero él se sintió más atraído por la composición, además de que un problema arterial en la mano le dificultaba tocar. En 1906 regresó a San Sebastián componiendo y estrenando dos obras para banda, *Bidasoa* y *Euskal Festara*, así como la fantasía orquestal *Irurak bat* (“Tres en uno”). Fue premiado en varios concursos en San Sebastián, en las *Fiestas Eúskaras* de Eibar de 1908 (con *Euskal Festara*), así como en otras ciudades.



José María Usandizaga

Sus mayores dotes las plasmó en la música teatral. Su carácter íntimo, nostálgico y melancólico queda puesto de manifiesto en toda su producción. En una carta fechada el 30 de Octubre de 1909 escrita a Guridi, quien estaba trabajando en su ópera *Mirentxu*, Usandizaga escribe:

“Lo que me propongo es evitar a toda costa el amontonamiento de una colección de cantos más o menos bonitos (que es lo que hasta ahora se ha hecho) y dar interés a cada personaje con su motivo característico... Cuando yo me veo en tu caso meto un embuchado de mi propia cosecha y, aunque no sea más, tengo la seguridad de que no es de mal gusto”.

El 21 de Mayo de 1910 su ópera en Euskera *Mendi Mendiyan* —con textos de José Power— obtiene un resonante éxito tras su estreno en el Teatro Campos Elíseos de Bilbao bajo la dirección del propio compositor. El 15 de Abril de 1911 se vuelve a reponer en el Teatro Circo de San Sebastián. Este hecho le impulsa a dedicarse al teatro musical. En 1913, cuando San Sebastián conmemoró el centenario de la liberación de las tropas napoleónicas, se le concedió a Usandizaga la medalla de oro por el himno que compuso especialmente para la ocasión. El 20 de Septiembre de 1913, comenzó a componer la música para un drama lírico basado en la obra *Teatro de Ensueño* de Martínez Sierra. El propio escritor le había enviado una adaptación con el título de *Las Golondrinas*. Dos meses después finalizó la obra, que se estrenaría triunfalmente en Madrid el 15 de Noviembre de 1914 en el Teatro-Circo Price, lo que le convirtió en una figura nacional. Cantaron Luisa Vela y Emilio Sagi-Barba, dirigidos por José Antonio Martínez. Esta obra tendría una excelente acogida en muchas otras ciudades de España y Sudamérica; aunque se estrenó como zarzuela, su hermano Ramón (1889-1963) la convertiría posteriormente en ópera poniendo música a los diálogos hablados. También el año de su muerte, 1915, Usandizaga se retiró a Yanci (Navarra) para escribir la música de la zarzuela *La Llama*, con libreto igualmente de Martínez Sierra. Después de trabajar febrilmente en esta obra, el compositor no pudo continuar su trabajo al caer seriamente enfermo en otoño de ese año. Su prematura muerte había truncado una carrera que se anunciaba muy brillante. Su hermano Ramón completó esta última zarzuela.



Caserío en Yanci (Navarra), donde Usandizaga se retiró para componer *La llama*

La música de Usandizaga no cayó en el olvido en los años siguientes a su muerte. Su última zarzuela, *La Llama*, se estrenó el 30 de Enero de 1918 en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, y, un año después, se representó en el Gran Teatro de Madrid. El 14 de Diciembre de 1929, se repuso *Las Golondrinas* en el Gran Teatro del Liceu de Barcelona.

Estilísticamente, Usandizaga muestra influencias de la escuela francesa y del verismo y el teatro pucciniano, pero atemperadas por la ambición constructiva aprendida en la *Schola Cantorum* parisina. Sin duda, es un auténtico músico vasco, y, junto a Guridi, está considerado como el creador de una escuela musical vasca. La sencillez de sus líneas melódicas, muchas veces inspiradas en el folclore vasco, contrasta con la sofisticación afrancesada de sus armonizaciones, con un efecto final verdaderamente cálido, refinado y muy expresivo. No olvidemos que compositores de la talla de Falla, Turina y Conrado del Campo se entusiasmaron tras escuchar sus obras.

Tras haber triunfado con su ópera *Mendi Mendiyan*, decidió insistir en la composición de música para la escena y aparcó su anterior proyecto, *Costa Brava*, de la cual solo se conservan bocetos inconclusos. Trabajó así con la mejor pareja de libretistas de la época, Gregorio Martínez Sierra y su esposa María Lejárraga, y el apoyo de la compañía lírica del Teatro Circo Price, dirigida por el barítono Emilio Sagi Barba y su esposa la tiple Luisa Vela. *Las Golondrinas* se estrenó en febrero de 1914, siendo uno de los más grandes éxitos de la época y del matrimonio de los Martínez Sierra. Tras la prematura muerte de José María Usandizaga, su hermano Ramón compuso la música para los fragmentos hablados y se volvió a presentar, esta vez, como ópera en tres actos, estrenada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona el 14 de diciembre de 1929.

El libreto se basa en la pieza *Saltimbanquis* de Martínez Sierra, publicada en el volumen *Teatro de ensueño* (1905), y luego desarrollada tal como en el libreto, en un nuevo drama, escrito al alimón con Santiago Rusiñol, en catalán con el título *Ocells de pas* ("Aves de paso") y estrenado en Barcelona en 1908. En esta obra, Rusiñol y Lejárraga se acercaron más al realismo que venía imponiéndose en la escena española. El estilo musical muestra influencias de la escuela francesa de la *Schola Cantorum* de Vincent d'Indy y del verismo, recordando por su temática a *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo. Su música es de amplios vuelos sinfónicos, destacando la riqueza instrumental y sonora, buscando nuevos caminos dentro de la renovación del género lírico. De sus números es famosa la «Pantomima» del Acto II, la romanza de Lina *En viejas memorias pierdo*, el «racconto» de Puck *Se reía* o su aria *Caminar*.

En 2016, la escritora, María Lejárraga, cuya obra se atribuyó casi siempre a su marido, el empresario teatral Gregorio Martínez Sierra, apareció por primera vez como coautora del libreto de *Las golondrinas* en el montaje de la ópera que reestrenó en Madrid el Teatro de la Zarzuela. Oficialmente, el libreto es de Gregorio Martínez Sierra, aunque, como sucede con otros textos a los que puso música José María, es muy posible que lo escribiera en realidad su esposa María Lejárraga, quien se casó con el afamado libretista en 1900.

Con todo, no deja de resultar sorprendente el hecho de que un influyente dramaturgo y empresario como era Martínez Sierra se atreviera a ceder su obra para que la musicara un autor tan novel, pues hasta el 4 de febrero de 1914, José María Usandizaga era un perfecto desconocido para el público de Madrid. Pero al finalizar ese día, y después del estreno de *Las Golondrinas*, se convirtió, como por encanto, en un músico consagrado, adinerado y respetado por todos. Tal fue el éxito rotundo, clamoroso y casi sin precedentes de la presentación de esta zarzuela, que Usandizaga sería recibido como un héroe en olor de multitud en la estación donostiarra de Amara unos días después. ¿Quién iba a sospechar esa gloriosa noche de laureles que un año después, recién cumplidos los 28, la muerte habría de truncar la vertiginosa y brillante carrera del joven maestro?

## “Pantomima” Op. 57 (de la ópera “Las Golondrinas”)

Arreglo para órgano: Patxi García Garmilla (2008)

José María Usandizaga

(Donostia / San Sebastián, 1887 - 1915)

**Adagio**

I. Salicional 8'

II. Cor de Nuit 8'

*Polichinela lee un gran libro.*

Ped: Trompeta 8', Bassoon 16',  
Violón 8', Subbajo 16', Bajo 8', Bordón 8'

Ped: - (Trompeta 8', Bassoon 16',  
Violón 8', Bajo 8')

*fff* *p*

5

II.

Ped: + (Trompeta 8', Bassoon 16',  
Violón 8', Bajo 8')

*fff*

Introducción a la “Pantomima” de *Las Golondrinas* (transcripción para órgano)

La inigualable “Pantomima” de *Las Golondrinas* posee un peso orquestal indudable. El propio Bretón, nada proclive a elogiar a sus colegas, alabó la originalidad de la instrumentación desplegada por el joven maestro, a pesar de que le pareciera en algunos momentos “barroco y pinturero”.

23

II. + Fag./Oboe 8', + Gamba 8'

*mf*

I. - Montre 8'

*p*

Canción de Pierrot de la “Pantomima” de *Las Golondrinas* (transcripción para órgano)

116 II. - Trompeta armónica 8', - Plein Jeu, + Gamba 8'; - II/I

*mf* *expressivo*

*p*

I. - (Salicional 8', Montre 8', Prestant 4')

Pierrot pinta su pasión a Colombina.

Ped. - (Trompeta 8', Bassoon 16', Violón 8')

*p*

121 II. + Flauta Octavante 4'

Súplica de Pierrot de la "Pantomima" de *Las Golondrinas* (transcripción para órgano)

159

*p*

3

*p*

163 **Marcha**

Colombina deja de llorar y explica la tragedia a Polichinela; aquel hombre pedía limosna.

Marcha de la "Pantomima" de *Las Golondrinas* (transcripción para órgano)

205 (8) <sup>7</sup>

*f*

I.

Baile hasta el fin.

213

222

Fuga del final de la “Pantomima” de *Las Golondrinas* (transcripción para órgano)

273

**B** II. + Flauta octavante 4'

I.

II.

**A** *cantabile*

Los amantes se abrazan.

283

Superposición de los temas de los amantes (A: Súplica de Pierrot, y B: Baile de Colombina) en la “Pantomima” de *Las Golondrinas* (transcripción para órgano)

Presentamos a continuación el argumento de la "Pantomima" extractado de la edición crítica de Ramón Lazkano (1999):

*"Polichinela es viejo y brujo. Está sentado leyendo en un gran libro forrado en pergamino y que contiene fórmulas mágicas. Colombina, su esposa, joven y bonita, se aburre mortalmente. Para distraerse, baila con un espejito de plata en una mano y un abanico de plumas en la otra. La luz que se refleja en el espejo da en el libro del viejo y le impide leer; las plumas del abanico le rozan la calva y le impacientan. Colombina es demasiado frívola para ser esposa de un sabio tan viejo. Impacientado el viejo, se levanta. Va a salir. Colombina le suplica con caricias que la lleve consigo; el viejo no accede; se pone su gorro de astrólogo, llama a sus dos criados, les encomienda que cuiden de Colombina, y sale. Los dos Polichinelas hacen guardia. Colombina llora; sus criadas acuden a consolarla y bailan a su alrededor; pero ella sigue triste. De pronto se oye a lo lejos la canción de Pierrot. Colombina se levanta emocionada y escucha. Las Pierrettes, sus criadas, escuchan también. Pierrot salta por la ventana y entra. Los polichinelas quieren detenerle; pero las Pierrettes le rodean en un baile y les atan con cadenas de flores. Entretanto Pierrot y Colombina hacen una expresiva pantomima de amor. Pierrot pinta su pasión, suplica, pide. Colombina se resiste al principio; pero acaba por rendirse al Pierrot y cae en sus brazos. ¡Tan! ¡Tan! ¡Tan! Tres golpes de principio de tragedia. Es Polichinela que vuelve; los amantes tiemblan, las Pierrettes van de un lado para otro buscando, sin hallarle, escondite para Pierrot. A Pierrot se le ocurre una idea: hacerse el muerto, y se desploma en el suelo. Colombina y sus criadas le rodean llorando. Entra Polichinela. Colombina, dejando de llorar, le explica la tragedia. Aquel hombre pasaba por la calle, pedía limosna, se ha muerto de repente... y vuelve a llorar. ¡Que le entierren! -ordena Polichinela majestuoso- Colombina, sus Criadas, los criados de Polichinela, le rodean entonando una marcha fúnebre. Pierrot, no tan muerto como parece, siempre que Colombina se acerca a él, abre los ojos e intenta abrazarla. Siempre que el viejo le mira, adopta la rigidez más cadavérica que le es posible. El viejo, después de recoger su libro que había olvidado y que ha vuelto a buscar, sale. Continúan un instante las lamentaciones fúnebres, que se van mezclando poco a poco con el motivo del amor. Por fin, cuando Polichinela está lejos, Pierrot resucita. Alegría general. Colombina le abraza. Dos de las Pierrettes obligan a bailar con ellas a los guardianes; otras dos coronan de flores a los felices amantes. Otras dos hacen gestos de burla en la dirección en que se supone que se ha alejado Polichinela".*

#### **Canción de Pierrot en la Pantomima:**

*¡Ah... ah... ah... ah... ah!  
¡Colombina, Colombina bella,  
Oye mi cantar, escucha mi canción!  
Si hasta ti llegó el dulce son de mi laúd.  
¡Colombina... en él te va mi amor!  
Mi deseo va, paloma herida de pasión,  
¡Colombina, volando a tu balcón!  
Acógele, Colombina!  
Colombina mía, oye en mi cantar  
La voz del ruiseñor que dice mi querer...  
¡Calma tú su pasión!*

**Teatro Victoria Eugenia**



Compañía de Zarzuela y Ópera Española  
**SAGI-BARBA**  
MAESTRO DIRECTOR Y CONCERTADOR  
**JUAN R. MARTINEZ**  
DIRECTOR DE ESCENA  
**Valentín García**  
Función para hoy sábado 11 Abril de 1914

**DEBUT DE LA COMPAÑIA**

A LAS NUEVE Y MEDIA

**ESTRENO** del drama lírico en tres actos, original de Gregorio Martínez Sierra, música del maestro José María Usandizaga, representado 52 noches consecutivas en el Teatro Price, de Madrid, por esta Compañía, titulado

# Las Golondrinas

**REPARTO**

Lina, Luisa Vela.—Cecilia, Eva López.—Leonor, Enriqueta Blanc.—Una conyere, Concepción Urdarbal.—Puchi, Emilio Sagi-Barba.—Roberto, José M. Couto.—Boby, Luis Llanera.—Juanito, Santos Asensio.—Un caballero, Francisco Recio.—Un regisseur, José Allod.—Un excéntrico, José Gómez.—Un malabarista, Roberto Boti.—Esuyeros, acróbatas, payasos, excéntricos, moras, pierrots, columbinas, cuerpo de baile, espectadores, gente del pueblo y niños.—BANDA EN ESCENA.

La acción del acto primero en un pueblo de Castilla, la del segundo y tercero en un circo de una gran ciudad.

DECORADO NUEVO DEL ESCENOGRAFO J. MARTINEZ GARI  
Lujoso vestuario construido por la Casa Villa



Cartel del 11 de abril de 1914 y cartel promocional de la ópera Las Golondrinas de José María Usandizaga



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

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



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

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

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

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



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

### Textos:

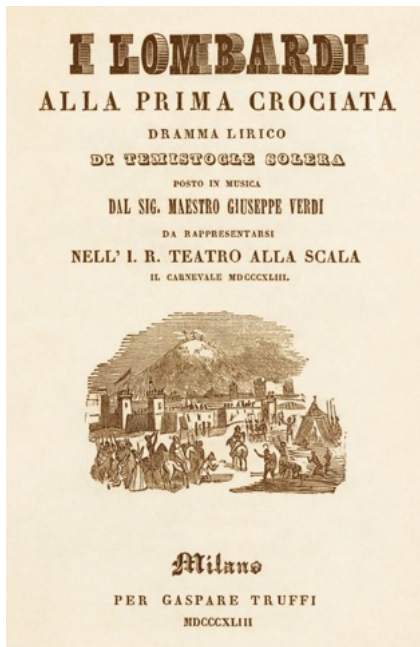
Belle nuit, ô nuit d'amour!  
Souris à nos ivresses  
Nuit plus douce que le jour  
Ô, belle nuit d'amour!  
Le temps fuit et sans retour  
Emporte nos tendresses  
Loin de cet heureux séjour.  
Le temps fuit sans retour.  
Zéphyrs embrasés  
Versez-nous vos caresses!  
Zéphyrs embrasés  
Donnez-nous vos baisers!  
Vos baisers! Vos baisers! Ah!  
Belle nuit, ô nuit d'amour!...

¡Bella noche, oh, noche de amor!  
Sonríe a nuestras locuras,  
Noche más dulce que el día,  
¡Oh, bella noche de amor!  
El tiempo pasa sin volver...  
Llevándose nuestros sentimientos  
Lejos de este feliz lugar.  
El tiempo pasa sin volver.  
¡Céfiros ardientes,  
Dadnos vuestras caricias!  
¡Céfiros ardientes,  
Dadnos vuestros besos!  
¡Vuestros besos! Ah!  
¡Bella noche, oh, noche de amor!...



## 7. Giuseppe Verdi: “I Lombardi”

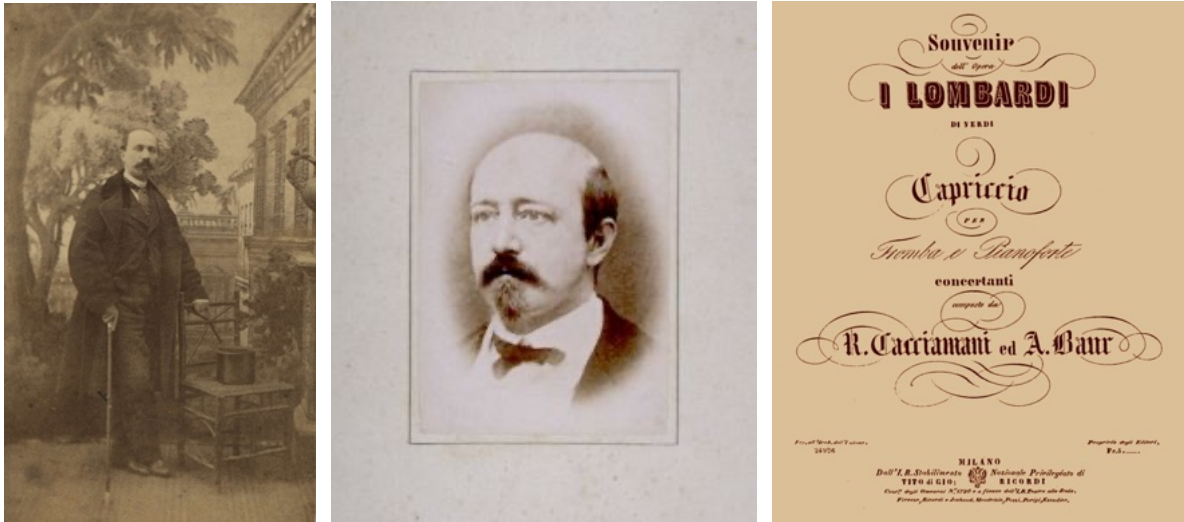
El título completo de esta primera gran ópera de Verdi es “I Lombardi alla prima crociata”, que ya nos sitúa la acción durante la Primera Cruzada (1096-1099). Ópera histórica de carácter épico, pocas veces representada en tiempos recientes, su trama narra el amor imposible entre Oronte y Giselda, pertenecientes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



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

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

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



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

## 8. Wilhelm Richard Wagner: “Tannhäuser”

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

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

En el verano de 1842, la familia Wagner marchó de vacaciones a Toeplitz, en las montañas de Bohemia. Richard gustaba de hacer largos paseos a pie y solía ascender a las ruinas de la fortaleza de Schreckenstein y al pico de Wostrai. Allí, el 22 de junio, empezó el libreto de *Der Venusberg*, literalmente, “El monte de Venus”, y el 8 de julio ya lo tenía terminado. En cuanto a la música, el canto del pastorcillo (que aparece en el acto III de “Tannhäuser”) declaró haberlo escuchado al natural, entonado por el caramillo de un cuidador de cabras mientras

descendía un día del Wostrai. Sin embargo, pronto abandonó Wagner el proyectado título, al haber sido advertido por algunos amigos de su significado en el lenguaje anatómico y, previendo las burlas y chistes que se harían al respecto, adoptó el de “Tannhäuser”. En abril de 1843 el libreto estaba completamente terminado.



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



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

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



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

Otro factor que desconcertó notablemente a los cantantes fue la presencia, por primera vez en la obra de Wagner, de lo que después se ha dado en llamar “melodía infinita”. Si todavía podemos encontrar alguna aria bien definida, como, por ejemplo, el “Canto de la Estrella”, hay un encadenamiento continuo de los fragmentos sucesivos que requiere de los actores un estar en escena distinto del que normalmente se exigía a un cantante de ópera tradicional. El público encontró la ópera demasiado larga y Wagner, un tanto decepcionado por cómo se desarrolló el estreno, cayó en la tentación de hacer algunos cortes, que luego él mismo desaprobó. De todos modos, es la ópera suya que más retoques sufrió hasta llegar a lo que

se considera una segunda versión, la destinada a la capital francesa, que fue encargada por Napoleón III a instancias de la princesa de Metternich en 1860.

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

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



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

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

mediados del siglo XV, un pequeño poema dialogado nos presenta a Tannhäuser despidiéndose de Venus y contando con obtener su clemencia gracias a la mediación de María.

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

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

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

Al principio de la historia, el caballero Tannhäuser vive con la diosa Venus, en la cueva de ésta, donde ha descubierto los goces del amor carnal. Sin embargo, pasado un tiempo, Tannhäuser comienza a añorar su antigua vida y decide regresar, a lo que Venus acaba por acceder no sin antes profetizarle un nuevo retorno a sus brazos. Tannhäuser pide la ayuda de la Virgen María, y pasa de la cueva de Venus a un prado donde un pastor canta junto con un coro de peregrinos. El landgrave de Turingia regresa con su séquito de una jornada de caza. Tannhäuser le reconoce y recuerda a la sobrina de éste, Elisabeth, un antiguo amor que pervive y que se supone que le ha liberado del influjo de la diosa Venus.

Así pues, Tannhäuser se dirige al castillo de Wartburg, donde Elisabeth canta emocionada su regreso. Tannhäuser se arroja a sus pies. Durante su ausencia, Elisabeth había vivido casi reclusa, así que su tío está feliz de ver la emoción de la joven y organiza un concurso de cantores para celebrar el retorno de Tannhäuser. En el concurso, además de él, participan Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide, Heinrich der Schreiber y Reinmar von Zweter. De entre todos, Wolfram lamenta el retorno de Tannhäuser ya que él también ama a Elisabeth. La base para dictaminar quien ganará el concurso es que el ganador será el cantor que mejor describa la esencia moral del amor.

Una vez todos han cantado, le toca el turno a Tannhäuser, que describe con pasión el amor que descubrió junto a la diosa Venus, lo que provoca un escándalo entre todos los que le escuchan, sobre todo entre las mujeres, tanto que los caballeros desenvainan sus espadas

porque consideran un sacrilegio lo que Tannhäuser ha cantado. Sin embargo, Elisabeth protege con su cuerpo al caballero. El landgrave le castiga a hacer una peregrinación a Roma para expiar su culpa. Tannhäuser parte hacia Roma y Elisabeth se queda esperando de nuevo. Va pasando el tiempo, y encontramos a la joven rezando a la Virgen, cuando se oye un coro de peregrinos que regresan de Roma. Para desesperación de Elisabeth, Tannhäuser no se encuentra entre los que regresan limpios de pecado. Tal es la desesperación de Elisabeth que canta esta plegaria pidiendo a la Virgen que ponga fin a su sufrimiento y a su vida.

Lento ♩ = 60

All - mächt' - ge Jung - frau, hör' mein

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

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

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

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

## Textos:

### ELISABETH

*(mit großer Feierlichkeit sich auf die Knie senkend)*

Allmächt'ge Jungfrau, hör mein Flehen!

Zu dir, Gepriesne, rufe ich!

Laß mich in Staub vor dir vergehen,

O! nimm von dieser Erde mich!

Mach, daß ich rein und engelgleich

eingehe in dein selig Reich!

Wenn je, in tör'gem Wahn befangen,

mein Herz sich abgewandt von dir,

wenn je ein sündiges Verlangen,

ein weltlich Sehnen keimt' in mir,

so rang ich unter tausend Schmerzen,

daß ich es töt' in meinem Herzen.

Doch, konnt' ich jeden Fehl nicht büßen,

so nimm dich gnädig meiner an,

daß ich mit demutsvollem Grüßen

als würd'ge Magd dir nahen kann,

um deiner Gnaden reichste Huld

nur anzuflehn für seine Schuld.

### ELISABETH

*(Se arrodilla, lenta y piadosamente)*

*¡Virgen poderosa, oye mi plegaria!*

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

*Permite que me convierta en polvo.*

*¡Oh! ¡Llévame de este mundo*

*y concédeme que ingrese,*

*pura y sin mácula en tu reino!*

*Si presa de fantasías*

*mi corazón te ignoró;*

*si alguna vez me venció*

*un deseo impuro, una vanidad terrenal,*

*he luchado con todas mis fuerzas*

*para expulsarlos de mi alma...*

*Por eso, vuelve tu bendita mirada*

*hacia mí, aun pecadora,*

*y permite que me acerque a ti.*

*Con toda la devoción de mi espíritu*

*he de implorar el preciado regalo*

*de tu perdón para mis ofensas.*

## 9. Georges Bizet: Habanera de la ópera "Carmen"

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

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

La restauración –a partir de la década de 1970– de la versión estrenada en la Opéra Comique de París en 1875 no supuso, en todo caso, la recuperación de la versión «original» de esta obra, pues habiendo sido terminada un año antes, solo subió a escena tras atender sucesivas demandas de directores de teatro, músicos y coristas, obligando al autor a reescribir numerosos pasajes y pergeñar otros *ex novo*: la mismísima habanera nació del rechazo de la protagonista –la *mezzosoprano* Célestine Galli-Marié– de la pieza originalmente prevista para su entrada en escena.

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



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

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

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

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

*Allegretto quasi andantino*

*p*

*L'a - mour*  
*A - mor*

*pp*

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

*portamento*

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

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

### Textos:

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

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

## 10. Patxi García Garmilla: "Agur Jaunak"

Y, por último, un "Agur Jaunak" (2022) con aires de jazz, con el que deseamos de todo corazón que este concierto haya resultado de su agrado, y que la música, una vez más, nos haya llevado al deleite y a la evocación de nuestros sentimientos más hondos y sinceros.

### Textos:

Agur Jaunak, Jaunak, agur,  
agur t'erdi.  
Danak Jainkoak einak gire  
zuek eta bai gu ere.  
Agur Jaunak, agur,  
agur t'erdi,  
hemen gire. Agur Jaunak.

*Hola, Señores, Señores, hola,  
un hola y medio.  
Todos hemos sido hechos por Dios,  
tanto vosotros como nosotros.  
Hola, Señores, hola,  
un hola y medio,  
aquí estamos. Hola, Señores.*

Patxi García Garmilla  
(Bilbao, 1956)

**Lento y reposado**

Fliscorno *p dolce*

Soprano *mf dolce*

R: Gamba 8' y Voz Celeste 8'

Organo *pp*

P: Fondos dulces de 16' y 8'

Pedales *pp*

6

Flisc. *mf*

Sop.

1. nak Jau-nak a - gur a-gur t'er - di. A-gur Jau-nak Jau-nak a - gur a-gur t'er  
2. nak e-ta An-dre - ak a-gur t'er - di. A-gur Jau-nak e-ta An-dre - ak a-gur t'er

Org.

Ped.

Patxi García Garmilla: Agur Jaunak en la versión para soprano, fliscorno y órgano (2022)

*En la confianza de que este concierto haya sido de su agrado y de que pueda haber contribuido a una causa justa y humanitaria para que la investigación sobre el síndrome de Tourette no se detenga, nos despedimos aquí con la esperanza de encontrarnos en un futuro no muy lejano inmersos en una nueva aventura musical.*



telemanntrio.com

