

CONCIERTO

TELEMANN TRÍO

VIENTOS DEL NORTE



Parroquia del Santísimo Redentor
Kristo Erosle Parrokia. Getxo

Susana Zabaco (soprano)

Emili Castelo-Branco (trompeta, corneta, corno da caccia)

Patxi García Garmilla (órgano)

Sábado 25 de abril de 2026 a las 18.00 horas
Larunbata, 2026ko apirilaren 25a, 18:00etan

Índice

Pág.

Programa	3
Telemann Trío “for you”	5
o. El órgano de la Parroquia del Santísimo Redentor (Getxo)	8
1. Jean Sibelius	13
2. Alexander Dargomyzhsky	17
3. Mauri Lennart Viitala	19
4. Olof Wilhelm Peterson-Berger	22
5. Carl August Nielsen	25
6. Aulis Sallinen	34
7. Richard Strauss	36
8. Arvo Pärt	40
9. Edvard Grieg	42

telemanntrio.com



PARROQUIA DEL SANTÍSIMO REDENTOR – GETXO

25 de abril de 2026 a las 6 de la tarde

CONCIERTO: “TELEMANN TRÍO”

SUSANA ZABACO PEREX – Soprano

EMILI CASTELO-BRANCO – Trompeta, corneta y corno da caccia

PATXI GARCÍA GARMILLA – Órgano

- “Vientos del Norte” -

Jean Sibelius (Hämeenlinna, Finlandia, 1865 – Järvenpää, Finlandia, 1957)

* “Finlandia” op. 26

Alexander Dargomyzhsky (Troitskoye, Rusia, 1813 – San Petersburgo, Rusia, 1869)

* “Elegía”

Mauri Lennart Viitala (Helsinki, 1948 – 2023)

* “Toccata per órgano” (1977)

Olof Wilhelm Peterson-Berger (Ullånger, Suecia, 1867 - Östersund, Suecia, 1942)

Dos canciones (op. 10, n.º 3 y 1):

* *Jungfrurosén* (“La rosa de la doncella”)

* *Jungfrund under lind* (“La doncella bajo el tilo”)

Carl August Nielsen (Sortelung, Nørre Lyndelse, Dinamarca, 1865 - Copenhagen, 1931)

* *Sommersang* (“Canción del verano”) op. 10, n.º 3

Aulis Sallinen (Salmi, Finlandia, 1935)

* *Chaconne* (1970)

Richard Strauss (Múnich, 1864 - Garmisch-Partenkirchen, Alemania, 1949)

* *Alphorn*

Arvo Pärt (Paide, Estonia, 1935)

* *Vater unser*

Edvard Grieg (Bergen, Noruega, 1843 - 1907)

Tres canciones de Peer Gynt:

* *Solveigs Sang* (“Canción de Solveig”)

* *Solveigs Vuggesang* (“Canción de cuna de Solveig”)

* *Peer Gynts Serenade* (“Serenata de Peer Gynt”)

telemanntrio.com





Altar mayor de la Parroquia del Santísimo Redentor en Getxo (Bizkaia)

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 los 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 Sopelana, el IX Festival Internacional del Órgano Barroco en Las Merindades (Oña, Burgos), la iglesia de San Severino en Balmaseda, los “Fair Saturday” en el Centro Cívico “Clara Campoamor” de Barakaldo, Santa María en Orduña, Busturia y la Basílica de Begoña en Bilbao, el X Ciclo del FIOB de Benidorm, El Concierto-Homenaje al compositor 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, Doctor en Geología por la Universidad del País Vasco, compaginó su actividad universitaria con los estudios de Piano, Órgano y Composición, de los que fueron sus profesores Carmen Orúe, Juan Esteve, Pedro Guallar y Pilar Olaizola. Premio de Órgano por el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao.

Ha asistido a clases magistrales de órgano con Montserrat Torrent y Guy Bovet, y cursos de clavecín con Juan Manuel Ibarra y Rodrigo Madrid. Ha sido invitado en dos ocasiones (2007 y 2009) por el Consulado de España en Hannover y la Sociedad Hispano-Alemana de la Baja Sajonia para tocar en el

instrumento barroco de estilo español de la *Neustädter Hof- und Stadtkirche St. Johannis*, así como también por la *Fédération Francophone des Amis de l'Orgue* para quienes tocó obras de compositores vascos en el Palacio Euskalduna de Bilbao dentro de su XXIII Congreso (2007).

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

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

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

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

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 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 de la Parroquia del Santísimo Redentor en Getxo

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

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



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

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

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



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

La disposición del instrumento es como sigue:

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

y Trompeta Real 8' (10).

Teclado Manual II: Flauta concierto 8' (11), Flauta dulce 8' (12), Cor de nuit 8' (13),

Gamba 8' (14), Celeste 8' (15), Flauta cónica 4' (16), Nazardo 2' 2/3 (17), Flautín 2' (18), Tercia 1' 3/5 (19), Trompeta armónica 8' (20), Fagot y Oboe 8' (21) y Trémolo.

Pedallier: Subbajo 16' (1), Bordón 8' (2), Contras 8' (3), Octava 4' (4), Flauta 4' (5),

Bombarda 16' (6), Trompeta 8' (7), Clarín 4' (8), Super I/P (9), Super II/P (10),

Super Pedal (11)

Botoneras: Piano, Mezzoforte, Forte, Fortísimo, Anulador, Combinación 1

y Combinación 2.

Pisas: al lado izquierdo: I/P, II/P, II/I, Superoctavas I/I, II/I y II/II;

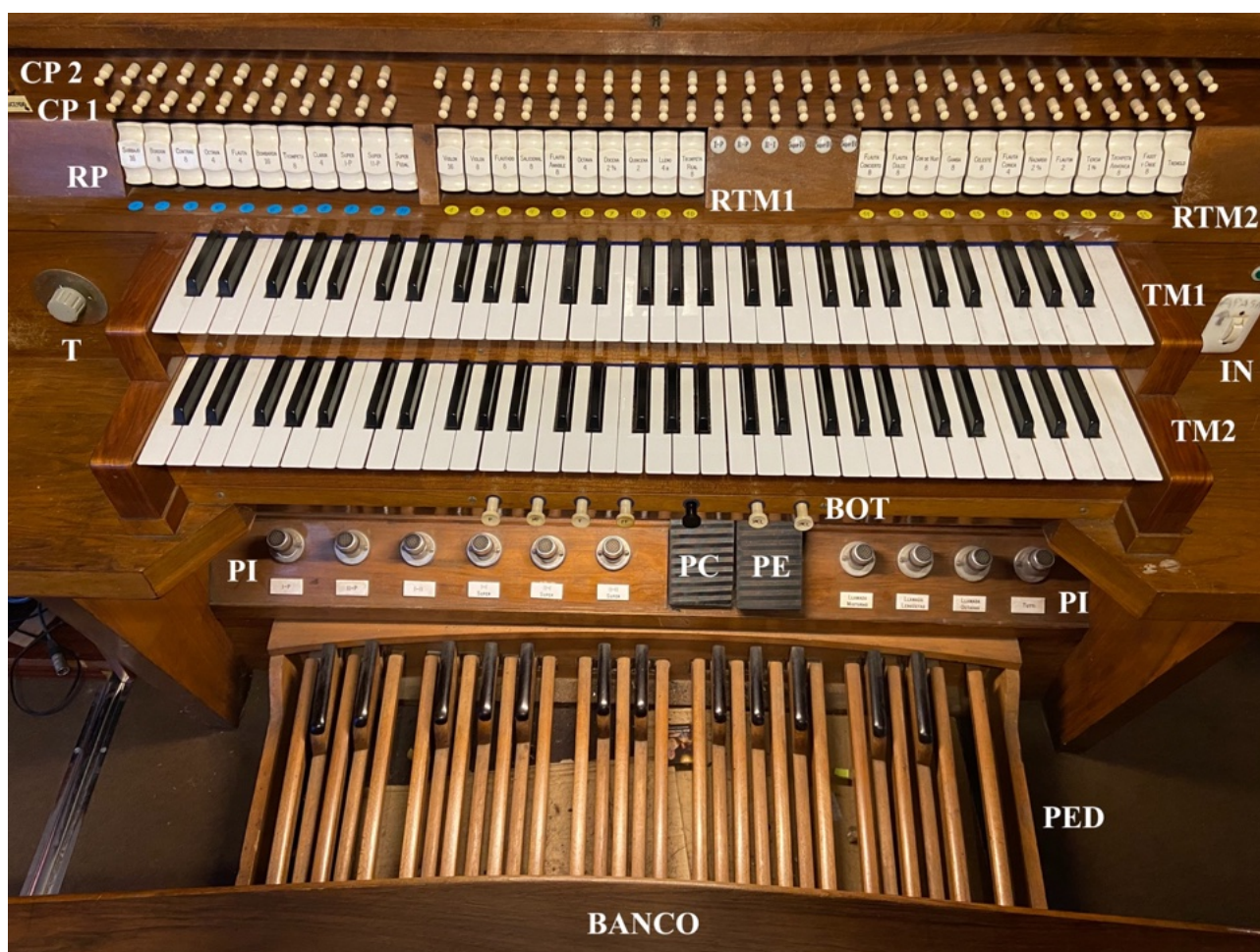
al lado derecho: Llamada Mixturas, Llamada Lengüetas, Llamada Octavas y Tutti.

Pedal de crescendo, Pedal de expresión y transpositor.



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

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



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

La transmisión es eléctrica de electroimán directo, con una electroválvula para cada tubo; lleva un cuadro de conexiones para el Teclado Manual I y otro para el II. La tubería para el I se organiza en dos secretos, uno de ellos alimenta los tubos graves y el otro los tubos agudos. Los secretos son de electroimán directo y están alojados en el interior del cajón. No están contruidos en madera, como sería de esperar, sino en aglomerado de muy baja calidad. Los panderetes son de contrachapado de madera de okume y los soportes son de madera torneada. El órgano lleva unos 200 relés por lo que el

sistema parece seguro, pero hacen muy difícil el seguimiento de cualquier avería. Tiene un total de 1680 tubos, aunque el cableado está preparado para más de 5000.

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



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

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

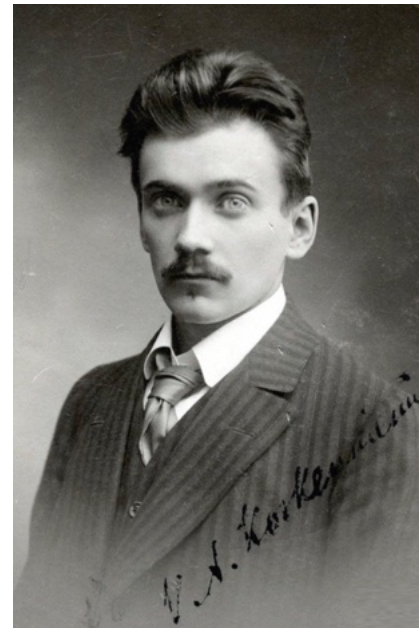
Para su inauguración se contrató al maestro Paulino Ortiz de Jocano, religioso agustino y durante décadas Maestro de Capilla y Organista del Monasterio de El Escorial. Este maestro interpretó un programa con obras desde el Barroco hasta el siglo XX, destacando la Batalla Imperial de Cabanilles, el Concierto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

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



1. Jean Sibelius

Sin lugar a dudas, Jean Sibelius es el compositor nacional de Finlandia, y no en vano el principal centro musical del país lleva su nombre: la *Sibelius-Akatemia*. Su poema sinfónico “Finlandia” es considerado como un segundo himno nacional. Pero su originalidad como sinfonista le ha llevado mucho más lejos del ámbito finés. En efecto, Sibelius es conocido en todo el mundo, y su producción compositiva es impresionante: música para ballet, ocho sinfonías, oberturas, poemas sinfónicos, suites e intermedios para orquesta, música coral con acompañamiento de orquesta, órgano, piano y armonio, más de 15 ciclos de *Lieder* con piano, duettos, solos vocales con orquesta, abundante música de cámara y varios ciclos de música para piano.



A la izquierda, el compositor Jean Sibelius (1865-1957). A la derecha, el poeta Veikko Antero Koskenniemi (1885 - 1962)

La obra de Sibelius constituye uno de los tesoros más fascinantes de la música clásica. Incluye obras mundialmente conocidas como el “Vals triste” y “Finlandia”, así como el concierto para violín más grabado de todo el siglo XX. Su obra sinfónica se ha convertido en una de los más apreciadas y populares desde la época de Beethoven. Además de sus siete sinfonías, compuso también poemas sinfónicos de gran profundidad, como “Luonnotar” (1913) y “Tapiola” (1926).

Sibelius compuso la mayor parte de sus obras a lo largo de cinco décadas, desde principios de la década de 1880 hasta finales de la de 1920. Su evolución estilística parte de sus primeros ensayos al estilo de la escuela clásica vienesa y del romanticismo temprano. Pasa por el romanticismo nacional hasta llegar a una especie de neoclasicismo y a una etapa intermedia entre el expresionismo y el impresionismo. Finalmente, llega a una renovación y cristalización del pensamiento sinfónico, que funciona de una manera cuyo significado apenas ahora se está empezando a comprender a la luz de los estudios académicos contemporáneos.

Jean Sibelius dejó constancia de su vida a través de sus cartas, su diario, sus conversaciones y en numerosas entrevistas. También colaboró con tres de sus biógrafos, Erik Furuholm, Karl Ekman y Santeri Levas —y, en cierto modo, también con Erik Tawaststjerna, aunque durante sus esporádicos encuentros en la década de 1950 ninguno de los dos sabía que Tawaststjerna acabaría siendo el autor de la biografía más completa de Sibelius—. Furuholm escribió su libro en 1915-1916. Ekman entrevistó al compositor (que por entonces tenía casi setenta años) en 1935. La información de Santeri Levas se basa en gran medida en las comunicaciones del compositor a partir de 1938, cuando Levas fue contratado como secretario privado de Sibelius.

Hay que tomar estas fuentes con cautela en lo que respecta a las opiniones expresadas por el compositor. En el diario solía pintar un panorama más sombrío que la realidad. Utilizaba el diario

como un «desahogo», según sus propias palabras, y en él se permitía efusiones de las que se habría avergonzado en una conversación y de las que él mismo se reía después.

Sibelius dijo que siempre componía de forma que, en su opinión, los sonidos resultaran agradables para el público. Pues bien, lo mismo ocurría con sus conversaciones, sobre todo en su vejez: prefería mostrar un acuerdo de cortesía con sus interlocutores o decir algo ingenioso o ambiguo antes que discrepar de sus comentarios. Por último, hay que tener en cuenta que las opiniones del compositor fueron cambiando con el paso de las décadas. Por ejemplo, en 1893-1894 era un ferviente admirador de Wagner, pero más tarde afirmó que no le gustaba en absoluto.

En relación con la obra que nos ocupa, “Finlandia” op. 26, es un poema sinfónico que Sibelius compuso en 1899, aunque fue revisado a fondo un año después. La pieza dura aproximadamente siete minutos, y durante casi toda su extensión se desarrolla en un ritmo y estilo turbulentos, con gran carga orquestal, simbolizando la opresión y lucha del pueblo finés y finalizando con un himno de esperanza. Fue compuesta por motivos patrióticos, para movilizar a la oposición popular a la revocatoria de la autonomía finlandesa por el gobierno del Imperio Ruso. Los diferentes títulos que fue recibiendo la obra para burlar la censura zarista se hicieron famosos, entre ellos, los de “Felices Sentimientos con el Amanecer de la Primavera en Finlandia”. En 1941, el poeta Veikko Antero Koskenniemi (Oulu, Finlandia, 1885 - Turku, Finlandia, 1962) escribió la letra por la que hoy es conocido. De hecho, Finlandia no tiene un himno nacional oficial. A pesar de que “Maamme”, el himno oficioso, es más popular, “Finlandia” ha sido propuesto varias veces para desempeñar ese papel.



A la izquierda, el organista Herbert Austin Fricker (1868 - 1943). A la derecha, portada de la edición de su *Scherzo Symphonique* en Londres (1906)

La versión que interpretamos en nuestro concierto se basa en la excelente transcripción para órgano que hizo de la obra el director, organista y compositor Herbert Austin Fricker (Canterbury, 1868 - Toronto, 1943). Fricker recibió clases del organista de la catedral de Canterbury, William H. Longhurst, fue miembro de su coro entre 1877 y 1883 y organista adjunto entre 1884 y 1890 en dicha catedral. Continuó sus estudios en Londres con Frederick Bridge y Edwin Henry Lemare. Después de ejercer como organista entre 1891 y 1898 en la iglesia de la Trinidad de Folkstone, se trasladó a Leeds como organista municipal. Allí fundó y dirigió, entre 1900 y 1917, la Filarmónica de Leeds y, entre 1902 y 1917, la Orquesta Sinfónica de Leeds. Fue maestro de coro entre 1904 y 1913 para los Festivales de Leeds y también dirigió las sociedades corales de Bradford, Halifax, Dewsbury y Morley.

Elegido por A. S. Vogt para ser su sucesor al frente del Coro Mendelssohn de Toronto, Fricker emigró a Canadá en agosto de 1917. Su primera actuación con el coro, el 18 de febrero de 1918 junto a la Orquesta de Filadelfia bajo la dirección de Leopold Stokowski, marcó el inicio de una fructífera colaboración, entre 1918 y 1925, que llevó a ambas formaciones a cruzar la frontera entre Estados Unidos y Canadá en numerosas ocasiones. Bajo la dirección de Fricker, el coro estrenó en Canadá la *Missa solemnis* de Beethoven en 1927, “La fiesta de Belsasar” de Walton en 1936 y el *Requiem* de Berlioz en 1938. Además, entre 1917 y 1943, Fricker fue organista y director de coro en la Metropolitan United Church, miembro del personal de la Universidad de Toronto, director entre 1922 y 1934 del Coro de la Exposición Nacional Canadiense, concertista de órgano en activo y miembro del jurado en numerosos festivales y concursos. Se retiró del Coro Mendelssohn en 1942 dirigiendo su obra coral favorita, la Misa en si menor de Bach en su concierto de despedida.

Andante sostenuto Tema B Motivo M

(Horns, Trombones and Contrabass)

Manual

Pedal

(Tympani)

(16 ft. uncoupled)

Comienzo de “Finlandia”. Arranca con la cabecera de dos notas del tema B, hasta que expone el motivo M con las cuatro primeras notas de este tema

Tema A **legato**

Tema A de “Finlandia”. Destaca su cabecera con los acordes repetidos de los “cañonazos” y los incisos *legato* que contienen las tres últimas notas del motivo M del tema B

Desde el punto de vista temático, la estructura de “Finlandia” es relativamente sencilla, pues se sustenta en la oposición entre dos temas bien contrapuestos. El tema A es robusto y vehemente, con tintes por momentos desgarradores y evoca la lucha por la liberación del pueblo finlandés del yugo ruso opresor. En cambio, el tema B es un himno dulcemente patriótico, un canto a la libertad y la esperanza. La organización formal de la obra podría resumirse del modo siguiente:

1. Obertura homofónica basada en el arranque del tema B (cc.1-73).
2. Tema A, enérgico, con los “cañonazos” simbolizados por los acordes repetidos y la huida del pueblo por los rápidos tresillos de semicorcheas (cc.74-132).
3. Tema B, himno patriótico conmovedor (cc.132-178).
4. Tema A, ahora en forma de *coda* brillante (cc.179-214).



Tema A de “Finlandia”. Tresillos de semicorcheas en grupos ascendentes que aluden a la huida del pueblo durante la guerra



Tema B de “Finlandia”. Himno patriótico con su cabecera de cuatro notas basada en el motivo M



Final de “Finlandia”. Potente estructura acordal con la resolución mediante cadencia plagal

Por último, el texto de Veikko Antero Koskenniemi dice así:

Texto:

Oi, Suomi, katso, sinun päiväs' koittaa,
yön uhka karkoitettu on jo pois,
ja aamun kiuru kirkkaudessa soittaa,
kuin itse taivahan kansi sois'.
Yön vallat aamun
valkeus jo voittaa.
Sun päiväs' koittaa, oi synnyinmaa.
Oi, nouse, Suomi, nosta korkealle,
pääs' seppelöimä suurten muistojen.
Oi, nouse, Suomi, näytit maailmalle,
sa että karkoitit orjuuden,
ja ettet taipunut sa sorron alle.
On aamus' alkanut, synnyinmaa.

*Oh, Finlandia, mira, tu día amanece,
La amenaza de la noche ya se ha disipado,
y la alondra de la mañana canta con nitidez,
como si fuera el propio cielo el que sonara.
La blancura de la mañana
ya vence a las tinieblas de la noche.
Tu día amanece, ¡oh, patria!
¡Oh, levántate, Finlandia, alza bien alto
la corona de los grandes recuerdos!
¡Oh, levántate, Finlandia, has mostrado al
mundo que has expulsado la esclavitud,
y que no te has doblegado ante la opresión!
Ha empezado a amanecer, patria mía.*

2. Alexander Dargomyzhsky

A finales de 1817, cuando Alexander tenía cuatro años, la familia se trasladó a San Petersburgo. Bajo su influencia, desde muy pequeño mostró un gusto decidido por la música y una pasión por la cultura francesa. El 1819 empezó sus estudios de música con Wohlgeborn. A los 7 años se inició en el estudio del piano con A. Danilévski, y en 1822, del violín con P. Vorontsov, pero su padre pensaba más en el funcionariado y como sucedía con la mayoría de los compositores rusos, para el joven Dargomyzhsky la música empezó siendo una actividad puramente de ocio. Hasta 1824 no empezó a escribir sus primeras composiciones.

En San Petersburgo era considerado como un buen pianista, y allí publicó alguna de sus primeras obras, la verdad, escritas sin muchos conocimientos de composición. Gracias a que conoció a Glinka en 1833, este le proporcionó algunos ejercicios basados en los tratados de contrapunto de Siegfried Dehn. Con Glinka analizó muchas obras de Beethoven y de Mendelssohn. Vivamente impresionado durante los ensayos de la ópera en que estaba trabajando Glinka, “Una vida por el zar”, Dargomyzhsky también quiso escribir una ópera basada en la novela Lucrecia Borgia, de Victor Hugo. Sin embargo, abandonó el proyecto por las dificultades que tenía, y lo volvió a intentar con una obra mucho de moda entonces en Rusia, “Notre-Dame de Paris”, también de Victor Hugo, que tituló “Esmeralda” y acabó en 1840, aunque no pudo estrenarla hasta 1847. La acogida por parte del público fue bastante fría. Algunos años más tarde, el compositor reconoció la influencia que ejercieron en este primer trabajo las obras de Halévy y Meyerbeer.

Dargomyzhsky comprendió que si quería contribuir al progreso de la música en Rusia tenía que adquirir una serie de conocimientos artísticos e históricos de los que no disponía. A tal efecto, se trasladó a París en 1844, donde conoció personalmente Fétis, Meyerbeer, Halévy y Auber. Allí se sintió seducido por la opereta, mientras que dejaron de gustarle las producciones de *grand opéra*, que hasta entonces le habían fascinado. Al mismo tiempo, empezó a tomar conciencia de la originalidad y la carga poética que tenía la música de su país.

Es por este motivo que decidió volver a Rusia para concentrarse en el estudio de la canción popular. Se interesó sobre todo por los aspectos dramáticos y cómicos, tal como se observa en las canciones populares que comenzó a escribir. Dargomyzhsky recibió también la influencia de una corriente realista y crítica que dominaba Rusia en aquellos momentos y provenía en buena parte de los escritores y filósofos Vissarion Belinski y Nikolai Txernixevski, y que difundía la revista *Iskra*.

Estas influencias, junto con su interés por el canto popular, cristalizaron en la composición de la ópera “Russalka”, en la cual se ha querido ver una denuncia de las desigualdades sociales de la Rusia de aquel

tiempo. Basada en un texto de Alexander Puixkin y con libreto del mismo compositor, fue estrenada en San Petersburgo en 1856. La obra fue bastante conocida en toda Europa por sus fragmentos encantadores y espléndidos papeles cómicos. Sin duda, es su mejor obra escénica, tanto por el acertado uso del elemento popular como por la solidez de la factura, en la cual se nota la influencia de Wagner, sin dejar de ser original. El éxito correspondió al mérito, y el estreno fue todo un acontecimiento, hasta el punto de que se la considera como la segunda ópera rusa, por detrás de “Una vida por el zar”, de su amigo Mikhaïl Glinka.

A partir de este momento, el compositor se acercó más y más al grupo de Belinski. No resulta fácil saber hasta qué punto se implicó con esta ideología, o bien si, en realidad, pretendía escribir un tipo de música que se alejara del estilo de la ópera italiana y reflejara el mundo de forma auténtica, directa y sin tanta ornamentación. Al final de los años cincuenta compuso una serie de canciones sobre temas inspirados en la vida cotidiana, como *Tituliarni sovénnik* (“El consejero titular”) de 1859.



A la izquierda, retrato al óleo del compositor Alexander Dargomyzhsky por el pintor Konstantin Makovsky (Moscú, 1839 - San Petersburgo, 1915). A la derecha, carboncillo del poeta Antón Delvig (1798-1831) en 1830 por Valeriano Platonovich Langer (1802 - después de 1865)

Por aquel tiempo, Dargomyzhsky había congregado alrededor suyo un pequeño grupo de seguidores. Sus relaciones con el recién nacido “Grupo de los Cinco” —formado en San Petersburgo en 1856 y constituido por Mili Balákirev, César Cui, Modest Músorgski, Nikolái Rimski-Kórsakov y Alexander Borodín— no fueron sencillas, puesto que se sentía constantemente desterrado de la gran música rusa, sobre todo después de que “Russalka” fuera retirada del repertorio de los teatros imperiales. Esto le llevó a viajar nuevamente por Europa, donde compuso dos fantasías sinfónicas basadas en canciones populares: Baba-Yaga (“La bruja”), de 1862 y “Kazachok”, de 1864, que se interpretaron con gran éxito en Bruselas.

Al volver a Rusia con una mayor experiencia y habiendo adquirido un cierto renombre, fue nombrado en 1867 presidente de la Sociedad Musical Rusa, tarea que ciertamente le abrumó. Decidió acabar el proyecto de ópera sobre “El invitado de piedra”, sin tocar ni una palabra del texto de Puixkin, con el fin de respetar al máximo posible el mensaje de la obra. Lo hizo utilizando los recursos de composición más simples: sencillas melodías sostenidas por acordes básicos. Su intención, del todo singular, llama la atención del “Grupo de los Cinco”, sobre todo de César Cui, que le animó a continuar con la composición de la obra después del fracaso que había cosechado el estreno de la ópera-ballet “El

triunfo de Baco”. Se estrenó después de su muerte en 1872 una vez acabada por César Cui y Nikolai Rimski-Kórsakov, eso sí, sin mucho éxito y a partir de una suscripción popular.

Sin embargo, la mayor producción musical de Dargomyzhsky se concentra en las canciones a una y dos voces con piano, así como en las obras para piano solo. Al primer grupo pertenece Элегия (Elegía), que incluimos en nuestro programa. La viola actúa como solista en diálogo con la voz y el piano insiste en tresillos de corchea que modelan un acompañamiento de tipo “estudio”. La intensidad dramática y la tensión por el anhelo amoroso gravitan a lo largo de toda la obra.



Comienzo de la “Elegía” de Alexander Dargomyzhsky

El texto de esta “Elegía” (Элегия) fue escrito por el poeta romántico ruso Antón Délvig (Barón Anton Antonovich Delvig) (Moscú, 1798 - San Petersburgo, 1831), y es como sigue:

Texto:

Меня любовь преобразила:
Я стал задумчив и уныл;
Я ночи бледные светила,
Я сумрак ночи полюбил.
Когда веселая зарница
Горит за дальнею горой,
И пар густеет над водой,
И смолкла вечера певича,
По скату сонных берегов
Брожу, тоскуя и мечтая,
И жду, когда между кустов
Мелькнет условленный покров
Или тропинка потайная
Зашепчет шорохом шагов.
Гори, прелестное светило,
Помедли, мрак, на лоне вод:
Она придёт, мой ангел милый,
Любовь моя, - она придёт!

*El amor me ha transformado.
Me he vuelto pensativo y melancólico.
Me encantan las pálidas luces de la noche.
Me encanta contemplar el crepúsculo.
Cuando la alegre aurora
brilla tras la lejana montaña,
y el vapor se espesa sobre el agua,
y el pájaro vespertino ha callado,
por las laderas adormecidas
deambulo, melancólico y soñador.
Y confío en que entre los matorrales
aparezca el velo que reconozco,
o que el sendero secreto
susurre con el murmullo de los pasos.
Arde, astro encantador.
Espera, oscuridad, en el seno de las aguas:
Ella vendrá, mi dulce ángel,
Mi amor, ¡ella vendrá!*

(en color rojo, figura el texto no incluido en la partitura)

3. Mauri Lennart Viitala

El siglo XX ha visto cómo las diferentes tendencias artísticas en Finlandia se han diversificado cada vez en mayor medida. En efecto, hoy día Finlandia es un país moderno e industrializado, en particular, en su parte meridional. El lenguaje musical ha evolucionado desde las premisas del Romanticismo alemán hasta las ideas del post-Impresionismo francés, pasando por el neorrealismo alemán y centroeuropeo. En esta línea, la música de Franck, Widor, Messiaen y Schönberg ha ejercido una gran fascinación sobre los jóvenes compositores finlandeses. La *Sibelius-Akatemia* de Helsinki no ha permanecido al margen de estos avances y ha estimulado a toda una generación de compositores autóctonos, entre los que se encuentra Mauri Viitala.

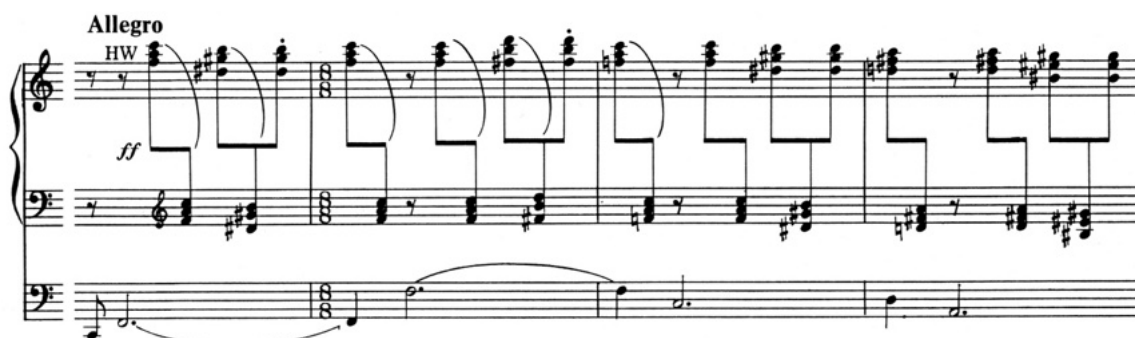


Mauri Lennart Viitala

Nacido en Helsinki en 1948, fue entre 1968 y 1972 cuando el joven Viitala estudió en el Conservatorio de Helsinki, y entre 1971 y 1978 trabajó la composición en la recién fundada *Sibelius-Akatemia* con Joonas Kokkonen. Fue profesor en este centro y autor de diversas obras orquestales, música de cámara, piano, órgano y música vocal. No obstante lo novedoso de la música finlandesa de finales del siglo XX, la tradición folklórica del país siempre perduró, incluso en las obras más atrevidas escritas por los compositores. La *Toccata per Organo* (1977) de Viitala es un excelente ejemplo de ello. El nombre de “toccata” está sin duda inspirado en las antiguas piezas italianas para teclado. Tal denominación no tiene otro significado que el de “pieza para ser tocada”. Bach también utiliza este nombre, y parece otorgarle una significación en el sentido de que hay que “tocar” y “articular” pasajes rápidos de cierto virtuosismo. Es ciertamente el caso de esta obra de Viitala, cuya estructura es claramente ternaria (A_1 - B - A_2) y derrocha energía y vitalidad en su primera parte, de la que reclamamos una especial atención al formidable solo de pedal que da comienzo a la pieza:



Solo de pedal al comienzo de la *Toccata per Organo* de Mauri Viitala

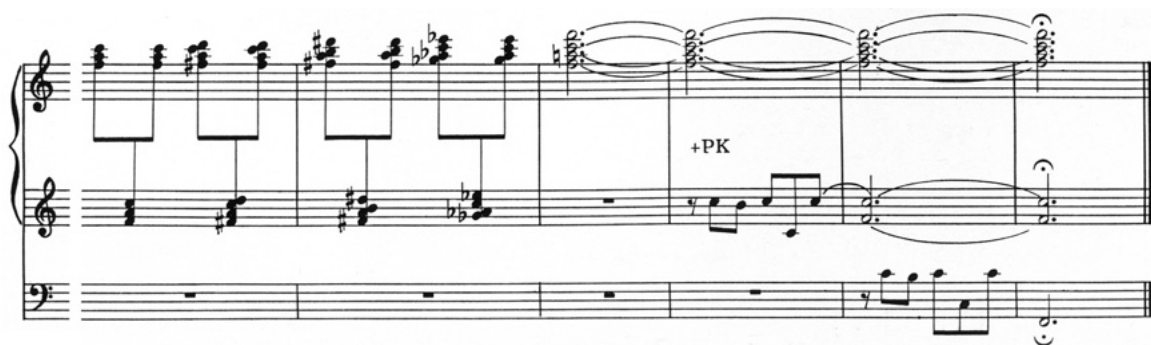


Acordes alternados manualmente al comienzo del periodo A_1 de la *Toccata per Organo* de Mauri Viitala

El diseño predominante en la obra consta de una serie de acordes alternados en ambas manos, lo que aporta un gran dinamismo y ritmicidad a las partes A₁ y A₂. Sigue un pasaje muy íntimo e introvertido, la parte B, cuya intensidad va creciendo paulatinamente, y que nos sugiere una situación de contemplación inicial que se va transformando progresivamente en una mayor inquietud acompañada de múltiples elementos de tensión. La obra concluye con una reexposición del tema inicial (A₂), cuyo desarrollo nos va a conducir hasta un impresionante *tutti* en forma de coda final. Modernidad, pero sustentada en la tradición; innovación, pero basada en los modelos clásicos; estas pudieran ser las premisas que mejor definen esta singular obra, muy original en su estilo y fuertemente contundente en su ejecución.



Comienzo del periodo B (adagio y piano) de la *Toccata per Organo* de Mauri Viitala



Coda final del periodo A₂ de la *Toccata per Organo* de Mauri Viitala

La gran organista finlandesa Maija Lehtonen nos dice de esta obra: “esta pieza pertenece a una etapa muy especial de la Sibelius-Akatemia en la que todos nosotros estudiamos. La práctica de la interpretación barroca llegó a Finlandia a finales de la década de 1970 como contraposición al estilo romántico que hasta entonces había imperado. Mauri Viitala estudió órgano con Enzio Forsblom, que fue uno de los pioneros en la interpretación organística barroca en nuestro país, y Viitala compuso su *Toccata* como un tributo a las toccatas barrocas. La obra constituyó un gran acontecimiento y todo el mundo quería tocarla; de hecho, fue una de las piezas más impactantes que se pudieron escuchar en el Concurso Nacional de Órgano de Lahti en 1980”.



4. Olof Wilhelm Peterson-Berger

Peterson-Berger simultaneó la composición con la crítica. Tras matricularse en Umeå, estudió órgano y composición en el Conservatorio de Estocolmo (1886-1889); posteriormente se trasladó a Dresde (1889-90), donde tuvo como profesor de orquestación a Hermann Kretzschmar (Olbernhau, 1848 - Berlín, 1924). Regresó a Umeå para impartir clases de música e idiomas (1890-92) y volvió a Dresde como pedagogo musical (1892-94). En 1895 se instaló en Estocolmo, donde ejerció como crítico musical del *Dagens nyheter* desde 1896 hasta 1930, salvo un periodo en el que fue director de escena en la Ópera de Estocolmo (1908-10) y también durante una estancia en Italia en 1920-21. A partir de 1930 vivió en su villa de Frösön, en Jämtland, al norte de Suecia.



A la izquierda, fotografía del compositor sueco Olof Wilhelm Peterson-Berger (Ullånger, 1867 - Östersund, 1942). A la derecha, la poetisa letona/alemana Elisa von der Recke (Skaitkalne, 1754 - Dresde, 1833) en un retrato al óleo de Anton Graff en 1797

Las críticas de Peterson-Berger despertaron inmediatamente un gran interés y, en 1896, se dio a conocer como compositor de las piezas para piano *Frösöblomster* y de la colección de canciones *Svensk lyrik*. En ambos ámbitos realizó una importante contribución al movimiento nacional-romántico sueco. Su punto de vista estético wagneriano se plasmó en una serie de dramas musicales, para los que escribió los textos, creando una “Gesamtkunstwerk” sueca. *Arnljot*, basada en la historia del guerrero Arnljot Gelline de la “Saga de San Olav” de Sturlasson, ha sido considerada a menudo como uno de los puntales de la ópera nacional sueca. Cada verano, desde 1936, se ha representado, como drama hablado con música incidental, en Frösön. La comedia *Domedagsprofeterna*, que trata de una apuesta sobre la fecha del Juicio Final, ofrece una encantadora mezcla de frescura lírica con un pastiche textual y musical del siglo XVII. *Adils och Elisiv* combina la sobriedad de una saga con un anhelo de paz y reconciliación determinado por la época en que fue compuesta, justo después de la Primera Guerra Mundial, y presenta rasgos melódicos característicos de la ópera italiana.

La sinfonía más lograda de Peterson-Berger es la tercera, una obra impregnada del misticismo naturalista escandinavo, que se inspira en la música *jojkar* de Laponia y fue transcrita por Karl Tirén. Las demás sinfonías son también, en mayor o menor medida, programáticas, y el Concierto para violín es una obra de lirismo naturalista. El talento lírico de Peterson-Berger se pone de manifiesto sobre todo en las miniaturas para piano y las canciones, entre las que ocupan un lugar especial las canciones

de Karlfeldt, que reflejan una gran variedad de estados de ánimo. Ya en su época escolar había dirigido y cantado en coros, y entre sus primeras composiciones se incluyen algunos coros notables, a menudo inspirados en la naturaleza y la vida al aire libre. Su progreso material se vio obstaculizado por los numerosos enemigos que se granjeó con sus críticas; atacaba el virtuosismo ostentoso y el academicismo árido con sátira, pero también con profunda conciencia. Aunque sus actitudes se volvieron cada vez más negativas, especialmente con respecto a la nueva música, su obra se caracterizó por el idealismo y, debido a su amplitud y colorido, tuvo una enorme influencia en la vida cultural sueca. Existe una “Sociedad Peterson-Berger” dentro de la Real Academia de Música de Estocolmo.

Las más de 100 canciones de Peterson-Berger se cuentan entre las mejores del género de la canción sueca. Sus composiciones incluidas en la serie de 19 volúmenes *Svensk lyrik* ascienden a un total de 52 canciones compuestas entre 1896 y 1928. Su exigente selección de textos abarcaba a poetas daneses y noruegos, así como a escritores como Nietzsche, Goethe, Heine y Richarda Huch. Al principio, solía optar por observaciones de la naturaleza (*Aftonstämning*), escenas costumbristas y de carácter folclórico (*Marits visor*) o retratos personales, especialmente de la poesía de Fridolin de Karlfeldt (*Böljebyvals*), inclinándose más hacia poemas con un carácter personal y existencial más marcado durante la década de 1910 (Bo Bergman, Gustaf Fröding, Anders Österling). Sus últimas canciones son tres poemas de Hösthorn, de Karlfeldt, de 1928.

Los textos de las Tres Canciones (*Tre sånger*) op. 10 son de la poetisa letona/alemana Elisa von der Recke (1754-1833) y fueron traducidos al sueco por el propio Peterson-Berger. Hemos seleccionado dos de ellas, la tercera y la primera, por este orden. Ambas están llenas de poesía y delicadeza, equiparando una vez más el amor con las más sublimes bellezas de la naturaleza, como los árboles y las flores en primavera, el aroma de las flores o el precioso canto de los pájaros. Disfrútenlas, porque nos hablan de los más hermosos sentimientos humanos.

Jungfrurosen.

Sång. *Andante con moto.*

De rö - de ro - ser i lun-den stå og blom-stre för vind og
De rö - da ro - sor i lun-den stå og blom-stra för sol och

PIANO. *p dolce*
con

p *cresc.* *f*

vejr; jeg veed mig for al - le blom-mer små en jom - fru-ro - se fuld - skjær.
vind. - Jag vet mig för al - la blom-mor små en mö med rod - nan-de kind.

Comienzo de la canción *Jungfrurosen* (“La rosa de la doncella”), op. 10, n.º 3 de Olof Wilhelm Peterson-Berger

Jungfrun under lind.

Andante. *p* Wilh. Peterson-Berger.

Sång.

PIANO *p legatissimo*

cresc. *f* *p*

I vå - ren knop - pes en
I vå - ren knop - pas en

lind så grön med ro - ser og marts - vi - ol, der - un - der sid - der en
lind så grön med ro - sor och mars - vi - ol, där - un - der sit - ter en

Comienzo de la canción *Jungfrun under lind* ("La doncella bajo el tilo"), op. 10, n.º 1 de Olof Wilhelm Peterson-Berger

Textos:

Jungfrurosen ("La rosa de la doncella"), op. 10, n.º 3

De röda rosor i lunden stå
og blomstra för sol och vind.
Jag vet mig för alla blommor
små en mömed rodnande kind.
Som rosen sänder
sind doft omkring
att alla den känna må
så står om den möu som
en magisk ring
och dädan kan ingen gå.
Hon talar, hon ler
af hjärtandsgrund,
som lärkan sjunger sitt kvad,
och orden de falla från hennes mun
som daggen fråu rosens blad.
Hvarthän hon vandrar
i vårens tid
där blekna de blomster små,
men närhelst hon nalkas
så vän och blid
bär ode marken rosor också.

*Las rosas rojas en la arboleda se yerguen
y florecen al sol y al viento.
Sé que, entre todas las flores, una doncella
de mejillas sonrosadas es la más pequeña.
Así como la rosa
esparce su aroma a su alrededor
para que todos puedan sentirlo,
así se yergue la doncella
como un anillo mágico
del que nadie puede escapar.
Ella habla, sonrío
desde lo más profundo de su corazón,
como la alondra canta su canto,
y las palabras caen de su boca
como el rocío de los pétalos de la rosa.
Dondequiera que ella camine
en la primavera,
allí se marchitan las pequeñas flores;
pero cuando ella se acerca,
tan amable y tan dulce,
la tierra también da rosas.*

Jungfrun under lind ("La doncella bajo el tilo"), op. 10, n.º 1

I varen knoppas en lind så grön
med rosor och marsviol,
där under sitter en jungfreu skön
och sömmar i klaran sol.
Själ är hon liksom en sol
i vår som äpplet är hennes kind,
när hon vid spegeln slår ut sitt hår,
det faller som blomster från lind.
Som solen fångasaf
lindens blad
så fångslar hon håg och sinn,
så har hon mig bundit med trolska kvad,
och tagit mitt hjärta, mitt hjärta in.

*En primavera, un tilo tan verde
se adorna con rosas y violetas de marzo,
y bajo él se sienta una doncella hermosa,
cosiendo bajo el sol radiante.
Ella misma es como un sol en primavera;
sus mejillas son como manzanas;
cuando se peina ante el espejo,
su cabello cae como las flores de un tilo.
Como el sol queda atrapado
en las hojas del tilo,
así ella cautiva el alma y la mente;
así me ha atado con versos mágicos,
y se ha llevado mi corazón.*

5. Carl August Nielsen

Sin duda, Carl Nielsen es la figura central de la música danesa posterior al Romanticismo. A través de su música, sus escritos y su fuerte personalidad, ejerció una influencia decisiva en la música y la estética musical danesas del siglo XX y, además, fue una fuente de inspiración para diversos compositores de otros países escandinavos. Absorbió y reformuló los mejores rasgos de su herencia musical y compuso en casi todos los géneros. Destaca su contribución como compositor de sinfonías y de canciones populares sencillas.

Nielsen nació en el seno de una familia humilde; era el séptimo de los doce hijos del pintor Niels Jørgensen (1835-1916) y de su esposa Maren Kirstine (1833-1896). En su bautismo, celebrado en la iglesia de Nørre Lyndelse el 13 de agosto de 1865, su apellido se tomó del nombre de pila de su padre, de acuerdo con la costumbre de la época. Describió su infancia en *Min fynske barndom* ("Mi infancia en Fionia" –una isla de Dinamarca–, 1927), considerado uno de los mejores libros de su género por su estilo literario y su infalible ausencia de sentimentalismo. Su talento musical se hizo evidente ya desde temprana edad, sobre todo por su aguda percepción de los sonidos, los ritmos y el movimiento. Su padre tocaba el violín y la corneta, y era muy solicitado como músico en el pueblo. Al principio, sin embargo, Nielsen pudo haber estado más influenciado por las sencillas canciones que le cantaba su madre. Tras recibir algunas clases de violín de su padre y del maestro de la escuela local, Nielsen pudo unirse a la banda de su padre cuando esta tocaba en las fiestas populares. Allí se entretenía improvisando variaciones y contramelodías a las canciones de baile. Su composición más antigua conservada es una polca para violín, que a su padre no le gustaba demasiado, debido a las numerosas síncopas que contenía.

Hacia 1874, Nielsen amplió sus conocimientos de música clásica en la orquesta local de Braga, compuesta por músicos aficionados, cuyo repertorio incluía escocesas, vales y polcas, así como oberturas y movimientos sinfónicos de Haydn, Mozart y algunos compositores de principios del siglo XIX. También mostró una especial sensibilidad por la naturaleza desde muy temprana edad; por ejemplo, para contribuir a los ingresos familiares, cuidaba y alimentaba a los gansos durante las vacaciones escolares. Su infancia en el campo, su aguda capacidad de observación y su relación sincera con las personas, los animales, la naturaleza y los aspectos prácticos de la vida cotidiana influyeron profundamente en su personalidad y consiguientemente en su arte. Aunque su formación escolar fue escasa, su búsqueda constante de conocimiento y comprensión era insaciable, y a lo largo de su vida se dedicó con ahínco a aprender por su cuenta idiomas, literatura, arte y filosofía.

Después de tres meses de aprendizaje, Nielsen aprendió a tocar la corneta con su padre y encontró trabajo en una orquesta militar en Odense (1879-1883), donde tocaba la corneta y el trombón alto. Esta

experiencia le proporcionó algunos conocimientos de teoría musical, pero también aprendió a tocar el piano de forma autodidacta, estudió “El Clave bien Temperado” de Bach e interpretó cuartetos de cuerda de Haydn, Mozart y Onslow con sus amigos. Sus composiciones de este periodo son todas de estilo clásico, frescas y espontáneas, sin rastro de plagio, aunque, como es comprensible, con algún que otro pasaje no bien acabado. La Sonata para violín en sol, el Cuarteto de cuerda en re menor y el Trío para piano en sol, obras todas ellas caracterizadas por una típica concentración en el desarrollo temático, muestran una mayor influencia de Haydn que de Mozart, aunque Nielsen admiró a Mozart más que a ningún otro compositor a lo largo de su vida.



Carl August Nielsen en 1931

Gracias a la ayuda económica de algunos mecenas de Odense, Nielsen pudo estudiar en el Conservatorio de Copenhague entre 1884 y 1886, exento del pago de la matrícula. Estudió violín con Tofte (discípulo de Joachim); teoría musical con J. P. E. Hartmann y Orla Rosenhoff; historia con Gade; y piano con Matthison-Hansen. Lo cierto es que no destacó especialmente y se graduó en el Conservatorio con un título de segunda clase. Durante los años siguientes continuó sus estudios con Rosenhoff, cuya pericia en la teoría de la música y enfoque liberal causaron una gran impresión en Nielsen. Se dedicó en serio a la composición y, en 1887, se interpretaron en Tivoli dos movimientos para orquesta de cuerda, seguidos al año siguiente por un Cuarteto de cuerda en fa, interpretado en la *Privat Kammermusikforening*. Su primer gran éxito llegó con la Pequeña suite op. 1 para cuerdas, interpretada en Tivoli en septiembre de 1888.

Durante su estancia en el conservatorio y también en los años posteriores, Nielsen interpretó música de cámara con sus amigos y sustituyó a varios músicos en diversas orquestas de Copenhague. El 1 de septiembre de 1889 fue nombrado segundo violinista de la Capilla Real, que había alcanzado un alto nivel y un amplio repertorio bajo la dirección de Johan Svendsen. Allí, Nielsen se familiarizó profundamente con las óperas de Wagner y, en el otoño de 1890, tras recibir 1800 coronas del *Ancker'ske Legat*, viajó a Alemania con el propósito de estudiarlas con mayor profundidad. Más tarde, sin embargo, su entusiasmo por Wagner disminuyó, aunque siguió admirando sus cualidades técnicas.

También era un asiduo visitante de galerías de arte, y en la primavera de 1891 viajó a París, donde conoció a la escultora Anne Marie Brodersen. Se casaron y viajaron juntos a Italia, donde pudieron disfrutar plenamente de sus intereses artísticos comunes, regresando a Dinamarca en el verano de 1891. Nielsen completó entonces su Primera sinfonía, que había comenzado en Berlín mientras terminaba las Cinco piezas para piano op. 3 y el Cuarteto de cuerda op. 5 en fa menor. La sinfonía tuvo un exitoso estreno en 1894 y revela la influencia del estilo orquestal de Brahms, a quien Nielsen visitó ese año, el 7 de noviembre, durante otro viaje a Alemania y Austria.

Antes del cambio de siglo, Nielsen ya había desarrollado y consolidado su estilo personal. Su música era notablemente diferente de la mayor parte de la música romántica contemporánea; se basaba en el clasicismo en lo que respecta a la formación temática, la estructura, la armonía cadencial y el ritmo armónico, con la melodía y el ritmo como elementos principales, pero, no obstante, incorporaba los avances más punteros en materia de cromatismo y color tonal. Entre las obras más importantes de este periodo se incluyen las canciones con textos de Jens Peter Jacobsen (op. 4 y op. 6) y de Ludvig Holstein (op. 10), que se relacionan con la tradición danesa del *Lied* de Heise y Lange-Müller y, de hecho, la continúan; el Cuarteto de cuerda en sol menor (compuesto originalmente en 1888, pero revisado diez años más tarde) y el de mi bemol; la Sonata para violín op. 9 en la, y la obra coral *Hymnus amoris* de 1896-1897, compuesta tras un estudio exhaustivo del contrapunto y utilizando un texto en latín para permitir una mayor repetición textual y evitar sentimientos excesivamente líricos o personales. Tanto los admiradores como los críticos de la música de Nielsen reconocían ya su genio distintivo, y a partir de 1901 se le concedió una pensión estatal anual para que ya no tuviera que dar clases particulares por necesidad económica. En 1894 había despertado la envidia de sus colegas compositores en Berlín al conseguir que se publicaran sus obras sin tener que pagar, y en 1903 obtuvo un contrato anual con la editorial Wilhelm Hansen, que siguió siendo su principal editora hasta 1924.



Ludvig Holstein (1864-1943)

Las composiciones de Nielsen anteriores a 1908 se caracterizan por su originalidad musical. Esto se manifiesta quizá con mayor claridad en la ópera *Saul og David* (1898-1901), donde los dos personajes principales presentan un marcado contraste y el coro se utiliza casi como si se tratara de un oratorio. También es evidente la fuerte antítesis dramática y estilística en la ópera bufa *Maskarade* (1904-1906), que anticipa el estilo melódico de las canciones populares danesas que compondría diez años más tarde. Dicha caracterización también se encuentra en la Segunda sinfonía «De fire temperamenter» (1901-1902), que, como si se tratara de una pintura primitiva, ilustra “los cuatro temperamentos” —

colérico, flemático, melancólico y sanguíneo— en una secuencia de variaciones temáticas de un movimiento a otro. Esta obra constituyó el punto de partida en Dinamarca para la técnica de la “metamorfosis temática”. Otras obras importantes de este periodo incluyen la obertura *Helios*, compuesta durante un viaje a Atenas en 1903, la extensa música escénica para el drama de una noche de verano de Drachmann *Hr. Oluf han rider* («El señor Oluf cabalga», 1906), que no obtuvo una buena acogida por parte del público, y el Cuarteto de cuerda en fa mayor (1906), posteriormente revisado e impreso como op. 44. Estos años han sido denominados el «periodo psicológico» de Nielsen, pero sería más razonable considerarlos como un resultado lógico del interés que había mostrado anteriormente por la concisión musical. En cualquier caso, en 1906 ya había alcanzado un dominio de la composición y una claridad estilística que recordaban su admiración por Mozart. Probablemente no fue una coincidencia que escribiera ese año su primer ensayo importante, «Mozart og vor tid» («Mozart y nuestra época», reimpreso en su obra *Levende musik*, “Música en directo”).

En la primavera de 1905, Nielsen dimitió de su puesto en la capilla real para dedicarse por completo a la composición. Hasta entonces había ejercido ocasionalmente como director de orquesta, sobre todo de sus propias obras, pero en 1908 sucedió a Johan Svendsen como *kapelmester* en el Teatro Real, lo que le valió un puesto destacado en la vida musical danesa. Esto, junto con el reconocimiento cada vez mayor de su música —sus canciones *Du, danske mand* (“Tú, hombre danés”, 1906) y *Jens Vejmand* (1907) se habían hecho muy populares—, dio lugar a encargos cada vez más frecuentes de cantatas ocasionales y música escénica. La tercera sinfonía, o “Sinfonía expansiva” (1910-11) —cuyo primer movimiento siempre ha sido alabado por su amplitud y empuje rítmico, temático y tonal— confirmó definitivamente, junto con el Concierto para violín (1911), de construcción sinfónica, la posición de Nielsen como el sinfonista danés más significativo. A partir de entonces viajó al extranjero con mayor frecuencia para dirigir sus propias obras, entre las que destacaron especialmente las tres grandes sinfonías: la n.º 3, la n.º 4 «*Det uudslukkelige*» («Lo inextinguible», 1914-16) y la n.º 5 (1921-2). Sin embargo, la colaboración con el primer maestro de capilla, Frederik Rung, y las tareas administrativas del Teatro Real le acarrearón muchos problemas, y durante la primavera de 1914 Nielsen presentó su dimisión. En 1915 sucedió a Malling en el consejo de administración del Conservatorio de Copenhague, donde impartió clases de teoría y composición entre 1916 y 1919. Le sucedieron en el cargo de profesor sus alumnos Jeppesen y Helsted, pero siguió formando parte del consejo de administración y ejerciendo de examinador, y en 1931 asumió la dirección del conservatorio. Mientras tanto, continuó su labor como director de orquesta en la *Musikforeningen* (1915-1927), donde disfrutaba de mayor libertad para organizar los programas según sus propias preferencias, haciendo hincapié en la música clásica y la música contemporánea.

Durante y después de la Primera Guerra Mundial, Nielsen compuso varias de sus obras más importantes, como la Cuarta y la Quinta Sinfonía, que se caracterizan por una reformulación de la forma sinfónica tradicional y un uso cada vez mayor de grupos orquestales en movimientos de estructura polifónica («polifonía de grupos»). También escribió sus principales obras para piano, entre ellas la Chacona op. 32, el Tema y variaciones op. 40 y la Suite op. 45, el poema sinfónico impresionista *Pan y Syrinx* (1917-18) y la extensa partitura para la obra de teatro *Aladino* (1918-19), con sus movimientos orquestales de imaginativo colorido. Pero la canción popular danesa también fue fundamental en la producción de Nielsen durante el periodo posterior a 1914. El estilo de algunas de sus primeras canciones apuntaba claramente en esta dirección, y Nielsen se involucró profundamente en la educación musical popular tanto como conferenciante como compositor. Durante la primavera de 1914 compuso unas 50 melodías en forma de himnos, tanto para satisfacer una necesidad como para contribuir a una mayor calidad del canto religioso comunitario, de la misma manera que su amigo Thomas Laub (1852-1927) buscaba mejorar el canto eclesiástico. A sugerencia de Laub, colaboraron en una reforma de la canción secular popular danesa siguiendo la máxima de J. A. P. Schultz de dar a conocer buenos textos mediante nuevas melodías con un aire próximo y familiar. Sus colecciones de 40 canciones danesas (1914-17), las 20 melodías populares (1917-21) y las 10 pequeñas canciones danesas

(1923-24) marcaron un punto de inflexión en la historia de la canción danesa. El romanticismo y el carácter de *Lied* desaparecieron, y el estilo se simplificó para que las canciones resultaran accesibles al gran público. La colaboración de Nielsen con los círculos de enseñanza secundaria, especialmente en la publicación del “Folkehøjskolens melodibog” (“Cancionero de la Escuela Popular”, 1922), consolidó esta renovación de la canción danesa para las nuevas generaciones, y los compositores más jóvenes acabaron adoptando las propuestas de Laub y Nielsen.

El estilo heterogéneo que se aprecia en las obras instrumentales de Nielsen, desde la Sonata para violín op. 35 (1912) y la Cuarta sinfonía en adelante, podría deberse a su propia evolución como compositor, a la incorporación de ciertas tendencias estilísticas de la música europea contemporánea, y a su trabajo simultáneo con formas sinfónicas complejas y melodías populares sencillas. Su crisis matrimonial, acaecida entre 1915 y 1920, contribuyó sin duda a ello y le llevó a residir con frecuencia, entre 1918 y 1922, en Gotemburgo, donde dirigió conciertos orquestales como sustituto de Stenhammar. Sin embargo, el matrimonio fue lo suficientemente sólido como para superar la crisis y, a lo largo de toda su vida, estos dos artistas de gran relevancia siguieron siendo un apoyo inestimable el uno para el otro, tanto en el plano humano como en el artístico.

Tras la Quinta Sinfonía, cuya finalización tuvo que posponer para componer la popular obra coral *Fynsk foraar* («Primavera en Fionia», de 1921), Nielsen se centró en los últimos diez años de su vida, en desarrollar un modo de expresión más cercano a la música de cámara, derivado directamente del carácter de cada instrumento individual. Esta tendencia se hizo evidente por primera vez en su Quinteto de viento (1922), su obra de cámara más interpretada, a la que siguieron la *Sinfonia semplice* (1924-1925), con su marcado conflicto tonal, el Concierto para flauta con orquesta de cámara (1926) y las Tres piezas para piano (1928), que rozan la atonalidad. La dicotomía estilística mencionada anteriormente se resolvió en el sublime Concierto para clarinete (1928). Entre las obras más importantes que Nielsen compuso en sus últimos años se encuentran los Tres motetes op. 55 y los 29 pequeños preludios para órgano op. 51 (ambos de 1929), compuestos tras un estudio renovado y exhaustivo de la polifonía vocal del siglo XVI y el estilo organístico del siglo XVII, y que proporcionaron una inspiración significativa para la composición de música coral y organística por parte de sus colegas más jóvenes. Aún más destacada que estas es la obra para órgano *Commotio* op. 58 (1931), que, partiendo de la forma de la toccata barroca, aglutina todo el dominio temático, tonal y estructural de que hacía alarde el compositor en esta época.

Aunque Nielsen había padecido problemas cardíacos durante muchos años, no había escatimado esfuerzos ni como compositor ni como director de orquesta. Sin embargo, un grave ataque de angina de pecho en 1926 le obligó a cuidar más su salud. Falleció a causa de esta enfermedad el 3 de octubre de 1931, y el funeral, celebrado el 9 de octubre en el cementerio Vestre Kirkegård de Copenhague, contó con una asistencia excepcional, acorde con su reputación como el compositor más importante de Dinamarca.

A finales del siglo pasado, la mayoría de los musicógrafos e historiadores consideraban que la música de Nielsen suponía una reacción contra el estilo romántico tardío; pero esta idea ha sido posteriormente cuestionada, ya que las generaciones posteriores, en general, adoptaron los ideales estilísticos de Nielsen, teniendo en consideración, además, que el propio Nielsen era contrario a una revolución en el arte. Fue más bien en su actitud hacia la música y hacia el oficio musical donde se diferenció de muchos compositores contemporáneos y se convirtió en una fuente de inspiración para la posteridad. El propio Nielsen siempre destacó la importancia de su adolescencia rural y su entorno familiar. Su precoz conocimiento de la tradición musical popular, así como del clasicismo en la música, y su concentración en la melodía y el ritmo como elementos estructurales fundamentales, le proporcionaron un punto de partida estilístico que le diferenció dentro de la floreciente vida musical de Copenhague de las décadas de 1880 y 1890.

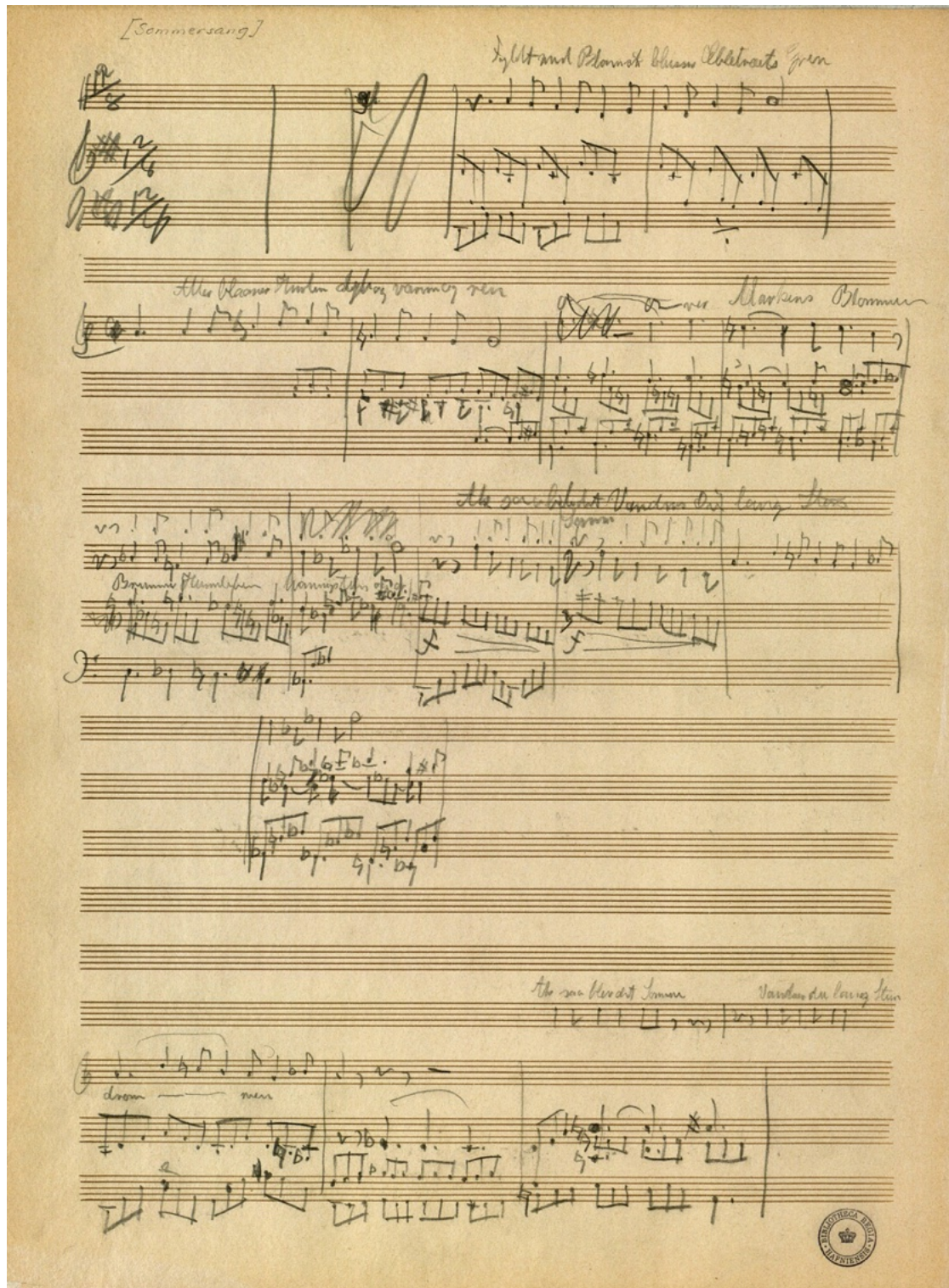
Por supuesto, es posible rastrear en las composiciones de Nielsen anteriores a 1900, la influencia de compositores contemporáneos con los que compartía cierta afinidad. Sus primeras canciones muestran una conexión lógica, pero profundamente personal, con la tradición romántica danesa de Heise y Lange-Müller. Su estilo armónico y contrapuntístico maduró bajo la influencia de la música de cámara y para piano de J. P. E. Hartmann y Brahms, las piezas para piano de Grieg y, especialmente, las obras orquestales de Svendsen, así como a raíz de sus propios estudios de la polifonía de los siglos XVI y XVII. Su repentino aumento, a partir de la década de 1890, del uso del cromatismo en las voces intermedias fue sin duda el resultado de su conocimiento de primera mano (como segundo violinista) de las óperas de Wagner. Del mismo modo, su enfoque del desarrollo temático y de la estructura musical parece haber estado fuertemente influenciado por su admiración por la música de cámara y las sinfonías de Beethoven y Franck. Sin embargo, desde bastante temprano descubrió su propio estilo personal e inconfundible, que más tarde desarrollaría con relativa soltura dentro de sus propios parámetros.

Nielsen partió de la armonía clásica del siglo XVIII y principios del XIX, caracterizada por su preferencia por las tríadas en la tónica y las tonalidades afines, así como por un ritmo armónico relativamente rápido, y estos elementos marcaron claramente toda su obra. Pero durante la década de 1890 desarrolló su propia armonía, aparentemente de forma independiente, hacia lo que podría denominarse «tonalidad ampliada», en la que se podían utilizar los doce semitonos dentro de una escala centrada en la tónica, algo que también ha venido en llamarse “tonalidad cromático-integral”. Nielsen utilizó el cromatismo no en términos del lenguaje romántico, como notas de paso relacionadas con notas diatónicas y como anticipaciones melódicas expresivas, sino como entidades autónomas directamente relacionadas con la tónica. Esto hizo posible el uso de prácticamente todos los acordes de tres notas dentro de la tonalidad sin oscurecer la tónica y, por lo tanto, una rápida transición entre tonalidades. Por encima de todo, su uso de terceras y séptimas mayores y menores como iguales confiere a su música un peculiar carácter mayor-menor junto con un colorido mixolidio. El aspecto modal suele ser predominante, como en la *Sinfonía expansiva* y la *Chacona* para piano, y en las obras tardías hay frecuentes pasajes politonales y, en ocasiones, atonales. La «tonalidad ampliada» de Nielsen era principalmente un fenómeno melódico, un medio para una expresión más intensa; se pone de manifiesto en las canciones op. 4, op. 6 y, especialmente, op. 10, donde la calidez contenida de la séptima disminuida aparece a menudo en los momentos más líricos.

Debido al papel fundamental que desempeñan en la música de Nielsen los elementos melódicos y rítmicos, su armonía depende directamente de la melodía. Esto se aprecia claramente en el tema principal del primer movimiento del Cuarteto de cuerda op. 44 y en la unidad latente de la progresión melódico-rítmica de los primeros 137 compases de la *Sinfonía expansiva*. De los manuscritos de Nielsen se desprende que a menudo concebía los temas y motivos como melodías sin armonizar; esto se puede aplicar en general a todas sus canciones, pero también puede observarse en relación con *Maskarade* y varias obras instrumentales, como la Primera y Tercera Sinfonías y el Concierto para violín. Sus melodías se caracterizaron cada vez más por la economía y el equilibrio en el uso de los intervalos; de hecho, llegó a afirmar que «hay que mostrar a los estudiosos que el intervalo melódico de una tercera debe considerarse un regalo de Dios; una cuarta, una experiencia, y una quinta, la felicidad suprema. La indulgencia desconsiderada y excesiva socava la salud» (citado en el artículo «Musikalske problemer», reimpreso en *Levende musik*). La repetición de una nota o un intervalo, y la reiteración figurativa de una nota central (el «principio perihélico») son características típicas de su escritura melódica.

En la música instrumental de Nielsen, el fraseo evolucionó desde uno simétrico tradicional de cuatro compases en las primeras obras hasta otro métricamente libre en las últimas. Del mismo modo, el elemento rítmico impulsor, originalmente ligado a la melodía, se convirtió en un factor independiente, como en las cuatro últimas sinfonías y en el Concierto para clarinete. Desde el principio, su técnica estructural se caracterizó por una concentración en el tratamiento motivico, especialmente en los

cuartetos de cuerda y las sinfonías, y para sus ideas principales eligió deliberadamente motivos breves y concisos en lugar de temas largos y floridos. Su sentido de la estructura contrapuntística, desarrollado desde temprano, se vio sin duda reforzado por sus muchos años de experiencia como segundo violinista de orquesta y músico de cámara, y se consolidó gracias a las enseñanzas de Rosenhoff y a sus propios estudios de polifonía. A menudo aconsejaba a sus alumnos que estudiaran contrapunto «no para volverse eruditos y complicados, sino, por el contrario, para alcanzar mayor fuerza y simplicidad». Estas cualidades se aprecian en su música para piano, por ejemplo en el tratamiento independiente de los motivos y el ritmo de la mano izquierda, algo inusual para la época.



Sommersang op. 10, n.º 3. Boceto autógrafo de Carl August Nielsen
(Det Kongelige Bibliotek. CNW 128. MS 33 2067, Copenhagen)

Del mismo modo, aunque el énfasis en su música instrumental pasó de las piezas de cámara a las obras orquestales (especialmente sinfónicas), su estructura lineal y la polifonía se hicieron cada vez más predominantes, lo que dio lugar a un colorido algo más sobrio. Quizás esta sea una de las principales razones por las que su música no fue apreciada durante mucho tiempo en el extranjero, donde prevalecían otros ideales estilísticos. Las secciones homofónicas suelen estar orquestadas de forma más tradicional que las melódicas y, a partir de la Tercera Sinfonía, con el desarrollo de la polifonía de grupos, la música se caracteriza por una creciente concordancia entre la orquestación y la textura.

Aunque Nielsen solía emplear la forma estrófica en su música vocal, desde muy temprano desarrolló un enfoque dinámico de la forma sinfónica. Partiendo de la forma sonata tradicional, la transformó en una forma episódica personal. Mediante un intenso tratamiento motivico y el desarrollo de una estructura lineal, entrelazó sus progresiones musicales en secciones estructurales cada vez más amplias, que se yuxtaponen directamente, pero que al mismo tiempo se separan y se unen a través de grandes curvas de tensión. Una vez más, la Tercera Sinfonía es la obra central. En su búsqueda de la unidad en la textura y la estructura, desarrolló una capacidad tanto para la síntesis contrapuntística de temas (especialmente en los movimientos lentos) como para la derivación y variación de motivos, junto con la metamorfosis motivica y temática. Este afán por la coherencia cíclica se ve reforzado cada vez con mayor claridad en las obras sinfónicas por esa disposición tonal particular que, desde un punto de vista dinámico, se denomina «tonalidad progresiva» o «tonalidad emergente» (Robert Simpson, 1921-1997), y desde un punto de vista estático, el «principio de estructuras tonales entrelazadas» (George Russell, 1923-2009); en definitiva, es el resultado formal de la «tonalidad extendida» determinada melódicamente que Nielsen desarrolló desde el comienzo de su carrera.

Y, vista la importancia que concedió Nielsen a la canción popular, sencilla y llanamente basada en la tradición folklórica, la que incluimos en nuestro programa, *Sommersang* (“Canción del verano”, op. 10 n.º 3) reúne todos los elementos que forman parte del argumentario de Nielsen: concesión de la mayor importancia a la línea del canto y soporte armónico fundamentalmente basado en acordes de tríada sobre los diversos grados de una tonalidad ampliada que va más allá de los puntos básicos de tónica, dominante y subdominante. Ludvig Holstein (Langebækgaard, Dinamarca, 1864 - Copenhague, 1943) fue el autor de la letra.

SOMMERSANG III
Allegro ma non troppo

Fyldt med Blom - ster blus - ser

Æb - le - træ - ets Gren. At - ter blaa - ner Him - len

Comienzo de la canción *Sommersang* (“Canción del verano”), op. 10, n.º 3 de Carl August Nielsen

Texto:

1. Fylt med Blomster blusser
Æbletræets Gren.
Atter blåner Himlen
dyb og varm og ren.
Over Markens Blommer
brummer Humlebien
honningtung og ør.
Ak, så blev det Sommer!
Vandrer du langs Stien
drømmende som før?
2. Blomsters blide Dufte
bæres vidt om Vang.
Gøg fra fjerne Skove
kukker Dagen lang,
Hørte du i Dalen,
hvor de klare Kilder
klinger gennem Krat
Sang af Nattergalen,
lange Løb af Triller
i den lyse Nat?
3. Vestens Brise bruser
Gennem Korn og græs,
Slettelandets bølger
lover rige Læs.
Himlens milde Byger
deres gyldne Grøde
bringer fjernt og nær.
Blomsterstøvet ryger,
dufter dig imøde
over rug som drær.
4. Ak, så blev det Sommer!
Smægtende påny.
Skønhedsdrømmen stiger
op mod Himlens Sky.
Svanevid den svømmer
som et dejligt Smykke
i det dybe Blå.
Hele Jorden drømmer
om et Dyb af Lykke
som den ej kan nå.

1. Llenas de flores resplandecen
las ramas del manzano.
De nuevo se vuelve azul el cielo,
profundo, cálido y puro.
Sobre las ciruelas del campo
zumban los abejorros,
cargados de miel y aturcidos.
¡Ay, ya llegó el verano!
¿Caminas por el sendero
soñador como antes?
2. Los suaves aromas de las flores
se extienden por todo el prado.
El cuco de los bosques lejanos
canta todo el día,
¿Oíste en el valle,
donde los manantiales cristalinos
resuenan entre la maleza,
el canto del ruiseñor,
largas series de trinos
en la noche luminosa?
3. La brisa del oeste sopla
entre el trigo y la hierba,
las olas de la llanura
prometen abundantes cosechas.
Las suaves lluvias del cielo
traen su dorado verdor
desde lejos y de cerca.
El polvo de las flores se eleva,
te envuelve con su aroma
sobre el centeno que crece.
4. ¡Ay, ya llegó el verano!
De nuevo, con ternura.
El sueño de la belleza se eleva
hacia las nubes del cielo.
Blanca como un cisne,
nada como una hermosa joya
en el azul profundo.
La Tierra entera sueña
con un abismo de felicidad
que no puede alcanzar.



6. Aulis Sallinen

La *Chaconne* de Aulis Sallinen nos conduce hacia las tierras del centro y norte de Finlandia, donde la intimidad y el aislamiento parecen incrementarse, sumidos en una interminable llanura repleta de mil lagos. Podemos preguntarnos hasta qué punto el paisaje y el entorno condicionan la forma de ser de las personas que nacieron y viven aquí. Es el caso de Aulis Sallinen, cuyo estilo sumamente improvisatorio y experimental es muy representativo de la sensibilidad nórdica.



Aulis Sallinen

Sallinen estudió con Oskar Merikanto y Joonas Kokkonen en la Sibelius-Akatemia de Helsinki, donde más tarde fue profesor de composición y teoría de la música. Su estilo es muy libre, a veces serial (es decir, que repite conjuntos o series de las doce notas y/u ordena secuencialmente las entradas de los diferentes instrumentos a lo largo de una obra). Ha desarrollado una técnica muy personal de evolución y enlace de los acordes de tres notas (o tríadas), de modo que pasa por distintas tonalidades con gran flexibilidad, no desdeñando, incluso, los principios de la politonalidad (forma de componer de manera que, simultáneamente, se escuchan frases en distintos tonos mayores o menores). La influencia del folklore finlandés en Sallinen es igualmente importante.

Chaconne

Aulis Sallinen, 1970

Comienzo de la *Chaconne* de Aulis Sallinen

Aulis Sallinen ha compuesto óperas, ballets, poemas sinfónicos, música de cámara y *Lieder* (canciones con piano). Tras el éxito de su primera ópera, *Ratsumies* ("El jinete", 1975), la Ópera Nacional de Finlandia le encargó que escribiera otra, y compuso *Punainen viiva* ("La línea roja", 1978). El siguiente encargo fue del Festival de Savonlinna en colaboración con la BBC y la Royal Opera House de Londres,

Kunningas lähtee Ranskaan ("El rey parte hacia Francia", 1983). Con *Kullervo* (1988), basada en unos poemas tradicionales finlandeses, se inauguró la nueva Casa de la Ópera Nacional en 1993. Otras obras suyas son: *Palatsi* ("El palacio", 1995), que es una ópera de cámara, y *King Lear* (2000). Ha compuesto también ocho sinfonías, varios conciertos y numerosas obras de música de cámara. En 1983 recibió el Premio *Wihuri Sibelius* y, en 1984, la Medalla *Pro Finlandia*.



Puesta de sol y luces de la aurora boreal en Finlandia

Su *Chaconne* para órgano está repleta de emociones, alcanza momentos de gran tensión por las disonancias que introduce y parece representar una sofisticada sensibilidad. Su escritura íntima y personal no está exenta, sin embargo, de momentos de gran tensión e improvisadas disonancias, como si en el interior de nuestros pensamientos existiera una ansiedad o incluso desesperación por alcanzar lo inabarcable. La obra concluye con un lento discurso politonal en el que el contraste de planos sonoros parece diluir nuestros sentimientos en la inmensidad de una interminable puesta de sol o en las enigmáticas luces de las auroras boreales.

7. Richard Strauss

El 11 de junio de 1864 nació en Múnich Richard Georg Strauss, primogénito del músico Franz Joseph Strauss y de su esposa Josepha, descendiente de la dinastía de cerveceros Pschorr. Ya a los seis años compuso sus primeras piezas y, hasta cumplir los 18 años, creó unas 140 obras. Su «Opus 1», la «Marcha festiva para gran orquesta», se publicó en 1881.

Las obras de Richard Strauss ya eran bastante conocidas cuando, a los 21 años, se convirtió en director musical de la ciudad de Meiningen gracias a la mediación de su mentor, el destacado director wagneriano Hans von Bülow. Un año más tarde, en 1886, el joven músico pasó a ocupar el puesto de tercer maestro de capilla en la Ópera de la Corte de Múnich. Inspirado por la literatura y su viaje a Italia, pero también por el compositor Franz Liszt, Strauss se dedicó en esta época intensamente a la composición de poemas sinfónicos y alcanzó la cima de su arte como orquestador.

En 1889, Strauss se trasladó a Weimar, donde trabajó como segundo director de orquesta hasta 1894 y se enfrentó a grandes retos como director. Su fama como compositor creció con los estrenos de «Don Juan», «Muerte y transfiguración» y «Macbeth». Aunque su primera ópera, «Guntram», solo cosechó un éxito discreto, durante este periodo compuso numerosas canciones, dedicadas especialmente a su prometida. Y es que, en el ámbito privado, Strauss dio un giro a su vida; en 1894 se casó con la soprano Pauline de Ahna.



A la izquierda, fotografía de Richard Strauss en 1910. A la derecha, el poeta Justinus Kerner (Ludwigsburg, 1786 - Weinsberg, 1862) en una fotografía del archivo familiar gestionado por Friedrich Brandseph

En 1894, Strauss se trasladó a Múnich como primer director de orquesta. Allí nació su hijo Franz en 1897. Hasta 1898 compuso poemas sinfónicos como «Así habló Zaratustra», que consolidaron definitivamente su fama mundial. Sin embargo, Strauss no consiguió el puesto de director musical general de Múnich y reaccionó a su manera, esto es, se trasladándose a Berlín donde compuso la «Sinfónica doméstica».

Con «Salomé», estrenada en Dresde en 1905, Strauss creó el arquetipo de la música operística moderna, tanto para sus admiradores como para sus detractores. Los polos opuestos del entusiasmo y el rechazo se agudizaron aún más en «Elektra», la primera obra con «su» poeta, Hugo von Hofmannsthal. Sin

embargo, la ópera fue un éxito, ya que el compositor pudo construir con los ingresos la villa de Garmisch, que se convirtió en la residencia familiar.

El hecho de que Strauss se convirtiera en un padre de familia «estable» también se reflejó en sus obras. Con «El caballero de la rosa» (1911) recogió el legado de su homónimo (Johann) Strauss, y en 1916 retocó «Ariadna» (1912) para adaptarla al gusto del público. Strauss y Hofmannsthal ya se consideraban como un tándem de ensueño, al que ahora se sumaba el director Max Reinhardt, responsable de montajes operísticos de gran impacto.

Cuando la considerable fortuna de Strauss fue confiscada durante la Primera Guerra Mundial por considerarse «bienes enemigos», quedó patente el valor de su música: en 1916 terminó «La mujer sin sombra» y, en el último año de la guerra, volvió a componer canciones con «Krämerspiegel». Nombrado director de la Ópera Estatal de Viena a partir de 1919, se dedicó a luchar contra lo que él denominaba como «museo de la ópera» y aportó al teatro nuevas y grandiosas producciones.



Corno da caccia en si bemol/la, modelo «F. Syhre» que toca Emili Castelo-Branco (Takao Nakagawa, Leipzig, 2025)

Strauss y Hofmannsthal querían contrarrestar la tristeza de la posguerra con la belleza de la cultura. Junto con Reinhardt y el escenógrafo Alfred Roller, fundaron en 1920 el Festival de Salzburgo. En giras por Estados Unidos y Sudamérica, Strauss dio a conocer su música por todo el mundo, mientras la familia se estableció en Viena. Su hijo Franz se casó en 1924 con la hija de un industrial judío vienés, se construyó una nueva villa y fue nombrado ciudadano de honor de Viena. Sin embargo, ese mismo año dimitió como director de la Ópera Estatal y abandonó la ciudad no sin un cierto resentimiento.

En la década de 1920, el «equipo de ensueño» formado por Strauss y Hofmannsthal se concentró en temas más ligeros, como las comedias musicales. Así surgieron «La Helena egipcia» y «Arabella». Cuando Hofmannsthal falleció en 1929, Strauss encontró en Stefan Zweig a otro poeta afín; junto a él creó «La mujer callada». En ese momento aún no intuía hasta qué punto esta relación pondría en peligro tanto a él como a su familia.

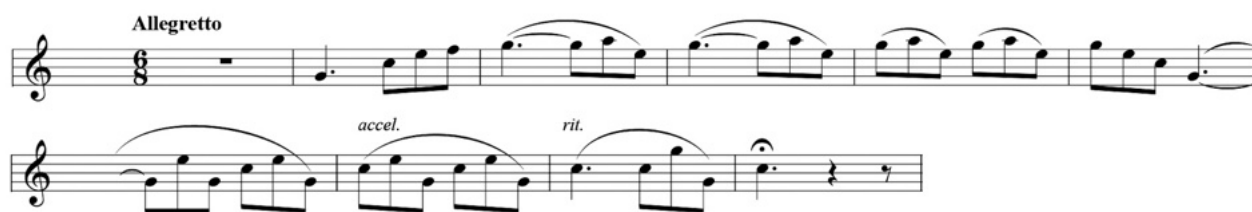
En 1933, Strauss fue nombrado presidente de la Cámara de Música del Reich en Berlín. Los siguientes años resultaron ser bastante controvertidos. Strauss no logró imponerse ante Hitler en su lucha contra el «artículo ario» y se ganó la antipatía de Goebbels por su relación con Zweig. Por otra parte, compuso el «Himno Olímpico» para los Juegos Olímpicos de 1936 en Berlín. El problema radicaba en que en Viena, él y su familia, «con parientes judíos», se encontraban bajo la protección del líder regional del Partido Nazi Baldur von Schirach. En este ambiente, Strauss compuso sus dos últimas óperas, «El amor de Danae» y «Capriccio», y tras el fin de la guerra y su huida a Suiza en 1945, volvió a sufrir la ruina financiera.

Poco antes de su muerte en 1949 en Garmisch, Strauss volvió a saborear las mieles de la fama y el reconocimiento. En 1948 se celebró en Londres un festival especialmente dedicado a él, y Múnich le rindió numerosos homenajes con motivo de su 85.º cumpleaños en 1949. El anciano artista compuso

aún algunas canciones, pero se dedicó sobre todo a escribir su «legado artístico». A día de hoy, el patrimonio del compositor «clásico» más interpretado es administrado por la familia; el “Instituto Richard Strauss” de Garmisch-Partenkirchen y las “Jornadas de Strauss”, que se celebran anualmente, mantienen vivo el recuerdo del gran músico.

La bellísima canción *Alphorn* TrV64 fue compuesta para soprano, trompa y piano. Es una obra que evoca la serenidad y el encanto de la naturaleza alpina, a través de la voz y el corno. Este Lied es una de las primeras obras de Strauss, pues data de 1876, cuando el compositor tenía apenas 12 años, y es fiel reflejo de la fascinación que ya desde niño sentía por la belleza de los paisajes montañosos y el poder evocador de los instrumentos tradicionales como el corno alpino.

La obra muestra una estructura formal tripartita del tipo A (cc.1-63) – B (cc.63-82) – A' (cc.82-121). Las partes extremas se basan en un diálogo permanente entre la voz y el corno. La línea melódica está llena de lirismo y nobleza, y evoca un amor tácito que se equipara con la soledad del canto de la trompa resonando en un paisaje donde el sonido se diluye resonando en la inmensidad. El tema B (en mi bemol menor) se impregna de una nostalgia ensoñadora y viene precedido de algunos incisos más convulsos en el piano, que escenifican una cierta desesperación cuando no se encuentra aquello que se anhela con ansiedad. En definitiva, en bellísimo “Lied” romántico en el que, una vez más, los sentimientos humanos se parangonan con las excelencias de la naturaleza. La letra se debe al poeta alemán Justinus Kerner (Ludwigsburg, 1786 - Weinsberg, 1862).



Entrada del corno en la parte A del “Lied” *Alphorn* de Richard Strauss

Mezzo

Ein Alp - horn hör' ich shal - len, das mich von hin - nen, von hin - nen

Pno.

p

Entrada de la voz en la parte A del “Lied” *Alphorn* de Richard Strauss

Pno.

f

Incisos convulsos en la parte del piano al comienzo de la sección B del “Lied” *Alphorn* de Richard Strauss

Eb
Hn.
 Mezzo
 Bei Spiel und fro - hem Rei - gen, ein - sam mit mir al -
 Pno.
 p
 lein, tönt's, oh - ne je zu schwei - gen, tönt tief ins Herz hin -

Tema en mi bemol menor que constituye el núcleo de la sección B del “Lied” *Alphorn* de Richard Strauss

Eb
Hn.
 Pno.

Final de la sección A' del “Lied” *Alphorn* de Richard Strauss, con las profundas escalas descendentes que integran la coda

Texto:

Ein Alphorn hör' ich schallen,
Das mich von hinnen ruft,
Tönt es aus wald'gen Hallen?
Aus blauer Luft?
Tönt es von Bergeshöhe,
Von blumenreichem Tal?
Wo ich nur geh' und stehe,
Hör' ich's in süßer Qual.
Bei Spiel und frohem Reigen,
Einsam mit mir allein,
Tönt's, ohne je zu schweigen,
Tönt tief in's Herz hinein.
Noch nie hab' ich gefunden
Den Ort, woher es schallt,
Und nimmer wird gesunden
Dies Herz, bis es verhallt.

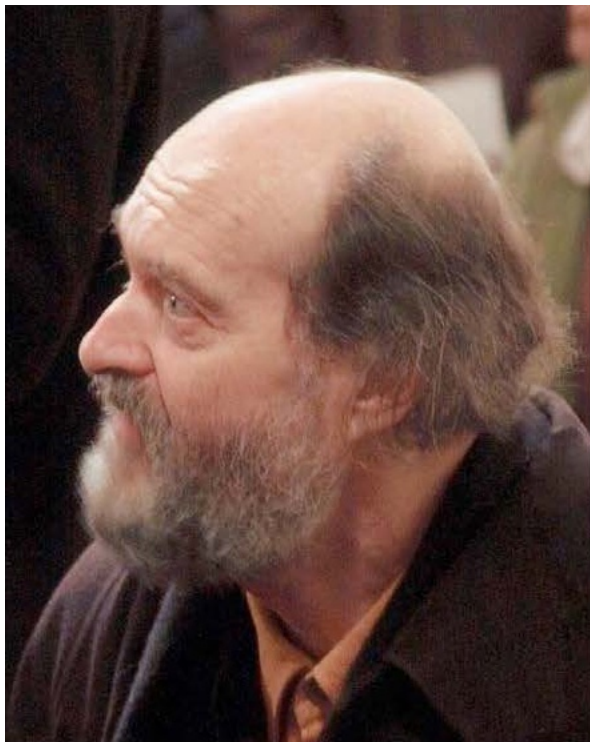
*Oigo resonar un cuerno alpino,
que me llama desde lejos,
¿resuena desde los recovecos del bosque?
¿Desde el aire azul?
¿Resuena desde las cimas de las montañas,
desde un valle lleno de flores?
Dondequiera que vaya o me detenga,
lo oigo con dulce angustia.
Entre juegos y alegres danzas,
sola conmigo misma,
resuena, sin cesar,
resuena en lo más profundo de mi corazón.
Nunca he encontrado
el lugar de donde proviene,
y este corazón nunca sanará
hasta que se apague.*

8. Arvo Pärt

Compositor estonio nacido en Paide el 11 de septiembre de 1935, puede considerarse a Arvo Pärt como uno de los precursores de la música minimalista. Junto con sus coetáneos Henryk Górecki (Czernica, Polonia, 1933 - Katowice, Polonia, 2010) y John Tavener (Londres, 1944 - Child Okefort, Dorset, 2013), se le ha encuadrado dentro del denominado “minimalismo sacro”, dentro del cual destacan sus numerosas obras corales. En 2014, se le concedió en Tokio el Praemium Imperiale de la música en reconocimiento a su dilatada trayectoria como compositor. Su formación musical empezó a los siete años y a los catorce ya escribió sus primeras composiciones. Estudió composición en el conservatorio de Tallin con Heino Eller (1887-1970) en una época en la que Estonia había pasado a pertenecer a la antigua Unión Soviética. Es más que evidente que su música no resultaba ser del agrado de los funcionarios soviéticos, probablemente por ser excesivamente innovadora y religiosa. Por esta razón, Pärt se mantenía retirado de las esferas públicas mientras desarrollaba su lenguaje musical tan peculiar. A partir de 1980 se exilió emigrando con su familia a Viena y después a Berlín, donde permanecería muchos años manteniendo la nacionalidad austriaca.

Su obra puede dividirse en dos periodos bien diferenciados. El primero se apoya en un neoclasicismo relativamente convencional con influencias ostensibles de Shostakovich, Prokofiev y Bela Bartok, que desembocó en el empleo del dodecafonismo y otras técnicas serialistas inspiradas en la música de Arnold Schönberg (1874-1951). Los burócratas culturales soviéticos rechazaron su obra de forma determinante, lo que le condujo a un callejón sin salida en su actividad como compositor. El compositor Paul Hillier (Dorchester, Inglaterra, 1949) dice de él que en este periodo “llegó a un punto de completa desesperación, en el que la composición musical le parecía una actividad completamente estéril, faltándole la motivación para escribir una sola nota”. Sin embargo, de esta época data su Tercera Sinfonía (1971), de estilo transicional, que simultaneó con una profundización en la música antigua con el estudio del canto gregoriano y la polifonía renacentista.

Este cambio de rumbo estuvo acompañado por una crisis personal y espiritual que le llevó a unirse a la Iglesia Ortodoxa rusa. Fruto de ello, comenzó a escribir una música completamente diferente; el propio Pärt la describe como “un tañer de campanas”, basada en una armonía sencilla que se apoya en los acordes de tríada, siempre con una clara influencia de la música antigua. Los textos de sus obras son siempre sacros, en latín o lengua eclesiástica eslava, en vez de en su lengua materna, el estonio. Este periodo creativo, el segundo en su producción musical, le ha hecho famoso y alcanzar una popularidad que pocos músicos pueden disfrutar en vida. El músico y productor musical Manfred Eicher (Lindau, Alemania, 1943) grabó a partir de 1984 muchas de sus obras, lo que también influyó en una nueva generación de compositores estonios como Erkki-Sven Tüür (Cráter de Kärkla, 1959) y Lepo Sumera (Tallin, 1950-2000).



A la izquierda, Arvo Pärt en la Christchurch Cathedral de Dublin.

A la derecha, con su mujer, Nora, en 2012

El propio Arvo Pärt nos dice que su música es similar a la luz que atraviesa un prisma óptico. La música alcanza siempre un impacto diferente en cada oyente, creando un espectro de experiencias musicales individuales que se asemeja al arco iris. El compositor minimalista estadounidense Stephen Michael Reich (Nueva York, 1936) dijo acerca de Pärt: “Ya desde que vivía en Estonia, Arvo tenía las mismas sensaciones que el resto de nosotros. Amo su música y amo también el hecho de que sea un hombre de un gran talento y valentía. Siempre se ha situado fuera de las corrientes dominantes y, sin embargo, es enormemente popular, lo cual dice mucho en su favor. Su música es capaz de llenar las necesidades humanas que nada tienen que ver con la moda o el mercado”.

$\text{♩} = 76 \text{ ca}$

5

Va-ter un-ser im Him-mel, ge-hei-ligt wer-de Dein Na-me.

Comienzo del *Vater unser* de Arvo Pärt

Ha escrito sugerentes bandas sonoras para más de medio centenar de películas, como *Väike motoroller* (1962), *Promised Land* (“Tierra prometida”, 2004), *La Morte Rouge* (2006) de Víctor Erice, o *La gran belleza* (2013) de Paolo Sorrentino. El *Cantus in Memoriam* de Benjamin Britten fue empleado en *Les Amants du Pont-Neuf* de Léos Carax (1991), en *Fahrenheit 9/11* (en la escena de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001) y en *Japón* del cineasta mexicano Carlos Reygadas. *Spiegel im Spiegel* se escuchó en la película *Wit* de Mike Nichols (2001), en *Swept Away* de Guy Ritchie (2002), en el drama *Gerry* de Gus van Sant (2003), *Soldados de Salamina* de David Trueba (2002), *Elegí* de Isabel Coixet (2008), *About Time* de Richard Curtis (2013), la ya mencionada *La gran belleza* (2013) de Paolo Sorrentino, y *Avengers: Age of Ultron* de Joss Whedon (2015).

Fue nombrado doctor honoris causa por la Universidad de Oxford en 2016. A este concierto traemos un pequeño botón de muestra de su ingente producción musical. Un sencillo y emotivo Padre Nuestro con textos en alemán nos dejará conmovidos ante su profunda sencillez y humilde sinceridad, la de un compositor que encontró su camino y afianzó su personalidad por sí mismo, sin que nada ni nadie le pudiera apartar del camino elegido tras una profunda reflexión.

Texto:

Vater unser im Himmel,
geheiligt werde Dein Name.
Dein Reich komme.
Dein Wille geschehe
wie im Himmel so auf Erden.
Unser tägliches Brot gib uns heute.
Und vergib uns unsere Schuld
wie auch wir vergeben
unseren Schuldigern.
Und führe uns nicht in Versuchung,
sondern erlöse uns von dem Bösen.

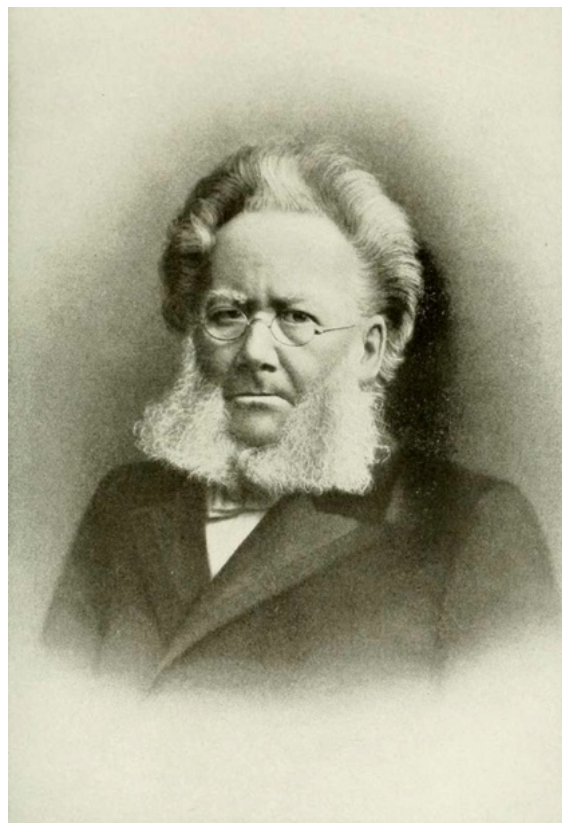
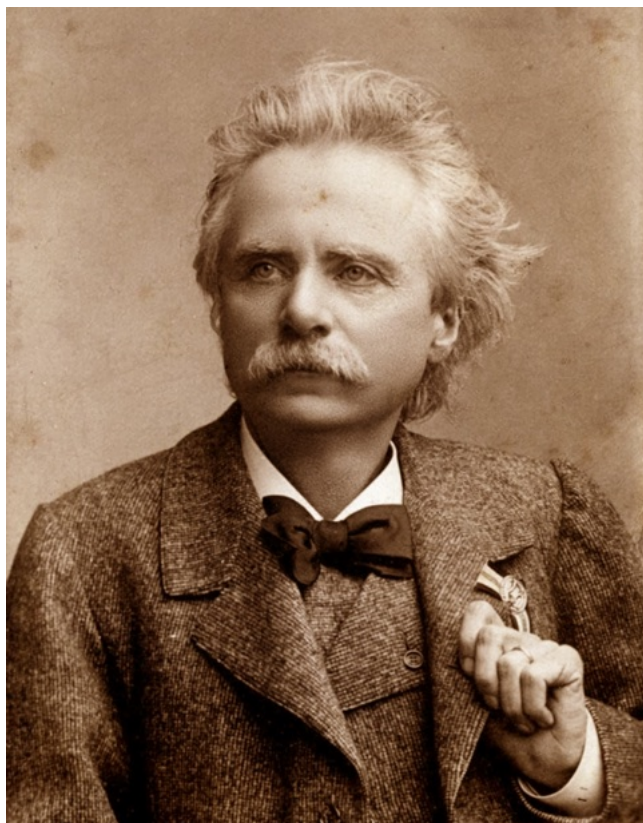
*Padre Nuestro que estás en el Cielo,
santificado sea tu nombre.
Venga a nosotros tu Reino.
Hágase tu voluntad
tanto en el cielo como en la tierra.
Danos hoy nuestro pan de cada día.
Y perdona nuestras ofensas,
como nosotros también perdonamos
a quienes nos ofenden.
Y no nos dejes caer en la tentación
y líbranos de todo mal.*

9. Edvard Grieg

La madre de Edvard Grieg supuso el primer contacto del compositor noruego con el mundo musical, ya que era una distinguida pianista, al tiempo que poseía cierta reputación como escritora. Por su parte, su padre, de antepasados escoceses, gozaba de una sólida reputación, debido a que era el cónsul inglés en Bergen, a la par que un exitoso empresario. Convertido Grieg en un excelente pianista —toda su vida lo fue—, en 1858 el compositor y violinista Ole Bull quedó maravillado por su extraordinaria musicalidad, de modo que aconsejó a sus padres su ingreso en el Conservatorio de Leipzig, institución fundada por Félix Mendelssohn. El Conservatorio de esta ciudad alemana era un lugar en el que músicos de toda Europa y América llegaban para ampliar su formación y aprender de la mano de grandes compositores como Hauptmann, Moscheles —gracias a quien conoció la esencia del Romanticismo germánico— y Wenzel, principales instructores de Grieg en esta etapa. A pesar de que tuvo que interrumpir sus estudios durante un tiempo por una enfermedad que le dejó secuelas pulmonares de por vida, Grieg se graduó a los 20 años, con el unánime reconocimiento de sus profesores.

Una vez finalizados sus estudios, Grieg viaja a Dinamarca donde, gracias al compositor Rikard Nordraak, entra en contacto con el folclore noruego y, debido a que ya se encuentra totalmente impregnado de germanismo, cree que ese es el camino para llegar a una auténtica música noruega. Encuentra en el folclore de su país natal ciertos rasgos que marcan su estilo personal, como son la ambigüedad entre la cuarta natural y la cuarta alterada un semitono ascendente —se produce así el tritono con la tónica—, el séptimo grado rebajado en el modo menor —como la subtónica de la música modal—, y la polaridad entre el modo mayor y el modo menor, sin que ninguno de ellos prevalezca de forma clara sobre el otro.

En este contexto, Grieg pronto empieza a ser considerado como un verdadero símbolo nacional, una gloria de la patria, con cuya música los noruegos se identifican plenamente; en pleno auge del nacionalismo, se convierte en su máximo exponente. Sus obras son acogidas de forma muy positiva entre sus compatriotas, y el estreno de *Peer Gynt* en 1876 supuso el lanzamiento internacional del compositor, que por entonces contaba con 33 años. El gobierno noruego concedió a Grieg una pensión vitalicia que le proporcionó el marco perfecto para dedicarse únicamente a la composición, dejando a un lado los problemas económicos. Así, un ya liberado Grieg buscó inspiración en tranquilos refugios de montaña, desde donde escribió algunas de sus obras más hermosas, como el *Álbum para coro masculino* o el *Cuarteto en Sol menor*.



A la izquierda, retrato de Edvard Grieg (Bergen, 1843-1907). A la derecha, retrato de Henrik Ibsen (Skien, Noruega, 1828 - Oslo, 1906) por Julius Cornelius Schaarwächter (1850)

Cuando el poeta y dramaturgo noruego Henrik Ibsen encargó a Edvard Grieg la musicalización de su obra teatral *Peer Gynt* consiguió fundir en una única creación toda la tradición nacionalista noruega, gracias a la perfecta conjunción que se produjo entre el escritor y el músico, dos de las figuras más relevantes de la cultura del país de todos los tiempos.

Aunque en principio la colaboración musical pretendía cubrir algunos huecos que tenía la obra en los cambios de escena, Ibsen se vio obligado a admitir que parte del éxito cosechado se debió, precisamente, a esos números musicales. Grieg admiraba al literato profundamente y temía no estar a la altura del encargo, así que tuvo que superar numerosos inconvenientes hasta conseguir una música que se adaptase completamente al texto. Ante la gran acogida que tuvo por parte del público, de los veintitrés números escritos, Grieg escogió cuatro en 1888 para una primera suite de orquesta y cinco en 1891 para la segunda, pero la última pieza fue finalmente desechada. No obstante, como suele ocurrir con las suites, la música incidental original ha quedado olvidada, debido a la dificultad de su ejecución fuera del entorno teatral.

Peer Gynt es un pícaro descarado, cuya máxima aspiración es ser rico y poderoso, pero que también tiene inquietudes artísticas; sin embargo, sus vecinos se quejan constantemente de su mal comportamiento, para disgusto de su madre, Ase. Al acudir a una boda, conoce a Solveig, una hermosa joven que le rechaza, lo que produce el enfado de Peer, que decide secuestrar a la novia, Ingrid —dubitativa frente a la idea del enlace—, para abandonarla después en unas montañas. Tras abandonar

a Ingrid, Peer seduce a la hija del rey de la montaña y los trols le obligan a casarse con ella. A pesar de que la idea de heredar el reino le convence en un primer momento, nuestro protagonista entiende que acabará por convertirse también en un trol y decide escapar. Peer despierta en los brazos de la joven Solveig, quien ha huido al bosque a vivir con él, desterrado debido al crimen cometido al secuestrar a Ingrid pero, tras este breve momento de felicidad, Ingrid aparece nuevamente en escena, con el hijo de ambos, un ser monstruoso.

Para evitar todos estos problemas, y tras la muerte de su madre, Peer decide marchar a África, donde se convierte en tratante de esclavos y hace una pequeña fortuna. Tomado por profeta, un jeque lo acoge en su séquito, pero él secuestra a su hija Anitra, quien finalmente escapa, dejándole a su suerte en el desierto. Poco después, Peer decide volver a su país, pero una tormenta hunde su barco y su regreso se demora aún más. Después de pasar 20 años vagando, Peer se encuentra con la Sombra, un personaje que, de alguna manera, siempre ha estado presente en su vida. La Sombra le muestra que su felicidad se encuentra al lado de su enamorada, Solveig. Así, en la escena final, Peer regresa y encuentra la redención en los brazos de su amada, quien lo mece en su regazo mientras le canta una hermosa melodía.

(Susana Castro, *Melómano digital*, 2026)

La suite *Peer Gynt* op. 23 fue compuesta entre 1874 y 1875 y se conserva el manuscrito de la versión original para orquesta, de la cual Grieg entresacaría años después dos suites con cuatro números cada una para ser interpretadas como piezas separadas. La Suite n.º 1, Op. 46 (1888) contiene los siguientes números: I. “La mañana”, “La muerte de Åse”, “La danza de Anitra” y “En la gruta del rey de la montaña”. Por su parte, la Suite n.º 2, Op. 55 (1891) se compone de: “El rapto de la novia” o “El lamento de Ingrid”, “Danza árabe”, “El retorno de Peer Gynt”, y, quizás la más emblemática, “La canción de Solveig”. Interpretaremos en nuestro programa tres canciones de la suite original op. 23 en versión para canto, *corno da caccia* y órgano.

La “Canción de Solveig” es dulce y enternecedora, llena de lirismo y con una extrema sensibilidad. Su sencilla melodía nos cautiva desde el comienzo. La estructura formal es sencilla:

A (cc.1-7) – B (cc.8-24) – C (cc.25-39) – B (cc.40-56) – C (cc.57-71) – A (cc.72-78)

donde A es tanto la introducción como el epílogo instrumentales; B, la inspirada propuesta lírica organizada en frases ascendentes; y B, el extenso melisma que evoca una cancioncilla lejana.



Tema A (introducción instrumental) de la “Canción de Solveig” de Edvard Grieg



Tema B de la “Canción de Solveig” de Edvard Grieg

222
tel. No 164. *Un poco Andante* $\text{♩} = 72$ No 18

2 Flauti $\text{E}^{\flat}\text{C}$
2 Clarini A. $\text{E}^{\flat}\text{B}^{\flat}\text{C}$
Solveig $\text{E}^{\flat}\text{C}$ *Un poco Andante* (Tappet op.)

Violini *con sordini*
Viola *con sordini*
Celli *con sordini*
Bass *con sordini*

(Sommerdag. Kjøft nye med Vord. En Klykke i Forskogen. Åben Jor med en stor Salas. Lævedyghorn
over Søen. En Rok spæder med Havsøen. En middelalderens Korte,
lyg og smuk, stilles og spinder uendel i Solokanten.)

(x) $\text{♩} = 80$ *p* Kan- ske vil der gå både Vinter og Vår, både Vinter og Vår (xx)

sempre tenuto
sempre tenuto
sempre tenuto

(x Solveig, heranken i sig selv, hun er just holdt på at stille med Røkken.) (xx meget roligt)

Manuscrito autógrafo de la “Canción de Solveig” de Edvard Grieg en versión orquestal



Tema C de la “Canción de Solveig” de Edvard Grieg

La “Canción de cuna de Solveig” ofrece algunas variantes formales con relación a la anterior:

A (instrumental, cc.1-14) – A (vocal, cc.15-28) – B (puente, cc.29-36) –

A (cromático al comienzo, cc.37-48) – A (instrumental con otra armonización, cc.49-53)

donde existen dos exposiciones instrumentales y vocales del tema A separadas por un puente B que se repite en la parte central de la canción. En relación con las presentaciones del tema A, mayoritarias en el transcurso de la obra, existe una cierta simetría en las intenciones armónicas del compositor:

instrumental cromático / vocal tonal / vocal cromático / vocal tonal / instrumental cromático
cc.1-14 / cc.15-28 / cc.37-44 / cc.45-48 / cc.49-53



Tema A (introducción instrumental) de la “Canción de cuna de Solveig” de Edvard Grieg

Sov du, dy-re-ste

Gut-ten min! Jeg skal vugge dig, jeg skal vå-ge.

Tema A (vocal) de la “Canción de cuna de Solveig” de Edvard Grieg

poco animato. *tranquillo.*

Gut-ten har hvi-let ved sin Mo-ders Bryst he-le Livs-da-gen lang. Gud sig-ne dig, min Lyst!

mf poco animato. *p dolce.* *pp tranquillo.*

Tema B (puente) de la “Canción de cuna de Solveig” de Edvard Grieg

Por último, la “Serenata de Peer Gynt” tiene un carácter más próximo al *scherzando*, aunque con notables modificaciones del *tempo*. Su estructura formal podría expresarse así:

A (cc.1-6) – [B (cc.7-20) + B' (cc.20-28)] (repetido) – B (cc.29-42) – C (cc.43-60) – [B' + coda] (cc.60-70)

donde A es una introducción instrumental que solo aparece al comienzo; B', un puente instrumental que se reexpone al final y se completa con una breve coda, y B y C, los episodios vocales juguetones y desenfadados; el C, mayoritariamente en el tono de mi mayor.

Andante ♩ = 120.

p

Tema A (introducción instrumental) de la “Serenata de Peer Gynt” de Edvard Grieg

Allegretto $\text{♩} = 176$. (PEER GYNT.)

1. Jeg stængte for mit Pa-ra-dis og tog dets Nøg-le med.
 2. Mod Syd, mod Syd skar Hjø-leus Flugt de sal-te Strømmes Vand.

sempre arpeggiando un poco.

Tema B de la "Serenata de Peer Gynt" de Edvard Grieg

riten. poco. *poco più lento.* $\text{♩} = 168$.

A - ni-tra, du er Palmens Most, det må jeg san-de nu....!

riten. poco.

Tema C (en mi mayor) de la "Serenata de Peer Gynt" de Edvard Grieg

Textos:

Solveigs Sang ("Canción de Solveig")

Kanske vil der gå både Vinter og Vår,
 og neste Sommer med, og det hele År,
 men engang vil du komme, det ved jeg vist,
 og jeg skal nok vente, for det lovte jeg sidst.
 Gud styrke dig,
 hvor du i Verden går,
 Gud glæde dig,
 hvis du for hans Fodskam mel står.
 Her skal jeg vente til du kommer igjen;
 og venter du hist oppe,
 vi træffes der, min Ven!

Quizás pasen el invierno y la primavera,
 y también el próximo verano, y todo el año,
 pero algún día vendrás, estoy seguro de ello,
 y yo te esperaré, como te prometí la última vez.
 Que Dios te dé fuerzas
 dondequiera que vayas,
 que Dios te llene de alegría
 a los pies de su trono.
 Aquí te esperaré hasta que vuelvas;
 y si tú me esperas allá arriba,
 ¡nos encontraremos allí, amigo mío!

Solveigs Vuggesang ("Canción de cuna de Solveig")

Sov, du dyreste Gutten min!
Jeg skal vugge dig, jeg skal våge.
Gutten har siddet på sin Moders Fang.
De to har leget hele Livsdagen lang.
Gutten har hvilet ved sin Moders Bryst
hele Livsdagen lang. Gud signe dig, min Lyst!
Gutten har ligget til mit Hjerte tæt
hele Livsdagen lang. Nu er han så træt.
Sov, du dyreste Gutten min!
Jeg skal vugge dig, jeg skal våge.

*¡Duerme, mi querido niño!
Yo te meceré y velaré por ti.
El niño está sentado en el regazo de su madre.
Los dos han estado jugando todo el día.
El niño descansa en el pecho de su madre
todo el día. ¡Que Dios te bendiga, mi amor!
Este niño ha estado siempre cerca de mi corazón
durante toda mi vida. Ahora está tan cansado.
¡Duerme, mi querido niño!
Yo te meceré y velaré por ti.*

Peer Gynts Serenade ("Serenata de Peer Gynt")

Jeg stængte for mit Paradis
og tog dets Nøgle med.
Det bar tilhavs fornordlig Bris,
mens skjønne Kvinder sit Forlis
på Havsens Strand begræd.
Mod Syd, mod Syd skar Kjølens Flugt
de salte Strømmes Vand.
Hvor Palmen svaier stolt og smukt,
i Krans om Oceanets Bugt,
jeg stak mit Skib i Brand.
Ombord jeg steg på Slettens Skib,
et Skib på fire Ben.
Det skummed under Piskens Hieb;
jeg er en flygtig Fugl, o grib,
jeg kviddrer på en Gren!
Anitra, du er Palmens, Most.
Det må jeg sande nu...!
Ja, selv Angoragjedens Ost
er neppe halvt så sød en Kost,
Anitra, ak som du! Anitra, ak som du!

*Cerré las puertas de mi paraíso
y me quedé con la llave.
La brisa del norte se la llevó mar adentro,
mientras las bellas mujeres lloraban
su pérdida en la playa.
Hacia el sur, hacia el sur surcaba la quilla
las aguas saladas de las corrientes.
Donde la palmera se mece orgullosa y hermosa,
en una corona alrededor de la bahía del océano,
incendié mi barco.
Subí a bordo del Barco de Slettens,
un barco de cuatro patas.
Espumaba bajo el azote del látigo;
soy un pájaro fugaz, oh águila,
¡trino en una rama!
Anitra, tú eres la palma, la miel.
¡Ahora debo reconocerlo...!
Sí, ni siquiera el queso de la cabra de Angora
es ni la mitad de dulce que tú,
¡Anitra, ay, como tú! ¡Anitra, ay, como tú!*



Esperamos que este programa les haya transportado, aunque sea por unos breves minutos, a un mundo de sensibilidades muy especiales, las de los hombres y mujeres que habitan en la Europa más septentrional, donde el invierno es muy frío, el verano eternamente luminoso y la naturaleza tan maravillosa como el amor.

Con nuestros mejores deseos.

Telemann Trío



Telemann
trío

telemanntrio.com