



ESPLENDOR IMPERIAL BARROCO

INGLATERRA Y ESPAÑA

TELEMANN
TRÍO

SUSANA ZABACO (soprano)
EMILI CASTELO-BRANCO (trompetas barrocas)
PATXI GARCÍA GARMILLA (órgano)

Sábado 15 de agosto de 2026
20.30 horas

IGLESIA DE SANTA MARÍA
MEDINA DE RIOSECO (VALLADOLID)

✦ MÚSICA PARA ENGRANDECER EL ALMA ✦

“Esplendor imperial en el Barroco: Inglaterra y España”

Sin lugar a dudas, España e Inglaterra llegaron a formar, en momentos diferentes de la historia, dos grandes imperios, si bien sólo uno, el español, dio lugar a toda una gran civilización y esto le colocó a la vanguardia de su tiempo. El idioma fue su gran baluarte, y contribuyó a unificar una multitud de culturas y civilizaciones bajo unos mismos principios lingüísticos, sociales y religiosos.

En efecto, España impuso su lengua, su religión (el catolicismo) y su estructura social, pero también se mezcló con las culturas indígenas y africanas, dando lugar a una civilización mestiza única en América. Fundó ciudades y estructuras permanentes que siguen siendo centros neurálgicos (México, Lima, Bogotá, Buenos Aires) y estableció universidades, cabildos y un sistema legal unificado (las Leyes de Indias). Hoy día, más de veinte países comparten el idioma español, las tradiciones religiosas y los marcos culturales que tuvieron su origen en este proceso.

En cambio, el modelo colonial del Imperio Inglés en América del Norte no buscó la fusión con las poblaciones indígenas, sino más bien se esmeró en desplazarlas o incluso eliminarlas. Las denominadas “Trece Colonias” se desarrollaron con un espíritu independiente y sin intención de integrarse culturalmente con los pueblos locales. En Asia y África, el Imperio Inglés se centró en el comercio, el control marítimo y la explotación económica, pero no en la creación de una civilización mestiza.

De este modo, la percepción de ambos imperios es esencialmente muy distinta. El Imperio Español puede verse como “civilizador”, en el sentido de crear una nueva síntesis cultural. Por el contrario, el imperio inglés fue más bien económico y político, sin la misma integración cultural. Muchos estudios llevados a cabo por eminentes historiadores han incidido en que el Imperio Inglés ha dado lugar a instituciones políticas, legales y económicas (como el *common law* o el liberalismo), mientras que el español dejó sobre todo un legado cultural y lingüístico.

El Imperio Español alcanzó su apogeo entre los siglos XVI y XVII. Se convirtió en la primera potencia global de la historia con una extensión máxima de aproximadamente 24 millones de kilómetros cuadrados. Por su parte, el Imperio Británico dominó los siglos XVIII, XIX y principios del XX. Llegó a ser el imperio más grande de la historia humana, abarcando alrededor de 35,5 millones de kilómetros cuadrados (casi una cuarta parte de la población y superficie mundial) en 1920.

El modelo español se centró en la integración cultural, el mestizaje y la evangelización, a diferencia del modelo británico, que se basó principalmente en el comercio, la explotación de recursos y el dominio marítimo. Operó mediante compañías comerciales (como la Compañía de las Indias Orientales) y estableció numerosas colonias en territorios como América del Norte, además de su posterior expansión por África y Asia.

Desde el comienzo, ambos imperios mantuvieron una guerra constante por la hegemonía mundial, marcada por episodios como la derrota de la Armada Invencible en 1588, los ataques de corsarios ingleses a los galeones españoles y los múltiples enfrentamientos territoriales directos (como la Guerra de los Siete Años). Sin embargo, ambas coronas estuvieron

brevemente unidas en el siglo XVI cuando el rey español Felipe II contrajo matrimonio con María I de Inglaterra, convirtiéndose así en rey consorte de Inglaterra e Irlanda entre 1554 y 1558.

En el terreno musical, ambos imperios se han diferenciado de manera notable. A la pompa y solemnidad haendelianas en la corte de Londres, se opuso un barroco español muy apoyado en la música popular durante el reinado de los Austrias; eso sí, la entrada del siglo XVIII con el advenimiento de los Borbones, que se hicieron con la corona española después de una larga contienda, trajo consigo la incorporación de los gustos franceses e italianos a la música cortesana, con lo que vino a producirse una fusión muy particular entre el refinamiento europeo y la tradición popular española que creó modelos musicales realmente singulares.

Uno de los rasgos más peculiares de la música española de la primera mitad del siglo XVIII es la transición del antiguo villancico con estribillo y estrofas a la forma ternaria de aria *da capo*; de hecho, numerosos modelos intermedios entre ambas pueden encontrarse en las cantadas de José de Torres, Joaquín García, Antonio Literes y Antonio Cabezudo. Este procedimiento formal no solo se produjo en las piezas solísticas, sino que también se extendió a las grandes formas corales de la música religiosa, como puede constatarse en los villancicos de Juan Antonio Juanas de la segunda mitad de este siglo. Y también, dentro del espíritu integrador entre culturas del que hemos hablado en párrafos anteriores, se produjo una hermosa fusión entre la música indígena y la española, con preciosas obras como las de Juan de Araujo, José de Cascante o las piezas del “Códice Martínez Compañón”. Ello no hace más que demostrar que, también en el terreno artístico, se produjo un proceso de asimilación de las formas autóctonas, que enriquecieron las creaciones musicales resultantes.

El programa que se escuchará en este concierto ejemplifica a la perfección los rasgos musicales específicos de ambos barrocos; el inglés, cultivador del aria operística, cautivado por el virtuosismo de los maestros franceses e italianos y heredero del contrapunto clásico derivado de los modelos renacentistas; el español, fiel a las características constructivas del órgano ibérico, más próximo a las arias descriptivas de inspiración italiana y siempre muy apoyado en los ritmos de danza, incluyendo los del folklore americano.

Disfruten de este magnífico repertorio, donde las más elaboradas técnicas compositivas y los más íntimos sentimientos humanos se dan la mano para crear auténticas obras de arte.



Telemann Trío (telemanntrio.com)

Índice

	Pág.
Programa	5
Telemann Trío “for you”	6
o. El órgano barroco de la iglesia de Santa María de Mediavilla en Medina de Rioseco (Valladolid)	9
1. Georg Friedrich Händel	13
2. John Stanley	16
3. Henry Purcell	18
4. Jeremiah Clarke	28
5. José de Torres y Martínez-Bravo	32
6. Juan de Sessé y Balaguer	41
7. Joaquín García Sanchís	46

telemanntrio.com



“Esplendor imperial en el Barroco: Inglaterra y España”

Telemann Trío

Susana Zabaco (soprano)

Emili Castelo-Branco (trompetas barrocas)

Patxi García Garmilla (órgano)

Programa

- * **Georg Friedrich Händel** (Halle, Alemania, 1685 – Londres, 1759)
 - “Rejoice, rejoice greatly, O daughter of Zion”
 (“Alegraos sin medida, oh, hijas de Sión”, de “El Mesías”, 1741)
- * **John Stanley** (Londres, 1712 – 1786)
 - Voluntary op. 7 no. 8 (Largo - Vivace) (órgano)
- * **Henry Purcell** (Westminster, Londres, 1659 – 1695)
 - “Hark! The ech'ing Air” (“Escucha el aire que hace eco”)
 (de “The Fairy Queen / La Reina de las Hadas”)
- * **Jeremiah Clarke** (Londres, ca. 1674 – 1707)
 - Marcha del Príncipe de Dinamarca (“Trumpet Voluntary”)
- * **Henry Purcell**
 - “Thy hand, Belinda / When I am laid in earth”
 (“Tu mano, Belinda / Cuando yazca en la tierra”) (Recitativo y Aria de “Dido y Eneas”)
- * **José de Torres y Martínez-Bravo** (Madrid, ca. 1670 – 1738)
 - Obra de mano derecha de medio registro (órgano)
 - “Reloj que señala” (Cantata al Santísimo Sacramento)
 - Aria: “Reloj que señala la hora felice”
 - Recitado: “¡Ay, que cada minuto que pasa!”
 - Aria: “Aun en música sonora”
- * **Juan de Sessé y Balaguer** (Calanda, Teruel, 1736 – Madrid, 1801)
 - Preludio, Largo e Intento en si bemol mayor (1772) (órgano)
- * **Joaquín García Sanchís** (Anna, Valencia, 1710 – Las Palmas de Gran Canaria, 1779)
 - “¡Ay, qué prodigio!” (Villancico al Santísimo Sacramento, 1763)

Fuera de programa:

- * **Henry Purcell**
 - “Sound the Trumpet” (“Toca la trompeta”) (de la oda “Venid, hijos del arte”)

Telemann Trio “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, cursó en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao 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 en dicho Conservatorio.

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

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

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

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

Es Doctor en Geología por la Universidad del País Vasco.

Leonor Hennequet (registrante)

Nacida en Portugalete, cursó estudios de piano y órgano en el Conservatorio “Juan Crisóstomo de Arriaga” de Bilbao. En la actualidad, estudia arpa céltica y sinfónica con María Llanos Callejas, 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.

Es Doctora en Medicina y Cirugía por la Universidad del País Vasco.



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

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



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

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

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

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

Partido izquierdo

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

Partido derecho

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

Contras: ocho pisas

Efectos: dos pisas para Timbales en RE y LA

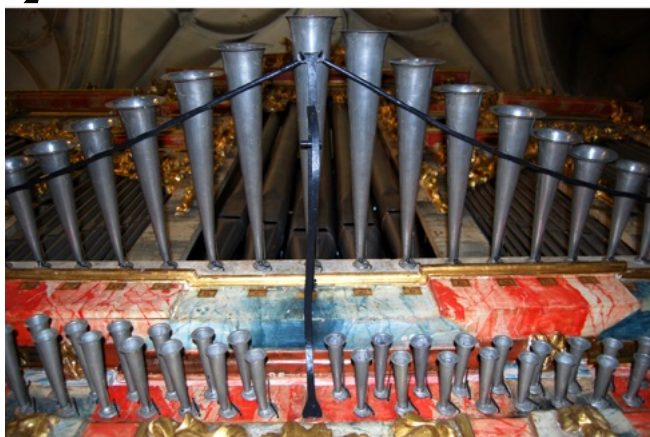
Diapasón: $a' = 415$ Hz.



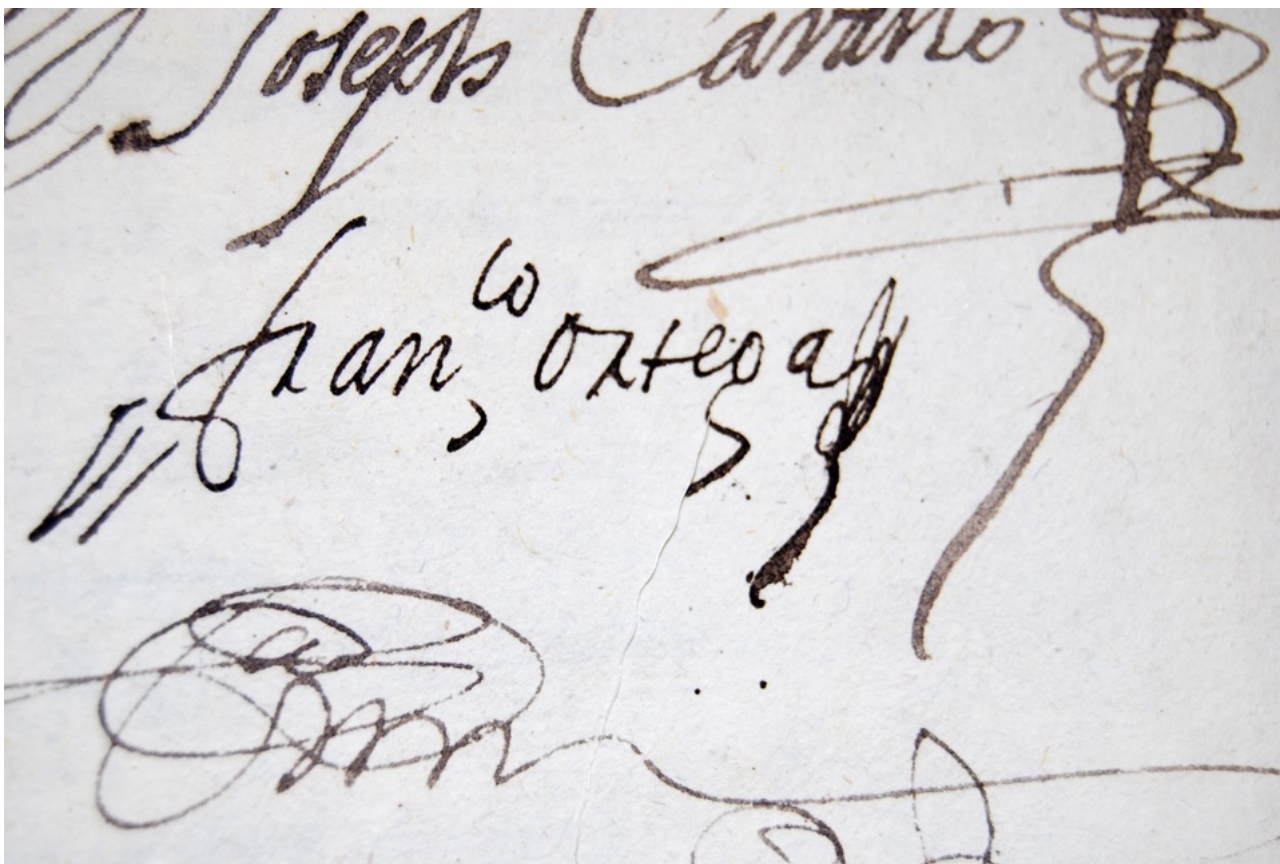
1

2

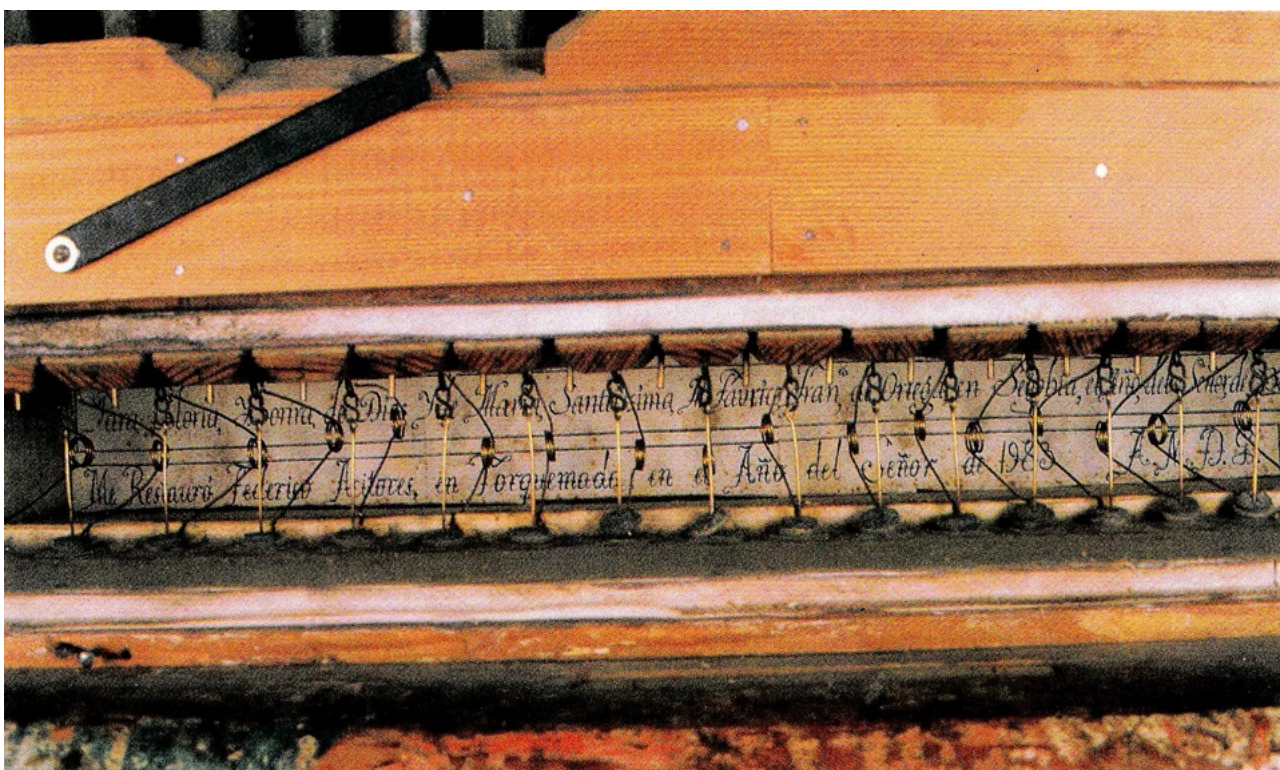
3



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



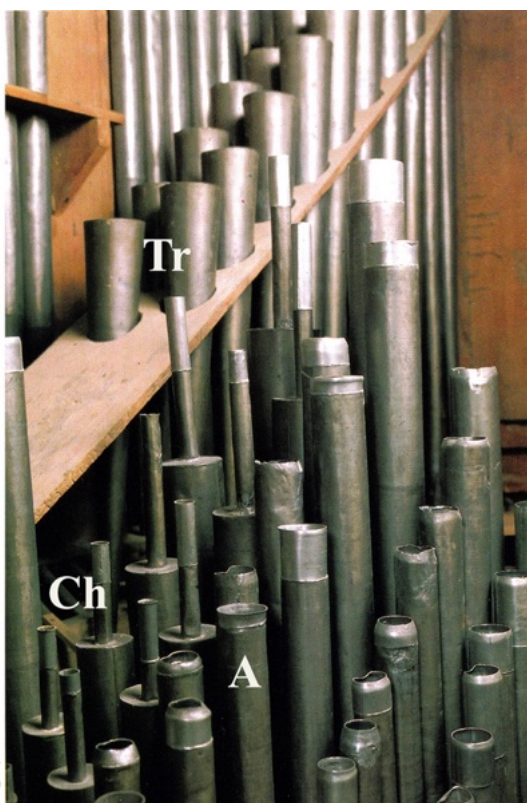
4. Firma de Francisco Ortega (foto cedida por Ana Caramanzana)



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



6

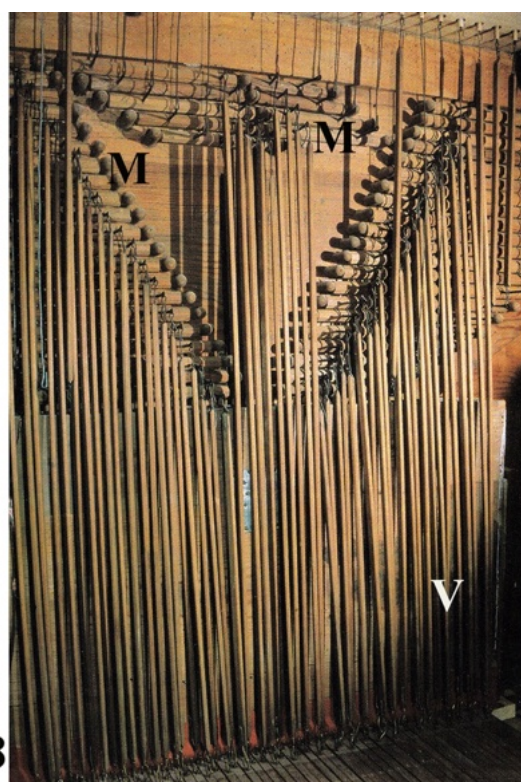


7

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



8



9

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

1. Georg Friedrich Händel

Sin duda, la obra más popular del gran maestro alemán nacido en Halle, que conquistó con su música Italia e Inglaterra durante el siglo XVIII, es el gran oratorio “El Mesías”. Algunos de los siguientes comentarios están tomados de Albert Torrens, periodista y director de la «Revista Musical Catalana», quien describe con precisión las motivaciones que llevaron a Händel a escribir esta obra.

El Mesías es una obra de una importancia especial en la historia de la música. Händel lo compuso en solo tres semanas durante el verano del 1741, en un momento en que estaba expandiendo su repertorio con esta nueva forma de oratorio dramático de origen romano semejante a la ópera concertante –es decir, sin escenificación–, a la cual aplicó una mezcla de estilos y el uso de la lengua inglesa en un intento de modificar el gusto del público londinense hacia la ópera italiana.



A la izquierda, Charles Jennens por el pintor Thomas Hudson. A la derecha, Georg Friedrich Händel por Balthasar Denner

Charles Jennens (Leicestershire, Inglaterra, 1700 – Gopsall, Inglaterra, 1773), gran conocedor de las Escrituras, escribió un libreto de evidente componente litúrgica, a la manera de un sermón que nos habla de la gloria de Cristo y conforta en la moral al género humano más allá de la simple narración de los hechos de la vida de Jesucristo. Pero lo importante es que el comentario de las lecturas seleccionadas es muy directo, sin paráfrasis, a la vez que renuncia a la convencionalidad del lenguaje eclesiástico. De este modo, los oratorios sobre temas sagrados, en los que Händel reutilizó fragmentos de obras profanas anteriores, se podían representar en teatros durante la Cuaresma, época en que estaban prohibidas las óperas.

Desde el punto de vista dramático, el oratorio se estructura en tres partes siguiendo un modelo eminentemente teatral, esto es, cada escena se compone de un recitativo y un aria coronados por un coro. La primera parte explica la profecía del Antiguo Testamento que anuncia la venida del Salvador. En contraste con la dulzura de esta, la segunda hace referencia a la pasión,

resurrección y ascensión de Cristo y acaba con la visión de su triunfo a través del celeberrimo “Aleluya”. Después de este clímax, la tercera parte aplaca los temores de la humanidad ante lo inexorable de la muerte.

La obra se estrenó con gran éxito el 13 de abril de 1742 en el *New Musick Hall de Fishamble Street* Dublín, entonces segunda ciudad del Reino Unido, donde Händel había sido invitado a pasar una temporada. La velada tenía fines benéficos, fue dirigida por el propio compositor y tuvo un éxito rotundo. Para maximizar el aforo en el recinto, se pidió al público que acudiera sin espadas y que las mujeres no llevaran vestidos con aros (miriñaques). Desde entonces el compositor dirigió “El Mesías” cada año hasta el final de su vida –en total, treinta y seis representaciones–, siempre a la conclusión de la Cuaresma. Revisó varias veces la partitura en función de los gustos del público y de los intérpretes que tenía en cada momento.



El *New Musick Hall* de *Fishamble Street* en Dublín

Tras de la muerte de Händel, se instauró la tradición de programar “El Mesías” en interpretaciones multitudinarias que han constituido todo un símbolo del espíritu de comunidad y de la transversalidad de la actividad coral a todas las capas sociales. Con todo, hacia el final del siglo XIX aparecieron las primeras voces que pedían devolver al equilibrio de fuerzas que Händel había pensado, con formaciones más pequeñas y, desde mediados de siglo XX, con instrumentos originales y articulación y afinación barrocas.

La espléndida aria “Rejoice, rejoice greatly, O daughter of Zion” se sitúa hacia el final de la primera parte y es la segunda versión, que el maestro compuso a partir de una primera escrita en 12/8. Sin duda, refleja una vitalidad y un movimiento mucho más intensos que su precursora, por lo que está llena de energía y constituye una oración de júbilo hacia el Salvador de la humanidad. El texto de Charles Jennens está basado en el Libro de Zacarías (9:9-10) y dice así:

Rejoice, rejoice greatly,
O daughter of Zion!
Shout: “O daughter of Jerusalem;
behold, thy king cometh unto thee,
He is the righteous Saviour,
and He shall speak peace unto the heathen”.

¡Alegraos, alegraos sin medida,
oh, hijas de Sión!
Proclamad: “Hijas de Jerusalén;
mirad, vuestro Rey está con vosotras.
Él es el justo Salvador
que llevará la paz a los paganos”.

Allegro. senza Rip.

(Violini.)

(SOPRANO.)

(Bassi.)

Allegro non troppo.

Pianoforte.

f

tr

p

f

p

Re-joice, re-
Wohlauf, wohl-

-joice, re-joice—greatly.
-auf, wohlauf,—frohlo-cke!

re-joice— O daughter of Si-on,
frohlo-cke, o Tochter von Zi-on,

O daughter of Si-on, re-joice, re-joice,
o Tochter von Zi-on. wohlauf, frohlo-

Georg Friedrich Händel: comienzo del aria "Rejoice, rejoice greatly, O daughter of Zion", del oratorio "El Mesías"

2. John Stanley

Ciego a los dos años debido a un accidente doméstico, John Stanley comenzó a estudiar música a los siete, aunque hizo pocos progresos con su primer profesor, John Reading. Mucho mejor debió irle con Maurice Greene en la Catedral de San Pablo porque, antes de cumplir los doce años, fue nombrado organista en la vecina iglesia de All Hallows en Bread Street. En 1726 consiguió un puesto similar en St Andrews de Holborn, tal y como apunta Charles Burney, “por delante de un gran número de candidatos”. Ocho años después, fue nombrado organista de la “Honourable Society of the Inner Temple”. Burney señala que los “voluntaries” que tocaba Stanley en el “Temple” eran motivo de atracción para muchos músicos que llegaban a Londres, entre ellos el propio Händel. Además, Stanley era un excelente violinista que dirigió durante varios años los conciertos por suscripción que tenían lugar en la Swan Tavern, Cornhill y el castillo de Paternoster Row. En 1729 se convirtió en el músico más joven que obtuvo el grado de “Bachelor in Music” por la Universidad de Oxford.



Dos retratos de John Stanley: a la izquierda, de joven (anónimo); a la derecha, en su madurez (grabado de Mary Ann Scott según un óleo de Thomas Gainsborough)

En 1738, Stanley contrajo matrimonio con Sarah, la hija mayor del Capitán Edward Arlond de la “Compañía de las Indias Orientales”, lo que le supuso una dote de 7.000 libras. Ese mismo año, la pareja marchó a vivir a Walbrook, junto con Ann, hermana de Sarah, que actuaría más tarde como amanuense del ciego maestro. Por aquel entonces, Stanley trabó amistad con John Hawkins, escritor e historiador de música, quien le proporcionó varios textos para sus cantatas a solo. Nuestro compositor gozaba de una vida acomodada como organista y profesor, a la vez que se relacionaba con un amplio círculo de amigos. También dirigió varios oratorios de Händel entre 1750 y 1760, y, tras la muerte de este en 1759, asumió la responsabilidad de interpretar los oratorios de Cuaresma, primero en el Covent Garden y después en Drury Lane. También dió a conocer sus propios oratorios, compuestos sin duda bajo la influencia de los de Händel. En 1770 fue elegido director del Orfanato de Londres, tomando parte en todos los eventos musicales que allí acontecían, incluidas las interpretaciones anuales de “El Mesías” entre 1775 y 1777, y seleccionando y componiendo la música que se interpretaba en los servicios de la Capilla.

También tomó parte en los conciertos benéficos del “Magdalen Hospital”. En 1779 sucedió a Boyce como director de la “Banda de Músicos del Rey” y compuso varias odas de cumpleaños y de Año Nuevo, por desgracia, hoy perdidas. Su colección de música, libros e instrumentos fue subastada en *Christie's* en Junio de 1786.

A Stanley se le recuerda hoy sobre todo por sus tres colecciones (op.5, 6 y 7) de diez “voluntaries” cada una. Un “voluntary” (o “voluntario”) es una pieza para órgano compuesta básicamente por dos movimientos rápidos: a) uno inicial –que suele estar precedido por una breve introducción en tiempo lento, a veces al estilo de la obertura francesa– que se caracteriza por diálogos y juegos “a solo” (generalmente de corneta); y b) un segundo tiempo de estructura similar al primero, o bien fugado. Entre ambos suele situarse una breve cadencia en tiempo lento, de carácter improvisatorio, que sirve de enlace. El “voluntary” que ofrecemos hoy es el octavo de los diez de la tercera colección (op.7). Escrito en el tono de la menor, comienza con un *Andante Staccato* en forma de obertura francesa –para el que recomendamos un ritmo con puntillos–, al que sigue un *Allegro* muy vivaz y ornamentado con abundantes pasajes en diálogo que recuerdan a la música francesa de la época. Una breve cadencia en *Adagio* da paso a la *Fugue* final, escrita a tres voces, muy transparente en su escritura, que cierra la obra con gran brillantez. De este modo, podemos disfrutar de una verdadera forma de “concerto” para órgano, apreciando la sencillez textural de la música, los contrastes tímbricos requeridos del instrumento y los cambios de *tempo* que delimitan con nitidez los diferentes movimientos. En definitiva, estamos ante una obra maestra de Stanley que se escucha con facilidad y capta nuestra atención desde el primer momento.

VOLUNTARY VIII

The image displays the musical score for Voluntary VIII by John Stanley, divided into four distinct sections labeled A, B, C, and D. Section A, titled 'Andante Staccato', features a 'Full Organ' texture with a slow, staccato melody in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left. Section B, 'Allegro', is a lively movement characterized by frequent trills and a more active melodic line. Section C, 'Adagio', provides a brief, slow cadence with sustained chords. Section D, 'Fugue', is the final movement, written for three voices in a 2/4 time signature, showcasing a transparent and intricate contrapuntal texture.

John Stanley: Voluntary op.7 n.º 8, con la introducción (A), el inicio del primer movimiento (B), la cadencia central (C) y la fuga final (D)

3. Henry Purcell

Entró a formar parte del coro de la Capilla Real con apenas ocho años y tuvo por maestros a John Blow y Matthew Locke. En 1677 fue nombrado compositor de los violines del rey, y en 1679 sustituyó a Blow como organista de la abadía de Westminster. Se encargó de la restauración de los instrumentos de la corte, así como de la composición de numerosas obras de carácter religioso, entre las que destacan algunos *anthems* y oficios como *I was glad, in the midst of life* (1682), *Morning and evening service* (1682-1683) o *Te Deum and jubilate* (1694).



Henry Purcell (retrato al óleo de John Closterman, Galería Nacional del Retrato, Londres)

Entre sus óperas y otras obras escénicas cabe mencionar la célebre *Dido y Eneas* (1689), obra clave en los inicios de la música dramática, con importantes influencias de Jean-Baptiste Lully; destacan también *Dioclasian* (1690), *The Fairy Queen* (1692) y *The Tempest* (1695); en estas dos últimas adaptó al drama musical dos piezas de Shakespeare: “El sueño de una noche de verano” y “La tempestad”.

Dedicó también un buen número de cantatas y odas a diversos monarcas, a quienes sirvió durante toda su vida: Carlos II, Jacobo II y la esposa de Guillermo III de Inglaterra, María II Estuardo, para la que escribió algunas de sus composiciones más brillantes, como *Why are all the Muses mute* (1685), *Arise my muse* (1690) o *Celebrate this festival* (1693). Destacables son asimismo las odas que dedicó a Santa Cecilia, como *Welcome to all the pleasures* (1683) o *Hail bright Cecilia* (1692).

Su música instrumental, quizás no tan conocida, participa de los mismos logros que su música vocal, tal como evidencian sus fantasías y sonatas, escritas todas ellas según una concepción contrapuntística en conjunción con el estilo italiano de Arcangelo Corelli y el peculiar humor inglés, de lo que resultó una música de estilo muy personal.

“**La reina de las hadas**” (*The Fairy Queen*) es una ópera con prólogo y cinco actos, cuyo libreto en inglés es de autor anónimo, fruto de la adaptación de la comedia de William Shakespeare “El sueño de una noche de verano”. Algunos investigadores piensan que el libretista pudo haber sido Thomas Betterton, junto al que Purcell trabajó también en su ópera *Dioclesian*, pero otros se inclinan por Elkanah Settle.



“The Fairy Queen” (William Christie y Mourad Merzouki, Auditorio Nacional de Música, Madrid, 14 de enero de 2024)

El estreno tuvo lugar el 2 de mayo de 1692 en el *Queen's Theatre* de Dorset Garden en Londres. La coreografía de las danzas fue elaborada por Josias Priest, quien también trabajó en *Dioclesian* y *Dido y Eneas*. Purcell no adaptó el texto de Shakespeare a la música, sino que creó pequeñas mascaradas entre actos, a la manera de un *intermezzo* italiano. Algunos de los textos fueron modernizados para una mejor comprensión por parte del público del siglo XVII. Las mascaradas están relacionadas con la música, pero solo en sentido metafórico, en vez de literal. Por ejemplo, la “Mascarada del himen” precede a los votos de la boda.

El aria “Hark! The echoing air” tiene lugar en el Acto V. Desde el punto de vista argumental, se sitúa en la gran mascarada final, un festejo organizado por el rey de las hadas, Oberón, para celebrar la reconciliación universal y el amor. Oberón y Titania (la reina de las hadas) se han reconciliado tras sus disputas. Para conmemorarlo y festejar también las bodas de los amantes humanos de la obra, Oberón ordena la creación de un “mundo nuevo y transparente” lleno de magia y alegorías. Tras una serie de danzas exóticas, dos mujeres cantan para celebrar el triunfo de Cupido y de la naturaleza. El aria funciona específicamente como un preludio festivo para despertar e invocar a Himeneo, el dios del matrimonio. Inmediatamente después de que se canta que “los Cupidos complacidos baten sus alas”, las cantantes y el coro convocan formalmente al dios cantando “¡Himeneo, aparece!”, abriendo paso al desenlace feliz de la obra. Musicalmente, al ser un momento de pura exaltación y triunfo amoroso, Purcell utiliza una línea vocal virtuosa llena de florituras que imitan el sonido de las trompetas y los ecos de la victoria. El texto dice así:

Hark, the echoing air a triumph sings,
And all around pleas'd Cupids
clap their wings.

¡Escucha, el aire que hace eco canta un triunfo,
Y a su alrededor, los Cupidos complacidos
baten sus alas.

SONG (*Soprano*) and CHORUS. HARK! THE ECH'ING AIR.

Nº 51.

(Tr. Solo.)

2nd WOMAN.

Hark! hark! the

ech-ing air a tri-umph sings, hark! the ech-ing air a

tri-umphsings, a tri-

umph, a tri-

umph, tri-umph sings, a tri-

Por su parte, “**Dido y Eneas**” es una de las primeras óperas inglesas y, sin duda, la más célebre del Barroco británico. Estrenada en 1689, destaca por su fusión de estilos francés e italiano dentro de una estructura genuinamente inglesa. Su expresividad musical, el uso del coro y el conmovedor ‘Lamento de Dido’ han convertido esta obra en un referente imperecedero del repertorio operístico. Los comentarios que incluimos a continuación han sido tomados del artículo de Fabiana Sans Arcílagos (melomanodigital.com).

Considerada como la primera ópera inglesa junto a “Venus y Adonis” de Blow, “Dido y Eneas” (1689) se caracteriza por la unificación de estilos, como se puede ver en sus partes instrumentales a la francesa, partes vocales principales a la italiana y arias ‘autóctonas’. Pero, a pesar de encontrarnos con ciertas similitudes en las formas de composición que se utilizaban hasta el momento, lo cierto es que la música inglesa, tras su reestructuración y el desarrollo del *air* y las mascaradas, buscaba alejarse del patetismo humano de la música italiana y del espíritu austero de la francesa, teniendo como objetivo principal que la música proporcionara un ‘entretenimiento sensual y servir de ornamento sonoro’. Según el musicólogo Manfred Bukofzer, “la obsesión de Purcell por crear efectos sensuales se pone de manifiesto con igual importancia en su escritura para coros, su orquestación, su tratamiento de la disonancia y la gracia de su estilo melódico, adaptando e incluyendo lo italiano y lo francés en su música”.

Pero, como hemos comentado, el desarrollo de la ópera inglesa estuvo precedido por el *air* y las mascaradas. El *air* es una canción típica basada en una especie de *ostinato* secuencial denominado ‘bajo de Ground’, sobre el que solía desarrollarse una canción o composición instrumental. Esta técnica fue de uso recurrente en casi todos los compositores de la época.

Por otro lado, tenemos las mascaradas, que se pueden explicar como espectáculos de baile y música con gran peso del coro. Se estructuraban en una entrada en procesión, varios diálogos y el descubrimiento de la *masque* a través de una canción solista, dejando plenamente expuesta la temática de la obra. Este tipo de espectáculos proliferaron considerablemente en la época de Jacobo I, gracias a las relaciones políticas que podían hacerse a través de ellos, llegando a desarrollarse las mascaradas cortesanas, cuya música, lamentablemente, no ha sobrevivido al paso de la historia.

En la época de Carlos I, las mascaradas llegaron a una etapa de esplendor y grandiosidad. Gran parte de su función era alegórica y se convirtieron en espectáculos de un alto costo. La partitura más extensa que se conserva de esta época es “El triunfo de Britania” (1638), con música de Henry Lawes. Pero esta etapa se vio truncada con el levantamiento de Crownwell en 1649 y la llegada de la República, que veía con malos ojos el entorno de representación cortesano de las mascaradas, aunque no la temática de algunas de ellas. Así, en esta época de puritanismo de la Commonwealth en la que se censuraba el teatro, se llegó a reinventar la mascarada, disfrazando las representaciones de conciertos instrumentales. En esta época tuvo lugar la primera representación totalmente cantada: “El asedio de Rodés”, que podemos entender como una proto-ópera inglesa; lamentablemente, la partitura tampoco se ha conservado.

En 1660 se produce la restauración de la monarquía inglesa con Carlos II. En esta época se favorecen las artes que, a pesar del afrancesamiento del rey, van a mantenerse dentro de su estructura inglesa. Esta restauración trajo consigo la vuelta de las mascaradas a la corte, como la titulada “Albion y Albanus” de Louis Grabu. Así, y gracias a la gran tradición del teatro inglés, el tránsito hacia la ópera italiana no era una opción real, llegando a crearse las que se han tomado como las dos primeras óperas inglesas: “Venus y Adonis” (1683) de Blow y “Dido y Eneas” (1689) de Purcell.

Esta última fue concebida para un entorno limitado, casi podría decirse que para aficionados. La obra se estrenó 1689 en un colegio de internado de niñas en Chelsea y fue escenificada por Josias Priest, bailarín profesional del teatro inglés. El libreto es de Nahum Tate, sobre el Libro IV de “La Eneida” de Virgilio. Sus personajes se limitan a la pareja protagonista, dos asistentes y brujas, otorgándole gran peso en la historia al coro.

Purcell compuso su obra en un pequeño formato —de cámara—, utilizando únicamente instrumentos de cuerda y continuo, en donde exponía canciones e instrumentación al estilo francés, pero manteniendo una forma de recitativo inglés con mucho movimiento melódico, es decir, manteniendo la tradición del *air*. Purcell reserva estos momentos de *airs* tradicionales para los personajes secundarios, como Belinda y el asistente de Eneas. Uno de esos pasajes es el que canta Belinda, en el que las hemiolias en *air* tradicional son repetidas por el coro; el personaje masculino está en el ternario (‘No never!’) y repite el coro ‘Come away’, con una entrada imitativa muy breve.

Por otro lado, musicalmente las partes instrumentales son a la francesa, tal como se deja ver en la obertura, aunque esta no cumple rígidamente los esquemas de la misma; y otras, como las arias, tienen una estructura más italiana sobre un bajo continuo, ‘incluyendo el lamento estremecedor de Dido sobre el emblemático tetracordo cromático descendente’. Como hemos dicho, el coro tiene gran importancia en la ópera, ya que participa y comenta la acción, tal y como sucedía con los coros en la tragedia griega; este énfasis significativo del drama coral nos prueba hasta qué punto la imaginación de Purcell y la de su libretista Tate se vieron condicionadas por las tradiciones corales de la mascarada.



Lamento de Dido (Auditorio Municipal de Lucena, Córdoba, 7 de mayo de 2016)

Otra de las características que se deben tomar en cuenta en la ópera son las impresionantes arias que nos deja Purcell en su obra. Sin duda la más relevante es el aria de despedida de Dido, ‘When I am laid in earth’. El Lamento de Dido es el aria que escenifica la muerte de la reina. Esta temía la partida de Eneas antes de entregarse a él y, pese a ello, quiso arriesgarse por su amor. Por ello, pide que, cuando yazca en la tierra, la recuerden a ella y olviden sus errores, su destino (‘Remember me, but forget my fate’). La melodía principal va acompañada por un bajo

siempre descendente, presentado por los violonchelos. Este movimiento es utilizado por Purcell como un *ostinato*, al que se le suman otros instrumentos, generando una gran angustia en la que juega con la imagen del hundimiento en las profundidades. El ritmo es lento, simulando una marcha fúnebre.

“Dido y Eneas” es la ópera más representada en el Reino Unido y la nº 57 entre las óperas más representadas en todo el mundo. En cualquier caso, existe una discusión entre los estudiosos sobre quién fue el verdadero destinatario de esta ópera. Unos abogan porque fue compuesta para Carlos II y otros para Jaime II. No obstante, según la documentación de la época que ha llegado hasta nosotros, la primera representación tuvo lugar con Josias Priest en el colegio femenino de Chelsea, en Londres, en diciembre de 1687, y probablemente fue representada de nuevo dos años más tarde en el mismo escenario. Lo que sí es seguro es que la ópera jamás volvió a ser representada en vida de Purcell, pues la siguiente interpretación de la que se tiene constancia fue dentro de una mascarada en el Teatro Thomas Betterton de Londres en 1700. Esta fue probablemente la última representación escénica de la que se tiene noticia en esta primera etapa, pues no volvería a montarse como tal hasta 1895, con motivo de la conmemoración del bicentenario de la muerte de Purcell por parte de los alumnos del *Royal College of Music* de Londres. La primera vez que este montaje salió del Reino Unido fue en 1895, cuando fue interpretada por primera vez en la *University Society* de Dublín.

“Dido y Eneas” dio el salto trasatlántico en 1923, cuando fue representada por primera vez en el Hotel Plaza de Nueva York, a cargo de las chicas de la *Rosemary School*. Un año más tarde, fue interpretada en versión de concierto por la Sociedad de Amigos de la Música en el *New York City Town Hall*, dirigida por Artur Bodanzky, quien se encargó además de la edición crítica de la partitura.

Con la aparición de nuevas ediciones, la interpretación de esta ópera se vio incrementada por todo el mundo. Entre las representaciones contemporáneas, cabe mencionar el montaje de Emmanuelle Haïm de comienzos de los 2000. El reparto no podía ser mejor, con Susan Graham como Dido, Ian Bostridge como Eneas, Camilla Tilling como Belinda y Felicity Palmer como la hechicera. Parte del éxito de esta versión es que combinaba diferentes fuentes documentales, extrayendo lo mejor de cada una de ellos y además tenía una gran carga teatral.

Otra versión a tener en cuenta es la que el director de escena Jonathan Millers llevó a Dinamarca en el año 2007, bajo la dirección musical de Kevin Duggan, así como las producidas con motivo de la conmemoración del 350 aniversario del nacimiento de Purcell a cargo de la Royal Opera de Londres, que combinaba danza contemporánea con efectos de animación y que se representaba junto a *Acis y Galatea* de Händel.

Recitativo

Thy hand, Belinda, darkness shades me,
On thy bosom let me rest,
More I would, but Death invades me;
Death is now a welcome guest.

*Tu mano, Belinda, la oscuridad me cubre,
en tu pecho déjame descansar;
más quisiera decir, pero la Muerte me invade;
la Muerte es ahora una invitada bienvenida.*

Aria

When I am laid in earth,
may my wrongs create
No trouble, in thy breast;
Remember me, but ah! forget my fate.

*Cuando yazca en la tierra,
que mis errores no causen
ningún problema en tu pecho;
Recuérdame, pero ¡ah! olvida mi destino.*

El recitativo conduce a un escenario muy íntimo en el que domina el espíritu de la declamación. Dido, destrozada y consciente de su trágico final, pide apoyo a su doncella. A continuación, comienza el aria, famosa por su poderoso y melancólico *basso ostinato* (bajo continuo que desciende cromáticamente una y otra vez). Esta línea repetitiva simula el latido lento del corazón y el avance inevitable de la muerte, sobre el cual la voz de Dido se eleva en súplicas.

Dido und Aeneas

Recitativ und Arie

"Thy hand Belinda - When I am laid"

Henry Purcell

Satz mit Konzertende

Pascal Kierdorf

Recitativ

Thy hand, Be - lin - da! Dark - - - ness shades me, on thy

p arpeggiando sempre lento

The recitativo section is in 4/4 time, featuring a vocal line with a melisma on 'Dark' and a piano accompaniment of arpeggiated chords.

4 bos - som let me rest. More I would, but death in -

The vocal line continues with a melisma on 'death'.

7 vades me. Death is now a wel - come guest.

Arie

pp

The aria section begins with a key signature change to three flats and a 3/4 time signature. The piano accompaniment features a chromatic descending bass line.

11 When I am laid, am laid in

The vocal line continues with a melisma on 'laid'.

17

earth, may my wrongs_ cre - ate no trou - ble, no trou-ble in_ thy

22

breast. When I am laid, am laid_ in earth, may my

28

wrongs_ cre - ate no trou - ble, no trou-ble in_ thybreast. Re-

34

mem-ber me, re-mem-ber me. But ah!_ for-get my

Henry Purcell: Recitativo y aria "Thy hand, Belinda & When I am laid" ("Dido y Eneas")

Por último, y como pieza fuera de programa, interpretaremos el célebre dúo “**Sound the trumpet**”, que forma parte de su célebre oda *Come Ye Sons of Art* (“Venid, hijos del arte”), escrita para el cumpleaños de la reina Mary II. La obra fue estrenada el mes de abril de 1694 y fue compuesta sobre textos de Nahum Tate, poeta laureado de la época. Paradójicamente, la reina moriría a finales de ese mismo año. La obra pone de manifiesto la gran maestría de que hacía gala Purcell como compositor de música especialmente destinada a las celebraciones de la corte real.

Este dúo es el tercero de los nueve números que componen la oda:

1. Sinfonía
2. Ritornello: solo de contratenor + coro: Come ye Sons of Art (“Venid, hijos del arte”)
3. **Dúo de contratenores: Sound the trumpet (“Toca la trompeta”)**
4. Ritornello + coro: Come ye Sons of Art (“Venid, hijos del arte”)
5. Solo de contratenor + ritornello: Strike the viol, touch the lute
 (“Toque la viola, toque el laúd”)
6. Solo de bajo + coro: The day that such a blessing gave (“El día en que nos fue concedida esa bendición”)
7. Aria de soprano: Bid the virtues, bid the graces (“Las virtudes y las gracias sean alabadas”)
8. Aria de bajo: These are the sacred charms (“Estos son los sagrados deseos”)
9. Dúo de soprano y bajo + coro: See Nature, rejoicing
 (“Contempla la naturaleza con alegría”)

Purcell comienza la oda con una sinfonía u obertura compuesta por tres movimientos: un «largo» seguido de una «canzona» en forma de fuga y un «adagio». Al parecer, Purcell reescribió posteriormente la sinfonía inicial y la incorporó a su ópera “The Indian Queen”. El coro inicial se basa en las palabras «Come Ye sons of Art» y sirve de introducción al texto. Para el dúo de contratenores «Sound the Trumpet», en lugar de utilizar trompetas reales, Purcell optó por incorporar un *basso ostinato* modulante de dos compases mientras los cantantes imitan el sonido de las trompetas. La frase «the day that such a blessing gave» pretende ser una plegaria para que el día sea de júbilo. Este regocijo se refleja en el resto de la composición.

El quinto número, «Strike the Viol», se publicó en el *Orpheus Britannicus*. El resto de la obra permaneció inédita. La fuente completa más antigua que se conserva es una partitura manuscrita firmada por un tal «Rob[er]t Pindar», fechada en 1765, unos setenta años después de la muerte de Purcell. En 2010, la casa Stainer & Bell publicó una nueva edición para su interpretación, preparada por Rebecca Herissone. Esta edición se basa en una comparación de “Come Ye Sons of Art” con manuscritos de otras odas compuestas por Purcell, que revelan los cambios instrumentales y editoriales que realizó Pindar. Dichas comparaciones llevaron a la eliminación de los «adornos» del siglo XVIII. La Dra. Herissone conservó la obertura, pero sugirió que Pindar podría haber incorporado la música de “The Indian Queen” en “Come Ye Sons of Art”.

El texto del dúo “Sound the trumpet” es el siguiente:

Sound the trumpet till around,
You make the list'ning shores rebound;
On the sprightly hautboy play,
All the instruments of joy,
That skilful numbers can employ,
To celebrate the glories of this day.

*Toca la trompeta por doquier,
Haz que las costas expectantes resuenen;
Toca el alegre oboe,
Todos los instrumentos de alegría,
Que diestras melodías puedan emplear,
Para celebrar la gloria de este día.*



Manuscrito de Robert Pindar (1765) del dúo “Sound the trumpet” de Henry Purcell (Royal College of Music Library, London GB-Lcm): MS 993)

“Sound the trumpet.”

HENRY PURCELL.

Moderato pomposo. *f*

Soprano. Sound _____

Alto or Baritone. _____

PIANO. *f*

_____ the trumpet! Sound the trumpet!

Sound _____ the trumpet! Sound the

Henry Purcell: comienzo del dúo “Sound the trumpet” (de la oda “Come ye sons of art”)

4. Jeremiah Clarke

La fecha exacta del nacimiento de Jeremiah Clarke ha sido objeto de debate. El *Dictionary of National Biography* afirma que «se dice que Clarke nació en 1669 (aunque probablemente la fecha sea anterior)». Sin embargo, la mayoría de las fuentes indican que nació en Londres alrededor de 1674.

Clarke fue alumno de John Blow en la catedral de San Pablo. En 1685 formaba parte del coro de la Capilla Real. Entre 1692 y 1695 fue organista en el *Winchester College* y posteriormente, entre 1699 y 1704, en la catedral de San Pablo. Más tarde pasó a ser organista y «Gentleman extraordinary» en la Capilla Real, cargo que compartió con su amigo y compañero, el compositor William Croft. A ambos les sucedió John Blow.

Hoy en día, a Clarke se le recuerda sobre todo por una pieza que, en un principio, fue escrita para clavicémbalo o para conjunto de viento: la «Marcha del Príncipe de Dinamarca», conocida comúnmente como «Trumpet Voluntary», que debió componer hacia 1700. Desde aproximadamente 1878 hasta la década de 1940, la obra se atribuyó a Henry Purcell y se publicó como «Trumpet Voluntary» de Henry Purcell en *Short Pieces for the Organ*, Libro VII, n.º 1, de William Spark (Londres, Ashdown and Parry). Esta versión llamó la atención de Sir Henry J. Wood, quien realizó dos transcripciones orquestales de la misma, que fueron grabadas

posteriormente. Las grabaciones consolidaron aún más la idea errónea de que la pieza original era de Purcell. Hoy día, la pieza de Clarke es una elección muy popular para la música de muchas bodas, e incluso se ha utilizado en bodas reales. El famoso «Trumpet Tune in D» (también atribuido erróneamente a Purcell) procede de la semiópera “The Island Princess” (1699), una producción musical conjunta de Clarke y Daniel Purcell (hermano menor o quizás primo de Henry Purcell), lo que probablemente pudo ser la causa de esta confusión.



Jeremiah Clarke

Su vida, en términos personales y afectivos, resultó ser turbulenta. Una pasión violenta y sin esperanza por una dama muy bella de rango social muy superior al suyo llevó a Clarke al suicidio. Al parecer, se enamoró locamente de una de sus alumnas, una joven de alta clase social. La mujer estaba fuera de su alcance en todos los sentidos, y él no pudo soportarlo. Por ello, decidió que no valía la pena seguir viviendo.

Clarke había estado visitando a un amigo que vivía en el campo. De repente, decidió marcharse y volver a Londres. Su amigo, al percibir su abatimiento y su decepción amorosa, le proporcionó un caballo y un criado para que cuidara de él. Mientras cabalgaba cerca de Londres, un ataque de melancolía se apoderó de él y desmontó, entregándole el caballo al criado. Se adentró en el campo, donde había un estanque rodeado de árboles, y se quedó de pie en la orilla. Empezó a debatir consigo mismo si debía ahogarse en el estanque o ahorcarse en un árbol. Para decidir su destino, lanzó una moneda al agua. La moneda cayó con el borde clavado en la arcilla, así que Clarke montó en su caballo, regresó a Londres y volvió a su hogar, que por cierto estaba muy próximo al cementerio de la catedral de San Pablo. En lugar de consolarse, eligió otro método de suicidio: pegarse un tiro en la cabeza con una pistola.

Por lo general, a los suicidas no se les concedía el entierro en terreno consagrado, pero se hizo una excepción con Clarke, que fue enterrado en la cripta de la catedral de San Pablo, aunque otras fuentes afirman que fue enterrado en la zona no consagrada del cementerio de la catedral.

Al igual que su fecha de nacimiento, el relato de su muerte también ha sido objeto de debate por muchos estudiosos. Por ejemplo, la historia del suicidio del compositor se contradice con un folleto de la época que parece haber pasado desapercibido para sus biógrafos. Se trata de una hoja suelta de gran tamaño, titulada «Un relato triste y lúgubre de la muerte repentina y prematura del señor Jeremiah Clark, uno de los organistas de la Reina, quien se disparó en la cabeza con una pistola de tornillo, en el *Golden Cup*, en *St. Paul's-Church-Yard*, el pasado lunes por la mañana, por el supuesto amor de una joven, cerca de *Pater-noster-Row*». Dicho relato

afirma que Clarke, soltero y con un sueldo de más de 300 libras al año, recibió la visita de su padre y algunos amigos alrededor de las nueve de la mañana «del pasado lunes», «ante lo cual se mostró muy alegre y animado, tocando sus instrumentos durante un buen rato. Se trataba de un par de órganos que tenía en su propia casa, con los que disfrutaba enormemente» y, tras la marcha de su padre, regresó a su habitación. Entre las diez y las once, su criada oyó el disparo de una pistola y, al entrar corriendo, descubrió que se había pegado un tiro detrás de la oreja. Clarke falleció ese mismo día, hacia las tres. «Se han dado diversas explicaciones sobre el suceso. Hay quien sostiene que el hecho de que su hermana se casara con su alumno [Charles King] —de quien temía que, con el tiempo, pudiera convertirse en un rival en su negocio— le sumió en una especie de melancólico descontento; y otros (con algo más de razón) atribuyen esta desgracia a una joven casada de los alrededores de *Pater-Noster-Row*, por la que sentía un respeto más que ordinario y que, al no corresponderle con los favores que sus antiguos sentimientos merecían, pudo provocar en gran medida consecuencias nefastas».

Existen curiosas discrepancias en cuanto a la fecha exacta del suicidio de Clarke. Aunque la mayoría de las fuentes la sitúan en el 1 de diciembre de 1707, el historiador y viajero musical Charles Burney, seguido por François-Joseph Fétis, afirma que el suceso tuvo lugar el 16 de julio de 1707. La primera edición del libro *A General History of the Science and Practice of Music* de John Hawkins en 1853 fija la fecha en el 5 de noviembre de 1707, dato que han seguido Arthur Mendel y David Baptie. Sin embargo, Hawkins dejó un borrador de su libro, en el que había realizado numerosas correcciones y la fecha que figura en él es el 1 de diciembre de 1707. Existe una anotación en el libro de fábrica de la Capilla Real, firmada por el subdecano, en la que se indica que, el 5 de noviembre de 1707, Croft fue admitido en el puesto de organista, «que había quedado vacante tras el fallecimiento del Sr. Jeremiah Clerk». En cambio, en la monografía titulada *English Church Composers*, de William Alexander Barrett (1882, p. 106), se afirma que los libros de los vicarios corales de San Pablo contienen una anotación en la que se indica que «el primero de noviembre, el Sr. Jerry Clarke falleció».

Es probable que la anotación en el libro de fábrica de la Capilla Real no se realizara en ese momento, por lo que es muy posible que se escribiera «noviembre» en lugar de «diciembre». El orden de las anotaciones anteriores y posteriores es el siguiente: 28 de enero de 1703, 24 de marzo de 1710-11, 25 de mayo de 1704, 5 de noviembre de 1707 y 12 de junio de 1708. Además, la anotación no cuenta con testigos. En cuanto a la cita de los registros de St. Paul's, todo apunta a que se trata de un error, que incluso pudiera ser tipográfico. Lamentablemente, es imposible verificar dicha afirmación, ya que parte de los registros de los vicarios corales son inaccesibles.

La “Marcha del Príncipe de Dinamarca” de Jeremiah Clarke, más conocida como el “Trumpet Voluntary” es una solemne pieza que se compone de un *ritornello* (A) y dos *couplets* (B y C), que interpretaremos de acuerdo con el siguiente esquema formal:

| A (Tr) – A (Org) / B (Tr) – B (Org) / A (Tr) / C (Tr) – C (Org) / A (Tr)

El *ritornello* A, escrito en el tono principal de re mayor, actúa como el pivote central de una forma afín al rondó en la cual el primer *couplet* (B) modula al tono de la dominante (la mayor) y el segundo (C) aborda un segundo tema más discreto basado en el tono principal, pero concluyente de nuevo en la dominante, al objeto de favorecer una nueva reexposición del *ritornello*.

The Prince of Denmark's March Round O

URTEXT Edition.

Jeremiah Clarke
(c. 1674-1707)

A [Ritornello]

B [1st Couplet]

[Fin.]

C [2nd Couplet]

D. C.

D. C.

Jeremiah Clarke: "Trumpet Voluntary" con el *ritornello* (A) y los dos *couplets* (B y C)

5. José de Torres y Martínez-Bravo

José de Torres y Martínez-Bravo (Madrid, ca. 1670 - Madrid, 1738) emerge como una figura trascendental en la música española del cambio del siglo XVII al XVIII, pues trabajó como maestro de capilla, teórico, organista, editor e impresor. Ingresó en el colegio de niños cantores de la Real Capilla en 1680. Sus maestros debieron pertenecer casi con toda probabilidad al círculo de alumnos del gran organista Pablo Bruna, entre ellos, José Sanz y Francisco Bruna, pero Cristóbal Galán fue su verdadero maestro en el arte de la composición. En 1686 gana por oposición el cargo de organista de la Real Capilla y tres años después aparece como maestro del colegio de niños cantores, donde destacó por sus grandes dotes pedagógicas, que más tarde plasmaría en importantes tratados teórico-prácticos.



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

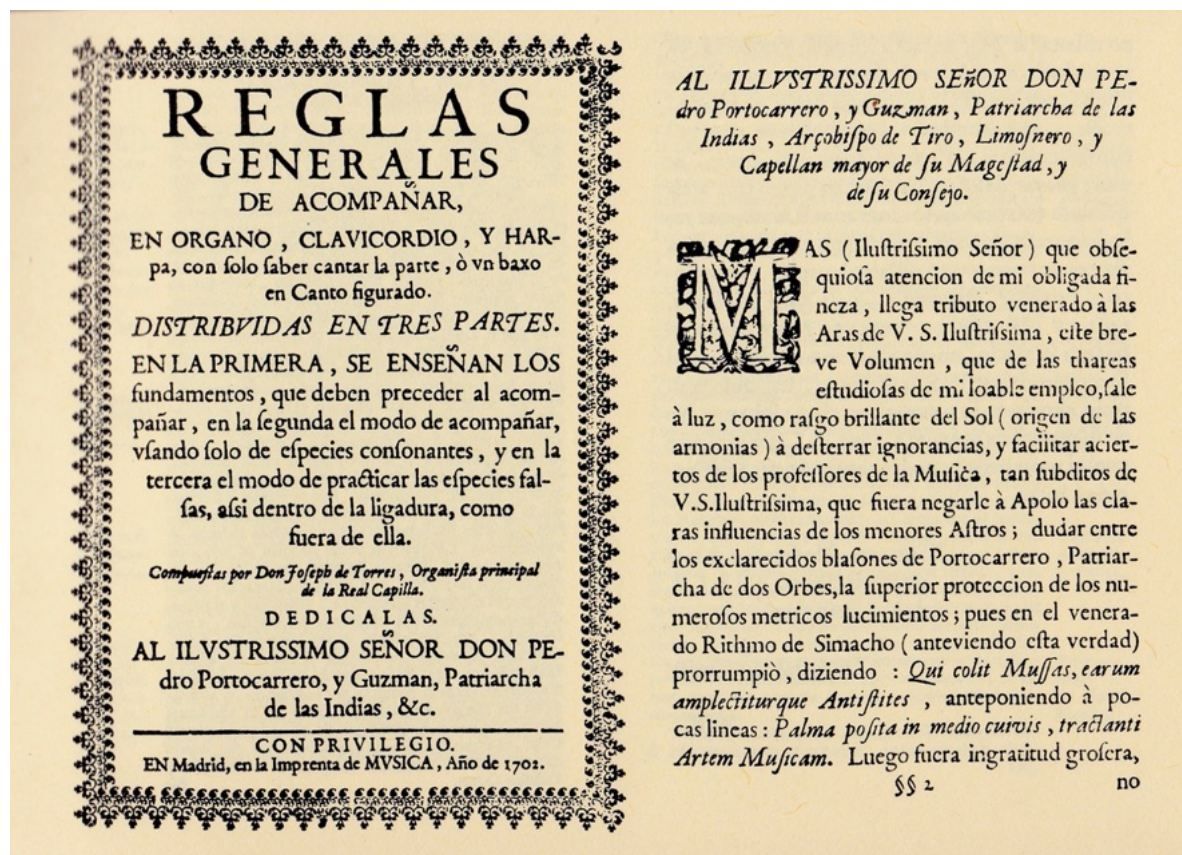
Con el cambio de la dinastía de los Austrias a la de los Borbones en 1700, tuvieron lugar muchas rotaciones, incluso depuraciones, entre los músicos de la Real Capilla. A José de Torres le tocó ocupar la plaza de organista segundo, si bien se le mantuvieron bastantes de los privilegios de que había disfrutado con anterioridad. Durante la primera década del siglo XVIII, los ciudadanos y, entre ellos, los músicos se dividieron drásticamente entre partidarios del archiduque de Austria y de Felipe V, lo que motivó bastantes conflictos y una notable reducción en la actividad musical de la capilla. Esto llegó hasta el punto de ser expulsados los que habían sido más críticos con el nuevo régimen, entre ellos, como hemos visto, el famoso Sebastián Durón. También José de Torres fue juzgado por este motivo por la Santa Inquisición, pero resultó absuelto y consiguientemente readmitido. No sería hasta 1718 que nuestro compositor sería nombrado maestro de la Real Capilla, pero dos años antes, y debido a la muerte de Diego Xarava, ya había recuperado el puesto de primer organista. A partir de 1724 compartió con el italiano Felipe Falconi –que había dirigido la Real Capilla duplicada en San Ildefonso (Segovia)– la dirección de la Real Capilla de Palacio, hecho que reflejaba a la perfección la verdadera situación musical del país, a caballo entre la tradición más genuinamente española y la cada vez más patente influencia italianizante. Como hemos comentado anteriormente, compartió con Antonio Literes las tareas de composición y restauración musical del archivo del Antiguo Alcázar de los Austrias tras el incendio de 1734.



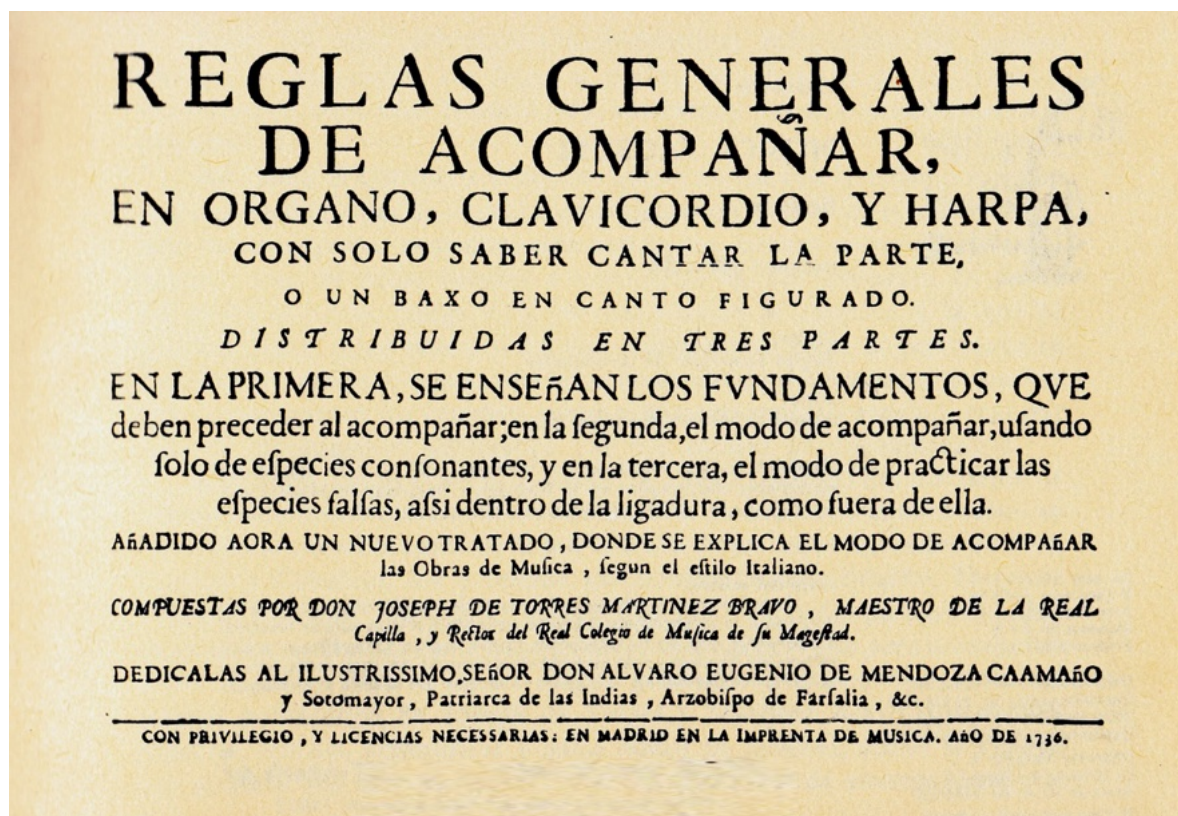
Dos páginas del “Arte de Canto Llano” de Antonio Martín y Coll, que fue editado por la Imprenta de Música de José de Torres



Portadas de ¡Ay de mis ayes! y Ándense en flores con el amor, dos tonos humanos de José de Torres editados por su propia Imprenta de Música (Catedral de Segovia, E:Sec 52/8 y 52/43, respectivamente)



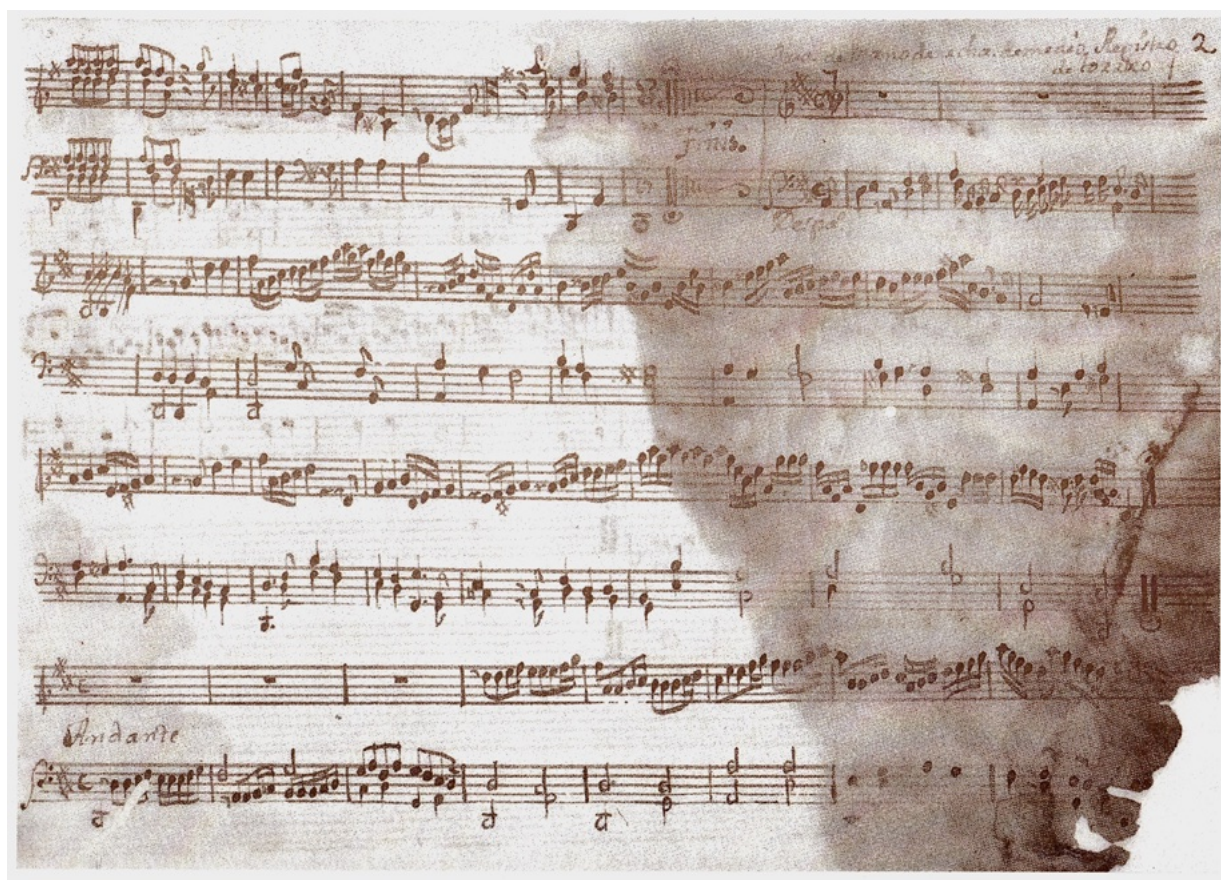
“Reglas Generales de Acompañar en Órgano, Clavicordio y Harpa” de José de Torres y Martínez-Bravo (primera edición, 1702)



Portada de las “Reglas Generales de Acompañar en Órgano, Clavicordio y Harpa” de José de Torres y Martínez-Bravo (segunda edición, 1736)

Un hecho crucial es que en 1699 José de Torres fundó en Madrid la “Imprenta de Música”, que posibilitó que vieran la luz importantes tratados y obras musicales, como los “Fragmentos Músicos” de Pablo Nassarre (Alagón, Zaragoza, 1650 – Zaragoza, 1730), el “Compendio Numeroso” de Diego Fernández de Huete (Madrid, 1650 – Toledo, ca. 1711), el “Arte de canto llano” de Francisco de Montanos (Valladolid, ca. 1530 – después de 1595), los “Principios universales de la música” de Pedro de Ulloa (Madrid, 1663 – 1721), el “Arte de canto llano” de Antonio Martín y Coll (Reus, Tarragona, ca. 1660 – Madrid, ca. 1734) y las “Reglas Generales de acompañar” del propio Torres. Entre las partituras musicales impresas, además de algunos tonos suyos y otros de Durón, destacan las óperas *Destinos vencen finezas* de Juan de Navas y *Los desagravios de Troya* de Joaquín Martínez de la Roca.

Compositor de una gran cantidad de música, tanto humana como religiosa, gran didáctico y teórico a la vez que editor, José de Torres debe ser valorado en toda su dimensión como una figura de vital importancia en el panorama musical de la España de su tiempo. Sus “Reglas generales de acompañar” fueron una obra de referencia obligada para tratadistas posteriores de la talla de Antonio de la Cruz Brocarte, Francisco Valls y Juan Francisco de Sayas. Sus obras musicales fueron reconocidas no sólo en España, sino también en Portugal, Italia, Inglaterra y, por supuesto, el mundo hispanoamericano.



José de Torres y Martínez-Bravo: Manuscrito de la “Obra de mano derecha de medio registro”
(Colección Sánchez Garza, CENIDIM, México D. F.)

Para la interpretación de la *Obra de mano derecha de medio registro* de José de Torres hemos seguido la edición de Gustavo Delgado Parra (2009), que ha introducido algunas reconstrucciones dado el deficiente estado de preservación del manuscrito original. Este se conserva en la conocida como “Colección Sánchez Garza” que contiene unas 250 obras de música virreinal novohispana de los siglos XVII y XVIII procedentes del Convento de la

Santísima Trinidad de Puebla. El fondo en cuestión perteneció al historiador mexicano Jesús Sánchez Garza (Piedras Negras, 1891 – Ciudad de México, 1961), que fue fundador de la Sociedad Numismática de México y coleccionista de documentos históricos. La colección está custodiada en el CENIDIM (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación Musical), que fue fundado en 1974.

Algunos investigadores mexicanos, como Felipe Ramírez, atribuyen el manuscrito a José de Torres y Vergara (1661-1727), acaudalado jurista mexicano que promovió importantes restauraciones en la catedral de México. Fue abogado de la Audiencia y consultor de la Inquisición, así como funcionario eclesiástico y teórico en Derecho Canónico, culminando su carrera en el Cabildo con el cargo de Arcediano. Fue elegido Chantre coincidiendo con los magisterios de Antonio de Salazar (ca. 1650 - ca. 1725) y Manuel de Sumaya (ca. 1684 - 1755), pero no se tienen noticias de alguna otra composición musical que pudiera haber salido de su mano. En cambio, la trayectoria musical de José de Torres y Martínez-Bravo como compositor y organista está bien contrastada. El tenor de la Capilla Real, Vicente Pérez, escribía, 13 años después de la muerte de Torres, lo siguiente: “entiéndase que si tubo mérito particular, podría le tubiere en el órgano cuando era organista”.

El manuscrito musical lleva el título de “Libro que contiene onze partidos del M. Dn. Joseph de Torres”, y la obra que interpretamos en este concierto es la nº 2. Se trata de un tiento partido de mano derecha, es decir, que la mitad aguda del teclado se toca con juegos solistas (corneta, clarines), en tanto que la mitad grave lleva el acompañamiento (flautados). La obra se estructura en cuatro secciones determinadas por sus *tempi* respectivos:

| *Despacio – Andante – Grave – Allegro (Alegro)*

Escrito en el tono de re mayor, el *Despacio* inicial, el *Andante* y el *Grave* están contruidos sobre incisos imitativos en las dos voces del acompañamiento y en las entradas de la melodía solista, el *Andante* con marcados ritmos dactílicos y el *Grave*, más emotivo, en el tono relativo de si menor. En cambio, en el *Allegro* desaparece la técnica imitativa y el movimiento se aproxima al de una *Gigue* tripartita: re mayor – si menor – re mayor (*da capo*). Sin duda, es una pieza muy representativa del estilo español basado en los modelos del siglo XVII, pero con una apertura formal más acorde con las nuevas ideas del XVIII.

[II] Obra de mano derecha de medio registro de Torres

Joseph de Torres (*1670ca; +1730)
Restauración y transcripción: Gustavo Delgado Parra

José de Torres y Martínez-Bravo: “Obra de mano derecha de medio registro”. Comienzo de la primera sección (*Despacio*)



José de Torres y Martínez-Bravo: “Obra de mano derecha de medio registro”. Comienzo de la segunda sección (*Andante*)



José de Torres y Martínez-Bravo: “Obra de mano derecha de medio registro”. Comienzo de la tercera sección (*Grave*)



José de Torres y Martínez-Bravo: “Obra de mano derecha de medio registro”. Comienzo de la cuarta sección (*Allegro*)

El manuscrito de la cantata al Santísimo Sacramento “Reloj que señala” se encuentra en la Catedral de Guatemala (GU: Gc 07-039). Consta de dos pliegos para la parte de tiple, violín 1º, violín 2º con un duplicado, oboe y acompañamiento (continuo) con su correspondiente cifrado armónico. En cuanto a su estructura formal, se compone de dos arias separadas por un recitado. La primera aria (“Reloj que señala la hora feliz”) viene precedida por una introducción instrumental de 16 compases. Es una extensa aria *da capo* (A – B – A') que reproduce con ingenio el tictac del reloj mediante acordes que se alternan entre el bajo y los instrumentos con gran

precisión. La continuidad estilística entre la sección A (cc.1-65) y la B (cc.65-103) es más que evidente, pues el carácter, tanto de la línea cantual como de los motivos instrumentales, no experimenta modificaciones de calado entre ambas, lo que aporta una continuidad especial y, de hecho, sugiere que este reloj no debe detenerse.

El bello recitado intermedio (cc.104-124) ofrece una amplia variedad de texturas melódicas con sus modulaciones asociadas. Hacia el final, adopta un cierto perfil de *arioso*, o, al menos, así lo sugieren los diseños melódicos y el final sin cadencia perfecta.



José de Torres y Martínez-Bravo: primer pliego de la partitura de tiple (primera aria) de la cantata al Santísimo Sacramento “Reloj que señala” (Catedral de Guatemala, Archivo de Música GU: Gc 07-039)
©CIRMA (Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica)

La segunda aria está escrita en compás ternario de 12/8. Al igual que la primera, también está encabezada por una introducción instrumental de 13 compases y adquiere desde el primer momento aires de pastoral que rezuma ternura y contrasta con el carácter más *deciso* de la primera. También muestra la forma *da capo* (A – B – A'). El discurso melódico es sosegado y fluido, y solo se ve interrumpido por los poderosos unísonos instrumentales que se intercalan en los cc.132-134, 150-151, 167-168, 180-181, 195-196, 199-200, 202 y 204. Al igual que en la primera, en este aria tampoco se producen marcados cambios de carácter entre las secciones A (cc.125-183) y B (cc.183-208), pues se impone la ternura sobre el pecado y la dulzura sobre el remordimiento. En nuestra interpretación, la repetición A' se reduce a la introducción instrumental.

Estos son los textos de esta hermosa cantata de José de Torres y Martínez-Bravo:

Aria 1ª

Relox que señala la ora felice,
que al Angel me yguala,
mi gloria predize la ora que da.
Da eternos fabores,
da mil parabienes,
da dulces amores,
da gozos y bienes
en cándida esfera
en donde oy está.

Recitado

¡Ay! que cada minuto que pasa
sin que yo le considere
que por mí naze
y por mi culpa muere,
pagando deuda él, libre de tributo,
que era mi cargo propio y absoluto;
y que para que viba confiado
en trigo esse thesoro me ha dejado.
Cada instante que aparto mi memoria,
un siglo pierdo de inefable gloria;
y quanto aquel relox se me adelanta,
en tal clemenzia y en fineza tanta
se atrasan mis consuelos.
Llegue la ora en que le sirba, ¡ô cielos!

Aria 2ª

Aun en música sonora
está puesto y manifesto
aquel relox celestial.
Pues de su muerte y Pasión
es dulce repetición,
suspendiendo y atrayendo
con terneza sin ygual.

José de Torres y Martínez-Bravo: cantata “Reloj que señala”. Introducción instrumental al aria 1ª

José de Torres y Martínez-Bravo: cantata “Reloj que señala”. Entrada del tiple en el aria 1ª

Recitado

S.
Ay que ca-da mi-nu-to que pa-sa sin que yo le con-si-de-re, que por mí na-ce, y por mí cul-pa
mue-re, pa-gan-do-deu-da el li-bre de tri-bu-to, que e-ra mi car-go pro-pio, y ab-so-

Cont.

6

José de Torres y Martínez-Bravo: cantata “Reloj que señala”. Recitado

Aria

Ob.
Vln. 1
Vln. 2
S.
Cont.

6

UN

Ob.
Vln. 1
Vln. 2
S.
Cont.

6

José de Torres y Martínez-Bravo: cantata “Reloj que señala”. Introducción instrumental al aria 2ª con los episodios en unísono (UN)

Ob.

Vln. 1

Vln. 2

S.

Cont.

Aun en mí - si - ca - so - no - ra, es - ta pues - to y ma - ni -

fies - to, a - quel re - loj ce - les - tia

36

José de Torres y Martínez-Bravo: cantata “Reloj que señala”. Entrada del tiple en el aria 2ª

6. Juan de Sessé y Balaguer

Nacido en la localidad turolense de Calanda, Juan de Sessé se formó en Zaragoza, donde estudió órgano con Joaquín de Nebra, organista de la Seo, y composición con el maestro de capilla del Pilar, Luis Serra. En torno a 1760 fue nombrado maestro de capilla y organista de San Felipe Neri de Madrid, culminando su carrera al asumir el puesto de vicemaestro y organista de la Real Capilla en 1768, función que ejerció hasta su fallecimiento en 1801.

Al contrario que otros músicos de la Real Capilla, Sessé contrajo matrimonio en dos ocasiones: la primera con Magdalena Beltrán, con la que tuvo dos hijos, Basilio y José, y la segunda con María Antonia de Llana. Su hijo Basilio Sessé Beltrán llegaría a alcanzar los prestigiosos cargos de organista del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid y de la Catedral de Toledo. Baltasar Saldoni publicó una lista de obras con indicación del año, siendo las siguientes: del año 1773, Seis fugas para órgano y clavicordio, Versos para órgano sobre el “Magnificat”, obra periódica que se dividirá dando un tomo cada mes; de 1774, Doce minuets para clavicordio; de 1776, Versos de órgano para días solemnes sobre todos los tonos del cántico “Magnificat” y de los salmos, nuevamente corregidos; de 1784, Ocho divertimentos para clave o fortepiano; y de 1790, Cuaderno tercero de una colección de piezas de música para clavicordio, fortepiano y órgano, obra 8.ª. Además de las obras para instrumentos de tecla, compuso seis cuartetos de cuerda y seis sonatas para violín y viola. Sin embargo, no se han conservado obras suyas en el archivo de música del Palacio Real de Madrid.

El “Preludio, Largo e Intento en si bemol mayor” está fechado en 1772. Es una obra extensa dividida en tres partes que combina todos los recursos propios del clasicismo español:

inspiración en movimientos de danzas antiguas, clara concesión a los recursos teatrales, incorporación de elementos propios de la tonadilla escénica, preservación de los *affetti* derivados del *Sturm und Drang* y evocación del contrapunto, pero ahora mucho más abierto y exento del peso y la seriedad con que se cultivó durante el periodo Barroco.



Organo de la Real Capilla de Madrid
(Leonardo Fernández Dávila, 1759 / Jorge Bosch Bernat-Veri, 1778)

El “Intento” del siglo XVIII es equivalente al “Tiento” de los siglos XVI y XVII; el mismo concepto tiene el término “Paso”, y todos ellos se equiparan con la “Fuga”, dentro, por supuesta, de la terminología española de estos siglos que, incluso, se extiende hasta los comienzos del XIX.

En la obra que nos ocupa, el “Preludio” integra una multitud de incisos temáticos bien diferentes: despliegues acordales (1), motivos repetitivos sobre diseños de notas-pedal (2), numerosos calderones que marcan bien los distintos puntos cadenciales (3), pasajes atoccatados de gran virtuosismo (4), progresiones modulantes que parecen sacadas de los concertantes operísticos (5), diseños acordales emparentados con el toque de la guitarra (6), veloces escalas (7) y pasajes rápidos de diseños al unísono o en terceras (8), pero todos ellos sin la más mínima recapitulación, como si de una gran toccata se tratara.



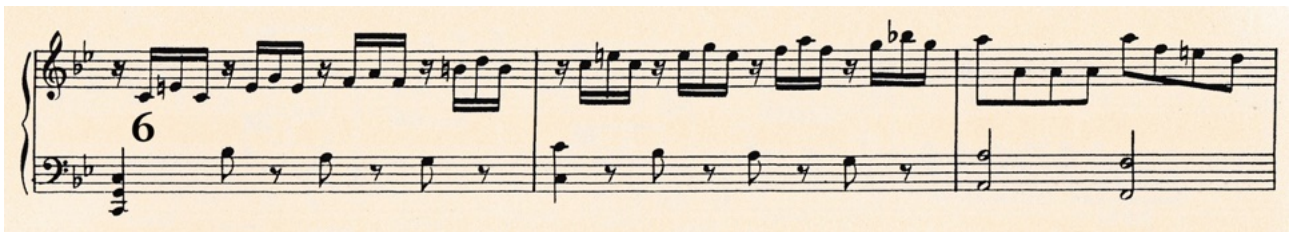
Juan de Sessé y Balaguer: Preludio. Despliegue acordal (1) y notas-pedal de tónica (2)



Juan de Sessé y Balaguer: Preludio. Calderón separatorio (3) y pasajes atoccatados (4)



Juan de Sessé y Balaguer: Preludio. En el sistema superior, final de una progresión modulante, y en el inferior, comienzo de una nueva (5)



Juan de Sessé y Balaguer: Preludio. Diseños acordales emparentados con el toque de la guitarra (6)



Juan de Sessé y Balaguer: Preludio. Rápidas escalas ascendentes (7) y diseños al unísono y en terceras paralelas (8)

El “Largo” constituye toda una improvisación sobre algunos retazos melódicos (9) separados por rápidas escalas (10) que no dejan que se instauren con cierta estabilidad. A su conclusión, irrumpe el “Intento”, una fuga a tres voces, cuyo sujeto (11) tiene una amplitud interválica de 8ª + 4ª y evoca en cierto modo a los épicos *fanfare* desplegados en arpeggio. La respuesta (12) es tonal, con mutación doble de 4ª por 5ª y de 5ª por 4ª.



Juan de Sessé y Balaguer: Largo. Breves diseños melódicos (9) y rápidos diseños de escalas (10)



Juan de Sessé y Balaguer: Intento. Sujeto (11) y respuesta tonal (12) con doble mutación de 4ª por 5ª y de 5ª por 4ª

El desarrollo juega con diversos episodios derivados del sujeto, e incluso, con presentaciones completas del mismo. Las células motivicas llegan a cromatizarse (13) poco antes de que se produzca el estrecho a distancia de blanca (14) entre las partes extremas. A la manera barroca, los motivos temáticos se exponen sobre los dos pedales de tónica (15) y supertónica (16), y desembocan en un conjunto de arpeggios que nos devuelven a la forma de *toccata* (17). También aparecen cabeceras del sujeto acordalizadas (18). El final adquiere un cierto matiz lúdico, es graciosamente modulante y se presta al atrevimiento en forma de insinuaciones rítmicas, como si se tratara de un *ayrezillo*, pero a la manera clásica, hasta resolver, después de varias escalas ascendentes y descendentes (19), en los potentes acordes (20) que concluyen la obra. En fin... toda una declaración de intenciones por parte del gran maestro de Calanda.



Juan de Sessé y Balaguer: Intento. Cromatizaciones en las células motivicas (13)



Juan de Sessé y Balaguer: Intento. Estrecho (14) con las entradas del sujeto en las voces extremas marcadas con un asterisco (*)

Juan de Sessé y Balaguer: Intento. Pedales de tónica (15) y supertónica (16), arpeggios atoccatados (17) y sujeto acordalizado (18)

Juan de Sessé y Balaguer: Intento. Sección final con veloces pasajes en escalas ascendentes y descendentes (19) y acordes finales (20)

7. Joaquín García Sanchís

El espléndido trabajo del gran musicólogo Lothar Siemens Hernández titulado “Joaquín García. Tonadas, Villancicos y Cantadas para voz sola con instrumentos y bajo continuo” (1984) nos aporta los datos que sobre este maestro expondremos a continuación. Era hijo de Antonio García y de su primera mujer, Josefa Sanchís, naturales ambos de Anna, partido judicial de Enguera, en el reino de Valencia. En esta última villa residía Antonio García cuando falleció, el 17 de mayo de 1756, y allí había otorgado su testamento ante Antonio Juan de Avila, escribano

del Ayuntamiento y juzgados de Enguera. Durante los diez años posteriores a este óbito, su hijo Joaquín García, que residía en Canarias, otorgaría poderes a diferentes personas, entre otras a Manuel Cámara “notario público, apostólico y secretario del cabildo de la ciudad de San Felipe” (= Játiva), y a Tomás Martínez, “vecino de la ciudad de San Felipe”, para representarle y recibir los bienes que le había dejado su padre en herencia.

De estos datos, y de la propia cronología de nuestro maestro, que debió llegar a Canarias con unos 24 años de edad, colegimos que Joaquín García debió nacer hacia 1710 en Anna o Enguera, y que su educación musical no debió ser ajena a la capilla musical más próxima a su lugar de nacimiento, en este caso la que debió operar en la colegiata de Játiva, donde, como hemos comprobado, vivían personas de su confianza a las que conocía bien.

Las primeras noticias que poseemos de “Joaquín García” proceden de Madrid, donde a comienzos de 1735 fue contratado mediante escritura pública por el representante del cabildo catedralicio de Canarias como maestro de capilla de la catedral de Las Palmas. Puede que fuera recomendado para ello desde Valencia, o bien que se encontrara por entonces en la Corte como discípulo de algún afamado maestro. Lo cierto es que el cabildo canario, tras el fallecimiento del notabilísimo compositor Diego Durón en 1731, se afanaba por encontrar un maestro de gran calidad, digno sustituto de su antecesor. Joaquín García fue contratado con un salario anual de 450 ducados de Castilla y 24 fanegas de trigo, comenzando a ganar desde el 16 de marzo de 1735, día en que se embarcó (probablemente en Cádiz) hacia Canarias. El Lunes Santo, día 2 de abril de dicho año, reunido después de prima el cabildo catedral de Las Palmas en sesión extraordinaria, se da lectura a un memorial de nuestro músico pidiendo licencia para entrar en la Iglesia a ejercer su magisterio, la cual se le concede, acordándose asimismo adelantarle cien ducados a cuenta de su renta. En el libro de salarios de la catedral se asienta que fue recibido con 300 ducados de salario y dos caíces de trigo (el caíz o cahíz era una antigua medida de capacidad que se situaba entre 8 y 12 fanegas, unos 500 litros).

Pasada la Semana Santa y establecido ya el nuevo maestro, el 23 de mayo se lee en cabildo la pandecta de obligaciones inherentes al magisterio de capilla, –cuya redacción se había encomendado el día 6 de dicho mes a tres comisarios y prebendados de la catedral–, de la cual, para ejercer el debido control, se mandan hacer tres copias: una para contaduría, otra para el maestro y otra para el deán, encargándole a éste vigilar su estricto cumplimiento. En este documento, cuyo contenido es de gran interés, se especifica lo siguiente:

“Don Joaquín García, natural de Valencia, fue recibido para maestro de capilla de esta Santa Iglesia con trescientos ducados de renta y dos caíces de trigo. Tiene asiento en el Coro, en las sillas bajas, después de la del sacristán mayor. Los trescientos ducados de renta los gana en esta forma: cien ducados por hacer ejercicio con toda la capilla de músicos a lo menos dos o tres veces cada semana, en la sala o escuela de canto, fuera de la obligación que tiene de tener enseñando siempre a lo menos dos o tres tiples diariamente, yendo a la casa de dicho maestro los dichos tiples a estudiar y dar lección. Los doscientos ducados y trigo los tiene para regir la capilla y componer en cada un año diez villancicos de Navidad, los nueve para los maitines y el uno para la calenda, más tres villancicos para los maitines de los Santos Reyes, más ocho villancicos para la víspera, día y octava de Corpus, más un villancico para la Ascensión del Señor, más un villancico para la Asunción de Nuestra Señora, más un villancico para el día de Señora Santa Ana, y además de esto es de su obligación componer lo que se ofreciere en esta Santa Iglesia y el canónigo le encomendare así de latín como de romance, y es de su obligación entregar todas las copias de los dichos villancicos y de las demás obras que el cabildo le encomendare o necesitare la Iglesia, por ser dichas obras de la fábrica catedral. Y en cuanto a la

asistencia en la Iglesia, tiene la misma y en los mismos días y funciones que tienen los demás ministros de la Capilla de Música, y es del cuidado de dicho maestro visar de las obras principales y de más gusto que tiene esta Santa Iglesia y de más modernas según la solemnidad de las funciones, y a proporción de ellas debe ser la seriedad del compás, distinguiendo las de primera clase rigurosa de las que sólo lo son en el aparato, y las segundas clases, domingos y días de fiestas de los santos dobles, como lo han practicado sus antecesores. Y es de su obligación también asistir a todas las funciones que el cabildo determinare, haciendo las obras que para ellas se ofrecieren”.



Catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria (siglos XVI - XVIII)

Según escribe Lola de la Torre, quien ha estudiado la ejetutoria de Joaquín García en la catedral a través de las actas capitulares, a nuestro músico “no le resultaron fáciles los primeros años de su ejercicio; encontró una capilla muy hecha, con un estilo y disciplina arraigadísima. Tuvo que luchar con la inobediencia de los mayores y con su falta de carácter para imponerse a los más jóvenes. Era muy místico, y le interesó mucho más la composición, que enseñar y dirigir a los músicos”. Las aludidas dificultades con los viejos músicos hay que entenderlas en función del brusco cambio de estilo que suponía la música de García en relación con la de Durón. Mientras éste había conservado durante más de cincuenta años de magisterio la más pura esencia del buen hacer musical del siglo XVII, García llegaba joven derrochando una ligereza y frescura musical que denotaba la más sólida asimilación de las innovaciones dieciochescas ocurridas en España. Por ello, es fácil imaginar la solapada controversia ocurrida entonces entre los músicos profesionales de Las Palmas. Pero, contra viento y marea, Joaquín García se sostuvo en su sitio hasta su muerte, ocurrida 44 años después. En todo ese tiempo compuso cerca de 600 obras, de las cuales se conservan en la catedral 569. Es evidente que sus composiciones latinas polifónicas y policorales no alcanzan ni con mucho la complejidad y sabiduría contrapuntísticas de que hacía gala su antecesor, sin que por ello desmerezcan en absoluto;

pero por lo que respecta a su repertorio en romance, produjo villancicos, tonadas y cantadas que bien pueden cifrarse entre lo mejor que se compuso en España durante su tiempo.

A los cuatro años de su llegada, el 28 de agosto de 1739, contrajo García matrimonio en la Iglesia del Sagrario de la catedral con una dama notable de Las Palmas: doña Antonia Vélez de Osorio, hija legítima de don Fernando Vélez de Valdivieso, difunto, Regidor Perpetuo que había sido de la isla de Gran Canaria a la par que teniente de Regidor en La Laguna de Tenerife, y de doña Isabel Narváez de Osorio, también difunta. De este único matrimonio de nuestro músico conocemos al menos la existencia de dos hijos varones: Fernando García Vélez, quién se desposó el 26 de diciembre de 1780 con María del Pino Hernández Zumbado, y Agustín García Vélez, presbítero, administrador del Hospital de San Lázaro, quien actuó como testigo en la boda de su hermano.

Joaquín García debió caer en la enfermedad hacia finales de 1778, que es cuando cesó su producción musical; pero sólo a primeros de junio del año siguiente se hacen eco los capitulares de “sus indisposiciones habituales”, acordándose entonces “que por su mérito y servicio de su empleo de más de cuarenta años es acreedor a que el cabildo le honre y procure contribuir a sus alivios y comodidades”, teniéndole presente desde el 1º de dicho mes en adelante “a todos los actos y días que dejare de asistir, guardándosele siempre las honras y preeminencias que le pertenecen por su oficio”. Durante toda su enfermedad y, tras su muerte, hasta la llegada del nuevo maestro de capilla, le suplió en sus obligaciones su discípulo canario Mateo Guerra, compositor de talento y maestro a su vez de un destacado grupo de compositores insulares de finales del s. XVIII.

El maestro Joaquín García falleció en Las Palmas el 15 de septiembre de 1779 y, según consta en el fol. 144 del libro 5º de defunciones del Sagrario Catedral, que se conserva en la parroquia de San Agustín, “recibió los Santos Sacramentos; se le hizo encomendación de alma por este curato, diez capellanes sacerdotes y veinte mozos de coro, y los mismos le acompañaron a su entierro, que fue en la Iglesia del Convento de San Agustín por haberlo declarado”. El día 7 de octubre siguiente, el cabildo catedral hace constar en actas las negociaciones que llevaba con su hijo, Agustín García Vélez, sobre el destino de los papeles de música de su padre.

La producción musical de nuestro maestro, en la que intervienen siempre voces humanas, comprende un considerable número de obras en latín: misas, motetes, himnos, salmos, magnífics, etc., pero, con ser ésta muy abundante, queda minimizada ante la abrumadora superioridad de su obra en romance, que consta principalmente de una gran cantidad de villancicos, tonadas y cantadas para toda clase de combinaciones vocales e instrumentales. Desde el punto de vista vocal, hay obras para voz solista, dúos, tercetos, obras para un coro, de un coro más uno, dos o tres solistas, de dos coros, de tres coros (hasta 12 voces), etc. Y muchísimas de estas composiciones muestran el aditamento de las más variadas combinaciones instrumentales, además del bajo continuo de rigor.

Los villancicos siguen la pauta del villancico polifónico español del siglo XVII: una “introducción” o “estribillo” amplio, muy desarrollado, al que siguen una serie de “coplas” cortas y, cuando la introducción es muy larga, una “respuesta a las coplas” que viene a ser un resumen de la introducción musical. El compás adoptado para la introducción y respuesta del villancico era generalmente la “proporcioncilla” o “compás volado” de tres tiempos (un 3/2 en escritura real), mientras que para las coplas podía surgir la binariedad del “compasillo” o no.

La tonada sigue exactamente el mismo esquema, aunque la materia musical introductoria no suele ser tan ampulosa y, sin incurrir en citas literales de lo popular, su música encierra un carácter esencialmente más simple y asimilable. Tanto en la introducción como en las coplas

pueden aparecer aquí giros que recuerdan tópicos de la música tradicional, aunque muy sutilmente tratados: se trata de una tendencia españolista que es antesala de la “tonadilla”. Ahora bien, cuando un villancico es para voz solista suele tender hacia la ligereza propia de la tonada, y así es fácil encontrar obras que en la parte de la voz diga “tonada”, y en el acompañamiento o en la portada sólo rece “villancico”. Se hace difícil establecer una frontera: formalmente, la tonada no difiere del villancico solístico en sí, sino que la diferencia parece encontrarse más bien en las dimensiones y en la sustancia de la música, y esto se presta a confusiones que se planteaban incluso ya en el mismo siglo XVIII entre los propios compositores.

En contraposición al villancico y la tonada, que representan el género tradicionalista de la música culta española de la época, la cantada acaba por eclosionar en el siglo XVIII al socaire de las modas italianizantes que se introdujeron en la Península con el advenimiento de los Borbones. Tal es así, que la cantada española que se va a adoptar es hija directa de la cantata eclesiástica a solo profusamente practicada entre los músicos italianos de la época, y que consistía simplemente en un recitativo y un aria. Los españoles traducirán los términos y dirán: “cantada”, “recitado” y “aria”. Y la forma musical de ésta última será la de una “aria da capo” (A – B – A) en la que la parte musical no repetida (B), que se sitúa casi siempre en el tono relativo menor o mayor, es muy breve; a excepción de esta coletilla modulante final, el aria se repite casi completa en las cantadas españolas. Algunas cantadas suelen presentar un tercer movimiento final de carácter grave, que remata la obra; y, en ocasiones, se extiende a dos recitativos y dos arias que se alternan, posiblemente, por las exigencias del texto literario.

Estas son las características de la música eclasiástica de tipo camerístico que practicó Joaquín García, en la que demostraba una gracia y un talento verdaderamente excepcionales. Hay que añadir que, de la misma manera que hizo también tonadas a varias voces, existen en su producción cantadas a dos y tres voces, en las que estas cantan alternativa y/o simultáneamente, incluso en los recitados.

Por lo que respecta a los tratamientos instrumentales, hay piezas con violoncello obligado, con violín, con dos violines, con dos fagotes, con tres instrumentos de viento (corneta, bajoncillo, y bajón), con un oboe o violín, con dos oboes, con dos flautas, con dos oboes y dos fagotes, con dos violines y oboe, con dos violines y dos trompas y otras aún más complicadas. Hay que consignar que García distinguía entre “chirimías” y “oboes”, pues muchas de sus obras diferencian esta denominación. Usaba las chirimías principalmente en los villancicos con coros, en tanto que los oboes aparecen indistintamente en cantadas y en villancicos de plantilla vocal más ligera.

Interesante es asimismo la introducción de los clarinetes, que aparecen en su obra final en la década de los setenta. El ejemplo más antiguo es un villancico para la Asunción a 7 voces, dos clarinetes y bajo continuo que compuso en 1771: “Alerta marineros”. En 1773 compuso para el Corpus un dúo vocal titulado “Vamos a segar”, con tres clarinetes y continuo, y así aparecen algunas obras más que nos demuestran su permanente apertura a las innovaciones instrumentales. La más complicada, incluyendo los nuevos instrumentos, es el dúo para la Ascensión “Qué sonoros acordes” (1777), con dos violines, dos clarinetes, dos trompas, oboe y continuo.

El papel del instrumento continuo suele especificar a veces su identidad, por lo que podemos comprobar que lo mismo empleaba el órgano que el clave o el arpa. Primordialmente es el órgano el instrumento preferido, pero no siempre. Hay también muchas obras en que el “acompañamiento general” es un clave y aparece además otro papel igual, con bajo cifrado, para

órgano, o viceversa. Y lo mismo sucede con el arpa. Existen incluso piezas en las que intervienen los tres instrumentos.

Frente a la riqueza siempre fresca y transparente de sus tratamientos instrumentales está la gracia tan particular de sus solos vocales con bajo continuo y sin instrumentos adicionales. Hay también una buena colección de este género de piezas que bien merecerían ser mejor conocidas.

Para concluir nuestro programa interpretaremos el villancico al Santísimo Sacramento “¡Ay, qué prodigio!”, fechado en 1763, cuya estructura formal es como sigue:

| Estribillo – Copla 1ª – Respuesta – Copla 2ª – Respuesta

Por la vivacidad de su ritmo ternario, es una auténtica jácara, de manera que la introducción de algún elemento percusivo está más que justificada. Así que nuestra soprano Susana Zabaco acompañará su canto con unas castañuelas. Es interesante el contraste entre el compás de proporción del estribillo y las respuestas (ternario y de carácter danzable) y el más estático y formal de las coplas (un riguroso compasillo).

Este es el texto de la obra:

Estribillo

¡Ay, qué prodigio! ¡Ay, qué portento!
La mayor maravilla del sumo Dueño.
Los sentidos se engañan en el misterio;
solamente el oído subsiste ileso.

Copla 1ª

Substancia de pan
la vista percibe aquí,
pero es cierto que en discurrir este punto,
este sentido está ciego.

Respuesta

¡Ay, qué prodigio! ¡Ay, qué portento!
La mayor maravilla del sumo Dueño.

Copla 2ª

Y pues en la Eucaristía
la buena gracia entendemos,
en gracia la recibimos,
y en gracia lo contemplamos.

Respuesta

¡Ay, qué prodigio! ¡Ay, qué portento!
La mayor maravilla del sumo Dueño.

Estribillo Joaquín García
año de 1763

TIPLE

VOLIN
(2 vl. al unísono)

ACOMPANAMIENTO
CONTINUO
[VIOLON]

Ay, qué pro-di-gio,

ay, qué por-ten-to, ay, qué pro-di-gio,

Joaquín García Sanchís: villancico al Santísimo Sacramento ¡Ay, qué prodigio!
Comienzo del estribillo

COPLAS, despacio

1ª Substan- cia de pan la
 2ª O lor per-ci-beel ol-
 3ª Del sa- bor de panel
 4ª El tac- to las cua-li-
 5ª Y pues en laEu-ca-rís-

vis- ta per-ci-bea- qui, pe- roes cier- to
 fa- to pe- ro por la fé cre- e- mos
 gus- to in- di-cios da ma- ni- fies- tos,
 da- des del pan to- ca por ex- ten- so,
 tí- a la bue- na gra- ciaen- ten- de- mos,

Joaquín García Sanchís: villancico al Santísimo Sacramento ¡Ay, qué prodigio! Coplas

Respuesta

Ay, qué pro- di- gio, ay, qué por- ten- to

Joaquín García Sanchís: villancico al Santísimo Sacramento ¡Ay, qué prodigio! Respuesta a las coplas



*Deseamos de todo corazón que este concierto haya sido de su agrado y
que la documentación que les aportamos les resulte de utilidad.
Nuestros mejores deseos para sus vidas.*

Telemann Trío

