



Año XXVI / Concierto CXIII
Curso 2019 - 2020 / Concierto I

XXVI. urtea / CXIII. kontzertua
2019 - 2020 ikasturtea / I. kontzertua

Concierto de soprano, trompeta y órgano

Soprano, tronpeta eta organo kontzertua

Susana Zabaco (soprano/sopranoa)

Emili Castelo-Branco

(trompeta y fliscorno/tronpeta eta fliskornoa)

Patxi García Garmilla (órgano/organojolea)

Léonore Hennequet (registrante/erregistratzailea)

Iglesia de San Bartolomé (Ugao-Miraballes)
Sábado 19 de Diciembre de 2020 a las 19:00 horas
Bartolome Deunaren Eliza (Ugao-Miraballes)
2020ko abenduaren 19an, larunbata, 19:00etan

Diego de Amézua
Asociación de Amigos del Órgano de Bizkaia


Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea

ehukultura



A todas las personas fallecidas por causa de la Covid-19 y a todas las que nos ayudan para superar esta crisis desde la sanidad, la investigación y desde la mejor de las actitudes de servicio a nuestra sociedad. Que la música nos una en este empeño común.



Indice

Programa	4
Curricula	5
El Organo de la Iglesia de San Bartolomé en Ugao-Miraballes	8
Sebastián Durón	9
Johann Sebastian Bach: Toccata y Fuga en re menor BWV 565	14
Pietro Baldassare	22
Georg Philipp Telemann	23
Arvo Pärt	27
Alan Hovhaness Chakmakjian	29
Andrew Lloyd Webber	32
Johann Sebastian Bach: Aria de la Suite en re mayor BWV 1068	35
Ennio Morricone	36



Programa

Sebastián Durón (Brihuega, Guadalajara, 1660 – Cambo-les-Bains, Francia, 1716)
Tres tonadas de la ópera “La Guerra de los Gigantes” (Sop + Tromp + Org)

“Quien primero que la fama”
“Animoso desnudo guerrero”
“Suenen y al dulce hechizo”

Johann Sebastian Bach (Eisenach, 1685 – Leipzig, 1750)
Toccatá y Fuga en re menor BWV 565 (Org)

Pietro Baldassare (Roma, ca.1690 – ?, después de 1768)
Sonata nº1 en fa mayor: I. Allegro – II. Grave – III. Allegro (Tromp + Org)

Georg Philipp Telemann (Magdeburgo, 1681 – Hamburgo, 1767)
“Zürne nur, du alte Schlange” (“Enójate, vieja serpiente”) TWV 1:1735a. Cantata de Pascua
(Sop + Tromp + Org)

Arvo Pärt (Paide, Estonia, 1935)
“Vater unser” (“Padre nuestro”) (Sop + Org)

Alan Hovhaness Chakmakjian
(Somerville, Massachusetts, USA, 1911– Seattle, Washington, 2000)
Prayer of St. Gregory (Flis + Org)

Andrew Lloyd Webber (South Kensington, Londres, 1948)
“Pie Jesu” (de la Misa de Réquiem, 1985) (Sop + Flis + Org)

Johann Sebastian Bach
Aria de la Suite en re mayor BWV 1068 (Org)

Ennio Morricone (Roma, 1928 – 2020)
La Califfa (Sop + Flis + Org)

(Sop. soprano; Tromp. trompeta; Flis. fliscorno; Org. órgano)



Susana Zabaco (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. 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.



Susana Zabaco

Emili Castelo-Branco (trompeta)

Natural de Barcelona, empieza sus estudios musicales (canto coral y Banda) a edad muy temprana bajo las enseñanzas e influencia de Josep Caballé i Mateu. Realizó los estudios musicales en la especialidad de trompeta en el Conservatorio Superior de Música del Liceu, y en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, terminando sus estudios en 1992. Con posterioridad ha participado en cursos y clases de perfeccionamiento impartidos por solistas de talla internacional.

Como curiosidad, cabe decir que en su época de estudiante tuvo conocimiento de la obra “Sonata da Chiesa” de Robert Maximilian Helmschrott, para trompeta y órgano, que esta tarde tendremos ocasión de escuchar y 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.

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.



Emili Castelo-Branco

Patxi García Garmilla (órgano)

Nacido en Bilbao, ex-Profesor Titular de Geología en la Universidad del País Vasco, compaginó su actividad universitaria con los estudios de Piano, Órgano y Composición, de los que fueron sus profesores Carmen Orúe, Juan Esteve, Pedro Guallar y Pilar Olaizola. Premio de Órgano por el Conservatorio Juan Crisóstomo de Arriaga de Bilbao. Ha asistido a clases magistrales de órgano con Montserrat Torrent y Guy Bovet, y cursos de clavecín con Juan Manuel Ibarra y Rodrigo Madrid. Ha sido invitado en dos ocasiones (2007 y 2009) por el Consulado de España en Hannover y la Sociedad Hispano-Alemana de la Baja Sajonia para tocar en el instrumento barroco de estilo español de la *Neustädter Hof- und Stadtkirche St. Johannis*, así como también por la *Fédération Francophone des Amis de l'Orgue* para quienes tocó obras de compositores vascos en el Palacio Euskalduna de Bilbao dentro de su XXIII Congreso. 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" 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. Un tercer CD recoge varias obras del repertorio barroco ibérico interpretadas en el órgano histórico de Covarrubias (Burgos).

Sus programas para 6rgano son fundamentalmente temáticos, pretendiendo abordar obras y conceptos que giren en torno a un marco concreto: mŪsica finlandesa y noruega de los siglos XIX y XX, romanticismo germánico, monogrÁficos de la obra para 6rgano de Antonio de Cabez6n, de compositores nortealemanes anteriores a Bach y de compositores portugueses y franceses de los siglos XVI al XVIII. Con motivo del 250 aniversario de la muerte de J.S. Bach (2000), ofreci6 en la iglesia de la Residencia de los PP. Jesuitas de Bilbao la versi6n íntegra para 6rgano de “El Arte de la Fuga” en dos conciertos que tuvieron una excelente acogida por parte del pŪblico y la crŪtica. En el 6rgano “JesŪs Guridi” de la Catedral de Bilbao, ha tocado dos conciertos monogrÁficos con obras de W.A. Mozart con motivo del 250 aniversario de su nacimiento (2006). En el Cavallé-Coll de San Ant6n de Bilbao ha tocado la integral de la obra para 6rgano de Jos6 M^a Usandizaga en dos conciertos (2007-2008). En fin, entre 2010 y 2015 ha desarrollado en seis conciertos *El Legado de Bach*, con obras de diversos maestros de los siglos XVIII al XX que compusieron obras para 6rgano inspirÁndose en las del *Thomaskantor*. En 2017 ha interpretado la integral para 6rgano de Johannes Brahms en Bilbao y Pamplona, y en 2018, la de Schumann.

Su obra para 6rgano incluye: *Trío* (1993); *Tres Piezas para Organo Ibérico* (1994, 1995, 1998); *Preludio, Coral y Fuga sobre el nombre de DURUFLE* (1994); *Sinfonietta n^o4* (1994) para flauta y 6rgano; *Contrapunctus XIX* (1999); *Tríptico para Organo* (2000); *Agur Jaunak* (2001) y *Dos Variaciones sobre Aldapeko* (2001). Tambi6n ha abordado el mundo de la transcripci6n para 6rgano de obras orquestales y pianísticas de distintos compositores: Johann Sebastian Bach, Jos6 María Usandizaga, Julen Ezkurra, Richard Wagner, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Paul Hindemith, Dmitri Shostakovich y Viktor Ullmann, entre otros.

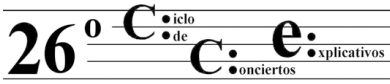
Por Ūltimo, ha organizado 26 ciclos de “Conciertos Explicativos” (1994-2020) en colaboraci6n con la Universidad del País Vasco (113 audiciones y 25 conferencias), al objeto de acercar la mŪsica clÁsica al entorno universitario con programas detallados y un estrecho contacto entre intérpretes y pŪblico.

Leonor Hennequet (registrante)

Nacida en Portugalete, ex-Profesora Titular de Anatomía en la Facultad de Medicina y Odontología de la Universidad del País Vasco, curs6 estudios de piano y 6rgano en el Conservatorio Juan Cris6stomo de Arriaga de Bilbao. En la actualidad, estudia arpa c6ltica y canta como soprano en el grupo “Aula Boreal”, habiendo participado en la grabaci6n de un CD dedicado íntegramente al compositor barroco Juan del Vado. Interviene como registrante habitual en todos los conciertos que ofrece Patxi García Garmilla y es una perfecta conocedora de las diferentes tipologías de 6rganos desde el Barroco hasta la actualidad, habiendo participado en numerosos conciertos ofrecidos en España y Alemania.



**Patxi García Garmilla y Leonor Hennequet al 6rgano Cavallé-Coll de San Ant6n (Bilbao)
(fotografía de Jon Beaskoetxea)**



El Órgano de Organería Española/Alberdi de la Iglesia de San Bartolomé (Ugao-Miraballes)

Construido en 1962 y con sistema de transmisión eléctrica, su composición es como sigue:

Primer teclado manual:

Flautado 8' Flauta campana 8' Octava 4' Lleno 4-5 h.

Segundo teclado manual:

Flauta chimenea 8' Corno gamo 8' Voz celeste 8' Tapadillo 4' Quincena 2' Címbala 2h.

Trompeta 8'

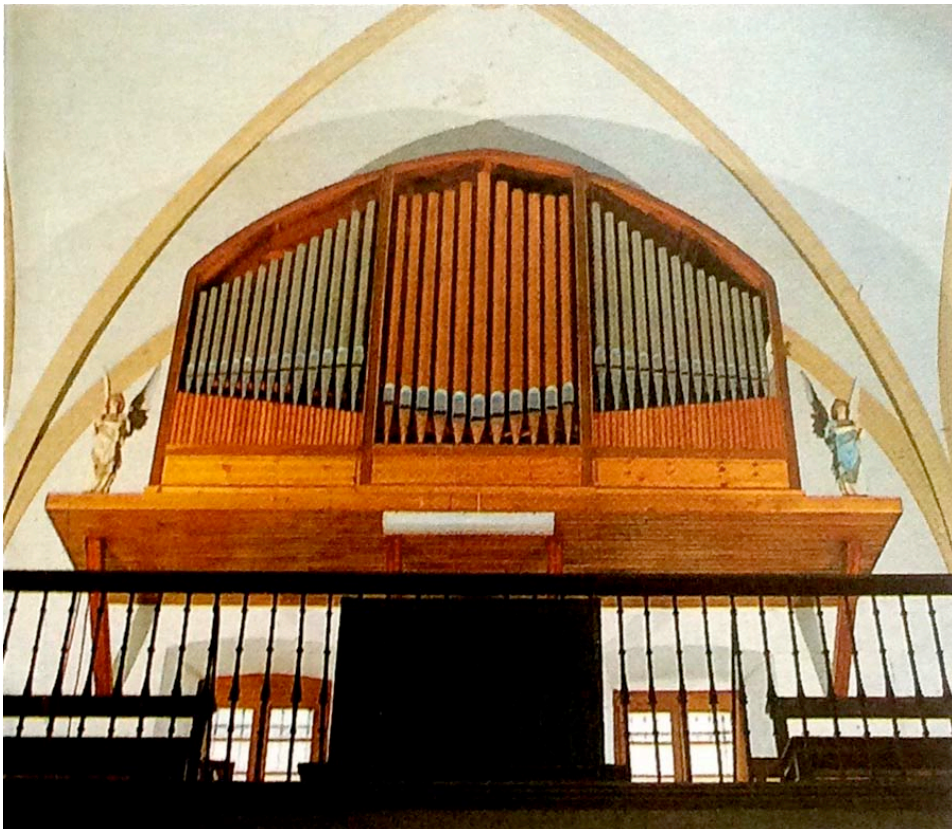
Pedaliar:

Subajo 16' Violón 8'

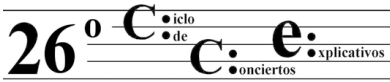
Enganches: I/P, II/P y II/I

Exclusión de mixturas y exclusión de lengüetas; Tutti, Trémolo.

“Para mayor gloria de Dios, siendo párroco Don Damián Arandia, hizo construir este órgano en Azpeitia por Organería Española/Alberdi el año 1962”. La caja del órgano se sitúa en una peana alta sobre el coro de la iglesia. La consola se ubica junto a la barandilla.



El órgano de Organería Española/Alberdi de la Iglesia de San Bartolomé (Ugao-Miraballes)



Sebastián Durón (Brihuega, Guadalajara, 1660 – Cambo-les-Bains, Francia, 1716)
Tres arias de la ópera “La Guerra de los Gigantes” (Sop + Tromp + Org)

“Quien primero que la fama”
“Animoso denuedo guerrero”
“Suenen y al dulce hechizo”

La vida de Sebastián Durón Picazo estuvo repleta de grandes hechos tanto en lo musical como en lo político. Como organista, fue ayudante de Andrés de Sola en la Seo de Zaragoza, segundo organista en Sevilla, y organista en El Burgo de Osma (Soria), Palencia (donde colaboró activamente con el maestro de capilla Francisco Zubieta) y en la Real Capilla de Carlos II. Siemens Hernández y Ruíz Tarazona (1999) apuntan que, antes de 1679, es muy probable que, junto con su hermano Diego, estudiara en Cuenca con el maestro de capilla y rector del Colegio de San José, Alonso Suárez. Su faceta teatral le llevó a organizar los grandes espectáculos del Buen Retiro y Aranjuez. De hecho, su fama como compositor de música religiosa, y, sobre todo, teatral, le llevó a ser conocido al otro lado del Atlántico. Asociado al escritor José de Cañizares, escribió muchas óperas, de las cuales siete se conservan en la Biblioteca Nacional de España: *Apolo y Daphne* (E:Mn M2208, cuya composición compartió con Juan de Navas), *Muerte en Amor es la ausencia* (E:Mn M1365), *Selva encantada de Amor* (E:Mn M2211), *Las nuevas armas de Amor* (E:Mn M2276), *Salir el Amor del Mundo* (E:Mn M2283) (Martín Moreno, 1979), *Júpiter y Yoo* (E:Mn M2277) y *La Guerra de los Gigantes* (E:Mn M2278) (Martín Moreno, 2007). También en la Biblioteca Pública de Évora (Portugal) se conservan dos óperas suyas: *El imposible mayor en amor le vence amor* (P:EVp CLI/2-3) (Martín Moreno, 2005) y otra copia de *Las nuevas armas de Amor* (P:EVp CLI/2-6) (Alegría, 1977). En 1702 firmó la aprobación de las *Reglas generales de acompañar*, de José de Torres y Martínez Bravo.

Músico de gran aceptación, debido a una cierta influencia italianizante en sus obras, fue duramente atacado en 1726, diez años después de su muerte, por el padre Benito Feijóo, quien le acusaba de importar *modas extranjeras*. Fue entonces cuando Juan Francisco de Corominas, afamado violinista de Salamanca, salió en su defensa. Ya en el terreno político, su apoyo al archiduque Carlos fue prematuro. Felipe de Borbón recuperó Madrid, y Durón fue desterrado a Bayona, donde fue capellán de honor de Mariana de Neoburgo, viuda de Carlos II.

La amplia difusión de las obras de Sebastián Durón es incuestionable. Varias de ellas fueron publicadas en la Imprenta de Música de José de Torres, entre otras, el tono humano *Pues me pierdo en lo que callo*, que se conserva en la Catedral de Segovia (E:SE 41/28). Las manuscritas se encuentran en Aránzazu (Gipuzkoa), la Biblioteca de Catalunya en Barcelona, las catedrales de Burgos (López Calo, 1995b; García Garmilla, 2008), Oviedo, Palencia, Pamplona, Salamanca, Segovia, Segorbe (Castellón), Toledo, Cuenca, Valencia, Granada, Jaca, Las Palmas de Gran Canaria, Valladolid, Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), iglesia de San Pedro y San Pablo en Canet de Mar (Barcelona) (Bonastre et al., 2009), Convento de San Antonio Abad (Cuzco, Perú), Sucre (Bolivia), El Escorial, Girona, Guadalupe, Guatemala, Lekaroz (Navarra), la Biblioteca Nacional de España en Madrid, México, Montserrat, Oporto y Évora. De esta amplia relación archivística no cuesta deducir la importancia que tiene esta figura crucial del Barroco en España e Hispanoamérica.

Hemos escogido para nuestro programa tres tonadas con clarín de la ópera *La Guerra de los Gigantes*. A pesar de que esta obra, como las demás de su autor, se denomine “ópera” de forma genérica, muestra una serie de peculiaridades dramáticas y musicales que hacen que no encaje exactamente dentro de la fábula mitológica hispana ni tampoco en el *dramma per musica* italiano.

No se emplean los pares característicos de recitado/aria, sino que son más bien las formas estróficas emparentadas con el denominado *tono humano* las que perfilan la secuencia de acontecimientos.

El manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de España (E:Mn M2278) está elegantemente copiado y encuadernado con todo lujo, asemejándose más a un obsequio o regalo conmemorativo, antes que a un material para la propia interpretación de la obra. La ópera consta de una Introducción a la que sigue la Ópera escénica propiamente dicha. En la primera intervienen cuatro personajes alegóricos (Fama, Tiempo, Inmortalidad y Silencio) que muestran una actitud competitiva entre ellos, configurando una auténtica “loa”. La ópera en sí pone en escena la guerra entre los gigantes y los dioses olímpicos, lo que se conoce en la tradición como *gigantomaquia*. El caudillo de los gigantes, Palante, se enfrenta a Júpiter y los demás dioses olímpicos. Ante la gravedad de la situación, Minerva recluta a un mortal, Hércules, a pesar de las reticencias de Júpiter. De este modo, los gigantes son derrotados, siendo la propia Minerva la que da muerte a Palante. La obra concluye con la celebración de la victoria por todo lo alto en el mismo palacio de los dioses.

Estamos, por tanto, ante una ópera en la que domina el elemento bélico sobre el amoroso. Quizás esto se deba a que, tras la muerte de Carlos II, la corona española y, dentro de ella, la boda entre Felipe V y Maria Luisa de Saboya debía asegurar el control sobre las regiones italianas del Milanesado, Nápoles, Sicilia y Cerdeña, lo que inspiraba un clima bélico inevitable. También la figura de Hércules venía a representar la victoria de los reyes sobre las rebeliones de las distintas facciones, y, en particular, simbolizaba el perfil de los monarcas españoles, al ser el padre de Hispano.

Sebastián Durón: *Quién primero que la fama* (Madrid, Biblioteca Nacional E:Mn M2278)

La primera tonada, *Quién primero que la fama*, es el nº4 de la Introducción y consta de estribillo y dos coplas. Cantada por la Inmortalidad, muestra un neto aire de *fanfare* glorioso y triunfal. Esta tonada con clarín es activamente imitativa y está salpicada de graciosas modificaciones hemiólicas del ritmo ternario de fondo, lo que le confiere una dinámica polirrítmica característica. Su texto es el siguiente:

Estribillo:

¿Quién primero que la fama y el tiempo
cantar espera las glorias que, lisonjera,
ha de publicar la edad?

Pues soy la inmortalidad. Oíd, escuchad,
atended al acento que en los espacios del viento,
a un tiempo salva y pregón,
con sonora suspensión, es precepto y suavidad.

Coplas:

1. ¿Quién la fortuna eterniza despertando el siglo de oro?

Es quien con decoro tan altos asuntos mejor solemniza,
luego mi voz autoriza tan nueva felicidad,
pues soy la inmortalidad.

2. ¿Quién de la inmortal historia hace a su círculo archivo?

Es quien con motivo esculpe en sus bronce tan nueva victoria,
luego yo a tanta memoria daré a la posteridad,
pues soy la inmortalidad.

Escena 3ª Hércules y Minerva

Tonada Solo

Clarín

Hércules

A ni maso de nue do Sue rrero Queen Lides Co
 Sí ala Si erpe de síe te Ca bozas Dío Síete bol
 Pues des pues en el Menalo Ar ca día Morío desu
 Pues el bago Contagio de Ar pí as Que Vayna del
 Pues en sin miso go so ar ché mí ento Esperides

Sebastián Durón: *Animoso denuedo guerrero* (Madrid, Biblioteca Nacional E:Mn M2278)

La segunda tonada, *Animoso denuedo guerrero*, es interpretada por Hércules y Minerva al comienzo de la escena 3ª (nº14) y presenta un esquema diferente a la anterior, pues ahora son las cinco coplas las que anteceden a un breve *ritornello* final que juega un papel claramente conclusivo. Su texto es el siguiente:

Coplas:

1. Animoso denuedo guerrero que en lides corona mi afán varonil,
pues por mí solo alienta el cavado famoso clarín.

¿Dónde hallaré qué vencer si ya en mis aplausos no hay más que rendir?

2. Si a la sierpe de siete cabezas dio siete volcanes de Acaya al confín,
yo con el fuego y el hierro deshice la adusta cerviz.
¿Dónde hallaré qué vencer si ya en mis aplausos no hay más que rendir?
3. Pues después en el Ménalo Arcadia me vio de su cierva la fuga seguir,
como a vista del rudo Erimanto postrar al espín.
¿Dónde hallaré qué vencer si ya en mis aplausos no hay más que rendir?
4. Pues el vago contagio de arpías que ruina del aire asustaba el país,
deshicieron mis flechas aborto del corvo marfil.
¿Dónde hallaré qué vencer si ya en mis aplausos no hay más que rendir?
5. Pues en fin mi fogoso ardimiento Hespérides Pomas robando a un jardín,
pues el dragón de cien cuellos no supo lidiar sin morir,
¿Dónde hallaré qué vencer si ya en mis aplausos no hay más que rendir?
(Minerva) ¿Dónde hay otro riesgo mayor que rendir?

Sebastián Durón: *Suenen y al dulce hechizo* (Madrid, Biblioteca Nacional E:Mn M2278)

Si las dos tonadas anteriores estaban acompañadas por clarín y bajo continuo, la tercera, *Suenen y al dulce hechizo*, añade violines primeros y segundos, volviendo a un esquema formal similar al de la primera. Con el canto encomendado a Júpiter, la bravura y potente condición agógica de esta tonada es quizás su rasgo más relevante, algo, sin duda, incrementado por el movimiento en los violines, que contagia a la línea cantual. Su texto es el siguiente:

Estribillo:

Suenen y al dulce hechizo que al aire ocupa
calmen cristal, reflejo, fragancia y pluma;
pájaros que gorjean, fuentes que cruzan,
ámbares que renacen y astros que alumbran,
porque voz, lucimiento, verdor y espuma
pendan hoy del influjo que los ilustra.

Coplas:

1. Si en la escénica tarea de la armoniosa lucha
todo fue horror el clarín que amenaza
y todo fue estruendos el parche que asusta,
sea ya todo halago, todo dulzura,
porque trinos, pasajes, pausas y fugas
pendan hoy del influjo que los ilustra.
2. Si Hércules, Minerva y Jove, conciencia, poder e industria,
por complacer el enojo de un cielo,
más noble laurel a otro cielo aseguran,
sea ya todo aplauso, todo fortuna,
porque esferas y astros, dioses y musas,
pendan hoy del influjo que los ilustra.
3. Si de Palante al orgullo hacen las victorias tuyas,
que el mismo desdén que en el rayo le hiere,
también sea favor que en la ruina le encumbran,
sea todo trofeo, todo venturas,
porque sol y destino, aurora y luna
pendan hoy del influjo que los ilustra.

Referencias

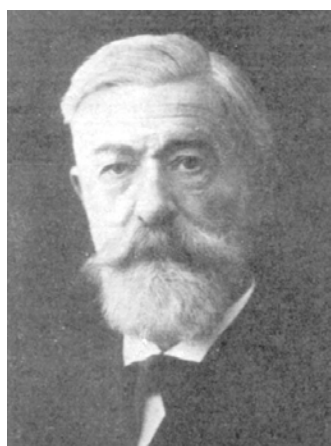
- Alegria, J. A. (1977).**- *Biblioteca Pública de Évora. Catálogo dos Fundos Musicais*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 230 pp.
- Angulo Díaz, R. y Pons Seguí A. (2016).**- *Sebastián Durón. Ópera escénica deducida de La Guerra de los Gigantes*. Colección Ars Hispana. Serie Música Escénica Española nº6. Cátedra de Filosofía de la Música. Fundación Gustavo Bueno. Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), 185 pp.
- Bonastre, F.; Gregori i Cifré, J.M. y Guinart, A. (2009).**- *Fons de l'església parroquial de Sant Pere i Sant Pau de Canet de Mar*. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. Col·lecció Inventaris dels fons musicals de Catalunya. Arxius i documents (Eines de recerca), núms.5/1, 5/2. 2 vols. Barcelona, 1013 pp.
- Duell, T. (2016).**- *The use of the trumpet in early seventeenth century Spanish Music Dramas: a comparative analysis of selected works by Sebastián Durón, Joaquín Martínez de la Roca and Alessandro Scarlatti*. Dissertation prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas. USA, 122 pp.
- García Garmilla, P. (2008).**- *Música a lo Divino y a lo Humano: 141 Obras del Archivo de la Catedral de Burgos (Siglos XVII y XVIII)*. Catedral de Burgos / Aula Boreal. Itxaropena Arte Grafikoak. Zarautz (Gipuzkoa), cxvi + 1020 pp.
- López Calo, J. (1995a, b; 1996a, b, c, d, e, f, g; 1999f, 2000d, 2002d, 2003, 2004).**- *La Música en la Catedral de Burgos*. Vols. I y II (Archivo de Música: 390, 412 pp.); Vols. III-VIII (Documentario Musical - Actas Capitulares: 411, 404, 420, 411, 422 y 438 pp.); Vol. IX (Índice General: 246 pp.); Vols.X-XIV (Música: 599, 655, 606, 573, 493 pp.). Caja de Ahorros del Círculo Católico, Catalogación de los Archivos de la Catedral de Burgos, Burgos.
- Martín Moreno, A. (1979).**- *Sebastián Durón - José de Cañizares: Salir el amor del mundo*. Sociedad Española de Musicología, Universidad de Málaga. Málaga, xv + 149 pp.
- Martín Moreno, A. (2005).**- *Sebastián Durón: El imposible mayor en amor, le vence amor*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. vol.53. Madrid, xlvii + 214 pp.
- Martín Moreno, A. (2007).**- *Sebastián Durón: La guerra de los gigantes*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. vol.74. Madrid, xxxvii + 104 pp.
- Moreno, D.; Orquesta Barroca de Granada e Íliber Ensemble (2019).**- *La Guerra de los Gigantes. Sebastián Durón*. 1 CD. Ibs Classical IBS 132019.
- Siemens Hernández, L. y Ruíz Tarazona, A. (1999).**- *Durón (I)*, in: Casares, E. (dir. y coord. general): "Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana". Sociedad General de Autores y Editores. vol.4, p.572-578. Madrid.



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

Toccatá y Fuga en re menor BWV 565 (Org)

Sin lugar a dudas, esta es la obra para órgano más conocida del genial *Kantor* de Leipzig. El gran director Leopoldo Stokowski (1882-1977) hizo un arreglo de ella para gran orquesta sinfónica que ha sido muy celebrado. Pieza emblemática, interpretada una y mil veces, no ha dejado de fascinar a generaciones enteras de amantes de la música, incluso las menos familiarizadas con la música para órgano. Si el término italiano *toccatá* viene a designar una pieza para ser “tocada” en el sentido más puro de la palabra, no cabe duda de que nos encontramos ante una de las piezas más significativas de éste género: estructura completamente libre, caracterizada por constantes pasajes rápidos y articulados de modo que nunca se repiten los diseños constitutivos de la obra, presentándose nuevo material temático de manera continua. Así, predominan en esta toccata los motivos en escalas, acordes tríadas desplegados en sus correspondientes arpeggios, puntos de tensión con sobre-tónicas arpegiadas lentamente, episodios con notas a contratiempo y arpeggios con acordes de séptima disminuída sumamente obsesivos que sólo dejan ver una armonía más transparente después de largas evoluciones no exentas de virtuosismo.



Julius Schubring



Inciso inicial de la Toccata

De esta obra no se conserva el manuscrito original de puño y letra de Bach. Hay una copia del siglo XVIII, conservada en la *Deutsche Staatsbibliothek* de Berlín (P 595) que incluye nueve obras para órgano de Bach, las cuatro últimas copiadas por un tal Johanus Ringk (1717-1778). Las restantes copias datan del siglo XIX, casi siempre relacionadas con el círculo de Kittel, como son la de Grasnick (P 924), otra anónima (P 642), ambas en la *Deutsche Staatsbibliothek* de Berlín, y otra más hecha por Dröbs a comienzos del siglo XX que se encuentra en la *Leipzig Musikbibliothek* (Lpz MB III.8.20) y sólo contiene dos movimientos: *Adagio* y *Fuga*. Durante la preparación del volumen XV de la edición de la *Bach-Gesellschaft* (Leipzig, 1851-1899) se recurrió también a una copia manuscrita que perteneció al filólogo y pedagogo alemán Julius Schubring (1806-1889). La copia de Ringk tiene el encabezamiento *Toccatá con Fuga: pedaliter* y está escrita a dos pentagramas.

Llama la atención el hecho de que la mayoría de las copias de esta obra son relativamente tardías; en realidad, las indicaciones de *tempo* y la división en secciones son bastante “modernas” y aparecen, además, algunos puntos de *staccato*. La intención de las pausas (*fermatas*) de los siete primeros compases no parece muy clara; parece más obvio alargar los silencios que los propios acordes de cada frase o motivo, debido a que la prolongación de las pausas contribuye más al dramatismo que la obra deja sobreentender que lo que sería la prolongación de los acordes. Este

tipo de pausas o “suspensiones” del discurso musical tiene también una justificación “visual”, ya que “guían bastante bien al ojo del intérprete” en cuanto a organizar la fraseología de la obra, algo parecido a los *signum congruentiae* de algunas partituras de la época o anteriores. Desde luego, la notación de los dos primeros compases no es convencional en absoluto, más bien es bastante original. El inciso inicial tiene una fuerza irresistible y una potencia expresiva que va a condicionar el resto de la obra. Hay otros detalles curiosos, como que el arpeggio de séptima disminuída del compás 2 está escrito en siete negras contra una blanca en el pedal y que no hay indicaciones para los pasajes “en eco” tan característicos del estilo nortealemán.



Toccata en re menor BWV 565i (Staatsbibliothek zu Berlin, manuscrito P 595)



Fuga en re menor BWV 565ii (*Staatsbibliothek zu Berlin*, manuscrito P 595)

Sin duda, estamos ante una de las obras más originales entre las atribuidas a Bach. Ello no impide que la simpleza del tema de la fuga haya llevado a investigadores como Bullivant (1959) a dudar de su autenticidad. La forma “preludio-fuga-postludio” encaja perfectamente en la tradición nortealemana y constituye en sí misma un desarrollo codificado o sistemático de la tradicional *tocatta* en secciones muy común hacia 1650. Sin embargo, eran más habituales las estructuras en

cuatro o cinco que en tres secciones, y, desde luego, esta obra tiene más “puntos de cadencia” que lo corriente al uso en la época. El mismo Spitta observa que “hay trazas de las escuelas nórdicas... la forma elegida para la toccata no es la de Pachelbel, simple y tranquila, sino la agitada de Buxtehude, esto es: la alternancia de pasajes en estilo de recitativo con secciones acordales o fragmentos virtuosísticos tocados en los distintos teclados manuales...”. El gran musicólogo alemán Gotthold Frotzcher habla de “espléndidas fórmulas de recitativo” al inicio de la toccata. En cambio, la simpleza con que se trata el acorde de séptima disminuída contribuye a un dramatismo no exento de cierta retórica bastante inhabitual hacia 1705, cuando las formas y el estilo contrapuntístico seguían otras pautas.

Quizás la mayor influencia que revela esta obra no sea la de los preludios de Buxtehude, sino más bien la del tríptico “preludio-fuga-postludio” tan característico de Georg Böhm, compositor muy conocido en Lüneburg durante el cambio de siglo y del cual Ringk también copió algunas obras. Los *praeludia* en do mayor y la menor de Böhm comienzan ambos con un preludio en varias secciones y terminan con una sección cadencial muy ornamentada y en estilo más libre. Las figuras presentes en esta toccata de Bach encajan en cierta manera con el estilo de Böhm, mientras que las de la última sección de la fuga (postludio) se encuentran más próximas al idioma de Bruhns. Sin embargo, resulta curioso que ni Böhm ni Bruhns tratan estas figuras de una manera tan simple, y, sobre todo, tan obstinada, como hace Bach en esta obra. A veces la reiteración dentro de la sencillez causa un efecto sorprendente. Aunque parezca una afirmación un tanto simplista, quizás el resultado final de esta obra sea el de una fuga “embutida” entre dos toccatas interpretables con el *tutti* del órgano (es decir, con todos o casi todos sus juegos). Así de sencillo.

Toccat

A pesar de la aparente ausencia de estructura formal y de la sensación de estar construída sólo sobre “efectos de teclado”, la toccata puede subdividirse en cuatro secciones delimitadas por pasajes de acordes de séptima disminuída:

- 1) **cc.1-3.-** pasajes ornamentados en octavas. Resolución posterior de los acordes de séptima disminuída.
- 2) **cc.4-12.-** tresillos en octavas. Resolución posterior de los acordes de séptima disminuída.
- 3) **cc.12-22.-** figuras con síncopas y alternancia de acordes. Acorde de séptima disminuída sin resolución.
- 4) **cc.22-30.-** tresillos en intervalos de sexta que dibujan el acorde de séptima disminuída de la sección anterior. Cadencia final perfecta sobre la tónica.

Salvo la tercera, las otras tres secciones terminan en la tónica, esto es, en la tonalidad de re menor. De este modo, los acordes de séptima disminuída ejercen un papel formal y estructural de vital importancia en la organización de la obra. Los diseños encomendados a los teclados manuales no tienen equivalente en la literatura de la época: los pasajes en octavas de los diez primeros compases; los despliegues tan amplios de séptimas disminuídas; el ritmo de 3+2 semicorcheas de los cc.4 y 6 (¿deben interpretarse las dos semicorcheas iguales o como un tresillo? - Harvey Grace, 1922, opina que el pasaje debe iniciarse más lento para acelerar después y que los tresillos deben articularse con las dos primeras notas ligadas y la tercera suelta); el pasaje “violínístico” que se inicia en el compás 12 (que explota maravillosamente la cuerda “la” al aire); los arpeggios desplegados, igualmente violínísticos, de los cc.16 al 20; y el enorme despliegue de séptima disminuída, que no parece terminar jamás, de los cc.22 al 27. El empleo de octavas sí parece recordar a otras obras igualmente escritas en re menor, como el concierto para clave y orquesta BWV 1052 y su versión como cantata BWV 146.i, o el triple concierto BWV 1063.

Tanto Keller (1948) como Williams (1980) apuestan en favor de que el diseño inicial de la toccata anticipa el tema de la fuga; es más, Gwinner (1968) opina que la línea del fraseo sugiere el motivo del primer verso del *Glaubenslied* o Credo de Lutero, pero estas relaciones son siempre difíciles de

confirmar porque el énfasis de ambas obras, por razones obvias, es bien diferente. También este autor argumenta que la fraseología de la obra está condicionada por los números 3 (símbolo de la Trinidad) y 4 (símbolo del mundo).



Diseño inicial de la toccata y su similitud con el tema de la fuga

Es muy interesante analizar el contraste entre los tresillos de los cc.4 (armonía móvil) y 22 (armonía estática). En efecto, aquí se deriva cierta complementariedad que nos habla de una de las costumbres favoritas del compositor: inventar un motivo primero en octavas para después desarrollarlo en sextas. El tratamiento en sextas del acorde de séptima disminuída es muy directo, como si la simplicidad fuera cómplice de una cierta “modernidad”. Precisamente si exceptuamos esta armonía de séptimas disminuídas, el empleo del pedal en esta toccata no es muy diferente del que hacía Pachelbel u otros compositores de la época, es decir, la familiar progresión tónica-dominante-tónica.



Diseños del cuarto movimiento de la tercera Sonata para violín solo BWV 1005

El tema violinístico “vivaldiano”, que empieza en el compás 12 y parece aludir al tema de la fuga en *inversus*, no es un mero grupo de semicorcheas consecutivas al estilo *violistica* de Scheidt, sino una referencia más que evidente a la típica figuración italiana para este instrumento, muy similar a la que el genial *Kantor* utiliza en el cuarto movimiento de la tercera Sonata para violín solo BWV 1005. A partir del compás 16, Bach recurre a una figura descendente: re-do-si bemol-la, muy usada por sus predecesores, como Buxtehude en su Toccata BuxWV 155 (cc.6-10). En fin, los efectos más simples y evidentes de esta toccata, como los acordes de los compases 27 y 28, que no son infrecuentes en las toccatas de los compositores nortealemanes, son, sin embargo, más propios de un Kerll que de un Bruhns, quien hubiera resuelto las cadencias en un estilo más cercano al de Frescobaldi.



Dietrich Buxtehude. Pasaje de su Toccata en re menor BuxWV 155

Más característicos de la escuela del norte de Alemania son los tresillos de sextas (por ejemplo, en el *Praeludium* BuxWV 149 de Buxtehude) y el solo del pedal en la cadencia final (cc.28-29), pero la simplicidad armónica es más que patente: séptima disminuída desplegada en los tresillos y séptima de dominante ornamentada en el solo de pedal.

Fuga

La aparente “desestructuración” de la toccata contrasta con el trazado perfectamente deliberado y preconcebido inherente a la planificación de toda fuga. Así, esta fuga es el perfecto “contrapunto” a la toccata inicial. El sujeto alterna notas agudas y graves, que lo hacen ideal para el diseño

anatómico de la parte del pedal. En sí mismo, contiene toda la simplicidad del tema de la toccata y se centra en la misma nota-pedal (la) que el diseño violinístico del compás 12 de ésta. No faltan paralelismos entre este tema y los de otras obras, como el del segundo movimiento de la Sonata para violín solo BWV 1001, el *Praeludium* BuxWV 140 de Buxtehude o la Fuga en re mayor de Johann Kaspar Kerll. La entrada del tema en el pedal recuerda verdaderamente a los solos de pedal de la escuela nortealetmana, por ejemplo, el Preludio en sol mayor de Bruhns.

BuxWV 149

Dietrich Buxtehude. Tresillos en el *Praeludium* en re menor BuxWV 149

Violin Sonata BWV 1001.ii b64		<i>Praeludium</i> BUXWV 140 b4	
Kerll (?), Fugue in D major (<i>DTB</i> II.ii p. lxi)			
			

Comparativa de diseños en la Sonata para violín solo BWV 1001 de Bach, el *Praeludium* BuxWV 140 de Buxtehude o la Fuga en re mayor de Johann Kaspar Kerll

Nicolaus Bruhns. Pasaje de pedal en el Preludio en sol mayor

Aunque la exposición es la única sección “estricta” de esta fuga, su contrasujeto, la *codetta* y el episodio que precede a la entrada del pedal presentan ciertas particularidades. Por ejemplo, la respuesta se produce en la subdominante, algo muy inusual, aunque Bach también lo hace en sus BWV 531 y BWV 539. La primera *codetta*, que se inicia en el compás 34, es una versión simplificada de la textura que se encuentra en varios episodios de la fuga de la Passacaglia BWV 582, de estilo violinístico italiano. Con la entrada del pedal (compás 52), se repite el mismo contrasujeto que en la entrada anterior (compás 39), lo que implica una “técnica de la permutación” que ya fue empleada por Bach en algunas de sus obras de juventud.

Los episodios que se inician en los cc.62 y 74 se componen de frases repetidas que han sugerido a muchos editores e intérpretes la posibilidad de realizar ecos cambiando de teclado; existen dos posibilidades: eco simple (cc.66-70), o doble eco (cc.62-63 = 64-65, 73-74 = 75-76). Walther consideró muy adecuado el eco simple para los episodios de algunas fantasías corales, como en *Nun komm der Heiden Heiland* (“Ven, Salvador de los judíos”) de Bruhns, pero también podría existir la posibilidad de un doble eco, puesto que la segunda frase completa es una repetición exacta de la primera. En cualquier caso, la gran libertad y extensión de la sección central de esta fuga la emparenta más con los preludios de los compositores nortealemanes que con una verdadera fuga, sobre todo en lo concerniente a los cambios de teclado manual. Un caso límite podría ser el triple eco que se ha sugerido para el *Praeludium* en mi menor (“el grande”) de Bruhns, que recuerda a la música para cuerdas de compositores como Biber y que, según el manuscrito de Möller, exige el empleo de tres teclados, de modo que habría dos grados de eco. Por supuesto, esta interpretación está subordinada a las posibilidades del instrumento. De todos modos, los pasajes en eco están caracterizados por múltiples despliegues acordales y arpeggios con acordes de séptima disminuída, lo que infunde un cierto aire de misterio e intimismo a la fuga. Es este quizás uno de los momentos más imaginativos de toda la obra, armónicamente muy vinculado a las séptimas disminuídas que jugaban un papel tan preponderante en la toccata.



Nicolaus Bruhns. Efecto de triple eco en el *Praeludium* en mi menor (“el grande”)

Otros episodios posteriores contienen diversas alusiones a posibles efectos de eco (compás 115), así como secuencias basadas en diseños muy básicos (cc.98 y 122), pero la continuidad de la fuga nunca pelagra porque Bach se encarga de introducir nuevo material muy atractivo para los episodios, como sucede en los cc.41, 54, 62, 74, 90, 95, 111 y 122, produciendo así una sensación de flujo ininterrumpido. Sea de forma consciente o no, lo cierto es que los 100 compases de esta fuga son un verdadero muestrario de diseños convencionales para teclado, por supuesto, también presentes en muchas otras obras de Bach.

La organización tonal sugiere una estructura a gran escala del tipo: tónica - fa mayor - tónica - do menor - tónica, donde el tono de do menor entra en el compás 86 en la parte del pedal; por cierto, es una tonalidad “extraña” para una fundamental de re menor. La verdad es que las tres entradas del tema en el pedal son bastante atípicas: la primera en sol menor (subdominante, segunda respuesta de la exposición, compás 52), la segunda es la ya referida en do menor (compás 86), y la tercera es en la tónica (compás 109), pero “a solo”, sin el acompañamiento de las voces superiores. Esta última entrada del pedal sucede a una nota pedal de dominante que ya anuncia al oyente que el final está próximo. Con anterioridad, en los cc.103-104, se ha dejado oír una versión *quasi-inversus* del tema principal en la parte del tenor. La última entrada del tema principal se produce en el compás 124; esta entrada, junto con la del compás 109, ambas en la tónica, anticipan esos movimientos de *ritornello* en los que Bach presenta el tema principal con una “falsa” apariencia de final en tónica, que luego rompe en una cadencia sorpresiva a la que seguirá el verdadero final, algo parecido a lo que sucede en el final del primer movimiento del Concierto para clave en re menor BWV 1052.

Postludio

En sus obras del tipo “preludio-fuga-postludio”, Böhm no utiliza cadencias como la del compás 127 de la obra que nos ocupa, que es una cadencia rota. Normalmente las secciones finales en estilo libre parten de una cadencia perfecta a la que se ha llegado al final de la fuga. Sin embargo, este tipo de ruptura dramática no es ajena a otras obras de Bach, como en la Toccata en do menor para

clavecín BWV 911. En 17 compases, este “postludio” se convierte en un verdadero recital de efectos, como la *figura suspirans* que se toca alternando las manos; acordes graves y retardados; episodios de pedal solo con notas alternantes que dibujan, una vez más, un acorde de séptima disminuída; un cambio de tonalidad a do mayor seguido por más “figuras suspirantes” que modifican la tonalidad conforme ascienden o descienden; acordes desplegados que vuelven a recordar al *Praeludium* nortealemán; y, por último, una amplia cadencia plagal que, si la copia es fidedigna, no es que sea sólo original; es verdaderamente única en la literatura de la época.



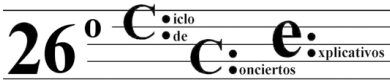
Figura *suspirans* del postludio del BWV 565

A la vista de la originalidad de la Toccata y Fuga en re menor BWV 565, Williams (1980) nos conduce a una última reflexión, basada en su exhaustivo análisis formal y estilístico. ¿Pudo ser esta obra una transcripción para órgano de una pieza escrita anteriormente para violín solo?. Hay argumentos en contra de esta afirmación. Por ejemplo, no se conocen otras obras de Bach para violín solo que tengan esta estructura; algunos acordes son demasiado densos para el violín y los pasajes en octavas, sextas y décimas a gran velocidad no son del todo apropiados para este instrumento. A favor está que la simplicidad temática de esta obra la emparenta más con un compositor de la generación de los hijos de Bach que de la del propio Bach, con lo que el maestro pudo tener la tentación de transcribirla; muchos diseños y acordes podrían originalmente haber sido escritos de manera más sencilla; hay muchos “giros violinísticos” que ya hemos apuntado; y muchos detalles inusuales serían menos desconcertantes si la obra se tocara con el violín; de hecho, no serían necesarias modificaciones profundas para adaptar la obra a este instrumento.

Es conocido que la mayoría de las obras para órgano de Bach se caracterizan por su originalidad, en el sentido de que son creaciones únicas en su género. Pero la obra que nos ocupa es especialmente “extraña” porque muchas de sus características nos llevan a cuestionar si Bach fue el compositor; si pensó originalmente en componer una obra para órgano o si transcribió otra obra anterior, bien suya o de otro compositor. En cualquier caso, cuantas más veces escuchemos esta obra, siempre nos revelará algún nuevo descubrimiento, algún rasgo en el que no habíamos reparado en anteriores audiciones; así es Bach, un compositor de infinitos detalles y contrastes, un gran arquitecto de la música en cuyas obras hallaremos tanto deleite como motivo de reflexión.

Referencias

- Bullivant, R. (1959).**- *The Fugal Technique of J.S. Bach*. Unpublished PhD. Thesis. University of Oxford, 131 pp.
- Frotscher, G. (1934-35, rep. 1959).**- *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*. Verlag Merseburger. Berlin. 2 vols., 1338 pp.
- Grace, H. (1922).**- *The Organ Works of Bach*. Novello and co Ltd. London, 319 pp.
- Gwinner, V. (1968).**- *Bachs d-moll Tokkata als Credo-Vertonung*. Musik und Kirche, vol.35, p.240-242.
- Keller, H. (1948).**- *Die Orgelwerke Bachs*. Edition Peters. Leipzig, 228 pp.
- Kooyman, E.; Weinberger, G. Und Busch, H.J. (1995).**- *Zur Interpretation der Orgelmusik Johann Sebastian Bachs*. Verlag Merseburger Berlin GmbH, Kassel, 239 pp.
- Spitta, Ph. (1873-79, rep. 1951).**- *Johann Sebastian Bach: his work and influence on the music of Germany, 1685-1750*. Dover Publications. New York. Vol. I, 656 pp.; Vol II, 721 pp.; Vol III, 422 pp.
- Stauffer, G.B. (1980).**- *The Organ Preludes of Johann Sebastian Bach*. UMI Research Press. Studies in Musicology No.27. Michigan, 261 pp.
- Williams, P. (1980).**- *The Organ Music of J.S. Bach*. Cambridge University Press. 1st edition. Cambridge. 3 vols. Vol.I: Preludes, Toccatas, Fantasias, Fugues, Sonatas, Concertos and Miscellaneous Pieces, 365pp.; Vol.II: Works based on Chorales, 357pp.; Vol.III: A Background, 309 pp.
- Williams, P. (2003).**- *The Organ Music of J.S. Bach*. Cambridge University Press. 2nd edition. Cambridge, 624 pp.



Pietro Baldassare (Roma, ca.1690 – ?, después de 1768)

Sonata nº1 en fa mayor: I. Allegro – II. Grave – III. Allegro (Tromp + Org)

Pietro Baldassare (o Baldassari) fue un compositor italiano del cual, por desgracia, nos ha quedado muy poca información y muy escasas obras. Fue maestro de capilla y clérigo en la Congregación del Oratorio de San Filippo Neri en Brescia entre 1721 y 1725. También lo fue en la iglesia de San Clemente en la misma ciudad hasta 1754. Jean-Benjamin de La Borde (1780) dice de la música de Baldassare que “era muy apreciada por los entendidos”. Salvo el oratorio *Il giudizio di Paride*, compuesto para celebrar el día del santo de la emperatriz Amalia Wilhelmina, ninguna de las demás obras sinfónico-corales que escribió ha sobrevivido en forma de partitura, aunque sí sus libretos: *Applausi eterni dell’amore*, *Le sagre contese dell’amore e dell’umiltà*, *La santità riconciliata col mondo*, *Santa Maria Maddalena de’Pazzi*, *L’umiltà coronata da N.S. Benedetto XII* y *La fuga in Egitto*.

En cuanto a su música instrumental, solo han llegado hasta nosotros dos sonatas en fa para cornetto, cuerdas y bajo continuo, y una sonata para clavecín que se publicó en *Raccolta Musicale I* (Nuremberg, 1756). Se conservan dos cartas de Baldassare, una escrita al Padre Giovanni Battista Martini (Bolonia, 1706-1784) en una particela de bajo continuo y otra fechada el 21 de febrero de 1768.

Entrada de la trompeta en el primer movimiento de la Sonata nº1 en fa mayor de Pietro Baldassare

La Sonata nº1 en fa mayor está escrita en tres movimientos al más puro estilo del concierto barroco *Allegro-Grave-Allegro*. La versión que interpretamos en nuestro concierto está adaptada para trompeta y teclado por Manfred Knolle. El primer movimiento muestra un único tema impregnado de un gran dinamismo. El tema, generador de todo el movimiento, se expone catorce veces y se intercalan en él diversos contramotivos que participan de la misma sensación agónica. Las presentaciones temáticas se producen en el c.1 (fa mayor, Org.), c.7 (fa mayor, Tr.), c.11 (fa mayor, Org.), c.15 (do mayor, Org.), c.20 (re menor, Org.), cc.23-24 (fa mayor, Tr. y Org. en estrecho), cc.29-30 (do mayor, Tr. y Org. en estrecho), c.34 (do mayor, Org.), c.42 (fa mayor, con carácter de reexposición completa, Org.), c.48 (fa mayor, Tr.), cc.52-53 (fa mayor, Org. ambas manos en estrecho). Normalmente las presentaciones temáticas tienen lugar en el tono principal (fa) y en su dominante (do), si bien alguna presentación en otro tono (re) tiende a construir un cierto desarrollo temático.

El segundo movimiento está escrito en el tono relativo de re menor. Concebido en forma de canción libre, su único tema es marcadamente melódico y expresivo y se expone en siete ocasiones: c.1 (re menor, Tr. y Org.), c.4 (la menor, Org.), c.8 (fa mayor con una variada decoración, Org.), c.10 (fa mayor, Tr.), c.13 (sol menor, Org.), c.14 (re menor, Tr.), c.20 (re menor, variado en forma de *coda*, Org.).

Comienzo del segundo movimiento de la Sonata n°1 en fa mayor de Pietro Baldassare

Comienzo del tercer movimiento de la Sonata n°1 en fa mayor de Pietro Baldassare

Por último, el tercer movimiento, en forma de *Minué* con estructura A-B-A, nos traslada a un entorno danzable y desenfadado, donde la música derrocha frescura y espontaneidad. El único tema se presenta once veces; en la sección A (cc.1-30): c.1 (fa mayor, Tr.), c.7 (fa mayor, Org.), c.15 (fa mayor en forma de desarrollo seguido de una progresión armónica no modulante, Tr.), cc.22-24 (fa mayor en forma de *coda* final, Org. y Tr.). Un breve puente (cc.30-31) sirve para modular al tono de la dominante (do) en que comienza la sección B: c.32 (do mayor, Org.), c.39 (do mayor, Tr.), c.49 (re menor, Org.), c.52 (do mayor, Org.), cc.62-65 (fa mayor, en forma de *coda* bajo una progresión armónica modulante, Tr. y Org.).

Los tres movimientos se complementan estilística y formalmente a la perfección, configurando así una obra de gran solidez formal y unidad de estilo, muy atractiva tanto para el intérprete como para el oyente. Música transparente, muy bien trazada y de fácil audición.

Referencias

- Beer, J. & Block, R.P. (1972).**- *Pietro Baldassari. Sonata No.1 in F for Trumpet (Cornett), Strings and Basso Continuo*. Breitkopf & Härtel. Wiesbaden, Musica Rara, MR 1526a, 52 pp.
- Jackman, J.L. (1980).**- *Baldassare (Baldassari), Pietro*, in: S. Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.2, p.62. Macmillan Publishers Limited, London.
- Schäfer, J. et al. (2015).**- *Baroque Concertos for piccolo trumpet*. 1 CD. Christophorus CHE 0205-2.



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

“Zürne nur, du alte Schlange” (“Enójate, vieja serpiente”) TWV 1:1735a. Cantata de Pascua (Sop + Tromp + Org)

Autor de más de mil cantatas religiosas, Georg Philipp Telemann puede ser considerado uno de los más grandes compositores de toda la historia de la música. Su magna producción musical, entre otras obras, incluye 46 pasiones, 8 oratorios, 12 misas, salmos, motetes, 17 óperas, 46 cantatas profanas, casi cien conciertos instrumentales, más de cien oberturas y una infinidad de obras de música de cámara y para tecla.

Nacido en el seno de una familia de pastores protestantes, el joven Telemann asistió a los liceos de Magdeburgo, Zellerfeld y Hildesheim, pero fue prácticamente autodidacta en lo referente a la interpretación instrumental y la composición. En Hildesheim puso música a la *Singende Geographie* de J.C. Lossius y dirigió la música religiosa del convento de St. Godehard. Sus viajes a Braunschweig y Hannover le pusieron en contacto con la música instrumental francesa y la ópera italiana. En 1701 comenzó en Leipzig sus estudios de derecho, que abandonaría rápidamente para poder escribir las cantatas para Santo Tomás, simultaneando esta labor con Johann Kuhnau. En 1702 fundó un *Collegium Musicum* integrado por estudiantes, con los que dio multitud de conciertos públicos y se hizo cargo de la dirección de la Ópera de Leipzig.



Georg Philipp Telemann

En 1704 era organista y director musical de la *Neue Kirche*. Para la corte afrancesada del conde Promnitz escribió diversas suites orquestales. También viajó a Plesse y Cracovia, donde conoció la música popular polaca. En otoño de 1706, bajo la presión de la guerra, volvió a la Corte de Eisenach como *Konzertmeister*. En 1709 se casó con Louise Eberlin, que moriría dos años más tarde. En Eisenach escribió mucha música de cámara, conciertos y cantatas tanto profanas como religiosas. En 1712 fue reclamado en Frankfurt como director de música de la ciudad y *Kapellmeister* de las *Barfüßerkirche* y *Katharinenkirche*, a la vez que reorganizó el *Collegium Musicum* de la Sociedad Frauenstein. A partir de 1713 ofreció numerosos conciertos públicos en los que estrenó muchas obras instrumentales y su primer oratorio, la *Brockes-Passion* de 1716.

Dos años antes, se había casado en segundas nupcias con Katharina Textor, que le dejó en 1736. Maestro de capilla de las cortes de Eisenach y Bayreuth, poco después también las de Gotha y Weimar le ofrecieron sus puestos. En 1721, trabajó como *Kantor* y director de música del *Johanneum* de Hamburgo. Componía cantatas para los cultos ordinarios de las cinco grandes iglesias de la ciudad, una Pasión anual y cantatas para las solemnidades especiales, así como música para las manifestaciones tradicionales y los acontecimientos políticos más relevantes. Igualmente reorganizó el *Collegium Musicum* que había fundado Mathias Weckmann hacia 1660 y ofreció numerosos conciertos públicos.

De 1722 a 1737, Telemann asumió la dirección de la ópera de Hamburgo, para la que escribió numerosas obras. En el otoño de 1737 estuvo en París, donde se aseguró definitivamente una gran reputación internacional. Hacia 1740 ya había publicado la mayor parte de sus composiciones de música de cámara, además de diversas obras de carácter pedagógico. A partir de aquí, redujo ostensiblemente su actividad y hasta 1755 no volvió a interpretar en público los grandes oratorios.

En 1767 murió colmado de honores y con una fama internacional como pocos colegas suyos habían disfrutado.

Como se deduce de los párrafos anteriores, Telemann fue un compositor de gran prestigio en su época. Gran impulsor de la música pública en una época en la que prevalecía la interpretada en cortes aristocráticas, primera figura tanto en la música profana como religiosa, gran director solicitado por toda Alemania, dominador de los géneros tanto vocales como instrumentales, la figura de Telemann es aún relativamente poco conocida entre nosotros, en especial si se le compara con sus grandes contemporáneos como Bach, Händel y Vivaldi. Sin embargo y por fortuna, la discografía de Telemann ha empezado a crecer en los últimos veinte años de manera significativa, lo cual ha acercado su obra al público en general.

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

1. Aria

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

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

2. Recitativo

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

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

3. Aria

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

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

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

Zürne nur, du alte Schlange
1. Heiliger Oster-Tag (Easter Day)
TWV 1: 1735a

G.P. Telemann
edited by Peter Young

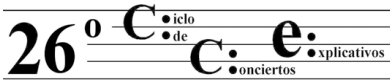
Aria primera *Zürne nur, du alte Schlange* de Georg Philipp Telemann

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

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

Referencias

- Rampe, S. (2017).**- *Georg Philipp Telemann un seiner Zeit*. Laaber-Verlag. Laaber, 569 pp.
- Ruhnke, M. (1980).**- *Telemann, Georg Philipp*, in: S. Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.18, p.647-659. Macmillan Publishers Limited, London.
- Young, P. (2017).**- *G.P. Telemann. Zürne nur, du alte Schlange. Heiliger Oster-Tag TWV 1:1735a*. Canberra Baroque Editions, 11 pp.



Arvo Pärt (Paide, Estonia, 1935)

Vater unser (Sop + Org)

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

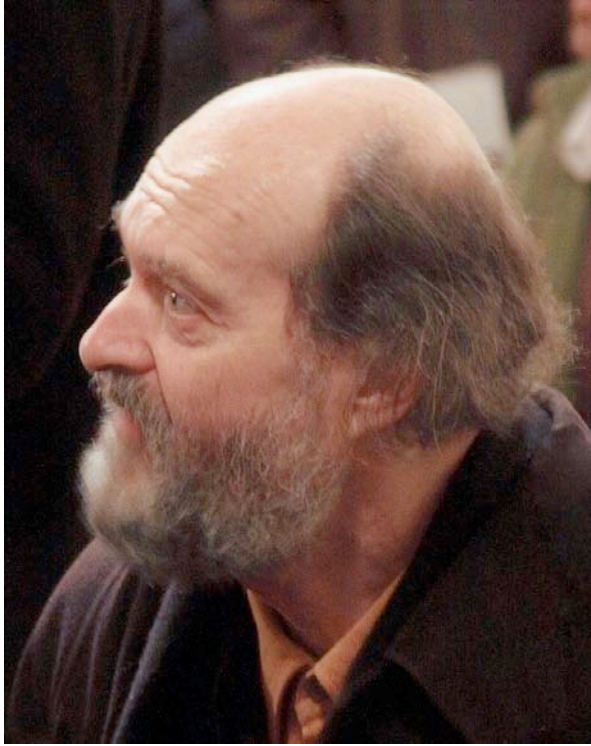
Su obra puede dividirse en dos periodos bien diferenciados. El primero se apoya en un neoclasicismo relativamente convencional con influencias ostensibles de Shostakovich, Prokofiev y Bela Bartok, que desembocó en el empleo del dodecafonismo y otras técnicas serialistas inspiradas en la música de Arnold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

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

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

Ha escrito sugerentes bandas sonoras para más de medio centenar de películas, como *Väike motoroller* (1962), *Promised Land* (“Tierra prometida”, 2004), *La Morte Rouge* (2006) de Víctor

Erice, o *La gran belleza* (2013) de Paolo Sorrentino. El *Cantus in Memoriam de Benjamin Britten* fue empleado en *Les Amants du Pont-Neuf* de Léos Carax (1991), en *Fahrenheit 9/11* (en la escena de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2011) y en *Japón* del cineasta mexicano Carlos Reygadas. *Spiegel im Spiegel* se escuchó en la película *Wit* de Mike Nichols (2001), en *Swept Away* de Guy Ritchie (2002), en el drama *Gerry* de Gus van Sant (2003), *Soldados de Salamina* de David Trueba (2002), *Elegí* de Isabel Coixet (2008), *About Time* de Richard Curtis (2013), la ya mencionada *La gran belleza* (2013) de Paolo Sorrentino, y *Avengers: Age of Ultron* de Joss Whedon (2015). Fue nombrado doctor *honoris causa* por la Universidad de Oxford en 2016.



A la izquierda, Arvo Pärt en la *Christchurch Cathedral* de Dublín. A la derecha, con su mujer, Nora, en 2012

$\text{♩} = 76 \text{ ca}$

5
Va-ter un-ser im Him-mel, ge-hei-ligt wer-de Dein Na-me.

Comienzo del *Vater unser* de Arvo Pärt

A este concierto traemos un pequeño botón de muestra de su ingente producción musical. Un sencillo y emotivo *Padre Nuestro* con textos en alemán, que dedicó al Papa Benedicto XVI, nos dejará conmovidos ante su profunda sencillez y humilde sinceridad, la de un compositor que

encontró su camino y afianzó su personalidad por sí mismo, sin que nada ni nadie le pudiera apartar del camino elegido tras una profunda reflexión. He aquí el texto:

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

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

Referencias

- Bouteneff, P.C. (2015).**- *Arvo Pärt. Out of Silence*. St Vladimir's Seminary Press. New York, 232 pp.
Hillier, P. (1996).- *Arvo Pärt*. Oxford Studies of Composers. Clarendon Press, 236 pp.
Pärt, A. (2005, 2011).- *Vater unser für Knabensopran und Klavier*. Universal Edition A.G., Viena. UE 35 300, 3 pp.
Restagno, E., Brauneiss, L., Kareda, S. y Pärt, A. (2012).- *Arvo Pärt in Conversation*. Estonian Literature, 182 pp.
Shenton, A. (2012, ed.).- *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*. Cambridge University Press, 274 pp.



Alan Hovhaness Chakmakjian

(Somerville, Massachusetts, USA, 1911 – Seattle, Washington, 2000)

Prayer of St. Gregory (Tromp + Org)

Hijo de Harotioun Hovhaness, un profesor de química nacido en Adana (Turquía), y de Madeleine Scott, americana descendiente de escoceses que se graduó en el Wellesley College, se trasladó con solo cinco años a Somerville, en Massachusetts (USA), escapando de la discriminación que sufrían los armenios en su tierra. Desde muy niño se sintió atraído por la música. Con cuatro años, escribió su primera composición, una cantata en el antiguo estilo italiano inspirada en un *Lieder* de Schubert. Aunque el chiquillo también se interesaba por la astronomía, su familia siempre estuvo dispuesta a apoyarle en su carrera artística. No obstante, esta afición persistiría durante toda su vida y, de hecho, varias de sus obras llevan títulos de planetas y estrellas.

Sus padres pronto apreciaron sus dotes como compositor, así que estudió piano con Adelaide Proctor y Heinrich Gebhard. A los 14 años, decidió dedicarse por entero a la composición. Escribió dos óperas antes de cumplir los veinte años, que fueron representadas en la Arlington High School e impresionaron al compositor Roger Sessions, quien le recomendó que, tras graduarse en 1929, estudiara con el maestro Leo Rich Lewis en Tufts. Después continuó su formación con Frederick Converse en el Conservatorio de Música de Nueva Inglaterra. En 1932 ganó el premio Samuel Endicott por su *Sunset Symphony*.

En julio de 1934 viajó a Finlandia con su primera mujer, Martha Mott Davis, donde se encontró con el gran maestro Jean Sibelius, cuya música había apreciado grandemente desde su infancia y con el que mantendría una estrecha correspondencia durante los siguientes 20 años. Un año después, nació la única hija que tuvo con Martha, Jean Christine Hovhaness, así llamada en honor de su padrino, el gran compositor finlandés. En 1936, Hovhaness participó en Boston en una interpretación de

música india con el grupo de danza de Uday Shankar, que marcaría para toda su vida un interés permanente por la música oriental.

Entre 1930 y 1940, por desgracia, Hovhaness destruyó una gran cantidad de las obras que había compuesto durante su primera etapa. En una entrevista con Richard Howard, él mismo dijo que había quemado cerca de 500 obras en dos semanas precisamente por las críticas de su maestro Sessions. Su firme decisión era comenzar una nueva etapa como compositor. A partir de aquí, en 1940, su interés por la cultura armenia le llevó a trabajar como organista en la *Armenian Apostolic Church* de Watertown, en Massachusetts, puesto que ocupó durante una década. En 1942 estudió en Tanglewood con el compositor checo Bohuslav Martinu. En uno de los seminarios organizados durante el máster, se interpretó y grabó su primera sinfonía. No faltaron las críticas: Aaron Copland susurraba en español a los compositores latino-americanos presentes en la sala algunos comentarios no precisamente favorables y Leonard Bernstein se sentó al piano interpretando algunos temas de la obra calificándolos como “música barata de ghetto”. Después de esta experiencia, Hovhaness abandonó Tanglewood y destruyó más obras suyas. La crítica de sus maestros no le era favorable y esto le desanimó profundamente.

Más tarde, comenzó a profundizar en los modos armenios dentro de un nuevo estilo compositivo que llamó la atención de algunos compositores más radicales, como John Cage y la coreógrafa Martha Graham, a la vez que continuaba con su trabajo como organista litúrgico. A mediados de la década de 1940 trabó amistad con dos artistas, Hyman Bloom y Hermon di Giovanni, que relacionaban la música con cuestiones espirituales y estaban igualmente interesados en la música india. De hecho, invitaron a Boston a muchos músicos indios. Hovhaness aprendió entonces a tocar el sitar, estudiando con muchos músicos indios aficionados. En 1942, Bloom le presentó a Yenovk Der Hagopian, cantante armenio y trovador de canciones kurdas, cuya forma de cantar inspiró a Hovhaness en su pensamiento compositivo.

En una de las solicitudes que hizo para obtener una beca Guggenheim, Hovhaness escribió: *me propongo crear un estilo compositivo heroico y monumental que sea sugerente para el público, le libre de prejuicios, de elementos artificiales y falsas sofisticaciones, que sea directo, sincero y lleno de fuerza, siempre original pero nunca antinatural. Hay que liberar a la música de la decadencia y el estancamiento. Se ha puesto mucho el énfasis en las pequeñas cosas pasando por alto los grandes pensamientos. Todo lo que sea superficial debe ser evitado. La música debe ser viril y expresar lo más grande. No es mi propósito echar más leña al fuego para que los críticos y músicos pseudo-intelectuales escriban sus brillantes argumentaciones, sino inspirar al género humano un nuevo heroísmo y nobleza espiritual. Esto podría parecer a algunos algo imposible o demasiado sentimental, pero debemos recordar que Palestrina, Händel y Beethoven no lo consideraban inviable. De hecho, el mejor arte creativo ha sido motivado consciente o inconscientemente por el constante deseo de regeneración de la especie humana.*

Lou Harrison escribió en 1945 con motivo del estreno del concierto para piano y cuerdas de Hovhaness titulado *Lousadzak*: *parece que en la obra no ocurre nada más que una serie de melodías al unísono sobre unos bajos que se mueven muy lentamente, todo muy armenio. Su elegante simplicidad e integridad modal hace que la obra sea tan potente como las obras dodecafónicas de estilo austríaco. No existe una base armónica propiamente dicha y la brillantez y movimiento de las frases del piano se apoyan por completo en la idea de la fuerza y el vigor. La obra tiene una musicalidad enorme, basada en ideas muy estimulantes que nunca se desvinculan de la canción popular.* Otros críticos posteriores también afirmaron que en Boston nunca se había oído nada parecido a esta música: *Lousadzak utiliza una técnica muy innovadora que él mismo denomina “murmullo espiritual”, una especie de música aleatoria inspirada en las ideas de Hermon di Giovanni. La técnica es en esencia similar a la de Lutoslawski, implicando instrumentos que exponen frases repetitivas aparentemente de forma descoordinada, dando lugar a una compleja nube sonora.*



Alan Hovhaness

Mediada la década de 1940, la fama de Hovhaness en Nueva York había aumentado de forma considerable, circunstancia a la que contribuyeron los miembros de la comunidad armenia que apoyaron y financiaron muchos de sus estrenos. La organización *Friends of Armenian Music Commitee*, entre cuyos socios se encontraban el pianista Maro Ajemian, la violinista Anahid Ajemian y su marido, el productor George Avakian, le financiaron varias grabaciones y a comienzos de la década de 1950, la casa *Mercury Records* le colocó de lleno en el centro del panorama musical americano. En 1946, Hovhaness compuso la ópera *Etchmiadzin*, sobre temas armenios, que fue encargada por la Iglesia Armenia. Dos años más tarde, fue contratado como profesor en el Conservatorio de Boston, donde impartió clases de composición hasta 1951. Entre sus alumnos, figuraban los intérpretes de *jazz* Sam Rivers y Gigi Gryce.

En 1951 marchó a Nueva York, donde se dedicó a la composición de forma exclusiva. Trabajó también para la radio *The Voice of America*, como director de música, compositor y asesor musical para las secciones de Oriente Próximo y Transcaucasia. Curiosamente, perdió este trabajo cuando Eisenhower sucedió a Truman como Presidente de los Estados Unidos en 1953. Este año y el siguiente, recibió varios premios y distinciones por parte de la Fundación Guggenheim y escribió varias obras para películas y documentales sobre culturas asiáticas. En 1955 estrenó su sinfonía nº2 (*La montaña misteriosa*), dirigida por Leopoldo Stokowski al frente de la Sinfónica de Houston y entre 1956 y 1958 impartió varios cursos de verano en la *Eastman School of Music*.

Entre 1959 y 1963, Hovhaness realizó varios viajes a la India, Hawaii, Japón y Corea del Sur, investigando la música tradicional de esos países, lo que le permitió integrar algunos de sus elementos en sus composiciones. Mediante una beca Fulbright pudo recoger en Madrás (India) más de 300 ragas entre 1959 y 1960. Allí aprendió a tocar el veena y compuso *Nagooran*, una obra para orquesta carnática (música clásica del sur de la India) que más tarde interpretaría la South Indian Orchestra. También estudió la música *gagaku* japonesa y aprendió a tocar instrumentos de viento como el *hichiriki*, el *shō* y el *ryūteki* en la primavera de 1962 con Masatoshi Shamoto en Hawaii. También estudió música *gagaku* con Masataro Togi en Japón (1962-63), iniciándose en instrumentos como el *nagauta (kabuki) shamisen* y el *jōruri (bunraku) shamisen*. Con todos estos conocimientos compuso su *Fantasy on Japanese Woodprints* op.211 (1965), un concierto para xilófono y orquesta. A partir de 1963, varios sellos discográficos se interesaron por su música, entre ellos el prestigioso *Crystal Records*.

En 1965 volvió a la tierra donde nació su padre. Visitó Georgia y Armenia, controladas por la antigua Unión Soviética, y donó muchos de sus manuscritos, así como varios álbumes de música litúrgica armenia armonizada para el Museo Estatal de Artes y Literatura de Yerevan. En 1971,

escribía en el *Ararat Magazine*: *Vivimos una época muy peligrosa. Corremos el riesgo de autodestruirnos. Las viejas generaciones están declinando y nos dirigimos hacia un nuevo mundo en el que las grandes empresas y organizaciones controlan nuestras vidas de forma brutal. Todo va a peor y la física está desarrollando nuevas armas mortíferas que no solo destruirán nuestros cuerpos, sino también nuestras almas. ¿Para qué vivir en el país más poderoso del mundo si exterminamos nuestros sentimientos?*

Hovhaness alcanzó numerosos honores y méritos a lo largo de su dilatada carrera. Fue miembro del *National Institute of Arts and Letters* (1951) y recibió los doctorados *honoris causa* por la Universidad de Rochester (1958), el *Bates College* (1959) y el Conservatorio de Boston (1987). Sin duda, todos ellos fueron estímulos para el desarrollo de una prolífica carrera como compositor, destacando los tres ballets dedicados a Martha Graham, 37 sinfonías, varias obras para orquesta gamelán y el poema *The Rubaiyat. A Musical Setting* (1975) para narrador y orquesta, en memoria del matemático, astrónomo y poeta persa Omar Khayyam.

Prayer of Saint Gregory

Reduction by the composer ALAN HOVHANESS

Noble, Moderato

3rd Trumpet

Piano or Organ

Comienzo de la *Prayer of Saint Gregory* de Alan Hovhaness

En nuestro programa, interpretaremos la obra *Prayer of Saint Gregory*, hermosa plegaria musical impregnada de diatonismo con tintes minimalistas y una equilibrada combinación de matices derivados del canto gregoriano y otros del coral luterano. Sin duda, una obra que nos conduce a un clima de espiritualidad y reflexión, tan necesarias en los tiempos que corren.

26^o C:ielo de C:nciertos e:xplicativos

Andrew Lloyd Webber (South Kensington, Londres, 1948)

Pie Jesu (de la Misa de Réquiem, 1985) (Sop + Tromp + Org)

Andrew Lloyd Webber nació en Londres (South Kensington) el 22 de marzo de 1948. Personalidad sumamente polifacética en el mundo de la música y del espectáculo, Andrew ha trabajado intensamente como compositor, escritor, productor, director y realizador de numerosos conciertos y obras de teatro durante muchos años. Ha producido 16 musicales, varias bandas sonoras y una Misa de Réquiem, cuyo *Pie Jesu* interpretamos en este concierto. Ha sido distinguido con numerosos premios, entre ellos tres Tony, tres Grammy, un Oscar, un Emmy, siete Olivier y un Globo de Oro. Su compañía durante largos años, el *Really Useful Group*, es una de las más importantes de Londres. Algunas de sus canciones, como *Don't cry for me, Argentina* (de *Evita*) y el *Pie Jesu* de su Réquiem han tenido un éxito mundial, habiendo sido cantadas por numerosos solistas fuera de las representaciones teatrales.

Su padre, William Lloyd Webber, era compositor y su madre, Jean Hermione Johnstone Lloyd Webber, maestra de música. Su hermano, Julian Lloyd Webber, es cellista. Su primera esposa fue Sarah Hugill, con quien contrajo matrimonio en 1972, divorciándose en 1981, con la que tuvo dos

hijos: Imogen y Nicholas. Un año después se casó con Sarah Brightman, cantante de ópera y bailarina, pero volvió a divorciarse en 1990, para volverse a casar un año más tarde con Madeleine Gurdon, con la que tuvo tres hijos: Alastair, William e Isabella.

En 1992, Andrew Lloyd Webber fue nombrado Caballero del Imperio Británico, y cinco años después se le concedió el título de Barón de Lloyd-Webber de Sydmonton, en el condado de Hampshire. Ha sido muy activo en el mundo de la política como miembro del Partido Conservador, componiendo música para diferentes *meetings* políticos. Es, además, un notable coleccionista de pintura victoriana. Como dato relevante, en 2017 fue el segundo músico más rico vivo, siendo superado sólo por Paul McCartney, con más de mil millones de dólares de fortuna.



A la izquierda, Andrew Lloyd Webber en el Festival de la Canción de Eurovisión (Moscú, 2009). A la derecha, recepción el 3 de diciembre de 2006 en la Casa Blanca. De izquierda a derecha, William “Smokey” Robinson, Andrew Lloyd Webber, Dolly Parton, George W. Bush, Laura Bush, Steven Spielberg y Zubin Mehta

En las décadas de los 70 y 80 del siglo pasado, Lloyd Webber cosechó numerosos éxitos en colaboración con el letrista Tim Rice (Shardeloes, UK, 1944), culminando obras tan relevantes como *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (“José el soñador”), *Jesucristo Superstar* y *Evita*. El gran cantante español Camilo Sesto (1946-2019) protagonizó el papel de Jesús en la representación de *Jesucristo Superstar* que tuvo lugar en el Teatro Alcalá-Palace de Madrid en 1975. El propio Andrew reconoció que la única interpretación de su obra fuera de Estados Unidos que verdaderamente estaba al nivel de la original fue la española.

Basándose en una obra de Thomas Stearns Eliot (1888-1965), *Old Possum’s Book of Practical Cats*, una de las favoritas de la infancia de Lloyd Webber, nuestro compositor escribió *Cats*, obra que se mantuvo en la cartelera más de 20 años. Después escribió *Starlight Express* y una adaptación del relato de *El fantasma de la ópera* de Gastón Leroux. Algunos de sus musicales se han llevado a la gran pantalla, como *Jesucristo Superstar* en 1973 dirigida por Norman Jewison, *Evita* en 1996 dirigida por Alan Parker con Madonna en el papel estelar, *El fantasma de la ópera* en 2004 dirigida por Joel Schumacher y *Cats* en 2019, dirigida por Tom Hooper.

Lloyd Webber fue el encargado de componer una pieza para los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992, la canción *Amigos para siempre*, que interpretaron y grabaron Sarah Brightman y Josep Carreras. En 2009 compuso el tema que representó al Reino Unido en el Festival de la Canción de Eurovisión en Moscú, *It’s My Time*, que cantó Jade Ewen y alcanzó el quinto puesto, acompañando a la cantante al piano.

Otras obras de su amplio catálogo son: *The Likes of Us* (1965), *By Jeeves* (1975), *Song and Dance* (1982), *Starlight Express* (1984), *Aspects of Love* (1989), *Sunset Boulevard* (1993), *Whistle down the Wind* (1997), *The Beautiful Game* (2000), *Bombay Dreams* (2002), *Tell me on a Sunday* (2003), *The Woman in White* (2004), *Love never dies* (2010), *The Wizard of Oz* (2011), *Stephen Ward* (2013) y *School of Rock* (2015).

Andante

SOLO SOPRANO:

Pi - e Je - su, pi - e Je - su, pi - e

Je - su, Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di.

Comienzo del *Pie Jesu* de la Misa de Réquiem de Andrew Lloyd Webber

La *Requiem Mass* (1985) está escrita para soprano, tenor, voz blanca aguda, orquesta y coro, y para su composición, Andrew se inspiró en un artículo sobre los niños huérfanos de la guerra. Está dedicado a su padre, William, y se representó a beneficio de la Fundación *The Holy Apostles Soup Kitchen*. Su estreno tuvo lugar el 24 de febrero de 1985 ante miles de asistentes en la Iglesia de *Saint Thomas' Episcopal* de Nueva York, dirigida por el célebre Lorin Maazel, cantando Sarah Brightman como soprano, Plácido Domingo como tenor, Paul Miles-Kingston como voz blanca, James Lancelot como organista, con los coros *The Saint Thomas Choir* y *Winchester Cathedral Choir*, así como la *English Chamber Orchestra* y *The Orchestra of St. Luke's*. Esta misa ganó el Grammy de 1985 como mejor composición de música contemporánea y alcanzó el nº1 en las ventas de Estados Unidos. La soprano Sarah Brightman fue nominada al *Grammy* como *Best New Classical Artist* en 1986 por su interpretación del Réquiem.

Ofrecemos de este magnífico Réquiem de Lloyd Webber, el *Pie Jesu*, enormemente conmovedor, cuyas dulces líneas melódicas son enternecedoras, además de estar acompañado por una hermosa armonización. He aquí el texto. Que lo disfruten.

Pie Jesu
qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.
Agnus Dei
qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.

Piadoso Jesús,
que quitas los pecados del mundo,
dales el descanso.
Cordero de Dios,
que quitas los pecados del mundo,
dales el descanso eterno.

Referencias

Maazel, L., Domingo, P., Brightman, S., Miles-Kingston, P., Winchester Cathedral Choir, English Chamber Orchestra (1990).- *Andrew Lloyd Webber: Requiem*. 1 CD. EMI CDC 7 471436 2.

Walsh, M. (1989).- *Andrew Lloyd Webber. His Life and Works*. Harry N. Abrams Publisher. New York, 239 pp.



Johann Sebastian Bach

Aria de la Suite en re mayor BWV 1068 (Org)

En versión para órgano, interpretamos la famosa Aria de la Suite en re mayor BWV 1068. La melodía *cantabile* fluye de manera continua, esparciéndose por el espacio y el tiempo, a la vez que dibujando una atmósfera de serenidad y placidez. Ahora Bach parece haber arrinconado, aunque solo sea por un momento, todo el peso del contrapunto y la gravedad de la densa escritura canónica a que nos tiene acostumbrados. Es un excelente ejemplo de la manera en que el *Kantor* maneja la estructura y el fraseo de los tiempos lentos. La forma musical es del tipo A-A-B-B, de carácter más cerrado y reconocible, lejos de la intemporalidad con que transcurren los infinitos fraseos del segundo movimiento del Concierto en re menor para clave y orquesta BWV 1052, o el segundo de la Toccata, Adagio y Fuga BWV 564. Es, en suma, una obra idónea para la relajación y la reflexión, tan necesarias en los tiempos que corren.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Violino I' and the second staff is labeled 'Violino II'. Below these are two more staves labeled 'Viola' and 'Continuo'. The music is written in treble clef for the violins and viola, and bass clef for the continuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

J.S. Bach. Partitura orquestal de la Suite en re mayor BWV 1068



Ennio Morricone (Roma, 1928 – 2020)

La Califfa (Sop + Flis + Org)

Fallecido hace unos pocos meses en Roma, la figura de Ennio Morricone se nos aparece como la de un gran compositor que nos despertó los más profundos sentimientos cada vez que escuchamos su música. Él mismo decía que la música de una película debía abarcar todos aquellos aspectos que no quedaban expresamente reflejados ni en el guión ni en las imágenes. Su genialidad quedó puesta de manifiesto por la exquisita elaboración de las líneas melódicas, el revestimiento armónico cálido y enriquecedor y la sensibilidad siempre estrechamente ligada a las emociones que la propia película despertaba en nosotros.

Compuso la banda sonora de más de 500 películas y series de televisión, a pesar de lo cual solamente recibió un Óscar honorífico en 2006 y el Óscar a la mejor banda sonora por *The Hateful Eight* en 2016. Fue en 2020 cuando se le concedió el Premio Princesa de Asturias de las Artes compartido con otro genio de la música cinematográfica, John Williams. Puso música a muchas películas del género conocido como *spaghetti western*, entre ellas, *Por un puñado de dólares* (1964), *La muerte tenía un precio* (1965), *El bueno, el feo y el malo* (1966), *Hasta que llegó su hora* (1968) y *¡Agáchate, maldito!* (1971), pero también escribió diversas piezas sinfónicas y corales de diferentes géneros, mostrando una extraordinaria versatilidad. Volviendo a la música para el cine, sus composiciones para *Days of Heaven* (1978), *La misión* (1986) y *Cinema Paradiso* (1988) han sido mundialmente consideradas como verdaderas obras maestras.



Ennio Morricone



Cartel de la película *La Califfa*

Morricone comenzó sus estudios de trompeta cuando era niño y a los seis años escribió sus primeras obras. Su padre, Mario Morricone, también músico, le matriculó en la Academia Nacional de Santa Cecilia de Roma, donde comenzó sus estudios con nueve años. Tres años después, ingresó en el Conservatorio, donde completó su formación en armonía en tan solo seis meses. En 1946, recibió el diploma de trompetista y comenzó su actividad como compositor profesional, escribiendo la sintonía del programa de radio *Il Mattino*, lo que le hizo ganar en popularidad, lloviéndole las solicitudes para muchos programas de radio hasta saltar al cine. A comienzos de la década de 1950 obtuvo sus títulos de instrumentación y composición después de los cursos que recibió de Goffredo Petrassi.

Para su buen amigo Sergio Leone, Morricone escribió en los años 80 y 90 mucha música de películas, como *Érase una vez en América* (1984), que no ganó un Óscar por haber sido descalificada por una cuestión técnica: no figuraba el nombre del compositor en los créditos finales. También escribió para otros directores como Roland Joffé en *La misión* (1986), Brian de Palma en *Los intocables de Elliott Ness* (1987), Giuseppe Tornatore en *Cinema Paradiso* (1988) y *Malèna* (2000), Lajos Koltai en *Campos de Esperanza* (2005), Giacomo Battiato en *Karol, el hombre que se convirtió en Papa* (2005) y su segunda parte, *Karol, el Papa, el Hombre* (2006) y nuevamente Tornatore en *Baaria* (2009).

Morricone también recibió dos premios Grammy, tres Globos de Oro, cinco BAFTA, diez David de Donatello, once Nastro d'Argento y el Premio de Música Polar en 2010, considerado como el Nobel de la Música. A lo largo de su dilatada carrera, sus ventas de discos superaron los 70 millones. El 6 de julio falleció en Roma por diversas complicaciones de una fractura de fémur producida tras una caída que sufrió en su casa días antes.

Tu non cre-de-re per-che ques-ta cru-del-tá di pa - dro - ni ha
vis-to in me so-lo_u-na cag-na que mi met-t'an-ch'í-o al-la tu - a ca - te - na.

Tema principal de *La Califfa* de Ennio Morricone

La Califfa es una coproducción italo-francesa que dirigió Alberto Bevilacqua en 1970 sobre un guión propio. En el fondo, es un *thriller* que nunca alcanzó una popularidad convincente, a pesar de estar interpretado por Romy Schneider y Ugo Tognazzi. Su título viene del apodo que le dan en la región de la Emilia italiana a una mujer viuda de carácter detestable cuyo marido perdió la vida en los enfrentamientos con la policía durante una manifestación. Ella odia profundamente al director de la fábrica en que trabajaba su marido, Doberdò, pero cada vez que se enfrenta a él, se produce una atracción inexplicable entre ambos hasta que acaban siendo amantes. Al final, ese amor quedará truncado porque Doberdò es asesinado por unos sicarios contratados por otros empresarios de la competencia. El tema principal de esta cinta es una melodía amorosa y enternecedora de amplio desarrollo, de esas a las que tanto nos acostumbró el maestro italiano y que nos hacen saltar las lágrimas repetidas veces a lo largo de la película. El texto es el siguiente:

Tu non credere perche
questa crudeltà di padroni
ha visto in me solo una cagna,
che mi mett'anch'io alla tua catena.
Se attraverso la città,
questa ipocrita tua città,
il corpo mio que passa tra di voi
e un invettiva contro la viltà.
Tu ritroverai con me
la più splendida proprietà,
un attimo di sole sopra noi
alla ricerca di te.

Tú no acabas de creer
que la crueldad de estos secuaces
haya podido ver en mí solo una perra
a la que ponerle tu cadena.
A través de la ciudad,
esta hipócrita ciudad tuya,
mi cuerpo, que pasa detrás del tuyo,
es una sátira contra la cobardía.
Encontrarás conmigo
la más espléndida propiedad,
una pizca de sol sobre nosotros
que va en tu búsqueda.

Referencias

- Baroni, M. (2019a).**- *Ennio Morricone. Master of the Soundtrack*. Gingko Press Editions, 361 pp.
Baroni, M. (2019b).- *Ennio Morricone. Complete Film Music Discography*. Lazydog Press, 368 pp.
Moormannwillem Strank, P. (2014).- *Filmmusik - Ennio Morricone* (EBook formato PDF).

Morricone, E. (2017).- *En busca de aquel sonido*. Malpaso Ediciones, 544 pp.

Rosa, A. de (2019).- *Ennio Morricone in his own words*. Oxford University Press, 352 pp.

Varios autores (2014).- *Ennio Morricone Collected*. 3 CDs. USM Universal Music 535 085-7 (Cinevox Records, GDM Music & Sugar Music).

Y hasta aquí llega nuestro concierto. Esperamos que este programa musical sea de su agrado y nos haga crecer en la confianza en que llegarán tiempos mejores, libres ya de los efectos de esta pandemia.

Un fuerte abrazo.
