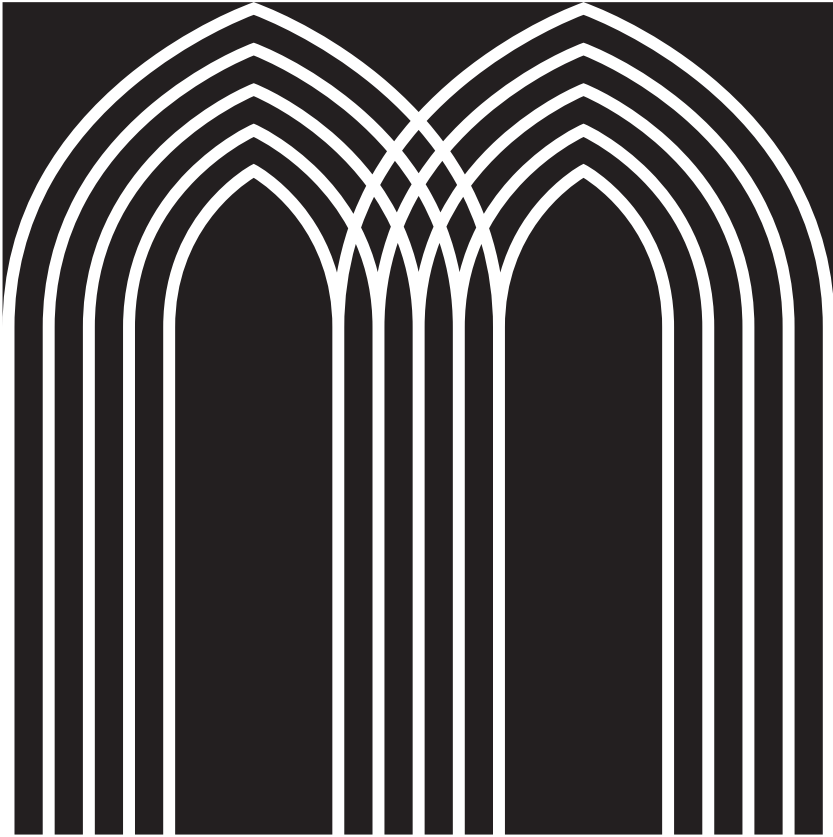


48 SEMANA DE MÚSICA ANTIGUA DE ESTELLA

1/10 SEPTIEMBRE 2017



SM/DE



ORGANIZA

Nafarroako  Gobierno
Gobernua  de Navarra

 FUNDACION
BALUARTE
FUNDAZIOA

COLABORA

 AYUNTAMIENTO
ESTELLA-LIZARRA
UDALA

 ESTELLA-LIZARRA
CIUDAD DEL COMERCIO

IGLESIA DE
SAN MIGUEL
DE ESTELLA
IGLESIA DE
SANTA CLARA



ÍNDICE

Presentación	4
Calendario	6
Centro Cultural Los Llanos	9
Iglesia de San Miguel	15
Iglesia de Santa Clara	29
Colegiata de Roncesvalles.....	47
Otras actividades	51
Jornada SMADE a pie de calle.....	53
Abonos y entradas	56

PRE SEN TA CIÓN

Un grupo que canta, una comunidad que canta y refuerza los lazos que la unen. Martin Lutero hace 500 años, consciente de esta realidad, creó una nueva forma de canto litúrgico, el coral luterano, como parte constitutiva de la reforma que impulsó. El canto participativo, ese tema o melodía al que se suman voces e instrumentos, ha tenido gran influencia en la música occidental, y este año en la SMADE queremos recordarlo.

Los diez primeros días de septiembre, Estella-Lizarrá, como cada año, se llenará de música, y este año especialmente, se llenará de cantos. Además de la parroquia de San Miguel y el centro cultural Los Llanos, recuperamos el convento de Santa Clara para los conciertos. Fue sede del festival durante muchos años y gentilmente nos vuelve a abrir sus puertas. Empezaremos la semana con un concierto de la Orquesta Sinfónica de Navarra, con un programa atípico por el tipo de música, pero estrechamente unido al tema de este año, como es la 5ª Sinfonía de Mendelssohn, "Reforma". Se trata de un claro ejemplo de la influencia de Lutero, teólogo, ideólogo, y también músico.

La Capilla de Música de la Catedral de Pamplona, testigo vivo de la tradición musical navarra, nos ofrecerá otro concierto con claro carácter coral y peregrino, que además de en Estella también se escuchará en Roncesvalles. Los cantos de los peregrinos del Camino de Santiago darán paso a las melodías gregorianas que luego el propio Bach utiliza en su música. En este concierto contaremos con la participación, por primera vez en la historia de SMADE, del Coro Ereintza de Estella. Asimismo, terminaremos

este intenso primer fin de semana con el grupo Vox Luminis, uno de los mejores conjuntos vocales europeos, pero con muy poca presencia por estas latitudes, que nos ofrecerá un concierto monográfico de música luterana compuesta por diferentes miembros de la familia Bach.

Bach estará muy presente en esta Semana, como inigualable creador que utiliza tantas veces temas corales en sus composiciones vocales e instrumentales. Vamos a tener la ocasión de escuchar dos de sus obras más colosales, que son infrecuentes en concierto: las Variaciones Goldberg, de la mano del clavecinista Benjamin Alard y la Ofrenda Musical que será interpretada por el cuarteto Concerto Melante.

Además del quinto centenario de la Reforma celebraremos el 400 aniversario del nacimiento de Murillo con un concierto ofrecido por solistas de la Orquesta Barroca de Sevilla, música luminosa, como la pintura del maestro sevillano. Tampoco pasaremos por alto el 450 aniversario del nacimiento de Monteverdi, que recordaremos con sus madrigales interpretados por Vozes del Ayre.

El festival cumplirá 50 años en breve, un buen momento para impulsarlo, y así se entiende desde el Gobierno de Navarra, organizador del mismo. Nos proponemos sacar la SMADE a las calles de Estella-Lizarra. Pensando en el público infantil, realizaremos un paseo-concierto con música sefardí interpretada por la especialista Ana Alcaide y su grupo. La actriz y narradora Belén Otxotorena será la guía de una bella historia que transcurre en Estella, puerta, puerto e inicio de caminos. Esta actividad se enmarca dentro del año en el que la ciudad de Estella-Lizarra ostenta la presidencia de la Red de Juderías de España. Junto a todo ello podremos disfrutar de la música coral sin etiquetas de la mano de Vox Bigerri y Gizonok. El canto de los pirineos y la tradición del otxote se dan la mano para disfrute del público. En definitiva, esta edición 48 de SMADE quiere ser una invitación a cantar juntos y celebrar la vida y la música.

INÍGO ALBERDI AMASORRAIN,
DIRECTOR ARTÍSTICO SMADE

CA LEN DA RIO

CENTRO CULTURAL LOS LLANOS

**ORQUESTA
SINFÓNICA
DE NAVARRA**

1 sept. / 20.15 h.

IGLESIA DE SAN MIGUEL

**CAPILLA DE MÚSICA
DE LA CATEDRAL
DE PAMPLONA
+ CORAL EREINTZA**

2 sept. / 20.15 h.

VOX LUMINIS

3 sept. / 20.15 h.

**SOLISTAS DE LA
ORQUESTA BARROCA
DE SEVILLA**

4 sept. / 20.15 h.

IGLESIA DE SANTA CLARA

BENJAMIN ALARD

6 sept. / 20.15 h.

CONCERTO MELANTE

8 sept. / 20.15 h.

VOX BIGERRI + GIZONOK

9 sept. / 20.15 h.

VOZES DEL AYRE

10 sept. / 20.15 h.

COLEGIATA DE RONCESVALLES

CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA

9 sept. / 20.00 h.

OTRAS ACTIVIDADES

CENA ENCUENTRO CON SOLISTAS DE LA ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

4 sept. / 21.45 h.

JORNADA SMADE A PIE DE CALLE

ANA ALCAIDE TRÍO

9 sept. / 12.30 h.

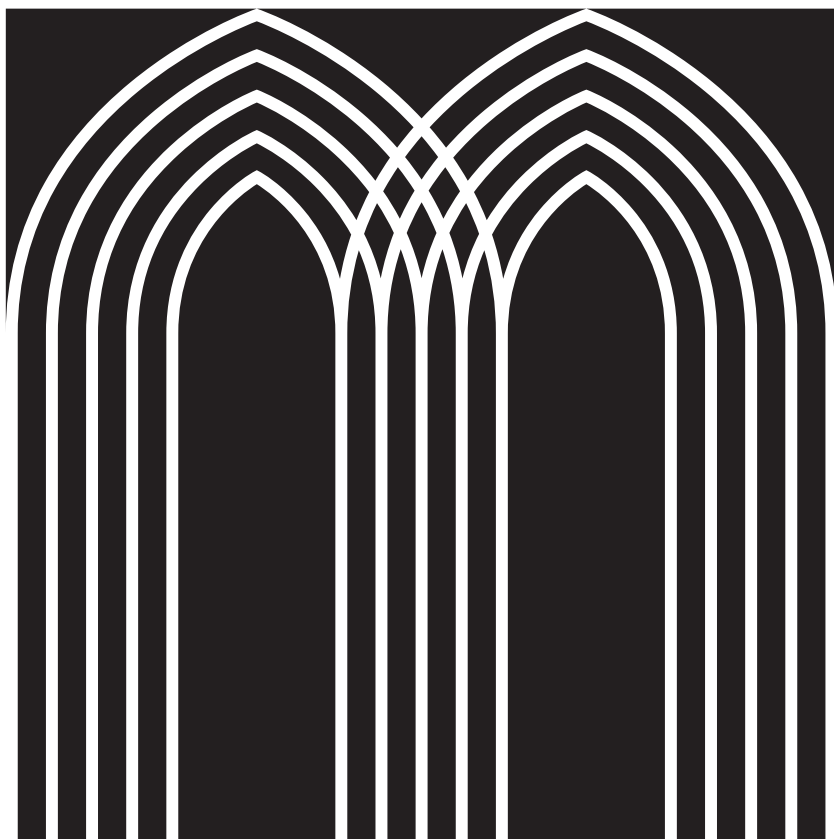
VOX BIGERRI + GIZONOK

9 sept. / 18.00 h.

ANA ALCAIDE TRÍO Y BELÉN OTXOTORENA

9 sept. / 18.30 h.





**48 SEMANA DE MÚSICA
ANTIGUA DE ESTELLA**

**CENTRO
CULTURAL
LOS LLANOS**

ORQUESTA SINFÓNICA DE NAVARRA

ORQUESTA SINFÓNICA DE NAVARRA

1 sept. / 20.15 h.

DIRECTOR
CHRISTOPH KÖNIG

Fundada en 1879 por Pablo Sarasate, la Orquesta Sinfónica de Navarra (OSN) es la agrupación más antigua en activo en el panorama orquestal español. En la actualidad, está integrada en la Fundación Baluarte, una institución financiada principalmente por el Gobierno de Navarra, y como tal es la orquesta oficial de la Comunidad Foral. En sus casi ciento cuarenta años de existencia, se ha presentado en los principales auditorios, temporadas de ópera y festivales tanto en España como en el extranjero. Especial relevancia ha tenido su presencia en varias ocasiones en el Théâtre des Champs Elysées y el Théâtre du Châtelet de París, así como la gira de conciertos organizada por el sello Universal Music.

Como intérprete de referencia del compositor y violinista Pablo Sarasate, su grabación de la integral de la obra de este compositor navarro para Naxos con la violinista Tianwa Yang ha sido unánimemente alabada por la crítica internacional. También con este sello la OSN está llevando a cabo un programa de grabaciones con el director de orquesta polaco Antoni Wit, actual director titular de la agrupación.

La OSN se presenta al público de Navarra en una temporada anual de conciertos en las ciudades de Pamplona, en el Auditorio Baluarte; y Tudela, en el Teatro Gaztambide, y desarrolla una importante actividad social y educativa en toda la Comunidad Foral.



J. S. BACH

(1685-1750)

Ouverture n° 3 en re mayor
(BWV 1068)

Overture

Air

Gavotte I y II

Bourrée

Gigue

M. RAVEL

(1875-1937)

Le tombeau de Couperin

Prélude

(à la mémoire du lieutenant Jacques Charlot)

Forlane

(à la mémoire du lieutenant Gabriel Deluc)

Menuet (à la mémoire de Jean Dreyfus)

Rigaudon

(à la mémoire de Pierre et Pascal Gaudin)

**F. MENDELSSOHN-
BARTHOLDY**

(1809-1847)

Sinfonía núm. 5 en re mayor
(OPUS 107, de la Reforma)

Andante. Allegro con fuoco

Allegro vivace

Andante

Choral: Ein feste Burg ist unser Gott

(Andante con moto, Allegro vivace,
Allegro maestoso)

NOTAS AL PROGRAMA

En la primera década del siglo XVIII, el lujoso y ceremonioso estilo de la corte francesa de Versalles era considerado un modelo que se debía seguir en muchas otras cortes europeas. La música francesa, que ya se escuchaba en otros países desde hacía algunos años, se convirtió en estilo de referencia, junto con el italiano, en las principales ciudades y centros musicales de Alemania. Cuando en 1717, Johann Sebastian Bach (1685-1750) abandonó la corte de Weimar tras irreconciliables diferencias con la autoridad, era ya un absoluto conocedor del estilo musical francés. Admiraba al clavecinista francés François Couperin (1668-1733), con quien mantenía una correspondencia epistolar, y conocía las piezas para clave publicadas por J. P. Rameau en Francia. El modelo cortesano francés era especialmente apreciado por el príncipe Leopoldo de Cöthen, que acogió a Bach con la intención de convertir su “*Capelle*” en uno de los conjuntos instrumentales más importantes de su tiempo.

Seguramente, Bach compuso sus cuatro “*Ouvertures*” para la orquesta de la corte de Cöthen, donde trabajó cerca de cinco años, hasta su definitivo traslado a Leipzig en 1723. Sin embargo, no conocemos fechas exactas; Besseler, por ejemplo, dató la Tercera *Ouverture* BWV 1068 en 1722, aunque todavía no se puede afirmar que fuera así. Lo que sí es seguro es que Bach la revisó años después para su ejecución durante los conciertos organizados en el *Collegium Musicum* de Leipzig. Según la tradición, estas obras, organizadas al estilo de una Suite de piezas de danza, llevan la denominación de “*Ouverture*” haciendo referencia a la primera pieza de que constan, la más larga y de mayor intensidad dramá-

tica de todas, inspirada en el modelo de obertura “a la francesa”, muy de moda en aquel tiempo. La “*Ouverture*” inicial estaba organizada en tres partes: Lenta, con ritmos “*pointées*” de carácter muy solemne, que se repetía; Rápida y con texturas fugadas de gran complejidad; y por último aparecía, de nuevo, la sección Lenta inicial a modo de recapitulación.

Aunque a lo largo del siglo XVII, la forma suite contenía una serie de danzas fijas como la *allemande*, *courante*, *sarabande* y *gigue*, los compositores del tiempo de Bach podían sustituir unas danzas por otras o intercalarlas de modos diversos, según su propio criterio. No había reglas fijas al respecto. El propio Bach abordó las piezas de sus “*Ouverture*” libremente en cuanto a la elección de danzas. En la *Ouverture* en Re mayor BWV 1068, por ejemplo, la única danza que conserva su lugar original con respecto al modelo tradicional de suite francesa es la “*Gigue*”, el resto de piezas son “*Air*”, “*Gavotte I y II*” y “*Bourrée*”. Es quizás la más solemne y grandiosa de las cuatro que compuso Bach debido, en parte, a la elección de tres brillantes trompetas en Do, un timbal y dos oboes. El colorido orquestal que aportan los instrumentos de viento es relevante, si bien es cierto que estos instrumentos acostumbra a doblar a los violines, como es el caso de los oboes, y realizan un papel de acompañantes de la cuerda. Es, sin duda, el “*Air*”, para cuerda y continuo, la pieza más admirada por su belleza melódica y su profunda expresividad.

Después de la muerte de Bach, sus “*Ouvertures*”, al igual que el resto de obras del compositor alemán, fueron olvidadas hasta que un jovencísimo Félix Mendelssohn (1809-1847) las rescató,

tras descubrir y reestrenar la partitura de "La Pasión según San Mateo", en 1829. Conocemos las impresiones que causaron a Goethe la audición de una reducción que Mendelssohn realizó para el piano de las "Ouverturas" de Bach, descrita por el poeta alemán como una obra que *"procede tan pomposa y distinguidamente como si se tratara de una fila de impolutas personas que bajaran por una escalera"*. La inmensa labor de Mendelssohn como dinamizador de la vida musical de concierto en la Europa de la primera mitad del siglo XIX, consistió en la incorporación al repertorio de obras olvidadas, como las partituras para orquesta de Johann Sebastian Bach. Así pues, en 1838, el propio Mendelssohn dirigió en la Gewandhaus de Leipzig la Tercera "Overture" BWV 1068, más de cien años después de su ejecución en la misma ciudad que albergó a su más célebre "Kantor".

El modelo de Bach acompañó a Mendelssohn a lo largo de toda su vida y le inspiró en la composición de su Sinfonía n° 5 en Re menor conocida como "Reforma". Compuesta para celebrar el tricentenario de la Confesión de Augsburgo (1530), fue estrenada en una audición privada en 1832, tres años después de la recuperación de "La Pasión según San Mateo". Sobria y de carácter religioso, la Sinfonía "Reforma" esperó más de treinta y cinco años para ser editada y durante años fue considerada por la crítica como excesivamente austera, incluso sombría. La inclusión de elementos litúrgicos en el primer movimiento "Andante, Allegro con fuoco" contribuyó decisivamente a la seriedad de la partitura: uno de sus temas es un Amén que se cantaba en la Iglesia de Dresde y que años después fue utilizado por Wagner como leitmotiv del Santo Grial en "Parsifal".

Según el musicólogo francés Remi Jacobs, en la Sinfonía "Reforma" se expresa el

íntimo conflicto que opuso durante toda su vida a las dos tendencias creadoras de Mendelssohn: la imposible unión de la tradición musical de la Alemania que había bebido en el coral luterano y un lenguaje más decididamente moderno. Tras el litúrgico primer movimiento, por ejemplo, Mendelssohn muestra su lado más amable, el más cercano a su descripción como "Mozart del siglo XIX", en el segundo movimiento "Allegro vivace", un ligero scherzo que sirve de descanso al intenso peso emocional del comienzo de la sinfonía. Un bellissimo tema de naturaleza melancólica y muy propio de Mendelssohn, "Andante", sirve de introducción al último movimiento, "Coral y Final", verdadera muestra de admiración hacia Bach. Este intensa página orquestal está construida sobre el tema luterano *"Ein Burg ist unser Gott"* [*"Nuestro Dios es un fuerte castillo"*] que también Bach utilizó en su Cantata BWV 80, compuesta en Weimar (1715) y revisada años después en Leipzig. Según Tranchefort, Mendelssohn presentó el coral bajo la forma de un coro instrumental de las maderas, a las que seguidamente se unen los instrumentos de viento metal con una impresionante armonización de órgano.

La fascinación que los músicos franceses de comienzos del siglo XX mostraron por la música de la fase final del Barroco fue muy importante y especialmente relevante en la música de Maurice Ravel (1875-1937). Innovador, refinado, brillante orquestador, Ravel no dejó a nadie indiferente y transmitió en todo momento su apertura a cualquier tendencia musical posible, consiguió unir en su música el equilibrio entre lo antiguo y lo moderno. Partiendo del Impresionismo y de una estética heredera del último Romanticismo, Ravel evolucionó hacia una simplicidad que se adentró en las normas del Neoclasicismo a partir de los años de la Gran Guerra. Aun sintiéndose muy cerca del clasicismo, el compositor de Ciboure siempre

fue un artista absolutamente libre de toda regla. Para M. Pérez Gutiérrez, su estilo, calificado frecuentemente como *"preciosismo raveliano"*, *"quiere ser lazo de unión entre el preciosismo francés del Barroco y la gracia Faureana del siglo XX"*.

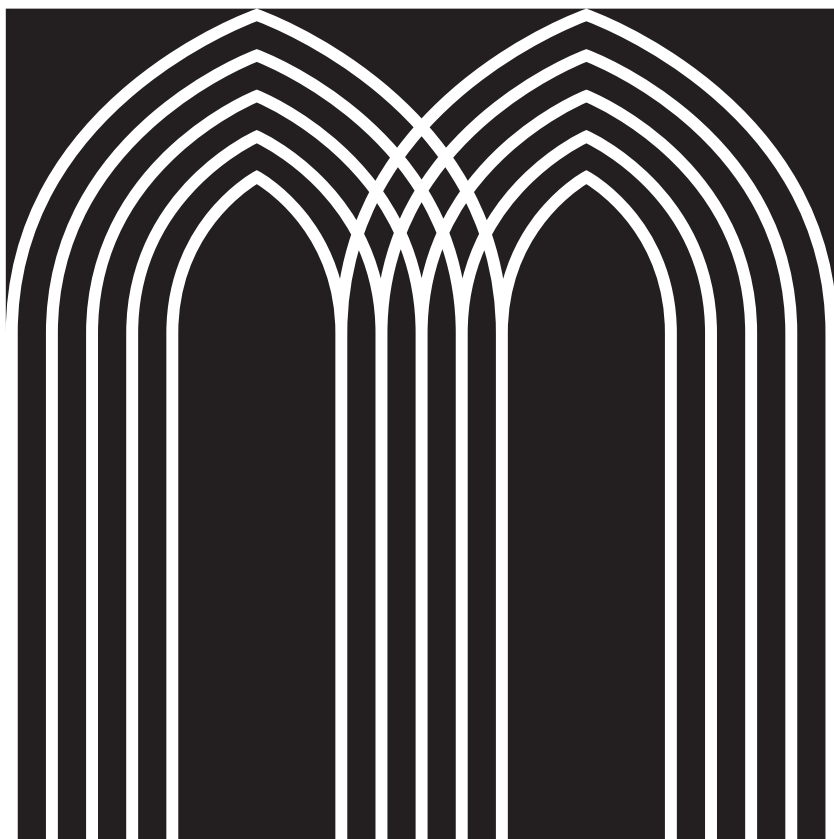
"Le Tombeau de Couperin" es probablemente la primera obra en que la tendencia neoclasicista de Ravel apareció abiertamente. Sobre el origen y la intención de la partitura escribió el propio compositor: *"A comienzos de 1915 me enrolé en el ejército y debido a ello mi actividad musical se interrumpió hasta el otoño de 1917, en que fui licenciado. Entonces terminé "Le Tombeau de Couperin". El homenaje está dirigido menos a Couperin que a toda la música francesa del siglo XVIII"*. Primeramente, la Suite fue escrita para el piano y constaba de seis piezas, cada una de ellas dedicada a un amigo fallecido en el frente. Fue la pianista Marguerite Long, viuda del capitán Joseph de Marliave (a quien iba dedicada la Toccata), quien la estrenó en París el 11 de abril de 1919. En 1920, Ravel escribió la orquestación de cuatro piezas del "Tombeau" (la Fuga y la Toccata eran esencialmente pianísticas y no pudieron ser orquestadas). El estreno de esta versión tuvo lugar en París en febrero del mismo año y en noviembre, los Ballets suecos de Rolf de Maré presentaron en el Teatro de los Campos Elíseos una versión danzada de la "Forlane", del "Minueto" y del "Rigodón".

Sin duda, la disposición en forma de Suite de piezas de danza, el estilo de las frases musicales y la ornamentación, revelan la inspiración en la música para clave de Couperin y en la música francesa del siglo XVIII. Pero el lenguaje armónico que utiliza es moderno, repleto de disonancias que siempre resultan refinadas y expresivas. Ravel no es un imitador sino un original creador, libre y elegante. La suite comienza con un "Prélude" cuyos ornamentos recuerdan al estilo de escritura desarrollado por

los principales clavecinistas del Barroco francés, L. y F. Couperin o J. P. Rameau. Algo más extraña resulta la "Forlane" que conserva el ritmo *"pointée"* de la danza barroca aunque desconcierte en algunos momentos con sus modernas disonancias. Sabemos que Ravel había transcrito a mano la "Forlane" de los "Concerts Royaux" de F. Couperin y que inspiró el espíritu de esta danza del "Tombeau".

El estilo adornado de la música francesa para clave del siglo XVIII reaparece en el "Menuet", donde el oboe es protagonista, en una atmósfera pastoril que se acentúa en la "Mussette", con su nota pedal a modo de bordón. La última pieza de la suite es el "Rigodón" que aporta gran color orquestal a la obra con la participación de los instrumentos de viento metal. M. Parouty señala la importancia que tuvo en esta obra la orquestación de Ravel: *"hace algo más que rendir homenaje al pasado, revela todo lo que ese pasado puede contener de moderno en una síntesis admirable, tanto en la letra como en el espíritu"*.

MAR GARCÍA GOÑI,
MUSICÓLOGA



**48 SEMANA DE MÚSICA
ANTIGUA DE ESTELLA**

IGLESIA DE SAN MIGUEL

CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA + CORAL EREINTZA
VOX LUMINIS
SOLISTAS DE LA ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA + CORAL EREINTZA

2 sept. / 20.15 h.

CAPILLA DE MÚSICA

DIRECTOR
AURELIO SAGASETA

ÓRGANO
RAÚL DEL TORO

CORAL EREINTZA

DIRECTOR
RAMÓN AYERRA

CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA

La Capilla de Música de la Catedral de Pamplona es la institución musical más antigua de Navarra. Con orquesta propia hasta mediados del siglo XX está al frente de la parte musical de sus celebraciones litúrgicas desde hace más de 800 años.

La Capilla de Música de la catedral está compuesta en la actualidad por 35 miembros, todos ellos seculares, excepto el organista, Julián Ayesa, y el maestro de capilla, Aurelio Sagaseta, ambos canónigos de la catedral.

Tiene una media anual de 50-60 actuaciones, la mitad en el culto catedralicio y la otra mitad en conciertos.

Ha cantado en las principales catedrales y auditorios de España (San Sebastián, León, Burgos, Toledo, Santiago, Gerona, Alcalá de Henares, Granada, Mezquita de Córdoba, Sevilla...) y del extranjero (Roma, Bruselas, Luxemburgo, Estrasburgo, Londres, New York, París, Japón, Venecia, Bérgamo, Milán, Lucerna, Torun, Varsovia...); presentado en todas ellas música española y navarra en una parte del programa.

CORAL EREINTZA

La Coral Ereintza Abesbatza de Estella-Lizarra se formó en el año 1987 por iniciativa de un grupo de padres del alumnado de la Ikastola Lizarra y bajo la dirección de Josetxo Arbeloa. En Junio de 1989 hace su presentación oficial en un concierto celebrado en la Iglesia de San Juan Bautista de Estella.

La Coral Ereintza es miembro de la Federación de Coros de Navarra y, desde junio de 2009, la dirige Ramón Ayerra.



ENTRADA PROCESIONAL: CAMINO DE SANTIAGO

ANÓNIMO

(S. XII)

Dum Pater familias
(del Cod. Calixtino)

ANÓNIMO

(S. XVIII)

Quand nous parfimes de France

ANÓNIMO

(S. XV-XVI)

Pelegria naizela

ARREG. AURELIO SAGASETA

Pelegria naizela-Barkamendu galdez

EVOLUCIÓN DEL CORAL EN NAVARRA: DE MELODÍA POPULAR A MÚSICA CULTA

ANÓNIMO

(S. XVI-XVII)

Misa de Urrául Alto, 2

ANÓNIMO

(S. XVI)

Missa de feria a 4

MIGUEL NAVARRO

(1563-1627)

Gloria Patri, 6 v
(del Magnificat XVI)

ANDRÉS DE ESCAREGUI

(1711-1773)

¿Qué hace desnudo en la Cruz?, 4
Arch. Catedral Pamplona

CORAL LUTERANO: DE LOS ORIGENES A J. S. BACH

CANTO GREGORIANO

Adoro te devote (melodía base)
Choral Zion Hört die Wächter singen
BWV 645

J. S. BACH

(1685-1750)

Canto firmo in tenore y trío instrumental
Gloria sei dir gesun, 4 v

CANTO GREGORIANO

Visus, tactus, gustus
(del Adoro te devote)

PH. NICOLAI - J. S. BACH

Visus, tactus, gustus. Amen, 4

POPULAR

(S. XVI)

Lob Gott, ihr Christen Allzugleich
(monodia)

J. S. BACH

Lob Gott, ihr Christen Allzugleich
Órgano, BWV 609

Lob Gott, ihr Christen Allzugleich
Coral a 4 v. WBV 151

Jesu, meine freude (selección)
BWV 227

NOTAS AL PROGRAMA

Dum Pater familias. Sirva este canto del Codex Calixtinus (s. XIII) para la entrada procesional de los coros. Era el canto por excelencia de los peregrinos al divisar Santiago desde el Monte del Gozo, cada uno en su lengua (estaban naciendo las lenguas romances), por lo que la histórica melodía contiene la mayoría de las palabras en latín, más algunas expresiones sueltas en *lenguá doil*, en holandés-alemán, en fin, una sugerente Torre de Babel en los inicios de Europa. La versión más antigua, la del Calixtinus, tiene un ritmo libre, gregoriano, pero hoy hay grupos sobre todo de especialistas ingleses que prefieren dotarlo de un ritmo más marcial y rotundo, basados en que aquellos peregrinos medievales que cantaban mientras caminaban difícilmente mantenían el "ritmo sin ritmo" del gregoriano. Ofrecemos las dos versiones, mientras entra el coro de voces blancas y luego de hombres, y un tercer coro se suma desde el coro alto de atrás, combinando los siglos y sus versiones y ritmos en latín, euskera y francés.

Kyrie de Urraúl Alto. Esta joya procedente de Urraúl (también aparece en Egiés y en Ibero todavía a comienzos del s. XX) tiene el sello de lo arcaico y popular sencillo a dos voces. No importa que contenga algunos "faltas armónicas" como quintas seguidas prohibidas en la escuela. Es mejor dejarlas como están, pues es cuestión de gustos y de épocas: en el Medioevo eran habituales y no eran "faltas", luego fueron prohibidas y así sentenciadas en Jean-Philippe Rameau (1722), y recuperadas en el s. XX en los años de Cl. Debussy... Todo depende del uso que se haga de las mismas.

Kyrie de la "Misa de feria a 4". El Archivo de Música de la Catedral de Pamplona conserva una primitiva misa prerrenacentista basada en la "Missa in feriis per annum" del antiguo Canto

Llano. Junto con el "Vexilla regis" del s. XV-XVI refleja uno de los primeros intentos locales de una polifonía vertical a 4 voces creada para el culto ordinario, no solemne, de la Seo iruense. Podría pensarse que una técnica elemental carece de expresividad, sin embargo, aún admitiendo la verdad de la sentencia popular de que muchas veces "lo más sencillo es lo más elegante", esta primitiva música, además, resulta altamente expresiva. Se trata de acercarnos a aquel canto que resonó en nuestra Catedral, entonces recién terminada, mientras la Capilla de Música cantaba la invocación griega Kyrie eleison. Berlioz y Verdi, por ejemplo, lo dijeron más fastuosamente y hasta a gritos, mientras que aquella estética tardomedieval local expresó de otra manera, en actitud temerosa, lo que solo era una plegaria: *Señor, ten piedad.*

Miguel Navarro, es el máximo representante del Renacimiento musical (más bien Manierista) de Navarra. En 1614 publicó en la imprenta Carlos Labayen de Pamplona toda su obra. La mayor parte de ella, todavía manuscrita, se conserva en un precioso libro de facistol de pergamino en el Archivo de Música, que en 1595 fue adquirido y pagado al Mtro. por el Cabildo. Recientemente ha sido publicada la edición crítica de su "opera omnia" por el que suscribe. Son de resaltar sus 16 Magnificat a 4 y 8 voces, algunos motetes, salmos y sobre todo su bella Salve basada en el Canto Llano. Solo nos detenemos, a nivel de muestra, en el Sicut erat final a 7 v. de uno de sus Magnificat.

¿Qué hace desnudo en la Cruz? Es un motete en lengua vernácula que contiene un texto barroco de la época, cargado de sentencias y juego de palabras "Penar, sentir, morir, padecer. Cristo pena porque no le de pena al hombre... mirar que pena por Él". Escaregui, natural de Eibar

y educado desde niño en la Catedral de Pamplona, fue arpista y luego maestro de capilla de la misma. Le tocó vivir de cerca la ornamentación de la Sacristía de estilo Rococó y similar Biblioteca Capitular. Aunque es coetáneo de J. S. Bach, desde el punto de vista musical, su estilo es más avanzado que el del gran maestro alemán, al que ya sus propios hijos lo consideran "viejo". Evidentemente, hablamos de movimientos estéticos, no de calidades. Bach es la cumbre y en cierto modo es intemporal, mientras otros "avanzados" pasan. Con todo, no deja de ser reseñable que, mientras en Leipzig no entraba el estilo Galante, en una pequeña ciudad como Iruña, estaban al tanto de lo que sucedía en Italia y en Viena.

El **Choral Zion Hört die Wächter singen** BWV 645 pertenece a la famosa colección de seis corales Schübler WBV 645-650), compuestos por Johann Sebastian Bach unos dos años antes de su muerte. De los seis el N° 646 se da por perdido. El nombre de la colección está tomado del editor Johann G. Schübler, y al menos 5 de estos corales fueron transcritos por el autor a partir de algunos movimientos de sus cantatas anteriores, como el elegido "Zion Hört" de la 140, en que el cantus firmus lo llevan los tenores.

Es una muestra del juego que da el desarrollo de un coral, desde sus orígenes hasta su culminación en las manos de Bach. En esta ocasión se he querido volver al final a la melodía base y hasta al latín medieval de doctor Aquinense. Así se evidencia la unidad que guarda un tema musical, con un retorno a los orígenes y a la liturgia que lo generó, eso sí, incluido el "Amen", que se suele olvidar, y que cierra el ciclo. Así fue al principio, "sicut erat in principio", es decir, texto y contexto.

Lob Gott, ihr Christen Allzugleich, constituye otro ejemplo similar de desarrollo de un tema monódico, en este caso de Nikolaus Herman (1554), que Bach lo adapta al órgano (WBV 609) y luego el coro lo presenta a 4 voces verticales (WBV 151). El cantus firmus de la versión

organística está encomendado a la voz superior, si bien admite toda clase de combinaciones, un oboe o una trompeta solista etc. Bach es el arquitecto sonoro perfecto, construye tan bien que todo encaja, incluso con un conjunto de metal y hasta de saxos! (hay grabaciones). Es como un edificio artístico tan original y tan bien diseñado que queda bien, transmite, tanto hecho con material noble como con el humilde ladrillo.

Jesu, meine freude. Este motete es considerado como una de las cumbres de la música coral de todos los tiempos. No se trata ahora de ofrecer la obra entera, sino solo un muestrario. Consta de 11 números, de los que se consideran más difíciles de ejecución los dígitos pares 2, 4, 6...). Bach es capaz de armonizar el mismo canto preexistente "Jesu, meine" de Johann Franck (o sea, el tema de los números impares del motete) de varias maneras distintas, a cada cual más interesantes.

De acuerdo con la espiritualidad pietista de la época, en el N° 2 *Es ist nun nichts* el autor exige al coro un superpiano, imitando el silencio, "nich", la negación total al pecado y a los vicios, y siguiendo el lenguaje simbolista, mientras los corales impares conforman el travesaño vertical de la Cruz, los dígitos pares conforman el travesaño horizontal, con texto tomado de la Epístola a los Romanos. El N° 3 *Unter deinen* alude a los rayos y truenos que acechan al alma frente al apoyo de Jesús que la protege.

En medio de los 11 números prevalece el N° 6, *Ihr aber seid nicht fleischlich* que hace de eje ("piedra angular") de la Cruz y de todo el motete de Bach. Esta doble fuga es el punto donde convergen ambos travesaños: "Mas vosotros no vivís según la carne, sino según el espíritu..."

Termina el motete con el N° 11, a cargo de los dos coros. El texto canta a "Jesús, mi consuelo... Huíd, espíritus de la tristeza, que mi Maestro es mi gozo y mi alegría".

AURELIO SAGASETA,
MAESTRO DE CAPILLA

VOX LUMINIS

3 sept. / 20.15 h.

DIRECTOR
LIONEL MEUNIER

SOPRANOS
ZSUZI TÓTH
STEFANIE TRUE
VICTORIA CASSANO
MARIA VALDMAA

ALTOS
JAN KULLMAN
BARNABAS HEGYI

TENORES
PHILLIPE FROELIGER
OLIVIER BERTEN
ROBERT BUCKLAND

BAJOS
LIONEL MEUNIER
SEBASTIAN MYRUS

VIOLONE
BENOIT VANDEN BEMDEN

ÓRGANO
JORGE ESCRIBANO



Vox Luminis, fundado en 2004 en Namur, Bélgica, es una formación especializada en la música vocal de los siglos XVI al XVIII. El conjunto es elogiado por su perfecta combinación de voces individuales de alta calidad, exquisita afinación y claridad de sonido. La crítica ha destacado el entusiasmo del grupo en difundir su pasión por la música antigua.

Los compromisos de Vox Luminis en la temporada 2016-17 incluyen una gira por Brasil, una gira europea con la Orquesta Barroca de Friburgo interpretando las "Vísperas" de Monteverdi (Berlín, Stuttgart, Colonia, Friburgo, Londres), conciertos en Alemania (iglesia Bachkirche en Arnstadt, los Festivales Thüringer Bachwochen y Bachfest Leipzig) celebrando La Reforma, y volviendo a visitar el Wigmore Hall de Londres y el Festival de Música Antigua Berkeley en los Estados Unidos.

Vox Luminis ha grabado para el sello belga Ricercar, Ramée, y Musique en Wallonie. Otras grabaciones también han recibido numerosos premios internacionales como: 'Editor's Choice' de Gramophone, Diapason d'Or, Choc de Classica, Muse d'Or Baroque, Preis der Deutschen Schallplatten Kritik, Joker de Crescendo and Prix Caecilia.

Vox Luminis está muy agradecido de recibir el apoyo de la Federation Wallonie-Bruxelles.



© Robert Buckland

LIONEL MEUNIER

Lionel Meunier comenzó su educación musical en su pueblo natal, Clamency, donde estudió solfeo, flauta y trompeta. Continuó sus estudios en el Institut Supérieur de Musique et de Pédagogie (Namur), a los 18 años, donde se graduó en flauta con las más altas distinciones en 2004. Después de su graduación, Meunier comenzó a centrarse en su carrera vocal, estudiando con Rita Dams y Peter Kooij en el Real Conservatorio de La Haya. Ha cantado con muchas de las principales agrupaciones de Europa como Collegium Vocale Gent, Coro barroco de Ámsterdam, y como solista en conjuntos como I Favoriti de la Fenice, los Solistas del Coro de Cámara de Namur, Capella Præ-tensis, y la agrupación de solistas Nederlandse Bach Vereniging.

Basándose en su experiencia vocal y en sus colaboraciones, formó el aclamado grupo vocal Vox Luminis en 2004, que más tarde se convirtió en el centro de su inquietud musical.

EL CORAL LUTERANO A TRAVÉS DE LA DINASTÍA BACH

JOHANN BACH

(1604-1673)

Unser Leben iste in Schatten
Sei nun wieder zufrieden

JOHANN MICHAEL BACH

(1648-1694)

Herr, ich warte auf dein Heil
Sei, lieber Tag, willkommen
Nun treten wir ins neue Jahr
Halt was du hast

JOHANN CHRISTOPH BACH

(1642-1703)

Lieber Herr Gott, wecke uns auf
Der Mensch vom Weibe geboren
Fürchte dich nicht

JOHANN LUDWIG BACH

(1677-1731)

Das Blut Jesu Christi
(JLB 34)

JOHANN LUDWIG BACH

(1677-1731)

Das ist meine Freude
(JLB 28)

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

Jesu, meine Freude
(JLB 227)

NOTAS AL PROGRAMA

En su poema "Frau Musica", Lutero personificó a la música y al canto como una dama que "procura a Dios deleite más profundo que todos los placeres de este mundo". Así pues, el canto fue para Lutero y sus seguidores una actividad esencial que dio frutos maravillosos en la dinastía de compositores que preparó la llegada del maestro de maestros, Johann Sebastian Bach (1685-1750). Dos siglos después de iniciarse la Reforma, el arte de cantar se había convertido ya en un elemento principal del sistema escolar luterano. Los Bach, músicos desde el inicio de la reforma luterana, eran conscientes de que la música era el medio perfecto para transmitir el carácter retórico y emocional de los textos religiosos y así lo demostraron en sus numerosos motetes y corales religiosos.

Fue el propio Johann Sebastian quien, hacia 1725, comenzó a escribir el "Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie" ["Origen de la familia musical de los Bach"], más tarde corregido y ampliado por su hijo Carl Philippe Emmanuel y su sobrino y discípulo Johann Lorenz. Este documento constituye una importantísima fuente de conocimiento de la historia familiar de la dinastía Bach. Como dice Gardiner, durante más de dos siglos, "cada miembro masculino del clan de los Bach estaba virtualmente predestinado a convertirse en músico cualificado, con la iglesia (o, en algunos casos, la corte) y el municipio como el principal ámbito de su actividad".

El primer compositor notable de la familia fue Johann Bach (1604-1673), tío abuelo paterno de Johann Sebastian. Hijo de un humilde músico de Wechmar, Hans Bach, trabajó como organista en Erfurt y vivió durante el convulso tiempo de la Guerra de los Treinta Años. Sus descendientes no se libraron de pasar penalidades o estrecheces. Con familias muy numerosas, con patronos que exigían demasiado, los abuelos y tíos de Johann Sebastian se

lamentaron frecuentemente de los bajos salarios que recibían aun desarrollando un brillante trabajo como organistas. Según relata Gardiner, la generación de Johann Bach sobrevivía cultivando pequeños huertos para su subsistencia y construyendo sus propios instrumentos musicales. Parece que la cosa mejoró algo con la siguiente generación, la de Johann Ambrosius Bach (1645-1695), padre de Johann Sebastian, y la de sus primos Johann Christoph (1642-1703) y Johann Michael (1648-1694).

Gran parte de la música vocal compuesta por los Bach estaba copiada en una colección que conoció y admiró el propio Johann Sebastian. Sabemos que interpretó muchos de estos motetes y corales durante los años en que fue Cantor de Leipzig, y que los transmitió a su hijo Carl Philipp Emmanuel. Esta colección, "Altbachisches Archiv", permaneció desaparecida durante cincuenta años después de la Segunda Guerra Mundial en Kiev, en los Archivos Estatales de Ucrania. En ella se conservan corales, motetes y otras piezas vocales religiosas de los tíos y primos de Bach.

Johann Michael, cuya hija M^o Bárbara se convirtió en la primera esposa de J. Sebastian, fue considerado "ein habiler Componist" por su yerno. El segundo hijo de Heinrich Bach fue organista de su localidad natal, Arnstadt, y poseía un carácter tímido y reservado. Según Gardiner, los motetes y diálogos comentados de Michael muestran "que era poseedor de un sólido dominio técnico, una facilidad natural y una característica fluidez y eufonía italianas". En sus motetes corales predominan las secciones de textura homofónica, y se puede afirmar que poseen un estilo algo anticuado si los comparamos con los de su hermano mayor Johann Christoph.

También organista, Johann Christoph trabajó como músico de la corte de Eisenach y fue, seguramente, el más admirado por su primo J. Sebastian quien lo calificó como

“ein profunder Componist”. Colaboró como organista con su primo J. Ambrosius e influyó considerablemente en la primera formación musical del niño Johann Sebastian. La influencia de Pachelbel se puede percibir en su obra y sus motetes alternan secciones homofónicas con otras de carácter imitativo y unos contrapuntos que anuncian los de su sobrino más célebre.

Injustamente olvidado, efectivamente eclipsado por la genialidad de su primo menor J. Sebastian, Johann Ludwig Bach (1677-1731) nació en las afueras de Eisenach y se formó en Gotha para ser teólogo, aunque no terminó sus estudios porque decidió dedicarse a la música. Fue conocido como el *“Bach de Meiningen”* porque permaneció casi toda su vida en esta corte en su puesto de *Kapellmeister* y violinista, trabajando para el príncipe Bernhard I, duque de Sajonia-Meiningen. Mantuvo una buena relación con su primo, al que encargó la educación musical de sus hijos, que se convirtieron con el tiempo en los pintores y retratistas de la familia. Sabemos que muchas de las cantatas de J. Ludwig fueron copiadas por J. Sebastian para ejecutarlas durante la temporada litúrgica de los años 1725 y 1726 en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig. Como escribe M. López-Benito, este Bach representa un magnífico ejemplo de lo que se conoció a principios del siglo XVIII como *“estilo Neumeister”* en la composición de cantatas religiosas luteranas. Erdmann Neumeister fue quien había asentado la organización de los textos religiosos en las cantatas mediante el siguiente esquema: Texto del Antiguo Testamento, recitativo, texto del Nuevo Testamento, recitativo y coro y coral final.

El más brillante compositor de esta gran familia de músicos se formó en la antigua tradición coral de raíces luteranas. Para empezar, Johann Sebastian Bach tuvo en su niñez como libro de cabecera el himnario compilado por J. Günther Röer titulado *“Neues vollständiges Eisenachisches Gesangbuch”* [*“El nuevo cancionero completo de Eisenach”*] (1673), con el que cantó todos los días en la iglesia o

en el colegio. Estas melodías recogían toda la tradición de Lutero y sirvieron de inspiración o, en ocasiones, de base, para muchas composiciones religiosas que J. S. Bach escribió en Weimar o en Leipzig. Después, en su juventud, J. Sebastian copió muchas de las obras vocales que habían compuesto sus tíos y primos, y ya en su madurez, comenzó a escribir la historia musical de su familia, incluso utilizó motetes de sus parientes en los servicios litúrgicos de la ciudad de Leipzig.

Una de las contribuciones de J. Sebastian al tradicional arte del motete que habían transmitido sus antepasados fue la expresión musical de los afectos del texto en el canto, a través de procedimientos compositivos como la fuga, en todas las partes vocales. Con respecto al número de los cantantes que participaban en la interpretación de sus corales y cantatas, no conocemos información específica, aunque sabemos que todos los domingos y festivos debía distribuir unos cincuenta cantantes entre cuatro iglesias de Leipzig.

Se supone que, como los motetes se cantaban en bodas, funerales o servicios especiales, Bach elegía para su interpretación a los mejores cantantes de sus coros, muchos de ellos estudiantes de la Universidad de Leipzig. Según Scheibe, para la realización de motetes, los compositores debían utilizar tantos cantantes como fuera posible. (...) y *“todos ellos deberían tener voz clara y audible con buena entonación, y cada parte (...) un número de diferentes cantantes cantando”*. Como el grueso de la producción musical religiosa que se encargaba a J. Sebastian pertenecía al género de la cantata, el número de motetes que compuso es reducido y se puede datar entre 1723 y 1730. Sus textos están escritos en alemán, como era habitual en la música sacra de tradición luterana, y se podían interpretar con acompañamiento de continuo o de órgano, aunque algunos contienen partes instrumentales opcionales para doblar a las voces vocales.

MAR GARCÍA GOÑI,
MUSICÓLOGA

SOLISTAS DE LA ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

4 sept. / 20.15 h.

VIOLÍN
ALEXIS AGUADO
LEO ROSSI

VIOLA
KEPA ARTETXE

VIOLONCHELO
MERCEDES RUIZ

CONTRABAJO
VENTURA RICO

CLAVE Y ÓRGANO
ALEJANDRO CASAL

CUERDA PULSADA
JUAN CARLOS DE MULDER



La Orquesta Barroca de Sevilla, proyecto conjunto de Ventura Rico, cofundador de la misma, y Pedro Gandía Martín, actual director artístico, se sitúa incuestionablemente en el primer nivel de las agrupaciones españolas que se dedican a la interpretación de la música antigua con criterios historicistas.

Su actividad artística se desarrolla en los más importantes escenarios españoles y europeos, con una importante presencia en Sevilla y Andalucía.

Desde su fundación en 1995 ha contado con la colaboración de figuras internacionales como Gustav Leonhardt, Christophe Coin, Sigiswald Kuijken, Jordi Savall, Monica Huggett, Diego Fasolis y Enrico Onofri, entre otros.

Tras haber grabado para los sellos discográficos Harmonia Mundi, Lindoro y Almaviva, la OBS ha creado el sello OBS-Prometeo. Ha recibido distinciones como el Editor's Choice de la revista Gramophone, Excepcional de Scherzo, Ritmo Parade, Recomendable de Cd Compact y AudioClásica, 5 estrellas Goldberg, etc.

En el año 2011 le fue concedido el Premio Nacional de Música. Asimismo, ha obtenido el Premio Manuel de Falla 2010, Premio FestClásica 2011 y una Distinción Honorífica del Ayuntamiento de Sevilla. La OBS cuenta con la colaboración del Ministerio de Cultura, Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Sevilla y Universidad de Sevilla.

MÚSICA EUROPEA EN TIEMPOS DE MURILLO

DARIO CASTELLO

(1590-1658)

Sonata Decima quinta à quattro,
para cuerdas y bajo continuo
(*Sonate concertate in stil moderno,*
libro secondo, Venecia, 1644)

BARTOLOMÉ DE SELMA Y SALAVERDE

(1595-después de 1638)

Canzon 11 a 2, para bajo y soprano
Susana Passeggiata para bajo solo,
viola da gamba y bajo continuo
(*Canzoni fantasie et correnti da suonar ad*
una 2. 3. 4 con basso continuo, Venecia,
1638)

FRANCISCO CORREA DE ARAUXO

(1584-1654)

Cantollano de la Inmaculada
con tres glosas
(*Libro de tientos y discursos... intitulado*
Facultad Orgánica, Alcalá de Henares,
1626)

JOHANN ROSENMÜLLER

(1619-1684)

Sonata Nona a 5
(*Sonatae a 2, 3, 4 e 5 stromenti*
da arco et altri, 1682)

Grave
Allegro
Adagio
Presto
Adagio
Largo
Adagio
Presto

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER

(1644-1704)

Sonata I. La Anunciación
(*Rosenkranz Sonaten*) Adagio

Praeludium
Variatio
Aria allegro
Variatio
Adagio
Finale

JOHANN HEINRICH SCHMELZER

(1623-1680)

Lamento sopra la morte di Ferdinand III

Adagio
Allegro
Die Todetenglockh
Adagio
Allegro
Adagio

Die Fechtschule

Aria I & II
Sarabande
Courente
Fechtschule
Bader Aria

NOTAS AL PROGRAMA

El 1 de enero de 1618 fue bautizado en la parroquia de la Magdalena de Sevilla uno de los pintores más populares y queridos de la historia del arte, Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). De carácter amable y bondadoso, fue descrito por Antonio Palomino (1655-1726), uno de los principales tratadistas y biógrafos de los artistas del Siglo de Oro español, como un pintor "favorecido del cielo por la eminencia de su arte, y por las dotes de su naturaleza, de buena persona y de amable trato, humilde y modesto". Con una brillante carrera en Sevilla y excelentes relaciones con artistas como Velázquez, Zurbarán y Cano, Murillo fue un artista despierto y con una aguda percepción de la realidad, según E. Valdivieso González, el "perfecto intérprete de los ideales religiosos y sociales de la época".

Durante el siglo XVII, Sevilla fue una ciudad cosmopolita y abierta a tendencias artísticas plenamente asentadas en los ideales del Barroco, que dio al mundo numerosos talentos artísticos, también en la música. Durante el Renacimiento, la catedral de Sevilla se había convertido en centro indiscutible de la polifonía clásica con maestros de capilla como Cristóbal de Morales (1500-1553) y uno de sus más importantes sucesores, Francisco Guerrero (1528-1599). Este último fue seguramente el más importante de los maestros que tuvo Francisco Correa de Arauxo (1584-1654), organista virtuoso y compositor sevillano que, con tan solo quince años de edad, se convirtió en organista de la iglesia del Salvador, plaza que ocupó hasta 1636. El más inspirado e innovador compositor de música para órgano del siglo XVII, vivió y desarrolló su arte, pues, en la misma Sevilla que inspiró a Bartolomé Esteban Murillo, y podemos imaginar que ambos artistas se conocieron.

Correa de Arauxo, que había heredado toda la tradición de música para órgano de Antonio de Cabezón, maduró su lenguaje musical en el órgano de San Salvador de Sevilla, brillante instrumento que fue remodelado en 1613 y que constituye uno de los más interesantes ejemplos de la organería española del siglo XVII. Fue en este instrumento donde Correa de Arauxo compuso una de las obras para órgano más impresionantes de la historia de la música española, la "Facultad Orgánica", publicada en Alcalá de Henares en 1626. Utilizando un sistema de escritura en cifra, Correa de Arauxo compuso para esta colección sesenta y tres fientos, en todos los géneros y tonos, cuatro canciones glosadas, versos y glosas sobre el "Canto llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María". Organizadas según grados de dificultad, lo que muestra el enfoque pedagógico de la colección, estas obras muestran ya un nuevo lenguaje musical y un desarrollo de la técnica del medio registro, novedad en los órganos castellanos del siglo XVII.

El carácter profundo y sosegado de sus glosas sobre el "Canto llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María", comparte, quizás, la misma atmósfera que inspiró a Murillo al pintar la luminosa imagen de la Inmaculada ascendiendo a los cielos, vestida de blanco y azul, con las manos cruzadas en el pecho, pisando la luna y mirando hacia el cielo. Sus variaciones y ornamentos entre las diferentes voces, muestran la expresión de un lenguaje que se encuentra a la altura de las composiciones instrumentales del primer barroco italiano extendidas por toda Europa a partir de la segunda década del siglo XVII. Y como en la mayor parte de las obras instrumentales de la época, no pierde el espíritu original si se ejecuta con un conjunto formado por instrumentos variados.

La vida musical de los compositores españoles del siglo XVII pasaba, generalmente, por entrar a formar parte del coro de una catedral, como maestro de capilla o como organista. Pero algunos optaron por buscar trabajo e inspiración fuera de España; ya lo había hecho Tomás Luis de Victoria, a finales del siglo XVI, y sería la opción elegida por los más importantes autores de música instrumental del Barroco durante el reinado de los Austrias. Bartolomé de Selma y Salaverde (c. 1595-después de 1638), del que conocemos pocos datos de su vida, fue uno de ellos. Se supone que nació en el seno de una familia de constructores de instrumentos de viento, y que su padre pudo desempeñar el cargo de "maestro de instrumentos" en la Capilla Real de Madrid. Perteneciente a la orden de San Agustín, pronto destacó como intérprete virtuoso del fagot, instrumento para el que publicó numerosas partituras. Sabemos que desarrolló su carrera en la capilla del Archiduque Leopoldo de Austria, en Innsbruck, entre 1628 y 1630, y en otras cortes de las que no conocemos detalles concretos, aunque lo situamos en Austria o Polonia por la influencia que ejerció sobre músicos de estos países.

La única obra que conservamos de Selma y Salaverde fue publicada en Venecia en 1638 y lleva por título "Primo Libro de Canzoni, Fantasie et Correnti da suonar ad una 2. 3. 4. Con Basso Continuo". Está dedicada a Juan Carlos, príncipe de Polonia y Suecia y obispo de Breslau, ciudad donde se conserva el único ejemplar de la colección, deteriorado a consecuencia de un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial. Las numerosas canciones de Selma y Salaverde muestran una modernidad extraordinaria en el tratamiento y diálogo de las voces, dos o tres instrumentos melódicos con el bajo continuo, y como señala M. Castellani, en el uso frecuente de efectos de "piano" y "forte" o el empleo de indicaciones de movimientos como "presto", "allegro" o "affetti". Sabemos también que Selma, al contrario que

otros compositores de música instrumental de la escuela veneciana, como Darío Castello, por ejemplo, no especificaba el tipo de instrumento con que se debían ejecutar sus partituras, tan sólo quedaba clara la tesitura de cada instrumento.

Sin duda, Venecia fue un centro de primer orden en la difusión de la música instrumental del primer Barroco. Allí se publicaron numerosas colecciones de canciones y sonatas para diversos instrumentos, tanto de viento como de cuerda, siendo el violín el instrumento que proporcionó mayor número de obras y mayor brillantez a las interpretaciones. Las sonatas para violines y bajo continuo que se publicaron en Venecia en la primera mitad del siglo XVII estaban organizadas en diferentes secciones de movimientos contrastantes, con pasajes muy vivos y otros de escritura más lenta, y con una profusa ornamentación que la mayor parte de las veces se ejecutaba según las tradicionales técnicas de la improvisación. Como explica J. Walter Hill, estas técnicas consistían en la alternancia de dos o tres violines que tocan sencillas figuras ornamentales sobre un acompañamiento de continuo relativamente sencillo. Las sonatas de Darío Castello (c. 1590-1658) son bellos ejemplos de esta manera de componer.

Cuando falleció Castello, llegó a San Marcos de Venecia Johann Rosenmüller (1619-1684). El músico alemán desempeñaba labores de cantor en la Iglesia de Santo Tomás y de organista en San Nicolás, ambas de Leipzig, un siglo antes que Bach. Un turbio asunto relacionado con los niños del coro causó su encarcelamiento en la prisión de Leipzig, de la que escapó refugiándose en Venecia durante más de veinte años. Tras el puesto de San Marcos, Rosenmüller trabajó como compositor del Ospedale della Pietá, unos años antes de que se hiciera cargo del puesto Antonio Vivaldi. En sus sonatas son evidentes las combinaciones de elementos de origen alemán con otros del estilo italiano.

A mediados del siglo XVII, la música para conjuntos instrumentales de influencia italiana había llegado con fuerza a la corte de los Habsburgo. Aquí trabajó como violinista Johann Heinrich Schmelzer (c. 1623-1680) y destacó como virtuoso del instrumento componiendo gran número de partituras, siendo recompensado por el emperador Fernando III, gran amante de la música e incluso compositor. En la corte del emperador que firmó la Paz de Westfalia, los músicos italianos siempre fueron bien recibidos y Schmelzer, aunque era austríaco, había aprendido composición del maestro Antonio Bertali y combinó con genialidad la manera italiana de conducir y ornamentar las voces con el carácter de la música alemana. Una de sus obras que mejor refleja esa influencia italiana es el bellissimo "Lamento" compuesto en homenaje al emperador Fernando.

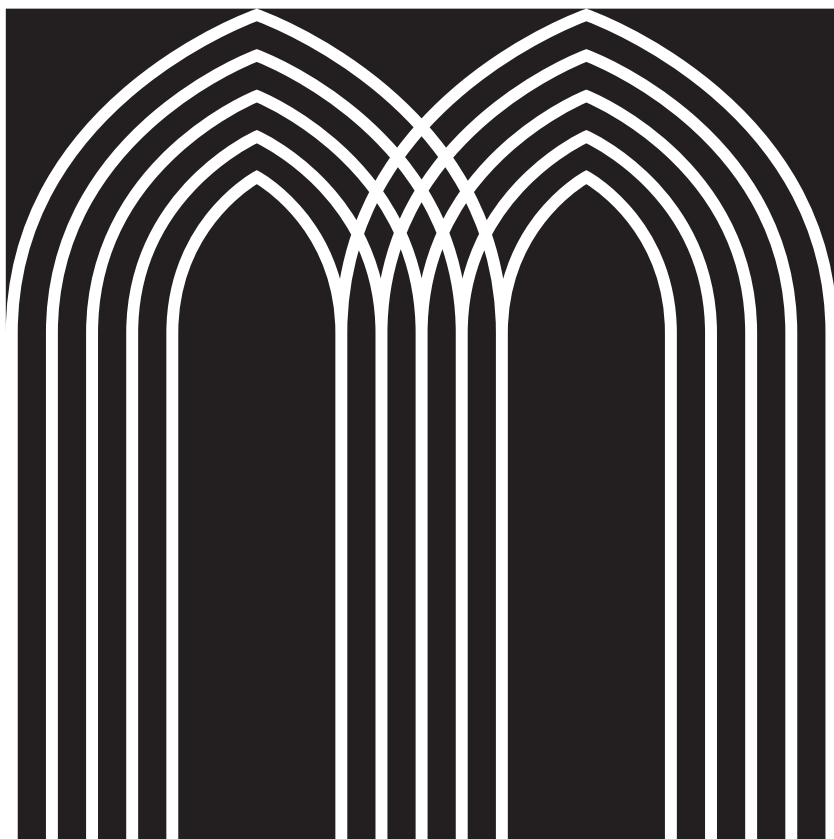
La música programática y descriptiva era para los compositores alemanes de aquella época, y Schmelzer no es una excepción, muy atractiva y dio lugar a numerosas obras. Sorprendente y brillante resulta la que compuso hacia 1668 con el título de "Die Fechtschule" ["La escuela de esgrima"]. Siguiendo una forma de sonata de cámara con piezas de danza, al modo de suite, Schmelzer consiguió una colorista partitura en la que, en el movimiento denominado "Fechtschule" se describe el golpear de las espadas entre los dos oponentes, y en el movimiento final, "Bader Aria", se describe cómo al final del combate ambos combatientes descansan en el balneario.

Se piensa que uno de los principales discípulos de Schmelzer debió ser el virtuoso del violín, de origen checo, Heinrich Ignar Franz Biber (1644-1704). Tras un breve paso por la corte de Graz, Biber fue contratado como maestro de capilla de Salzburgo, aunque disfrutó de cierta libertad y pudo realizar giras de conciertos por Europa en las que mostró sus impresionantes habilidades al violín, siendo considerado el mejor violinista de su tiempo. Entre las obras más sorprendentes de Biber

se encuentran sus "Sonatas del Rosario" (1676) para violín y bajo continuo. En la primera edición de la obra, cada sonata fue introducida por un grabado sobre cada uno de los quince misterios del Rosario. En la corte del arzobispo Maximilian Gandolph de Salzburgo el rezo del Rosario estaba muy extendido y los grabados mencionados se inspiraron seguramente en una serie de pinturas que decoran la sala de reuniones de la Cofradía del Rosario de la ciudad austriaca. Conocemos la enorme difusión que las representaciones religiosas de Murillo tuvieron en el extranjero y se piensa que, en forma de grabados y estampas, estas imágenes pudieron llegar a los principales lugares de culto católico que ensalzaron la figura de la Inmaculada Concepción.

Una cuestión digna de mención es el uso que Biber hizo de la técnica de la "scordatura" en sus célebres Sonatas del Rosario. Los cambios en las afinaciones de las notas son flexibles y se unen a múltiples recursos tímbricos del violín que convierten a estas obras en verdaderas obras de arte, refinadas, sorprendentes y exuberantes. Por influencia de la moda de la música programática en Alemania, transmitida en gran medida por Schmelzer, las Sonatas de Biber poseen momentos descriptivos especialmente inspirados. En la Sonata de la "Anunciación", por ejemplo, se puede escuchar el aleteo de las alas del ángel con la velocidad del movimiento del arco al comienzo y al final de la Sonata.

MAR GARCÍA GOÑI,
MUSICÓLOGA



**48 SEMANA DE MÚSICA
ANTIGUA DE ESTELLA**

IGLESIA DE SANTA CLARA

BENJAMIN ALARD
CONCERTO MELANTE
VOX BIGERRI + GIZONOK
VOZES DEL AYRE

BENJAMIN ALARD

6 sept. / 20.15 h.

CLAVE
BENJAMIN ALARD



La pasión principal de Benjamin Alard siempre ha sido la música de J.S. Bach y fue por su interpretación de este gran compositor por lo que fue galardonado con el primer premio en el Concurso Internacional de Clave de 2004 en Brujas.

Fue Elizabeth Joyé quien le introduce al clave, y con ella estudió en París antes de continuar, en el año 2003 en la Schola Cantorum de Basilea para trabajar con Jörg-Andreas Bötticher, Jean-Claude Zehnder y Andrea Marcon.

Desde 2007 ha sido el organista del órgano Bernard Aubertin de la iglesia de Saint-Louis-en-l'Île de París.

Hoy en día Benjamin Alard divide su tiempo entre recitales de clave y la música de cámara tanto en clave como en órgano. Es invitado regularmente a actuar como solista en ciclos de música en Europa, Japón y América del Norte.

Desde 2005 ha sido miembro del La Petite Bande, ensamble fundado en 1973 por Gustav Leonhardt y Sigiswald Kuijken, en los últimos es Benjamin Alard quien dirige el grupo desde el clave.

Benjamin Alard trabaja regularmente con el actor y director Benjamin Lazar. En 2011 crearon la producción "Visions" para órgano y narrador, un trabajo basado en la confrontación de los textos del poeta español del siglo XVI Francisco de Quevedo con la música francesa e Ibérica desde el siglo XVII. Esta producción fue presentada en varios teatros franceses, entre los que hay que destacar la Academia Bach de Arques-la-Bataille y en Lovaina, en 2015 junto con La Petite Bande.

Benjamin Alard ha grabado para el sello Hortus y también tiene varias grabaciones de obras de J.S. Bach para el sello Alfa. Sus grabaciones han recibido constantemente elogios por parte de la prensa y han sido galardonadas con múltiples premios.

VARIACIONES GOLDBERG

J. S. BACH

(1685-1750)

Aria mit verschiedenen Veränderungen
(BWV 988, "Variaciones Goldberg")

Aria

Variatio 1. a 1 Clav.

Variatio 2. a 1 Clav.

Variatio 3. a 1 Clav. [Canone all' Unisono]

Variatio 4. a 1 Clav.

Variatio 5. a 1 ovvero 2 Clav.

Variatio 6. a 1 Clav. [Canone alla seconda]

Variatio 7. a 1 ovvero 2 Clav.

Variatio 8. a 2 Clav.

Variatio 9. a 1 Clav. [Canone alla Terza]

Variatio 10. a 1 Clav. [Fughetta]

Variatio 11. a 2 Clav.

Variatio 12. [Canone alla Quarta]

Variatio 13. a 2 Clav.

Variatio 14. a 2 Clav.

Variatio 15. a 1 Clav. [Canone alla Quinta]

Variatio 16. a 1 Clav. [Ouverture]

Variatio 17. a 2 Clav.

Variatio 18. a 1 Clav. [Canone alla Sexta]

Variatio 19. a 1 Clav.

Variatio 20. a 2 Clav.

Variatio 21. [Canone alla Settima]

Variatio 22. a 1 Clav.

Variatio 23. a 2 Clav.

Variatio 24. a 1 Clav. [Canone all' Ottava]

Variatio 25. a 2 Clav.

Variatio 26. a 2 Clav.

Variatio 27. a 2 Clav. [Canone alla Nona]

Variatio 28. a 2 Clav.

Variatio 29. a 1 ovvero 2 Clav.

Variatio 30. a 1 Clav. [Quodlibet]

Aria

NOTAS AL PROGRAMA

Una de las obras maestras de la Historia de la Música, el "*Aria mit verschiedenen Veränderungen*" ["*Aria con diversas variaciones*"] (BWV 988), despertó el interés por desvelar los misterios de la música del gran maestro de maestros, Johann Sebastian Bach (1685-1750), durante el siglo XIX. Escritores y poetas germanos de los primeros años del siglo romántico se fijaron en esta genial partitura y la convirtieron en música mágica y curativa. La leyenda de la gestación de las conocidas "*Variaciones Goldberg*" surgió de la pluma del escritor y musicólogo J. Nikolaus Forkel, que la relató en 1802. Parece que parte de la información que utilizó para forjar la célebre historia tuvo su origen en los dos hijos mayores de Bach, Wilhelm Friedemann y Carl Philipp Emanuel. Como relató Forkel, la obra fue encargada por el conde Hermann Carl von Keyserlingk, embajador ruso en la corte del elector de Sajonia en Dresde. Keyserlingk, que padecía de insomnio, encargó a Bach la composición de unas piezas para clave que Johann Gottlieb Goldberg, su clavecinista, pudiera ejecutar para tranquilizarle y ayudarle a descansar. El nombre de "*Variaciones Goldberg*" se generalizó a partir del relato de Forkel y es así como normalmente conocemos a esta obra cumbre de la música para tecla.

La musicología moderna ha puesto en duda la veracidad de la historia relatada por Forkel acerca de la gestación de este magnífico monumento al género de la variación. En pleno siglo XIX, en 1870, el biógrafo de Bach Philipp Spitta descubrió que el *Aria* que sirve de base para las treinta variaciones de la obra había aparecido en el célebre "*Album para clave*" (1725) de Ana Magdalena, segunda esposa del compositor. El *Aria* estaba concebida según el estilo de una zarabanda y tenía una línea de bajo o

secuencia armónica que se convirtió en el verdadero fundamento de las variaciones, siguiendo la tradición, desde el Renacimiento, de componer variaciones sobre un bajo tipo chacona o "*Romanesca*". Según las investigaciones de Metzger y Riehn, seguramente Bach escribió el *Aria* previendo utilizarla más adelante como base para una obra con variaciones.

Las aspiraciones de alcanzar un puesto en la corte de Dresde mientras trabajaba en la ciudad de Leipzig están en el verdadero origen de la composición de esta monumental obra de arte. Se sabe que Bach comenzó a trabajar en las *Variaciones* antes de 1736, para agradecer al conde Keyserlingk su patrocinio. No sabemos nada del supuesto insomnio del conde y, además, su clavecinista Gottlieb Goldberg había nacido en Dánzig en 1727, así que en la época en cuestión tan sólo tenía 9 años de edad y, por supuesto, no había entrado al servicio de Keyserlingk. Metzger y Riehn concluyeron que la composición de las "*Variaciones Goldberg*" se realizó en dos fases. La primera fase se llevó a cabo antes de 1736 y está dedicada al príncipe elector de Sajonia, que luchaba por ser reconocido como rey de Polonia. Bach incluyó en esta fase variaciones con movimientos de suite, con ritmos de danza, y de carácter cortesano y polonesas virtuosas del grupo intermedio. La segunda fase, después de un largo periodo de descanso, se acerca a la fecha de conclusión de la obra, 1741, y las piezas compuestas fueron dedicadas esta vez al conde Keyserlingk en agradecimiento por su apoyo. Bach consiguió rematar la obra y publicarla para que el público en general pudiera conocerla, y mejorar así la siempre pobre economía de la familia.

En la organización de las Variaciones, Bach ubicó un canon después de dos variaciones con ritmo de danza o de suite. Así pues, una de cada tres variaciones es un canon. Otro biógrafo de Bach, R. Steglich, describió en 1935 a los cánones como “guardianes del orden”. Por su parte, Ralph Kirkpatrick entendió los cánones como piezas de encabezamiento de cada uno de los grupos de a tres y les atribuyó una “función organizadora”. En su estudio sobre las “Variaciones Goldberg” publicado en 1938 con gran profusión de ejemplos y análisis de los mismos, Kirkpatrick describió las Variaciones como secuencia de grupos ternarios encabezados por el Aria y las dos primeras variaciones, por una parte, y las tres últimas variaciones y la repetición del Aria como conclusión, por otra. Las últimas investigaciones cuestionan actualmente ese papel de “guardianes del orden” de los cánones y su verdadera función en la organización formal de la obra.

Por otra parte, muchas de las Variaciones poseen ritmos que las acercan a la tradicional forma de la Suite, aunque de manera más libre a como los presentó Bach en sus Suites para Clave o para instrumentos de arco años atrás. Para Metzger y Riehn, Bach se inspiró en danzas para componer estas variaciones pero no se puede catalogar a la obra como una “Suite de Variaciones” sino más bien como “variaciones en suite”. Encontramos, pues, variaciones con ritmo de “pasapié” (Var. 4); Giga (Var. 3, Var. 7, Var. 27); Zarabanda (Aria, Var. 13, Var. 25); Courante (Var. 6, Var. 24); Gavota (Var. 10, Var. 18, Var. 22); Polonesa (Var. 1, Var. 12, Var. 28).

Las últimas variaciones merecen un comentario por su carácter virtuoso y su progresión hacia el final de la obra. La brillante y difícil polonesa de la Variación 28 y su “hermana” la Variación 29, preparan la llegada de la última variación denominada “Quodlibet”. Metzger y Riehn afirman que Bach pensó “en las interpre-

taciones musicales repentizadas que se realizaban en las reuniones familiares de los Bach, cuya característica consistía en un entretreído, lleno de gracejo, de melodías y textos de canciones en parte espirituales y en parte profanas”. Spitta ya se dio cuenta de que en el “Quodlibet” aparecen dos canciones populares alemanas y esto aporta humor a la obra: “*Ich bin so lang nicht bei dir g’west, ruck her, ruck her, ruck her...*” [“Hace tanto tiempo que no he estado contigo, vuelve, vuelve, vuelve...”] y “*Kraut und Rüben haben mich vertrieben, hätt’ mein’ Mutter Fleisch gekocht, so wär ich länger blieben*” [“Las berzas y los nabos me han echado de casa; si mi madre hubiera cocinado carne, me habría quedado más tiempo”]. Bach compuso este Quodlibet en lugar de un Canon a la Décima. Según Metzger y Riehn, si la Variación 1, una polonesa, representa a Polonia, el Quodlibet, con sus referencias a canciones populares de Turingia-Sajonia, representa a Sajonia.

Coincidiendo con los escritos de Forkel y las apreciaciones subjetivas y románticas que de las Variaciones Goldberg realizó el escritor alemán Hoffmann, la publicación de esta obra llegó a manos del mismo L. V. Beethoven. Conocedor de otras obras de Bach y admirador de su magnífico dominio del contrapunto, Beethoven eligió las “Variaciones Goldberg” como modelo para la composición de una de sus obras más interesantes, sus “Variaciones Diabelli”.

MAR GARCÍA GOÑI,
MUSICÓLOGA

CONCERTO MELANTE

8 sept. / 20.15 h.

FLAUTA TRAVESERA
VERENA FISCHER

VIOLÍN
RAIMAR ORLOVSKY

VIOLA DA GAMBA
ULI WOLFF

CLAVE
LEÓN BERBEN

En el año 2008 se produjo el lanzamiento oficial de Concerto Melante a la escena musical internacional. Con cierta sonoridad italiana, el sugerente nombre de la agrupación, "Melante", es un anagrama formado a partir de las sílabas del apellido de Georg Philipp Telemann.

En el pasado, el conjunto ha trabajado con Christine Schäfer, Dorothee Miels, Christiane Oelze, Philippe Jaroussky, Ann Sofía von Otter, Peter Kooy, Dorothee Oberlinger, Reinhold Friedrich e Hille Perl. Reinhard Goebel (que procede de Musica Antiqua Köln) colabora con Concerto Melante en lo relacionado con el repertorio.

El conjunto es artista exclusivo de SONY Classical. Con este sello lanzó "Spirituosa", música de cámara de Telemann y, en 2012, el CD "Sacred Arias" con obras de compositores alemanes del siglo XVII, en colaboración con la soprano Dorothee Miels.

En 2013, grabó "Musical Offering" de J. S. Bach en colaboración con el Prof. Dr. Christoph Wolff (Harvard/Leipzig).

En 2015, la agrupación lanzó un nuevo CD con las primeras grabaciones del mundo de música barroca italiana de Domenico Gallo.

Su nueva producción "Telemann/Luther", se ha estrenado en 2017 con gran éxito.



OFRENDA MUSICAL

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

Trío Sonata en Sol mayor

(BWV 1038)

Largo

Vivace

Adagio

Presto

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

(1714-1788)

Trío Sonata en Re menor

(Wq 145)

Allegretto

Largo

Allegro

GEORG PHILIPP TELEMANN

(1681-1767)

Trío Sonata en Mi menor

(TWV 42. e 8)

Affetuoso

Vivace

Andante

Presto

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

Musikalisches Opfer

(BWV 1079 "Ofrenda musical")

Ricercare a 3 (Thema Regium)

Canon perpetuus super Thema Regium

Canon a 2

Canon a 2 Violini in unison

Canon a 2 per motum contrarium

Canon a 2 per argumentationem, contrario motu

Canon a 2 per tonos

Fuga Canonica in Epidiapente

Ricercare a 6

Canon a 2

Canon a 4

Sonata Sopra il Sogetto Reale à Traversa,

Violino e Continuo

Largo

Allegro

Andante

Allegro

Canon perpetuus

NOTAS AL PROGRAMA

A comienzos del siglo XVIII, la música instrumental recibía la consideración de "música de cámara" sin hacer mención del número de instrumentos que participaban o del lugar en el que se ejecutara dicha música. Se denominaba "de cámara" para diferenciarla de la música de iglesia o de teatro. Conforme pasaron las décadas, surgió y se asentó el conocido como "estilo doméstico", que Johann Matheson describió en 1739 como un estilo elaborado. El enciclopedista alemán ensalzó a la música de cámara o instrumental frente a la vocal: *"Ligaduras, modulaciones, armonías arpegiadas, alternancia de tutti y solo, de adagio y allegro, etc., le son cosas tan esenciales y propias que la mayoría de las veces uno las busca en vano en la iglesia o en el teatro; porque ahí importan siempre más que destaquen las voces humanas, mientras que en la cámara el estilo impone su señorío; aunque a veces se resienta la melodía, el querrá siempre aparecer adornado, guarnecido efervescente"*.

Si la música que se escribía para el boato y las muestras de ostentación en las principales cortes europeas debía ser brillante y vistosa en cuanto a número y variedad de instrumentos, la llamada "*Hausmusik*" ["música doméstica"] era mucho más discreta en lo referente a los medios utilizados y, aunque cada vez más disfrutó de gran difusión entre aficionados y profesionales de la música, se ejecutaba siempre en el ámbito de lo privado. En Alemania, surgieron agrupaciones de aficionados a la música que se reunían en salones privados, o en cafeterías, y que consumían, cada vez más, grandes cantidades de música "de cámara". Con los nombres de "*Collegium musicum*" o "*Musikalische Gesellschaft*", proliferaron estas sociedades que comenzaron a difundir formas musicales como

las sonatas en trío o las suites. Muchas de ellas contaban con la presencia de cantantes (hombres y mujeres), para realizar versiones reducidas de óperas y cantatas, dos violines, un clave, dos flautas traveseras y una viola de gamba.

Sin duda, fue Georg Philipp Telemann (1681-1767) el compositor que mayor esfuerzo invirtió en la comercialización de la música llamada "doméstica". El más prolífico de los compositores alemanes y posiblemente de todos los tiempos, trabajó, como otros músicos de su tiempo, como organista (Leipzig), "*Konzertmeister*" (Eisenach), maestro de capilla (Bayreuth) y director de música de la ciudad (Hamburgo), pero fueron su incesante actividad editorial y su gran capacidad para los negocios las que marcaron la diferencia con respecto a sus colegas. Siendo aún muy joven, fundó el *Collegium musicum* de Leipzig, en 1701, cuando aún era estudiante de Derecho, y más adelante fundó importantes sociedades musicales en Francfort y Hamburgo, abriendo el camino hacia la independencia artística con respecto a la iglesia y a la nobleza y mostrando el arte de la música a la nueva burguesía dieciochesca.

Entre las obras que mejor recibimiento tenían entre quienes asistían a las veladas de música "doméstica" y que, posiblemente, luego decidieran comprar las partituras escuchadas para su propio deleite personal, se encuentran suites y sonatas en trío. Telemann publicó numerosas colecciones de este tipo de obras que aparecieron con el título de "*Tafelmusik*" (Música de mesa). En aquellos momentos, la sonata en trío disfrutaba de una gran popularidad y era una digna heredera de las sonatas que unas décadas atrás había publicado A. Corelli, configuradas ya en cuatro

movimientos. Cada vez más alejada de la suite de danzas, con la que se había mezclado en sus orígenes italianos, esta forma musical caminaba hacia la consideración de los instrumentos melódicos como iguales en el desarrollo textural de la obra. El propio Telemann explicó la técnica compositiva que empleaba en sus sonatas en trío con las siguientes palabras: *“Me concentré especialmente sobre la composición de sonatas en trío haciéndolo de modo que la segunda voz pareciera ser la primera y que el bajo resultara una melodía natural en estrecha armonía con las partes superiores, y que cada nota se encontrara en el único lugar concebible y justo para ella. Se me decía, para halagarme, que era en este género donde desplegaba el mejor de mis talentos”*.

Conocemos la estima que tenía Johann Sebastian Bach (1685-1750) por G. P. Telemann, a quien pidió que apadrinase a su hijo Carl Philipp Emanuel. Algunos años más tarde, Bach se hizo cargo del Collegium Musicum de Leipzig, siguiendo la estela marcada por Telemann. Pero, al contrario que su amigo, Johann Sebastian no fue un hábil empresario y muchas de sus partituras de cámara eran, en el más estricto sentido del término, *“Hausmusik”*. Algunas de sus obras más conocidas fueron concebidas en la intimidad del hogar y para la ejercitación de sus hijos y alumnos. Por otra parte, los músicos de las cortes principescas alemanas necesitaban obras para su ejecución privada. Bach tuvo la oportunidad de trabajar durante seis años para el príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen, gran amante de la música, quien en ocasiones participaba como intérprete de pequeños conjuntos instrumentales. La orquesta de la corte de Köthen contaba con dieciocho músicos cuando llegó Bach y también se hacía llamar *“Collegium musicum”*.

Una de las obras que Bach compuso para músicos de esta agrupación fue su Sonata

para flauta, violín y bajo continuo en Sol mayor BWV 1038. Esta sonata comparte con la BWV 1021, para violín y bajo continuo, la línea del bajo, y hay quien supone que Bach utilizó este bajo continuo como base de ejercicio para enseñar a componer las voces melódicas a algún discípulo. Sin embargo, la relación temática que se encuentra entre el tercer movimiento de la sonata en trío BWV 1038 y una parte del motete *“Jesu meine Freude”* deja clara la tesis de que fue el propio Bach quien la compuso enteramente. Siguiendo la organización formal de la *“sonata da Chiesa”* en cuatro movimientos (Largo, Vivace, Adagio y Presto), Bach utilizó la textura más contrapuntística, la fuga, en el movimiento final. Según H. Vogt, esta sonata en trío *“resulta seductora por su concisión y frescura”*, llena de *“encanto juvenil sin que se opongan a ello su maestría formal y contrapuntística”*.

Muchos años separan esta sonata de una de las obras más intensas y profundas de la última etapa creativa de Bach, la *“Sonata Sopra il Soggetto Reale à Traversa, Violino e Continuo”*, conocida como Ofrenda musical, BWV 1079. Esta obra surgió durante la visita que Bach realizó a la corte de Federico el Grande, en Postdam, donde trabajaba como clavecinista Carl Philipp Emanuel. En el *“Spenersche Zeitung”* se relataron las circunstancias que rodearon este encuentro, ocurrido el 7 de mayo de 1747: *“Su Majestad dio orden de hacerle pasar y una vez en su presencia se dirigió al así llamado Forte e Piano y sin otra preparación tocó personalmente un tema para el señor Director de orquesta Bach, a fin de que éste lo interpretara en forma de fuga. (...) lo ejecutó tan felizmente que no sólo su Majestad manifestó su complacencia, sino que también todos los asistentes quedaron admirados. El señor Bach encontró el tema que le fue propuesto tan extraordinariamente bello, que lo va a poner por escrito como fuga según las normas y lo hará grabar en cobre”*.

De nuevo en Leipzig, Bach desarrolló el tema real y pocos meses después la editorial Breitkopf sacó al mercado la publicación, en la Feria de Leipzig. Ursula Kirkendale llegó a la conclusión de que la fuente teórica en la que Bach se basó para organizar formalmente su "Ofrenda Musical" fue la "*Institutio oratoria*" de Quintiliano, que J. M. Gesner, antiguo rector de la Escuela de Santo Tomás de Leipzig, había comentado y editado. Según esta tesis, el esquema formal de la obra es el mismo que el retórico latino proponía para la elaboración de un discurso. Para Quintiliano, el discurso perfecto constaba de dos partes, cada una con cuatro momentos, y Bach compuso las correspondientes piezas para cada momento. En la primera parte, los momentos eran: "Exordium" (Ricercar a 3), "Narratio brevis" (canon perpetuus), "Narratio longa" (cánones diversi) y "Egressus" (fuga canónica); y en la segunda parte, "Exordium II" (Ricercar a 6), "Argumentatio: Probatio y Refutado" (cánones a 2 y a 4), "Peroratio in affectibus" (sonata en trío) y "Peroratio in rebus" (canon perpetuus). En la obra reaparece el tema real, unas veces de manera literal y en otras ocasiones ornamentado. Como señala D. Vega Cernuda, la utilización de la flauta es sin duda un homenaje al rey, aunque no tenemos la certeza de que la llegara a ejecutar.

Más o menos por las mismas fechas en que J. Sebastian Bach compuso la "Ofrenda musical", su hijo Carl Philipp Emanuel (1714-1788), que ocupaba el puesto de clavecinista en la corte de Federico II, revisó la partitura de una sonata en trío que había compuesto en su juventud. Se trata de la Sonata en Re menor W 145 H 569, que durante mucho tiempo se catalogó como BWV 1036 para dos violines y bajo continuo y que seguramente fue realizada por el hijo mayor de Bach bajo las instrucciones de su padre y maestro.

MAR GARCÍA GOÑI,
MUSICÓLOGA





VOX BIGERRI + GIZONOK

9 sept. / 20.15 h.

VOX BIGERRI

INTEGRANTES

OLIVIER CAPMARTIN
PASCAL CAUMONT
FABRICE LAPEYRERE
BASTIEN ZAOUÏ
RÉGIS LATAPIE

Embebidos en la práctica de la polifonía espontánea que vibra en las fiestas pirenaicas, Vox Bigerri es un coro profesional de 5 cantantes consagrados a las polifonías de los Pirineos, Bigorra, Béarn, País Vasco y Cataluña. Creado en 2004, el grupo ha realizado más de 300 conciertos en Francia y otros países.

Comprometidos con la autenticidad de la voz trabajan, sin cesar, los armónicos, bañándose en el fraseo, a la vez fluido y vigoroso, del canto de los pirineos. Vox Bigerri es uno de los grupos polifónicos más importantes, actuando en numerosos festivales, lo que les permite difundir esta riqueza musical y cultural.

Grupo de tradición y creación, el trabajo sobre el sonido tradicional mineral le sirve de plataforma para desarrollar una aproximación actual, respetando la herencia y la modernidad, comprometiéndose con la innovación. El grupo colabora con compositores contemporáneos, especialmente Joel Merah y Peio Çabalette, desarrollando un trabajo de composición y, este año, colabora en un proyecto de creación con el batería estadounidense, Jim Black.

Cada concierto de Vox Bigerri mezcla las polifonías tradicionales y la música contemporánea, haciendo escuchar la música contemporánea como escuchamos las canciones tradicionales y a la inversa.

GIZONOK VOCES DE HOMBRE

DIRECTOR

IMANOL ERKIZIA

Gizonok está compuesto por 18 cantores con distintos niveles de conocimiento musical, la mayoría de ellos con larga experiencia en diferentes formaciones corales.

El coro canta "a capella" y, desde su formación en 2015, ha celebrado conciertos en varias localidades de Navarra, Gipuzkoa, Andalucía, Cambo (Iparralde)...

Posee un amplio repertorio en polifonía religiosa y profana de varios países, así como del folklore popular vasco.

Celebra anualmente un ciclo de conciertos denominados "Solsticios" en lugares apartados de las localidades, ermitas, etc. y pretende en el futuro colaborar con Escuelas de música en la edición de conciertos monográficos.

Desde su fundación, el coro pertenece a la Federación de Coros de Navarra/Nafarroako Abesbatzen Elkarte.

Su director, Imanol Erkizia, natural de San Sebastián, se formó musicalmente en el Conservatorio Pablo Sarasate de Pamplona-Iruñea, habiendo ampliado sus conocimientos con relevantes directores y profesores internacionales.



POLIFONÍAS DE EUROPA DEL SUR

GIZONOK VOCES DE HOMBRE

ARR. J. A. HUARTE
Pelegria naiziela

CÓDICE CALIXTINUS
Congaudeant catholici

ANÓNIMO
(S. XII)

Alleluia

POPULAR
(S. XVI)

Belenen sortu zaigu Jainkoa

POPULAR
Altzak ez du bihotzik

ANÓNIMO
Coros suecos -"Ezkerrak"

J. A. HUARTE
Canciones báquicas

VOX BIGERRI

ROUERQUE, OCCITANIA
Salve Regina

BÉARN, VALLÉE D'OSSAU
Alegria

BIGORRE
Nosta Dama de Varètja

D'AYROS-ARBOUIX, BIGORRE
(Version)

Kyrie

BÉARN
Nosta Dama deu Cap deu Pont

LANDES DE GASCOGNE
La passion de Jesus-Crist

**PETRÉS, CAMP DE MORVEDRE,
PAYS VALENCIEN**
Salve de l'auia

LANDES DE GASCOGNE
Den la capèra i a un bèth arram

OROSEI, SARDAIGNE
Libera me Domine

**POÈME DE RENÉ NELLI,
MUSIQUE DE PASCAL CAUMONT**
Montsegur 1944

VOZES DEL AYRE

10 sept. / 20.15 h.

CLAVE Y DIRECCIÓN
EDUARDO LÓPEZ BANZO

SOPRANO
VERÓNICA PLATA

MEZZOSOPRANO
ADRIANA MAYER

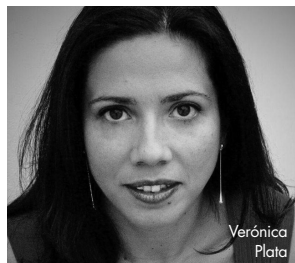
TENORES
DIEGO BLÁZQUEZ
FRANCISCO DÍAZ CARRILLO

BARÍTONO
VÍCTOR CRUZ

Vozes del Ayre es un proyecto paralelo al ensemble Al Ayre Español, que surge como complemento vocal a una trayectoria instrumental asentada, tanto en el panorama nacional como en el internacional, presentándose el año 2007 en el Auditorio de Zaragoza.

A finales de 2008 comienza la andadura de Vozes del Ayre como formación profesional, acompañando a la Orquesta Al Ayre Español en una gira de conciertos con El Mesías de Händel. En 2009 se presentan con la Pasión según San Mateo de Bach en el Auditorio de Castellón y en el Palau de la Música de Valencia y, en 2011, con la Pasión según San Juan, en el Festspielhaus de Baden Baden y en la Bachfest de Leipzig.

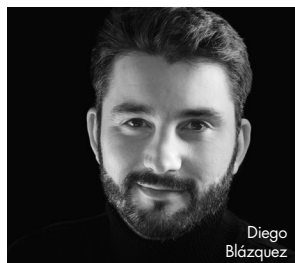
A partir del año 2014, Eduardo López Banzo ha querido indagar en la música vocal de cámara con esta agrupación, interpretando los libros V y VI de madrigales de Claudio Monteverdi. En el año 2015, Vozes del Ayre estrenó un programa con cantatas y villancicos del compositor Juan Manuel de la Puente. En 2017 el ensemble ha sido invitado al Festival Monteverdi de Cremona, con un programa de Motetes de Johann Christian y Johann Sebastian Bach y, por segunda vez, a la Bachfest de Leipzig con un programa de cantatas para la Trinidad de J.S.Bach.



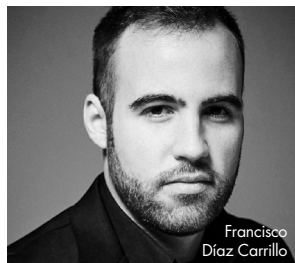
Verónica
Plata



Adriana
Mayer



Diego
Blázquez



Francisco
Díaz Carrillo



Víctor Cruz



EDUARDO LÓPEZ BANZO

Nacido en Zaragoza en 1961, es uno de los directores europeos que con más convicción ha hecho del historicismo su propia filosofía musical, con el propósito de aproximar a los músicos que dirige a las fuentes y espíritu de cada composición.

Estudió órgano y clave en Zaragoza con José Luis González Uriol, y en Amsterdam con Jacques van Oortmersen y Gustav Leonhardt, quien le animó a trabajar en pro de la música barroca española. En el 2004 logró que el grupo fundado por él en 1988, Al Ayre Español, consiguiera el Premio Nacional de Música.

Al frente de su grupo ha actuado en las salas más prestigiosas de todo el mundo, aunque también ha sido frecuentemente invitado a actuar como director con prestigiosas orquestas sinfónicas y de instrumentos históricos.

En el terreno de la ópera Eduardo López Banzo es uno de los principales especialistas actuales en la producción dramática de Händel.

TIEMPO DEL ALMA

CLAUDIO MONTEVERDI

(1567-1643)

Cruda Amarilli

O Mirtillo

Era l'anima mia

(V Libro de Madrigales, Venecia, 1605)

GIROLAMO FRESCOBALDI

(1583-1643)

Toccata terza

("Libro Primo", Roma 1615)

CLAUDIO MONTEVERDI

(1567-1643)

Zefiro torna

Misero Alceo

(Libro VI, Venecia, 1614)

Amor, se giusto sei

(Libro V, Venecia, 1605)

MICHELANGELO ROSSI

(c.1601-1656)

Toccata settima

(Toccate e corenti d'intavolatura d'organo e cimbalo, Roma, 1657)

CLAUDIO MONTEVERDI

(1567-1643)

Ohimè il bel viso

(Libro VI, Venecia, 1614)

Lamento della ninfa

(Libro VIII, Venecia, 1638)

T'amo, mia vita

(Libro V, Venecia, 1605)

NOTAS AL PROGRAMA

Los cambios profundos, de estilo artístico o de lo que sea, la mayoría de las veces vienen acompañados de críticas de quienes defienden la tradición o la costumbre o temen la innovación y la experimentación. El camino del Renacimiento al Barroco pasó por uno de estos momentos críticos en que un artista expresa una idea de un modo completamente novedoso y otro reacciona con actitud conservadora. La polémica vivida en Italia en torno a 1600 fue iniciada por el compositor y teórico Giovanni María Artusi (1540-1613) y la víctima, convertida muy pronto en primer rey de la música barroca, Claudio Monteverdi (1567-1643). En *"L'Artusi, overo Delle imperfezioni della moderna musica"* [1600], el crítico boloñés ve con desagrado cómo en algunos madrigales del Libro V de Monteverdi se introducen nuevas reglas y nuevos giros en el fraseo de las melodías que *"resultaban duros y poco placenteros al oído"*.

Al innovador modo de utilizar las disonancias en los tiempos débiles de la polifonía que Monteverdi experimentó en su libro IV de Madrigales y que asentó definitivamente en su Libro V, publicado en Venecia en 1605, se le denominó *"seconda pratica"* en contraposición con la primera *"pratica"*, la que Zarlino había fijado como reglas de la consonancia y disonancia en su tratado *"Le istituzioni harmoniche"* [1558]. Cuando aparecieron los madrigales del Quinto libro, en 1605, Monteverdi escribió una breve introducción en la que explicó a Artusi que no hacía *"las cosas al azar"* y que, *"en lo que respecta a las consonancias y las disonancias, hay un modo diferente de considerarlas, distinto al ya establecido, uno que defiende la manera moderna de composición con el asentimiento de la razón y de los sentidos"*.

Entre las razones que argumentaron Claudio Monteverdi y su hermano Giulio Cesare, también músico, para explicar su personal manera de aplicar las disonancias en la polifonía, la principal fue el afán por convertir al texto en *"el amo de la armonía"* y no al contrario, como había sucedido en la polifonía renacentista. Según Palisca, los procedimientos no ortodoxos que se encuentran en los madrigales de los libros V y siguientes se podrían justificar porque las reglas del contrapunto deben a menudo ser dejadas de lado para significar el sentido de cada palabra del texto con los sonidos de las armonías. Si hasta ese momento el poema, con su ordenación de estrofas y la composición rítmica de los versos, determinaba la estructura de la partitura, a partir del Quinto Libro de Madrigales Monteverdi pretendió conseguir *"una interpenetración más profunda entre significado y sentimiento"*.

Cuando el duque Vincenzo de Mantua murió en 1612, Monteverdi, joven de veintiún años de edad, emigró a Venecia donde consiguió el importante puesto de maestro de capilla de la República. Su condición acomodada le permitió entonces publicar con libertad un nuevo libro de madrigales, el Sexto (1614) del que él mismo fue su editor y que no dedicó a ningún mecenas. Cada vez más moderno en cuanto a su concepción de las relaciones entre música y poesía, Monteverdi incorporó en este libro el estilo recitativo para poner música a algunos de los sonetos de Marino y Petrarca. Para la mejor expresión de algunas frases y su necesaria teatralidad, Monteverdi incorporó contraposiciones entre fragmentos a varias voces y fragmentos para solista, con momentos de verdaderos "diálogos amorosos", como en *"Zefiro torna"*. En *"Ohimè il bel viso"* (de Petrarca), por ejemplo, las dos cantantes soprano

exclaman 16 veces "ohimè" mientras las otras tres voces enuncian los primeros versos del soneto. Una estructura sonora parecida había introducido Monteverdi en su Quinto Libro en el madrigal titulado "T'amo, mia vita", en el que mientras la soprano, con acompañamiento del bajo continuo, cantan el verso del título, contralto, tenor y bajo entonan el resto de los versos.

Después de publicar su séptimo libro de madrigales en 1619, Monteverdi tardó casi veinte años en publicar el octavo. Fueron años de intensa actividad en Venecia, en los que dio a conocer gran cantidad de música, sacra y escénica y asentó algunos de los géneros que se convirtieron en la base del estilo Barroco. En lo expresivo y en lo dramático, se percibe un gran avance en el Octavo Libro, titulado "*Madrigali guerrieri et amorosi*" y publicado en 1638. El propio Monteverdi explicó en la introducción a esta colección que para conmover más profundamente a los oyentes, hizo uso de contrastes intensos entre expresiones de ira y expresiones de amor. De carácter más dramático que los madrigales anteriores, uno de los más célebres de este libro es "*Non avea Febo ancora*", más conocido como el "*Lamento della ninfa*" y basado en una canzonetta de Ottavio Rinuccini. Este madrigal está organizado en tres partes; la primera y la tercera son entonadas, al estilo tradicional, por dos tenores y un bajo que mantienen una atmósfera contemplativa. Es la ninfa quien protagoniza la parte central cantando un lamento para el que Monteverdi escribió que debía interpretarse "*qual va cantato a tempo dell'affetto del animo*" ["que va cantando siguiendo el tiempo del sentimiento"].

Al tiempo que Monteverdi experimentaba en sus más modernos madrigales nuevas maneras de transmitir atmósferas y emociones de muy diversas intensidades dramáticas, surgió con fuerza la literatura para instrumentos de teclado y para el laúd. Siguiendo los modelos de Claudio Merulo

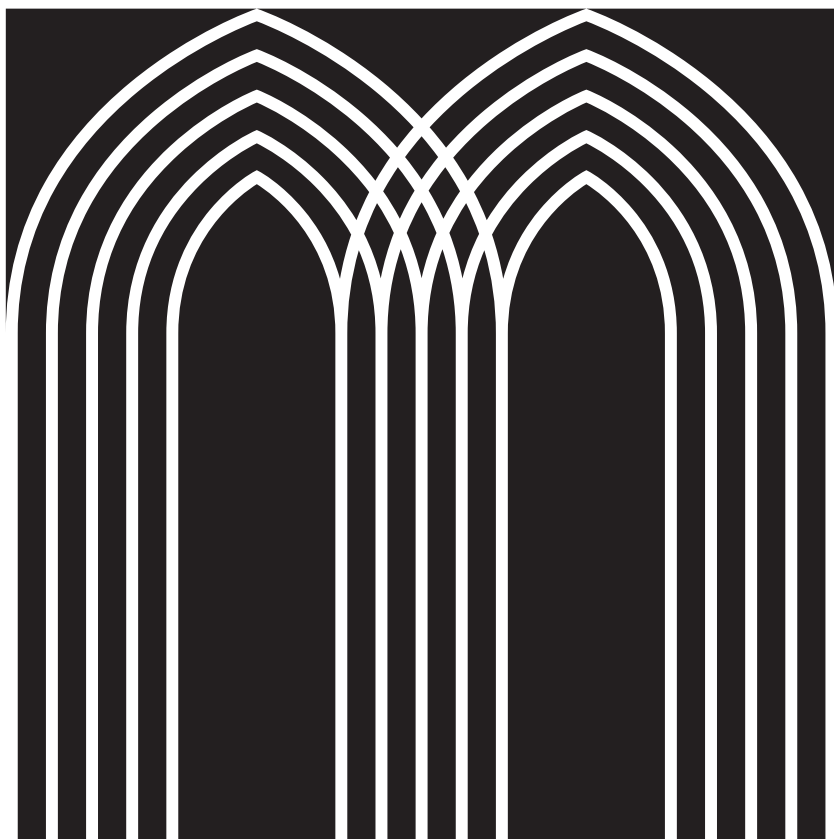
o Andrea Gabrieli, los principales compositores de música para clave y órgano de la primera mitad del siglo XVII desarrollaron el género de la "Tocata" instrumental, cuyas secciones, frecuentemente de carácter improvisado, exploraban sonidos por el camino del cromatismo que tanto había seducido a los madrigalistas. Conocedor del moderno estilo de Gesualdo y de Monteverdi y Caccini, Girolamo Frescobaldi (1583-1643) fue el compositor de tocatas para teclado más influyente del Barroco.

Organista en la basílica de San Pedro desde 1608, Frescobaldi publicó diversas colecciones de tocatas y de piezas contrapuntísticas para teclado. En los prólogos de estas publicaciones escribió interesantísimas explicaciones sobre cómo debía ser ejecutada su música. Así pues, dice que en las tocatas, "*la manera de tocar no debe estar sujeta a un compás, como sucede en los madrigales modernos, que, por difíciles que sean, se hacen más fáciles a través del compás, dirigiéndolos ahora lento, ahora rápido, e incluso dejándolos en suspenso, de acuerdo a sus pasiones*" [1616]. Frescobaldi da muchas pistas a los intérpretes: que mantengan notas repetidas o que arpegien los acordes "*para no dejar el instrumento vacío*" o cómo y dónde debían realizarse algunos trinos o adornos.

La primera colección de Tocatas que publicó Frescobaldi en 1615, resultó original; las siguientes sorprendieron a los principales intérpretes de clave y órgano que trabajaban en las cortes italianas de la época. Uno de estos fue Michelangelo Rossi (c. 1601-1656), que estuvo a cargo de la familia Barberini y trabajó para el Papa Urbano VIII en Roma. Las Tocatas de Rossi siguen de cerca el estilo creado por Frescobaldi y exploran aún más intensamente que las del maestro de Ferrara los caminos del cromatismo armónico y del virtuosismo en el teclado.

MAR GARCÍA GOÑI,
MUSICÓLOGA





**48 SEMANA DE MÚSICA
ANTIGUA DE ESTELLA**

COLEGIATA DE RONCESVALLES

CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA

CAPILLA DE MÚSICA DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA

9 sept. / 20.00 h.

DIRECTOR
AURELIO SAGASETA

ÓRGANO
JULIÁN AYESA



La Capilla de Música de la catedral de Pamplona es la institución musical más antigua de Navarra. Con orquesta propia hasta mediados del siglo XX está al frente de la parte musical de sus celebraciones litúrgicas desde hace más de 800 años.

La Capilla de Música de la catedral está compuesta en la actualidad por 35 miembros, todos ellos seglares, excepto el organista, Julián Ayesa, y el maestro de capilla, Aurelio Sagasetta, ambos canónigos de la catedral.

Tiene una media anual de 50-60 actuaciones, la mitad en el culto catedralicio y la otra mitad en conciertos.

Ha cantado en las principales catedrales y auditorios de España (San Sebastián, León, Burgos, Toledo, Santiago, Gerona, Alcalá de Henares, Granada, Mezquita de Córdoba, Sevilla...) y del extranjero (Roma, Bruselas, Luxemburgo, Estrasburgo, Londres, New York, París, Japón, Venecia, Bérgamo, Milán, Lucerna, Torun, Varsovia...); presentado en todas ellas música española y navarra en una parte del programa.

ENTRADA PROCESIONAL: CAMINO DE SANTIAGO

ANÓNIMO

(S. XII)

Dum Pater familias
(del Cod. Calixtino)

ANÓNIMO

(S. XVIII)

Quand nous parfimes de France

ANÓNIMO

(S. XV-XVI)

Pelegria naizela

ARREG. AURELIO SAGASETA

Pelegria naizela-Barkamendu galdez

EVOLUCIÓN DEL CORAL EN NAVARRA: DE MELODÍA POPULAR A MÚSICA CULTA

ANÓNIMO

(S. XVI-XVII)

Misa de Urrául Alto, 2

ANÓNIMO

(S. XVI)

Missa de feria a 4

MIGUEL NAVARRO

(1563-1627)

Gloria Patri, 6 v
(del Magnificat XVI)

ANDRÉS DE ESCAREGUI

(1711-1773)

¿Qué hace desnudo en la Cruz?, 4
Arch. Catedral Pamplona

CORAL LUTERANO: DE LOS ORIGENES A J. S. BACH

CANTO GREGORIANO

Adoro te devote (melodía base)
Choral Zion Hört die Wächter singen
BWV 645

J. S. BACH

(1685-1750)

Canto firmo in tenore y trío instrumental
Gloria sei dir gesun, 4 v

CANTO GREGORIANO

Visus, tactus, gustus
(del Adoro te devote)

PH. NICOLAI - J. S. BACH

Visus, tactus, gustus. Amen, 4

POPULAR

(S. XVI)

Lob Gott, ihr Christen Allzugleich
(monodia)

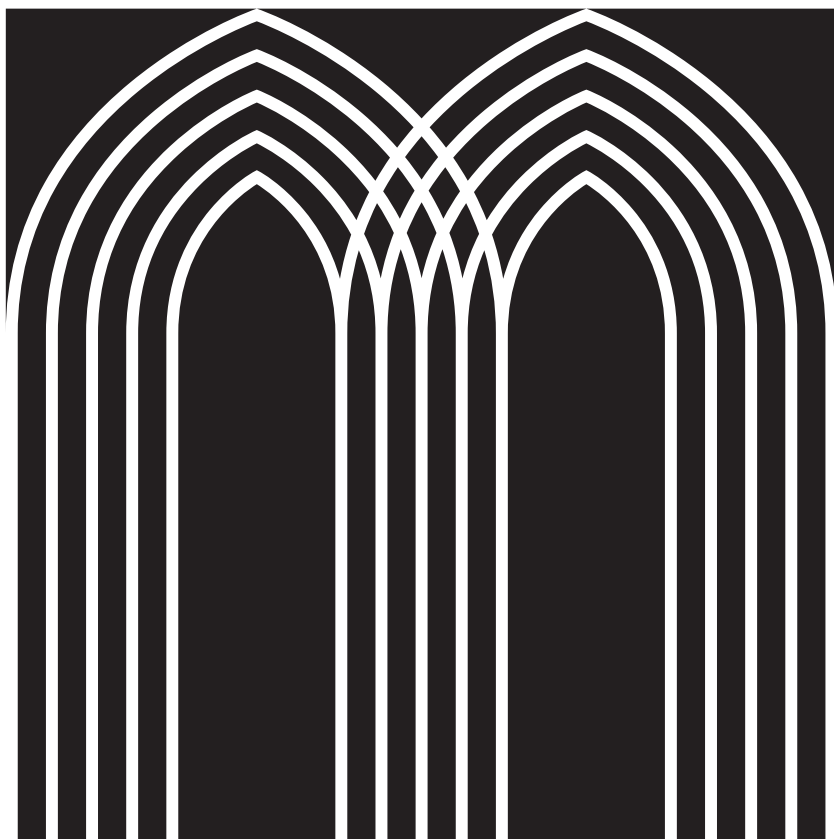
J. S. BACH

Lob Gott, ihr Christen Allzugleich
Órgano, BWV 609

Lob Gott, ihr Christen Allzugleich
Coral a 4 v. WBV 151

Jesu, meine freude (selección)
BWV 227





**48 SEMANA DE MÚSICA
ANTIGUA DE ESTELLA**

OTRAS ACTIVIDADES

CENA ENCUENTRO CON SOLISTAS DE LA ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

CENA ENCUENTRO CON SOLISTAS DE LA ORQUESTA BARROCA DE SEVILLA

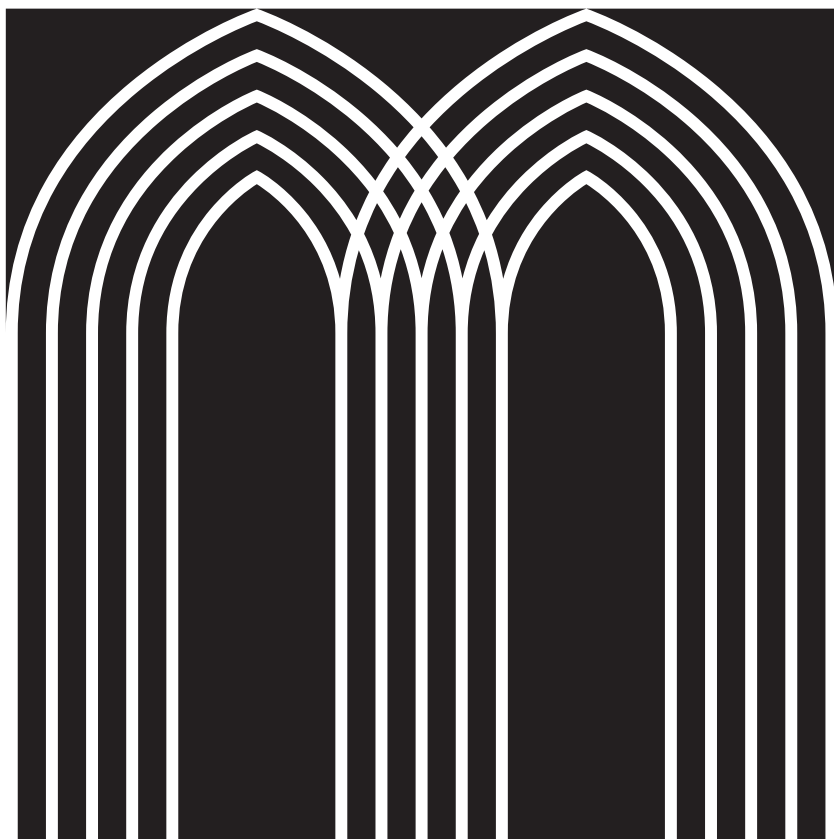
4 sept. / 21.45 h. / Estella

LUGAR
RESTAURANTE MONJARDÍN

PRECIO CENA
15 €

INSCRIPCIONES
WWW.BALUARTE.COM





**48 SEMANA DE MÚSICA
ANTIGUA DE ESTELLA**

JORNADA SMADE A PIE DE CALLE

ANA ALCAIDE TRÍO
VOX BIGERRI+GIZONOK
ANA ALCAIDE TRÍO Y BELÉN OTXOTORENA

JORNADA SMADE A PIE DE CALLE

ANA ALCAIDE TRÍO

9 sept. / 12.30 h.



ANA ALCAIDE

Ana Alcaide es una intérprete y compositora de Toledo que desarrolla una actividad investigadora en torno a antiguas tradiciones y culturas.

En junio de 2016 estrena 'LEYENDA', su quinto trabajo discográfico. Conquistó la escena internacional con su tercer disco 'La Cántiga del Fuego' y su singular reinterpretación de las músicas antiguas, que permaneció durante 5 meses en los WMCCE y fue considerado uno de los mejores álbumes de 2012 por la crítica especializada.

Ana ha jugado un rol principal y pionero en la introducción y popularización de la nyckelharpa en España. Su música es habitualmente descrita como la 'banda sonora de Toledo'. Desde el marco de inspiración que le brinda esta ciudad, la artista comenzó escribiendo y produciendo sus canciones, añadiendo composiciones y adaptando su instrumento a melodías ancestrales que han viajado por el Mediterráneo y que

Concierto de música sefardí

LUGAR

MUSEO GUSTAVO DE MAEZTU

tuvieron su origen en la España medieval. Pero su evolución personal y artística la han llevado a conquistar nuevos campos creativos en los últimos años.

Alcaide ha presentado su trabajo en algunos de los festivales, teatros y escenarios más importantes de España, Francia, Italia, Alemania, Marruecos, Canadá, Bulgaria, Indonesia, Corea del Sur, Uzbekistán, Argentina y Uruguay.

Estela sefardí es un proyecto musical para toda la familia que se estrena en la Semana de Música Antigua de Estella.

La actriz y narradora, Belén Otxotorena, junto al trío musical de la artista Ana Alcaide, pretenden dar a conocer la música, los cuentos y las costumbres de tantas generaciones de personas que, tras su experiencia de siglos entre nosotros, se vieron obligados a abandonar la península.

VOX BIGERRI + GIZONOK

9 sept. / 18.00 h.



LUGAR
PLAZA DE LA ESTACIÓN

ANA ALCAIDE TRÍO Y BELÉN OTXOTORENA

9 sept. / 18.30 h.



"Estela Sefardi". Concierto familiar

RECORRIDO

SAIDA DE PUENTE PICUDO FINALIZANDO EN LA CASA DE CULTURA



BELÉN OTXOTORENA

Atriz, narradora y profesora de Dramatización, realiza estudios musicales en el Conservatorio "Pablo Sarasate" de Pamplona y de Arte Dramático, en la Escuela Navarra de Teatro. Es coautora y escritora de cuentos, guías didácticas y guiones musicales para alumnos de todos los niveles educativos y de varios relatos musicales para adultos como Noche de Akelarre o la leyenda de Sarasate.

Sus trabajos más recientes son *El secreto del viento azul*, encargo de la Orquesta Nacional de España y *Elmer, los colores de un sueño*, realizado en coproducción con la Orquesta Sinfónica de Castilla y León.

ABONOS Y ENTRADAS

VENTA ONLINE

Comisión de 0,95€ en todos los abonos y entradas.

A través de www.baluarte.com

Venta de abonos hasta el 30 de agosto (hasta las 12.00 h.)

Entradas sueltas hasta la víspera de cada concierto (hasta las 12.00 h.)

VENTA PRESENCIAL

Venta en taquilla. Sin comisión.

BALUARTE

Venta de abonos hasta el 30 de agosto (hasta las 12.00 h.)

Entradas sueltas hasta la víspera de cada concierto (hasta las 12.00 h.)

DESDE EL 1 DE SEPTIEMBRE LA TAQUILLA SE TRASLADARÁ A LAS SEDE DE LOS CONCIERTOS

CENTRO CULTURAL LOS LLANOS

1 de septiembre.

Horario de 19.15 a 20.15 h.

IGLESIA DE SAN MIGUEL

2, 3 y 4 de septiembre.

Horario de 19.15 a 20.15 h.

IGLESIA DE SANTA CLARA

6, 8, 9 y 10 de septiembre.

Horario de 19.15 a 20.15 h.

PRECIOS

ABONO COMPLETO

60€*

GOLEM

Orquesta Sinfónica de Navarra 12€*

IGLESIA DE SAN MIGUEL

Capilla de Música de la Catedral.
Entrada libre (hasta completar aforo).

Vox Luminis 12€*

Solistas de la Orquesta Barroca de Sevilla 12€*

IGLESIA DE SANTA CLARA

Benjamin Alard 10€*

Concerto Melante 10€*

Vox Bigerri + Gizonok 10€*

Vozes del Ayre 10€*

COLEGIATA DE RONCESVALLES

Capilla de Música de la Catedral.
Entrada libre (hasta completar aforo).

PRECIO CARNET JOVEN 6€*

INFORMACIÓN

www.culturana Navarra.es

www.smade.es

VENTA

www.baluarte.com



*VENTA ONLINE
0,95€ (comisión por entrada).

www.smade.es