

Prolífico compositor, sagaz editor

Ashley Solomon

Georg Philipp Telemann provenía de una familia rica, pero ajena a la música. Aunque demostró ser una promesa temprana como instrumentista y como compositor, su madre tenía otros planes para él y trató de disuadirle, incautándose de sus instrumentos musicales. Sin embargo, siendo estudiante de Leyes en Leipzig, se implicó cada vez más en actividades musicales. Componía una cantata cada dos semanas y ya había escrito cuatro óperas cuando se dedicó por completo a su auténtica pasión, la música. La fama y la fortuna de un artista creador en

su vida no presagian necesariamente el juicio de la posteridad. Por toda Alemania Telemann gozó del brillo del éxito y eclipsó por completo a su colega contemporáneo y ocasional competidor Johann Sebastian Bach. En 1722 fue elegido por el concejo de la ciudad de Leipzig para el puesto de cantor de coro del Colegio de Santo Tomás; a Bach le ofrecieron ese mismo puesto únicamente cuando Telemann desestimó la oferta. Cuando el concejal Platz anunció el nombramiento de Bach como *Kantor* de las iglesias de Leipzig en 1723, sus palabras fueron: “Puesto que no hemos conseguido al mejor, tenemos que conformarnos con el mediano”. En realidad, Telemann no tenía intención de trasladarse a Leipzig; tan solo utilizó aquella oferta para mejorar sus negociaciones en Hamburgo, donde se instaló como *Kantor* de las cinco principales iglesias de la ciudad y, finalmente, como director del Teatro de Ópera (una inaudita mezcla que desagradó a los padres de la ciudad). Y se quedó en Hamburgo hasta su fallecimiento, acaecido en 1767.

La enorme cantidad de obra publicada de Telemann hizo que las partituras fueran más accesibles a todos los niveles sociales. Como compositor fue sorprendentemente prolífico, y abordó casi todos los estilos que eran habituales en el siglo XVIII. Escribió música de cámara y orquestal para casi todos los conjuntos imaginables, varios ciclos de cantatas anuales, cantatas seculares, cincuenta pasiones y casi el mismo número de óperas a lo largo de tres décadas, al tiempo que editaba la primera publicación musical alemana. Telemann no solo componía, promovía y distribuía la música, sino que también grababa él mismo las planchas de cobre o de peltre. Editó más de cuarenta nuevas publicaciones de sus propias obras entre 1725 y 1739 (actividad como esta no tenía precedentes).

Además, dedicó mucho tiempo y esfuerzo a aprender a tocar la mayoría de los instrumentos para los que componía. Como resultado directo de este compromiso con cada instrumento y la comprensión de su naturaleza inherente, escribió de manera intuitiva y demostró un entendimiento claro de cómo articular cada gesto musical a un instrumento. La riqueza de su melodía, las texturas musicales sencillas

Por toda Alemania Telemann gozó del brillo del éxito y eclipsó por completo a su colega contemporáneo y ocasional competidor Johann Sebastian Bach

y una voluntad de desarrollar su estilo musical de acuerdo con el cambio de los gustos del público lo convirtió en un importante compositor durante los periodos del Barroco y del Clasicismo temprano.

Mezcla de estilos

En la correspondencia de Telemann del año 1717 con Johann Mattheson —el gran compositor, teórico y cronista musical alemán—, confesó que era “un gran admirador de la música francesa”. Y la verdad es que, al igual que cualquier compositor alemán de su tiempo que se preciase, Georg Phillip Telemann estuvo en contacto permanente

con las convenciones de estilo de otros países europeos, en especial los de los dos grandes rivales: Italia y Francia.

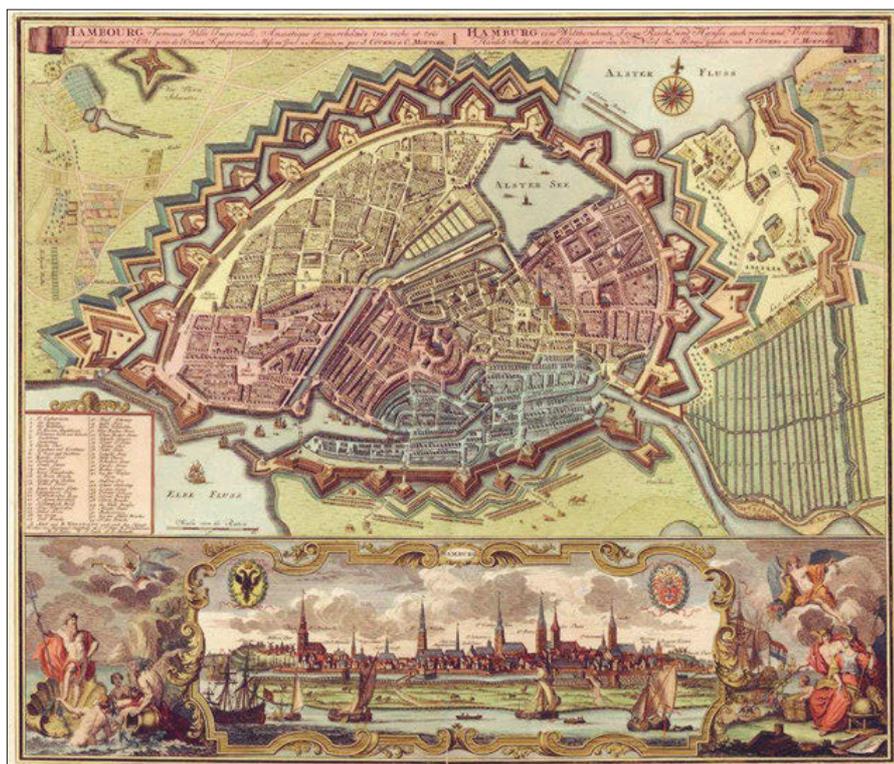
A principios de la década de 1720, Telemann ya demostró un amplio conocimiento del estilo de composición italiano en sus numerosas sonatas y conciertos, un estilo que acabaría imponiéndose en toda Europa. Sin embargo, hasta esa época los franceses habían tratado de mantener determinadas características de su música —en especial, la obertura y la suite— junto con su amplio despliegue de danzas. Al contrario que los italianos, que preferían amplias y públicas muestras de virtuosismo en la música de cámara, los franceses desarrollaron la forma original de la *Sonate en Quatuor*, con sus cuatro partes estrictamente fusionadas. Eran estas formas cuartetos, en el estricto sentido de la palabra, en contraste con las sonatas en trío que Telemann había venido componiendo hasta entonces para la misma combinación instrumental.

Telemann ya había demostrado su excepcional apego a esta forma cuando publicó su primera serie de los *Cuartetos de París* en Hamburgo, en 1730. Los reimprimó



Johannes Mattheson, grabado de Johann-Jakob Haid, 1746.

Bibliothèque nationale de France



Hamburgo en 1730 (Covers y Mortier).

mió Le Clerc in París, en 1736. Aunque inspirada en el estilo francés, la estructura de las composiciones es más bien italiana: son dos *concerti*, dos *balletti* y dos *sonate*. Tal vez fue debido al éxito parisino de estos cuartetos por lo que Telemann decidió hacer una visita a la capital de Francia en 1737. Permaneció allí ocho meses y en ese tiempo escuchó varias obras suyas en los conciertos del Concert Spirituel y conoció a algunos de los más famosos músicos del momento. Oyó su primera serie de cuartetos interpretados por el flautista Blavet, el violinista Guignon, el violagambista Forqueray el Joven y el violonchelista Edouard. Estas obras se hicieron enormemente populares y se tocaron con un éxito tan extraordinario en París que Telemann se sintió lo bastante inspirado como para componer seis *Nouveaux Quatuors* en 1738. Esta nueva serie demostró ser un notable avance sobre la serie de 1730 en cuanto a virtuosismo e independencia de los tres instrumentos solistas. Y se había inspirado en lo que oyó en París. En su autobiografía de 1739, se complace en el éxito de estas obras:

“La admirable manera en que tocaron los cuartetos los

La primera relación de suscripciones de los Nouveaux Quatuors, limitada a Francia, contenía no menos de 138 nombres, que incluían a Blavet, Caix d’Hervelois, Charpentier y Mondonville

Messrs Blavet, Guignon, Forqueray júnior y Edouard merece mencionarse aquí, si es que hay palabras para describir aquello. Consiguieron la atención de la corte y de la ciudad hasta un nivel desacostumbrado y me propiciaron una acogida honorable por todas partes”.

La primera relación de suscripciones de los *Nouveaux Quatuors*, limitada a Francia, contenía no menos de 138 nombres, que incluían a Blavet, Caix d’Hervelois, Charpentier y Mondonville. La segunda relación contenía 99 nombres, con compositores como Bach, Fasch y Pisendel entre otros suscriptores. Es curioso comprobar cómo Want, como flautista, se opuso a las suscripciones de estos cuartetos, cuando ya había adquirido previamente la colección completa de otra obra de Telemann, la *Tafelmusik*.

Los *Nouveaux Quatuors* son notorios en espíritu francés no solo porque sus movimientos estén indicados en idioma francés, sino también porque las pautas musicales son tan naturalmente francesas que confirman la maestría de Telemann en el estilo galo. Sin duda alguna, Telemann, a la hora de componerlos, tuvo muy en cuenta el gusto musical de la corte parisina. Aunque estos cuartetos tienden sobre todo al estilo francés, con sus movimientos de corte danzante, no podemos dejar de advertir la naturaleza cosmopolita de las obras de Telemann, que es tan característica en muchas de sus composiciones de cámara. De acuerdo con sus contemporáneos alemanes, Telemann asumió influencias tanto italianas como francesas, pero lo que lo coloca en un lugar especial es la influencia de la música popular polaca después de su breve empleo con el Conde Erdman II de Promnitz, en Sorau —en la actualidad, ciudad perteneciente a Polonia—, entre los años 1705 y 1706.

Fantasías hamburguesas

Las series de fantasías de Telemann para flauta solista, violín, viola da gamba y clave se publicaron en Hamburgo entre 1732 y 1735, todas ellas como secuencias de doce obras breves, con excepción de las treinta y seis fantasías para clave solo. Conocemos cada uno de los instrumentos que capacitaron íntimamente a Telemann para crear piezas que son únicas en estructura y en idiomatismo. Estas pequeñas obras maestras se basan en el libre y hábil uso de distintas formas. Cada movimiento tiene una sencilla indicación italiana de *tempo* (Allegro, Vivace, Largo, Andante, Presto, etc.). Telemann logra un extraordinario alcance expresivo, debido en buena medida a las diversas formas musicales que se empleaban en la música instrumental italiana del siglo XVIII.

Las fantasías se compusieron probablemente con propósitos didácticos, y no siguen una forma estricta. Telemann utilizó la idea de fantasía en el sentido en que Johann Gottfried Walther lo definía en su *Musikalische Lexicon* de 1732: “La expresión de una persona con buen gusto que toca a partir de su propia invención, sin conceder mucha atención

a ciertas limitaciones del *tactus*”. Así, el número de movimiento cambia considerablemente en cada una de las secuencias; algunas son breves sonatas *da chiesa*

sa, mientras que otras consisten en secciones que fluyen una en la otra. Esta libertad formal es especialmente evidente en algunos de los movimientos de introducción, que tienen un carácter de improvisación indiscutible. Esta mezcla, este estilo alemán de composición, se revalorizó mucho con la adición de Telemann de dos estilos nacionales que predominaban en la cultura europea de la época —italiano y francés—. Y esos tres estilos se incorporaron a estas cuatro colecciones de fantasías.

Música para banquetes

La serie de Telemann titulada *Tafelmusik* (*Música de mesa o Música para banquetes*) es tal vez su obra más cele-

brada. Cuando llegó a publicarse, en 1733, la fama del compositor había traspasado de manera extraordinaria las fronteras alemanas. Con más de veinte años de experiencia a sus espaldas, Telemann había conseguido sustanciales ganancias económicas, infinitamente superiores a las de cualquier otra publicación similar. La mayor parte de la música publicada de Telemann era para agrupaciones de cámara (duetos, sonatas en trío o cuartetos) o para teclado solo. En general, las publicaciones no estaban dedicadas a patronos poderosos, sino a intérpretes como los que se esperaba que las adquiriesen. Por ejemplo, la temprana *Kleine Kammer-Music* (1716) —dedicada a tres oboístas muy conocidos, François Le Riche, Peter Glösch y Michael Böhmen— o los duetos de 1727, dedicados a dos flautistas, George Behrmann y Pierre Diteric Toennies.

Telemann compuso centenares de suites orquestales, la mayoría en una fase temprana de su carrera, cuando estaba empleado en la corte del Conde Erdmann II de Promnitz, en Sorau. Pero de todas ellas, las únicas que se publicaron fueron las incluidas en la *Tafelmusik*. Incluir estas ambiciosas obras orquestales en la *Tafelmusik* significaba que eran producciones espléndidas. Y acaso ya tenía Telemann en mente su triunfal visita a París de 1737-1738.

En una carta a su amigo J. R. Hollander, comerciante de Riga y suscriptor de la *Tafelmusik*, escribe: “¡El negocio de imprimir música puede aliviar mis penalidades, por los muchos táleros que gasto en criar a mis hijos!”. Telemann se encargaba personalmente de anunciar cada nueva edición suya y de conseguir suscriptores. Esta colección tuvo distribución en las librerías de Alemania, pero también en las de de Ámsterdam y Londres. Su campaña promocional produjo excelentes resultados: la *Tafelmusik* alcanzó no menos de 206 suscriptores, entre los que se encontraban, además de ricos comerciantes y de aficionados a la música de Hamburgo, una buena representación de la nobleza de toda Europa: príncipes, *margraves*, condes, duques, marqueses, barones... También había un buen número de funcionarios, tales como caballeros, intendentes o consejeros. En lo que se refiere a la “nobleza musical” de la época, entre los suscriptores de la *Tafelmusik* encontramos a Haendel —ya establecido en Londres— o, en Dresde, a Quantz, a Pisendel (con seis ejemplares encargados) y a Blavet (no menos de doce ejemplares). Ninguno de los Bach está representado, ¿tal vez porque el precio era demasiado alto para ellos? También había un número considerable de damas.

La obra se divide en tres “producciones”, de construcción similar. Cada producción se abre con una suite orquestal a siete partes, seguida de un cuarteto para tres instrumentos agudos, un concierto (también a siete partes), una sonata en trío, una sonata a solo y, finalmente, una conclusión que utiliza las mismas fuerzas instrumentales de la suite de apertura. Quizá fue la notable influencia del estilo francés lo que hizo que casi la mitad las suscripciones de la *Tafelmusik* solicitadas proviniera de Francia.

Primera revista musical alemana

Telemann no solo tuvo buen olfato para las modas musicales de su tiempo, sino que también fue un inteligente hombre de negocios. En 1728 lanzó una publicación llamada *Der getreue Music-Meister*, la cual, según él mismo hacía



Portada de la revista *Der getreue Music-Meister*

notar en el prefacio, era la primera revista musical que aparecía en Alemania. Durante las cincuenta semanas en que se publicó, los números (a los que denominaba “lecciones”) consistían en cuatro páginas musicales profundas en imágenes. Aparecían cada dos semanas e incluían música vocal e instrumental para pequeño formato: sonatas, suites, arias, canciones, danzas, cánones y ejercicios de composición, en todos los estilos habituales y para todos los instrumentos comunes de aquel tiempo. Al principio, la música era exclusivamente de Telemann, aunque ocasionalmente otros compositores, incluido Bach, contribuían también con algunas piezas. Resultaba más rentable suscribirse a la publicación,

Telemann no solo tuvo buen olfato para las modas musicales de su tiempo, sino que también fue un inteligente hombre de negocios. En 1728 lanzó una publicación llamada Der getreue Music-Meister

en lugar de comprar ejemplares sueltos, ya que había obras en varios movimientos que estaban inteligentemente distribuidas en diversos números de la publicación: si los aficionados querían tener las sonatas completas, era necesario suscribirse.

La última publicación de Telemann, en 1749, fue la de sus *Essercizii musici*, que consistían en doce sonatas a solo y doce sonatas en trío para varios instrumentos. La colección permanece como una especie de compendio de su música instrumental, y servía quizás como fuente pedagógica —de ahí, el título—. Cada uno de los instrumentos utilizados (flauta travesera, flauta dulce, violín, oboe, viola da gamba y clave) tiene una sonata a solo con continuo. Los

solos para clave son suites francesas, que presentan cierto equilibrio estilístico con el idiomatismo más bien italiano de las otras composiciones. En sus tríos se da una combinación entre la flauta dulce, la flauta travesera, el oboe y la viola da gamba. Estos últimos cuatro tríos, que usaban el clave con un cometido esencial (*obbligato*) normalmente asignado a un instrumento melódico, fueron los primeros en su clase que aparecieron impresos.

Es posible que algunas de las obras de esta serie hubieran compuesto hasta unos diez años antes de su edición. Telemann no indicó cuál era la finalidad de publicar esta particular colección de sonatas. A diferencia de otras colecciones, los *Essercizi Musici* no contienen una página de dedicatoria ni un prefacio que pueda ayudarnos a comprender el uso al que estaba destinada. En cualquier caso, es una colección de música que sigue la tradición de publicaciones tituladas como "ejercicio", algo muy popular a finales del siglo XVIII y hasta mediados del XVIII. Las colecciones de Telemann son únicas, pues otras colecciones de ese periodo están escritas exclusivamente para el teclado (clave u órgano).

La música de Telemann constituyó una especie de puente entre la vieja escuela del Barroco y el nuevo estilo clásico que el hijo de Bach (y ahijado de Telemann), Carl Philipp Emanuel ya estaba desarrollando

Incluyen —algo típico del compositor— elementos franceses y polacos, pero también italianos, con preponderante presencia del estilo de la sonata *da chiesa* italiana en cuatro movimientos, con alternancia de *tempi* lentos y rápidos.

La música de Telemann constituyó una especie de puente entre la vieja escuela del Barroco y el nuevo estilo clásico que el hijo de Bach (y ahijado de Telemann), Carl Philipp Emanuel, ya estaba desarrollando. En este contexto es útil recordar que las obras de Telemann ascienden a casi a tres mil, pero que ape-

nas unos cientos de ellas son conciertos. El propio compositor confiesa en su autobiografía que le interesa menos el concierto que otras formas musicales, si bien que, como muchos compositores alemanes, estuvo dispuesto a abrazar la estructura tonal y temática desarrollada por Antonio Vivaldi, explorando y llevando más lejos las posibilidades de tonalidad, con la creación de combinaciones de instrumentos poco usuales en sus grupos solistas. Quizá esta sea la razón por la que más de la mitad de sus conciertos que han sobrevivido no estaban escritos para un único solista, sino para dos o más instrumentos, cada uno de ellos de igual importancia. Telemann nunca viajó a Italia, pero, de la misma manera que Bach, adquirió conocimiento de la música italiana a través de los manuscritos que circulaban por las cortes alemanas y por la visita de músicos italianos a tierras germanas.

Telemann vivió los últimos años del declinar del periodo barroco y fue testigo del surgimiento de un nuevo espíritu de racionalismo, que en un momento dado se fundió con la Ilustración. Durante este recorrido, su música adquirió un carácter galante. Cada obra de su enorme producción lleva el sello de un compositor cuya utilización de instrumentos es al mismo tiempo imaginativa en lo tonal y versada en lo técnico. Ese es el secreto del éxito de Telemann.

Ashley Solomon es flautista; fundador y director del Ensemble Florilegium, y presidente y jefe del Departamento de Interpretación Histórica del Royal College of Music de Londres



EL TENOR DEL SIGLO



LUCIANO PAVAROTTI

**LUCIANO PAVAROTTI
EL TENOR DEL SIGLO
10º ANIVERSARIO**

Decca rinde homenaje a Luciano Pavarotti con la edición de un nuevo álbum que reúne las actuaciones más memorables de una de las mejores voces de todos los tiempos.

2CDs con arias de ópera y canciones que Pavarotti popularizó, actuaciones con los tres tenores, y la primera publicación autorizada de extractos de su debut en *La Bohème* (1961), y un DVD con el documental "A voice for the ages" con entrevistas y actuaciones memorables del tenor, así como con el recital que Pavarotti ofreció en el Gran Teatre del Liceu en 1989.

"Querría ser recordado como el hombre que llevó la ópera al gran público."

LUCIANO PAVAROTTI

FORMATOS: 2CDs+DVD Y AUDIO DIGITAL



deccaclassics.com



universalmusic.es