

#TMT2022



CONCIERTO II

Orquesta Filarmónica de Temuco

Director, David Ayma

Suite Orquestal No.1, BWV 1066 Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite Orquestal No.2, BWV 1067 Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Bilägers Musiquen (Drottningholmsmusiken) Johan Helmich Roman (1694-1758)

Concierto II
**Orquesta
Filarmónica
de Temuco**

Director, David Ayma

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite Orquestal No.1, BWV 1066

- I. Ouverture*
- II. Courante*
- III. Gavotte alternativement I - Gavotte II*
- IV. Forlane*
- V. Menuet I alternativement - Menuet II*
- VI. Bourrée I alternativement - Bourrée II*
- VII. Passepied I alternativement - Passepied II*

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite Orquestal No.2, BWV 1067

- I. Ouverture*
- II. Rondeau*
- III. Sarabande*
- IV. Bourrée I alternativement - Bourrée II*
- V. Polonaise - Double*
- VI. Menuet*
- VII. Badinerie*

Johan Helmich Roman (1694-1758)

Bilägers Musiquen (Drottningholmsmusiken)

- 1. Allegro assai con spirito*
- 5. Andante*
- 9. Allegro*
- 10. Allegro assai*
- 11. Allegro*
- 12. Presto*
- 15. Grave*
- 16. Presto*
- 17. Lento*
- 20. Allegro - Trio*
- 21. Allegro*
- 22. Allegro*
- 23. Vivace*
- 24. Allegro*

Notas de Programa

Johann Sebastian Bach

Suite Orquestal No.1, BWV 1066 / Suite Orquestal No.2, BWV 1067

Durante la primera mitad del siglo XVIII, la suite de bailes fue uno de los géneros más importantes y ampliamente cultivados de la música instrumental. Siguiendo una práctica ya bien establecida, los compositores de este período, incluidas destacadas figuras como Bach, Handel y Telemann, emplearon formas de danza tradicionales como vehículos para una sofisticada composición. Muchas de esas formas se habían relacionado con la danza en las cortes de los gobernantes europeos durante el siglo XVII, mientras que otras estaban reservadas para presentaciones de ballet más teatrales. Todos habían adquirido ritmos característicos que eran bien conocidos y bastante útiles para los músicos.

Ningún compositor cultivó la suite de danza de manera más intensa que J.S. Bach. Las obras de Bach dentro de este formato fueron principalmente para clavecín solo, pero también para violín solo, laúd solo, violoncello solo y cuatro suites para orquesta. Estas últimas obras, al menos en su concepción inicial, probablemente datan de principios de la carrera de Bach. Los conocemos, sin embargo, solo en versiones revisadas que el compositor creó alrededor de 1730 para el Leipzig Collegium Musicum, una orquesta que dirigió a partir de 1729.

Las cuatro suites orquestales de Bach (BWV 1066-1669), llamadas simplemente "Ouvertures" en el material de origen, bien pueden sorprendernos con su estilo inusualmente atractivo, casi alegre, lo que parece implicar que son bastante sencillas. Pero, en términos estilísticos, nos enfrentan con preguntas no resueltas. Por ejemplo, los estudiosos de Bach han estado discutiendo durante décadas sobre si las Suites datan de la época de la estadia del compositor en Cöthen (1717-23), o antes de eso, o de Leipzig (es decir, después de 1723). Estas diferencias de opinión se derivan del hecho de que ninguna de las obras ha sobrevivido para permitir una datación razonablemente precisa. Las cuatro suites han llegado hasta nosotros

solo en partes separadas, la mayoría de ellas ciertamente del círculo íntimo de Bach, pero solo dos de las obras (BWV 1067 y BWV 1068) fueron parcialmente copiadas por él. Tanto la letra de Bach como el tipo de papel no dejan lugar a dudas de que estas fuentes pertenecen a los años en Leipzig del compositor.

La Suite en Do mayor BWV 1066, con un total de siete movimientos, rompe el molde de las suites anteriores. Precisamente por esa razón su Ouverture no tiene una preponderancia tan abrumadora como anteriormente. También en esta suite la estructura de la sección central de la Ouverture es un elemento decisivo para datar la obra, al menos en opinión de Siegbert Rampe y Dominik Sackmann (Bachs Orchestermusik - Kassel: 2000). Junto con la división aún más marcada en ritornellos y episodios, también llama la atención los pasajes del trío para instrumentos de viento, completamente expresados al estilo francés. Incluso si en la suite tradicional el courante generalmente sigue al Allemande, el uso aquí de un Courante en la forma francesa y no en la italiana debe verse como una indicación de que Bach se está remontando al modelo original del género. Mientras que, en la siguiente Gavotte I, los dos oboes doblan el primer violín en todo momento, en la segunda Gavotte se hacen cargo del interés melódico, dejando que las cuerdas les proporcionen un soporte armónico. El siguiente movimiento es un Forlane, originalmente una danza liviana; aquí Bach tal vez esté tratando de recrear su aspecto sensual a través del movimiento casi constante en las voces interiores (segundo violín y viola), claramente diferenciado del llamativo ritmo de las otras partes. Mientras que Bach hace que los instrumentos de viento toquen con el primer violín y el continuo en el primer Menuet, en el segundo prescinde por completo de su timbre y escribe solo para cuerdas. Luego resuelve el problema de la puntuación alterna de manera muy diferente en los dos Bourrées: en el primero los vientos vuelven a tocar "colla parte" con las cuerdas, pero el segundo, en un contrastante do menor, está reservado solo para los vientos. El baile más rápido en triple tiempo es el passepied, que se empleaba con frecuencia para concluir una suite. El Passepied I de Bach deriva su carácter distintivo esencialmente de sus síncopas, pero estas se abandonan en Passepied II por un movimiento más o menos continuo en los oboes.

Se cree que la Suite en Si menor BWV 1067 se basa en una versión anterior en La menor, que puede haber sido la última de las cuatro suites que Bach escribió en sus últimos años en Cöthen. A lo largo de la primera parte de la Ouverture en esta versión final, la línea de flauta sigue la primera parte de violín, lo que sin embargo permite a Bach obtener un color completamente nuevo. Solo en los seis episodios solistas de la segunda sección, que por primera vez en las suites generan un verdadero motivo acompañante, la flauta se libera del violín. En el Rondeau posterior, a pesar de que la flauta acompaña al primer violín por solo cinco compases, impone su carácter propio a este movimiento. Luego viene una Sarabande contemplativa, no compuesta en homofonía como suele ser el caso, sino con imitaciones entre las diferentes partes. Aquí Bach no permite a la flauta una sola nota independiente del violín, por lo tanto, está presente simplemente como un timbre. Lo mismo ocurre con la alegre Bourrée I; sólo en la segunda Bourrée la flauta adquiere más libertad de acción. Bach le da un alcance similar en la subsiguiente lenta Polonesa ("Moderato") colocando la flauta una octava más alta que el primer violín, dando así a su timbre una mayor exposición. Luego, la sección media del movimiento, marcada como "Doble", le ofrece la oportunidad de desplegar una figuración extensa mientras que el bajo continuo presenta la línea melódica de la primera sección. En el radiante Menuet, el primer violín y la flauta vuelven a formar una sola unidad. Es sólo en la siguiente Badinerie, una pieza de carácter liviano, que la flauta vuelve a enfocarse como una presencia individual. Aquí la flauta parece una parte tan integral del movimiento que es difícil imaginar que fuera una adición posterior.

Aunque todas las suites orquestales se derivan de versiones anteriores, sus revisiones de Leipzig muestran un dominio consistente en el desarrollo del material, incluso si surgieron de alguna restricción específica y, por lo tanto, perdieron algunas virtudes debajo del plano del artesano. Son precisamente estas virtudes, estos problemas ocasionales en la escritura parcial, manifestados sobre todo en quintas y octavas consecutivas prohibidas, los que nos permiten vislumbrar el taller de Bach. Y solo podemos sorprendernos una y otra vez por la destreza y el genio de este maestro musical que fue capaz de remodelar el material existente como nadie más.

Johan Helmich Roman

Bilägers Musiquen (Drottningholmsmusiken)

En la mañana del 28 de agosto de 1744, o según el calendario juliano todavía en uso en Suecia en este momento, el 17 de agosto, el estrecho entre las islas de Lovö y Kårsö al oeste de Estocolmo estaba casi repleto de botes decorados y barcos navales adornados con banderas. Se había desplegado una alfombra roja entre el palacio de Drottningholm y el paseo marítimo y a ambos lados de ella la Guardia Real se alineó "en un "seto" "muy amplio". Todo estaba listo para la llegada de la pareja de bodas real: Luisa Ulrika de Prusia y Adolfo Federico, príncipe heredero de Suecia. De hecho, la ceremonia de la boda había tenido lugar algunas semanas antes en Berlín, donde Luisa Ulrika, hermana de Federico el Grande de Prusia, se había casado con Adolfo Federico por poder, siendo el sustituto su propio hermano menor, August Wilhelm. Después de minuciosas celebraciones en suelo prusiano, Louisa Ulrika y sus asistentes habían emprendido el largo viaje a Estocolmo. Cuando llegó por mar a Karlskrona, en el sureste de Suecia, el príncipe heredero la esperaba. Era su primera reunión, y el ansioso novio inmediatamente arregló para ser llevado a su barco. El encuentro parece haber resultado de satisfacción mutua, y lo que ahora iba a tener lugar, este día de verano en Drottningholm, era una ceremonia para confirmar el matrimonio, y de hecho su consumación.

Cuando Johan Helmich Roman compuso la música para la boda de Louisa Ulrika y Adolf Frederick en 1744, tenía cincuenta años. Para un observador moderno, puede parecer notable que haya sido capaz de escribir esta música festiva, despreocupada y vibrante, hoy su obra más conocida y apreciada, en vista de los acontecimientos recientes en su vida personal. Apenas un par de meses antes de la boda real, su segunda esposa, María Isabel, había fallecido. Su propia salud también estaba fallando, y sufría crecientes problemas con su audición. Ya en enero siguiente, estas circunstancias lo llevarían a renunciar al cargo como maestro de la capilla real y retirarse a su granja Haraldsmåla, cerca de la ciudad provincial de Kalmar, en el sureste de Suecia. En este contexto, es útil recordar que durante este período no se esperaba que un compositor derramara su agitación emocional en la música; en su lugar, lo que se requería principalmente de él, era experta artesanía. La capacidad de componer música festiva se basaba en la habilidad técnica y la comprensión de las normas y convenciones, no en excursiones a la vida emocional privada.

Roman había sentado las bases de estas habilidades durante una estancia en Londres en aproximadamente 1715-1721. Durante su segundo largo viaje al extranjero (1735-1737) pudo desarrollarlos aún más. De particular importancia fue la exposición a la música italiana que ocupaba un lugar destacado en la vida musical de todas las ciudades que visitó, no sólo en Roma y Venecia, sino también en Londres, París y Dresde. Hay un vigor en la música de Roman en la década de 1740 que está en deuda con compositores italianos como Giovanni Battista Sammartini, Antonio Brioschi y Leonardo Leo. Las melodías son claras y con carácter definido, y los ritmos son punzantes y animados. La armonía y la escritura son directas y distintivas, con énfasis en una melodía que está apoyada por un bajo de conducción rítmica, características típicas de la nueva música "galante" que en este momento había reemplazado el estilo barroco en grandes partes de Europa.

Drottningholmsmusiken es una suite orquestal que consta de 24 movimientos bastante breves, el más largo ligeramente por encima de los cinco minutos de duración, el más corto menos de uno. La música para importantes celebraciones principescas podría tomar muchas formas diferentes, como óperas de larga duración, cantatas festivas u obras orquestales a gran escala. Por lo tanto, es difícil distinguir una contraparte o modelo obvio para la música de boda de Roman, incluso si tanto Handel como Telemann tenían diez suites de proporciones similares para varias ocasiones festivas. Lo que está fuera de toda duda es que la forma en cuestión se adaptaba particularmente bien a Roman. Su mayor fortaleza no radicaba en la meticulosa construcción de estructuras formales grandes y complejas, ni en la escritura para voces, y muchos musicólogos han juzgado la Música de Drottningholm como su mayor logro.

Como en el caso de su otra obra mayor, la Golovin Music de 45 movimientos (o "Música para un banquete con el ministro ruso Conde Gollowin", fue encargado por el embajador ruso en Suecia para la celebración de la coronación de Pedro II, zar de Rusia, en 1728), los movimientos de la Drottningholmsmusiken apenas estaban destinados a ser interpretados de una sola vez. En cambio, el trabajo debe considerarse como una colección o inventario de piezas cortas, adecuadas para proporcionar el ambiente musical adecuado para un evento que dura varios días, como la boda real. También está claro, sin embargo, que

Roman apuntaba a una variación constante entre los movimientos: los movimientos más rápidos a menudo son seguidos por los más lentos, el tiempo común por el tiempo triple y un modo mayor por uno menor. El carácter de la música es fastuoso e ingenioso, y cuando la atmósfera ocasionalmente se aleja de lo despreocupado, es hacia una elegante melancolía en lugar de dolor. Esto es, por supuesto, de esperar en vista de la ocasión para la que se compuso la obra. Pero también refleja un ideal típico del espíritu de la época: le gentilhomme, el ideal educativo de la aristocracia europea. Es en consonancia con esto que Roman concibió su música de boda como una conversación refinada, ingeniosa y sin restricciones, variada y llena de ideas, pero nunca agobiada por la erudición seca o las demostraciones desproporcionadas de emoción.



David Ayma

Director

Director y compositor, realizó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y en el Western Music Institute (Estados Unidos). Se ha perfeccionado con importantes maestros como Samuel Adler, James Williams y Manuel Préstamo.

Ha dirigido la Orquesta de Cámara de Maipú, Orquesta Interválica, Ensamble de Bronces del Conservatorio Nacional de Música, Orquesta del Conservatorio de la Universidad Austral, Sinfónica de Antofagasta, Clásica de la Universidad de Santiago (USACH), Filarmónica de los Ríos y Sinfónica de Chile. Su carrera incluye presentaciones en Chicago y Denver, además de la publicación e interpretación de sus obras en Inglaterra, Canadá, Estados Unidos y Australia.

En 2000, su obra Joy Dance fue estrenada en la Internacional Trumpet Guild Conference (Estados Unidos), con solistas de la Filarmónica de New York, mientras en Inglaterra debutó su obra Rhapsody for Tuba and Piano en la interpretación de Stephen Sykes, virtuoso a quien está dedicada la obra. En 2001, se transmitió su trabajo Praising Heart en Inglaterra por la BBC Radio 2 y se interpretó su composición Kings of Orient en el Royal Festival Hall (Londres). Su transcripción de la Fantaisie Brillante sur Carmen fue interpretada en 2002 en el Teatro Colón, por el flautista Claudio Barile y la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Al año siguiente, estrenó su Sinfonía junto a la Filarmónica de Temuco.

En 2007, la Sinfónica de Chile presentó su orquestación del Concertino para Trombón de Ferdinand David, con Sergio Bravo como solista y bajo la dirección de Lanfranco Marcelletti, esta obra que fue interpretada por David Guerrier y la Orchestre Symphonique et Lyrique de París (2008).

Desde 2004 lidera la creación de la ópera en Temuco, dirigiendo Norma, El Retablo de Maese Pedro, La Fille du Régiment, La Traviata, Madama Butterfly, Don Giovanni, L'Elisir D'Amore, La Cenerentola, Don Pasquale, El Barbero de Sevilla, Il Signor Bruschino, Carmen, Così Fan Tutte y La Flauta Mágica. A lo que se suma La Pèrgola de las Flores y las zarzuelas La del Soto del Parral, La Revoltosa, La Verbena de la Paloma y Luisa Fernanda.

Director titular de la Filarmónica de Temuco desde 1998, su labor ha sido fundamental en la profesionalización del elenco y la renovación de su repertorio. En 2009 recibió el reconocimiento del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y La Mesa Regional de Música, por su trayectoria y aporte al desarrollo de la música.

Orquesta Filarmónica de Temuco

Los orígenes de la Filarmónica se remontan a la década de 1930, cuando un grupo de ciudadanos, principalmente inmigrantes, crean la Orquesta de Profesores donde jóvenes intérpretes ejercían el oficio, bajo la dirección del músico francés Federico Claudet. Desde sus primeros años este elenco acogió a los instrumentistas más destacados de la zona, quienes dieron origen a una interesante propuesta artística que ha dejado su huella en la historia musical de La Araucanía, primero como una agrupación de profesores, luego Orquesta Palestrina y hoy como Orquesta Filarmónica de Temuco.

Durante su extensa y permanente historia en la región, este elenco ha contado con la dirección de consagrados músicos como el violinista italiano Alfredo Resta y el húngaro Antonio Eiber, Hernán Barriá, George Mehling, Wilfried Mohrmann, Gerd Seidl, Iván Pizarro, Carlos Weil y Thomas Germain.

Pilar fundamental para la programación artística del Teatro Municipal Camilo Salvo, en la última década el elenco ha consolidado una interesante estructura musical, bajo la batuta de David Ayma, director residente y compositor de este centro cultural. En este espacio el elenco destaca en la interpretación de una variedad de obras sinfónicas para conciertos, zarzuelas, óperas y ballets.

Este intenso trabajo colectivo hoy explora nuevas líneas de proyección artística, especialmente a través de programas que mezclan la tradición académica y la música popular, creando nuevas audiencias para el repertorio orquestal. Propuesta artística que se proyecta en el escenario del Teatro Municipal, pero también en las distintas localidades de La Araucanía y el sur país.

Es así como en febrero de este año la Orquesta Filarmónica de Temuco fue parte de las Semanas Musicales de Frutillar, festival que cada verano convoca a algunas de las orquestas, solistas clásicos y conjuntos de cámara más destacados de Chile y el mundo.

La activa participación del elenco en la vida musical de nuestro país, es patrocinada por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio a través del Programa de Apoyo a las orquestas regionales, además del apoyo permanente que recibe de la Municipalidad y la Corporación Cultural de Temuco.

Orquesta Filarmónica de Temuco

Director, David Ayma

Violín I

Javier Figueroa (Concertino)
Alejandro Reinao (Asistente)
Jorge Luis Espinoza
Claudia González
Óscar Varas
Ernesto Niño (*)

Violín II

Carolina Alanís
Renato Gacitúa
Miguel Cerpa
Nicole Vega (*)

Viola

Rafael Garrido (Jefe de fila)
Yelitza Girot
Daniela Fernández
Jorge Zurita

Violoncello

Rafael Jiménez
Marcelo Jara
Cecilia Márquez

Contrabajo

Patricio Ríos (Jefe de fila)
Joel Novoa

Flauta

Cristofer Flández (*)

Oboe

Héctor Sánchez (Solista)
Alexander Friz

Fagot

Jorge Giraldo (Solista)

Corno

Matías Otárola (Solista)
César Leiva (*)

Trompeta

Edwin González (*)
Erick Henríquez

Percusión

Victor Ramírez (Solista)

Clavecín

Susana Espinoza (*)

Bibliotecario

Cristofer Flández

Coordinación

Natalia Lebrecht

(*) Músico Invitado



 [teatromunicipaltemucocamilosalvo](https://www.facebook.com/teatromunicipaltemucocamilosalvo)

 [teatromunicipal_temuco](https://www.instagram.com/teatromunicipal_temuco)

 [teatrotemuco](https://twitter.com/teatrotemuco)

 [teatromunicipaltemuco](https://www.youtube.com/teatromunicipaltemuco)

Teatro Municipal Temuco Camilo Salvo / Av. Pablo Neruda 01380 / Fono : (45) 2973470 / Temuco

TEATROMUNICIPALTEMUCO.CL