



FUNDACIÓN
BALUARTE
FUNDAZIOA

Temporada principal
Denboraldi nagusia
25-26

ORATORIO DE NAVIDAD

Il Gardellino Orchestra

20/12



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA

inaem
INSTITUTO NACIONAL DE
ARTES ESCENICAS

Un regalo que suena a ti

Hay regalos que se viven,
se comparten y se recuerdan.

Esta Navidad, sorprende a los que más quieres
con la magia de la música, la danza y los
espectáculos familiares de Fundación Baluarte y
la Orquesta Sinfónica de Navarra.

www.fundacionbaluarte.com

Zure soinua eta kutsua duen oparia

Badira bizitzen, partekatzen
eta oroitzen diren opariak.

Eguberri hauetan, utzi zur eta lur gehien maite
dituzunak, Baluarte Fundazioaren eta Nafarroako
Orkestra Sinfonikoaren familia-ikuskizunen,
musikaren eta dantzaren magiarekin.



ORATORIO DE NAVIDAD

Il Gardellino Orchestra

Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana

Xavier Puig, director | zuzendaria

Marc Díaz, preparador del coro |

abesbatzaren prestatzailea

Christoph Prégardien, director | zuzendaria

Imagen de portada:
*Políptico de la vida de
Cristo y de la Virgen*
(1612), de Jacques
Francart. Museo de
Navarra.

Soprano | sopranoa: **Alison Lau**

Alto | altua: **Martina Baroni**

Tenor | tenorra: **David Fischer**

Bajo | baxua: **Micha Matthäus**

I.

Parte I: *¡Regocijaos, alborozáos, alabad estos días!*

(Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage)

Parte II: *Y había pastores en la misma región (Und es waren Hirten in derselben Gegend)*

II.

Parte III: *Soberano del cielo, escucha nuestro
balbuceo (Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen)*

Parte VI: *Señor, cuando los orgullosos enemigos
braman (Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben)*

Duración

Iraupena:

110'

(con pausa de 20')

Con el paso de los siglos, el *Oratorio de Navidad* (*Weihnachts-Oratorium*, BWV 248) de **Johann Sebastian Bach** se ha convertido en una de las más emblemáticas del repertorio navideño.

Bach utilizó la palabra “oratorio” para designar solo tres de sus obras: el *Oratorio de Pascua* de 1738 (*Oster-Oratorium*, BWV 249), que es en realidad una versión revisada de una cantata anterior de 1725; el *Oratorio de la Ascensión* de 1735 (*Himmelfahrts-Oratorium*, BWV 11); y el más conocido de los tres, el *Oratorio de Navidad* (*Weihnachts-Oratorium*, BWV 248) de 1734. Con el uso del término “oratorio”, Bach parece haber querido mostrar algunas de las novedades musicales que había conocido de la corte de Dresde, donde en 1733, tras la muerte del elector Friedrich August II, había buscado un puesto como compositor. Sin embargo, su nueva obra no podía alejarse demasiado de la tradición de la cantata sacra, ya firmemente establecida en la liturgia luterana de Leipzig. De hecho, aunque fue concebido como un único gran proyecto, el *Oratorio de Navidad* está formado por seis cantatas o “partes”, destinadas a las festividades litúrgicas del tiempo navideño, que en 1734 fueron los días 25, 26 y 27 de diciembre, el 1 y 2 de enero (este último domingo después de Año Nuevo) y el 6 de enero, fiesta de la Epifanía.

La práctica de componer oratorios —entendidos como “óperas sacras” (así los definió el primo de Bach, **Johann Gottfried Walther**, en su *Musikalisches Lexikon* de 1732)— no era común en Leipzig en tiempos de Bach. La cantata, piedra angular de su producción para las iglesias de Santo Tomás y San Nicolás, tenía raíces italianas e incorporaba la fórmula operística de recitativo y aria. Sin embargo, la tradición luterana desaconsejaba la dramatización de los textos bíblicos, favoreciendo en cambio una interpretación más devocional y contemplativa.

La cantata sirvió a Bach como base tanto para sus Pasiones como para sus Oratorios. Tanto en la cantata como en el oratorio resulta esencial la combinación de narrativa bíblica con interpolaciones contemplativas en forma de arias, coros y corales.

Las seis partes del *Oratorio de Navidad* de Bach siguen en líneas generales la estructura de sus cantatas, ampliándolas con algunas modificaciones significativas. La más importante es la incorporación de los recitativos del Evangelista (tenor), que —al igual que en las Pasiones— narra de forma casi literal los pasajes evangélicos: San Lucas (2:1, 3-7, 8-14, 15-20 y 2:21 en la Parte IV) y San Mateo (2:1-6, 7-12). de San Lucas y San Mateo. La intervención del Evangelista puede repetirse una, dos, tres o incluso cuatro veces a lo largo de cada parte, aportando continuidad narrativa.

El número de corales es también mayor que en la cantata típica. Bach incluyó dos o hasta tres corales en cada parte. Asimismo, añadió coros adicionales, hasta tres en las Partes III y V. En la Parte II, el coro de

apertura es sustituido por una sinfonía instrumental —un *siciliano* en compás de 6/8— que establece un ambiente típicamente pastoral para la escena de la anunciación de los ángeles a los pastores.

Cada una de las seis partes del oratorio fueron interpretadas en lugar de las cantatas de costumbre antes del sermón y se interpretaron en la *Thomaskirche* y la *Nicolaikirche* de forma alterna para los servicios los matutinos y vespertinos. Bach instrumentaba para una plantilla de cuerda (violines, violas y violonchelos), 2 flautas traversas, 2 oboes, 2 oboes *d’amore*, 2 oboes *da caccia*, 2 trompas *da caccia*, 3 trompetas y 2 timbales, además de instrumentos de continuo, incluyendo fagot y órgano.

El carácter jubiloso del día de Navidad obligaba al uso de las fanfarrias de trompetas y timbales, concretamente en el coro de apertura del Parte I: “*Jauchzet, frohlocket! auf, preiset die Tage*” (¡Griten de alegría, alégrense! ¡Levántense, alaben los días!). Dicho número es un número parodiado del coro de su propia cantata secular *¡Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten*, BWV 214 (1733), cantata dedicada en su cumpleaños a María Josefa, reina de Polonia y electora de Sajonia. Bach recuperó este número precisamente por su carácter festivo. Asimismo, la trompeta solista en el segundo *Aria da Capo* para bajo, “*Großer Herr, o starker König*” (Gran Señor, o Rey poderoso), fue parodiada de la misma cantata, originalmente con la letra “*Blühet, ihr Linden in Sachsen wie Zedern!*”. (¡Creced, tilos de Sajonia, como cedros!). Finalmente, para cerrar la Parte I, las trompetas y timbales participan con respuestas instrumentales intercaladas entre las líneas homofónicas del coral “*Ach mein herzliebtes Jesulein, mach dir ein rein sanft Bettlein*” (¡Oh mi querido Jesúsito, hazte una camita pura y dulce”, con música del conocido y querido himno navideño *Vom Himmel hoch, da komm ich her*.

Trompetas y timbales aparecen también en la Parte III —en el coro inicial y final— y en la Parte VI, todas en Re mayor, tonalidad que aporta equilibrio al diseño integral del oratorio. En la Parte III, el coro de apertura “*Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen*” (“Soberano del cielo, escucha el balbuceo”) es una auténtica pieza de alabanza para *tutti* de coro y orquesta. Las trompetas y timbales asumen un papel protagonista, tejiendo un entramado rítmico en compás ternario que dialoga con las voces del coro. Este mismo número se repite al final, funcionando como cierre de la cantata y dando simetría a la estructura.

En la Parte VI, destinada a la festividad de la Epifanía, trompetas y timbales vuelven a desempeñar un papel destacado, reforzando el doble simbolismo —regio y bélico— de la música. El texto evangélico prosigue con la narración de la llegada de los Reyes de Oriente a Belén, en un contexto que combina advertencias sobre los “enemigos arrogantes”

“Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben”, “Señor, si los orgullosos enemigos rugen”) con expresiones de confianza en la salvación. El coro final de esta sexta y última cantata, “Nun seid ihr wohl gerochen, an eurer Feinde Schar” (“Ahora estáis bien vengados”), es una afirmación de la fe. En él, las trompetas se entrelazan de forma virtuosa entre las frases más serenas del célebre coral “Herzlich tut mich verlangen” de Hans Leo Hassler, conocido por muchos como “O Haupt voll Blut und Wunden” (“Oh cabeza ensangrentada”). Este mismo coral fue utilizado por Bach en la *Pasión según San Mateo* y posteriormente por numerosos compositores.

Al igual que en sus Pasiones, Bach empleó oboes d'amore y oboes da caccia para crear ambientes sonoros que evocan las distintas escenas del nacimiento de Cristo. El oboe d'amore, afinado una tercera menor por debajo del oboe barroco, tiene una campana bulbosa semejante a la del corno inglés, lo que le confiere un timbre más cálido y menos penetrante. Bach lo utilizaba con frecuencia en arias *obbligato* como instrumento solista o en dúo para evocar dulzura, lirismo o lamento. En la Parte II del oratorio, la sinfonía inicial está escrita para un cuarteto de dos oboes d'amore y dos oboes da caccia, que siguen sonando a lo largo de la cantata como representación del coro angelical que se aparece a los pastores en el campo. De especial belleza es el aria da capo para contralto “Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh” (“Duerme, querido mío, goza del reposo”), una delicada canción de cuna que constituye uno de los momentos más íntimos y conmovedores de toda la obra.

Por su parte, el oboe *da caccia* (de caza) tiene un aspecto más sorprendente. El gran interés en la recuperación de instrumentos históricos que surgió a finales del siglo XX condujo al descubrimiento de varios ejemplares originales en museos de Estocolmo y Copenhagen, y las primeras reconstrucciones de este extraño instrumento fueron utilizadas en la grabación del *Oratorio de Navidad* por Nikolaus Harnoncourt a finales de 1973. Afinado una quinta por debajo del oboe estándar, es el contralto de la familia de los oboes. Tanto su aspecto como su sonido son muy distintivos, porque su cuerpo es curvado y recubierto de cuero, y tiene una campana de bronce parecida a la de una trompa. Igual que el resto de los oboes, tiene doble lengüeta, sin embargo, su sonido es similar al de un saxofón. Bach lo utilizó para conseguir efectos de una gran espiritualidad. En el *Oratorio de Navidad*, por ejemplo, lo utiliza para simbolizar la estrella de Oriente. Aparecen en las Pasiones para recrear los momentos dolorosos de la crucifixión.

Curiosamente, Bach solo pidió trompas (*corno da caccia*) en la Parte IV del oratorio, para el día de Año Nuevo, concretamente para el coral “*Jesus richte mein Beginnen*” (Jesús, guía mis acciones). Sin embargo, el número más destacado de esta parte

del oratorio es la famosa aria “del eco”, “*Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen*” (Inspira, mi Salvador, inspira tu nombre), para soprano, oboe solista y continuo. Después del ritornello introductorio en el cual el oboe repite a sí mismo con efecto de “eco”, la primera sección vocal comienza con la soprano retomando los motivos fuertes del oboe, mientras que el oboe toca el eco. Más tarde, Bach introduce una segunda voz de soprano que repite las palabras “No” o “Sí” con el mismo efecto de eco.

No es necesario conocer todas las complejidades de la arquitectura musical de Bach para salir conmovido de la interpretación del Oratorio de Navidad. La historia del nacimiento de Jesús —tan profundamente arraigada en la tradición occidental— permite a los oyentes seguir con facilidad la narración. Sin embargo, Bach supo levantar el gran edificio del oratorio en seis partes, apoyándose en la solidez de los corales —conocidos y queridos por los fieles— que actúan como verdaderos pilares de la estructura. Los recitativos y arias de los solistas, enriquecidos por las bellísimas melodías de los instrumentos *obbligati*, van elevando poco a poco este edificio musical hacia el cielo, hasta culminar en la plenitud de los *tutti* del coro y la orquesta en su máximo esplendor. El compositor supo mantener el equilibrio gracias al sabio uso de motivos melódicos y ritmos sencillos y populares, que conviven en armonía con las secciones de contrapunto imitativo y los pasajes virtuosos de las partes solistas. Todo ello se organiza dentro de una sólida arquitectura tonal. El resultado es una obra de extrema belleza, cuya complejidad no impide sino que favorece la elevación del espíritu y el asombro del oyente ante uno de los logros más trascendentales de Bach.

**Notas
completas:**



Zorionekoak **Johann Sebastian Bach**en *Gabonetako Oratorioa* (*Weihnachts-Oratorium*, BWV 248) —jatorrian, egutegi liturgikoko sei egunerako konposatua— osorik entzuten dutenak, zentzumenentzako eta arimarentzako esperientzia bidingabe bat dute zain. Denboraren poderioz, sorkari hori eguberrietako errepertorioko pieza enblematikoenetako bat bilakatu da. Urte urte interpretatzen dute mundu osoko entzunaretoetan, eta entzuleei aukera paregabe bat eskaintzen zaie, ospakizun horren sakoneko muinarekin konektatzeko eta, zenbait orduz, muturreko edertasunaren konplexutasun erabatekoan murgiltzeko.

Bachek hiru lan besterik ez izendatzeko erabili zuen *oratorio* terminoa. Hauek: *Pazko Oratorioa*, 1738. urtekoa (*Oster-Oratorium*, BWV 249), 1725eko kantata baten bertsio berrikusia dena benetan; *Igokundearen Oratorioa*, 1735koa (*Himmelfahrts-Oratorium*, BWV 11), eta hiruretan ezagunena, *Gabonetako Oratorioa* (*Weihnachts-Oratorium*, BWV 248), 1734koa. Oratorioen generoarekin antzekotasun formal eta musikalak izan arren, bere *Pasio* ospetsuetako ezeinek —1724. eta 1736. urteen artean konposatuak— ez zuen halako izenik jaso. *Oratorio* terminoa erabiltu, Bachek, itxuraz, Dresdeneko gortean ezagututako berritasun musikaletako batzuk erakutsi nahi zituen. Hara joana zen 1733. urtean, Frederiko Augusto III.a hauteslea hil ondotik, konpositore posturen baten bila. Hala ere, lan berri horiek ezin ziren gehiegi aldendu erlijio-kantaten tradiziotik, jada irmo ezarrita baitzegoen Leipzigeiko liturgiako luteranoan. Izan ere, proiektu handi bakar gisa irudikatu zuen arren, *Gabonetako Oratorioa* sei kantataz edo zatiz osatuta dago, gabonetako ospakizun liturgiko banari eskainiak; 1734. urtean, abenduaren 25, 26 eta 27an izan ziren, eta urtarrilaren 1, 2 (Urteberri osteko lehen igandea) eta 6an (Epifania eguna).

Oratorioak konposatzea —erlijio-opera gisa ulertuta (definizio hori eman zuen Bachen lehengusu **Johann Gottfried Walther**rek 1732ko *Musikalisches Lexikon* lanean)— ez zen batere ohikoa Leipzigen, Bachen denboratan. Kantatak, San Tomas eta San Nikolas elizetarako ekoizpenaren gehiena halakoa zen, italiar sustraiak zituen eta operaren formula baliatzen zuen; alegia, errezitatiboa gehi aria. Alabaina, tradizio luteranoak gomendatzen zuen testu bibliorik ez dramatizatzea; horrek bide ematen zuen debozio eta kontenplazio handiagoko interpretazioetarako.

Alemania iparraldean, oratorioak pixkanaka onarpena lortu zuen, baina, hori bai, teologia luteranora egokituta. Hala, kontakizun biblikoa eta pasarte gogoetazleak —aria kontzertatuak eta koral homofonikoak— uztartuta taxutu zen, baina errepresentazio eszenikorik gabe betiere.

Erreformaren aurretik, Alemaniak, Europaren gainerakoak bezala, erlijio-dramen arloan tradizio askotarikoak zituen, Erdi Aroan sortuak zirenak. Horietako batzuk ohitura paganoekin ere nahasi ziren; beraz, Elizak zentsuratu egin zituen zenbaitetan. XVII. mendean, forma egituratuagoko erlijio-musikak sortu

ziren, hots, “istorio” deituak. Horren adibide bikaina da *Weihnachtshistorie*, SWV 435, Heinrich Schütz-ena (Dresden, ca. 1660), baita Johann Schelle-ren *Actus musicus auf Weyh-Nachten* (1683) —Schützen beraren ikasle eta Kuhnnauren eta Bachen aurrekoa Leipzigeiko *Thomaskantor* karguan—.

Obra horiek testu biblikoak erabiltzen dituzte, ebanjelariaren ahotsean kontatuta daudenak, eta koral kontzertatuak tartekatzen, Schützen kasuan, eta *Vom Himmel hoch, da komm ich her* koralaren lerroak, Schelleren kasuan —hain justu, Bachek koral hori bere hirutan erabili zuen *Gabonetako Oratorioan*—.

Kantataren oinarria baliatu zuen Bachek, hala pasioetan, nola oratorioetan. Leipzigeiko urteko liturgiako ziklorako konposatu zituen erlijio-kantatak honelakoak izaten ziren: korua hasieran; bi errezitatibo ondoren, zein bere ariarekin, eta tradizio luteranoko koral bat amaieran. Gehienez 20-30 minutu iraun behar zuten, elizkizunean txertatuta zeuden-eta, hots, irakurketen ondoren eta sermoiaren aurretik. Bai kantatan, bai oratorioan, funtsezkoa da kontakizun biblikoa eta pasarte gogoetazleak —ariak, koruak eta koralak— uztartzea.

Bachen *Gabonetako Oratorioaren* sei zatiek, oro har, haren kantaten egiturari jarraitzen diote, aldaketa nabarmenak ere izan arren. Horietako garrantzitsuena da ebanjelariaren (tenorral) errezitatiboak sartzea, zeinak ia hitzez hitz errezitatzen baititu —pasioetan legez— pasarte ebanjelikoak: San Lukas (2:1, 3-7, 8-14, 15-20 eta 2:21, IV. zatian) eta San Mateo (2:1-6, 7-12). Ebanjelariak behin, birritan, hirutan edo are lautan errepika dezake errezitatua zati bakoitzean, jarraitutasun narratiboaren mesedetan.

Koralen kopurua ere ohiko kantatena baino handiagoa da. Bachek bina koral sartu zituen zati bakoitzean, are hiru ere. Halaber, koru gehiago sartu zituen; hiru III. eta IV. zatietan. II. zatian, hasierako koruaren partez, sinfonia instrumental bat sartu zuen —siziliana bat, 6/8 konpasekoa—, artzain-aire peto-petoa ematen diona aingeruek artzainei berri ona iragartzen dioten eszenari.

Oratorioaren sei zatietako bakoitza sermoiaren aurreko ohiko kantaten ordez interpretatu ziren, hain zuzen, *Thomaskirche* eta *Nicolaikirche* elizetan, txandaka, goizeko eta arratsaldeko elizkizunetan. Bachek instrumentazio hau erabili ohi zuen: hari-instrumentuak (biolinak, biolak eta biolontxeloak), 2 zeharkako txirula, 2 oboe, 2 oboe *d’amore*, 2 oboe *da caccia*, 2 tronpa *da caccia*, 3 tronpeta eta 2 tinbal, *continuo*ko instrumentuez gain, fagota eta organoa barne.

Eguberri eguna zorion-eguna izaki, nahitaez erabiltzekoak ziren tronpeta eta tinbalen fanfarreak, zehazki, I. zatieren hasierako koruan: “*Jauchzet, frohlocket! auf, preiset die Tage*” (“Hau poza! Hau zoriona! Altxa zaitezte, laudatu egun hauek!”). Pasarte hori Bachen beraren *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten*, BWV 214 (1733), kantata sekularreko koruaren parodia bat da. Kantata hori **Maria Josefa** Poloniako errege eta Saxoniako hautesleari eskainia da, bere urtebetetzerako. Bachek, hain zuzen,

ospakizun-aireagatik berreskuratu zuen pasarte hori. Halaber, “*Großer Herr, o starker König*” (“Jauna, o errege ahalguztidun”) baxurako bigarren *da capo* ariako tronpeta bakarlaria kantata haren beraren parodia bat da — jatorrian, “*Blühet, ihr Linden in Sachsen wie Zedern!*” zioen. (“Hazi zaitezte Saxoniako ezkiak, hazi zedroak adina!”). Azkenik, I. zatia amaitzeko, tronpetek eta tinbalek erantzun instrumental tartekatuen bidez esku hartzen dute “*Ach mein herzliebes Jesulein, mach dir ein rein sanft Bettlein*” (“Jesu Kristo maitea, egizu zerorren ohetxo garbi eta ezia”) koralaren lerro homofonikoetan, *Vom Himmel hoch, da komm ich her* gabon-ereserki ezagun eta maitearen musika baliatuta.

Tronpetak eta tinbalek, orobat, III. zatian ageri dira — hasierako eta amaierako koruetan — eta IV. zatian ere bai, betiere re maiorrean; tonaltate horrek oreka ematen dio oratorioaren diseinu osoari. III. zatian, hasierako korua, “*Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen*” (“Jaungoikoa, adizu murmurioa”), *tutti* koru eta orkestrarako laudorio-pieza peto-petoa da. Tronpetak eta tinbalek dira protagonistak; konpas hirutarreko bilbe erritmiko bat ehuntzen dute, koruaren ahotsekin solasean. Pasarte hori bera amaieran errepikatzen da, eta kantata itxi, eta egitura simetriaz hornitzen du.

Epifania eguna ospatzeko den VI. zatian, tronpetak eta tinbalek berriro nabarmenitzen dira, eta musikaren sinbolismo bikoitza indartzen dute, erreala eta belikoa. Testu ebanjelikoak, gero, Errege Magoak Betleemera iritsi zirenekoa kontatzen du, barne hartuta “*arerio harroputz*” zenbaiti buruzko bantarazpenak, “*Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben*” (“Jauna, arerio harroak orroka badatoz”) eta salbazioan konfiantza izatearen adierazpenak. Seigarren eta azken kantata horren amaierako korua, “*Nun seid ihr wohl gerochen, an eurer Feinde Schar*” (“Ondo mendekatuta zaudete orain”), fedearren berrespenaren adierazpena da. Pasarte horretan, tronpetak ezin trebeago harilkatzen dira Hans Leo Hassler-en “*Herzlich tut mich verlangen*” koral sonatuaren esaldi bareenekin. Koral hori “*O Haupt voll Blut und Wunden*” (“O, buru odoldu”) izenez ezagutzen du askok. Koral hori bera erabili zuen Bachek *Pasioa*, *San Mateoren arabera* lanean, eta konpositore askok ere bai geroago. *Gabonetako Oratorioaren* amaiera pozez bete izanik, fededunek beharbada ez dute Kristoren pasioarekin loturarik egingo, baina ezin liteke baztertu Bachek egindako hautuaren arrazioa, hain zuzen ere, lotura teologiko hori ezartzea izatea.

Pasioetan bezala, Bachek *d'amore* eta *da caccia* oboeak erabili zituen, Jesusen jaiotzako eszenak iradokitzen dituzten soinu-giroak sortzeko. *D'amore* oboeak, oboe barrokkoa baino hirudun minor bat beherago tonuan jartzen denak, adar ingelesaren arrautza-formako pabiloiaren antzekoa du, eta, beraz, tinbrea epelagoa da, ez hain sakorra. Bachek maiz erabiltzen zuen *obbligato* arietan, solista gisa nahiz bikotean, gozotasuna, lirismoa edota lantua adierazteko. Oratorioaren II. zatian, hasierako sinfonia bina *d'amore* eta *da caccia* oboeko laukote baterako idatzita dago. Kantata osoan zehar adituko ditugu, artzainen larrean agertzen zaien ingeru korua irudikatzen. Biziki ederra da “*Schlafe, mein*

Liebster, genieße der Ruh” (“Egizu lo, maitea, izan atsenden on”) alturako *da capo* aria; sehaska-kanta fin hori da obra osoan denik eta unerik intimo eta hunkigarrienetako bat.

Bestalde, *da caccia* (ehizarako) oboeak are itxura harrigarriagoa dauka. Musika-tresna historikoen berreskurapenak interes handia piztu zuen XX. mendearen amaieran, eta, hala, jatorrizko ale zenbait aurkitu zituzten Stockholmeko eta Kopenhageko museoetan. Instrumentu bixi horren lehen ale berreginak *Gabonetako Oratorioaren* grabaketan erabili zituen **Nikolaus Harnoncourt**-ek, 1973. urtean. Oboe arrunta baino bostun bat beherago tonuan jartzen da, eta oboeen familiako altua da. Bereziak ditu itxura eta hotsa, gorputza kurbatua eta larruztatua duelako, eta tronpa baten antzeko brontzezko pabiloia duelako. Gainerako oboeek bezala, mihiko bikoitza du. Nolanahi ere, hotsari erreparatuz gero, saxofoi bat etor liteke gogora. Bachek espiritualtasun handiko efektuak lortzeko erabili zuen. *Gabonetako Oratorioan*, adibidez, Sortaldeko Izarra sinbolizatzen erabiltzen du. Pasioetan ere erabili zuen gurutziltzatzearen une mingarriak irudikatzen.

Bitxia bada ere, Bachek tronpak bakarrik (*corno da caccia*) eskatu zituen oratorioaren IV. zatirako, Urteberri egunari eskainitakorako, zehazki, “*Jesus richte mein Beginnen*” (“Jesus, gidatu nire ekina”) koralerako. Hala ere, oratorioaren zati horretan, pasarte nabarmenena da “*Flößt, mein Heiland, flößt dein Namen*” (“Ene salbatzaile, zure izenak al dakar”) aria ospetsua, “oihartzunarena” deitua, soprano, oboe bakarlaria eta *continuo*ak idatzia. *Ritornello* batekin hasten da, non oboeak errepika bati heltzen baitio, “oihartzun” efektua eraginda. Gero, lehen zati abestuan, sopranoak oboearen motibo indartsuei berriro ekiten die, eta oboeak oihartzuna jotzen du. Geroago, Bachek bigarren soprano ahotsa sartzen du, “ez” eta “bai” erantzuten duena, oihartzun-efektua bera eraginda. Aria hori ere parodia bat da; jatorrian *Hercules* (BWV 213/5) kantata profanorako idatzi zuen Bachek, eta, oratorio honetarako, ia osorik erakarri zuen.

Ez dago zertan ezagutu Bachen arkitektura musikaren konplexutasun osoa, *Gabonetako Oratorioaren* emanaldi batetik hunkituta ateratzeko. Jesu Kristoren jaiotzaren istorioa kontatzen denez, eta mendebaldeko tradizioan hain sakon errotuta egonik, entzuleek erraz jarraituko diote kontaktizunari. Alabaina, Bachek oratorioaren eraikintzara sei zatitan egituratzen asmatu zuen, koralen sendotasuna baliatuta — fededunek hainbeste zituzten maite —; horiek dira egituraren egiazko habeak. Errezitatiboek eta solisten ariek, *obbligati* instrumentuen melodia ezin ederragoz apaindurik, arian-arian, eraikin musikala zeruraren altxatzen dute, harik eta guztiak goia jo arte koruaren eta orkestraren *tutti* bete-betean. Konpositoreak orekari eusten ere asmatu zuen, ezin trebeago egin ere, motibo melodikoak eta erritmo erraz eta ezagunak erabili, eta horiek imitaziozko kontrapuntu-sekzioekin eta bakarlariren pasarte birtuosoeekin harmonian jarri zituenez, guztia ere arkitektura tonal sendo batean antolatuta. Emaizta obra zinez eder bat da, ederragorik bada, konplexua, baina, hala ere, arima goratzea eta entzuleak harritzea lortzen duena, Bachen fruiturik trazeendentalenetako bat duze eta.



© Wouter Maeckelbergh

Il Gardellino Orchestra

Desde 1988, Il Gardellino ha cautivado al público de todo el mundo con interpretaciones inspiradas de un amplio repertorio que abarca desde Monteverdi hasta Mozart, y desde Rosenmüller hasta Rolle. Gracias a su sonido refinado y su compromiso con la excelencia, ha sido invitada habitual en prestigiosos escenarios dentro y fuera de Bélgica, como el Concertgebouw de Brujas, BOZAR, deSingel, AMUZ, el Concertgebouw de Ámsterdam, el Festival de Saintes, el Oude Muziek de Utrecht, la Alte Oper de Fráncfort, el Festival de Innsbruck, el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México, el LG Arts Center de Seúl y el Festival Internacional de las Artes de Melbourne.

El nombre Il Gardellino proviene del concierto de Vivaldi "del Gardellino", retrato musical del colorido jilguero, fuente de inspiración para sus fundadores Marcel Ponseele y Jan De Winne. La orquesta apuesta por la diversidad histórica y por proyectos innovadores con artistas como el trompetista de jazz Jean-Paul Estiévenart y el director Tom Goossens. Su discografía supera los 40 títulos, avalados por premios como el Diapason d'Or.

Traverso

Jan De Winne
Carlota García

Oboe d'amore

Marcel Ponseele
Lidewei De Sterck

Oboe | oboe da caccia

Timothee Oudinot
Stefaan Verdegem

Concertino

Joanna Huszcza

Violines

Jacek Kurzydło
Aleksandra Kwiatkowska
Gisela Cammaert
Joséphine Lanord
Michiyo Kondo

Violas

Kaat De Cock
Amaryllis Bartholomeus

Cello

Ira Givol
Phyllis Bartholomeus

Contrabajo

Jussif Barakat

Fagot

Gordon Fantini

Trompeta

Sander Kintaert
Elena Torres
Arne Van Eenoo

Timbales

Bart Rosseel

Órgano

Stanislav Gres



Cor de Cambra del Palau de la Música Catalana

Fue creado por el Orfeó Català en 1990 con el fin de difundir la música coral universal, impulsar la recuperación del patrimonio musical catalán y fomentar la nueva creación; a sus componentes se les exige un alto nivel vocal y artístico. Han dirigido el Coro, los maestros Jordi Casas i Bayer, Josep Vila i Casañas y Simon Halsey. En la actualidad Xavier Puig es su director y Jordi Armengol el pianista.

También lo han dirigido grandes maestros, como R. Jacobs, M. Minkowski, K. Nagano, S. Rattle, D. Barenboim, Ch. Rousset, V. Jurowski, D. Gatti, S. Carrington, F. Biondi y G. Dudamel. Desde 2010 la formación es miembro de The European Network for Professional Chamber Choirs (TENSO).

Ha actuado por toda la geografía de España y a nivel internacional destacan sus debuts en los Proms de la BBC de Londres, Festival MÚPA de Budapest y en Los Ángeles (EE. UU.) en el inicio de la gira internacional con la ópera Fidelio de Beethoven con LA Phil, bajo la dirección de Gustavo Dudamel (2024).

Director

Xavier Puig

Preparador del coro

Marc Díaz

Sopranos

Belen Barnaus
Natàlia Casasús
Araceli Esquerra
Marta Esteban
Miriam Garriga
Anaïs Oliveras
Mireia Tarragó

Altos

Marta Cordomí
Miguel Gómez
Maria Jurado
Mariona Llobera
Blanca Martí
Martí Pàmies
Magda Pujol

Tenores

Aniol Botines
Josep Camós
Emili Fortea
Marc García
Joan Mas
Carles Prat
Matthew Thomson

Bajos

Albert Cabero
Roger Casanova
Joan Climent
Esteve Gascón
Joan Miquel Muñoz
David Pastor
Jordi Sabata



Christoph Prégardien
Director | Zuzendaria

Reconocido por su profunda comprensión del repertorio vocal barroco, Christoph Prégardien ha consolidado una destacada carrera como director especializado en la obra de Johann Sebastian Bach. Desde su debut en 2012 con *La Pasión según San Juan* al frente de Le Concert Lorrain y el Nederlands Kammerkoor, ha sido invitado habitual de prestigiosos conjuntos como el Balthasar Neumann Choir, Dresdner Kammerchor, Collegium Vocale Gent y RIAS Kammerchor.

Entre sus proyectos más relevantes figuran giras con el *Oratorio de Navidad* de Bach junto a Le Concert Lorrain, el Collegium Vocale Gent y Philippe Herreweghe, así como la *Pasión según San Mateo* con Vespres d'Arnadi y el Cor de Cambra del Palau. También ha dirigido a la Antwerp Symphony, la Basel Chamber Orchestra y la Filarmónica de Duisburgo, con la que abordó el Réquiem de Mozart.

Gracias a su experiencia como Evangelista y colaborador de maestros como Gardiner, Herreweghe y Harnoncourt, Prégardien aporta una visión musicalmente rigurosa y profundamente expresiva a cada interpretación.

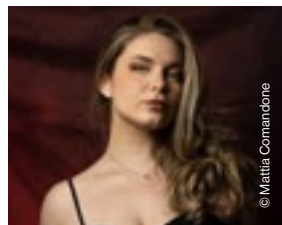


Alison Lau
Soprano | Sopranoa

Nacida en Hong Kong, Alison Lau es una soprano reconocida por su expresividad en el repertorio barroco y de *art song*. Obtuvo un máster en música en el New England Conservatory de Boston, donde estudió con Lisa Saffer, y una licenciatura en la Hong Kong Academy for Performing Arts con Ella Kiang. Su formación fue respaldada por becas como la Opera Hong Kong K. Wah International Vocal Scholarship y el NEC Merit Award.

En 2021 se trasladó a Ámsterdam para especializarse en interpretación barroca con Xenia Meijer en el Conservatorium van Amsterdam. Desde entonces ha colaborado con conjuntos como la Nederlandse Bachvereniging, el Amsterdam Baroque Orchestra & Choir y el Nederlands Kammerkoor. En la Temporada 2024–2025 debutó en el Royal Concertgebouw como Belinda en *Dido & Aeneas* con Il Gardellino. Ha interpretado papeles como Despina, Musetta y Helena (*A Midsummer Night's Dream*), destacando por su calidad vocal y fuerza dramática.

Su primer álbum, *My Voice & I* (Decca/Universal Music Hong Kong), muestra su versatilidad entre lo clásico y el crossover.



Martina Baroni
Alto | Altua

Nacida en Italia, Martina Baroni es una mezzosoprano y pianista formada en el Conservatorio "G. Verdi" de Turín, donde obtuvo diplomas en piano, canto y música de cámara bajo la guía de Erik Battaglia y S. Silbano. Se especializó en Lied en la Scuola di Musica di Fiesole y cursó un Máster en Canto de Concierto en la Hochschule für Musik und Theater München con Christiane Iven (2023–2024).

Ha recibido premios como el Primer Premio y el galardón a la Mejor Voz Femenina Italiana en el Concurso Internacional Gaetano Zinetti (2023), y el Primer Premio en el Felix Mendelssohn Bartholdy Hochschulwettbewerb de Lied (2024).

En la Temporada 2024–2025 se incorporó al ensemble de la Deutsche Oper Berlin, interpretando roles como Rosina, Fenena, Cherubino, Suzuki, Polina, Sesto y Lucilla.

Ha cantado en festivales como MiTo Settembre Musica y el Mozartfest de Würzburg. En 2025–2026 debuta como solista en la Segunda de Mahler con la Schubert Filharmonia y canta el *Weihnachtsoratorium* de Bach en el Concertgebouw con Il Gardellino.



David Fischer

Tenor | Tenorra

Miembro del ensemble de la Deutsche Oper am Rhein desde 2019, David Fischer debutará esta temporada como Kudrjaš en *Káťa Kabanová* de Janáček. Ha interpretado roles como Tamino (*Die Zauberflöte*), Lensky (*Eugene Onegin*), Cassio (*Otello*), Don Ottavio (*Don Giovanni*) y el Timonel (*Der fliegende Holländer*) en escenarios como la Semperoper de Dresde, la Ópera de Leipzig y el Theater an der Wien.

Su temporada de conciertos comenzó con *Lobgesang* de Mendelssohn bajo Philippe Herreweghe, seguida de una gira europea con el *Weihnachts-Oratorium* de Bach dirigido por Christoph Prégardien. Sus compromisos recientes incluyen la grabación de canciones de Brahms y la participación en conciertos como la *Missa in c* de Mozart en Düsseldorf y un programa dedicado a Haydn en el Wiener Konzerthaus.

Ha trabajado con directores como Joana Mallwitz y Teodor Currentzis y ha cantado con la Filarmónica de Viena, la Akademie für Alte Musik y la Freiburger Barockorchester. También ha participado en varias ediciones del Festival de Salzburgo. En el Lied, ha interpretado *Die schöne Müllerin* de Schubert en Schaffhausen y Weilburg.



Micha Matthäus

Bajo | Baxua

Nacido en Augsburgo (Alemania), estudia canto desde 2020 con el Kammer Sänger Profesor Andreas Schmidt en la Hochschule für Musik und Theater München. Previamente, fue miembro de la Bayerische Singakademie, donde recibió formación de Hartmut Elbert. Desde 2021, es beneficiario del Deutschland-Stipendium y ha recibido becas del Richard-Wagner-Verband München y Yehudi Menuhin Live Music Now.

En 2023, se presentó en el Staatstheater Augsburg en *Angel's Bone* de Du Yun y participó en una nueva producción de *Semele* de Händel en la Bayerische Staatsoper. También interpretó el papel de Betto en *Gianni Schicchi* de Puccini en el Musiktheater im Reaktor de Múnich. En la temporada 2023/2024, debutó como Figaro en *Le Nozze di Figaro* de Mozart.

El canto de concierto es una de sus grandes pasiones. Su repertorio incluye oratorios de Bach, Haydn, Mozart y Händel. En 2022, cantó como Pilato en la *Johannes-Passion* de Bach y el Evangelista en *Die Weihnachtsgeschichte* de Hugo Distler, bajo la dirección de Johanna Soller.

Calle Sandoval 6
31002 Pamplona-Iruña
948 229 217

www.fundacionbaluarte.com
info@fundacionbaluarte.com



Reciba las novedades de Fundación Baluarte
y Orquesta Sinfónica de Navarra en su Whatsapp.
Envíe “alta” al +34 636 86 32 57
y agréguenos a su agenda.



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



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



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



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



[Fundación Baluarte](https://www.linkedin.com/company/fundacion-baluarte)



Conozca nuestra
Temporada 25-26

Ezagutu gure
25-26 Denboraldia