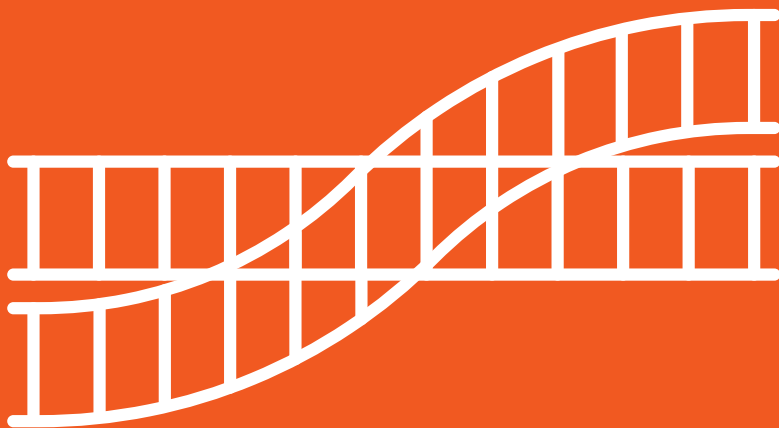


# DISÍMILES VIDAS PARALELAS

CICLO DE MIÉRCOLES  
DEL 6 AL 27 DE FEBRERO DE 2019



# DISÍMILES VIDAS PARALELAS

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 6 AL 27 DE FEBRERO DE 2019

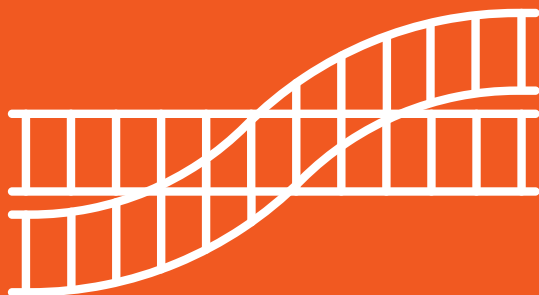


FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)

**C**on *Las vidas paralelas*, el pensador e historiador griego Plutarco (40/50-120 d.C.) inauguró un nuevo método de escritura biográfica basado en la narración paralela de dos personalidades emparejadas, una griega y otra romana. Esta visión comparada permitía extraer lo semejante de ambos personajes, al tiempo que lo distintivo surgía con una luz más nítida. Inspirado en este modelo historiográfico, *Disímiles vidas paralelas* traslada esta perspectiva a la programación musical. Cada uno de los cuatro conciertos confronta dos compositores coetáneos que, pese a representar mundos estéticos distintos, comparten algunos rasgos en su antagónica diferencia. La escucha comparada de sus obras entrelazadas, a veces surgidas tras el contacto personal o el conocimiento de sus respectivas composiciones, permite apreciar las diferencias de un mismo espíritu de la época y las semejanzas de estéticas contrapuestas.

**Fundación Juan March**

*Por respeto a los demás asistentes, les rogamos que desconecten sus teléfonos móviles y no abandonen la sala durante el acto.*



## ÍNDICE

7

VÉRTICES Y FUGAS

**José Luis Téllez**

*Tan cerca, tan lejos*

*Divergencias democráticas*

*Outsiders, pero no tanto*

*Ni convergentes ni divergentes*

27

Miércoles 6 de febrero

BACH & VIVALDI

**Benjamin Alard**, clave

39

Miércoles 13 de febrero

EISLER & REVUELTAS

**Oxalys**

54

Miércoles 20 de febrero

BRITTEN & SHOSTAKÓVICH

**Julia Sitkovetsky**, soprano

**Fernando Arias**, violonchelo

**Roger Vignoles**, piano

67

Miércoles 27 de febrero

VICTORIA & GESUALDO

**Contrapunctus**

**Owen Rees**, dirección

80

Bibliografía

Autor de las notas al programa



# Vértices y fugas

*José Luis Téllez*

Vértices y fugas (o coincidencias y discrepancias): los ocho nombres que articulan el presente ciclo, figuras cimeras de sus respectivas épocas y estilos, presentan significativas similitudes, pero también discordancias no menos trascendentes. Enfrentar algunos de sus hitos vitales más reveladores, junto con algunas de las obras de unos y otros que de modo más palmario ejemplifican sus aportaciones más significativas, es la finalidad de este ciclo en cuatro sesiones que abarca un panorama temporal de casi cuatro siglos.

## **TAN CERCA, TAN LEJOS**

No existe la menor noticia de que Vivaldi supiese de Bach ni de su música, aunque ciertos compositores conocidos que admiraban la obra de uno y otro tuvieron contacto con ambos, como Pisendel, Heinichen y Stölzel. Bach, por su parte, conoció sus conciertos del Op. 3 a partir de 1713, lo que supuso el más importante y decisivo motor estilístico de toda su actividad creativa posterior, si bien su admira-

ción por la obra del músico veneciano no carecía de lucidez crítica: Johann Joachim Quantz (al que Bach conoció durante su visita a Potsdam en 1747 por invitación de Federico el Grande de Prusia, para quien escribiría después la *Ofrenda musical*) afirmaba que Bach le había dicho que sus conciertos mostraban una escritura más sutil que la de Vivaldi. Por lo demás, si Vivaldi sufrió un rápido oscurecimiento después de su muerte, los arreglos de Bach de algunos de sus conciertos permitieron que, a la resurrección moderna de su propia obra, siguiera la del autor italiano. Pero el reconocimiento de su incuestionable grandeza tuvo que esperar a la segunda mitad del siglo xx: no hace falta recordar la célebre (e inexacta) diatriba de Stravinsky afirmando que Vivaldi se había limitado a escribir quinientas veces el mismo concierto.

Los numerosos viajes de Vivaldi (sobre todo entre 1729 y 1733, cuando Bach ya llevaba seis años establecido en Leipzig, su último acomodo profesional) tuvieron por objetivo principal supervisar la producción de sus es-

trenos operísticos en ciudades como Florencia, Cremona, Mantua y Verona, pero también Praga y, probablemente, Viena (ciudad en la que fallecería el 27 de agosto de 1741). Vivaldi no se movió de Venecia –salvo algún desplazamiento esporádico– hasta 1726, pero a partir de ese momento, y según aumentaba su prestigio como operista, su periplo artístico le proyectó por todo el norte de Italia (que estaba bajo administración austriaca) y fuera de ella (pero siempre en territorios controlados por los Habsburgo).

Hay aquí una curiosa asimetría especular: si la segunda parte de la vida de Vivaldi está marcada por el tránsito, la de Bach sigue un itinerario opuesto. Tras su etapa formativa en Luneburgo, y hasta 1723, se movió por diferentes ciudades, pero sin salir de los límites de Turingia (salvo alguna escapada ocasional a la Hansa, a capitales como Hamburgo o a Lubeca para escuchar a Buxtehude; viaje que, según parece, efectuó a pie desde Arnstadt, distante

casi 400 kilómetros) hasta que obtuvo el puesto de *Kantor* en Leipzig, donde permaneció ya hasta su muerte. Mühlhausen, Weimar y Köthen fueron las diferentes cortes en las que trabajó hasta encontrar otros empleos más rentables (o más prestigiosos). La otra ciudad de su peregrinaje personal fue Dornheim, donde contrajo matrimonio con su primera esposa –su prima segunda Maria Barbara, hija de Johann Michael Bach– el 17 de octubre de 1707. Maria Barbara le dio siete hijos, de los que solamente sobrevivieron Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel y Johann Gottfried Bernhard. Fallecida repentinamente a comienzos de julio de 1720 mientras Bach estaba en Karlsbad formando parte del séquito del príncipe Leopoldo, el compositor contrajo nuevo matrimonio en diciembre del año siguiente con Anna Magdalena Wilcke, una soprano dieciséis años más joven que también formaba parte de *Kapelle* de Köthen, donde cobraba un sueldo de 200 florines anuales.

Anna Magdalena fue la amanuense de buena parte de las partituras de Bach a partir de esta época y Johann Sebastian compuso para ella el exquísito *Pequeño libro de Anna Magdalena Bach*, donde hay piezas sencillas para teclado y que, todavía hoy, sigue empleándose como texto didáctico de referencia. Con Anna Magdalena tuvo trece hijos, de los que solo siete (uno de ellos discapacitado) llegaron a la edad adulta. Dos de ellos fueron músicos conocidos: Johann Christian y Johann Christoph Friedrich. Anna Magdalena le sobrevivió una década y falleció en la miseria; de hecho, en sus últimos años pudo mantenerse únicamente gracias a las limosnas de los vecinos. Ninguno de los hijos de Maria Barbara, muy bien situados profesionalmente, le prestó la menor ayuda: es obvio que habían vivido las segundas nupcias de su padre como una traición hacia la memoria de su madre y, quizá también, hacia la propia familia Bach.

Vivaldi, sacerdote desde 1703, ni se casó ni tuvo hijos, pero desde 1725 vivió con una mezzosoprano, Anna Giraud (o Girò), alumna de canto suya, y con su hermana Paolina. Las malas lenguas afirmaban que ambas eran amantes del *prete rosso*, cosa que este siempre negó.

Al parecer Paolina actuaba como una especie de enfermera, ya que Vivaldi, hijo prematuro, padecía lo que él mismo describió como una *strettezza di petto* que le provocaba constantes ataques de asma (el compositor William Hayes afirmó que, si Vivaldi tocaba con la increíble celeridad con que lo hacía, era para compensar su lentitud de movimientos, debida a su insuficiencia respiratoria). En todo caso, en 1737 fue acusado de conducta impropia y al año siguiente Tommaso Ruffo, arzobispo de Ferrara, le prohibió la entrada en la ciudad: no solo su vida amorosa era motivo de escándalo, sino también el hecho de que se hubiera negado a decir misa desde 1705. Años más tarde (en 1739), Bach sufriría en Leipzig diversas represalias por negarse a enseñar latín, cosa que formaba parte de sus obligaciones contractuales. Por otra parte, si Bach era un luterano sincero ocasionalmente próximo al pietismo, Vivaldi, y pese a su vida aparentemente licenciosa, era un católico ferviente cuyas partituras autógrafas ostentan la divisa LD (*laus Deo*) a guisa de exordio.

La primera parte de la vida de Vivaldi (entre 1703 y 1716, con algunas interrupciones) está ligada al *Ospedale della Pietà*, uno de los cuatro hospicios de



Venecia que era también una especie de conservatorio femenino de caridad cuya orquesta ofrecía conciertos las tardes de los sábados y las mañanas dominicales. Estos recitales eran muy apreciados por la nobleza y constituían un notable atractivo turístico. Alguna de sus alumnas conquistó celebridad como concertista: es el caso de Anna Maria, dedicataria de varios conciertos vivaldianos, nombrada por tres veces en los anales de la institución, virtuosa del violín, la tiorba, el laúd, la mandolina, el clave, el oboe y la viola de amor, que en 1709 sustituyó a su maestro en la dirección de la *cappella* (aunque más tarde Vivaldi volvería a ser contratado). Contractualmente, Vivaldi era profesor de todos estos instrumentos, y aunque en la segunda parte de su carrera se dedicó al trabajo operístico (lo que llegó a reportarle unos ingresos de hasta 50.000 ducados anuales, que dilapidaba sin tino ni medida al extremo de fallecer en la indigencia), el contacto con el *Ospedale* nunca se interrumpió, pues la institución le compraba colecciones de conciertos regularmente.

Si Bach aspiró a lo largo de su existencia a una situación estable que le permitiera trabajar y mantener a sus numerosos hijos (que eran también colaboradores como copistas de su propia producción, trabajando como una especie de empresa familiar hasta que se independizaban), sus primeras etapas le llevaron de un empleo a otro hasta recalar definitivamente en Leipzig. Su lógica tendencia hacia la estabilidad profesional no estaba reñida con los ocasionales viajes a Dresde (que visitó en seis ocasiones), Naumburgo, Celle, Colmar, Gera y otras ciudades a las que

era llamado como experto para peritar los órganos. Si Vivaldi, pese a estar contratado simplemente como *maestro di violino*, debía ocuparse de la enseñanza de muchos otros instrumentos, ser profesor de canto, componer música religiosa a partir de 1715 y organizar y dirigir los conciertos, Bach debía componer una cantata semanal, organizar la música de los servicios religiosos en las cuatro iglesias de la ciudad actuando como director desde el órgano o el clave y dirigir la enseñanza musical de los alumnos de las mismas (alrededor de sesenta, con programas diferentes), actividad que también incluía la enseñanza de instrumentos, aparte de encargos esporádicos (para funerales, bodas, etc.), que le suponían emolumentos adicionales. Bien pronto se encargó igualmente de dirigir la música en la universidad.

La ópera constituyó paulatinamente el centro de la actividad vivaldiana a partir de 1720. En cierta ocasión se jactó ante el marqués Guido Bentivoglio de haber escrito noventa y cuatro óperas, pero no hay datos que permitan afirmar que pasara de las cincuenta: en todo caso, se conservan las partituras de cuarenta y ocho. Por su parte, el número de cantatas de Bach que se conservan asciende a doscientas treinta y una, ocho de las cuales aparecen descritas por el propio Bach como *dramma per musica*, que era la designación italiana más o menos normalizada para lo que más tarde pasó a conocerse como ópera. Alguna de ellas ha alcanzado notoriedad en los tiempos cercanos, como la bellísima *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde BWV 201*, subtitulada *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* y escrita hacia

1729, que, más allá de recrear el conocido episodio mitológico, es un verdadero manifiesto que reivindica la música alemana (encarnada por Phoebus: Apolo) frente a la italiana (encarnada por Pan: Dionisos). Las dos grandes arias de estos personajes constituyen sendos modelos de los estilos respectivos y demuestran el absoluto dominio que Bach poseía de ambos. Como las restantes piezas de idéntico subtítulo, se trata de composiciones perfectamente representables de acuerdo con el código de la época. Resulta ocioso preguntarse por qué Bach no abordó abiertamente el género: la razón es que en ninguno de sus destinos profesionales existía teatro de ópera, aunque ocasionalmente este o aquel barón o príncipe contratase esporádicamente alguna compañía itinerante. En Leipzig, la ciudad más importante y mejor provista de cuantas contrataron a Bach, no hubo teatro estable hasta después de Guerra de los Siete Años, trece después del fallecimiento del músico. Por lo demás, una obra como la monumental *Pasión según San Mateo* posee un dramatismo y una intensidad claramente teatrales: podría hablarse de una ópera narrada, una suerte de dramaturgia musical cuasi brechtiana.

Si Bach practicó todos los géneros musicales elevándolos hasta niveles inexpugnables, lo hizo, sobre todo, impulsado por un sentido erudito y enciclopédico y una responsabilidad histórica sin parangón. Vivaldi fue, sobre todo, una especie de fogoso inventor a quien esa suerte de perspectiva humanista traía completamente sin cuidado. Pero sin él, la historia de la música no hubiera alcanzado las cumbres insuperables

de la primera mitad del XVIII que hoy siguen causando nuestro asombro (ni el violín habría quizá alcanzado tal extremo de virtuosismo y primacía). Vivaldi creó la propia estructura concertante moderna con el sentido formal que le asignamos hoy, desarrollando el *ritornello* con una flexibilidad y una solidez que anticipaba el futuro rondó, utilizó sistemáticamente modelos motrices que carecían de precedente (como el ritmo lombardo) y, con exuberante invención, produjo todo un torrente de mezclas y asociaciones tímbricas concertantes de variedad y audacia sin precedentes ni continuadores. Pero también creó los primeros modelos de música imitativa y argumental, cual sucede en los cuatro conciertos de su Op. 8, popularmente conocidos como *Las cuatro estaciones*, provistos de verdaderos programas literarios interpretativos con notable grado de detalle que anticipan cumplidamente el *Tondichtung* (el poema sinfónico romántico), amén de describir otros conciertos en términos evocativos tales como *Il piacere RV 180*, *Il sospetto RV 199*, *L'inquietudine RV 234* o *Il ritiro RV 256*. Bach, por su parte, solamente compuso una música argumental (una especie de suite en Si bemol mayor), y resulta significativo que la titule en lengua italiana: *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo BWV 992*, homenaje de despedida a su hermano Johann Jacob, que en 1704 marchó de Arnstadt como oboísta al servicio del rey Carlos XII de Suecia.

Convergencia en lo artístico, divergencia en lo vital, unidad en lo que respecta al virtuosismo de sus respectivos instrumentos: ni el violín ni el órgano

(o el clave) volverían a ser lo mismo tras el paso respectivo de Vivaldi y de Bach (que eran también discretos ejecutantes del instrumento del otro). La conjunción de ambas figuras y la simultaneidad de sus ejecutorias proyecta el final del estilo barroco hacia una nueva etapa en que las formas tan gloriosamente trabajadas por ambos deben evolucionar hacia caminos nuevos en la medida en que, desde perspectivas diferentes, el genio de uno y de otro ha agotado los decibles del estilo tardío.

### DIVERGENCIAS DEMOCRÁTICAS

En este momento pasan por la calle grupos de pequeñas de cuatro a ocho años cantando cantos revolucionarios. Van alegres y bulliciosas y gritan con sus vocecillas hasta desgañitarse: “con el quinto, quinto, quinto, con el quinto regimiento”...

La escena tiene lugar en Madrid en agosto de 1937 y está descrita por Silvestre Revueltas en el *Fragmento de un diario de la España republicana*, recogido y editado junto con su correspondencia y otros escritos (*Silvestre Revueltas por él mismo*) por Rosaura Revueltas, la eminente actriz hermana del compositor. Rosaura protagonizó en 1957 el glorioso film *The Salt of the Earth* [La sal de la tierra] de Herbert J. Biberman, vetado por la industria estadounidense que impidió su estreno: se llegó al extremo de que los periódicos rechazaban insertar publicidad pagada (el libre mercado, llaman algunos a esta forma de dictadura económica). Biberman, tras ser encarcelado, tardó dieciséis años en poder rodar una nue-

va película, viéndose obligado a trabajar en la construcción durante casi una década en condiciones agobiantes hasta saldar las cuantiosas deudas contraídas para el rodaje. La película, por su parte, triunfó en todos los países en los que pudo exhibirse; en España solamente pudo verse tras la muerte de Franco. Los cinco hermanos de Revueltas fueron artistas de diferentes disciplinas: junto con Rosaura, el más prominente fue Fermín, excelente muralista y, como Rosaura y el propio compositor, muy cercano al Partido Comunista.

La canción de la que Revueltas habla era la *Marcha del 5º Regimiento*, compuesta por Hanns Eisler sobre un texto de José Herrera Petere en enero de ese mismo año durante su visita a los campamentos de las Brigadas Internacionales (ver página 47). Eisler escribió también otras dos canciones de idéntico signo político: *No pasarán* (también sobre versos de Herrera Petere), que se hizo popularísima, y *Das Lied von siebten Januar* [La canción del siete de enero] con palabras de Ludwig Renn. Que Revueltas solamente cite la letra de la pieza sin hablar de su autor ya permitiría asegurar que no tuvo trato con el músico en aquellos días: en efecto, Eisler visitó los campamentos España en enero, y la estancia de Revueltas tuvo lugar entre junio y octubre de ese mismo año.

Como Eisler, Revueltas compuso en España tres piezas de agitación (sobre textos de Pascual Pla y Beltrán, en cuya casa se alojó durante su estadía valenciana), del mismo propósito y diferente naturaleza: *Porrás*, para voz y conjunto de viento, *Frente a frente*, para voz, cuarteto de viento y tambor militar,



y *México en España*, para voz y piano. Revueltas estuvo en España como representante de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios) mexicana, participando y protagonizando numerosos actos de apoyo a la causa de la República, entre los que se incluyeron varios conciertos en Madrid, Valencia y Barcelona, donde presentó varias de sus obras. Especial impresión causó el magnífico *Homenaje a Federico García Lorca*, para conjunto de cámara.

Lorca había sido asesinado por los franquistas el 18 de agosto de 1936. Eisler ya había visitado España en abril de ese año para participar en el Festival de la SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea) que tuvo lugar en Barcelona y en el curso del cual Louis Krasner estrenó el *Concierto para violín* de Alban Berg. Como forma de crítica frente a lo que entendían como elitismo burgués, Eisler y el musicólogo Otto Mayer-Sierra se dedicaron a visitar las fábricas en lugar de asistir a la inauguración y a diferentes conciertos.

Si Revueltas (como sus hermanos) fue enviado en 1917 a estudiar a Austin (Texas) para alejarle de la Revolución tras una larga etapa de traslados de unos pueblos a otros en función de los negocios (nunca florecientes) de su padre, Eisler, que era solo un año mayor que el compositor mexicano, se trasladó con su familia desde Leipzig a Viena en difíciles condiciones económicas. Allí estudió música de forma autodidacta mediante partituras (la familia carecía de medios para adquirir un piano) hasta que Schönberg lo tomó como alumno gratuitamente en 1919; previamente había servido en el ejército austrohúngaro. Entre 1923 y



1925 Eisler escribió sus primeras obras personales, muy influidas tanto por el serialismo como por el jazz. En esos mismos años, Revueltas, que acaba de regresar a México, también concluye la que considera su Op. 1 (*Batik*, para conjunto de cámara) tras una veintena de piezas de estética oscilante. Revueltas y Eisler entran en contacto con el marxismo en esos mismos años. Eisler, en Viena, dirige los coros de trabajadores *Stahlklang* (sonido de acero) y Karl Liebkecht (llamado así en honor al fundador del Partido Comunista alemán, asesinado junto a Rosa Luxemburgo en 1919), mientras Revueltas, ya en 1929, será profesor de violín en el conservatorio y director asistente de Carlos Chávez en la Orquesta Sinfónica de México, que estrenará obras de Varèse, Milhaud, Falla, Poulenc, Stravinsky, Ravel y otros autores contemporáneos, renovando drásticamente el repertorio en medio de gloriosos escándalos.

Eisler conoce a Roberto Gerhard en Viena, en las clases de Schönberg, y la relación continuará cuando maestro y discípulo se trasladen a Berlín en 1925. Gerhard será allí una especie de asistente de Schönberg, justamente cuando se inicie el enfrentamiento estético entre este y Eisler, que criticará el dodecafonismo en la revista *Rote Fahne* [Bandera roja]: en esos años escribirá gran cantidad de cantos revolucionarios que alcanzarán extraordinaria difusión.

Ya en Barcelona, Gerhard invitará a Schönberg a dirigir *Pierrot Lunaire* y más tarde, junto a Joan Llongeras y Joan Lamote de Grignon, formará parte del Comité de Recepción del ya reseñado

Festival de la SIMC, al que invitará a Eisler. Este, por su parte, había solicitado su ingreso en el Partido diez años atrás. Elfriede (Ruth Fischer) y Gerhart, sus dos hermanos mayores, llegarán a ser altos dirigentes de la organización.

En 1935 se produce el enfrentamiento entre Revueltas y Carlos Chávez: la Orquesta Sinfónica de México no volverá a tocar una obra del primero. Al año siguiente fundará la Orquesta Sinfónica Nacional, será presidente de la LEAR y escribirá el *Homenaje a Lorca*. Eisler, por su parte, viaja dos veces ese mismo año a Estados Unidos, adonde regresa en 1938. La situación política en Alemania y el establecimiento de las leyes antisemitas le obligan a emigrar (como le sucediera al propio Schönberg): su padre era el filósofo judío Rudolf Eisler y su apellido le delataba ante las autoridades del Reich. Pero su estancia en América no será fácil. Como Revueltas, y por las mismas razones (trabajar en medios de difusión masiva como actitud de intervención), compondrá música para el cine (un tema acerca del que, más tarde, coescribirá junto a Theodor Adorno un breve libro de conclusiones muy discutibles, pero de encomiable combatividad), el teatro y la radio con la misma dedicación y profesionalidad que si se tratase de música de concierto.

En 1930 había conocido a Bertolt Brecht en el Festival de Nueva Música de Berlín y su asociación política y estética durará hasta su muerte: escribirá canciones y música incidental para muchas de las obras del dramaturgo. No era precisamente un historial muy favorable para su estancia estadounidense; de hecho, en 1939, y ante la posibilidad de ser expulsado, solicitará asilo

en México. Una invitación del presidente Lázaro Cárdenas le permitirá estar en aquel país durante seis meses (el visado estadounidense no le otorgaba más tiempo) y dar clases de armonía e instrumentación en el Conservatorio Nacional. Es verosímil suponer que tras esta iniciativa estuviese el propio Revueltas, pero carecemos de documentación que lo demuestre. En todo caso, la Orquesta del Conservatorio ofreció un concierto con obras de ambos autores (entre las que se encontraban el *Homenaje a Lorca* de Revueltas y cinco canciones de Eisler sobre textos del poeta) que se difundieron por la emisora de radio del Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad del Gobierno de México, que podía escucharse desde Estados Unidos. Fue un mal año para Revueltas, que estuvo internado en un sanatorio mental con una fuerte crisis depresiva: el alcoholismo le había llevado hasta el extremo de caer desvanecido en plena calle. Lo que, sin embargo, no le impidió escribir alguna de su música más lograda, como la banda sonora para *La noche de los mayas*, el film de Chano Urueta. Tras el fallecimiento de Revueltas en octubre de 1940 a consecuencia de una bronconeumonía aguda, José Yves Limantour realizó una suite orquestal de la partitura cinematográfica que, junto con la brillantísima *Sensemaya*, se ha convertido en una de sus obras más divulgadas. Revueltas trabajó casi hasta el día de su fallecimiento: amén de otras obras menores, escribió la música del ballet *La coronela* tomando como punto de inspiración los populares grabados de José Guadalupe Posadas, que quedó sin orquestar.

Eisler regresó a Estados Unidos y se estableció en Hollywood en 1942. Allí se encontraría de nuevo con Brecht, Adorno, Fritz Kortner y Schönberg, y compondría la banda sonora de numerosas películas, entre las que se encuentran obras de la categoría de *Hangmen also die* [Los verdugos también mueren], de Fritz Lang con guion de Brecht, *A scandal in Paris* [Escándalo en París] de Douglas Sirk y *The woman on the beach* [La mujer en la playa] de Jean Renoir. Pero en 1947 el Comité de Actividades Antiamericanas decidió deportarle, pese a las protestas de figuras como Chaplin, Thomas Mann, Henri Matisse, Picasso, Aaron Copland y Jean Cocteau, que hicieron una colecta para costearle una buena defensa. Leonard Bernstein y otros músicos como Roy Harris, Walter Piston o Roger Sessions impulsaron también un Comité Nacional de Justicia para Hanns Eisler. Ninguno de estos beneméritos esfuerzos tuvo el menor éxito. El propio Eisler, en una entrevista publicada el 19 de mayo de 1947 en el *Daily Worker* de Nueva York, ya había afirmado que la campaña contra Gerhart (su hermano menor, que fue condenado sin pruebas a cuatro años de cárcel acusado de terrorismo) y él mismo era el comienzo de una campaña más amplia contra todas las fuerzas liberales y progresistas de aquel país.

Ya en Europa, Eisler se estableció en Berlín, donde trabajó para el teatro y colaboró regularmente con el Berliner Ensemble. En 1949 compondrá la música del himno de la República Democrática Alemana, *Auferstanden aus Ruinen* [Levantados de las ruinas], oficial hasta la equívocamente denomi-

nada “reunificación alemana”. Muchas de las piezas de esta época tienen un componente propagandístico y satírico, como la célebre *Mister Dulles möchte so gern* [Ya le gustaría al Sr. Dulles] (se refiere a Foster Dulles, Secretario de Estado con Eisenhower), popularmente conocida como *Sputnik-Lied*, que fue escrita para celebrar el lanzamiento del primer cohete espacial de la historia. Ahora los problemas vendrán de la dirección del Partido: son los años del estalinismo y en más de una ocasión su propia música será acusada de “formalista”. Su aspiración, nunca realizada, de una ópera sobre el *Urfaust* de Goethe chocará con los postulados del realismo socialista y será acusada de irrespetuosa para con la memoria del dramaturgo: su libreto, coescrito con Brecht, fue el único empeño literario del músico y el proyecto quedó desdichadamente abortado.

Rosaura Revueltas, por su parte, fue invitada a integrarse en la compañía del Berliner Ensemble en 1957, cuando *Salt of the earth* se proyectó en la República Democrática Alemana: fue la única mexicana que trabajó con la compañía de Brecht. Sus intentos por regresar al cine en su país fueron vanos: estaba vetada por la industria a causa de su participación en el film de Biberman.

La controversia entre vanguardismo y “proletarismo” (por decirlo de algún modo), que Eisler y Revueltas ejemplificaban, debe contemplarse con cierta perspectiva. Acusar al trabajo experimental sobre el lenguaje de servir a los intereses de la burguesía puede resultar parcialmente atinado en ámbitos como el Berlín de entreguerras, dada la extraordinaria implantación de la mú-

sica en Alemania y la multiplicidad de tendencias que coexistían en los años de la República de Weimar. Pero en el contexto mexicano contemporáneo, el esfuerzo por transformar el repertorio y adecuar ciertas líneas de la vanguardia al trabajo compositivo, dilatando el ámbito de los decibels hacia nuevos objetivos, constituía una labor igualmente revolucionaria que Revueltas perfiló en la última etapa de su itinerario artístico: como bien escribiera Roberto Kolb, todas las obras que Revueltas escribió entre 1935 y 1940 tienen una directa motivación política. Las líneas estéticas de ambos compositores pueden parecer divergentes desde una óptica superficial, pero en la profundidad de sus diferentes territorios son perfectamente complementarias y compatibles. Eisler ha creado y desarrollado una estética musical popular y combativa que jamás ha coqueteado ni con la vulgaridad ni con la ramplonería. Revueltas, incorporando las lecciones de Stravinsky o de Milhaud a la recreación del folclore autóctono, contribuyó de forma decisiva a poner a México en el mapa musical moderno. El presente europeo y el americano no pueden describirse sin ellos, sin su sinceridad, su esfuerzo y su absoluto compromiso con el lenguaje musical y con lo que este representa en el universo multiforme de la cultura.

### OUTSIDERS, PERO NO TANTO

Britten aprendió música con su madre, consumada pianista, que desde sus primeros años constituyó el centro de su vida emocional: su exquisita sensibilidad ante el teclado (el inicio de la *Sonata para arpeggione y piano* de

Schubert en la versión grabada por él mismo acompañando a Rostropóvich es uno de esos episodios mágicos en que el tiempo pareciera detenerse en un éxtasis emotivo) tenía, sin la menor duda, una obvia ligazón con su figura. La homosexualidad del compositor le puso en relación con ciertos artistas desde los veinte años: Wystan Auden, Montagu Slater (que luego sería el libretista de *Peter Grimes*) o Christopher Isherwood son quizá los nombres más significativos entre el grupo de amistades de aquella época. Fueron relaciones importantes y, sobre todo, productivas, no ya desde el punto de vista artístico sino también político: defender su condición sexual fue casi desde entonces un aspecto de las reivindicaciones entre las que entraba también el pacifismo (y la oposición a la caza del zorro). En la época, la homosexualidad era delito en Inglaterra (no se despenalizó hasta 1967), pero Britten nunca ocultó sus preferencias amorosas. A finales de la década de los treinta conoció al tenor Peter Pears, que más tarde se convertiría en su pareja vital y artística para el resto de su existencia. Es obvio que aceptaban un riesgo, pero su triunfo artístico les mantuvo a cubierto de las posibles consecuencias legales que entrañaba su relación.

El éxito con el que las *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge* (su maestro en composición) habían sido recibidas en el Festival de Salzburgo de 1937 comenzó a otorgar a Britten nombradía internacional. Por entonces estrenó algunas obras de contenido político izquierdista: la más llamativa es *Ballad of Heroes*, cantata sinfónica escrita sobre un texto de Auden y Randall

Soringer, que homenajeaba a los ingleses que participaron en las Brigadas Internacionales que combatieron en España en defensa de la República.

En abril de 1939 Britten emigra a Norteamérica. El creciente auge del fascismo en Europa y la persecución de los pacifistas en Inglaterra, que se intensificaría tras la declaración de guerra ese mismo verano (el compositor Michael Tippett fue condenado a tres meses de prisión como objetor de conciencia en 1943), fueron los motivos más obvios, pero también la búsqueda de un horizonte más amplio para sus ambiciones artísticas. Fue allí donde, probablemente, cristalizó su relación con Peter Pears. En 1941 estrenó en Nueva York la opereta *Paul Bunyan*, su primera obra escénica, sin una acogida feliz. La situación de Inglaterra y la depresión que comenzó a experimentar le hicieron regresar a Europa: “Estados Unidos tiene todas las culpas de Europa y ninguno de sus atractivos”, escribe por entonces. Finalmente, el retorno tiene lugar en abril de 1942. Se presentará ante un tribunal para ser juzgado como objetor de conciencia, pero no se le condena a reclusión, sino a realizar servicios auxiliares. Poco después, Pears entra en la compañía del Sadler’s Wells: Britten ve la posibilidad de estrenar allí y decide cambiar la tesitura del protagonista de barítono a tenor en *Peter Grimes*, la obra en la que está trabajando. El estreno, en junio de 1945, es un éxito, pero lo fue aún más la inmediata difusión internacional de la obra, que en menos de tres años se representó en una docena de teatros de todo el mundo: jamás una ópera de un compositor inglés posterior a Händel había alcanzado seme-



la guerra tuviese como tema las miserables condiciones de vida en la Armada Británica en tiempos de Nelson y la inhumanidad de la disciplina naval.



La actitud de Britten era deliberadamente incómoda, lo que se acentuó con su obra sucesiva: que la casa real aceptase encargarle una ópera para la coronación de Isabel II, con el consiguiente estreno en el Covent Garden, casi a continuación de *Billy Budd*, fue visto por muchos de sus colegas como un censurable favoritismo. Pero es que Britten, además, eligió como tema las conflictivas relaciones amorosas entre Isabel I y el Conde de Essex, llegando al extremo de mostrar a la soberana sorprendida por su favorito en su tocador en camisa y sin peluca, exhibiendo toda su decrepitud física. Era una especie de puñalada que importantes sectores del público y la crítica no pudieron tolerar: “se esperaba una obra de adulación monárquica en primer grado y no el drama apasionado y tierno elaborado por Britten y Plommer”, escribió George Lascelles, conde de Harewood y amigo de Britten (era el presidente honora-

jante reconocimiento. A partir de este instante Britten (y Pears) serán intocables, lo que se rubricó con el estreno en el Covent Garden de *Billy Budd*, la siguiente ópera, un encargo oficial del Arts Council. Eric Walter White ha señalado la contradicción entre la actitud oficial y la elección argumental del compositor, sobre la novela de Edward Morgan Forster (por cierto, otro homosexual reivindicativo de sus derechos):

Resultaba una ironía que una obra encargada por una institución oficial para celebrar la reconstrucción del país tras

rio del Festival de Aldeburgh, fundado por el compositor y por Peter Pears en 1948). Al día siguiente, David Watkins en *The Times* escribía que “la obra es un insulto para nuestra joven, pura y encantadora soberana” y Martin Cooper, días más tarde, describía la situación afirmando que “la obra ha sido mayoritariamente injuriada con un regodeo de alegre sadismo que poco tiene que ver con su mérito o demérito estrictamente musical”. De entre sus colegas, solamente Ralph Vaughan Williams la defendió públicamente.

Britten había mostrado en todo instante una independencia de criterio cercana a la provocación, pero ni su reputación artística ni su prestigio personal sufrieron menoscabo: el año del estreno de *Gloriana* recibió la Orden de los Compañeros de Honor, en 1965 recibió la Orden del Mérito del Reino Unido y poco antes de su muerte le fue otorgada una baronía (por su parte, Peter Pears sería nombrado Comendador de la Orden del Imperio Británico en 1978).

Shostakóvich, por su parte, pertenecía a la primera generación de compositores formados íntegramente en

el Estado soviético y la lealtad hacia su país y hacia la causa del socialismo estaban más allá de toda sospecha: con poco más de once años, estuvo entre los estudiantes que el 3 de abril de 1917 recibieron entusiásticamente a Lenin a su regreso a Rusia tras diecisiete años de exilio. Sus padres y su hermana mayor hacían música en casa habitualmente y, como Britten (a quien llevaba siete años), fue también un artista precoz que componía pequeñas piezas pianísticas desde su más tierna edad. Su primer gran éxito se produjo con el estreno de su primera sinfonía en 1929 por la Filarmónica de Leningrado. Era la primera transmisión radiofónica realizada desde allí, y su repercusión popular fue considerable: Shostakóvich tenía veintitrés años, la misma edad de Britten cuando se produjo el referido éxito salzburgoés. La segunda sinfonía, dedicada a la Revolución de Octubre, fue un encargo del departamento de propaganda de la editora oficial de música: la popularidad de Shostakóvich ya estaba asegurada. Estrenada en 1930, *Hoc* [La nariz], su primera ópera, llevó el desarrollo de su escritura al máximo

grado de experimentación, lo que no fue nada bien acogido por la Asociación de Músicos Proletarios. Era la primera vez que la acusación de “formalismo” se aplicaba al compositor, pero el apoteósico estreno, pocos días después, de la tercera sinfonía, dedicada al Primero de Mayo, acalló toda crítica.

El verdadero escándalo llegaría con su siguiente –y, por desdicha, última– ópera. *Lady Macbeth de Mtsensk* se estrenó en 1934 simultáneamente en Moscú y en Leningrado. El éxito fue tal que la obra se puso en escena en diferentes ciudades rusas amén de una decena de teatros europeos y americanos, cosechando 177 representaciones (solo entre Leningrado y Moscú) hasta la infausta noche del 26 de enero de 1936 en que Stalin, Zhdánov y otros miembros del Soviet Supremo asistieron a una función. Dos días más tarde, *Pravda*, el órgano oficial del Partido, publicaba un artículo titulado *Caos en vez de música*, en el que se afirmaba:

... gritos y alaridos suplantaban al canto, y la música es imposible de memorizar: pero nada de esto puede achacarse a falta de talento del compositor, sino que se trata del propósito deliberado de evitar que nada recuerde la música de ópera clásica y al discurso musical sencillo y accesible a todos.

La obra no fue prohibida (como aún se lee a veces), pero los teatros la retiraron de cartel voluntariamente como (lógica) medida de prudencia. Empero, Shostakóvich no fue represaliado (ni tampoco los músicos que defendían la ópera, como Jachaturián, Prokófiev o Miaskovski), y al año su-

cesivo obtenía la cátedra de composición del Conservatorio de Leningrado. Por lo demás, las diatribas contra *Lady Macbeth* vinieron de todos los frentes: Si Zhdánov la tachó de “formalismo burgués”, Goebbels la definió como “bolchevismo cultural” y William James Henderson escribió en el *New York Sun* que se trataba de “música pornográfica”. Son coincidencias tan curiosas como reveladoras, pero para entender el contexto hay que recordar la fuerte derechización sufrida por la Unión Soviética tras la llegada de Stalin al poder: la homosexualidad y el aborto, que se habían despenalizado en 1919, volvieron recobrar la consideración delictiva, las trabas burocráticas exigidas para formalizar los divorcios fueron tales que lo hacían inviable en la práctica, se volvió a implantar la segregación por sexos en la enseñanza, se hicieron fuertes campañas oficiales en defensa de la familia tradicional y una personalidad como Aleksandra Kolontái, líder del feminismo revolucionario, fue enviada a Finlandia como embajadora para alejarla de cualquier centro de toma de decisiones. Al año siguiente comenzaban los criminales procesos de Moscú, dirigidos preponderantemente contra los izquierdistas.

El empeño ideológico de buena parte de la crítica y la historiografía capitalista por convertir a Shostakóvich en un disidente (cosa impensable en los tiempos de Stalin) o en una víctima ha ocultado el hecho incuestionable de que el compositor, comunista convencido y ciudadano honrado a carta cabal, fue galardonado con el Premio Stalin en 1940, el Premio Lenin en 1956, nombrado Artista del Pueblo (la máxima dis-

tinción otorgada en la Unión Soviética) en 1959 y miembro del Soviet Supremo entre 1962 y 1965 (entre otros muchos laureles). O, dicho en otros términos, fue uno de los creadores mejor tratados por el poder en toda la historia del arte (una afirmación que también puede extenderse a Britten). Por lo demás, nunca dudó en adoptar posiciones explícitamente políticas cuando lo estimó oportuno, representando a la Unión Soviética en los Congresos por la Paz de Nueva York (1949) y Varsovia (1950). Es obligado recordar estos hechos en estos tiempos en que el anticomunismo se ha convertido en el último refugio de los canallas.

Britten asistió al estreno londinense (en concierto) de *Lady Macbeth* en 1936, y escribió en su diario:

... hay episodios impresionantes en los interludios y, frente a las acusaciones de falta de estilo, creo que es una obra defendible tanto por sus sutilezas como por sus vulgaridades: en todo caso, la sátira es punzante y dolorosa, pero también brillante y no es aburrida ni un solo segundo.

Años más tarde afirmarí que allí se había iniciado su profunda penetración con la música del compositor soviético: obvias referencias a la música de Shostakóvich pueden encontrarse en ciertos pasajes de la *Spring Symphony* o en la monumental *Sinfonía para violonchelo y orquesta*, escrita para Rostropóvich, que (junto con su esposa Galina Vishnévskaya) jugó un papel esencial en el encuentro entre ambos músicos. Shostakóvich fue invitado por Britten al Festival de Aldeburgh en 1972

y ese mismo año fue investido doctor *honoris causa* por el Trinity College de Dublín.

Por su parte, Shostakóvich, en uno de sus escritos (*Tres preguntas y una respuesta*, publicado en 1964), respondiendo a otro texto del compositor uigur Kuddus Kuzhámárov publicado el mismo año, recomendaba a los compositores del Asia Central y del Cáucaso que no se centrasen en una esfera lírico-poética basada exclusivamente en el folclore y que “sigan la tradición de Dargomyzhski, Músorgski, Wagner, Prokófiev y Britten”. En otro artículo, escrito ese mismo año para el festival de Música Contemporánea de Gorki (actual Nizni Nóvgorod), expresaba su simpatía por Britten y declaraba su admiración por *Peter Grimes* y por *A midsummer night's dream*. En todo caso, la *Sinfonía n.º 14* (1969) está dedicada al compositor inglés, que durante su segundo viaje a la unión soviética había celebrado la Navidad de 1965 en la dacha del compositor en las cercanías de Moscú. Un año más tarde, la revista de la Asociación de Compositores Soviéticos dedicaba un número a los cincuenta años de la Revolución, en el que Shostakóvich tenía un destacado protagonismo: Ekaterina Furtsheva describía *Katerina Ismailova* (la segunda versión de *Lady Macbeth*, purgada de muchas de sus audacias) como una de las mejores obras de Shostakóvich y una de las más grandes óperas de todos los tiempos, y se recogían felicitaciones hacia el compositor de Britten, Stokowsky, Menuhin y Eugene Ormandy. Incluso Tijon Jrénnikov, secretario general de la Asociación desde 1948, hablaba de Shostakóvich afirmando que su música

era “uno de los símbolos del siglo XX”: la cuestión es que este mismo personaje que ahora alababa al compositor, en los años duros de Stalin había acusado despectivamente de “formalismo burgués” a Hindemith, Berg, Krének, Messiaen, Jolivet, Stravinsky, Prokófiev, Miaskovski, Britten... y, por supuesto, al propio Shostakóvich. Tanto él como Britten habían asistido al estreno en sus respectivos países de *Wozzeck*, de Alban Berg, y ambos declararon repetidamente que su vocación operística nació del encuentro con aquella inquestionable obra maestra (de la que Jrénnikov abominaba en 1948). Nunca podrá perdonarse al estalinismo que quitase a Shostakóvich el deseo de regresar a la música escénica.

Con sus episodios de inseguridad, riesgo y angustia, tanto Britten como Shostakóvich concluyeron sus vidas respectivas (a un año de diferencia) en el pináculo de la celebridad, cubiertos de honras oficiales y gozando del respeto (real o fingido, poco importa) incluso de sus enemigos. Para ser dos *outsiders* no es pequeña cosecha.

### NI CONVERGENTES NI DIVERGENTES

Tan próximas en el tiempo, las existencias de Tomás Luis de Victoria y de Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa, sustentan peripecias diametrales. Victoria era mayor que Gesualdo, pero sus respectivos fallecimientos fueron casi coetáneos (el 20 de agosto de 1611 para aquel y el 8 de septiembre de 1613 para este), a los 63 y 52 años de sus edades respectivas. Ahí concluyen las cercanías: Victoria, hijo de un sastre y

huérfano de padre a los nueve años, ingresa como monaguillo en la catedral de Ávila como más que probable recurso para aliviar la situación económica de la familia. Cuatro años más tarde, la de Carlo Gesualdo, que controlaba una decena de señoríos en diversos puntos del Reino de Nápoles, será investida con el principado de Venosa por Felipe II. Dos tíos del futuro compositor ya eran cardenales y su tío abuelo materno era el papa Pío IV. Ninguno conoció la obra del otro ni se interesó por ella. La realidad es que las de Gesualdo y Victoria son las únicas vidas realmente *paralelas* del presente ciclo: paralelas en sentido euclídeo.

Victoria marchó a Roma con diecisiete años e ingresó como *convittore* (alumno pensionista) en el Colegio Germánico de los jesuitas (probablemente había iniciado su educación clásica en San Gil, la escuela abulense de la misma orden), institución subvencionada por Felipe II (a quien Victoria dedicaría su segundo libro de misas en 1583) y por el cardenal arzobispo de Augsburgo, Otto von Truchess, dedicatario a su vez de su primera colección de motetes, once años anterior. Es casi seguro que Victoria conoció a Palestrina, *maestro di cappella* en el vecino Seminario Romano. Si recibió o no lecciones de él es motivo de controversia, pero la influencia de su estilo es incontestable: en todo caso, Victoria le sucedió en el cargo en 1573.

Cuatro años antes, cuando Carlo Gesualdo contaba ocho o nueve, Victoria tenía veintiuno y había comenzado a trabajar como organista en Santa Maria in Monserrato, la iglesia española en Roma, empleo que aban-



donó dos años más tarde para regresar al Colegio Germánico como profesor de música, trabajo que simultaneó con otros servicios en diferentes iglesias. Su prestigio ya era considerable, hasta el extremo de que, cuando en 1573 el Colegio separó a los alumnos alemanes del resto, como culminación de la ceremonia se cantó el salmo *Super flumina Babilonis* para doble coro, compuesto por Victoria especialmente para la ocasión. Dos años más tarde tomaba en Roma las órdenes sacerdotales.

Si Victoria tuvo como maestros en Ávila a Bernardino de Ribera y a Gerónimo del Espinar, Carlo Gesualdo tuvo intenso contacto con Pomponio Nenna, aunque es dudoso que pueda hablarse de magisterio. Otros compositores conocidos frecuentaron la *Casa Gesualdo*, entre los cuales cabe nombrar a Giovanni de Macque, Fabrizio Filomarino, Rocco Rodio o Scipione Cerreto. Este último nos ha dejado un admirativo testimonio de la capacidad musical de Carlo en su libro *Dalla prattica musica, vocale et strumentale*, publicado en 1601, donde afirma que “si este aristócrata hubiese vivido en tiempos de los griegos, que consideraban ignorante a quien no supiese nada de música [...] seguramente se hubiera erigido en su memoria una estatua, no de mármol sino de oro”.

Carlo había mostrado especial inclinación hacia la música desde su más tierna edad y comenzó a componer su primer libro de madrigales (a los que seguirían cinco más) hacia 1580, aunque no fue editado (junto con el segundo) hasta 1594 en Ferrara por Vittorio Baldini. Que un aristócrata de su categoría editase un libro de madrigales

era insólito, y el volumen (que Antonio Gardano reeditó en cuatro ocasiones) fue confiado a Scipione Stella, que lo hizo publicar con el pseudónimo de Giuseppe Pilonij.

En esos últimos años del siglo XVI, Victoria ya había regresado a España (desde 1596, de modo definitivo) y pasaría el resto de su vida como capellán del monasterio madrileño de las Descalzas Reales, donde residía la emperatriz María, hermana de Felipe II y viuda del emperador Maximiliano de Austria, cuya capilla privada dirigió y para cuyo fallecimiento en 1605 compuso su *Officium Defunctorum* a seis voces, quizá su obra máxima. Seis años más tarde, Gesualdo editaba en Nápoles sus dos últimos libros de madrigales.

En 1586, Gesualdo había contraído matrimonio con su prima hermana Maria d'Avalos, hija del marqués de Pescara, de veinticinco años, que ya había enviudado dos veces. El hecho más famoso de la biografía del compositor tiene lugar cuatro años más tarde, cuando, en la noche de 16 al 17 de octubre de 1590, y tras haber anunciado que se ausentaba para ir de caza, regresó súbitamente a su palacio napolitano y sorprendió a su esposa con Fabrizio Carafa, duque de Andria, *in flagranti delicto di flagrante peccato*. Los hombres de Gesualdo dieron muerte a ambos y hay testimonios que afirman que el príncipe remató a su esposa con su propio puñal. Los cadáveres desnudos fueron expuestos a la vergüenza pública durante el día siguiente y Carlo marchó a su castillo de Gesualdo (una fortaleza punto menos que inexpugnable) huyendo, no de la ley (que reconocía la legitimidad de las ejecuciones), sino de las represalias de

los familiares de las víctimas. No obstante, en 1594 visitaba Roma, Venecia y Ferrara, muy interesado en la celebrada actividad musical de la ciudad: los libros tercero y cuarto de sus madrigales se editaron allí y su acogida consolidó definitivamente su reputación artística. En Ferrara contrajo segundo matrimonio con Leonora d'Este, de la que acabaría separándose en 1597 debido a las constantes ausencias de ella, que decía no soportar el clima de Gesualdo.

Mientras tanto, los últimos años de Victoria transcurrían de manera plácida y serena en Madrid, en cuya iglesia de San Ginés está enterrado: su situación económica era excelente, al extremo de que él mismo se hizo reimprimir sus obras en ediciones sumamente refinadas. Había recibido ofertas muy tentadoras de Sevilla y de Zaragoza para actuar allí como maestro de capilla, pero no aceptó ninguna.

Gesualdo, por su parte, estuvo atormentado más y más intensamente por la melancolía y por una dolencia intestinal que le impedía las deposiciones:

“cacare non poterat, nisi verberatus a servo ad id adscito”, escribió Tommaso Campanella, que, en su *Medicinalium juxta propria principia* (1635), aducía el ejemplo del príncipe para asegurar que la flagelación era un buen método de normalizar el tracto digestivo (no faltan quienes afirman que semejantes prácticas le ocasionaron heridas que, al gangrenarse, fueron las causantes de su fallecimiento). En todo caso, la truculenta historia de los asesinatos de su esposa y del amante de esta han provocado una copiosa literatura que cuenta con nombres como los de Tasso (autor también de la letra de varios de sus madrigales), Marino, Pignatelli o Capaccio, dando lugar a versiones noveladas más modernas debidas a Pierre de Bourdelles, conocido por el sobrenombre de Brantôme (*Vie des dames galantes*), Anatole France (*Le puits de Sainte Claire*) o, más modernamente, László Passuth (*Madrigal*). Pero nada de ello es necesario para admirar el excepcional dramatismo de su música.

---

MIÉRCOLES 6 DE FEBRERO DE 2019, 19:30

---

## Bach & Vivaldi

---

**Benjamin Alard, clave**



*El concierto puede seguirse en directo en [march.es](http://march.es),  
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

# I

## **Johann Sebastian Bach** (1685-1750)

Adagio en Sol mayor para tecla BWV 968 (a partir del primer movimiento de la Sonata nº 3 en Do mayor para violín BWV 1005)

## **Antonio Vivaldi** (1678-1741)

Concierto en Si bemol mayor para violín RV 381 (transcripción en Sol mayor para tecla BWV 980 de Johann Sebastian Bach)

*Allegro*

*Largo*

*Allegro*

## **Johann Sebastian Bach**

Fuga en Do mayor BWV 946 (a partir de la Sonata Op. 1 nº 12 de Tomaso Albinoni)

## **Antonio Vivaldi**

Concierto en Mi mayor para violín RV 265 (transcripción en Do mayor para tecla BWV 976 de Johann Sebastian Bach)

*Allegro*

*Largo*

*Allegro*

*Adagio e spiccato*, de Concierto en Re menor para dos violines y violonchelo RV 565 (transcripción para tecla BWV 596 de Johann Sebastian Bach)

## **Johann Sebastian Bach**

Sonata en Re menor para tecla BWV 964 (a partir de la Sonata nº 2 en La menor para violín solo BWV 1003)

*Adagio*

*Fuga. Allegro*

*Andante*

*Allegro*

# II

## **Johann Sebastian Bach**

*Adagio*, de Concierto en Re menor para tecla BWV 974 (a partir del Concierto para oboe S:Z799 de Alessandro Marcello)

## **Antonio Vivaldi**

Concierto en Sol mayor para violín RV 310 (transcripción en Fa mayor para tecla BWV 978 de Johann Sebastian Bach)

*Allegro*

*Largo*

*Allegro*

## **Johann Sebastian Bach**

Concierto italiano BWV 971

[sin indicación de tempo]

*Andante*

*Presto*





**Antonio Vivaldi**  
1678-1741

Compositor, violinista, empresario operístico.

Católico, profesó como sacerdote.

Nace en Venecia.

1678

1685

Nace en Eisenach.

Ingresa en el seminario.

1693

Ordenado sacerdote, se incorpora al Ospedale della Pietà de Venecia como maestro de violín. Permanece treinta años vinculado a esta institución.

1703

Es nombrado organista de la Neue Kirche de Arnstadt.

Publica *Doce sonatas para dos violines y bajo continuo Op. 1*. Desde este año se niega a decir misa.

1705

Visita a Dietrich Buxtehude en Lübeck.

1706

Es nombrado organista de la Iglesia de San Blas en Mühlhausen.

1707

Se casa con Maria Barbara Bach en Dornheim, con quien tendrá siete hijos.

1708

Se incorpora como músico de la corte de Weimar.

Publica ***L'estro armonico Op. 3***.

1711

Publica *La Stravaganza Op. 4* y estrena en Vincenza su primera ópera, *Ottone in villa RV 729*.

1713

Regresa a Weimar el príncipe Juan Ernesto IV, en cuya biblioteca había obras de Vivaldi (*L'estro armonico Op. 3*). Bach entra en contacto con la música italiana y transcribe al clave composiciones de Marcello, Albinoni y Vivaldi.

1714

Se convierte en empresario del Teatro Sant'Angelo de Venecia.

Estrena *Juditha Triumphans RV 644*.

1716

1717

Se incorpora como maestro de capilla del príncipe Leopoldo de Anhalt-Köthen. Compone mucha música instrumental. Transcribe (atribución dudosa) para clave (*BWV 964*) su ***Sonata para violín solo BWV 1003***.

1718

Entra al servicio del gobernador imperial de Mantua, el príncipe Felipe de Hesse-Darmstadt.



**Johann Sebastian Bach**  
1685-1750

Compositor, organista, clavecinista, violinista, violista, maestro de capilla y cantor, nunca compuso óperas.

Luterano, la música litúrgica tuvo una gran presencia en su obra musical.

Compone sus *Seis sonatas para violín Op. 5*.

1719

Se desplaza a Halle para conocer a Händel.

1720

Fallece Maria Barbara Bach. Un año más tarde se casa con Anna Magdalena Wilcke, con quien tiene trece hijos.

1722

Completa el primer volumen de *El clave bien temperado*

1723

Es nombrado *kantor* de la Thomasschule de Leipzig. Inicia la composición de cantatas.

Inicia una intensa actividad operística con viajes a distintas ciudades italianas y europeas (Praga, Ámsterdam, Viena).

1724

Compone la *Pasión según San Juan BWV 245*.

Se publican en Ámsterdam *Las cuatro estaciones*. Desde este año vive con Anna y Paolina Giraud.

1725

Comienza el *Cuaderno para teclado de Ana Magdalena Bach*.

Estrena *Orlando furioso RV 728* y *Farnace RV 711*.

1727

Compone la *Pasión según San Mateo BWV 244*.

1729

Es nombrado director del Collegium Musicum.

Estrena *L'Olimpiade RV 725*.

1734

Compone el *Oratorio de Navidad BWV 248* y el ***Concierto italiano BWV 971***.

Se traslada a Viena, tal vez buscando la protección del emperador Carlos VI o esperando estrenar alguna de sus óperas.

1740

Fallece en Viena en la pobreza.

1741

1742

Compone las *Variaciones Goldberg BWV 988*.

1744

Publica el segundo libro de *El clave bien temperado*.

1747

Compone la *Ofrenda Musical BWV 1079*.

1750

Queda ciego y es operado de cataratas con poco éxito. Fallece en Leipzig.

# Los gustos reunidos

José Luis Téllez

La mayor parte de las piezas que articulan la velada de hoy fueron escritas por **Johann Sebastian Bach** en los años en que estuvo contratado en el ducado de Sajonia-Weimar (primero como organista y pronto como *Konzertmeister*, cargo creado especialmente para él y que desapareció tras su marcha a Köthen), entre 1708 y 1717. Fueron días fructíferos y económicamente favorables, pero también conflictivos. Seis de sus hijos nacieron allí y sus emolumentos pasaron gradualmente de los 158 florines y 15 groschen de 1708 a los 316 florines de 1716. Era un salario excelente, muy superior al que percibía en Mühlhausen, y cabe pensar que el prestigio que ya le precedía tuvo algo que ver en tal situación: su sucesor en el órgano (su propio alumno Johann Martin Schubart) nunca superó los 130 florines anuales.

El duque Guillermo Ernesto, hermano de Juan Ernesto III (que fue quien contrató a Bach), a quien sucedió en 1707, era un luterano fanático al que solo interesaba el control religioso que imponía a sus súbditos con celo enfermizo, desatendiendo todas las cuestio-

nes relativas al gobierno y al comercio. Empero, fue un gran amante de la jardinería, transformando los antiguos fosos del Wilhelmsburg y el entorno de la Residencia de Ettersburg en admirables apoteosis florales (en el teatro de este último palacio, Goethe y Schiller desarrollarían más tarde su proyecto de teatro nacional, llegando a estrenar algunas de sus obras). Guillermo Ernesto creó también un orfanato, una importante biblioteca, convirtió la antigua escuela en un Liceo que acabó desempeñando un relevante papel en la cultura del ducado y amplió la plantilla de la *Kapelle* hasta la cifra de veintidós músicos entre cantantes e instrumentistas.

La relación con Bach fue provechosa, pero tuvo un final abrupto: la situación en la corte era muy tensa por la hostilidad entre el duque y su sobrino Juan Ernesto IV, único hijo superviviente de los ocho de Juan Ernesto III (y de su segunda esposa, Carlota Dorotea de Hesse-Homburgo), al extremo de que se multaba con diez táleros a los músicos si le prestaban algún servicio, pese a que la *Kapelle* también era sufragada por él. En 1717, Bach consiguió ser con-

tratado en Köthen como *Kapellmeister* y exigió su libertad al duque, que lo encarceló entre el 6 de noviembre y el 2 de diciembre, fecha oficial de su despido, como represalia. Empero, esos años supusieron para Bach una trascendental etapa de maduración en la que, al parecer, escribió la mayor parte de su producción para órgano: es fama que su virtuosismo con el instrumento complacía hondamente al duque. En todo caso, gozaba de bastante tiempo libre, lo que le permitió cultivar la amistad con Pisendel y con Telemann, que fue padrino de bautismo de Carl Philipp Emanuel.

Entre 1711 y 1713, Juan Ernesto IV estudió en la universidad de Utrecht, visitando más tarde Düsseldorf y Ámsterdam, donde descubrió (y adquirió de inmediato) *L'estro armonico* (el vivaldiano Op. 3, editado en 1711), que le causó la más profunda impresión. También allí conoció a Jan Jakob de Graaf (o Graff; Johann Mattheson lo cita con el nombre de Monsieur de Graue), el organista ciego de la Iglesia Nueva de la Plaza Dam, que acostumbraba a interpretar transcripciones de conciertos italianos.

Juan Ernesto era compositor *diletante* y el contacto con el estilo italiano fue un poderoso acicate: por desdicha, su propia obra (una decena de piezas entre las que hay ocho conciertos para violín) se vio interrumpida debido a su prematura muerte en 1714 a los diecinueve años. Cuando regresó a Weimar trajo consigo una voluminosa cantidad de partituras de conciertos italianos de diferentes autores. Bach transcribió para órgano dos de sus propios conciertos (BWV 592 y 595), iniciando ahí

la serie obras arregladas para ese instrumento (los números 592 al 597 del catálogo Schmieder), que se prolongarían más tarde con los dieciséis arreglos para teclado de sendos conciertos de maestros italianos (BWV 972 al 987). Era la primera vez que el futuro *Kantor* de Leipzig entraba en contacto con la música italiana y para él (como para el desventurado Juan Ernesto) supuso un descubrimiento que transformó su propia obra. Bach insertó en el estilo contrapuntístico nórdico la *cantabilità* italiana: las voces intermedias, siempre las más problemáticas (quiérese decir, las más áridas), adquirieron en sus manos un atractivo melódico que carece de precedentes en la música de Pachelbel, Buxtehude o Reincken (basta leer, por ejemplo, las partes de contralto o de tenor de cualquiera de los corales de una obra de madurez como la *Pasión según San Mateo* para comprobarlo). Pero, al mismo tiempo, enriqueció la linealidad del melodismo italiano con discretos pero significativos elementos polifónicos. A su vez, la energía rítmica italiana basada en la música de danza, cobrará a partir de ahora un nuevo y evidente protagonismo en su propia obra. Esa nitidez y constancia de la pulsación es lo que ha que ha posibilitado que su música instrumental se haya adaptado en los tiempos modernos (un tanto abusiva y gratuitamente, pero esa es otra cuestión) a un conjunto como el *combo* de jazz.

La escritura para órgano de los conciertos BWV 592 al 597 es prácticamente irreductible al teclado clavecinístico (o pianístico), toda vez que el pedal tiene una importancia y una independencia polifónica equivalente a las de



Parte de violín solista del *Concierto para violín en Mi mayor RV 265*, de *L'estro armonico Op. 3*, de Antonio Vivaldi. Ámsterdam, Estienne Roger.



Manuscrito del *Concierto para tecla en Do mayor BWV 976* de Johann Sebastian Bach, transcripción del *Concierto para violín en Mi mayor RV 265* de Antonio Vivaldi. Staatsbibliothek, Berlín.

las restantes voces. En el concierto de hoy aparece solamente un fragmento de una de aquellas obras: el exquisito “Adagio e spiccato” del *Concierto RV 565* procedente del referido Op. 3 de **Antonio Vivaldi**, en ritmo de siciliana. La versión para piano simplifica las duplicaciones organísticas con una transparencia que beneficia la pregnante belleza melódica del fragmento. El arreglo para órgano se atribuyó durante largo tiempo a Wilhelm Friedemann Bach debido a la grafía del autógrafo. Fue el musicólogo Max Schneider quien estableció la autoría de Johann Sebastian en un artículo publicado en el *Bach-Jahrbuch* de 1911.

El *Concierto BWV 980* parte del primer concierto del Op. 4 de Vivaldi, publicado por Roger Le Cene con el título general de *La stravaganza* hacia 1712 y dedicado a Victor Delfino, gentilhomme veneciano. Bach parece haber utilizado una versión manuscrita anterior a la edición de Ámsterdam. Aparte del cambio de tonalidad, hay que señalar que, si el primer movimiento corresponde a la obra editada, los otros dos son diferentes. El movimiento central, en Si menor (la tonalidad favorita del Bach de la madurez), es una pieza nueva, un “Adagio” basado en un juego de arpeggios. El movimiento de clausura es una vigorosa “Giga” que carece de

cualquier relación temática con el movimiento vivaldiano correspondiente.

Por su parte, el *Concierto BWV 974* se tuvo durante mucho tiempo como original de Benedetto Marcello, hasta que Arturo Luciani en 1941 (y Pietro Berri en 1944) propusieron el nombre de **Alessandro Marcello** por razones estilísticas, hipótesis que se corroboró poco después con el descubrimiento de una partitura editada por Etienne Roger hacia 1716. El arreglo está en Re menor, la tonalidad original, y no en Do como en la copia manuscrita de Schwerin de la que se pensaba que había partido Bach.

La *Fuga BWV 946* utiliza un tema de la duodécima sonata del Op. 1 de

**Tomaso Albinoni**, editado en Venecia en 1694 por Giuseppe Sala. Bach lo conoció, probablemente, a través de la reedición de Roger publicada en Ámsterdam, y debió de atraer especialmente su atención, ya que escribió dos fugas más sobre temas del mismo opus (las BWV 950 y 951). Suele citarse 1709 como referencia cronológica, pero Schmieder las sitúa hacia 1720, ya en la etapa de Köthen. El tema utilizado pertenece al cuarto movimiento de la sonata y resulta especialmente atractivo por su rítmica sincopada.

En Köthen, Bach disponía de una *Kapelle* de dieciocho músicos. El príncipe Leopoldo era un gran melóma-

no y cuando llegó al poder en 1715 a la muerte de su madre, Gisela Inés de Rath, concedió a la música un papel importante en su corte, que desapareció a partir de 1721 a consecuencia de su matrimonio con su prima Federica de Ahnalt-Bernburg, que no gustaba de este arte. Como *Kapellmeister*, Bach tenía unos emolumentos de 400 táleros, ampliables a 450 por diversas gratificaciones: solamente uno de los funcionarios de la corte tenía un sueldo superior, lo que atestigua la estima en que el príncipe le tenía. Bach otorgó una función preeminente al violín solista en la música escrita en aquellos años (hasta 1722), cuando escribió una cantidad indeterminada de conciertos (no inferior a siete), más los *Six concerts avec plusieurs instruments* popularmente conocidos como *Conciertos de Brandemburgo*, creando además una serie de doce obras para este instrumento de la máxima categoría: las *Sonatas y partitas para violín solo BWV 1001-1006* y las *Sonatas para violín con clave obligado BWV 1014-1019*, que ocupan un lugar cimero entre la literatura violinística de todos los tiempos. Las dos transcripciones presentes en el programa de hoy parecen debidas a Wilhelm Friedemann Bach, pese a figurar en el catálogo Schmieder. En todo caso, el autógrafo conservado se debe a Johann Christoph Altnikol, alumno de Bach en Leipzig y esposo de su hija Elisabeth Juliane Friederica, conocida familiarmente por el diminutivo de Liesgen.

El *Concierto italiano BWV 971* que concluye la velada fue escrito en Leipzig en 1734 y, junto con la *Obertura francesa BWV 831*, constituye la segunda parte del *Clavier-Übung*, editado

en Núremberg al año siguiente por Christoph Weigl. Junto con la *Fantasia cromática y fuga BWV 903* es la obra para teclado más popular de Bach. Es una composición de inigualable brillantez que atestigua la admiración del compositor hacia los maestros cuya obra había conocido (y ocasionalmente transcrito) en los años de Weimar, y cuya enseñanza había incorporado con inigualable fortuna a su propio estilo. Bach prescribe el uso de un clave de dos teclados para separar (tanto por timbre como por dinámica) los episodios *a solo* de los *tutti*. Articulada en tres movimientos según el esquema rápido-lento-rápido, la obra se inicia con un *tutti* de treinta compases que regresa parcialmente en diferentes tonalidades como elemento directriz en el estilo de un *concerto grosso* y que finaliza también el movimiento. El movimiento central, en la tonalidad relativa, Re menor, es una página de tensa emotividad conseguida por la constancia del elemento rítmico (un *ostinato* de corcheas con dos notas repetidas siempre en el mismo punto del compás) y por la continuidad de la línea melódica ininterrumpida, dispuesta en dos grandes estrofas más una coda: el movimiento armónico parte de Re menor para llegar al relativo, Fa mayor, regresando al inicio y concluyendo en modo mayor. La obra concluye con un “Presto” de gran vitalidad cuyo *tutti* recurrente (como en el movimiento inicial) se basa ahora en la escala ascendente de la tónica. La obra, en su conjunto, es una muestra particularmente admirable de la fusión de la fuerza melódico-rítmica del estilo italiano con la solidez estructural y contrapuntística del estilo nórdico.

## Benjamin Alard, clave



La principal pasión de Benjamin Alard es la música de Johann Sebastian Bach. Su interpretación de la obra de este gran compositor lo llevó a ser galardonado con el primer premio en el Concurso Internacional de Clave de Brujas en 2004, con solo diecinueve años. Aún muy joven empezó a estudiar música en Dieppe (Francia), su ciudad natal. Pronto se sintió atraído por el órgano y accedió al Conservatorio de Rouen. Fue Elizabeth Joyé quien le introdujo en el mundo del clave; un instrumento que siguió estudiando desde 2003 en la Schola Cantorum de Basilea.

Desde 2007 ha sido el organista de la iglesia de Saint-Louis-en-L'île de París, donde cada temporada organiza un ciclo temático de conciertos en torno a Bach. Actualmente, Benjamin Alard divide su tiempo entre recitales de clave y música de cámara. Es invitado regularmente a actuar como solista en los más importantes auditorios, festivales y ciclos de música de Europa, Japón y América del Norte.

Benjamin Alard ha grabado para los sellos Hortus y Alfa. Sus grabaciones han recibido elogios por parte de la prensa y han sido galardonadas con múltiples premios. En agosto de 2017, además, inició un proyecto de enorme envergadura para el sello Harmonia Mundi: la grabación de la integral de la obra para teclado de Bach, tanto para órgano como para clave. Serán más de treinta horas de música recopiladas en catorce cofres que seguirán las etapas de la vida del cantor de Leipzig.

---

MIÉRCOLES 13 DE FEBRERO DE 2019, 19:30

---

## Eisler & Revueltas

---

### OXALYS

**Toon Fret**, flauta; **Nathalie Lefèvre**, clarinete;  
**Benjamin Dieltjens**, clarinete y clarinete bajo;  
**Pieter Nuytten**, fagot; **Shirly Laub**, violín;  
**Frédéric d'Ursel**, violín; **Elisabeth Smalt**, viola;  
**Amy Norrington**, violonchelo; **Koenraad Hofman**, contrabajo;  
**Patrick Leterme**, piano y **Carlo Willems**, percusión



*El concierto puede seguirse en directo en [march.es](http://march.es),  
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

# I

## **Hanns Eisler** (1898-1962)

Septeto n° 1, para flauta, clarinete, fagot y cuarteto de cuerda

Op. 92/a

*Allegretto*

*Allegro assai*

*Allegretto moderato*

[sin indicación de tempo]

*Frisch*

[sin indicación de tempo]

*Allegretto*

*Andante commodo*

*Andante*

## **Silvestre Revueltas** (1899-1940)

Batik, para flauta, dos clarinetes y cuarteto de cuerda

*Allegro*

*Larghetto*

*Allegro*

Ocho por radio, para clarinete, fagot, trompeta, dos violines, violonchelo, contrabajo y percusión

*Allegro*

*Lento*

*Allegro*

## **Hanns Eisler**

Catorce maneras de describir la lluvia Op. 70, para flauta, clarinete, viola, violonchelo y piano

# II

## **Silvestre Revueltas**

Planos, para clarinete, clarinete bajo, fagot, trompeta, dos violines, violonchelo, contrabajo y piano

## **Hanns Eisler**

Noneto n° 2, para flauta, clarinete, fagot, trompeta, tres violines, contrabajo y percusión

*Allegretto molto - Andante l'istesso*

*Allegro*

*Allegretto*

*Allegretto*

*Largo*

*Andante*

*Comodo*

*Marcia funèbre a la Mexicana*

*Final. Allegro spirito*



**Hanns Eisler**  
1898-1962



**Silvestre Revueltas**  
1899-1940

De fuertes convicciones marxistas, muchas de sus composiciones tienen un carácter político. Gran parte de su actividad se desarrolla vinculada a la música cinematográfica.

Alumno de Schönberg, se enfrentará con su maestro.

Protegido por Carlos Chávez, acabará enfrentándose a él.

Nace en Leipzig.	1898	
	1899	Nace en Santiago Papasquiaro.
	1917	Estudia música en los Estados Unidos.
Estudia música en Viena. Más tarde es admitido como alumno por Schönberg.	1919	
Compone su <i>Sonata Op. 1</i> , dedicada a Schönberg y premiada en Viena.	1924	Establece contacto con Carlos Chávez, con quien mantendrá una intensa relación.
Se traslada a Berlín. Se enfrenta a la estética dodecafónica (y a Schönberg) por considerarla burguesa.	1925	
Se afilia al Partido Comunista de Alemania (KPD). Compone obras corales y marchas de carácter político.	1926	Regresa a Estados Unidos y compone su primera obra importante: <b>Batik</b>
	1929	Se asienta en México. Es nombrado director asistente de la Orquesta Sinfónica de México y da clases en el Conservatorio Nacional.
Comienza a colaborar con Bertolt Brecht y realiza dos viajes a la Unión Soviética.	1930	
Se exilia tras el ascenso de Hitler.	1933	Compone <b>Ocho por radio</b> . Un año más tarde compone <b>Planos</b> , que luego arregla para orquesta.
Viaja a Estados Unidos y compone música para películas.	1935	Compone música para películas. Se enfrenta con Carlos Chávez.

Participa en el Festival de la SIMC en Barcelona.	1936	Es nombrado secretario general de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios), impulsada por el Partido Comunista Mexicano. Tras su enfrentamiento con Chávez funda la Orquesta Sinfónica Nacional.
Visita los campamentos de las Brigadas Internacionales en la Guerra Civil española (enero a junio). Compone la <i>Marcha del Quinto Regimiento</i> , <i>No pasarán</i> y <i>Das Lied von siebten Januar</i> .	1937	Como secretario de la LEAR, se traslada a España (junio a octubre) para apoyar al gobierno legítimo. Compone tres piezas sobre textos de Pascual Pla y Beltrán. Su <i>Homenaje a Federico García Lorca</i> es muy bien recibido.
Realiza su tercer viaje a Estados Unidos y se incorpora a la New School for Social Research en Nueva York.	1938	
Solicita asilo en México, donde permanece seis meses e imparte clases en el Conservatorio Nacional.	1939	Es internado en un sanatorio psiquiátrico a causa de su alcoholismo.
La Orquesta del Conservatorio de México interpreta obras de Eisler y Revueltas. Entre ellas se encuentran el <i>Homenaje a Lorca</i> (Revueltas) y cinco canciones sobre textos del poeta (Eisler).		
Realiza dos nuevos viajes a México. Compone el <b>Septeto Op. 92 n° 1</b> y la banda sonora de <i>The forgotten village</i> , originalmente encargada a Revueltas. El <b>Noneto n° 2</b> se basa en temas de la película.	1940	Fallece en Ciudad de México. Poco después se estrena póstumamente su ballet <i>La coronela</i> .
Imparte clases en la Universidad de Southern California.	1942	
Publica el libro <i>Composing for the films</i> , escrito junto con Theodor Adorno. Se ve obligado a comparecer ante el Comité de Actividades Antiamericanas y finalmente es expulsado de los Estados Unidos.	1947	
Se instala en Berlín oriental y compone el himno de la República Democrática Alemana. Sufre algunos enfrentamientos con el estalinismo.	1949	
Fallece en Berlín.	1962	

# Más allá de Río Grande

José Luis Téllez

Toda la música de **Hanns Eisler** presente en el concierto de hoy procede de su trabajo filmico y, más en concreto, de sus colaboraciones en cintas francamente enfrentadas a la industria. Eisler trabajó en ellas con el mismo empeño con que hubiera podido hacerlo si se tratase de obras abstractas destinadas al concierto: de hecho, toda su producción orquestal, así como la mayor parte de su música de cámara, procede sus músicas filmicas. El refinamiento de la escritura, la fuerza rítmica, la inventiva armónica y la eficacia tímbrica con que se maneja el material en cualquiera de las piezas del programa atestiguan la presencia de un compositor de primer nivel para quien trabajar para un público popular constituía el mayor acicate.

El *Noneto n° 2* es una recopilación de materiales de la banda sonora de la película *The forgotten village* de Herbert Kline, rodada en México en 1940. La música había sido inicialmente encomendada a Revueltas, pero su fallecimiento hizo que el encargo pasara a Eisler. El compositor estuvo en México entre el 10 de diciembre de 1940 y el día

de Reyes de 1941 familiarizándose con el ambiente musical popular y con el equipo de rodaje. Basada en un relato de John Steinbeck, autor del guion, la cinta anticipa el movimiento neorrealista italiano, en el sentido de que está interpretada por los propios habitantes de Santiago, en la falda de Sierra Madre, y está narrada por una voz en *off* (la del actor Burgess Meredith) que no solamente describe los hechos (el enfrentamiento entre el mundo tradicional y la ciencia moderna: un curandero y un médico) sino que, ocasionalmente, *dice* las palabras esenciales de los diálogos. El insólito resultado es, formalmente, una especie de film mudo donde el narrador cumple la misma función de los intertítulos, mientras la música está presente de manera casi ininterrumpida a todo lo largo de la cinta. De gran belleza formal y poderoso dramatismo, *The forgotten village* posee una partitura que, si bien se inspira en ritmos y sonoridades autóctonas, no contiene ningún tema folclórico, buscando la mayor universalidad del texto. Eisler estuvo en contacto con una banda de músi-

cos populares cuyos miembros, según describe el compositor, descalzos y menesterosos, estaban sin embargo llenos de donosura (*barfuß, ausgesaugt, aber voller Anmut*), y cuyas sonoridades vitales y agrestes se reflejan en la partitura. La elección del *organicum* (que no se corresponde con el tradicional, derivado de la primera pieza con tal título, el *Noneto Op.31* de Ludwig Spohr, que reúne un quinteto de viento con los cuatro miembros de la familia de cuerda) se vio condicionada por el presupuesto. De ahí que Eisler utilice exclusivamente un grupo de cámara: lo que no solo no supone una limitación sino que, por el contrario, es la base misma de la energía expresiva de la obra. El film fue prohibido por la censura, arguyendo “inmoralidad” en razón de la presencia de una mujer con un pecho desnudo amamantando a su hijo.

Consideraciones similares pueden establecerse para hablar del *Sexteto n° 1 Op. 92/a*, subtítulo *Variaciones sobre canciones infantiles americanas*, que recopila la integridad de la banda sonora de *A child went forth*, título tomado del célebre poema de Walt Whitman acerca del desarrollo del conocimiento en la mente del niño a través de su encuentro con el mundo. Se trata de un medietraje de alrededor de veinte minutos que describe la vida en una granja infantil en tiempos de guerra. Los niños, de ambos sexos y entre dos y cuatro años de edad, alejados de los posibles objetivos militares, juegan y conviven entre ellos, se bañan y colaboran en tareas agropecuarias. La música se desarrolla con perfecta independencia respecto a la imagen

y solamente cesa en dos episodios: la siesta y el baño común en un río. El film fue dirigido por Joseph Losey en 1942 y tiene un comentario que comienza y concluye con el citado verso de Whitman escrito por Munro Leaf y leído por Lloyd Gogh y fue producido por la NANE (National Association of Nursery Educators). Las canciones de las que habla el subtítulo son más bien alusiones temáticas que se elaboran independientemente en nueve movimientos enlazados y, más que verdaderas variaciones, son pequeños desarrollos según la idea formal inaugurada por Brahms; de hecho, una cita del arranque del *Quinteto con piano Op. 34* es claramente perceptible en el quinto movimiento de la obra. El juego armónico con acordes de séptima y novena genera constantes bitonalidades trabajadas con soltura e imaginación. Por lo demás, Eisler escribe sus partituras sin armadura de clave. Eisler, Brecht y Losey se habían conocido en Moscú en 1935, cuando el cineasta acudía como ponente a un curso organizado e impartido por S. M. Eisenstein. En 1952, Losey, perseguido (como lo fuera Eisler) por el autodenominado Comité de Actividades Antiamericanas, emigró a Inglaterra. Munro Leaf, por su parte, era un conocido autor de relatos infantiles: su cuento *The story of Ferdinand* (un toro de lidia que prefiere jugar con las flores y desdeña las provocaciones del torero), publicado en 1936, fue prohibido en la España franquista y anatematizado por “pacifista”. Eisler y Losey habían colaborado por primera vez en otro medietraje, *Pete Rolleum and his cousins* (1939), película de animación a favor de la ma-





Izq.: Hanns Eisler en un congreso antibelicista (Berlín, 1948).

Fotografía de Abraham Pisarek. SLUB / Deutsche Fotothek.

Dcha.: Silvestre Revueltas en 1935. Fotografía de Agustín Víctor Casasola.

Archivo Casasola. Fototeca Nacional del INAH, México.

quinaria agrícola frente al modo de producción tradicional.

Figura cimera de la historia del cine documental, Joris Ivens (que también viajó a la Unión Soviética invitado por Pudovkin) estuvo presente en todos los conflictos importantes del siglo xx: sus films constituyen un testimonio irremplazable para entender la correlación de fuerzas en cualquiera de ellos, desde la presencia de la Brigadas Internacionales (*Tierra de España*) hasta la segunda guerra chino-japonesa (*400 millones*), tomando siempre declarado partido por las fuerzas proletarias o progresistas, sin escudarse en esa pretendida “objetividad” que constituye siempre la expresión de la ideología dominante. Pero ello no le impidió abor-

dar trabajos de naturaleza experimental, como es el caso de *De Brug* [El puente], de 1928, fascinante descripción del funcionamiento del puente levadizo de Róterdam, o *Regen* [Lluvia], de 1923, para la que Eisler escribió una soberbia partitura dodecafónica que emplea el mismo *organicum* de *Pierrot lunaire*, el *capolavoro* de Schönberg, a quien está dedicada: flauta, clarinete, violín (doblado con viola), violonchelo y piano. La creatividad formal y la perfección de la escritura la han convertido en una brillante pieza de concierto.

Eisler escribe acerca de *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben Op. 70* [Catorce maneras de describir la lluvia] que:

... se trataba de probar en el film el material más avanzado y la correspondiente y compleja técnica de composición: el film sobre la lluvia era un estímulo para semejante empresa, tanto por su carácter experimental como por la expresión lírica de muchos de sus detalles [...] Se utilizaron todas las soluciones músico dramáticas imaginables, desde el naturalismo más elemental de la descripción sincrónica de los detalles hasta los más extremados efectos de contraste en los que la música, más que seguir la imagen, la comenta.

La obra se abre y se cierra con lo que el propio Eisler denomina “anagrama”: la presentación de la serie verticalmente, en notas largas, en un periodo de ocho compases en tempo lento. En la subsiguiente “Introducción”, la primera frase del clarinete presenta la serie melódicamente en su posición principal. Dicha serie emplea las letras del apellido del maestro que tienen una correspondencia con las notas musicales (**Arnold sCHOEn-BerG**), y juega deliberadamente con una interválica muy reducida: tritono, tercera menor, tono y semitono. El tercer número (“Coral”) presenta la serie polifónicamente en notas largas en flauta, clarinete y violonchelo, mientras el violín (y el piano a continuación) presentan la correspondiente variación polifónica. El característico tritono inicial aparece confiado a esta dimensión textual, excluyéndose del coral propiamente dicho hasta que la exposición del material se ha completado. El siguiente movimiento (“Scherzando”) puede considerarse una variación del precedente: en ella

cobra especial importancia el juego de notas repetidas. Si los episodios anteriores otorgan el protagonismo a los intervalos de segunda mayor y menor, el sexto número prioriza las terceras menores, actuando como una suerte de introducción a la “Sonatina” situada en séptimo lugar. El “Intermezzo” que viene a continuación es una nueva variación del coral que presenta la serie en la viola en la trasposición inicial, como si la obra girase sobre sí misma a partir de este instante: el brillante “Estudio” confiado al piano solo, situado en décima posición, es una especie de imagen virtuosística de la “Sonatina” que le ha precedido. Una transición (“Überleitung”) confiada exclusivamente a la cuerda y el viento y sustentada en un *ostinato* de tresillos en notas repetidas vuelve a retomar especularmente la idea del coral variado, para evolucionar hacia un breve desarrollo que se prolonga en los dos últimos números, que asumen la función de una especie de recapitulación variada que desemboca en una repetición levemente modificada del exordio inicial, cerrando cíclicamente la obra con exquisito equilibrio formal. No es preciso contemplar el bellissimo film de Ivens (que es una especie de documental que ofrece toda suerte de imágenes de la lluvia en una gran ciudad) para gozar de la perfección de su banda sonora.

Como se sabe, el *batik* es una técnica de teñido que permite superponer colores diferentes y que, ocasionalmente, produce una especie de craquelado. Esa idea, traspuesta a la temporalidad, es la base de la que nace la primera obra que **Silvestre Revueltas**

consideraba como suya, tras alrededor de cuarenta piezas de estilo oscilante e indefinido escritas en su etapa estadounidense. Una carta de Carlos Chávez a Revueltas fechada en 1926 en Nueva York sintetiza muy bien, en su estilo coloquial, el atractivo de la composición:

A *Batik* cámbiale el nombre. Es una cosa tan bien con un nombre tan mal. Me encanta la firmeza de los ritmos y la solidez de la construcción. Es más musical que todo lo que conozco tuyo: es como de una sola pieza. Quiero decir con eso la lógica con que se desenvuelve la pieza.

Revueltas no hizo caso de la recomendación y razón no le faltaba: esa rotundidad enunciativa es la esencia de una y otra técnica.

Compuesta y estrenada en Chicago en 1923, *Batik* es una pieza breve, enérgica y enigmática, la simplicidad de cuya estructura simétrica oculta una complejidad no evidente a simple vista. La politonalidad potencial no se resuelve en momento alguno: el arranque podría estar tanto en Mi menor como en Sol mayor, si no fuese porque la presencia del Sol natural en el primer compás y del Si bemol, el Mi bemol y el Do natural en el sucesivo desdibujan aún más esa adscripción. Pero, además, la duplicación en octavas y quintas paralelas de esa monodía que constituye el material de las secciones extremas, jugando con un equívoco constante que implica no solo la armonía sino también la rítmica, al alternar compases de tres, cuatro y dos partes, ofrece una imagen de apariencia tan robusta, directa y atractiva que enmas-

cara su profunda e inquietante ambigüedad. El *largetto* central se basa en una célula melódica de un compás con un tritono descendente como elemento característico que se reitera hasta seis veces casi invariado, lo que no deja de ofrecer cierta similitud con la frase de la flauta que abre *Ameriques*, la obra orquestal que Revueltas probablemente conociese en partitura a través de



su relación con Edgard Varèse. En su laconismo casi aforístico y en su desdén hacia toda grandilocuencia, *Batik* ofrece ya la cifra y el compendio del futuro estilo de madurez de su autor.

*Ocho por radio* debe su curioso título al hecho de haber nacido como encargo de la orquesta de cámara de la Secretaría de Instrucción Pública para interpretarse en una transmisión

Fotogramas de la película *The forgotten village* de Herbert Kline, rodada en México en 1940. La música había sido inicialmente encomendada a Revueltas, pero su fallecimiento hizo que el encargo pasara a Eisler.

Inicio (compases 1-7) de *Planos* de Silvestre Revueltas.

radiofónica dirigida por Guillermo Orta, mientras que el curioso *organicum* responde al conjunto disponible. Posteriormente, la obra se ejecutó en concierto el 13 de octubre de 1933 por miembros de la Orquesta del Conservatorio en la misma sesión en que también se ofreció la *première* de *Ianitzio*. Al año siguiente se estrenaría en Nueva York, provocando el entusiasmo de Varèse. Con un esquema igualmente ternario, más complejo y elaborado que el de *Batik*, *Ocho por radio* tiene una sonoridad deliberadamente rústica, inequívocamente mexicana pese a no citar explícitamente ningún tema folclórico. El

tratamiento gloriosamente desfachado de la trompeta trae a la memoria la sonoridad del mariachi, y los equívocos rítmicos originados por la alternancia de compases de 6/8 y 3/8 y de 5/8 y 2/8, así como las cadencias melódicas plagales, recuerdan ciertas variedades del jarabe. En todo caso, *Ocho por radio* es una pieza de singular alegría, humorismo y brillantez que bien podría parangonarse con la deliberada utilización de elementos de un “folclore urbano” altamente estilizado que nutren algunas de las más brillantes creaciones stravinskianas, como *La historia del soldado* o las *Suites para pequeña orquesta*. Gérard Behague ha

hablado de “polifonías en estilo mestizo”, y algo de ello hay en ciertos pasajes de la escritura de los instrumentos de viento. La sección lenta intermedia está dominada por una homofonía de ritmo regular que tiene una cierta solemnidad procesional, y forma un acusado contraste con la vitalidad de los episodios extremos. Tonal (en un inequívoco Sol mayor que evoluciona a Fa en el episodio central), las potenciales politonalidades de ciertos pasajes enriquecen el efecto general de la obra. Revueltas, con obvia ironía sarcástica, escribió una célebre presentación que describe *Ocho por radio* como una:

... ecuación algebraica sin solución posible a menos de poseer profundos conocimientos de matemática. El autor ha intentado resolver el problema por medio de instrumentos musicales con éxito mediano, del que la crítica cono- cedora en achaques de números podrá juzgar con su habitual ecuanimidad.

No menos intencionado es el comentario del propio Revueltas acerca de *Planos*. Como en la ocasión anterior, la cáustica forma con que el compositor alude a la crítica dominante es jocosa, pero también ofrece una descripción sumamente atinada de la organización interna del discurso, bien que se exprese en forma metafórica:

Se tocó el año pasado. Se dividieron las opiniones. Algunos pensaron que era Stravinsky. Quién sabe qué pensaría Stravinsky. Como se usaron dos pianos y unos gongos, los acordes del principio y del final recuerdan la sonoridad de los últimos acordes de *Las Bodas*:

sin embargo, ni son las mismas notas ni los mismos intervalos, lo que, probablemente, les da mayor semejanza. *Planos* es arquitectura funcional que no excluye el sentimiento. Los fragmentos melódicos brotan de un mismo impulso, de una misma emoción que las otras obras de su autor. Cantan dentro de un ritmo obstinado, siempre en marcha, dentro de una sonoridad tal vez extraña, por desacostumbrada, que es como su ambiente. Ritmo y sonoridad reminiscentes de otros ritmos y sonoridades, probablemente como un material de construcción se asemeja a otro, o es el mismo pero sirve a construcciones diferentes en sentido, en forma, en expresión.

Subtitulada como *Danza geométrica* cuando Revueltas adaptó la obra para gran orquesta el mismo año de su creación (1934), *Planos* está dedicada al arquitecto Ricardo Ortega, que en 1926 le había puesto en contacto con Varèse y, posteriormente, con Carlos Chávez. La obra supone el punto culminante de la etapa experimental de Revueltas, en la medida en que se trata de un discurso abstracto que huye de todo referente programático para articularse como un estudio de colores, ritmos y formas dentro de una paleta voluntariamente restringida. Pueden distinguirse, al menos, seis elementos temáticos diferentes que se presentan en pequeños bloques y que, posteriormente, se solapan y superponen formado polirritmias diferentes. Pero lo verdaderamente original radica en la estructura. La obra no se desarrolla, en el sentido convencional que este término asume en música: cada

uno de los elementos y cada una de las secciones en que estos elementos se agrupan no se proyecta siguiendo una direccionalidad, sino que, por así decir, inmovilizan el tiempo, contradiciendo la fuerte incisividad rítmica de cada episodio. *Planos* es una obra audazmente enfrentada a la idea misma de transcurso, en el sentido de que nada de lo que en ella sucede presupone un antes y un después: su poderoso dinamismo está basado en su inmovilidad, en la medida en que cada episodio temático se manifiesta como algo autosuficiente que se ve suplantado por la sección (el elemento) sucesivo, pero sin que ningún segmento sea consecuencia del segmento anterior ni produzca el siguiente. La intensidad de la pulsación implícita resulta ser, paradójicamente, el garante de la inmovilidad discursiva general, cuya sustancia básica es la absoluta ambigüedad e inconcreción armónica. Otto Mayer Sierra escribió:

... en *Revueltas* los elementos constructivos no se compenetrán, ni se desarrollan orgánicamente. Si, a pesar de ello, sus obras son de un efecto homogéneo, eso se debe tanto a su apreciación muy segura del alcance de su fuerza plasmadora, como a la singular frescura, agilidad, empuje e intuición de su talento musical.

La observación es interesante, pero en sentido opuesto: lo que para el eminente musicólogo es un demérito es, justamente, lo que constituye la mayor originalidad de *Planos*.

Por lo demás, el inicio del comentario de *Revueltas* arriba citado es mu-

cho más preciso y certero de lo que irónicamente aparenta: la semejanza con el final de *Les nocces* se basa, justamente, en que la obra de Stravinsky concluye cuando la ceremonia ha acabado y la esposa aguarda la entrada del novio en la cámara nupcial. Los acordes pétreos e irresueltos que contienen todas las posibilidades interválicas de un agregado mínimo (Si-Do sostenido: segunda mayor, séptima menor, novena mayor, amén de las correspondientes octavas), transmiten con una poesía conmovedora ese instante en que el encuentro entre los cuerpos de los esposos está a punto de culminar: hay una esperanza, pero también un temor y el misterio insondable ante lo desconocido. Los intervalos son distintos en la obra de *Revueltas* y el acorde es más complejo y más disonante (Si bemol, Si natural, Do sostenido, Mi natural, Re sostenido: segundas menores, tercera mayor, segunda aumentada...), pero su enérgica insistencia frente al silencio otorga igualmente a ese comienzo y a ese final la cualidad de una interrogación que, angustiosamente, demanda una respuesta que no acabará de materializarse.

En algún momento *Revueltas* había escrito: “ponerse a hacer sonatas o sinfonías, todas dentro del mismo armazón formal, ya no tiene sentido”. En su poderosa refutación de la idea misma de desarrollo, *Planos* se inscribe en el ala más visionaria de la vanguardia: la que había comenzado en 1916 con *Pour les sonorités oposées* de Debussy para finalizar medio siglo más tarde con *Momento*, de Karlheinz Stockhausen.

## Oxalys



En 1993, un grupo de ambiciosos jóvenes del Conservatorio de Música de Bruselas fundó el conjunto musical Oxalys. Desde entonces la agrupación logró convertirse en uno de los grupos profesionales más apreciados de la música de cámara en Flandes. Oxalys pisa las tablas más importantes del mundo y actúa en los festivales y salas más prestigiosos: el Konzerthaus de Berlín, la Beethovenhaus Bonn, el Festival Schleswig Holstein, el Rheingau Festival o el Concertgebouw de Ámsterdam, entre otros. Para los

programas de música de cámara vocal, Oxalys colabora con grandes solistas como Christoph Prégardien, Christianne Stotijn, Dietrich Henschel, Nikolay Borchev y Claire Lefilliatre. En la península ibérica, Oxalys actúa con regularidad en la Sociedad Filarmónica de Bilbao, en el Auditorio Nacional, la Fundación Juan March de Madrid, la Fundación La Caixa en Barcelona y el Palau de Música de Valencia.

Entretanto, cada uno de sus miembros desarrolla una carrera internacional. Oxalys recibe apoyo estructural de la Comunidad Flamenca y la Comisión de la Comunidad Flamenca de la región de Bruselas Capital. La residencia de Oxalys es el Real Conservatorio de Música de Bruselas.

## Britten & Shostakóvich

---

**Julia Sitkovetsky**, soprano  
**Fernando Arias**, violonchelo  
**Roger Vignoles**, piano



*El concierto puede seguirse en directo en [march.es](http://march.es),  
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

---

**I** **Dmitri Shostakóvich** (1906-1975)  
De la poesía popular judía Op. 79 (selección)  
*Canción de cuna*  
*Una advertencia*  
*La canción de la niña joven*

**Benjamin Britten** (1913-1976)  
Sonata en Do mayor para violonchelo y piano Op. 65  
*Dialogo. Allegro*  
*Scherzo-Pizzicato. Allegretto*  
*Elegía. Lento*  
*Marcia. Energico*  
*Moto perpetuo. Presto*

**Dmitri Shostakóvich**  
Cinco sátiras Op. 109  
*A un crítico*  
*El despertar de la primavera*  
*Los descendientes*  
*El malentendido*  
*La sonata Kreutzer*

---

**II** **Benjamin Britten**  
El eco del poeta Op. 76  
*El eco*  
*Mi corazón*  
*El ángel*  
*El ruiseñor y la rosa*  
*El epigrama*  
*Líneas escritas durante una noche sin dormir*

**Dmitri Shostakóvich**  
Sonata en Re menor para violonchelo y piano Op. 40  
*Allegro non troppo*  
*Allegro*  
*Largo*  
*Allegro*



**Benjamin Britten**  
1913-1976

Conflictos por su orientación sexual.

Antibelicista, entre 1939 y 1942 vive en Estados Unidos, donde muestra su oposición a la Segunda Guerra Mundial. Al regresar a Gran Bretaña, se declara objetor de conciencia.

Nace en Lowestoft.

Rostropóvich estrena el *Concierto n° 1 Op. 107* en Londres. Britten asiste al estreno y conoce a Shostakóvich.

Dedica la *Sonata para violonchelo y piano Op. 65* a Rostropóvich y la estrena con este en Aldeburgh. Conoce a Galina Vishnévskaya. Se estrechan vínculos entre Britten, Shostakóvich, Rostropóvich y Vishnévskaya.

Se estrena el *Réquiem de Guerra*. Estaba prevista la actuación de Galina Vishnévskaya.



**Dmitri Shostakóvich**  
1906-1975

Conflictos por su posicionamiento político-estético. Entre 1948 y 1958 sus obras fueron cuestionadas en la Unión Soviética.

Antifascista, se ofrece como voluntario en la defensa de Leningrado. Dedica su *Cuarteto n° 8* (1960) "a las víctimas de la guerra y del fascismo".

1906 Nace en San Petersburgo.

1913

1934 Compone la ***Sonata para violonchelo Op. 40***

1948 Compone ***De la poesía popular judía Op. 79***

1958 Viaja a Gran Bretaña

1959 Dedica su *Concierto para violonchelo n° 1 Op. 107* a Mstislav Rostropóvich

1960 Compone ***Satires Op. 109***, que estrena Galina Vishnévskaya con Rostropóvich al piano. Comienza a sufrir problemas de salud, que le acompañarán hasta el final de su vida e influirán en su estilo a partir de 1969.

1961

1962 Participa, junto a Rostropóvich y Vishnévskaya en el Festival de Edimburgo, donde se interpretan muchas de sus obras.

Inicia una serie de cinco visitas a la Unión Soviética entre 1963 y 1971.

1963

Coincide con Britten en el Festival de Música Británica de Moscú.

Estrena en Moscú la *Sinfonía para violonchelo y orquesta Op. 68*, dedicada a Rostropóvich.

1964

Dedica la *Suite n° 1 para violonchelo Op. 72* a Rostropóvich.

Viaja a la Unión Soviética con el English Opera Group. Galina Vishnévskaya estrena ***El eco del poeta***, sobre textos de Pushkin. Britten dedica la obra a la soprano y a su marido.

1965

Junto a Peter Pears, ofrece un recital en Moscú al que asiste Shostakóvich.

1966

Compone el *Concierto para violonchelo n° 1 Op. 126* y lo dedica a Rostropóvich.

Dedica la *Suite para violonchelo n° 2* a Rostropóvich.

1967

Compone *The Prodigal Son* y la dedica a Shostakóvich.

1968

Compone la *Suite n° 3 para violonchelo Op. 87* y la dedica a Rostropóvich. Emplea cuatro motivos musicales rusos.

1971

Sufre problemas de salud. Estrena *Death in Venice*, exponente de su estilo tardío.

1973

Rostropóvich estrena la *Suite n° 3* en Aldeburgh.

1974

Compone el último de sus cuartetos (el n° 15).

Compone el último de sus cuartetos (el n° 3).

1975

Fallece en Moscú.

Fallece en Aldeburgh.

1976

# Contra viento y marea

José Luis Téllez

Los dos ciclos de canciones de **Dmitri Shostakóvich** que figuran en el programa de hoy están entre lo más atractivo de su música vocal y, de maneras distintas, implican una mirada crítica acerca de la situación en que fueron escritas. *De la poesía popular judía Op. 79* fue compuesta en 1948, año verdaderamente duro para el compositor (y también para muchos de sus colegas). Es el año del manifiesto de Zhdánov condenando lo que denominaba “formalismo”, término lo suficientemente ambiguo como para poder aplicarse a cualquier obra artística ajena al estéril academicismo en que había degenerado el realismo socialista. La secretaria general de la Asociación de Compositores Soviéticos fue encomendada a Tíjon Jrénnikov, un músico mediocre y oportunista que se había afiliado al Partido el año anterior y que se convirtió en una suerte de comisario político de la composición (parece innecesario comentar hasta qué extremo esta clase de comportamientos reproducían el mundo capitalista). Shebalín, Miaskovski, Jachaturián, Prokófiev (amén del propio Shostakóvich) fue-

ron los nombres más conocidos objeto de las diatribas oficiales: huelga decir que se trataba también de los nombres de mayor categoría entre los compositores soviéticos del momento. Shostakóvich perdió su puesto de profesor en Moscú y el presupuesto de su cátedra de Leningrado sufrió fuertes recortes. Para equilibrar su economía, Shostakóvich compuso la música para dos películas: *Michurin*, de Aleksandr Dovzhenko (autor de filmes legendarios como *Arsenal* o *Iván*) y *Encuentro en el Elba*, de Grigori Aleksandrov (que había realizado el montaje de *El acorazado Potemkin* junto con el propio Eisenstein).

En este contexto, Shostakóvich, durante un paseo veraniego, encontró casualmente en una librería un volumen que contenía una selección de canciones judías recopiladas por Yehezkel Dobrushin y la compró pensando que se trataba de un cancionero musical, pero solamente contenía textos en yidis y en hebreo traducidos al ruso. Era la época del antisemitismo: elegir once de esos pequeños poemas para escribir un ciclo de canciones para soprano,

contralto, tenor y orquesta constituía ya toda una declaración de principios. Shostakóvich acabó la obra el 1 de octubre con el número de opus 79, y los últimos días del mismo mes realizó una versión para voces y piano con el número 79a (de la que hoy se interpretan las piezas para soprano). Huelga decir que no se ejecutó públicamente hasta 1955, mientras que la versión orquestal tuvo que esperar hasta 1964.

La escritura vocal es fluida y directa, parafraseando en muchos momentos la música popular, pero también hay una clara deuda (que el propio compositor destacó en más de una ocasión) con la “declamación melódica” de Dargomyzhski y de Músorgski, un tipo de escritura vocal claramente derivado de la prosodia de la lengua. La escritura instrumental, por su parte, es sencilla y directa, alternando acompañamientos rítmicos con juegos imitativos que complementan la línea vocal. Emotivamente, hay un equilibrio especialmente logrado entre una vivacidad y un lirismo casi chaikovskianos con una incisividad satírica y sarcástica. Rasgo característico, la escritura melódica, nítidamente tonal, alberga alteraciones inesperadas, como la presencia del Do y Fa naturales en la primera pieza, escrita en Si menor (ver página 60) o los melismas que contienen el Fa bemol y el Do bemol en la segunda, escrita en Mi bemol mayor: estas aparentes irregularidades otorgan un perfume particular a la línea cantable que, ocasionalmente, sugiere un eco modal.

El ciclo *Cinco Sátiras Op. 109* se subtitula *Escenas del pasado*. Finalizado el 19 de mayo de 1960, fue estrenado por su dedicataria, Galina Vishévskaya,

con su marido, Mstislav Rostropóvich, al piano, el 21 de febrero del año sucesivo, y es una de sus piezas vocales más populares y divulgadas. Los textos de Sasha Chorni son cáusticos y fuertemente críticos. Como el propio Shostakóvich resaltaba en la presentación de la obra, se trata de imágenes correspondientes a la sociedad burguesa atemorizada tras la abortada revolución de 1905: “habla de gentes que buscan refugio en el misticismo, encerrados en la estrechez de su pequeño universo personal”. La idea de que la voz enuncie el título de cada pieza antes de comenzar el canto propiamente dicho crea un efecto de encuadre fuertemente distanciador. El tratamiento musical está muy diversificado entre la voz y el piano: si en la primera pieza la voz no pasa de una especie de recitativo-expresivo, el teclado la acompaña con notas aisladas que trazan una especie de pedal discontinua, pero en la segunda, la escritura pianística es de llamativo virtuosismo, con claras alusiones a Rajmáninov, mientras en la tercera el *ostinato* inicial acaba transformándose en una poderosa duplicación de la línea melódica. La última canción (“La sonata Kreutzer”) alude tanto a Beethoven (citado literalmente en el arranque de la pieza) como a Tolstói: el decadente diálogo entre los enamorados es tratado en forma de vals y de polka con irónica grandilocuencia. En qué medida estas *Escenas del pasado* hablan también del periodo estalinista en proceso de disolución con la llegada de Jruschov es un posible tema de reflexión. En todo caso, Shostakóvich (my en contra de su voluntad, según



Inicio (compases 1-4) de la canción “El lamento por el niño muerto”, de *De la poesía popular judía Op. 79* de Dmitri Shostakóvich.

testigos cualificados) había ingresado en el PCUS el 15 de septiembre y a continuación fue nombrado secretario general de la Asociación de Compositores Soviéticos.

La Vishévkaya y Rostropóvich son también los dedicatarios (y primeros intérpretes) de *El eco del poeta Op. 76*, la obra escrita en ruso en 1965 sobre textos de Pushkin que **Benjamin Britten** se hizo declamar repetidas veces para familiarizarse con la musicalidad propia de la lengua: por lo demás, la vocalidad, desarrollada en su admirable corpus operístico, muestra aquí también un dominio absoluto de la expresividad cantable. Britten estaba particularmente interesado por el dodecafonismo, que intentaba conjugar con la música tonal (un ejemplo especialmente ilustrativo lo constituye *The turn of the screw*, pero también *Owen Wingrave*), actitud que configura igualmente las últimas canciones. Como sucede en *Curlew River*, la ópera inmediatamente anterior, la armonía es, más bien, una consecuencia vertical de la linealidad melódica, y el establecimiento de una tónica (como sucede con el Fa en la primera de las piezas de *El eco del poeta*) dista mucho de ser

evidente y, mucho menos, inmediato. Es sistemática la heterofonía melódica incluso dentro de una misma pieza, como sucede en la inicial, que comienza con un agregado (duplicado en dos octavas) que contiene dos terceras menores, un tritono y una quinta aumentada, que conforman una séptima mayor, y en la que cada frase tiene su propia melodización independiente de las restantes. El elemento metafórico (que establece una fuerte ligazón entre las piezas primera, cuarta y sexta) es el verdadero aglutinante del ciclo, que carece de una narrativa lineal: pero también alguna ocasional referencia iconográfica, cual sucede con la imagen sonora del reloj, que domina la última de las canciones. La rigurosa indicación metronómica (negra=60) es toda una sugerencia alegórica en torno a la idea de la muerte, prefigurada en la imagen de la noche insomne: Peter Pears afirma que Britten improvisó esta pieza acompañado por el sonido de un reloj vertical durante su visita a la Casa de los Compositores en Diliján, en Armenia, durante su segunda visita a Rusia en 1965.

Shostakóvich escribió la *Sonata en Re menor para violonchelo y piano Op. 40*



Dmitri Shostakóvich, Benjamin Britten y David Óistraj. Fotografía probablemente tomada durante el Festival de Música Británica de Moscú (marzo de 1963). Fotógrafo desconocido. © Britten-Pears Foundation.

entre el 14 y el 19 de agosto de 1934, estrenándola él mismo en Leningrado junto con el violonchelista Víktor Kubatski, su dedicatario. La obra se instaló casi de inmediato en el repertorio: Piatigoski y Pierre Fournier fueron sus primeros y más decididos valedores en Occidente. Miaskovski era un gran entusiasta de la obra, pero el compositor nunca llegó a estar absolutamente satisfecho con ella, por

lo que realizó diferentes retoques a lo largo de su vida. Se trata de un texto de intenso lirismo chaikovskiano (sobre todo en el movimiento inicial), de concepción y escritura absolutamente clasicistas carente de las audacias y el experimentalismo de *Hoc* [La nariz], su primera y desenfadada ópera. El movimiento inicial es una forma sonata perfectamente construida que presenta la originalidad de su larga coda,



donde el material reaparece transfigurado con un cierto aire espectral. Si el primer tema se inclina románticamente hacia la subdominante, el segundo se presenta en Si mayor tendiendo hacia su dominante: la elección, que pudiera parecer caprichosa, tiene su lógica, ya que anticipa la tonalidad (en modo mayor) del tiempo lento, el primer gran monólogo lírico y meditativo escrito por Shostakóvich. En medio, un brillante y vivaz *scherzo* (sin trío) de gran incisividad rítmica. Esa misma energía regresa en el “Allegro” conclusivo, un rondó de aire danzable no carente de cierto aire sarcástico y ocasionalmente siniestro. La obra es la primera de las tres grandes sonatas escritas por Shostakóvich (las sucesivas son para violín y para viola: su última composición, por cierto) y es también la de mayor intensidad y lucimiento para los intérpretes.

Britten escribió su *Sonata en Do mayor para violonchelo y piano Op. 65* en 1961 a requerimiento de Rostropóvich, a quien está dedicada y con quien el compositor la estrenó en Aldeburgh el 7 de julio de ese mismo año. Articulada en cinco movimientos, la estructura reproduce en cierto grado la forma del divertimento pentapartito característico del estilo galante vienés (los primeros cuartetos de Haydn ofrecen esa

misma disposición): un movimiento lento central flanqueado por dos minuets (aquí, un “Scherzo” y una “Marcha”) precedidos por un movimiento en forma de sonata y un rondó conclusivo (aquí, una especie de *moto perpetuo* en compás irregular). Escrita en Do mayor, la organización tonal también es previsible: Do mayor para los movimientos extremos, el relativo (La menor) para el “Scherzo”, su dominante minorizada (Re menor) para la “Elegía” y un inesperado La bemol para la “Marcha”, más grotesca que sardónica. La unidad temática de la obra nace de la interválica, que juega en todo instante con la alternancia tono-semitono, provocando un indisimulado coqueteo con la escala octatónica en el referido “Scherzo” (lo que le otorga cierta reminiscencia bartokiana), y que ofrece la originalidad de tratar el violonchelo exclusivamente en *pizzicato* para incrementar el carácter rítmico del episodio. La sonata inicial, el movimiento de mayor enjundia formal, juega con dos temas enlazados por la constancia de la supradicha interválica, dentro de un curso muy conciso, como todo el resto de la obra: en una carta publicada por Eric Walter White, el propio Britten denominó “sonatina” a la composición, destacando su levedad constructiva.

## Julia Sitkovetsky, soprano



La británica-estadounidense Julia Sitkovetsky es una soprano de coloratura lírica-dramática con una emergente carrera internacional. Debutó profesionalmente con dieciséis años en el Festival de Glyndebourne en el rol de Flora de la ópera *The Turn of the Screw* de Britten.

En la temporada 2018-2019 se verá a Julia haciendo su debut en los papeles de *Le Feu*, *La Princesse* y *Le Rossignol* en *L'enfant et les sortilèges* de Ravel en la Deutsche Oper am Rhein. Regresará nuevamente a Ópera Estatal de Hannover con el papel de María en *Was ihr wollt* de Manfred Trojahn y actuará como La Reina de la Noche en *La flauta mágica* de Mozart en la Ópera de Escocia. Además, Julia también debutará en Madrid con Roger Vignoles y juntos grabarán posteriormente un *cedé* con Hyperion Records.

En la temporada 2017-2018, Julia debutó como Gilda en *Rigoletto* de Verdi en el Teatro Estatal de Linz y como Ida en *Der Junge Lord* de Henze en la Ópera Estatal de Hannover. También

interpretó el papel de Fernando Cortez en el *Motezuma* de Vivaldi en el Teatro de Ulm. En diciembre, actuó en el concierto de año nuevo con la Filarmónica de Varsovia dirigida por Acek Kaspzyk. Además, regresó al Wigmore Hall con un programa de canciones rusas con Iain Burnside y se unió al pianista Alexander Melnikov para un recital de repertorio ruso que interpretaron en el Big Chamber Weekend de la BBC.

## Fernando Arias, violonchelo



Desde que en 2006 fuera proclamado ganador del Concurso Permanente de Juventudes Musicales de España y del Primer Palau de Barcelona, Fernando Arias es uno de los chelistas más destacados de su generación. Sus compromisos incluyen actuaciones con conciertos de Vivaldi, Haydn, Beethoven, Saint-Saëns, Schumann, Chaikovski Shostakóvich. Fernando está especialmente interesado en la música de cámara, compartiendo escenario con artistas como David Kadouch, Antje Weithaas o el Cuarteto Quiroga, y más habitualmente como miembro del Trío VibrArt (con su álbum debut en 2018). Ofrece regularmente recitales en las más importantes salas de Españ, y

en países como Alemania, Estados Unidos, Rusia, Japón, Francia, Suecia, Holanda, Bélgica, Portugal, Serbia, Túnez o Mozambique. En 2011 grabó, junto al pianista Luis del Valle, la integral de las sonatas de Brahms para violonchelo y piano.

Estudió con Arantza López, Ángel Luis Quintana, Michal Dmochowski y Natalia Shakhovskaya en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, donde recibió de manos de Su Majestad la Reina el título de “Alumno más sobresaliente”. Ha completado su formación con Eberhard Feltz y Jens Peter Maintz en Universidad de las Artes de Berlín. Es invitado frecuentemente para impartir clases magistrales de violonchelo y música de cámara tanto en España como en el extranjero. Desde 2012 es profesor de violonchelo en el Conservatorio Superior de Música de Aragón y desde 2017 en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, en la clase del Jens Peter Maintz.

## Roger Vignoles, piano



Está reconocido actualmente como uno de los pianistas acompañantes más destacados de la escena internacional. Después de graduarse en música por la Universidad de Cambridge (Magdalene College), se unió a la Royal Opera House como pianista repetidor y completó su formación con Paul Hamburger. Ha acompañado a Kiri Te Kanawa, Elisabeth Söderström, sir Thomas Allen, Christine Brewer, Brigitte Fassbaender, dame Felicity Lott y Mark Padmore, entre otros muchos, en salas como el Concertgebouw de Ámsterdam, el Carnegie Hall de Nueva York y el Wigmore Hall de Londres.

Su discografía más reciente incluye *Loewe Songs and Ballads* con Florian Boesch y las canciones completas de

Strauss para Hyperion. Su grabación de *Winter Words, Holy Sonnets of John Donne* y *Before Life and After* de Britten con Mark Padmore en Harmonia Mundi recibió un Diapason d’Or y el Premio Caecilia en 2009. Durante la temporada 2011-2012 destacó su ciclo de canciones en el Wigmore Hall, una gira por Norteamérica con Florian Boesch, una gira europea con Elina Garanča, y clases magistrales en el Reino Unido y otros países.

---

MIÉRCOLES 27 DE FEBRERO DE 2019, 19:30

---

**Victoria & Gesualdo**

---

**CONTRAPUNCTUS**  
**Owen Rees, dirección**



*El concierto puede seguirse en directo en [march.es](http://march.es),  
Radio Clásica (RNE) y YouTube.*

---

**I** **Tomás Luis de Victoria** (c. 1548-1611)  
*Ave regina cælorum*, de Missae, magnificat, motecta

**Carlo Gesualdo** (1566-1613)  
*Ave regina cælorum*, de Sacrarum cantionum liber primus  
*Tribulationem et dolorem inveni*, de Sacrarum cantionum liber primus

**Tomás Luis de Victoria**  
*Versa est in luctum*, de Officium defunctorum

**Carlo Gesualdo**  
*Ardens est cor meum*, de Sacrarum cantionum liber primus \*

**Tomás Luis de Victoria**  
*Ardens est cor meum*, de Liber primus qui missas

**Carlo Gesualdo**  
*O sacrum convivium*, de Sacrarum cantionum liber primus \*

**Tomás Luis de Victoria**  
*O sacrum convivium*, de Motecta

**Carlo Gesualdo**  
*O anima sanctissima*, de Sacrarum cantionum liber primus \*

**Tomás Luis de Victoria**  
*Vidi speciosam*, de Motecta

---

**II** **Tomás Luis de Victoria**  
*O vos omnes*, de Motecta

**Carlo Gesualdo**  
*O vos omnes*, de Sacrarum cantionum liber primus

**Tomás Luis de Victoria**  
*Super flumina Babylonis*, de Liber primus qui missas

**Carlo Gesualdo**  
*Laboravi in gemitu meo*, de Sacrarum cantionum liber primus

**Tomás Luis de Victoria**  
*Peccantem me quotidie*, de Missae liber secundus

**Carlo Gesualdo**  
*Peccantem me quotidie*, de Sacrarum cantionum liber primus  
*Ave dulcissima Maria*, de Sacrarum cantionum liber primus

**Tomás Luis de Victoria**  
*Ave Maria*, de Motecta

\* En la versión editada por Marc Busnel y publicada por el Atelier Virtuel de Restitution Polyphonique, Centre d'études supérieures de la Renaissance, Universidad de Tours, Francia.



## Tomás Luis de Victoria

c. 1548-1611

Desarrolla su carrera en Roma y en Madrid y alcanza importantes puestos como maestro de capilla.

Su producción musical es exclusivamente sacra y en latín.

Nace en Ávila, en el seno de una familia humilde.

Queda huérfano de padre. Poco después comienza sus estudios en la catedral de Ávila

Es enviado al Colegio Germánico de Roma (jesuitas).

Maestro de la capilla privada del cardenal Otto Truchsess von Waldburg hasta 1571.

Cantante y organista en Sta. Maria di Monserrato. Poco más tarde es nombrado profesor y maestro de capilla del Colegio Germánico, hasta 1576.

Publica algunas de sus obras, como los **Motecta** (1572) y el **Liber primus qui missas, psalmos, Magnificat...** (1576).

Ingresa en la Congregación del Oratorio.

Publica el *Officium Hebdomadae Sanctae*.

Es nombrado capellán y maestro de capilla del monasterio de las Descalzas en Madrid.



## Carlo Gesualdo

c. 1564-1613

Se dedica a la música por afición. Muy erudito, aspira a vivir retirado en el campo.

Su producción musical incluye obras sacras y profanas, con textos en latín y en italiano.

c.  
1548

1557

c.  
1564

1566

1568

1569

1572

1578

1585

1586

1587

Nace en Venosa, en el seno de una familia nobiliaria a la que pertenecían, entre otros, san Carlos Borromeo y el papa Pío IV.

Se casa con María d'Avalos.

Inicia su estancia en Roma para supervisar la impresión de su **Missae... liber secundus**. Asiste al funeral de Palestrina en 1594.

Regresa a Madrid.

Firma un contrato con Julio Juni para imprimir 200 ejemplares de una colección de misas, magnificats, motetes y salmos. Se publicaron en 1600 (**Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima**).

Compone el **Officium defunctorum in obitu et obsequiis sacrae imperatricis** para los funerales de la emperatriz Margarita de Austria. No volverá a componer ninguna otra obra.

Es nombrado organista de las Descalzas Reales.

Muere en Madrid y es enterrado en la iglesia de San Ginés.

1590

1592

1594

1595

1598

1603

1605

1606

1609

1611

1613

1626

Asesina a su esposa y al amante de esta, y se refugia en su castillo-fortaleza de Gesualdo.

Se casa con Leonora d'Este. El matrimonio facasará por los malos tratos de Gesualdo a su esposa y el rechazo de esta a vivir en el campo.

Aspira a reunir un grupo de músicos profesionales en el castillo-fortaleza de Gesualdo. Publica sus dos siguientes libros de madrigales.

A instancias de Leonora se inicia un proceso contra dos brujas que lo asesoraban. En esa misma época se produce un cambio en su estilo y publica sus dos libros de **Canciones sacras (Sacrarum cantionum)**.

Su salud mental se deteriora. Encarga el altar para Santa Maria delle Grazie como acto de contrición y se reconcilia con su hijo Emanuele, único superviviente del primer matrimonio

Publica los libros 5 y 6 de madrigales y compone los *Responsorios de Semana Santa*.

Muere en el castillo de Gesualdo en Avellino y es enterrado en la iglesia del Gesù Nuovo en Nápoles.

Se publican sus madrigales a 6 voces (no pensados para ser publicados).

Las obras interpretadas en el concierto se presentan en negrita

# Imágenes de la modernidad

José Luis Téllez

Finalizado en 1563, el Concilio de Trento había impuesto restricciones muy severas a la música litúrgica católica. En su afán por proscribir toda forma de ampuliosidad, obligaba a que las piezas propias de la Semana Santa prescindiesen de adornos y vocalizaciones en aras de reclamar como prioritaria la total inteligibilidad del texto: “ut verba ab omnibus percipi possunt”. Las obras de **Tomás Luis de Victoria** presentes en el programa de hoy se han considerado tradicionalmente como ejemplos excelsos de la estética posconciliar: cosa cierta, pero la apariencia resulta también engañosa. El compositor pareciera afirmar la humildad de una música cuasi estrictamente silábica diluida ante la sacralidad del texto, pero su incomparable energía enunciativa procede, no de haberse desvanecido ante la palabra sino, justamente, de que esta se ha trasmutado íntegramente en aquella. Como bien señalase Stravinsky, el artista es tanto más libre cuanto más espartanas son las limitaciones con las que debe desarrollar su trabajo. El músico abulense trasciende las normativas restrictivas (mínimo juego imitativo,

escritura silábica a ultranza, renuncia al juego disonante...) aprovechando esa sobriedad como fuerza motriz de su escritura: lo que pareciera restrictivo es, justamente, el recurso que potencia la intensidad expresiva de la música.

Trento declaraba el canto gregoriano como música oficial de la Iglesia romana, consagrando el antiguo sistema modal como referencia armónica oficialista (por decirlo de algún modo): la divisoria cronológica entre el siglo XVI y el XVII comenzaba a ser en el terreno estético la linde entre un modalismo tratado cada vez con mayor flexibilidad y el asentamiento definitivo del nascente sistema tonal. La aparición de la ópera (esto es, de la monodia vocal instrumentalmente acompañada) constituyó un poderoso acicate que dinamizó el proceso. La actitud conciliar prohibiendo el empleo litúrgico de las lenguas vernáculas y la utilización de músicas profanas (en franca oposición, por cierto, a la realidad de la España de la época, en la que era habitual cantar romances, letras y chanzonetas, realizar danzas e incluso efectuar representaciones con tramoya y escena dentro

de los propios templos) posibilitó el excepcional enriquecimiento estético de la música desarrollada en el seno del luteranismo. La base de esta se hallaba en el *Achtliederbuch* o *Primer Himnario Luterano*, publicado en Núremberg en 1524, a partir del cual se consagró definitivamente el uso de la música popular con fines litúrgicos, adaptada con letras doctrinales para favorecer el canto por parte de la asamblea de fieles, de la que acabaría naciendo el *Gesangbuch* [Libro de cantos] actualmente en uso. Mientras, Trento separaba aún más la música de la congregación de los fieles, confiando aquella a los profesionales, sometidos a una normativa muy estricta. Por una parte, la iniciativa impidió el desarrollo de formas como el oratorio o la cantata luteranas, tan deudoras de la ópera, pero, por otra, posibilitó una suerte de experimentalismo desarrollado en el interior de la ortodoxia. De ello ofrece buen testimonio la velada de hoy.

La integridad del *Officium Hebdomadae Sanctae* de Victoria (lujosamente editado en Roma en 1585 por la prestigiosa firma Alessandro Gardano), al que pertenece el responsorio *O vos omnes* que hoy se escucha, está escrita a cuatro voces en modo *protus* auténtico (es decir, en modo dórico o modo de Re, transportado a Sol), pero el uso de retardos con una función expresiva, la constante oscilación del sexto grado y el tratamiento sistemático del séptimo como sensible hacen que nuestra percepción actual de esta música sea enteramente tonal y que las ocasionales cadencias plagales o remisas (como la caída sobre Do mayor en el final de la palabra “viam” en el caso de la frase

inicial del responsorio precitado) suenen más originales que propiamente arcaicas (lo que, desde la perspectiva presente, no deja de resultar *moderno*, por lo que tiene de no convencional). En tal sentido, resulta revelador que, al margen otras consideraciones filológicas, José Ignacio Prieto, el eminente compositor que dirigiese durante tantos años la Schola Cantorum de Comillas, editase en 1947 un volumen que contiene una selección de diferentes obras de Victoria “que trata tan solo de facilitar a todos una edición manual y económica de sus obras más conocidas y más en uso que pueda ser útil para nuestros coros”, como él mismo afirma en el prólogo. En este libro, de intención claramente divulgativa destinada a la práctica de los coros no profesionales (y prescindiendo de las discutibles indicaciones expresivas y metronómicas), *O vos omnes* aparece transcrito en compás de compasillo con dos bemoles en la armadura (como si estuviera en Sol menor) y el La (bemolizado) como sistemática alteración accidental, finalizando claramente con la correspondiente tercera de Picardía. O, dicho de otro modo, una pieza en Do menor que concluye en modo mayor, a todos los efectos.

Significativo contraste con la pieza de **Carlo Gesualdo** realizada sobre el mismo texto que se interpreta a continuación de la de Victoria. Se trata de una versión a cinco partes en que los lacerantes cromatismos ocasionales, las marchas armónicas de apariencia caprichosa o insólita y el sistemático juego de falsas relaciones provocan una percepción mucho más torturada del texto. La sucesión de acordes en

Inicio (compases 1-10) del responsorio *O vos omnes* a cinco voces de Carlo Gesualdo.

que se engarzan las palabras iniciales, al estar tratadas homofónicamente, hacen que el aspecto vertical del discurso pase a primer término, destacando la originalidad del tratamiento armónico. Las palabras “O vos omnes qui transitis per viam” se cantan mediante la sucesión Do mayor-La mayor-Fa mayor-Do menor en primera inversión-Re mayor, para concluir con el violento enlace Do menor-Mi mayor sobre las palabras “attendite et videte”. La pieza incluye ocasionales desarrollos melismáticos que fuerzan aún más la tensión armónica, al introducir, por ejemplo, un inquietante Mi bemol como nota de paso en el contralto sobre lo que había sido un

acorde de Si mayor en el inicio de la palabra “videte”.

Las piezas de Victoria están concebidas directamente para el culto, mientras que las de Gesualdo parecen destinadas, más bien, a ejecuciones privadas (estaríamos ante un notorio ejemplo de *musica reservata* en sentido estricto). Victoria era un músico profesional que, por decirlo mediante un símil laboralista, trabajaba en el interior de la industria, mientras Gesualdo era un *dilettante* para quien el cultivo de la música era una pura pasión personal (afirmación que no supone juicio de valor en un sentido ni en otro). A todo ello habría que añadir la significativa diferencia de fechas entre las piezas

de ambos autores: el responsorio de Gesualdo aparece en el primero los dos volúmenes de *Sacrarum Cantionum* de 1603, es decir, es casi dos décadas posterior al de Victoria. En esos años, la ópera (es decir, la declamación propia de la *seconda pratica*) había alcanzado ya una influencia significativa entre los compositores del momento. A ello hay que añadir que Victoria solamente trabajó en el ámbito litúrgico, mientras el grueso de la obra de Gesualdo está dedicada al madrigal profano que, a estas alturas, era un territorio abonado para cualquier clase de experimentalismos: otros autores, como sucede con Luzzasco Luzzaschi, ofrecen ocasionalmente episodios armónicos no menos insólitos. Lo característico de Gesualdo es que esos juegos de acordes de apariencia caprichosa son de uso casi sistemático en los dos últimos libros de madrigales, fechados en 1611 (ese mismo año escribiría una segunda versión a seis voces de *O vos omnes*, que publicó en el volumen *Responsoria et alia ad Officium Hebdomadae Sanctae*).

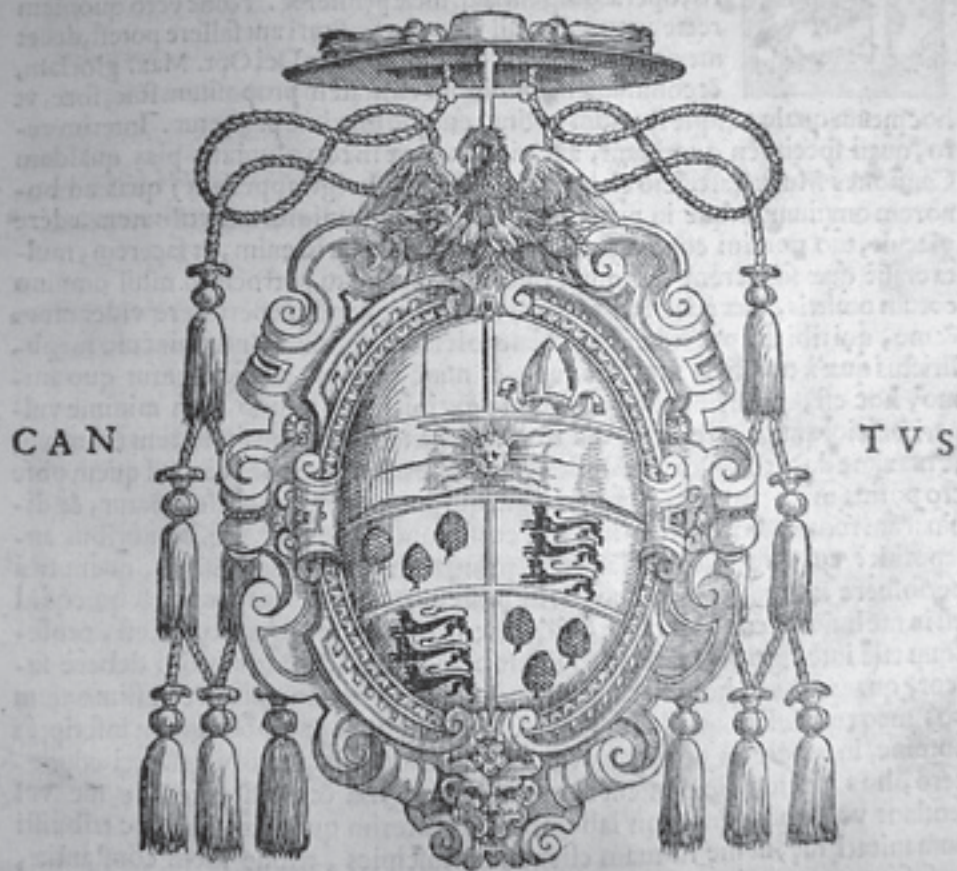
En su *Musurgia universalis* (1650), Athanasius Kirchner, al igual que otros teóricos de la época, afirma que Gesualdo “está mundialmente considerado como el primero en conducir la música a su actual estado de excelencia”. Pero, siglo y cuarto más adelante, Charles Burney en su *General History of Music* (1776) se mostrará displicente hacia el compositor, acusándole de realizar modulaciones y armonías propias de un aficionado: el sistema tonal se había convertido en la lengua dominante (en la que, sin embargo, podían rastrearse episodios tan armónicamente desconcertantes como los de Gesualdo

en piezas de autores posteriores como Michelangelo Rossi, Jean-Féry Rebel o el mismísimo Haydn), y la música del príncipe napolitano no empezaría a reevaluarse hasta los días del posexpressionismo. Serían Philip Arnold Heseltine (más conocido como Peter Warlock en su faceta de compositor) y Cecil Gray los primeros en reivindicarla en su volumen seminal *Carlo Gesualdo, Prince of Venosa: musician and murderer*, ya en 1926. La disolución del edificio tonal (como cualquier otra transformación estética de verdadero calado) creaba sus propios precedentes, y de ahí el tardío –pero inequívocamente afianzado– prestigio reconquistado por la música de Gesualdo en pleno siglo XX. Que Stravinsky prologase *Gesualdo: the man and his music*, el decisivo volumen de Glenn Watkins publicado en 1973 e, incluso, realizase una orquestación sumamente personal de tres de sus madrigales en *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* (1960) constituye un síntoma inequívoco.

Sin embargo, la realidad es que esos aspectos de su música, que para nuestros oídos gozan ya del prestigio de lo experimental, estaban perfectamente considerados en su época por una parte significativa de la jerarquía eclesiástica. Carlo Borromeo, tío del compositor, arzobispo de Milán y secretario de Pío IV en los días del Concilio, valoraba muy positivamente la obra de Nicola Vicentino (al que describe admirativamente como “Don Nicola della musica cromatica”), alabando su carácter progresista y la radicalidad de sus avances en el lenguaje musical del momento. Borromeo murió en 1584 (y fue canonizado en 1610), cuando su sobrino

THOMÆ LVDOVICI DE  
VICTORIA ABVLENSIS,  
MOTECTA

QVE PARTIM QVATERNIS,  
PARTIM, QVINIS, ALIA, SENIS, ALIA,  
Oſtonis Vocibus Conclauantur.



Venetijs Apud Filios Antonij Gardani.

1 5 7 2

A

aún no había editado sus obras más personales, pero su actitud estética resultaba inequívoca. En todo caso, la jerarquía valoraba sobre todo la inteligibilidad del texto, lo que favorecía la escritura homófona y declamatoria: ahí pueden hallarse las mayores originalidades de Gesualdo. Por eso resulta tan significativo que Vitoria, en situación equivalente, no renuncie al juego imitativo, lo que tiene por consecuencia el despliegue de una polifonía de limpia y admirable transparencia: de ahí el tratamiento armónico que, como arriba se dijo, es ya inequívocamente tonal. La modernidad de Victoria es diferente, y complementaria, de la de Gesualdo: confrontar – como en esta velada se hace – las piezas de uno y otro escritas sobre las mismas palabras arroja una luz inesperada acerca del estado de la armonía en el paso del XVI al XVII y de su incuestionable relación dialéctica con la propia práctica polifónica.

De los tres libros de música sacra editados en vida de Gesualdo, solamente el primero ha llegado íntegro hasta nosotros: el correspondiente a las *Sacrae Cantionum quinque vocibus, Liber Primus*, del que proceden las piezas presentes en el programa de hoy. El segundo, titulado *Sacrae Cantionum quarum una septem vocibus, caetera sex vocibus, Liber Primus*, y editado el mismo año, nos ha llegado en un estado incompleto: solo se conservan las vo-

ces superiores, mientras que el *bassus* y el *sextus* han desaparecido (téngase en cuenta que en la época se editaban las voces separadas en libros independientes, sin una partitura general, innecesaria para unos ejecutantes avezados). No obstante, la integridad de algunas piezas puede reconstruirse de forma razonablemente exacta, toda vez que las voces faltantes están descritas como *canon in diapente* (a la quinta inferior), *in epidiapente* (a la quinta superior) o *canon in diapason* (a la octava) según los casos.

El celeberrimo *Ave Maria* de Tomás Luis de Victoria a cuatro voces que cantan todos los coros vocacionales está considerado por los especialistas como apócrifo desde hace más de cuatro décadas. El que cierra el concierto (que puede cantarse con órgano opcional) es una brillantísima pieza a ocho voces que aparece en la recopilación de motetes publicada por Gardano en 1572 y que fue reeditada en seis ocasiones más durante la vida del compositor. Tratada en la primera sección como un juego antifonal en dos coros, paulatinamente evoluciona hacia una textura polifónica de gran densidad: la sección central, homófona, está escrita en compás ternario y corresponde a las palabras “ora pro nobis peccatoribus”, formando un fuerte contraste: el sentido doctrinal del texto cobra así una acusada preeminencia.

Frontispicio de la voz del cantus de la recopilación de motetes de Tomás Luis de Victoria publicada por Gardano. Venecia, Filios Antonij Gardani, 1572.



## Contrapunctus



Aunando interpretaciones poderosas con innovadoras investigaciones, Contrapunctus presenta música de los compositores más conocidos junto con obras maestras desconocidas. El repertorio del grupo abarca músicas de Inglaterra, los Países Bajos, España, Portugal y Alemania, sobre todo de los siglos XVI y XVII. La faceta académica de su trabajo, que incluye el descubrimiento de obras desaparecidas y reconstrucciones de contextos interpretativos originales, hace posible interpretar numerosas obras por primera vez en tiempos modernos.

Desde su fundación en 2010, Contrapunctus se ha presentado en los más destacados festivales de música del mundo, incluyendo el Festival de Música Antigua de Utrecht, el Festival AMUZ en Amberes, el Festival Van Vlaanderen en Malinas y el Festival Eboræ Musica en Portugal. El primer disco del grupo, *Libera nos: The Cry of the Oppressed*, fue publicado por el sello Signum en 2013 y seleccionado para

los Premios Gramophone de Música Antigua en 2014. Su siguiente proyecto discográfico se centró en las partes sueltas copiadas por John Baldwin en el periodo Tudor. El primero de los discos de esta serie, titulado *In Midst of Life*, incluía motetes sobre el tema de la mortalidad y fue seleccionado para los Premios Gramophone de Música Antigua en 2015 y nombrado Álbum de la Semana en *The Sunday Times*, *The Week* y en las reseñas de discos de Radio 3 de la BBC. Además, fue Editor's Choice en *Gramophone* y Choral and Song Choice de la *BBC Music Magazine*. Sobre el segundo álbum de la serie, *Virgin and Child* (publicado en 2017), Nicholas Kenyon comentó en *The Guardian* que “la soberbia interpretación supera cualquier expectativa”.

## Owen Rees, dirección



Intérprete e investigador, Owen Rees hace que sus investigaciones sirvan de base para sus actuaciones. En su extenso trabajo como director de coros, ha llevado hasta las salas de conciertos y los estudios de grabación repertorios esenciales de la música del Renacimiento, incluyendo numerosas obras desconocidas o poco conocidas de España y Portugal. Sus interpretaciones de estos repertorios han sido aclamadas como “raros ejemplos de la investigación y la interpretación combinadas para dar lugar a actuaciones que son tanto impresionantes como atractivas para el oyente”, y ha sido descrito como “una de las voces más enérgicas y persuasivas” en este ámbito.

Ha dirigido en festivales de todo el mundo, y cada vez es más reclamado como director de talleres de interpretación de polifonía renacentista. Ha publicado grabaciones en los sellos Hyperion, Signum y Avie que han recibido el aplauso de la crítica. Sus trabajos han sido seleccionados en tres

ocasiones para el Premio Gramophone de Música Antigua. Sus numerosos estudios publicados incluyen obras de los compositores españoles Tomás Luis de Victoria, Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero, de los principales compositores portugueses de finales del XVI y principios del XVIII, y del compositor inglés William Byrd. Además de Contrapunctus, Owen Rees dirige el Coro del Queen's College de Óxford.

## Selección bibliográfica

Heinz Alfred Brockhaus, *Hanns Eisler*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1961.

Mildred Clary, *Benjamin Britten ou le mythe de l'enfance*, París, Buchet-Chastel, 2015.

Mervyn Cooke, *The Cambridge companion to Benjamin Britten*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Eugene Casjen Cramer, *Studies in the music of Tomás Luis de Victoria*, Londres, Ashgate, 2002.

Giovanni Iudica, *Il principe dei musici: Carlo Gesualdo da Venosa*, Palermo, Sellerio, 1993.

Roberto Kolb, *Silvestre Revueltas (1899-1940). Catálogo de sus obras*. México D. F., Universidad Autónoma de México, 1998.

Rosaura Revueltas (ed.), *Silvestre Revueltas por él mismo*, México D. F., Ediciones Era, 1969.

Kryzstof Meyer, *Shostakowitsch: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Colonia, Schott, 1995 (traducción de Ambrosio Berasain Villanueva: *Shostakovich. Su vida, su obra, su época*, Madrid, Alianza, 1997).

Howard Chandler Robbins Landon, *Vivaldi, voice of the baroque*, Londres, University of Chicago Press, 1993.

Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: the learned musician*, Londres, Norton Paperback, 2000 (traducción de Armando Luigi Castañeda, *Bach, el músico sabio*, Barcelona, Robinbook, 2002).

## José Luis Téllez



Crítico musical y ensayista, realizó estudios musicales privados simultáneos con los de arquitectura. Además de notas para conciertos y artículos operísticos para el Teatro Real, ha publicado un estudio sobre *La Traviata*, un volumen de divulgación (*Para acercarse a la música*), un libro de entrevistas con los miembros de Música Presente (*Música Presente: perspectivas para el siglo XXI*) y el ensayo *Dos trilogías en la vida de un operista. I: Mozart-Da Ponte*. Escribe habitualmente en *Scherzo*, desarrollando la serie de ensayos de pequeño formato titulada *Musica Riservata* y ha colaborado en *El País*, *La Vanguardia*, *Montsalvat*, *Minerva*, *Sibila*, *Melómano* y *ABC de la música*.

Fue crítico titular de *Público* y actualmente es asesor del Aula de Música de Alcalá de Henares y forma parte del consejo de redacción de *Reales Sitios*. Como crítico cinematográfico ha colaborado en *La Mirada*, *Contracampo* y *Archivos* (Filmoteca de Valencia). Forma parte del comité científico de la *Antología crítica del cine español* editada por la Asociación Española de Historiadores de Cine y ha colaborado

en el *Diccionario del cine español* de la Academia Española de Artes y Ciencias Cinematográficas.

Ha realizado programas en Radio Clásica, obteniendo el Premio Pablo Iglesias de Radio en 1984. Ha sido presentador de óperas y conciertos en TVE-2, y director de la sección de música de los programas de Televisión Educativa, para la que ha escrito la serie *Acercarse a la música*. Desarrolla regularmente actividades como profesor y conferenciante en cursos especializados en conservatorios, universidades y asociaciones filarmónicas españolas y extranjeras, tales como el Colegio Español en París, el Instituto Cervantes de París, el Teatro alla Scala de Milán y el Instituto Cervantes de Hamburgo.

## CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE, march.es y YouTube. Si desea volver a escuchar esos conciertos, los audios estarán disponibles en [march.es/musica/audios](http://march.es/musica/audios)

© José Luis Téllez  
© Fundación Juan March,  
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549

### Diseño

Guillermo Nagore

TEMPORADA DE MÚSICA  
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

### Director

Miguel Ángel Marín

### Coordinadores

Sonia Gonzalo Delgado  
Alberto Hernández Mateos  
Josep Martínez Reinoso  
Olga Torres

### Agradecimientos

Enrique Oromendía

Ciclo de miércoles: "Disímiles vidas paralelas", febrero 2019 [introducción y notas de José Luis Téllez]. - Madrid: Fundación Juan March, 2019.

84 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; enero 2019)

Programas de los conciertos: [I] Bach & Vivaldi: "Obras de J. S. Bach y A. Vivaldi", por Benjamin Alard, clave; [II] Eisler & Revueltas: "Obras de H. Eisler y S. Revueltas", por Oxalys; [III] Britten y Shostakóvich: "Obras de B. Britten y D. Shostakóvich", por Julia Sitkovetsky, soprano; Fernando Arias, violonchelo, y Roger Vignoles, piano; [y IV] Victoria y Gesualdo: "Obras de T. L. de Victoria y C. Gesualdo", por Contrapunctus (Owen Rees, dirección), celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 6, 13, 20 y 27 de febrero de 2019.

También disponible en internet: [march.es/musica](http://march.es/musica)

1. Sonatas (Clave) - Programas de mano - S. XVIII.- 2. Música para clave - Programas de mano - S. XVIII.- 3. Fugas (Clave) - Programas de mano - S. XVIII.- 4. Música para clave - Arreglos - Programas de mano - S. XVIII.- 5. Septetos (Clarinete, fagot, flauta, violines (2), viola, violonchelo) - Programas de mano - S. XX.- 6. Septetos (Clarinetes (2), flauta, violines (2), viola, violonchelo) - Programas de mano - S. XX.- 7. Quintetos (Piano, clarinete, flauta, viola, violonchelo) - Programas de mano - S. XX.- 8. Nonetos (Piano, clarinete (2), fagot, trompeta, violines (2), violonchelo, contrabajo) - Programas de mano - S. XX.- 9. Nonetos (Clarinete, fagot, flauta, trompeta, percusión, violines (3), contrabajo) - Programas de mano - S. XX.- 10. Canciones (Soprano) con piano - Programas de mano - S. XX.- 11. Música para violonchelo y piano - Programas de mano - S. XX.- 12. Sonatas (Violonchelo y piano) - Programas de mano - S. XX.- 13. Coros religiosos (Voces mixtas) sin acompañamiento - Programas de mano - S. XVI-XVII.- 14. Ave Regina Caelorum (Música) - Programas de mano - S. XVI.- 15. Música fúnebre - Programas de mano - S. XVII.- 16. Motetes - Programas de mano - S. XVI-XVII.- 17. Fundación Juan March - Conciertos.

## ACCESO A LOS CONCIERTOS

El auditorio principal tiene 283 plazas. Las entradas se ofrecen gratuitamente (una por persona) en la taquilla, por orden riguroso de llegada, a partir de una hora antes de cada acto. Una vez agotadas, se distribuyen 114 para el salón azul, donde se transmite el acto.

**Reserva anticipada:** se pueden reservar 83 entradas en [march.es/reservas](http://march.es/reservas) (una o dos por persona), desde siete días antes del acto, a partir de las 9:00. Los usuarios con reserva deberán canjearla por su entrada en los terminales de la Fundación desde una hora hasta 15 minutos antes del inicio del acto. Más información en [march.es/informacion/reservas](http://march.es/informacion/reservas)

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir **en directo** por [march.es](http://march.es) y a través de YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

## BIBLIOTECA DE MÚSICA

Los objetivos de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos son reunir, preservar y difundir entre el público interesado y los investigadores los recursos necesarios para el estudio del teatro y la música españoles desde el siglo XIX a nuestros días. Su catálogo recoge casi 180.000 registros de todo tipo, destacando los 16 legados, fundamentalmente de compositores, donados a la Fundación. Estos fondos únicos contienen partituras manuscritas, grabaciones sonoras, documentación biográfica y profesional, programas de mano de estrenos, correspondencia y fotografías, entre otros documentos. Muchos de ellos están accesibles en formato digital. Más información en [march.es/bibliotecas](http://march.es/bibliotecas)

## PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en [march.es](http://march.es). Más información en [march.es/musica/jovenes](http://march.es/musica/jovenes)

## RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en [march.es/musica](http://march.es/musica) durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 3.700 conciertos. Más de 200 están disponibles permanentemente en audio y cerca de 550 en vídeo (estos también en YouTube).

## CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las **redes sociales**:



Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir nuestra programación en [march.es/boletines](http://march.es/boletines)

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

## PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

---

### AULA DE (RE)ESTRENOS 106: CANTOS DE EXILIO Y MEMORIA

6 DE MARZO

**Coral de Cámara de Pamplona**

**David Gálvez Pintado**, dirección

Obras de J. Rodrigo, F. Remacha, A. Dúo Vital, S. Bacarisse,  
A. Salazar, R. Halffter, A. José y A. González Acilu

Introducción y notas al programa de **María Nagore**

---

### LA MÚSICA DE LOS REYES CATÓLICOS. TRES MOMENTOS HISTÓRICOS

13 DE MARZO

**Triste España sin ventura:**

**la muerte del príncipe don Juan (Salamanca, 1497)**

**Coro Victoria y Schola Antiqua**

*Reconstrucción musical inspirada en las ceremonias y  
honras fúnebres por el príncipe don Juan de Aragón*

20 DE MARZO

**Juegos de amor cortesano (Laredo, 1496)**

**Vandalia**

*Reconstrucción musical inspirada en  
el poema Juego trobado de Jerónimo de Pinar*

27 DE MARZO

**De Flandes a Castilla (Burgos y Toledo, 1502)**

**Alamire**

*Reconstrucción musical inspirada en las crónicas de  
la llegada a Castilla de Felipe I y Juana I de Castilla*

**Juan Meseguer**, maestro de ceremonias y narrador

Introducción y notas al programa de **Tess Knighton** y **Roger Boase**

---



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada  
2018-2019



Entrada gratuita. Parte del aforo se puede reservar por internet. Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo a través de march.es y YouTube. Los de miércoles, también por Radio Clásica (RNE).

Boletín de música y vídeos en [march.es/musica](http://march.es/musica)  
Contáctenos en [musica@march.es](mailto:musica@march.es)

