

CICLO DE MIÉRCOLES

A CORO

febrero 2015



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

A CORO

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “A coro”: febrero, 2015 [introducción y notas al programa de Luis Lozano Virumbrales y Polo Vallejo]. - Madrid: Fundación Juan March, 2015.

63 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; febrero 2015)

Programas de los conciertos: [I] Coros de ópera; por el Coro Intermezzo del Teatro Real; Miguel Ángel Arqued, piano y Andrés Máspero, director; [II] En torno al crepúsculo “Repertorio polifónico de los siglos XIX y XX”, por el Coro de la Comunidad de Madrid; Karina Azizova, piano y Pedro Teixeira, director; [III] Polifonía española para la Semana Santa “Obras sacras del siglo XIX”, por el Ensemble del Coro Nacional de España; Lola de los Ríos Sánchez, órgano y Héctor Guerrero, director; [y IV] Polifonías de Georgia “Liturgia ortodoxa y cantos profanos”, por el Ensemble Basiani de Georgia; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 4, 11, 18 y 25 de febrero de 2015.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Coros (Voces mixtas) con piano - Programas de mano - S. XVIII.- 2. Coros (Voces mixtas) con piano - Programas de mano - S. XIX.- 3. Óperas - Fragmentos - Programas de mano - S. XVIII.- 4. Óperas - Fragmentos - Programas de mano - S. XIX.- 5. Coros (Voces mixtas) sin acompañamiento - Programas de mano - S. XIX.- 6. Coros (Voces mixtas) sin acompañamiento - Programas de mano - S. XX.- 7. Coros religiosos (Voces mixtas) sin acompañamiento - Programas de mano - S. XX.- 8. Ave verum corpus (Música) - Programas de mano - S. XX.- 9. Responsorios (Música) - Programas de mano - S. XX.- 10. Motetes - Programas de mano - S. XX.- 11. Antifonas (Música) - Programas de mano - S. XX.- 12. Secuencias (Música) - Programas de mano - S. XX.- 13. Ave Maria (Música) - Programas de mano - S. XX.- 14. Música para la Semana Santa - Programas de mano - S. XX.- 15. Fundación Juan March-Conciertos.

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE.

© Luis Lozano Virumbrales

© Polo Vallejo

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción:
El coro: origen, formación y selección de las voces
El canto polifónico: orden y dimensión espacial
De los miembros del coro
- 14 **Coros de ópera**
Miércoles, 4 de febrero - Primer concierto
Coro Intermezzo del Teatro Real
Andrés Máspero, director
- 24 **En torno al crepúsculo**
Miércoles, 11 de febrero - Segundo concierto
Coro de la Comunidad de Madrid
Pedro Teixeira, director
Repertorio polifónico de los siglos XIX y XX
- 34 **Polifonía española para la Semana Santa**
Miércoles, 18 de febrero - Tercer concierto
Ensemble del Coro Nacional de España
Héctor Guerrero, director
Obras sacras del siglo XIX
- 44 **Polifonías de Georgia**
Miércoles, 25 de febrero - Cuarto concierto
Ensemble Basiani de Georgia
George Donadze, director
Liturgia ortodoxa y cantos profanos

Introducción y notas al programa de **Luis Lozano Virumbrales**
y **Polo Vallejo**

Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán
disponibles en www.march.es/musica/audios.



Ninguna música es tan humana y universal como la vocal *a cappella*, liberada de la intervención mediada de un artefacto sonoro. Brota directamente del ser humano. El coro simboliza así el vínculo en comunión de un pueblo con sus raíces y con sus ancestros. Esto explica que casi todas las tradiciones y festividades se hayan servido de la voz humana para representar su nexa con lo trascendente. Este ciclo explora distintas vertientes de la práctica coral, incluyendo repertorios operísticos, clásicos y folclóricos, así como ejemplos procedentes de las liturgias católica y ortodoxa.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

INTRODUCCIÓN

EL CORO: ORIGEN, FORMACIÓN Y SELECCIÓN DE LAS VOCES

“El coro fue inventado en Grecia”. Así, en escueta frase, nos transmite Isidoro de Sevilla el origen del coro, definiéndolo en sus *Etimologías*, como:

una multitud congregada en una celebración religiosa. Se llama coro porque, en un principio, permanecían en pie en torno al altar a modo de corona y consiste en la caridad, puesto que si no hay caridad, se es incapaz de dar una respuesta conveniente.

Estamos en el siglo VII. El llamado *Antifonario de León*, manuscrito copiado en el siglo X por el abad Tormundo a partir de otro perteneciente al reinado de Wamba (año 672) describe, en primicia documental, el coro ideal para interpretar, en su liturgia visigótica, el contenido del manuscrito:

6

Oíd en los coros esos dulces acentos, que llevan a través de los ámbitos sus sonidos graciosos, llenos de luz, límpidos como la nieve. Allí fulge la doctrina realzada por las notas suaves del cantar; a izquierda y derecha se alinean los dos coros: unos empiezan, otros siguen salmeando; después, todas las voces se juntan cantando el *Gloria*. Las dos filas brillan por su actitud y modestia; parecen una nueva jerarquía del orden angelical. La alegría se refleja en sus miradas, signo exterior del júbilo que inunda sus corazones.

Para alcanzar la perfección de tan idílico conjunto, el maestro de coro, en cualquier época, ha de cribar las voces que aspiran a formar parte de él; así lo impone el prólogo del antifonario leonés, al reclamar que se retire del coro a aquel que cante “con voz ronca”, puesto que sus pobres pechos “producen un rugido disonante como un rebuzno, ladra como un zorro”. Del mismo modo, las *Instituciones de los Padres sobre el modo de salmear o cantar*, redactadas por un monje anónimo del siglo XIII, invitan a prohibir en los coros “las voces histriónicas, de comedia, las de garganta, las montaraces de los Alpes, las estruendosas y silbantes, las relinchantes como la vocal de una burra, las mugidoras y balantes como las de los rebaños;

también las afeminadas y toda falsedad de las voces”, ya que “Los que tienen este tipo de voces y carecen del modo natural de cantar, y por tanto no tienen flexibilidad de voz, no sirven para los neumas de la música”. Se trata de seleccionar cantores cuyas características había expuesto Isidoro de Sevilla retomando aquella calidad de las voces –*dulce, sonora, clara*– y aquella cantidad –*grande, media, pequeña*– que Quintiliano explicaba a los futuros oradores:

Se llama perfecta voz a la voz alta, suave y clara: alta, de manera que sea capaz de alcanzar los tonos más elevados; clara, para llenar los oídos; suave, para que cautive los espíritus de los oyentes. Si faltara alguno de estos, la voz no sería perfecta.

Ampliando el texto isidoriano, la Edad Media dotaría a sus cantores de toda una teoría sobre la utilización de los órganos de la fonación con el único fin de que los aptos para formar parte del coro aprendieran a cantar, en cita del tratado *De modo bene cantandi* (1474) de Conrad von Zabern, “con adecuado refinamiento; hacerlo evitando todo cuanto pueda haber de censurable vulgaridad; cantar con conocimiento, sin groserías ni errores; todo aquel que desee cantar bien y con adecuado refinamiento deberá controlar su voz cuidadosamente y no cantar nunca desatenta o descuidadamente”. Se trata de saber –escribe Von Zabern– “distribuir la voz de tres formas: en sonidos graves de forma resonante; moderadamente en sonidos medios, y más delicada para los agudos, tanto más delicada cuanto más ascienda el canto”. Aplicando esta técnica, la sonoridad de un coro será producto de un perfecto empaste de las voces, ese “acuerdo armonioso de los que cantan” que escribía Amalario en el siglo IX comentando que “en un coro cualquiera que discrepe con su voz ofende al oído y perturba al conjunto”, esa exigencia de Jerónimo de Moravia (siglo XIII) de que “en el canto no se mezclen voces desiguales que no empasten”, o el “otro defecto más descarrado que los demás” que –según Von Zabern– es “cantar las notas agudas con voz poderosa e ilimitada; cuando estos gritos se dan en forma individual con voces potentes perturban y confunden el empaste de todo el Coro”.

EL CANTO POLIFÓNICO: ORDEN Y DIMENSIÓN ESPACIAL

En el siglo XIV, Juan de Muris escribía en *Speculum Musicae*: “Quien ignora el canto llano, inútilmente pretenderá acceder al canto mensural”. Tal afirmación nos indica que la práctica de la monodía, al exigir un control del aire para conseguir “uniformidad en giros ascendentes y descendentes de una melodía” es un ejercicio indispensable para alcanzar el empaste de un coro. Madurada la interpretación de la monodía, los cantores deben “estar impuestos en el arte de cantar con artificio”, ese procedimiento que superpone varias melodías sustentadas verticalmente por la consonancia. Y lo que consueña es el unísono, el diapente (la quinta del sonido base) y el diatesaron (la octava), auténticos pilares de la arquitectura polifónica, sustentada en “los sonidos graves que se construyen desde abajo como cimientos y de ellos nacen los agudos”. De acuerdo con los tratados, la consonancia, ese “ponerse de acuerdo varias voces en uno o varios sonidos en un mismo punto”, se produce en las obras a cuatro voces de forma binaria: “la primera voz, la más grave, depende de la tercera porque le da sonoridad y consonancia, así mismo la segunda conduce a la cuarta porque concuerda con ella”. Y, para que las consonancias se perciban en su auténtico valor acústico, también afectivo, los cantores deberán adoptar una colocación espacial y presentarse ante el público de un modo determinado. Como escribe Elías Salomon en el siglo XIII:

[Los cantantes] deben colocarse al modo de las esquinas de la luna. El primero forma una cabeza porque delante de él no hay ninguna voz y detrás tiene a las otras tres. Igualmente el cuarto forma la otra cabeza porque no tiene ninguna otra voz por encima. Hay que tener presente que las cuatro voces se han de colocar siguiendo el contenido del axioma: la tercera resuena con la primera porque consueña en el grave; la cuarta resuena mediante la segunda. Por ello, para que estén correctamente colocados, el que cante la tercera voz debe estar en segundo lugar junto al primero. Quien cante la segunda voz en tercer lugar junto al cuarto; la razón es porque la voz de uno afirmará y adornará la voz del otro e igualmente han de llevar capas del mismo color: primero y segundo, de color violáceo, tercero y cuarto de color rojo.

Esta dimensión espacial del canto se trasladará a los manuscritos e impresos del siglo XVI: en la página derecha del libro

–la izquierda para el oyente– se copia de abajo arriba la música correspondiente al *bassus* y *altus*; en la izquierda, *tenor* y *cantus*. Esta colocación será norma durante siglos incluso en la música instrumental: la *Encyclopédie* de Diderot y D’Alembert reproduce la distribución de la orquesta de la ópera de Dresde situando el *clavecín d’accompagnement*, *violoncelles* y *contrabasses* a la izquierda del *clavecín du Maître de Chapelle*”, colocado en el centro. En 1874, la revista *La Ilustración Española y Americana* comenta el estreno de la *Misa de Réquiem* de Verdi en la Ópera Comique de París con un grabado que ilustra el acontecimiento (véanse págs. 20 y 21). En él se sitúan las voces masculinas a la izquierda y las femeninas a la derecha del director. Para la música coral *Le libre du chef de choeur* de Pierre Kaelin, que en España traduce Tomás Manzárraga como *Dirección coral* en 1959, presenta idéntica disposición: en la segunda fila, bajos, barítonos, tenores II, tenores I; en la primera, altos, mezzosopranos y sopranos.

DE LOS MIEMBROS DEL CORO

Mientras el canto fue esencialmente monódico los compositores no se preocuparon de la disociación de las voces. La terminología medieval de las partes vocales (*tenor*, *duplum*, *triplum*, *quadruplum*) no se identifica con la voz en su altura o timbre; tan solo designa el procedimiento de superponer varias melodías a una voz grave (*tenor*). Será en el siglo XVI cuando se asigne un nombre concreto que determine la altura y el timbre de cada una de las voces del coro: *cantus* (a veces denominado *superius*), una voz de niño; *altus*, una voz aguda de hombre; *tenor*, una voz media, y *bassus*, una voz grave. Pietro Cerone, en *El melopeo y maestro* (1613) –tratado muy difundido en España hasta finales del siglo XVIII– modifica la nomenclatura y da la razón física de cada una de las voces:

...unas canales ay delgadas, y otras mucho más en las cuales se forman los Contraltos y Tiples, otras medianas que sirven de Tenores, y otras en que se forman voces tan llenas y tan resonantes que parecen atronar, sin las cuales no podría aver música perfecta, y estas son las de los baxos.

El ilustrado Tomás de Iriarte, en su poema *La música* (1779), dentro del epígrafe dedicado a las “Calidades de las voces

humanas que componen el coro eclesiástico” desglosará los nombres de las cuatro principales y añadirá la del barítono:

El tiple, ya primero, ya segundo,
este tres puntos más que aquel profundo:
el contralto perfecto, que se extiende
tres grados más abajo:
el tenor, que descende
todavía otros tres; y en fin, el bajo.
siendo todos los puntos veinte y siete
desde el más grave al más agudo tono,
y excluyéndose entre ellos el falsete.
Entre el bajo y el tercero canta el bajete,
llamado barítono.

Hasta el siglo XIX serán los niños quienes se encarguen de ejecutar las voces agudas. Ya a principios del siglo IX Noctker de San Gall describía, en su *Libro de las secuencias*, cómo presentó los versos que componía para facilitar el aprendizaje de los melismas del *Alleluia* “a su maestro Marcelo, quien los hizo grabar ensayándolos con algunos niños”. A los infantes encomendará la *Regularis Concordia* (regla de vida aprobada en Winchester en el siglo X) el canto de aquellas antífonas e himnos con connotaciones textuales próximas a ellos. Sin embargo, hasta el siglo XV no es probable que se mezclasen las voces de hombre y las de los niños en la polifonía.

La distribución hombres-niños seguirá vigente hasta ese florecimiento de grandes masas corales que irrumpe a finales del siglo XIX en España. En 1865 se funda en Pamplona una escuela de música para artesanos con un coro, germen del Orfeón Pamplonés, compuesto por voces de hombres y niños. En 1903, Remigio Mújica introducirá el coro de señoritas para interpretar repertorio de zarzuela u obras sinfónicas. Será el primer coro mixto que se conozca en España, formado por dos secciones: mujeres y hombres, cada una con tres voces correspondientes a los tres estadios de la producción y resonancia de la voz (soprano, mezzosoprano y contralto en las mujeres; tenor, barítono y bajo en los hombres). Idéntica metamorfosis experimentará el Orfeón del Círculo de Obreros de Burgos en 1900 bajo la dirección del musicólogo Federico

Olmeda. La plantilla del Orfeó Catalá nos la facilita Felipe Pedrell en sus *Jornadas de Arte*: “El Orfeó Catalá, hombres y niños, dirigido por el maestro Millet, interpretó con aquella su admirable manera de hacerlo *Trahe me*, del gran compositor sevillano Guerrero”. Por último, en 1909 el maestro Esnaola tomaría una decisión trascendental para el futuro del Orfeón Donostiarra: dar entrada a las mujeres y transformar el coro de voces graves en un coro mixto. Sean cuales sean la formación del coro y sus dimensiones, a su cabeza habrá de situarse siempre el director. Ya Jérôme de Moravia en el siglo XIII afirmaba: “Aunque todos los cantores sean igualmente buenos, elegirán un maestro y director al que atenderán de manera muy diligente”. A lo que añadiría Elías Salomon:

Quando canten [el director] les marcará las pausas con su mano sobre el libro; y si alguno sonara poco o demasiado, o cantara sonidos falsos, les advertirá, discretamente, al oído [...] suenas poco, suenas mucho, cantas con rigidez; de esta forma afirmará todo el canto en su auténtica sonoridad; porque es verdad que el canto tendrá su verdadera y total sonoridad cuando haya un director que lo controle.

11

La cita es intuición del futuro director, cuyo retrato, perfilado en los primeros años del siglo XVIII por el organista de San Francisco el Grande, Antonio Martín Coll, transparenta la figura moderna del director de orquesta, que balancea la música entre la cuadratura de la mano derecha y la sensibilidad de la izquierda: “...los maestros de capilla, habiendo de echar el compás con la mano diestra, les quede libre la siniestra para señalar a los cantores en dicha mano alguna cosa particular”.

LUIS LOZANO VIRUMBRALES

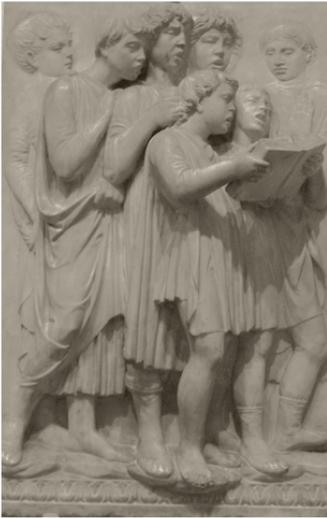
SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- *Actas del congreso internacional “El Motu Proprio de San Pío X y la Música” (1903-2003)*, Barcelona, 2003. Revista de Musicología, 2004, vol.27, nº1.
- Andrés Araiz, *Historia de la música religiosa en España*, Barcelona, Editorial Labor, 1942.
- Antonio Gallego, *Historia de la Música II*, Madrid, Historia 12, 1997.
- Ottó Károlyi, *Introducción a la música del s. XX*. Madrid, Alianza, 2008. Traducción de Pedro Sarmiento.
- José M^a Martín Triana, *El libro de la ópera*, Madrid, Alianza, 2001.
- Jesús Trujillo Sevilla, *Breve historia de la ópera*, Madrid, Alianza, 2007.



Vista general [1] y detalles [2-11] de la cantoría de Luca della Robbia para la Catedral de Florencia (1431-1438). Fue concebida para acoger a los cantantes durante las funciones litúrgicas y sus bajorrelieves reproducen literalmente el Salmo 150, cuyos versículos aparecen también inscritos en el mármol.

12



[2]



[3]



[4]



[5]

¡Aleluya! Alabad a Dios en su santuario, alabadle en su majestuoso firmamento. Alabadle por sus hazañas, alabadle conforme a la muchedumbre de su grandeza. Alabadle al son de las trompetas [3], alabadle con el salterio [4] y la cítara [5]. Alabadle con tímpanos [6] y danzas [8], alabadle con las cuerdas y la flauta [9]. Alabadle con címbalos sonoros [10], alabadle con címbalos resonantes [11]. Todo cuanto respira alabe a Yahvé. ¡Aleluya!



[6]



[7]



[8]



[9]



[10]



[11]

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 4 de febrero de 2015. 19:30 horas

Coros de ópera

I

Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

Alceste

Que les plus doux transports

Vivez, aimez des jours

Livrons nous à l'allégresse

Qu'ils vivent à jamais

Solistas: Legipsy Álvarez, *soprano*; Oxana Arabadzhieva, *contralto*;
César de Frutos, *tenor* y Elier Muñoz, *bajo*.

14

Les dieux, longtemps en courroux, de Iphigenie en Tauride

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

L'allegro, il penseroso ed il moderato

Haste thee Nymph

Solista: Álvaro Vallejo, *tenor*

And young and old come forth to play

Solista: Oihane González de Viñaspre, *soprano*.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Amanti constanti, de Le nozze di Figaro

Solistas: Pilar Moráquez, *soprano*, Celine Kot, *mezzosoprano*.

George Bizet (1838-1875)

Pêcheurs de perles

Sur la grève en feu

Sois la bienvenue

Jules Massenet (1842-1912)

Allégresse, de Don Quichotte

Gaetano Donizetti (1797-1848)

Che interminabile andirivieni!, de Don Pasquale

II

Gaetano Donizetti

L'ore trascorrono, de Roberto Devereux

Giuseppe Verdi (1813-1901)

Patria oppressa, de Macbeth

Va, pensiero, de Nabucco

Si celebri al fine, de I Vespri siciliani

Richard Wagner (1813-1883)

Treulich geführt, de Lohengrin

Modest Mussorgsky (1839-1881)

Escena de la coronación, de Boris Godunov

Solistas: Igor Tsenkman, *bajo* (Boris Godunov);
Alvaro Vallejo, *tenor* (Vasili Shuiski).

15

Coro Intermezzo del Teatro Real

Miguel Ángel Arqued, *piano*

Andrés Máspero, *director*

COROS DE ÓPERA

La palabra, la música y el espacio estructuran una arquitectura que llamamos ópera; los artífices: orquesta, solistas –identificados con el personaje asignado, diferenciados en la tesitura vocal, unificados en su vocación trascendental de divos–, el coro. Ese coro que, en cita de quien fuera primer director de coro del reinaugurado Teatro Real en 1999, Martín Merry:

...no tiene que desempeñar una función clave durante toda la ópera, pero cuando aparezca ha de tener la fuerza suficiente para sobrecoger al público. Los melómanos van a la ópera, en primer lugar, para ver una obra en concreto; en segundo lugar para poder escuchar en vivo a sus solistas preferidos. Rara vez encontramos un aficionado que vaya a la ópera para escuchar al coro. Resulta vergonzoso, ya que el coro desempeña un papel fundamental en la ópera. Los compositores del siglo XIX y XX no han concedido al coro la importancia que merece, relegándolo a rellenar el tiempo entre dos momentos de tensión dramática.

16

Pese a la realidad lamentada, los coros nos harán disfrutar hoy, fuera de escena, de la mejor música operística. Para comenzar, la obra de un revolucionario: **Christoph Willibald Gluck**, “padre de la nueva ópera” que, con los arrestos de la madurez, sintió la necesidad de olvidar moldes obsoletos y fabricar nuevos panoramas:

Cuando me dispuse a escribir música para *Alceste*, resolví eliminar todo abuso introducido tanto por la equivocada vanidad de los cantantes solistas, como por la exagerada complacencia de los compositores que han desfigurado la ópera italiana, transformando el espectáculo más solemne y más bello en el más pesado, en el más ridículo; yo intenté reducir la música a su verdadera función, que es la de servir a la poesía por medio de la expresión, siguiendo las situaciones del argumento, sin interrumpir la acción ahogándola con inútiles ornamentos.

La revolución propuesta en *Alceste* no era el inicio, sino más bien el final de un empeño que cambiaría todo el entramado de la ópera. Para ello, Gluck había reunido en su equipo al poeta Calzabigi, a Durazzo, que dirige teatro, al coreógrafo Angiolini, a Quaglio, que dirigirá la escena, y él mismo se su-

biría al pódium del foso de la orquesta. Si *Alceste* –esa esposa a quien el oráculo de los dioses invita a morir en vez de su esposo Admeto, rey de la griega Tesalia– es aventura, con riesgos asumidos, *Iphigénie en Tauride*, la leyenda de Agamenón en Troya, es el placer final de la meta alcanzada. Y el libreto de ambas es idóneo para que, en comentario de Rameau, “el canto imite a la palabra, como si el hombre hablase en vez de cantar”.

El pasado era **Händel**. Su obra, ya “a la italiana”, ya “a la francesa”, ya adoptando resabios del inglés Purcell, ejemplifica los aspectos cosmopolitas de la ópera seria: todo un aparatoso espectáculo al servicio de un público embelesado por las filigranas vocales de sus divos –preferentemente *castrati*–, toda una tragedia lírica de efectos de lujo inmoderado que subliman unos libretos de un barroquismo decadente en los que se entremezclan lo heroico y lo mitológico. Händel ve la ópera o el oratorio como cauce para expresar música, no como materia para revolucionar escenografías. *L'allegro, il penseroso ed il moderato*, una oda pastoral basada en poemas de Milton (el poeta de *El paraíso perdido*), que su amigo Carlos Jenness entreteje para presentar caracteres bien diseñados: hombre alegre - hombre contemplativo. Para equilibrar estas antagónicas psicologías, Jenness crearía el término medio, el moderado, que Händel hará cantar en la tercera escena.

Mozart, que ha vivido con entusiasmo la reforma de su amigo Gluck aporta a la nueva ópera una esplendorosa musicalidad. Experto en las posibilidades de la voz –él mismo canta de alto– sus coros son un hito en la historia de la práctica coral, al servicio de esos libretos ingenuos y pícaros, hábiles resúmenes de hechos en boga caracterizados por la fluidez escénica que conlleva la ópera cómica. *Las bodas de Fígaro* (1786), segunda parte de la trilogía creada por Beaumarchais sobre el mito de Fígaro y que adapta para Mozart Lorenzo da Ponte es socialmente subversiva. Los sirvientes, los cantantes, no son espectadores sino analistas de los conflictos de la aristocracia, a quien respetan con ironía y adulan con cortesía. La escena que escuchamos, es puro realismo: “bosque del castillo sevillano del conde de Almaviva; cazadores con esco-

petas, campesinos y campesinas. Dos jovencitas comienzan a cantar: ‘Amantes constantes, adictos al honor, / cantad, load a tan sabio señor’; / ‘¡cantemos loemos a tan sabio señor!’”, insistirá el coro.

El siglo XIX francés ha olvidado la *opéra-ballet* y la *tragédie lyrique* del pasado para echarse en brazos del italianismo y wagnerismo. El hecho lo analizamos en los coros de **Bizet** y **Massenet** programados esta tarde; dos coros de aclamación a personajes imaginarios: Don Quijote en busca de aventuras, en Massenet; la sacerdotisa Leila, que llega al templo, en Bizet. Ambos provienen de un mundo onírico, aunque la fantasía de Carre-Bizet nos lleve a la exótica isla de Ceilán, y la de Massenet a la plaza de “un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme”; una plaza manchega en la que, copiando la anotación del libreto al primer acto, “el gentío colocado por grupos al fondo de la plaza, mirando hacia fuera grita ‘¡Alegría!’, otro grupo ‘¡Alegría!’”. Las aclamaciones se acercan; grupos llegando de fuera anuncian la llegada de Don Quijote ‘¡Alegría!’”. *Pêcheurs de perles* se estrenó en 1863 en el Théâtre-Lyrique du Châtelet de París. Nuestro Teatro Real la programaba en la temporada 1888-1889, una temporada con plantilla estable de lujo: “100 profesores de orquesta, 98 coristas, 34 bailarinas. *Los pescadores de perlas* cerraron la temporada con éxito clamoroso y personalismo de Gayarre”, que habría de morir, en su casa madrileña, pocos meses después, el 2 de enero de 1889. Los coros que inician la representación, “Sur la grève en feu”, se interpretan en una “playa árida y salvaje de la isla de Ceilán. Unos pescadores acaban de montar sus tiendas, mientras otros bailan y beben al son de instrumentos hindúes”.

Italia es la patria de la ópera; una ópera siempre cosmopolita, monopolio de los procedimientos musicales de la primera mitad del siglo XIX italiano, y no solo por el gusto del público o preferencia de los músicos, sino también porque la enseñanza musical está subordinada a su férula. Este concierto incluye la que según la crítica fue “la última de las grandes óperas bufas italianas”: *Don Pasquale* (1843) de **Donizetti**. La escena que oímos es el trajín de sirvientes de una villa ro-

mana del siglo XIX, testigos, en clave de comicidad, de celos, de amores o desamores entre la juventud y la vejez. Con *Roberto Devereux*, nos trasladamos a la corte de quien fuera su amante, Isabel I. En su palacio de Westminster se escenifica la tragedia lírica sobre Devereux, segundo conde de Essex, acusado de traición y sometido a un proceso que abre el coro en el segundo acto.

Nadie como **Verdi** ha sabido trasladar a la escena las obras literarias más amadas por el Romanticismo o respetar hechos históricos con fidelidad de investigador. Las dos obras que disfrutamos esta tarde son bellos ejemplos. El comentario al coro “Va pensiero” ha de ser el Salmo 137 del rey David: “Junto a los ríos de Babilonia nos sentábamos y llorábamos acordándonos de ti, Sión. / Sobre los sauces colgábamos nuestras cítaras / y los que allí nos habían llevado cautivos nos pedían que cantásemos / ¡Cómo cantaremos canciones de Jehová en tierra de extraños!”. “William Shakespeare – nos ha dejado escrito Verdi– es uno de mis poetas favoritos, lo tengo en mis manos desde mi más temprana juventud”. Y dentro de su obra, “está *Macbeth*, al cual amo más que a todas mis otras óperas”. Cuando Verdi recibe la adaptación de Francisco Piave, el compositor escribe: “esta tragedia es una de las grandes creaciones humanas, si no podemos sacar algo grande de ella, al menos intentemos hacer algo extraordinario”. Luego, el estreno, en el Teatro della Pergola de Florencia en 1847, será apoteósico; apoteosis que acogerá el recién estrenado Teatro Real madrileño en 1851.

“Ningún músico –en palabras de Federico Sopena– ha podido llegar a la ambición que se resume en la frase decisiva: la música del porvenir”. **Wagner** asume la aspiración esencial de la música romántica, la “fusión de las artes”. En su ópera, el sistema del *leitmotiv*, reminiscencia, transformación de una melodía en personaje, busca la aspiración suprema del Romanticismo: dar a la música toda la flexibilidad y toda la continuidad de un proceso psicológico. Su estructura disuelve teatralmente la vieja ópera italiana. La orquesta, protagonista principal, quiere expresar, en cita de Baudelaire, “los grandes aspectos de la naturaleza, y la solemnidad de las

grandes pasiones del hombre”. *Lohengrin*, primer eslabón imprescindible para la definitiva emancipación wagneriana, se estrena en Weimar el 28 de agosto de 1850 con la dirección de Franz Liszt. Tras el éxito, comparte por carta su alegría con el compositor su amigo entrañable: “Se ha reconocido ante todo que *Lohengrin* es la obra de arte más admirable que poseemos hasta el presente”. Sin embargo, tras la representación en Leipzig manifiesta también por carta, “una sola observación me parece que sería práctica; es respecto a la marcha excesivamente rápida de los coros en la tercera escena (segundo acto), prescrito por tu indicación metronómica. Un retardando sería tanto necesario cuanto que de hecho es ahí donde los coros fracasaron y los pasajes en cuestión no han producido todo el efecto que debería ser infalible”; consideración a la que Wagner, enamorado de “su obra”, contesta: “Estoy completamente resuelto a no dejar representar *Lohengrin* sin mí”. *Lohengrin*, aun sin Wagner, sería la ópera preferida por todos los escenarios mundiales y “*Treulich geführt*”, la marcha que



conduce a Elsa y su caballero hasta la alcoba nupcial, reclamo de toda boda burguesa.

Pushkin concibió *Boris Godunov* como serie pictórica de una crónica realista. **Mussorgsky** respetó esta estructura plástica rompiendo con la vieja ópera seria, con el “drama en música” wagneriano, con la tradicional continuidad de escenas. César Cui dejó escrito: “Los músicos rusos reservan a los cantores toda la supremacía musical”, y en *Boris* el coro no existe, el pueblo puesto en movimiento es quien da a la escena un sabor de ese realismo social propugnado en lo literario por Gógol y en lo político por el aristócrata anarquista Bakunin. “¡Qué verdad hay en la exageración de las lamentaciones del pueblo, forzado contra su voluntad a suplicar a Boris que sea un tirano!”. La frase de Cui es esencia del texto “¡a quién nos has abandonado!”, que canta el pueblo en el patio del monasterio Novodievichy, en cuya iglesia se coronará como zar a quien fuera secretario de Iván el Terrible, Boris Godunov.



Verdi dirigiendo el estreno de su *Misa de Réquiem* en la Ópera Comique de París. Grabado en *La ilustración española y americana* (30 de junio de 1874).

CORO INTERMEZZO

Con una trayectoria iniciada en 2004, el Coro Intermezzo debuta en el Teatro Real en 2009 con *Rigoletto*. Como coro titular del Teatro Real desde 2010, ha participado en un gran número de montajes operísticos, como *Saint François d'Assise*, *Alceste* o *Lady Macbeth*, y los estrenos de *The Perfect American* o *Brokeback Mountain*. Ha cantado con directores de la talla de López Cobos, Hengelbrock, Haenchen, Piollet, Currentzis, Davies, Muti, Rattle, Hanus, Heras-Casado o Engel.

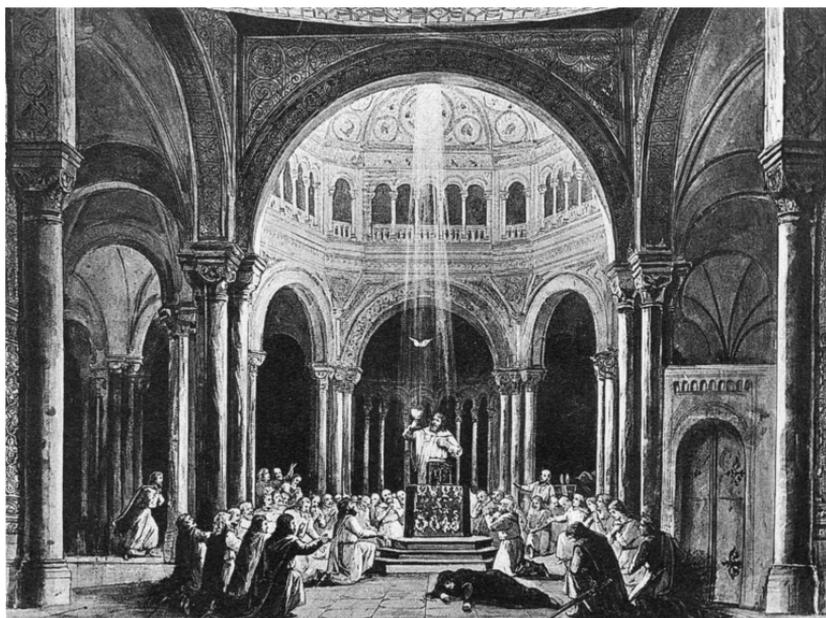
Entre los directores de escena cabe mencionar a Font (Els Comediants), La Fura dels Baus, Del Mónaco, Carsen, Sagi, Espert, Sellars, Platel, Pasqual, Tcherniakov, Haneke, Daniels o Warlikowski. Intermezzo acredita desde 2011 la certificación de calidad europea de gestión cultural ISO 9001.

MIGUEL ÁNGEL ARQUED

Estudió piano, dirección coral y pedagogía pianística con destacados maestros. Ha actuado como solista y músico de cámara en toda la geografía española, y ha desarrollado su amplia carrera como pianista acompañante, con cantantes como Ana María Iriarte, Gloria Ruiz Ramos, Patricia Kraus o Carmen de Lucas. Ha grabado para RTVE y para la SGAE.

ANDRÉS MÁSPERO

Inició sus estudios de piano y dirección orquestal en su país natal (Argentina). En la Universidad Católica de Washington obtuvo el doctorado en Artes Musicales. Fue director del coro del Teatro Argentino de La Plata (1974-78) y más tarde del Teatro Municipal de Río de Janeiro durante cinco temporadas. En 1982 fue nombrado director del coro del Teatro Colón de Buenos Aires y en 1987 ocupó ese cargo en la Ópera de Dallas. Posteriormente, durante ocho temporadas fue director del coro del Gran Teatre del Liceu de Barcelona y, de 1998 a 2003, del coro de la Ópera de Fráncfort. En 2003 fue nombrado, por iniciativa de Zubin Mehta, director del coro de la Bayerische Staatsoper de Múnich. Desde 2010, invitado por Gerard Mortier, ocupa el cargo de director del Coro Titular del Teatro Real.



23

Escena del Acto III de *Parsifal* de Wagner en su estreno de 1882. Diseño de Paul von Joukowsky.

Solistas del Coro Intermezzo

Legipsy Álvarez, *soprano*

Oxana Arabadzhieva, *contralto*

César de Frutos, *tenor*

Elier Muñoz, *bajo*

Álvaro Vallejo, *tenor*

Oihane González de Viñaspre, *soprano*

Pilar Moráquez, *soprano*

Celine Kot, *mezzosoprano*

Igor Tsenkman, *bajo*

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 11 de febrero de 2015. 19:30 horas

En torno al crepúsculo

I

CANCIONES DE LA NOCHE

Josef Rheinberger (1839-1901)

Abendlied n° 3, de Canciones sagradas Op. 69

Johannes Brahms (1833-1897)

Waldesnacht Op. 62 n° 3

Edward Elgar (1857-1934)

An evening scene

Einojuhani Rautavaara (1928)

Sommarnatten

LA NOCHE DEL NIÑO

Fernando das Neves Lobo (1974)

Ó, ó, menino ó (Trás-os-Montes, Portugal)

Alejandro Yagüe (1947)

Cantus firmus n° 1 (canción de cuna)

Morten Lauridsen (1943)

Nocturnes

Sa nuit d'Été (poema de Rainer Rilke)

Soneto de la noche (poema de Pablo Neruda)

Sure on this shining night (poema de James Agee)

Épilogue: Voici le soir (poema de Rainer Rilke)

II

Paweł Łukaszewski (1968)

Nunc dimittis

Tarik O'Regan (1978)

Threshold of night

Nunc dimittis

25

John Tavener (1944-2013)

As one who has slept

Eric Whitacre (1970)

Sleep

Leonardo dreams of his flying machine

Coro de la Comunidad de Madrid

Karina Azizova, *piano*

Pedro Teixeira, *director*

EN TORNO AL CREPÚSCULO

La poesía es el sustrato que subyace en el programa de hoy. Todo un recital de versos en el que el tiempo no existe y las diferentes estéticas se funden en una. La lengua tampoco importa: si presentimos ecos de lírica francesa, castellana, inglesa o alemana es coincidencia de programación. No ha habido músico que se resistiera al atractivo fonético y rítmico de la poesía, aunque supiera de antemano que los sonidos creados subyacían en el poema. Los poetas, los músicos de esta tarde, todos ellos han sabido –en lejanía cronológica, en cercanía ideológica– hermanar poesía y música en idénticos criterios de recitación, una recitación diversificada en los procedimientos, en las estructuras a utilizar.

En Alemania, el Lied es origen, tradición y vanguardia; y ello en cualquier época de su historia, en cualquier estamento de su sociedad, en cualquier nivel intelectual, en cualquier reunión familiar o de camaradería. Lo es también en la iglesia e incluso en la taberna. Desde las sencillas melodías de los *Meisterlieder* medievales hasta el complejo Lied con orquesta del tardío Romanticismo, la tradición no se ha perdido sino que se ha ido incrementando en cada época. La definición, ya casi tópica, de Krause en *Von der Musicalischen Poesie*, de 1753 –“en el Lied se unen música y poesía para, asociadas sus fuerzas, crear una obra sensorialmente perfecta”– conlleva una terminología evolutiva, desde la Edad Media. *Meisterlieder*, es el maestro de la canción, una canción entendida en su sentido más amplio: composición monódica vocal. *Minnensänger* es el poeta de amor cortés. *Geisslerlieder*, el piadoso flagelante que suma canción a su penitencia. A partir del siglo XV también se diferencian terminológicamente las diversas fuentes de creación: *Volklied* es la canción popular, de ella se surtirá la música del culto luterano cuando, algo más tarde, el poeta Hans Sach y el músico Johan Walter aúnen fuerzas para crear el *Choral*. El *Kunstlied* –canción artística– es alquimia de poetas y compositores al mezclar en una misma estructura (ABA) el *Volklied* y el aria italiana. El experimento acarreará confusión en la terminología –canción a solo con bajo continuo, canción estrófica, aria, oda, romanza...– pero también acerca-

miento a su forma definitiva, aproximación a su carácter musical, afecto en los sentimientos, definición concreta del Lied.

Beethoven como tímido pionero, Schubert y Schumann como artífices punteros, son jalones imprescindibles cuando nos queremos aproximar, a través de Brahms, al repertorio liederístico del siglo XIX, e incluso a aquellos que han buscado la aventura del Lied en el XX. Los primeros, como resumen genial, identificados con la poesía de Goethe, Hölderlin o Schiller, van preparando en la intimidad de una voz y un piano esa línea melódica, fluida, rítmica, expresiva, cuidadosamente adaptada al texto, en arquitectura, a veces simétrica (Lied estrófico) a veces libre (Lied continuo) que caracteriza la inmensa producción que el siglo XX heredó del XIX.

La evolución del Lied, en su concreción vocal, en su derroche de afectos, discurre paralela a la monodia profana medieval; son formas tan avocadas, por destino, al placer de la intimidad poética que, cuando lo individual ha traspasado las puertas del hedonismo, urge el placer compartido en colectividad polifónica. El salto, la aventura, fue experiencia en Schubert; Schumann la vivirá como norma; en la obra de Brahms, la experiencia, la normalidad es, ya, cumbre. Experiencia, normalidad y cumbre recogen, como puerta abierta a nuevos procedimientos, a nuevas estéticas polifónicas, las tres generaciones que estructuran el programa de esta tarde: el Lied polifónico sentido por el siglo XIX, la canción sentida por el XX y también por el XXI.

LA NOCHE Y EL LIED

Dos pequeñas formas poéticas, musicales, son suficientes para evocar la noche: la serenata (“concierto de música que se da por la noche” en definición del *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* que publica Terreros en 1786) y el *Nocturno*, que primero fue procedimiento instrumental, luego, vocal y más tarde vocal-instrumental:

Los nocturnos han quedado hasta el presente como modelos de elegancia y de tristeza novelable sin afectación; son

verdaderos poemas de la noche, tan pronto en calma como la luz argentada de la luna, tan pronto ensombrecidas por las nubes que oscurecen el horizonte y el corazón del poeta; a veces, atravesado por algún drama sangriento, el eco de alguna terrible batalla.

La cita lírica de Gerardo Diego a su edición de *Nocturnos de Chopin*, diecinueve comentarios que él, entre paréntesis, denomina “paráfrasis románticas”, plasma una variada gama de colores de la noche que, en la distancia del tiempo, parece sentir **Morten Lauridsen** cuando comenta sus *Nocturnes*:

Cuatro poemas compartiendo un motivo común, la *Noche*, proporcionan los textos para mi ciclo *Nocturno*; obra de encargo de la Asociación Americana de Directores de Coro para la convención nacional de 2005. Para la atmosférica “Sa nuit d’été” de Rilke, varios temas melódicos son apoyados por coloridas y densas armonías, tanto en la parte coral como en la de piano, conduciendo a una sección culminante donde todas se reúnen y se combinan simultáneamente. El “Soneto de la noche” de Neruda, de sus *Cien Sonetos de amor*, habla sobre un amor eterno que trasciende a la muerte reafirmando al mismo tiempo la vida. Mi versión *a cappella* de este maravilloso poema es predominantemente tranquila, serena y al modo de la música popular, utilizando armonías directas para las líneas vocales largas y líricas. La maravillosa “Sure on this Shining Night” de Agee se ajusta mucho a una canción de teatro musical americano, un género por el que he tenido estima toda la vida. La conmovedora “Voici le soir” de Rilke, recuerda la apertura de sonidos de campana y a los acordes con tinte de jazz, del primer movimiento, sirve a modo de epílogo, concluyendo tranquilamente este ciclo de canciones de noche viendo cómo desciende la oscuridad.

Y comenzamos a fantasear la noche musical. Desde el Principado de Liechtenstein, **Rheinberger**, que servirá al enigmático soñador Luis II de Baviera como maestro de capilla, canta a la noche en *Drei Geistliche Gesänge*. Un coro de seis voces interpreta la escena que, relatada por el evangelista Lucas, la Edad Media representaría en forma de drama litúr-

gico (*De peregrino in die lune Pasche*). La melancólica escena de un atardecer del lunes de Pascua describe el encuentro de Jesús, transformado en peregrino, con dos de sus discípulos que, desilusionados por no ver resucitado a su Maestro regresan a Emaús: “quédate con nosotros porque ya atardece y el día ya ha declinado”.

El poeta berlinés Heyse y **Brahms** escuchan, en la “frescura del bosque, una lejana melodía de flauta y los trinos de los sagrados pájaros”, en una obra en la que “el texto no impone aroma popular o nacionalista a la música, en cita de Geiringer, y así vemos al compositor como un genuino romántico en el Op. 62, tercer Lied, “Waldesnach”, tan conmovedoramente íntimo”.

Elgar, estudiante autodidacta, allá en tierras de la medieval Worcester, cumbre del posromanticismo inglés, consiguió elaborar una obra independiente, manteniéndose inglés auténtico en una época en la que había que seguir a Wagner antes que a Debussy. *An evening scene*, bella descripción de los versos 31, 32, 33 del poema *The river*, que Coventry Kersey publicara en 1844, es pasión, en la madurez, por la tradición melódica inglesa. Hoy, unas melodías de atractiva tensión se deslizan del coro de voces blancas al coro de voces graves, casi en un juego de superposición melódica, creando una atmósfera nocturna de irrealidad. Es la noche reflejada en las tranquilas aguas del río.

“Si un artista no es un modernista cuando es joven, no tiene corazón. Y si es un modernista cuando fuere viejo, no tiene cerebro”. La cita del finlandés **Rautavaara** es proclama de su quehacer musical: técnicas seriales, ya en su juventud, con *Réquiem de nuestro tiempo*, un serialismo, bien es verdad, con resultados sonoros más próximos a Bruckner que a Boulez; incursiones en el constructivismo, y vuelta a la tradición con dejes estético-místicos, buscando mundos espirituales e inmateriales, como en su sinfonía *Ángel de la Luz. Sommarnatten*, compuesta con material popular arropado por cristalinas disonancias, suena a nostalgia. Pero es que la

obra de sus 52 años homenajea a su maestro y protector Jean Sibelius, quien para su Op. 90 había elegido idéntico texto, aquel que el poeta finlandés Runeberg escribiera en 1804.

De las últimas canciones del programa, una, *Sleep (Sueño)*, se identifica con la noche; la otra, *Leonardo dreams of his flying machine (Leonardo sueña con su máquina voladora)*, es una ensoñación atemporal de Leonardo da Vinci proyectando una máquina “para transportar a un hombre hasta el sol”. **Whitacre**, el compositor estadounidense para quien “escribir para coro es y será siempre mi vocación”, selecciona para ambas obras poemas de Charles Silvestri. Musicalmente amalgama armonía y contrapunto tradicional con una distorsión melódica y textual de vanguardia; vanguardia que crea, en la segunda parte de *Leonardo*, “el vuelo”, una tensa atmósfera rítmica de la que emana la segunda soprano con el estribillo “Leonardo, ven a volar, ¡Leonardo, sueña!”.

LA CANCIÓN DE CUNA

El programa hace susurrar canciones de cuna; una canción de cuna, una nana de raigambre ancestral, de comunicación y transmisión esencialmente orales, que las madres cantan a sus pequeños al anochecer; un ritmo uniforme y una sencilla melodía consiguen el objetivo primordial: propiciar el sueño, alejar del niño los malos espíritus. La canción de cuna es sustancialmente monódica. Por ello, en cita de Federico Sopena, “los arreglos polifónicos empañan no pocas veces la pureza de la fuente y el estilo. No ha sido rara la mutua incompreensión entre folkloristas auténticos, como Torner o Donostia y los orfeones”. **Fernando das Neves**, con una canción de cuna tradicional portuguesa ensambla, en simple armonización, la frescura de la canción monódica con las más sutiles armonías de una polifonía culta que sabe dialogar, como autentica estructura de villancico, entre los solistas y el coro. El burgalés **Alejandro Yagüe**, alumno de Petrassi en Roma, elabora su primer *Cantus Firmus*, esa melodía preexistente utilizada como germen de composición, partiendo de tres breves can-

ciones del *Folklore de Burgos* que Federico Olmeda recopilara en 1903. Un coro interpreta la canción popular sustentada por otros dos que, a boca cerrada, producen efectos, a veces chirridos, del balanceo materno sobre la cuna.

LA NOCHE EN LO SAGRADO

Ahora el rito sacraliza la noche; la música cumple una función en el calendario litúrgico. *Threshold of night* del inglés **Tarik O'Regan**, encargo del St. John's College de Cambridge para el ciclo de Navidad, se estrena en su capilla el viernes anterior al primer domingo de Adviento de 2006. Si no fuera por ciertas licencias armónicas de vanguardia, cuando *tutti* y solistas dialogan, sentimos el estilo concertado del barroco inglés. *As one who has slept* es una antífona del ciclo de Pascua en el rito ortodoxo. **Tavener** distribuye la música entre dos coros: uno esboza, a través de la exclamación "Ah", la sorpresa de las tres Marías, testigos de que "El Señor ha resucitado", texto que canta el primer coro.

La música que el polaco **Lukaszewski** y el inglés Tarik O'Regan escribieron para el cántico *Nunc dimittis*, relato del evangelista Lucas sobre la presentación del Niño en el Templo – "Ahora llévate a tu siervo, Señor, en paz" – asimila el ambiente reglamentado para su interpretación: el rito anglicano lo hace al atardecer, en el oficio que llaman Evensong. En la liturgia católica en completas, es la última hora de la jornada con resabios de mágico simbolismo. La tradición mantiene una interpretación musical en penumbra. La aspersión que el superior hace con hisopo sobre cada uno de los asistentes materializa los versos del himno que han cantado: "Aleja los malos sueños, / y los fantasmas de la noche". Luego, copiando la *Regula Monachorum* de Benito de Nursia (siglo VI): "acabadas las Completas, a ninguno se le permite hablar cosa alguna, sea lo que fuere".

CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Reconocido como uno de los mejores y más dinámicos coros españoles, se ha distinguido desde su creación en 1984, por iniciativa de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, por la versatilidad de sus actividades, que abarcan tanto conciertos *a cappella* y con orquesta, como la presencia constante en la escena lírica y en los estudios de grabación. Su prestigio creciente ha impulsado su aparición en los más importantes escenarios españoles y extranjeros, como Alemania, Bélgica, Francia, Polonia, China, Japón, Marruecos, México y Yugoslavia.

Fue su primer director, Miguel Groba, quien consolidó el conjunto y estableció su sólido prestigio. Desde el año 2000 hasta 2011, Jordi Casas Bayer prosiguió la labor iniciada por Groba y amplió su repertorio, que se extiende desde la polifonía y el Renacimiento hasta nuestros días, colaborando frecuentemente tanto con orquestas españolas como con extranjeras, y con directores como Eric Ericson, Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Antoni Ros-Marbà, Víctor Pablo Pérez, Miguel Ángel Gómez Martínez, Juanjo Mena,

Alberto Zedda, Mariss Jansons y Claudio Abbado, entre otros.

En el ámbito escénico destaca su presencia en el Teatro Real, Teatros del Canal y Teatro Auditorio de San Lorenzo de El Escorial. No menos significativa es su actividad discográfica, donde cuenta con registros para sellos como Decca, Deutsche Grammophon, Naxos, Verso y Auvidis.

Desde octubre de 2012 Pedro Teixeira es el director titular del este Coro.

KARINA AZIZOVA

Nace en Ashgabad (Turkmenistán). Estudia piano desde los siete años en su ciudad natal y se traslada luego a Moscú. Ganadora de distintos concursos internacionales, ha ofrecido recitales por todo el mundo. Colabora con músicos como Radovan Vlatkovich (trompa) o Gérard Caussé (viola), ha acompañado a Teresa Berganza en el Festival de Fez (Marruecos) y al Coro de la Comunidad de Madrid en sus giras por Japón, China y México. Ha realizado grabaciones para TVE y RNE, y actualmente es pianista titular de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

PEDRO TEIXEIRA

Nació en Lisboa. Inició sus estudios musicales en la Academia de Amadores de Música en 1981, y completó los cursos de teoría musical y análisis y composición con el profesor Eurico Carrapatoso. Tiene un máster en dirección coral por la Escola Superior de Música de Lisboa, con el director Paulo Lourenço. También ha sido profesor de la Escola Superior de Educação de Lisboa hasta 2012, donde impartía Técnica vocal y Dirección coral.

En el año 2000 puso en marcha Officium, un grupo vocal profesional dedicado a la interpretación de música polifónica portuguesa de los siglos XVI y XVII. En 2002 fue galardonado con el premio Director más prometedor de Tonen de los Países Bajos. Ha sido cantante del Coro Gulbenkian desde 2005 hasta 2012 y continúa cantando en el Coro Gregoriano de Lisboa, en el que también es solista.

Dirige en Portugal al Coro Ricercare y al Coro Polifónico Eborae Musica desde 1997. Ha sido el director del Grupo Coral de Queluz desde 2000 hasta 2012. Es director artístico del taller internacional Escuela de

Música de la Catedral de Évora, que ya va por su decimoquinta edición anual.

Desde la creación de Officium se dedica a la interpretación de música vocal renacentista, pero también lo compagina con la música contemporánea como director del Coro Ricercare, al que ha dirigido en varios estrenos mundiales. Debido a su continuo e intenso trabajo coral, Pedro Teixeira ha sido reconocido como uno de los principales directores de coro de Portugal. Como tal, ha sido invitado por la Fundación Gulbenkian para preparar al Coro Gulbenkian en varios conciertos desde 2011, y continúa su colaboración con la Fundación como director invitado durante las temporadas actual y próxima. Ha actuado en innumerables países, tanto cantando como dirigiendo. En Barcelona dirige, junto con Peter Philips, Ivan Moody y Jordi Abelló, el taller de canto coral Victoria 400, dedicado al Renacimiento y a la música contemporánea española, portuguesa y ortodoxa.

Desde noviembre de 2012 es el director del Coro de la Comunidad de Madrid.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 18 de febrero de 2015. 19:30 horas

Polifonía española para la Semana Santa

I

DOMINGO DE RAMOS

Norberto Almandoz (1893-1970)

Antífona “Hosanna, filio David”

José Ignacio Prieto (1900-1980)

Antífona “Pueri Haebreorum”, Salmo XXIII

34

JUEVES SANTO

Nemesio Otaño (1880-1956)

Motete “O sacrum convivium”

Vicente Goicoechea (1854-1916)

Motete “Ave verum corpus”

Triludio al Santísimo Sacramento

Caro mea

O, Sacramentum

Laudes gratiae

VIERNES SANTO

Nemesio Otaño

Responsorio “Velum templi”

Norberto Almandoz

Responsorio “Tenebrae factae sunt”

José Antonio Donostia (1886-1956)

Responsorio “Caligaverunt oculi mei”

Responsorio “Velum templi”

Luis Iruarrizaga (1891-1928)

Improperia “Popule meus”

Secuencia “Stabat mater”

II

POLIFONÍA EN HONOR DE LA VIRGEN

Julio Valdés (1877-1958)

Antífona “Regina coeli”

Mariano Viñas (1868-1954)

Antífona “Salve, Regina”

Josep Sancho Marraco (1879-1960)

Antífona “Salve, Regina”

José Antonio Donostia

Motete “Dulcis amica”

Luis Iruarrizaga

Motete “Regina mundi”

José Antonio Donostia

Antífona “Ave, Maria”

Benigno Iturriaga (1908-1992)

Antífona “Ave, Maria”

Vicente Goicoechea

Antífona “Ave, Maria”

Ensemble del Coro Nacional de España

Lola de los Ríos Sánchez, órgano

Héctor Guerrero, director

LA MÚSICA DEL MOTU PROPRIO

Motu proprio, tra le sollicitudine

Dado en nuestro Palacio Apostólico del Vaticano en la fiesta de la virgen y mártir Santa Cecilia, 22 de noviembre 1903, primero de nuestro pontificado. Los Ordinarios han de tener un cuidado especial de la música sagrada para conseguir sea arrancada de la Iglesia toda música profana: se interpretan el aria del bajo, la romanza del tenor, el *duetto*, la cavatina, la *cavaletta*, el coro final; se adaptan melodías teatrales al texto sagrado y se componen nuevas calcadas de ese estilo operístico, convirtiendo las funciones de la Religión en mundanas representaciones, transformando la Iglesia en teatro y profanando los misterios de nuestra fe.

36

El texto de Giuseppe Sarto (ya proclamado papa con el nombre de Pío X) parece copia de aquel cuadro que en 1740 pintara Feijóo en el discurso “Música de los templos”, en su *Teatro crítico universal*: “Las cantadas que ahora se oyen en las iglesias, son [...] las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de minuets, recitados, arietas, alegros, y a lo último se pone aquello que llaman grave; pero de eso muy poco, porque no fastidie”.

Feijóo y Sarto han vivido en la música litúrgica una “relajación lamentable, la mayor que padeció este Arte nobilísimo”; los dos han intentado controlar la situación, los dos han tenido respuesta oficial de renovación. Nuestro benedictino gallego en la *Encíclica Annus Qui Hunc* de Benedicto XIV “sobre el culto y esplendor de los Oficios litúrgicos y de la música”, de 1749, que marca “límites entre el canto y sonido de la Iglesia y el del teatro”. El patriarca de Venecia, ya proclamado papa, con su *Motu Proprio* de 1903:

Nuestra atención se fija hoy en uno de los abusos más generales, más difíciles de desarraigar, en uno que debe deplorarse allí donde todas las demás cosas son dignas de la mayor alabanza por la belleza y suntuosidad del templo; tal es el abuso en todo lo concerniente a la música sagrada.

El Motu Proprio, primer código jurídico de la música sagrada, legisla aplicando la doctrina del pasado con precisión técnica: define y acota lo permitido y prohibido en la Iglesia, concreta procedimientos monódicos o polifónicos, señala función y características de las voces e instrumentos; todo un tratado de música sacra, resultado final no solo de aquel *Reglamento para la música sacra que Su Santidad el Papa León XIII se ha dignado aprobar y ha ordenado su publicación el 6 de julio de 1894 con Reglas generales para la música que ha de usarse en las funciones eclesiásticas e Instrucciones para promover el estudio de la música sagrada y para evitar los abusos*, sino también de ese movimiento de renovación litúrgico-musical cuya labor fue llevada a cabo por “aquellos hombres egregios, llenos de celo por el culto divino que se unieron en florecientes sociedades y restablecieron el honor del arte sagrado en sus iglesias y capillas”.

La cita pontificia es reconocimiento oficial; todo un acto de agradecimiento a cuantos tomaron conciencia de que su “degradada práctica musical, digna de ser llorada con lágrimas de sangre” –como lamentaba Eustaquio Uriarte– había que transformarla, buscar el esplendor pasado, abrir puertas al futuro. El empeño era de todos, incluso de aquellos que habían llenado la iglesia de italianismo “decadente”. A la cabeza en España, Hilarión Eslava, en ese momento en la cumbre del escalafón musical, en posición de influencia pública como Maestro de la Real Capilla:

Queremos que los pensamientos del género religioso no tengan reminiscencias profanas, correspondientes a la música dramática, ni a la popular. Queremos que se alejen del templo esos giros cadenciosos que se oyen todos los días en el teatro al fin de los períodos melódicos. Queremos música de verdadero carácter religioso, que no recuerde a la música profana por sus ideas, por sus ritmos ni por su estructura.

A la proclama de Eslava se adhieren los grandes del momento. En los congresos *Católico Español* (Sevilla, 1892; Bilbao, 1896; Madrid, 1898) se reúnen la totalidad de especialidades musi-

cales: Barbieri, que compone e investiga el pasado; en idéntica tarea, Pedrell; el violinista Jesús de Monasterio; Esperanza y Solá, que hace más historia que crítica en la *Revista Europea*; Uriarte, el monje agustino que, a caballo entre el retiro intelectual del antiguo monasterio premostratense de La Vid, en tierras burgalesas, y la proximidad al ambiente musical de la Corte en El Escorial, será artífice puntero de la reforma del canto gregoriano; Tomás Bretón, que sueña con la gran ópera española; el maestro de la guitarra, Tragó; el etnólogo Resurrección María de Azcue; Mitjana, dedicado a la investigación del pasado; Saldoni, que recopila en sus *Efemérides* cuanto se relaciona con la música...

Para la práctica de esa renovación teórica surgirán las “sociedades musicales”, inspiradas en la Sociedad Santa Cecilia Alemana. Esta trabajaba desde 1867 para devolver el esplendor pasado a la música eclesiástica siguiendo el camino de búsqueda de fuentes originales, de transcripción, edición e interpretación, que hacía años había propuesto el Instituto Real para la Música Clásica y Religiosa fundado en París por Alexandre Choron en 1817. Modelo de ellas será la Capilla de San Felipe Neri en Barcelona, que funda el Orfeo Catalá en 1891, así como la Capilla Isidoriana en Madrid de 1894, auspiciada por la Asociación Isidoriana para la reforma de la música y guiada musicalmente por Pedrell y Uriarte. Para ellas se publicó el material necesario: la *Lira Sacro-Hispana* (1852) y el *Museo orgánico español* (1854) de Eslava, y el *Salterio Sacro-Hispano* (1882), la *Hispaniae Schola Musica Sacra* (1894), *El organista litúrgico*, (1905) y la *Antología de Organistas Clásicos Españoles* (1908), obras de Pedrell. Para todos cuantos están en el empeño de renovación se editan desde 1855 varias revistas: *Gaceta Musical*, *Biblioteca Sacro-Musical* y *Música Sacro Hispana*.

El panorama es síntesis de cuanto hizo España antes del *Motu Proprio* como anticipo a los preceptos pontificios. Después será pionera en aplicar la encíclica a nuestra liturgia. Los congresos de música sagrada (Valladolid, 1907; Sevilla, 1908; Barcelona, 1912, llegando hasta el de 1928 que se cele-

bra en Vitoria) desbrozan el contenido. Antes, en 1904, dos obras como *Pío X y el Canto Romano* de Federico Olmeda y *Explicación completa de la Música Polifónica de los siglos XVI y XVII* de Gregorio Serrano, ambos maestros de capilla (en las catedrales de Burgos y Toledo respectivamente), analizan procedimientos consustanciales a la liturgia expuestos por el *Motu Proprio*: la monodia, la polifonía en su doble aspecto vocal e instrumental, el canto gregoriano como “el canto propio de la Iglesia Romana”, y la polifonía diversificada en “clásica” y “moderna”. La primera “se acerca muchísimo al canto gregoriano, supremo modelo de toda música sagrada y por esta razón mereció ser admitida, junto con aquel canto, en las funciones más solemnes de la Iglesia”. La segunda es concesión a la vanguardia:

La Iglesia ha reconocido y fomentado en todo tiempo los progresos de las artes, admitiendo en el servicio del culto cuanto en el curso de los siglos el genio ha sabido hallar de bueno y bello, salvando siempre la ley de la liturgia; por consiguiente la música más moderna se admite en la Iglesia puesto que cuenta con composiciones de tal bondad, seriedad y gravedad, que de ningún modo son indignas de las solemnidades religiosas. Como la música moderna es principalmente profana, deberá cuidarse que las composiciones no contengan cosa ninguna profana ni ofrezcan reminiscencias de motivos teatrales, y no estén compuestas en su forma externa imitando la estructura de las composiciones profanas.

El programa de hoy interpreta esa “música moderna” compuesta en España. La fidelidad a las normas eclesiásticas, la interpretación que de ellas hicieron los congresos españoles han sido guía, no solo en la plantilla de cantores sino también en los criterios de interpretación:

Son reprobables las ejecuciones puramente mecánicas de la polifonía, las que no tienen matices, ni variedad, ni movimiento y asimismo deben moderarse las ejecuciones en extremo matizadas. Considerando que el canto polifónico tiene estrecha afinidad con el canto gregoriano, el Congreso

[Sevilla, 1912] cree que, en cuanto sea posible, los mismos principios deben regular la interpretación de ambos, aplicando a la interpretación polifónica idénticas normas de acentuación, distinción de miembros, expresión propia de cada frase y buena declamación del texto.

Los compositores seleccionados adoptan en su vida musical aquella conclusión del primer congreso celebrado en Valladolid en 1907: “el Congreso considerando que el Motu acerca de la Música Sagrada es un verdadero tratado y norma segura de arte, hace votos porque los compositores modernos lo estudien profundamente y lo tomen como norma fija para sus trabajos”. Y conforman una auténtica genealogía de magisterio musical. Nombres geniales en la composición de música sacra van transmitiendo de maestro a discípulo una forma de hacer música en continua evolución en los procedimientos melódicos, armónicos, en las estructuras, en la estética; pero, eso sí, un quehacer inmutable en la práctica litúrgica, fiel a las normas que reglamenta la Iglesia.

Felipe Gorriti estudia composición con Hilarión Eslava en el Real Conservatorio de Música en Madrid. Cuando gana la plaza de organista de Santa María de Tolosa tendrá como alumno al alavés **Vicente Goicoechea**, que en 1890 accederá al beneficio de maestro de capilla de la catedral de Valladolid. Goicoechea, desde la dirección de la *schola cantorum* en el seminario de la catedral vallisoletana, tendrá por alumnos aventajados a su sobrino **Julio Valdés**, maestro de la *schola cantorum* del seminario de Vitoria, y al joven jesuita **Nemesio Otaño**, que llegará a ser profesor y director del Real Conservatorio de Música de Madrid. Con él, los retoños serán innumerables a partir de 1911 cuando organice la *schola cantorum* de la Universidad Pontificia de Comillas, vanguardia en esos años de cultura, de liturgia, también de música: **Norberto Almandoz**, organista, maestro de capilla de la catedral de Sevilla, profesor y director de su conservatorio; **José Ignacio Prieto**, que hereda el patrimonio sacro musical de Otaño, dirige su *schola cantorum* y abre nuevas perspectivas en la composición e interpretación de la música sacra.

En Madrid, **Luis Iruarrizaga** funda en 1922 otro centro emblemático en el mundo musical eclesial al amparo de su orden religiosa claretiana: la Escuela Superior de Música Sagrada, remedo de aquella otra homónima que en Roma fundara Pío X en 1910, como centro oficial dedicado a la enseñanza de la música sacra siguiendo las directrices del *Motu Proprio*. A esta escuela están vinculados el capuchino donostiarra, **José Zulaica**, **Padre Donostia** y **Benigno Iturriaga**. Sus nombres son familiares en *Tesoro Sacro Musical*, revista oficial de la escuela. Donostia, desde su Valle del Baztán, mantiene contactos con la vanguardia parisina a través de Ravel, Ricardo Viñes o Valery, y ello influirá en su amor por el Impresionismo. Iturriaga, organista en la iglesia de la Concepción de Madrid, miembro de la Academia de Bellas Artes, procede de la *schola cantorum* del santuario guipuzcoano de Aránzazu, documentada ya en 1635 y reorganizada por el franciscano Cerain a principios del siglo XX.

En Cataluña, la confesión de Pedrell de que “solo por amor al arte que profeso y al culto divino a que estoy consagrado, me decidí hace algunos años a meditar los medios para mejorar la música vocal religiosa”, atraerá a muchos hacia la liturgia. **Mariano Viñas** y **Sancho Marraco**, maestros de capilla de la catedral de Barcelona, son modelo de ello. Viñas, hermano del célebre tenor Francisco Viñas, arrastra resabios italianizantes de sus años vividos en Roma. Sancho Marraco anda a caballo entre lo popular y lo culto, entre lo profano –director del Teatro Romea– y lo sacro, como censor de la Asociación Cecilianista Española. El espíritu de Pedrell llega a través de su amigo el monje benedictino **Manuel Guzmán** hasta la abadía de Montserrat. Su capilla de música y escolanía fue otro de aquellos focos de irradiación del *Motu Proprio* que vivieron esa etapa que el musicólogo López Calo denomina “segunda edad de oro de la música sacra”.

CORO NACIONAL DE ESPAÑA

Fundado por Lola Rodríguez de Aragón con la denominación inicial de Coro de la Escuela Superior de Canto, el Coro Nacional de España ofreció su primera actuación el 22 de octubre de 1971 interpretando, junto a la Orquesta Nacional de España y dirigidos por R. Frühbeck de Burgos, la *Sinfonía n.º 2 "Resurrección"*, de Mahler. Al frente del Coro Nacional de España se han sucedido directores artísticos de sólida formación y amplia experiencia en la dirección coral. Su repertorio, muy amplio y variado, abarca desde obras *a cappella*, de todas las épocas y estilos, a las grandes composiciones sinfónico-corales, con una dedicación preferente a la música española, cuya recuperación y difusión constituye uno de los principales objetivos de la formación. A lo largo de su historia directores de reconocido prestigio internacional como R. Frühbeck de Burgos, A. Ros Marba, J. López Cobos, J. Pons, A. Ceccato, S. Celibidache, Y. Menuhin, R. Muti, E. Inbal, P. Maag, Tan Dun y T. Koopman, entre otros han estado al frente del Coro Nacional de España.

Entre sus últimas actuaciones destacan la participación en el

Festival de Otoño de Bucarest y en Dresde con su Filarmónica y R. Frühbeck de Burgos, en 2007; los conciertos ofrecidos en Toulouse con la Orchestre National tutelada por J. Pons, en 2010; y la visita al Lincoln Center de Nueva York, en octubre del mismo año.

En el terreno discográfico, sobresalen la grabación de la opera inédita de Isaac Albéniz *Merlín*, junto a Plácido Domingo y la Orquesta Sinfónica de Madrid (mejor álbum clásico de los Grammy Latinos, 2001) y de la opera *D. Quijote* de C. Hallftter, en 2003. Asimismo, con motivo de la celebración del 40 aniversario del Coro Nacional de España y bajo la dirección musical de Mireia Barrea, se ha editado un CD de *Música coral española* que ha disfrutado de muy buena acogida entre la crítica y el público. En la actualidad, además de trabajar en estrecha colaboración con la Orquesta Nacional de España, el Coro Nacional de España ha intensificado sus colaboraciones con destacadas formaciones nacionales y extranjeras.

HÉCTOR GUERRERO

Natural de León, comienza sus estudios en el conservatorio de su ciudad natal para continuarlos en el Conservatorio Superior de Oviedo, en el Conservatorio Santa Cecilia de Roma y en el Trinity College of Music de Londres.

Se formó en la dirección coral con maestros como Alberto Blancafort, Jordi Casas, Óscar Gershensohn, Francisco Rodilla, Maite Oca y Mercedes Padilla. Desde el año 2008 dirige el ensemble vocal Commentor Vocis con el que está cosechando muchos éxitos en España y en el extranjero. Concluye los estudios de Canto en el RCSMM bajo la dirección de Belén Genicio con las máximas calificaciones y Mención

de Honor. Ha sido discípulo de Isabel Penagos y Félix Lavilla. Posteriormente completa su formación con maestros de la talla de Montserrat Caballé, María Orán, Montserrat Figueras, Manuel Cid o Carlo Colombara.

Ha concluido sus estudios de piano, música de cámara y órgano, y ha sido discípulo de Francisco Jaime Pantín, Tsiala Kvernadze, Claudio Martínez Mehner o Montserrat Torrent. En la actualidad concluye sus estudios de doctorado en Artes en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.

Durante las temporadas (2000-2003) fue miembro del Coro Nacional de España.

Componentes Ensemble del CNE

Miguel Bernal Menéndez, *tenor I*
Ariel Hernández Roque, *tenor I*
Ángel Rodríguez Rivero, *tenor II*
Jesús de los Ríos Sánchez, *tenor II*
José Bernardo Álvarez de Benito, *barítono*
Hugo Abel Enrique Cagnolo, *barítono*
Alexander Pérez Fernández, *bajo*
Carlos J. García Parra, *bajo*
Lola de los Ríos Sánchez, *organista*
Héctor Guerrero Rodríguez, *director*

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 25 de febrero de 2015. 19:30 horas

Polifonías de Georgia

I

LITURGIA ORTODOXA

Monasterio de Svetitskhoveli (Región de Kartl-Kakheti)
Shen khar venakhi

Monasterio de Shemokmedi (Región de Guria)
Shen khar venakhi

Monasterio de Gelati (Región de Imereti)
Netar Ars Katsi

Monasterio de Shemokmedi (Región de Guria)
Dagatsatu nebsit tvisit

Monasterio de Gelati (Región de Imereti)
Shen Gigalobt

Monasterio de Svetitskhoveli (Región de Kartl-Kakheti)
Jvansa shensa (canto litúrgico)

Región de Kartl-Kakheti
Mravalzhamier (canto emblemático ritual y profano georgiano)

Región de Ratcha
Alilo (canción de Navidad)

Región de Kartli
Tchona (canto de Pascua)

Ensemble Basiani

George Donadze, director

II

CANTOS PROFANOS

Región de Samegrelo

Odoia (canto de trabajo)

Región de Samegrelo

Kali Gadmodga Mtazedá (canto lírico-amoroso)

Región de Guria

Guruli Ferkhuli (danza circular)

Región de Svanetia

Didebata (danza circular)

Región de Kakheti

Tsintskaro (canción lírico-amorosa)

Región de Kakheti

Garekakhuri Satsekvao (canción para la danza)

Región de Achara

Gandagan (pieza instrumental para la danza)

Región de Samegrelo

Vagiorko ma (canto lírico-amoroso)

Región de Kakheti

Chakrulo (canto de banquete)

Región de Guria

Naduri, Shemokmedura (canto de trabajo)

POLIFONÍAS DE GEORGIA

El contenido del programa que presenta el grupo Basiani se articula en dos bloques: el primero está formado por una selección de cantos *a cappella* de la liturgia ortodoxa georgiana representativos de los tres monasterios-escuela, y el segundo lo integran canciones profanas ejecutadas con o sin acompañamiento instrumental y de danza. El conjunto de los cantos seleccionados representa tan solo ocho de las diecisiete regiones que integran el territorio georgiano: Kartli, Kajetia, Samegrelo, Svanetia, Imericia, Guria, Ayaria y Ratcha, pero que refleja por sí mismo la enorme variedad y la riqueza musical del país. En cuanto a los cantos litúrgicos, y dependiendo del monasterio de procedencia, podremos escuchar lenguajes armónicos diversos: desde los más “transparentes” y “occidentales” del monasterio de Svetitsjoveli en Kajetia, a los más complejos y sorprendentes al oído del monasterio de Shemokmedi en Guria. Oscilando entre unas y otras armonías, encontramos los del monasterio de Gelati en Imericia. Otros cantos como *Alilo*, *Mravalzhamier* o *Tchona*, aunque no pertenecen a los anteriores monasterios, cumplen la función ritual de congregar a toda la comunidad y pueden ser interpretados tanto dentro como fuera del contexto litúrgico. En cualquier caso, todos ellos nos acercarán a la dimensión espiritual de la liturgia ortodoxa y nos sumergirán en la belleza sonora del rito.

46

Los cantos profanos abarcan circunstancias relativas al acontecimiento simbólico de mayor significado en Georgia: el banquete, en el que, además de la exuberancia gastronómica y vinícola, se ensalzan los valores existenciales a través del brindis. Pero también los relacionados con la danza popular, el trabajo, la historia o los afectos amorosos.

GEORGIA, UN TESORO MUSICAL VIVO

Resulta asombroso descubrir hoy día la existencia de músicas tradicionales que no solo se encuentran vigentes sino que viven en pleno florecimiento y expansión. Y este es el caso de Georgia y sus bellísimos cantos polifónicos, una música que proviene de tiempos inmemoriales y es portadora de un

lenguaje armónico que la sitúa entre las expresiones sonoras más singulares del panorama mundial. Tanto es así que el propio Stravinsky, en los últimos años de su vida, manifestó:

He recibido una intensa y reveladora impresión al escuchar grabaciones de cantos polifónicos georgianos, una tradición todavía viva que hunde sus raíces en un pasado remoto. Es espléndido descubrir cómo una música es capaz de enriquecer el arte de la interpretación más allá de lo que lo hacen otras que dicen llamarse “modernas”. ¡El yodel² (*krimanchouli* en georgiano) es el mejor de cuantos he escuchado jamás!

Ciertamente, durante una parte importante de nuestra historia reciente hemos considerado a la polifonía como un tributo de la música “culta” de Occidente, aunque gracias a los trabajos experimentales llevados a cabo por etnomusicólogos podemos constatar la existencia de prácticas polifónicas en el África negra, Oceanía, Asia y algunos pueblos de Europa. A juzgar por la diversidad de procedimientos y técnicas de superposición vocal utilizados, así como por el grado de evolución y refinamiento que muestran al análisis, convendría plantearse dónde y cuándo surgen los primeros cantos *pluri-vocales*, cuál precedió a cuál o fue consecuencia de cuál, etc., una incógnita que probablemente quede abierta o sin respuesta concisa. En cualquier caso, lo verdaderamente significativo es que, además del enorme gozo que se experimenta al escuchar las polifonías georgianas, su estudio sistemático puede darnos la clave, no solo de cómo fueron concebidas y construidas las polifonías en la Europa de la Edad Media y a lo largo del primer milenio, sino de acercarnos a la comprensión del fenómeno polifónico en general.

En este caso concreto, la música tradicional –litúrgica y profana– de Georgia es portadora de un lenguaje armónico sin-

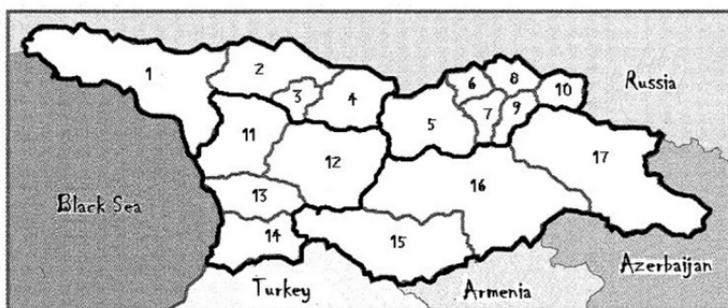
2 Yodel o jodel: técnica que consiste en alternar sonidos producidos por resonadores de pecho y de cabeza, practicado en músicas populares del Tirol, África negra, el Cáucaso e Islas del Pacífico.

gular, capaz de sorprendernos al oído y evocarnos un pasado musical remoto de reminiscencias medievales (*organum*, *discantus*, fabordón), a la vez que un “presente” actual que nos sitúa entre lo popular y lo culto, lo místico y lo profano, lo pretérito y lo moderno. De profundas raíces europeas y con inequívocos rasgos mediterráneos (como su genuina tradición vinícola y gastronómica), la belleza y la sofisticación de sus cantos polifónicos coinciden con el uso de una lengua vernácula, el *kartveliano*, cuyo alfabeto de signos no cirílicos es igualmente único en el mundo.

REDESCUBRIENDO LA GEOGRAFÍA, LA HISTORIA, LA LENGUA Y LA CULTURA

La República de Georgia (*Sakartvelo*) está situada en la región euroasiática del Cáucaso sur, un enclave estratégico y cruce de caminos entre Oriente y Occidente. Limita al oeste con el mar Negro, al suroeste con Turquía y al sur con Armenia, al sureste con Azerbaiyán y es frontera al norte con las repúblicas caucásicas de Chechenia, Osetia del Norte-Alania, Ingusetia, Kabardino-Balkaria, Karacháyevo-Cherkesia y Daguestán, un mosaico sociocultural rico y complejo. Junto con Abjasia y Samachablo (Osetia del sur) –actualmente ocupadas por Rusia–, el territorio de Georgia abarca un área de 69.700 kilómetros cuadrados y comprende una población de, aproximadamente, 4,7 millones de habitantes.

48



Montañas al oeste: 1-4 / Montañas al este: 5-10 / Meseta al oeste: 11-14 / Meseta al este: 15-17

1 Abjasia*, 2 Svanetia, 3 Lechkhumi, 4 Ratcha, 5 Samachablo* (Osetia del Sur), 6. Khevi, 7 Mtiuleti, 8 Khevsureti, 9 Pshavi, 10 Tusheti, 11. Samegrelo 12. Imericia 13. Guria 14. Ayaria 15. Meskheti 16. Kartli 17. Kajetia

(*Regiones actualmente ocupadas por la Federación Rusa)

Remontándonos al periodo comprendido entre los siglos IV a. C. y V d. C., tanto griegos como romanos llamaron “Iberia” a la región más oriental de la actual Georgia, denominación que desconcertaba a los cartógrafos de la época por confundirla con la península ibérica. Desde entonces y a lo largo de su longeva historia hasta 1991, año de su independencia, Georgia ha estado ocupada por los imperios griego, romano, árabe, mongol, persa, otomano y ruso, aunque su cultura ha perdurado intacta hasta nuestros días gracias a una idiosincrasia que la hace única y entre cuyos rasgos más distintivos se encuentra la música. No será hasta a finales del siglo VIII cuando se instauren los estados feudales en los reinos de Abjasia, Imericia, Taoklaryetia y Kajetia bajo mandato del rey Bagrat, los cuales constituyeron la semilla que permitió la unificación de Georgia y que otro monarca, David IV (1089-1125), apodado el Constructor, culminará.

Actualmente, el país se extiende desde la región vinícola de Kajetia en la meseta del extremo suroriental, hasta la franja montañosa de Svanetia al noroeste donde se encuentran las montañas más altas de Europa, entre ellas el monte Elbrús (5.642 metros), aunque ya del lado ruso. En esta cordillera caucásica se asientan sorprendentes ciudadelas medievales como son Ushguli (el pueblo más alto de Europa, a 2.200 metros), Mestia o Ipari, reconocibles por sus altas torres medievales similares a las famosas de San Gimignano en la Toscana italiana. Entre uno y otro extremo, Georgia muestra una exuberancia y una riqueza natural excepcionales debido en parte a las reservas de agua producidas por el deshielo permanente de las nieves perpetuas ubicadas en glaciares y que fluyen entre estrechos y profundos valles. Hacia los territorios de Samegrelo, Guria y Ayaria, situados en el extremo occidental del país, convergen los ríos provenientes del Cáucaso antes de desembocar en el mar Negro, regiones igualmente célebres tanto por su gastronomía como por sus originales y “disparatados” cantos polifónicos basados en un estilo contrapuntístico muy sorprendente y contrastante.

LENGUA, LITERATURA Y MÚSICA

La lengua vernácula georgiana მხედრული (transliterado “kartveliano”), está constituida por un alfabeto único (*mkhedruli*), de signos no cirílicos y que no pertenece a ningún grupo lingüístico de los existentes en el mundo, aunque parece que, en su versión más primitiva, se asemejaba al arameo. Aparte de los diferentes dialectos que existen en el país, el georgiano convive con otros idiomas caucásicos regionales como son el mingreliano en Samegrelo, el esvano en Svanetia y el laz en la frontera con Turquía, los cuales se transcriben con idénticos símbolos. Aunque se trata solo de una hipótesis, y por el hecho de no tener origen indoeuropeo, suele establecerse un parentesco lingüístico entre el kartveliano y el euskera, teoría que se extiende a otros rasgos que remiten al posible origen común de ambos pueblos, georgiano y vasco. En cualquier caso, el georgiano se transcribe con una grafía de signos ornamentados, estéticamente muy artísticos y cada uno de ellos asociado a una fonética precisa. De ella se sirvió Shotá Rustaveli, gran poeta medieval del siglo XII considerado como el “Cervantes” georgiano, para escribir su obra legendaria *El caballero de la piel de tigre*, considerada como la epopeya nacional de Georgia, que narra la búsqueda apasionada de un hombre por tratar de rescatar a una mujer –símbolo del sol–, que ha sido secuestrada y llevada allende el mar Negro hacia el lejano Occidente. En él se exaltan los valores humanistas de la Edad Media: valentía, amistad, generosidad, galantería y amor.

50

Y en ese contexto lírico emerge la música georgiana, en íntima relación con la poesía popular. Los más bellos ejemplos se encuentran en los cantos amorosos de la región de Samegrelo, que son ejecutados *a cappella* o acompañados de un laúd *chonguri* o *panduri* (véase p. 57). Baladas construidas mayoritariamente sobre la base melódica del modo de Mi (reconocido también como modo frigio), el cual genera un clima melódico-armónico que por momentos puede evocar ciertos aspectos de la música andaluza, aunque con una sonoridad de color más arcaica. El factor que establece la diferencia entre ambos estilos y determina la identidad geor-

giana reside en la concepción *plurivocal* del canto: a una voz solista que entona la melodía principal, le responde el coro repitiéndola sutilmente pero armonizada a tres voces, como arropando el canto inicial con acordes que transmiten una inusitada e inspiradora suavidad. Paradójicamente, el hecho de que sean voces masculinas quienes la interpretan, enfatiza aún más esta sensación.

En general, los textos de los cantos amorosos reflejan la devoción profunda que el amante profesa por su amada, advirtiendo a su vez la contrapartida que el amor o el desamor conlleva en cuanto al sufrimiento al que se ve abocado quien lo vive. Otras canciones tienen como protagonistas a caminantes o campesinos que, mientras recorren el largo trayecto o realizan la dura faena, rememoran con nostalgia la casa donde habita aquella joven que hace palpar su corazón... En ocasiones, el texto puede ser sustituido por vocales o sílabas sin sentido semántico pero que permiten fluir libre y elegantemente a la melodía. Como contraste a estas sutilezas, descubrimos sorprendentes cantos de labor en las regiones de Guria y Ayaria que destacan por su dinamismo e impulso rítmico, cualidad que es reforzada por la voz de *krimanchouli* comentada al inicio.

MÚSICA Y LITURGIA ORTODOXA

La Iglesia ortodoxa georgiana, como la armenia, es una de las confesiones cristianas más arcaicas que se conocen, cuyo origen se remonta a comienzos del siglo I d. C., cuando Georgia fue cristianizada por el Apóstol San Andrés, antes de que en el año 337 fuese adoptada como religión de Estado gracias a Santa Ninó de Capadocia. Desde entonces, y hasta nuestros días, se erige como una de las quince iglesias autocéfalas de la comunión ortodoxa y reúne a unos 4,5 millones de fieles, mayoritariamente en Georgia, Rusia y oeste de Turquía.

El rito ortodoxo georgiano, íntimamente unido a un pueblo que participa de manera activa y fervorosa del oficio litúrgico guiado por Elías II, Patriarca de Georgia, es símbolo asimismo de cohesión social y de identidad nacional. Durante el culto

religioso, la música cumple un papel fundamental a través de los hermosos cantos polifónicos que no solo ensalzan la espiritualidad de la palabra sagrada sino que extienden la belleza del rito hasta sublimarlo en su sentido más artístico. La prohibición de esta práctica durante el período de la ocupación soviética, conllevó la destrucción de una parte importante de las transcripciones recopiladas en breviarios de iglesias, monasterios y bibliotecas, pero la necesidad de recuperar tan vasto y significativo tesoro musical, obligó a buscar los documentos que permanecían ocultos o recurrir a la memoria de quienes continuaban practicando el rito clandestinamente. Actualmente, la liturgia georgiana, y por lo tanto la música que la acompaña, vive un gran momento de revitalización.

52

En cuanto al estilo musical de los cantos litúrgicos, la presencia de tres monasterios ubicados en diferentes regiones del país revela la existencia de lenguajes armónicos asociados a diferentes escuelas. En Miskheta, región de Kartli-Kajetia (al este de Georgia), muy cerca de Tiflis, encontramos el monasterio de Svetitsjoveli (siglo XI). En Imericia (centro-oeste) y próxima a Kutaisi, se encuentra la catedral de Bagrati y junto a ella el monasterio de Gelati (siglo XI). Y por último en Guria, la más occidental junto a la villa de Ozurgueti, hallamos el monasterio de Shemokmedi (siglos XII-XVI). Cada uno de estos monasterios está ligado al uso de armonías que varían progresivamente de las más “suaves y occidentalizadas” del este a las de mayor contraste del oeste, estas últimas definidas por cambios abruptos entre sonoridades más antiguas con otras aparentemente más recientes. A pesar de las vicisitudes por las que ha atravesado Georgia a lo largo de su historia y de la peculiaridad holográfica del terreno, la liturgia ortodoxa sigue manteniendo intacta la práctica del canto polifónico en todas y cada una de las iglesias y ermitas que, por pequeñas que sean o por alejadas que se encuentren en lugares recónditos o montañosos, sigan reuniendo a sus fieles.

PATRIMONIO MUSICAL:

REPERTORIOS, VOZ, INSTRUMENTOS Y DANZA

El extenso y variado patrimonio musical georgiano está uni-

do a la vida material y simbólica de un pueblo que manifiesta sus emociones a través del canto colectivo. Las diferentes regiones que conforman Georgia poseen músicas ligadas a repertorios, estilos, procedimientos y circunstancias sociales muy precisas. Además de los cantos litúrgicos ya comentados, encontramos cantos épicos, históricos, de banquete, de brindis, líricos, cómicos, de equitación, de bodas, de curación, de ronda, de danza y canciones de cuna o de trabajo (siega, vendimia, recolección del maíz...). Interpretados principalmente *a cappella* y por grupos vocales mayoritariamente masculinos (en menor medida femeninos y raramente mixtos), una parte del repertorio se acompaña con instrumentos característicos como los llamados *chonguri* y *panduri* (laúdes), *changi* (arpa), *chianuri* (violín-viola), *chiboni* (gaita), *garmoni* (acordeón) o las flautas de pan *larchemi* y *soinari*. Dichos instrumentos sirven igualmente de soporte al variado repertorio de danzas populares, algunas de las cuales, como las de la región de Ayaria, virtuosas y acrobáticas, permiten a los bailarines mostrar su destreza, mientras que otras de perfil más cortesano recalcan la elegancia y el refinamiento de las damas.

EL LENGUAJE MUSICAL GEORGIANO

Al contrario de lo que sucede con el resto de las músicas modales², que son monódicas (cantadas a una sola voz), los cantos georgianos lo son igualmente pero de concepción polifónica (a dos, tres o cuatro voces). Además de este aspecto, es la singularidad armónica lo que constituye la piedra angular de su gramática musical, algo que la hace única en el mundo de la música.

Esta particularidad viene determinada por la naturaleza de sus acordes constitutivos y las armonías resultantes de su combinación, es decir, la sintaxis armónica derivada de la modalidad de encadenamiento entre unos y otros agrega-

2 Música *modal*: basada en el *modo*, sucesión de sonidos ordenados de agudo a grave o viceversa, a partir de intervalos de segunda mayor o segunda menor entre los que (a diferencia del sistema tonal que domina la mayor parte de las músicas en Occidente), no existe una sola y única polaridad.

dos. En este sentido, la música georgiana se caracteriza por cambios armónicos abruptos, que resultan chocantes al oído occidental y en algunos casos ciertamente insólitos, aspecto que se debe al trato idéntico que reciben los llamados acordes “consonantes” y “disonantes” en la teoría occidental: el georgiano no establece dicotomía alguna entre consonancia y disonancia sino que ambas forman parte, y por igual, de su lenguaje armónico y por ello son potenciales portadoras de belleza y expresión.

Es justo por estos cambios inesperados de color armónico, por lo que la música georgiana nos remite al mismo tiempo a la Edad Media o al inicio del siglo XX, transmitiéndonos además la impresión de encontrarnos a la vez ante músicas religiosas y profanas, populares y “cultas”, antiguas y modernas... Los ejemplos de mayor complejidad armónica se encuentran en las músicas litúrgicas de los monasterios de Gelati (Imericia) y Shemokmedi (Guria), pero es sobre todo en la polifonía popular interpretada en las regiones de Guria y Ayaria, donde las diferentes líneas vocales que intervienen en el juego contrapuntístico se entrecruzan de una manera vertiginosa tal, que acaban generando secciones de una gran densidad armónica donde el coeficiente de información es tan elevado que el oído no puede procesar en tiempo real. Durante el concierto, y en canciones como *Khasanbegura* (Guria), tendremos la oportunidad de comprobar este sorprendente efecto que a día de hoy puede todavía resultar-nos novedoso. Justamente a esto es a lo que se refería Igor Stravinsky en su comentario inicial.

Para ilustrar esta complejidad armónica, en la siguiente transcripción podemos advertir una de las muchas secuencias que describen las características del lenguaje armónico georgiano: obsérvese, por ejemplo, entre los compases 4 y 5, la sucesión de tres acordes de 9/5 por movimiento paralelo.

La polifonía Georgiana se canta principalmente a tres voces (aunque también a dos y en ocasiones a cuatro) y muestra tres



Fragmento de *Shen khar Venakhi* (*Canto a la Virgen*). Monasterio de Shemokmedi, Guria. Transcripción: Polo Vallejo

tipos de procedimientos *plurivocales* que pueden aparecer aislados o combinados entre sí. Concebidos originalmente con una afinación de temperamento diferente al occidental, se encuentran cantos contruidos con un bordón (nota mantenida sobre la cual se articulan otras voces), canciones homorrítmicas *strictas* (articulación silábica idéntica entre las voces) y homorrítmicas *ornamentadas* (acordes unidos por notas de paso, floreos, apoyaturas, retardos, anticipaciones, cambios de posición o notas escapadas), además de cantos basados en un contrapunto imitativo exuberante en los que aparece la voz de *krimanchuli* comentada anteriormente.

En resumen, la música de Georgia alterna canciones populares y cantos litúrgicos que, en todo caso, nos remiten a un único nexo donde confluyen sabiduría popular, lógica, belleza y emoción. Por este motivo, en 2008 fue declarada Patrimonio intangible de la humanidad por la Unesco. Como anécdota final, añadir que el canto histórico *chakrulo*, constituyó uno de los ejemplos musicales que, junto con otros materiales representativos de la identidad y diversidad cultural del planeta Tierra, fue enviado al espacio en agosto de 1977 a bordo de la sonda espacial Voyager, con el fin de que hipotéticos mundos habitados en ésta u otras galaxias pudieran decodificar y apreciar tan incalculable tesoro musical. Quien lo encuentre y escuche, seguro se sorprenderá y emocionará.

Sugerencias bibliográficas y discográficas

La mayor parte de la bibliografía que atiende la polifonía de Georgia se encuentra escrita en georgiano o en ruso, aunque poco a poco van apareciendo publicaciones en otras lenguas (principalmente inglés). Sin embargo, la profusión de documentos sonoros en formato CD es bastante considerable. He aquí una pequeña muestra de ambos casos:

Selección bibliográfica

- Josep Jordania y Rusudan Tsurtssumia (ed.), *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*, Nueva York, Nova Science Publishers, 2010.
- Polo Vallejo, "Georgian (Caucasus) children's polyphonic conception of music", en Patricia Cambell y Trevor Wiggins (ed.), *The Oxford Handbook of Children's Musical Cultures*, Óxford, Oxford University Press, 2012.

Selección discográfica

- Ensemble Basiani, Polo Vallejo y Simha Arom, *Georgia. Polyphonies vocals profanes et sacrées*, París, Ocora / Radio France, CD 5602240.
- Ensemble Basiani, *102 Georgian Folk songs and Traditional Hymns*. <http://www.basiani.ge>
- Centro Internacional de Investigación de la Polifonía Tradicional del Conservatorio Estatal de Tiflis. <http://www.polyphony.ge>



ENSEMBLE BASIANI

Fue creado en el año 2000 bajo la bendición Elías II, Patriarca de Georgia, como coro del patriarcado y parte del Gran Coro de la Catedral de Sameba (Tiflis). Actualmente constituye el Coro del Estado de Georgia bajo la dirección artística de Giorgi Donadze, director a su vez del Centro Nacional del Folclore. El nombre “Basiani” hace alusión a una de las regiones del sudoeste del país perteneciente hoy a Turquía. Compuesto por cantantes provenientes de diferentes regiones, la mayoría de sus miembros pertenecen y han crecido en familias donde el canto tradicional es una práctica habitual pero, además, la mayoría de ellos poseen estudios superiores de música y ejercen otras profesiones.

Basiani interpreta cantos populares recuperados a partir de los archivos sonoros recogidos en medios fonográficos, grabaciones y anotaciones, así como de sus propios trabajos de investigación y de materiales obtenidos directamente de famosos cantantes y folcloristas.

Entre estos, cabe destacar las carismáticas figuras de Anzor Erkomaishvili, Islam Pilpani o Policarpe Khubulava. Basiani colabora habitualmente con Polo Vallejo tratando de decodificar los aspectos más significativos del lenguaje armónico de las polifonías de Georgia.

Basiani ha actuado en numerosos festivales internacionales de música, recibiendo el elogio y el reconocimiento unánime del público y la crítica especializada. Sus actuaciones en prestigiosas salas de concierto como el Gran Salón Gulbenkian (Lisboa), Concertgebouw (Ámsterdam), Aldeburgh Music Festival (Inglaterra), St. John's Smith Square (Londres), Auditorio Nacional de Música (Madrid) o en festivales de música sacra en monasterios medievales de Francia, así lo testifican. Su discografía comprende trece discos compactos entre los que destaca el editado por el prestigioso sello Ocora / Radio France y un álbum cuádruple que contiene 102 canciones populares e himnos litúrgicos de Georgia.

Componentes del Ensemble Basiani

George Donadze, *director artístico, voz media*
Zurab Tskrialashvili, *director musical, voz grave*
Shota Sabuladze, *voz aguda*
Irakli Tkvatsiria, *voz aguda*
George Gabunia, *voz krimanchouli, yodel*
Elizabar Kachidze, *voz de krimanchouli, yodel*
Sergo Urushadze, *voz media*
Giorgi Khunashvili, *voz media, solista*
Zviad Michilashvili, *voz media, solista*
Gela Donadze, *voz media, solista*
Lasha Metreveli, *voz grave*
George Mekvabishvili, *voz grave*
Zurab Mekvabishvili, *voz grave*
Batu Lominadze, *voz grave, solista*



Detalle de un grupo de cantantes esculpido en una puerta de madera en Svanetia.

© Foto Polo Vallejo

La biografía del autor de la introducción y notas al programa, **LUIS LOZANO VIRUMBRALES** discurre paralela a las actividades del Grupo Alfonso X el Sabio. Su exhaustivo conocimiento de las fuentes litúrgico-musicales le ha permitido transcribir y conformar un repertorio amplísimo que se extiende desde *Agenda Mortuorum* del ritual carolingio hasta las secciones en Canto Gregoriano de la ópera *Merlín* de Isaac Albéniz que tras la grabación, con su grupo, para Decca, dirige al Coro masculino de la Orquesta Sinfónica de Madrid, en su representación escénica en el Teatro Real.

Junto a su actividad con los grupos *Alfonso X el Sabio* y *Voces Huelgas*, colabora con diferentes conjuntos españoles e ingleses montando estructuras y canto llano de fuentes hispánicas; escribe artículos, imparte conferencias en varias universidades españolas y realiza series de programas monográficos de música medieval para Radio Clásica de Radio Nacional de España.

Su amplia discografía recoge obras emblemáticas de fuentes españolas, con especial predilección por las medievales: monodia litúrgica y profana latina; en romance, cantigas del Rey Alfonso X el Sabio, cantigas de amigo de Martín Codax, trovas de Teobaldo de Navarra, canciones de Amor del rey dom Dinis de Portugal; polifonía: innumerables obras sueltas, *Códice Calixtino*, *Códice de Madrid*, *Códice de las Huelgas*, *Libre Vermell...* de todo ello ha escrito el historiador J. F. Weber: Lozano Virumbrales tiene la oportunidad de llenar un importante vacío en el catálogo medieval; no logro imaginar a nadie mejor preparado para emprender el proyecto.

El autor de las notas al programa del Ensemble Basiani, **POLO VALLEJO** es Doctor en Ciencias de la Música, investigador en el CNRS de París, miembro del MCAM (*Laboratoire de Musicologie Comparée et Anthropologie de la Musique*) en la Universidad de Montreal y asesor artístico-científico de la *Fundación Carl Orff* de Diessen (Múnich). Referencia internacional en el campo de la pedagogía musical práctica y de la etnomusicología experimental, investiga en África negra desde 1987 y en Georgia desde 2006, dirigiendo sendos proyectos sobre repertorios musicales infantiles en la región de Kedougou (Senegal) y acerca de las polifonías profanas y religiosas en el Cáucaso. Creador y presentador de conciertos didácticos, colabora habitualmente con la Fundación Juan March, el Teatro Real y la Fundación Botín. Imparte cursos de formación musical en los cinco continentes y ha publicado materiales educativos, artículos, libros, documentos sonoros y audiovisuales premiados en importantes festivales internacionales de cine. En la actualidad prepara la edición de un libro de cuadernos de Tanzania junto con la fotógrafa Carmen Ballvé y profundiza en el estudio tipológico de las polifonías de Georgia y en su sistemática musical.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMO CICLO

CONRADO DEL CAMPO

Introducción y notas de Tomás Marco

4 de marzo Obras de C. del Campo, R. Paus y M. Rodeiro,
por el **Garnati Ensemble**.

11, 13, 14 y

15 de marzo **Fantochines**
Ópera de cámara en un acto, música de C. del Campo y
libreto de T. Borrás
por **Tomás Muñoz**, director de escena; **José Antonio
Montaño**, director musical; reparto: **Sonia de Munck**;
Borja Quiza; **Fabio Barrutia**; **Borja Mariño**, piano; y
Ensemble de la ORCAM.
Primera interpretación en tiempos modernos.

18 de marzo Obras de J. Sibelius y C. del Campo,
por el **Cuarteto Bretón**.

25 de marzo **Conrado y sus discípulos**
Obras de C. del Campo, J. Pahissa, S. Isasi, R. Wagner,
J. Bautista, G. Gombau, E. Casals-Chapi y R. Strauss,
por **Anna Tonna**, mezzosoprano
y **Jorge Robaina**, piano.

Temporada 2014-2015



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

www.march.es – musica@march.es

Boletín de música y videos en www.march.es/musica/



