CICLO DE MIÉRCOLES

CINCO SIGLOS DE MÚSICA BRITÁNICA

Con motivo de la exposición
"La isla del tesoro. Arte británico de Holbein a Hockney"

octubre 2012

con la colaboración del

Portada: **James Abbott McNeill Whistler**
Nocturne: Blue and Silver - Cremorne Lights, 1872
Tate Gallery

CICLO DE MIÉRCOLES

Cinco siglos de música británica

Con motivo de la exposición

"La isla del tesoro. Arte británico de Holbein a Hockney"

octubre 2012

Fundación Juan March

Introducción y notas de **Nicolas Jackson**

Ciclo de miércoles: Cinco siglos de música británica, con motivo de la exposición *"La isla del tesoro. Arte británico de Holbein a Hockney"*: octubre 2012 [introducción y notas de Nicolas Jackson]. -- Madrid: Fundación Juan March, 2012.
104 p.; 19 cm.
(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; octubre 2012)
Notas al concierto: [I] "Obras de J. Dowland y H. Purcell", por Lynne Dawson, soprano y David Miller, laúd; [II] "Obras de Pycard, W. Lambe, R. Fayrfax, J. Taverner, T. Tallis y W. Byrd", por Alamire, David Skinner, director; [III] "Obras de F. M. Veracini, W. Boyce, A. Vivaldi, G. F. Haendel y G. S. Carbonelli", por La Serenissima y Adrian Chandler, violín; [y IV] "Obras de W. Alwyn, F. Bridge, R. Stevenson y E. Elgar", por Ashley Wass, piano; celebrados en la Fundación Juan March el 5, 10, 17 y 24 de octubre de 2012. También disponible en internet: http://www.march.es/musica/musica.asp

1. Canciones (Soprano) con laúd - Programas de mano - S. XVI-XVII.- 2. Coros religiosos (Voces mixtas) sin acompañamiento - Programas de mano - S. XV.- 3. Coros religiosos (Voces mixtas) sin acompañamiento - Programas de mano - S. XVI.- 4. Antífonas (Música) - Programas de mano - S. XV-XVI.- 5. Responsorios (Música) - Programas de mano - S. XV-XVI.- 6. Motetes - Programas de mano - S. XVI.- 7. Gloria in excelsis Deo (Música) - Programas de mano - S. XV.- 8. Salmos (Música) - Programas de mano - S. XVI.- 9. Música religiosa – Gran Bretaña - Programas de mano - S. XV-XVI.- 10. Sonatas (Violín y continuo) - Programas de mano - S. XVIII.- 11. Suites (Clave) - Programas de mano - S. XVIII.- 12. Cantatas a solo profanas (Soprano) - Programas de mano - S. XVIII.- 13. Canciones (Soprano) con violín y continuo - Programas de mano - S. XVIII.- 14. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 15. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XX.- 16. Música para piano, Arreglos - Programas de mano - S. XX.- 17. Variaciones (Piano), Arreglos - Programas de mano - S. XX.- 18. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Nicolas Jackson
© Luis Gago (traducción de los textos en inglés)
© Luis López Morillo (traducción de los textos en latín)
© Fundación Juan March
Departamento de Actividades Culturales
ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

4 Presentación

6 Introducción
De “fuente y origen” a introspección conservadora
Escocia y el Continente
La Reforma y la Contrarreforma
Influencias extranjeras en el siglo XVI
La Guerra Civil Inglesa y la Restauración
La “coronación” de Haendel y la democratización de la música
Otras influencias extranjeras en el siglo XVIII
La música británica del siglo XIX
Elgar y su generación
El siglo XX y el regreso al futuro
Vanguardia, serialismo y radicalismo
La posguerra
Conclusión

27 Viernes, 5 de octubre - Concierto inaugural
Lynne Dawson, soprano y **David Miller**, laúd
Obras de J. DOWLAND, H. PURCELL y ANÓNIMO

46 Miércoles, 10 de octubre - Segundo concierto
Via Anglica: música y reforma en la Inglaterra del Renacimiento
Alamire y **David Skinner**, director
Obras de PYCARD, W. LAMBE, R. FAYRFAX, J. TAVERNER, T. TALLIS y W. BYRD

74 Miércoles, 17 de octubre - Tercer concierto
La Bretaña a la italiana
La Serenissima y **Adrian Chandler**, director y violín
Obras de F.. M. VERACINI. W. BOYCE, A. VIVALDI, G. F. HAENDEL, y G. S. CARBONELLI

94 Miércoles, 24 de octubre - Cuarto concierto
Ashley Wass, piano
Obras de W. ALWYN, F. BRIDGE, R. STEVENSON y E. ELGAR

Los conciertos de este ciclo se transmiten
por Radio Clásica, de RNE (excepto el inaugural)

La condición insular de las Islas Británicas propició el desarrollo de particularidades artísticas alejadas de las prácticas establecidas en el continente. Este ciclo mostrará una visión resumida de cinco siglos de historia de la música en Gran Bretaña, enfatizando sus momentos históricos más distintivos. Un concierto está dedicado monográficamente a la polifonía renacentista, con sus especificidades litúrgicas derivadas de la Reforma y la Contrarreforma. Tallis, Taverner y Byrd, quizá sus máximos representantes, supieron forjar una *via anglica* diferenciada de la escritura polifónica continental. Otro concierto se centra en la canción con acompañamiento de laúd, el género en pequeño formato más cultivado en las islas durante el siglo XVII junto al *consort* de violas. Así lo confirma la amplia producción de Dowland y Purcell, tenidos por la historiografía como dos de los compositores más relevantes de su época.

El tercer concierto del ciclo se dedica al siglo XVIII y a la "invasión" de compositores e intérpretes italianos que colonizaron todos los rincones de Europa. Si la intensa circulación de la música en esta época facilitó el predominio del estilo italiano en todo el continente, en Inglaterra su presencia fue sin duda aún mayor que en el resto de los países. La coronación de Haendel y el culto a Corelli son claros ejemplos de ello, ambos compositores gozaron de fama y reconocimiento en todo el mundo, pero en ningún país ejercieron tanta influencia como en Inglaterra. Finalmente, Gran Bretaña también tuvo un papel distintivo en el proceso de cambio promovido por las vanguardias históricas, de las que se ocupa el cuarto concierto, en este caso por su actitud más bien reacia a las rupturas radicales.

La mirada al pasado y el anclaje en una tradición propia serían el camino alternativo emprendido por muchos compositores británicos durante la primera mitad del siglo XX, con Elgar y Britten como figuras más destacadas.

En resumen, en este ciclo presentamos una panorámica representativa y necesariamente selectiva de la historia de la música británica a través de cuatro conciertos, que además están protagonizados íntegramente por intérpretes británicos.

Fundación Juan March

INTRODUCCIÓN

Sin querer caer en los tópicos a los que un corto resumen de quinientos años de creación musical inevitablemente invita, sería difícil contradecir la línea "oficial" establecida por tantos historiadores y musicólogos y que tiene su nadir en el infame epíteto de 1904 del crítico alemán Oscar Adolf Hermann Schmitz, refiriéndose a las Islas Británicas como "das Land ohne Musik", la tierra sin música. Según esta línea, trazada con precisión por Juan Manuel Viana en su introducción a otro de los excelentes ciclos de la Fundación Juan March[1], la música inglesa siempre ha pecado de insular, conservadora y recelosa de las corrientes vanguardistas procedentes de la Europa continental. Asimismo, con algunas excepciones como pueden ser Purcell o quizá Elgar, el balance de la contribución inglesa al canon de la música europea fue bastante desfavorable hasta bien avanzado el siglo XX. En nuestro tiempo de crisis económica, esto se llamaría un déficit comercial, una industria basada en la importación de música y de músicos hacia las Islas que supera con creces la exportación de los mismos. Quizá por eso es preferible fijarse en los detalles y no tanto en las generalidades, algo que este ciclo de cuatro conciertos nos permitirá hacer.

De "fuente y origen" a introspección conservadora

Aunque la aportación inglesa deja mucho que desear durante buena parte de los 500 años que cubre este ciclo, las cosas no siempre fueron así. Las armonías triádicas de Pycard (fl. c. 1410) y de John Dunstable (c. 1390-1453) y las misas cíclicas de Leonel Power (c. 1378-1445) tuvieron una gran influencia sobre la Europa renacentista, un fenómeno que el poeta Martin Le Franc llamó "la contenance angloise", la manera inglesa. Según el compositor y teórico flamenco Johannes Tinctoris, Dunstable era *fons et origo* –fuente y origen– del nuevo estilo de la Escuela de Borgoña y, por lo tanto, de la música renacentista, y su obra se conoce principalmente gracias a los manuscritos continentales.

1 *El modernismo musical en Inglaterra*. Febrero 2010. Accesible en web www.march.es/musica

Con todo, la música inglesa entró en un periodo de introspección a partir de la segunda mitad del siglo XV que continuó durante el siglo siguiente. Si echamos un vistazo a los manuscritos existentes, como el *Manuscrito Fayrfax* o el *Manuscrito de Eton*, notaremos la ausencia de compositores extranjeros a diferencia de los autores internacionales presentes en las catedrales y las capillas reales del continente. En los tres grandes manuscritos del reinado de Enrique VIII, solo figuran dos obras de polifonía continental. Si la música sacra inglesa resultaba especialmente insular durante este periodo, en parte se debía a la naturaleza de la liturgia en uso en Inglaterra, basada en el rito de Sarum del siglo XI. Esto explica por qué las obras extranjeras difícilmente se destinaban al servicio religioso inglés, ni siquiera durante los reinados católicos de Enrique VII (1485-1509), la primera parte del reinado del Enrique VIII (1509-1547[2]) y de María Tudor (1553-1558).

Desde mediados del siglo XV se aplica a la música inglesa el adjetivo "florida", que expresa júbilo, del latín *iubilare*. Mientras humanistas continentales como Erasmus destacaban la importancia del texto, el compositor inglés John Taverner dedicó treinta compases a unos melismas extensos sobre tres palabras –*in nomine Domini*– en su *misa Gloria Tibi Trinitas*. El estilo inglés anterior a la Reforma no se conoce precisamente por la inteligibilidad del texto. El uso muy extendido de las tesituras más altas gracias a la formación de numerosos tiples para coros de cinco, seis, siete, hasta nueve voces, también distingue la música inglesa de la del resto de Europa. Esto no significa que las últimas tendencias europeas no tuvieran ninguna influencia sobre los compositores ingleses. La influencia de las nuevas corrientes musicales procedentes del continente se podrá apreciar en algunas de las obras de Taverner, Tallis y Byrd programadas en el segundo de los conciertos de este ciclo.

2 La supresión de los monasterios se inició en 1536.

Escocia y el Continente

Al norte de la frontera, una de las principales diferencias entre la corte escocesa de Jaime IV y la inglesa era precisamente la influencia cultural de la Europa continental. Escocia empezó a vivir lo que podría haber sido una especie de Siglo de Oro, que alcanzó su apoteosis durante el reinado de Jaime IV (1488-1513). Este príncipe renacentista dormía cerca de la capilla para despertarse cada mañana con el sonido celestial del coro que, bajo su mandato, llegó a ser de los más grandes de Europa y, por tanto, de los más caros.

El compositor escocés por excelencia de ese periodo fue el clérigo Robert Carver, cuya obra se conoce hoy día gracias al *Manuscrito Carver* que proporciona prácticamente la única fuente biográfica que tenemos sobre él. La apertura hacia la Europa continental se hizo notar en la música de Carver, mucho más afín a compositores europeos como Josquin que la mayoría de sus contemporáneos ingleses. Justamente, esta apertura de la corte escocesa hacia Europa y la alianza entre Escocia y Francia, fueron lo que le costaron la vida a Jaime IV y a 9000 de sus súbditos en la batalla de Flooden Field de 1513. La joven reina de Inglaterra, Catalina de Aragón, acompañó a las tropas inglesas antes de la batalla, a pesar de estar embarazada, y envió la camisa sangrienta del caído Jaime IV, con la noticia de la victoria inglesa, a su marido Enrique VIII, que luchaba contra los franceses. Con esa derrota, Escocia entró en un periodo de inestabilidad y decadencia política y cultural con la coronación de Jaime V con tan solo diecisiete meses.

La Reforma y la Contrarreforma

El efecto de la Reforma sobre la música inglesa, al igual que sobre la sociedad en su conjunto, fue bastante complejo, aunque el resultado más inmediato fue el uso de textos vernáculos, que mermaría aún más la proliferación en Inglaterra de composiciones internacionales. Igual de significativa para la música inglesa fue la obligación, impuesta durante el reinado de Eduardo VI, de componer “con una nota simple y distinta por cada sílaba” del texto –una práctica que también se podrá

apreciar durante este ciclo. La Contrarreforma de la época mariana, sin embargo, no produjo un incremento en el repertorio de composiciones internacionales en la música sacra, debido al retorno a la autóctona liturgia de Sarum.

La subida al trono de Isabel I en 1558 permitió de nuevo el uso de textos en latín –siempre y cuando se pudieran distinguir las palabras– y de "las mejores melodías", algo impensable durante el reinado de Eduardo VI. No obstante, esta tolerancia disminuyó conforme el régimen se sintió amenazado. Las Leyes de Uniformidad y de Recusantes asociaron el catolicismo con la traición y algunos músicos católicos prefirieron el autoexilio, como es el caso del organista John Bolt y de los compositores Peter Philips y Richard Dering. Tanto Philips como Dering recibieron así cierto nivel de reconocimiento en la Europa continental; algo tan poco usual que en distintos manuscritos sus nombres aparecen junto al adjetivo *inglese*. Otros como John Dowland emigraron porque no conseguieron puestos de trabajos en su propio país, si bien, en el caso de Dowland, no está claro si eso fue por sus creencias católicas o por otros motivos. No podemos simplemente dividir los compositores ingleses del siglo XVI en dos campos, según sus creencias religiosas, como demuestran ampliamente William Byrd y Thomas Tallis, católicos los dos y tan favorecidos por Isabel I que, aparte de ser Caballeros de la Capilla Real, obtuvieron en 1575 un monopolio real para la impresión de música. Solo fue durante las últimas décadas del siglo, cuando la recusación de Byrd fue más patente y él y su mujer empezaron a sufrir cierto hostigamiento por parte de las autoridades.

Influencias extranjeras en el siglo XVI

La influencia de la Europa continental sobre la música inglesa durante todo el siglo XVI se hace notar si examinamos las listas de instrumentistas de la corte que incluyen muchos nombres flamencos, procedentes muy probablemente de las famosas *Écoles de Menestreles*, las escuelas de los Países Bajos que suministraban músicos a las cortes de Francia, Borgoña e incluso España. Los hermanos van Wilder –el laudista Philip

y el vihuelista Peter– servirían a cuatro monarcas ingleses y Philip van Wilder llegaría a ser de facto Maestro de la música del rey inglés. Los Lanier de Normandía ejercieron una influencia similar durante el reinado de Isabel I, mientras que Enrique VIII se sintió atraído por los talentos de instrumentistas italianos como los Bassano y los Comey de Venecia, los Lupo de Milán y los Kellim de Cremona.

Durante el reinado de María Tudor, los cantantes ingleses tuvieron que compartir sus tareas con la capilla flamenca de Felipe II después de la boda del rey de España con la reina inglesa en 1554. Otra importante consecuencia, musicalmente hablando, de este matrimonio fue la llegada a Inglaterra de Antonio de Cabezón, cuyas *diferencias* tuvieron un efecto marcado y duradero sobre las composiciones para teclado de virginalistas como Giles Farnaby.

Con la derrota de la Armada Invencible de 1588, los isabelinos se liberaron de la amenaza extranjera, dando rienda suelta a la importación de tendencias internacionales. La exploración del continente por parte de jóvenes ingleses embarcados en el "Gran Tour" de Europa tiene sus orígenes en esta época. Aunque es cierto que el italiano Alfonso Ferrabosco ya había sentado las bases para la popularidad del madrigal en las Islas, su verdadera explosión en escena coincide con la publicación de la colección de *contrafacta* de Nicholas Yonge, *Música transalpina*, donde el único representante inglés es el ubicuo William Byrd. Entre las muchas aportaciones de Byrd al canon inglés figura la canción *consort*. Este género laico, tan indiscutiblemente inglés, combina la tesitura más alta con tres o cuatro instrumentos, normalmente vihuelas.

Pese a que Byrd lograra colocarse en el centro de la vida musical de Inglaterra durante medio siglo, apenas se dio a conocer en el continente. De hecho, la reputación de Byrd en buena medida se forjó gracias a los dedicatorios de su alumno Thomas Morley. A Morley también le debemos el desarrollo del madrigal característicamente inglés. A diferencia de Byrd,

algunas de las canzonetas, madrigales y ballets de Morley fueron editados en el extranjero. Para el impresor veneciano Gardano, este inglés "brilló como el sol en el firmamento de nuestro arte". Su libro *The Plain and Easy Introduction to Practical Music* mantuvo su popularidad como referencia musical en distintos países hasta bien entrado el siglo XVII. A Morley, sin embargo, la creciente pasión entre los ingleses por la música extranjera le llevó a manifestar la siguiente defensa de lo autóctono: "Estiman cualquier cosa que venga de ultramar por sencilla que sea, mientras condenan aquello que se crea en casa, aunque sea de una excelencia incontestable."

Durante el reinado de Jacobo l (1603-1625), el principal representante de la llamada "nueva música" fue sin duda Orlando Gibbons. La obra de Gibbons refleja algunas de las características que iban a definir la tradición inglesa durante siglos: pragmatismo, tradición, idiosincrasia y, en comparación con la de la Europa continental, conservadurismo. Aun así, las tendencias italianas están de moda entre los ingleses, encabezadas por compositores como Nicholas Lanier –quien visitó Italia en 1625 por instigación del nuevo rey, Carlos I– y Walter Porter, alumno, supuestamente, de Monteverdi. Otro inglés muy imbuido del estilo italiano era John Cooper quien, bajo el seudónimo de Giovanni Coprario, recibió veinte libras por sus canciones para *La mascarada del escudero*, una cifra más que generosa. Al igual que muchas corrientes en la música inglesa, la mascarada llega, surte su efecto y desaparece, en este caso debido a la supresión, durante la guerra civil y posterior república puritana, de la propia corte que la patrocinaba. Esto la diferencia de la ópera italiana, muy superior a la mascarada inglesa según un visitante veneciano, quien de una obra de Ben Jonson dijo en 1618 que "la composición no nos pareció especialmente fina, acostumbrados como estamos a la gracia y la armonía de la música italiana".

La Guerra Civil Inglesa y la Restauración

La guerra civil de mediados del siglo XVII no favoreció las condiciones para la creación musical. El cierre de los teatros

por el parlamento puritano, la supresión del servicio coral y la destrucción de muchos órganos y manuscritos, tuvieron un efecto nefasto sobre la composición. Sin embargo, Oliver Cromwell, Lord Protector durante la Mancomunidad, era, supuestamente, un apasionado de la música y se rumoreó que los invitados a la boda de su hija estuvieron bailando hasta bien entrada la madrugada. John Playford editó en 1651 su *English Dancing Master*, un manual del baile popular, y Henry Lawes, sus *Aires y diálogos* en ese periodo. La colección incluye *Tavola*, que se mofa del entusiasmo ciego del público inglés por cualquier influencia extranjera, reproduciendo un índice de contenidos en italiano como "texto" de la canción. Lawes se indignó aún más cuando muchos tomaron su *Lágrimas que no pudieron*, de un texto anónimo español, por una obra extranjera.

Otra curiosidad de la época de la Mancomunidad es que, con los teatros cerrados y la música litúrgica prohibida, nace la ópera inglesa. La producción de William Davanant, ahijado de Shakespeare, del *Asedio de Rodas* de 1656 fue seguida por *La crueldad de los españoles en Perú* y *La historia de Sir Francis Drake*, estas últimas con el beneplácito del régimen por tratarse de propaganda anti-española. Davanant, el primero en trabajar con actrices, supo evitar la censura destacando la parte musical, obra de Matthew Locke, por encima de la dramática.

Tras la restauración de la monarquía en 1660, Carlos II trajo consigo del exilio en Francia marcados gustos francófilos que se ven reflejados en su capilla. El violín, tradicionalmente el instrumento de la taberna en Inglaterra, suplantó a la viola de gamba y aunque el rey no consiguió fichar al francés Lully para ser su "Maestro de la música", sí contrató a otro francés, Louis Grabu, quien, junto con Robert Cambert, ejerció bastante influencia sobre la escena musical británica de la Restauración. Tan abierta francofilia causó cierta consternación para algunos. Cuando el rey mandó al compositor Pelham Humfrey a Francia, volvió "todo un *monsieur*", según

comentó con sorna el diarista Samuel Pepys. Los franceses no fueron los únicos en provocar recelos. Matthew Locke tuvo numerosas controversias con los músicos italianos empleados por los reyes, aunque también es cierto que este compositor y teórico se enfrentó con casi todo el mundo.

Curiosamente, el conservadurismo de la música inglesa en la segunda mitad del siglo XVII tuvo lugar en un periodo de gran debate y experimentación en todos los ámbitos de la sociedad inglesa. Estamos en la época del físico Isaac Newton, del químico Robert Boyle y del astrónomo Edmund Halley, además de la fundación de la Real Sociedad. Los diaristas John Evelyn y Samuel Pepys ayudaron a establecer la tradición periodística mientras las luchas entre la monarquía y el parlamento desembocarían en la formación de los nacientes partidos políticos. El capitalismo también emerge como dinámica económica en la segunda mitad del siglo XVII.

Aunque las obras de John Blow acompañaron las coronaciones de tres reyes, la inauguración de la catedral de San Pablo y otros muchos acontecimientos políticos e históricos de este periodo, hubo otro compositor inglés, quizá el único, que estuvo a la altura de semejante dinamismo, Henry Purcell. En palabras del organista Henry Hall: “Un héroe puede aparecer en cualquier periodo, pero del calibre de Purcell, solo hay uno por milenio”. Purcell fue un compositor prolífico y polifacético. En su corta vida llegó a componer más de 150 obras sacras además de otras 100 canciones laicas, 40 piezas de música de cámara, una ópera, cuatro semióperas, 25 odas y canciones de bienvenida y 150 piezas para más de 40 obras teatrales. Purcell se sintió igual de cómodo componiendo para instrumentos que para voz, aunque su afinidad por el texto y el lenguaje suscitarían la admiración de compositores como Britten y Tippett, 250 años después de su muerte a la temprana edad de 36 años. Según el escritor Arthur Bedford, Purcell había sido “el deleite de la nación” y su temprana muerte provocó “la decadencia de nuestra música tan rápido como antes había subido con él”.

La “coronación” de Haendel y la democratización de la música

Por su posición dentro de la Capilla Real, el compositor inglés William Croft podría haber esperado recibir el encargo del *Te Deum* y *Jubilate* para celebrar el Tratado de Utrecht de 1713. Sin embargo, el autor de la obra acabó siendo nada menos que Georg Friedrich Haendel. Poco después de su estreno, Haendel recibió una pensión de la reina Ana y se quedó a vivir definitivamente en Londres.

Cuando Jorge II fue coronado en 1727, Haendel ya era Compositor de la Capilla Real, puesto que ocupaba desde 1723. Además, tenía la nacionalidad británica gracias a uno de los últimos actos parlamentarios de Jorge I. William Croft murió poco antes de la coronación de Jorge II y el encargo de la música podría haberle correspondido al británico de nacimiento Maurice Greene. No obstante, el propio rey se la encargó a Haendel. Parte de la música que Haendel compuso para la ceremonia serviría de inspiración para el himno oficial de la *UEFA Champions League*. De esta forma, los británicos confiaron la corona real a un alemán de Hanóver y la corona musical a otro de Halle. Haendel se había erigido como una figura nacional y fue el primer compositor “británico” en conseguirlo en vida, dado que la apoteosis de Purcell ha sido más bien póstuma.

La popularidad de los oratorios de Haendel, añadida a la práctica, especialmente extendida en Gran Bretaña, del concierto público, tuvo el efecto de democratizar la música. De igual modo, la ausencia de grandes patrocinadores entre la nobleza y el creciente poder adquisitivo de la burguesía, impusieron nuevos gustos a los compositores británicos –gustos que eran a la vez utilitarios y ociosos. Se puede considerar el estilo de oratorio desarrollado por Haendel como una respuesta al deseo de los británicos de tener su propia forma de ópera. El formato de semiópera de Purcell, Locke y otros, nunca se consolidó como una tradición duradera. No obstante, los ingleses mantuvieron su preferencia por el teatro musical por encima de la ópera italiana propiamente dicha. La forma de teatro musical que más arrasó en la Gran Bretaña de la pri-

mera mitad de siglo fue la ópera de baladas. En este género, de música fácil y familiar con textos satíricos y ácidos, no faltan burlas a la ópera seria y a sus cantantes. Ninguna obra se mofa tanto de la ópera italiana como *La ópera del mendigo* escrita por John Gay con música del compatriota de Haendel, Johann Christoph Pepusch.

En el siglo XVIII, los londinenses disfrutaban de jardines donde se combinaba la música con la naturaleza, la comida y la bebida, y donde las distintas clases sociales podían mezclarse despreocupadamente. El más celebrado de los llamados "jardines del placer" era el de Vauxhall, donde Thomas Arne acabó siendo, a efectos prácticos, el compositor "en residencia". La programación incluía de todo: canción folclórica, sinfonía, *concerto*, marcha militar; lo sagrado y lo profano se entremezclaban bajo la mirada de la famosa estatua de Haendel de Roubillac. La forma más solicitada, no obstante, era la llamada "canción de Vauxhall", canciones más o menos humorísticas de las que Thomas Arne compuso muchas.

Otras influencias extranjeras en el siglo XVIII

Según el prusiano d'Archenholz, en su *Retrato de Inglaterra* de 1791, "la mayoría de los músicos extranjeros que visitan Londres acaban quedándose: porque, para ellos, esa gran ciudad es como Perú. No se van a privar del monopolio lucrativo que mantienen allí".

De ese monopolio lucrativo vivió Johann Christian Bach, hijo menor de Johann Sebastian y Ana Magdalena, que llegó a Londres desde Italia a los 27 años, inicialmente para dirigir una temporada de ópera italiana e impartir clases de música a la reina Carolina. Se quedó hasta su muerte en 1782. A diferencia de Haendel, Bach no insistió en promover la ópera entre los británicos, limitándose a los encargos que le llegaron de ese género desde Francia y Alemania. Junto con su compatriota Carl Friedrich Abel, ejerció una gran influencia sobre la programación de conciertos en la capital. Fue allí donde recibieron al joven Mozart de ocho años, de visita en la ciudad.

Durante los veinte años que Bach vivió en Londres se volvió casi tan inglés como Haendel. Otra contribución suya a la vida musical de Inglaterra fue la consolidación del clarinete y, desplazando al clavicordio, la del fortepiano, algo que también tuvo mucho que ver con el quehacer de otro extranjero nacionalizado inglés, el italiano Muzio Clementi. El gran compositor irlandés de la época, John Field, alumno de Clementi, era irlandés solo de nacimiento ya que pasó la mayor parte de su vida en Londres y posteriormente en Rusia, donde compuso sus pioneros nocturnos.

Para escuchar música litúrgica denominada "católica" a finales del siglo XVIII, era necesario acudir a una de las capillas de las embajadas extranjeras en Londres, como la de Portugal, donde Vincent Novello ejerció de organista durante 25 años. La capilla bávara llegó a conocerse como la "ópera del chelín" dada la práctica de cobrar la entrada al público hambriento de esa música semiilícita. El pastor moravo Christian Ignatius Latrobe se convirtió en algo parecido a un traficante de música católica y gracias a sus esfuerzos los británicos conocieron buena parte de la obra litúrgica de Haydn y Mozart.

La creciente demanda de arreglos de canciones folclóricas a finales del siglo XVIII fue explotada principalmente por tres editores, George Thomson, William Napier y William Whyte, quienes se dedicaron a coleccionar canciones de las Islas y a encomendar su armonización a maestros alemanes como Beethoven, Haydn y Von Weber. Una vez más, vemos como buena parte del patrimonio británico se encarga a los alemanes. Haydn produjo más de 400 arreglos de melodías folclóricas británicas. Según el musicólogo Charles Burney, la fama de Haydn entre los británicos era tal que "la visión de aquel renombrado compositor... provocó tal excitación, atención y placer como ningún músico había conseguido en Inglaterra".

La música británica del siglo XIX

Cuando en 1823 se fundó la Real Academia de la Música, uno de sus propósitos era "permitir que los genios de este país

puedan competir con los extranjeros." Sin embargo, en una carta a su director que podría haber sido escrita hoy día, el entonces primer ministro de Gran Bretaña, Lord Liverpool, explicó que "nos es imposible hacer más por la Real Academia de la Música... no tenemos fondos para semejante institución." A pesar de esta falta de medios públicos, los esfuerzos de editores como Vincent Novello y su hijo Alfred ayudaron a difundir la música "entre las clases menos favorecidas", según palabras de la hija de Novello, Mary. Del mismo modo, la llegada de la figura del crítico de música ayudó a aumentar la popularidad de los compositores. De hecho, la carrera de William Sterndale Bennett debió mucho al apoyo que recibió del crítico James William Davison. Bennett, avalado por Robert Schumann, llegó a tener bastante éxito en Alemania donde consiguió que por un momento hasta los alemanes dudaran de la supuesta falta de musicalidad de los británicos. Bennett organizó, además, el primer partido de cricket jugado en Alemania.

Otro compositor amante del cricket era George Macfarren, quien dibujó temas sociales en creaciones como la *Canción del cricket*, la *Canción de los ferrocarriles* y *Chevy Chace*, pieza que incluso Wagner admiraba por su "carácter especialmente salvaje y apasionado" a pesar de considerar a su autor "un escocés altisonante y melancólico". Macfarren no fue el único británico en dejar huella en Alemania. Henry Hugh Pierson emigró a Alemania donde se casó con una alemana y cambió su nombre por el de Heinrich Hugo Pierson, quejándose de que en el Reino Unido "basta que un inglés se signifique para que sus paisanos lo rechacen y lo excluyan". Si Pierson cambió su nombre, fue para integrarse más en Alemania. En cambio, sin salir de Inglaterra John Hatton editó algunas canciones bajo el seudónimo húngaro de Czapek, considerando que con un nombre extranjero tenía más posibilidades de vender entre los británicos que con uno nativo. Las quejas de los compositores nacionales como Pierson y Hatton por la prevalencia de música extranjera en las Islas Británicas tenían su fundamento. Después de todo, ese país siguió siendo un imán

para los maestros europeos durante todo el siglo XIX. Spohr, Weber, Wagner, Berlioz, Chopin, Liszt, Mendelssohn: todos desfilaron por las Islas.

Elgar y su generación

El gran público británico llegó a considerar a Edward Elgar como el "príncipe azul" de la música británica, el más grande de los "grandes" compositores de la época victoriana: Charles Villiers Stanford, Frederick Delius, Hubert Parry y Arthur Sullivan. A pesar de considerarse un extraño entre los compositores más establecidos de su generación, el autor de *The Dream of Gerontius* y de las *Enigma Variations* era un imperialista convencido como demuestran su *Imperial March* de 1897 y la *Pomp and Circumstance March nº 1* de 1901. Cuando Elgar compuso esta obra, la cuarta parte del planeta se encontraba bajo dominio británico.

Arthur Sullivan, al igual que otros muchos compositores británicos, había estudiado en Leipzig, donde algunos le compararon elogiosamente con Brahms. Resultó ser un alumno prometedor –promesa que, según uno de sus profesores de Leipzig, el doctor Paperitz, no llegó a cumplir: "Escribe y edita cosas indignas de su genio. La realeza y la aristocracia le miman... le atrae el lujo y por eso tiene que prostituir sus talentos haciendo obras comerciales." Es cierto que junto con el letrista William Gilbert, Sullivan supo comercializar su obra mejor que nadie.

El lugar de Hubert Parry en el elenco de compositores británicos de corte "nacional" se debe, hasta cierto punto, a la promoción de su obra por parte de sus alumnos. Este antiguo actuario de una agencia de seguros –algo que tenía en común con el estadounidense Charles Ives– llegó a ocupar los puestos administrativos y docentes más significativos de la vida musical del país, desde el Royal College of Music hasta la Universidad de Oxford. Esta triple función de administrador, docente y compositor era algo bastante común entre los compositores británicos del siglo XIX. De los "grandes" de esa época, solo Elgar era compositor a tiempo completo.

El siglo XX y el regreso al futuro

En las primeras décadas del siglo XX, Ralph Vaughan Williams encabezaba la lista de compositores que consideraban que era un deber expresar su nacionalidad a través de la música. Es fácil trazar la procedencia de esta añoranza de un estilo propiamente "británico". El creciente expansionismo industrial y militar alemán, que desembocaría en la Primera Guerra Mundial, produjo un rechazo a la sensación de estar bajo el yugo germánico en el campo de la música. Desde el Royal College of Music, Charles Villiers Stanford y Hubert Parry animaron a sus alumnos a ser fieles al carácter inglés mientras que ellos mismos no se liberaron de la influencia de Brahms. El reto para Vaughan Williams, y para otros compositores como Gustav Holst, Herbert Howells y Peter Warlock, era dónde encontrar este estilo inglés. La respuesta que encontraron fue la misma que Debussy y otros habían empleado: buscar en el pasado, en la historia y en el folclore.

Vaughan Williams basó su *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* en una de las nueve tonos que Tallis había compuesto para un salterio de 1576. Con ella intenta romper con el modelo alemán y reconectar la música inglesa con su ilustre pasado. Del mismo modo, el excéntrico Peter Warlock emplea su natural sensibilidad en relación al piano y la voz para impregnar el aire jacobino con el lenguaje musical de su propia época.

A principios del siglo XX, el entusiasmo por la canción folclórica se extendió por toda Europa. En Inglaterra, el trabajo de campo de Cecil Sharp y del australiano Percy Grainger intentó emular el éxito de Grieg y Dvorák en la creación de una música nacional. Lo extraño de los esfuerzos de Sharp y de otros por redescubrir los "valores" del pasado a través del folclore es que se centren en un pasado preindustrial y preimperial y, por lo tanto, contradigan completamente el mensaje de los imperialistas de la generación de Elgar. Sin embargo, el patriotismo no deja de ser un elemento importante del repertorio de los compositores británicos más celebrados. Hasta William Walton, considerado un modernista, emula el esti-

lo de Elgar en su *Crown Imperial*, compuesta originalmente para la coronación de Eduardo VIII en 1937.

La relación entre música y geografía es siempre sensible a lo que se puede considerar un mito pastoral. Como diría con sorna George Bernard Shaw, "la música de Grieg no me recuerda a Noruega ya que nunca he estado allí". Peter Warlock describió la *Sinfonía Pastoral* de Vaughan Williams "como una vaca mirando por encima de una valla", mientras que el compositor de la obra mantuvo que "en realidad no se trata de ovejitas retozando" y que el paisaje en cuestión no era siquiera inglés, sino francés. Y no es únicamente el paisaje de Vaughan Williams el que se inspira en Francia, sino que el estilo también lo hace. Si los compositores ingleses hicieron un esfuerzo por destetarse del modelo alemán, fue solo para sustituirlo por el francés, justamente en un periodo de apertura política hacia Francia conocido como la *entente cordiale*. No se puede obviar, por ejemplo, la influencia sobre Vaughan Williams de su maestro Ravel.

Vanguardia, serialismo y radicalismo

Aunque el renombre internacional de Benjamin Britten se aseguró con el estreno de su ópera *Peter Grimes* en 1945, su música no tenía mucha relación con la vanguardia de la composición occidental que Britten llegó a comparar incluso con el totalitarismo. Desde luego, la vanguardia tampoco le quería mucho a él. Según el musicólogo Alex Ross, el italiano Luigi Nono se negó a darle la mano a Britten cuando coincidieron en una escuela de verano en 1959. No obstante, si Britten llegó a ser un héroe para los británicos, era un héroe poco convencional: de marcadas tendencias izquierdistas y pacifista en la época de la Guerra Fría, homosexual cuando serlo se asociaba con una tendencia antipatriótica y amigo de compositores y de músicos soviéticos. En Estados Unidos, tanto Britten como su amante y numen Peter Piers llegaron a tener el estatus de "inmigrantes prohibidos".

La carrera de Frank Bridge ilustra perfectamente la falta de aceptación de la experimentación entre los británicos. Cuando

este compositor abandonó la tradición del Romanticismo tardío por la bitonalidad y el cromatismo en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, su público nunca se lo perdonó. En la primera mitad del siglo XX, la jerarquía musical no vio lo experimental con buenos ojos y todavía menos si venía de una mujer. Elisabeth Lutyens, o "Betty la Dodecafónica", como algunos la llamaron, "sufrió" de la doble condición de compositora y pionera. Su padre era el arquitecto Sir Edwin Lutyens, *ex officio* del Imperio británico. Elisabeth Lutyens no perteneció a esa clase dirigente y su radical carrera, por lo menos radical en términos británicos, era una lucha contra la indiferencia y el repudio. Es curioso comparar el rechazo al serialismo de Lutyens por parte de la mayoría de sus compatriotas con la buena recepción de Boulez o de Stockhausen en Darmstadt y en el resto de Europa. A pesar del entusiasmo del público en el estreno en 1946 de *O Saisons, ô Chateaux* de Lutyens, la BBC se negó a programar la cantata durante muchos años, alegando que era imposible de cantar.

Otro representante del modernismo en la escena británica de la posguerra sería el alumno de Pedrell y de Schoenberg, Robert Gerhard. Catalán de nacimiento, británico por exilio, hijo de padre suizo y de madre francesa, Gerhard fue pionero en la introducción de la música electrónica en Gran Bretaña gracias a sus colaboraciones con la Royal Shakespeare Company.

A mediados del siglo XX, no faltaban compositores británicos comprometidos con los valores de la izquierda y del pacifismo, como Michael Tippett, Robert Simpson y Alan Bush. Aun así, Tippett siempre defendió la primacía de la melodía, y la música folclórica de las Islas le fascinó. A mediados del siglo XX, junto con Britten, contribuyó mucho al redescubrimiento de la música de Henry Purcell. Para Alan Bush, la música y la política iban de la mano. Su *Concierto para piano* de 1937 incluye un texto comunista del poeta Randall Swingler que ataca el poder del capital. La fecha es significativa, en medio de la Guerra Civil Española y del ascenso del fascismo. Después del estreno de la obra, el renombrado director

de orquesta, Sir Adrian Boult, interrumpió los aplausos para tocar el himno nacional en protesta por el texto. La BBC llegó a suprimir las obras de Bush durante un tiempo, afrenta que llevó a Ralph Vaughan Williams a rechazar un encargo de la corporación estatal en señal de solidaridad, si bien no compartía las opiniones políticas de Bush. Aunque la BBC capituló más tarde, es cierto que la postura política de Bush le privó de un lugar más privilegiado en la escena musical británica.

La posguerra

La relación de amor de muchos compositores británicos con el pasado y con el folclore en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial sigue su curso. Muestra de ella es William Alwyn, cuyo estilo oscila entre el Neoclasicismo y el Romanticismo. Otro británico opuesto a la atonalidad y al serialismo era Edmund Rubbra, que tenía la mirada bien puesta en el pasado. Sus arreglos de textos del poeta isabelino Edmund Spenser son típicos de este regreso al futuro –esa tendencia británica de querer innovar mirando hacia atrás–, al igual que las danzas inglesas, irlandesas, galesas y córnicas de Malcolm Arnold.

La década de los 60 marcó el tardío despertar del modernismo en Gran Bretaña, principalmente a través de los compositores asociados con la llamada Nueva Música de Manchester que habían estudiado en esa ciudad durante la década anterior: Harrison Birtwistle, Alexander Goehr y Peter Maxwell Davies. Para Benjamin Britten y otros, todos estos modernistas traicionaron la herencia de la música inglesa, a diferencia de compositores como John Tavener. En palabras de Britten: "Tavener y otros muchos de su generación se están distanciando de lo que llamo la vanguardia académica empeñada en rechazar el pasado. Él adora el pasado y construye sobre el pasado."

La recepción negativa de las abstracciones de los compositores de la llamada Nueva Complejidad, como Brian Ferneyhough y James Dillon, muestra hasta qué punto los británicos tienen alergia al intelectualismo. La obra de Ferneyhough ha sido premiada y programada mucho más en la Europa continen-

tal que en su propio país. El autodidacta James Dillon estima que el 70% de las representaciones de su música tienen lugar en el extranjero. Otros como Richard Barrett o Michael Finnissy, ambos muy comprometidos políticamente, son prácticamente ignorados por sus compatriotas.

Una de las pocas fiestas a las que los compositores británicos no llegaron tarde es a la del Postmodernismo. Es posible, incluso, que el londinense Michael Nyman fuera el primero en aplicar el término *minimalista* a la música. Su *Chasing sheep is best left to shepherds* viene de la película de Peter Greenaway *The Draughtsman's Contract (El contrato del dibujante)* y se inspira, cómo no, en Purcell.

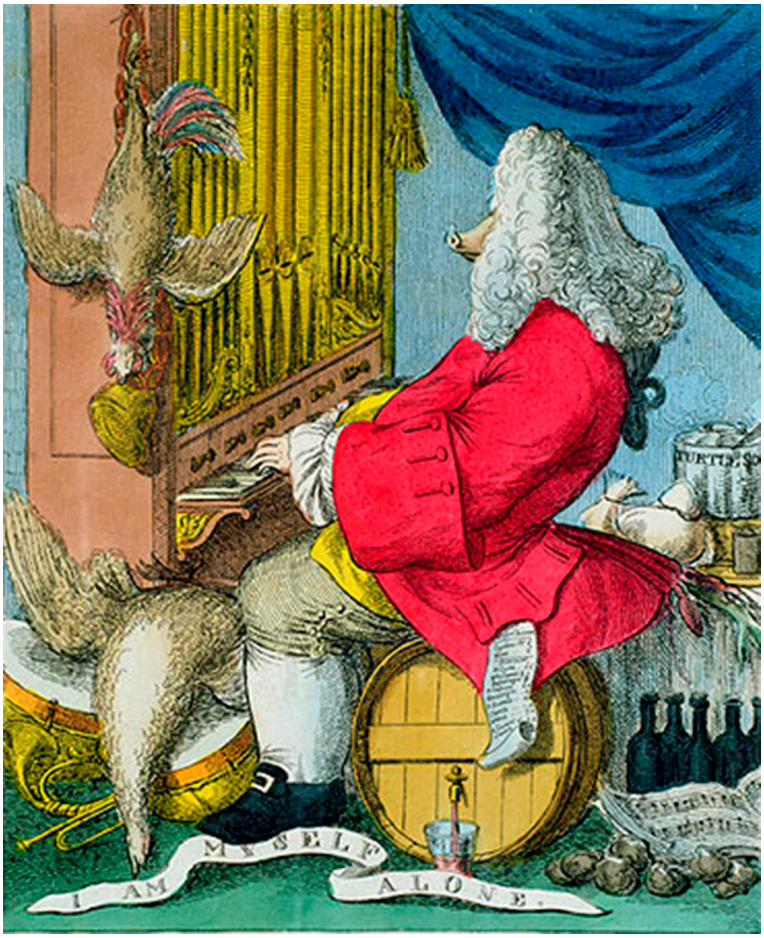
Conclusión

La relación entre la música británica y la de la Europa continental siempre ha sido ambivalente, e incluso contradictoria, al igual que tantos otros aspectos de la cultura de este pueblo isleño. Su historia eclesiástica tuvo mucho efecto sobre la composición, ya sea por la naturaleza de su liturgia o por la Reforma y la Contrarreforma. Sin embargo, los principales compositores de la corte protestante de Isabel I eran católicos. Asimismo, durante algunas de las épocas más expansionistas y revolucionarias del país, la música británica se mantuvo insular y tradicional. Los enormes avances industriales y científicos de los siglos XVII y XVIII tuvieron lugar en un escenario musical esencialmente conservador. Los británicos fueron capaces de exportar un imperio mientras que, en la balanza de pagos musicales, casi todo era mercancía de importación. Curiosamente, solo fue entre los escombros de la posguerra, con el imperio desapareciendo, si no desaparecido, cuando la voz de los compositores británicos se volvió a escuchar más allá de los blancos acantilados de la Pérfida Albión. A día de hoy, la obra de británicos como George Benjamin, Oliver Knussen, James Macmillan o Thomas Adés, entre otros muchos, ya se cotiza bien en los auditorios europeos. No obstante, fiel a la tradición británica, esa voz sigue siendo, en cierto modo, pragmática, conservadora e idiosincrásica.

Nicolas Jackson

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- John Caldwell, *The Oxford History of English Music,* vol. I. Oxford, Clarendon Press, 1991.
- John Caldwell, *The Oxford History of English Music,* vol. II. Oxford, Clarendon Press, 1999.
- Emma Hornby y David Maw (eds.), *Essays on the History of English Music in honour of John Caldwell*. Woodbridge, The Boydell Press, 2010.
- Wilfred Mellers, *Music and Society: Music and the European Tradition*. Londres, Travis and Emery Music Bookshop, 2008.
- Eric David Mackerness, *A Social History of English Music*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1964.
- Henry Raynor, *Music in England*. Londres, Robert Hale Ltd, 1980.



The Charming Brute (*El armonioso verraco*), caricatura de Georg Friedrich Haendel por Joseph Goupy, 1754.

(Según el dibujante de origen francés Joseph Goupy, su amigo Haendel le invitó a una "sencilla y frugal" comida en su casa. Cuando el anfitrión se ausentó de la mesa, Goupy se sorprendió por su tardanza y fue a buscarlo: le descubrió en otra habitación sirviéndose de mejor comida y bebida. Huelga decir que la amistad entre Haendel y Goupy no sobrevivió la publicación de estas caricaturas en las que el francés le calificó de "armonioso verraco").

CONCIERTO INAUGURAL

Viernes, 5 de octubre de 2012. 20,00 horas

I

John Dowland (1563-1626)
Come again: sweet love doth now invite
Now, oh now I needs must part
Flow my tears
Come, heavy sleep
A shepherd in a shade

Anónimo
The Willow song

Henry Purcell (1659-1695)
If music be the food of love, Z 379C
Music for a while, Z 631, de *Oedipus*
The Evening Hymn, Z 193

Se ruega al público no aplaudir hasta el final de cada bloque

Lynne Dawson, *soprano*
David Miller, *laúd*

John Dowland

Semper Dowland semper dolens (Siempre Dowland siempre doloroso) es el título de una pavana que su autor, John Dowland, ofrece como una especie de lema personal. A menudo Dowland hasta firmaba sus obras "Jo Dolandi de Lachrimae". Sin embargo, a pesar del estilo melancólico de muchas de sus composiciones y de su predilección –de acuerdo con la moda de la época– por los títulos "lacrimosos"[1], este humorístico juego de palabras[2] contradice la supuesta naturaleza sombría del laudista y compositor.

John Dowland nació en 1562 o 1563, probablemente en Londres, aunque algunos historiadores sitúan sus orígenes en Dublín. De su infancia sabemos bien poco. De joven se trasladó a París donde se puso al servicio del embajador inglés, Sir Henry Cobham. Así empezó la estadía de Dowland en la Europa continental que le llevaría a las cortes de Brunswick, Hesse, Venecia, Florencia y Dinamarca. De hecho, la carrera de Dowland seguramente se consideraría un buen ejemplo de la movilidad y la flexibilidad laborales en la Europa de hoy. Lo que motivó esa movilidad en Dowland fue su incapacidad para conseguir un puesto seguro en la corte de Isabel I, supuestamente debido a sus creencias católicas. No obstante, esta explicación no resulta muy satisfactoria dado que dos de los compositores predilectos de la reina –Tallis y Byrd– eran católicos y, en el caso de Byrd, hasta católico recusante.

Para un músico inglés, los beneficios de un puesto oficial eran muy ventajosos en términos de prebendas adicionales. Quizá por eso Dowland no se conformó con su puesto en la corte danesa de Cristián IV donde el salario era cinco veces mayor comparado con el que podría haber ganado en Inglaterra. Se quejó amargamente al considerarse excluido en su propio

1 Además de *Flow my tears*, que figura entre la programación de este concierto, y de las siete *Lachrimae*, otros títulos de Dowland con la palabra "lágrimas" incluyen *Go crystal tears, Burst forth my tears* e *If floods of tears*.

2 El juego de palabras se consigue si la pronunciación de la primera sílaba de "Dowland" es **əʊ** en vez de **aʊ,** como sería en el uso común actual. Pronunciado así, Dowland rima con dolens.

país, a pesar de "haber tenido buena acogida en la mayor parte de Europa, donde mi música ha sido editada en ocho de las más famosas ciudades de ultramar, a saber: París, Amberes, Colonia, Fráncfort, Leipzig, Ámsterdam, Hamburgo y Núremberg". En 1595 Dowland escribió desde Núremberg al principal ministro y jefe de espías de Isabel I, Robert Cecil, prometiéndole lealtad e información. Por desgracia, este intento de ganarse el favor de la reina no dio fruto y solo sería en 1612 cuando por fin conseguiría un puesto oficial en la corte de Jacobo I, que mantendría hasta su muerte en 1626 y que luego heredaría su hijo Robert.

Tres de las canciones de Dowland de este concierto –*Come again, sweet love doth now invite*; *Now, oh now I needs must part* y *Come heavy sleep*– pertenecen a su *First Book of Songs or Ayres* de 1597. La edición de esta colección de canciones ilustra una innovación importante en el diseño del "libro de mesa", con las partituras maquetadas para que los cantantes y el músico pudieran situarse a ambos lados de la mesa, siempre que tuvieran buena vista y no les importara cierto grado de intimidad olfativa. Se refiere a *los cantantes* en plural ya que el título completo de la colección indica que los aires eran para cuatro voces, aunque en muchos casos Dowland creó los arreglos a cuatro voces a partir de la versión para solista, pensando, sin duda, en las posibilidades comerciales del formato. En la Europa continental esta práctica ya estaba bien establecida y Dowland fue un compositor curtido en el estilo europeo del contrapunto y la monodia. El editor del libro, Peter Short, aprovechó el vencimiento del monopolio real para la impresión de música, que William Byrd había poseído desde 1575, para poder sacar más rédito de la impresión al no tener que pagar comisiones y poder imprimir música para laúd –instrumento que Byrd tenía prácticamente vetado. La colección resultó ser un éxito de ventas y fue editada no menos de cinco veces durante la vida de Dowland.

En *Come again, sweet love doth now invite*, Dowland nos invita a aprovechar los placeres del amor: "Ver, oír, tocar, besar, morir". La muerte tenía, por supuesto, una connotación sexu-

al por lo que, en este contexto, la bella repetición en subida de la penúltima frase de cada estrofa –*"me siento, suspiro, lloro, desfallezco, me muero"*– tiene un doble sentido.

Now, oh now I needs must part se conoce también como *The frog galliard* (*La gallarda de la rana*) aunque en realidad es una *courante*. El porqué de esta referencia batracia se desconoce, aunque es posible que tuviera que ver con el duque de Anjou, uno de los pretendientes de la reina Isabel. Los orígenes del aire se remontan a la música folclórica, al igual que varias de las canciones de la colección.

Flow my tears, también conocida como *Lachrimae*, es del *Second Book of Songs* de 1600 y, de las setenta u ochenta canciones compuestas por Dowland, era probablemente la más celebrada, tanto a nivel popular como entre figuras literarias de la categoría de Thomas Middleton, Ben Jonson o John Webster. William Byrd y Giles Farnaby crearon sus propios arreglos para virginal de esta pavana.

Come heavy sleep recoge la imagen, común en Shakespeare, del sueño como aliado de la muerte. Dowland consigue expresar esta relación entre el sueño y la muerte con la modulación brusca de Sol a Si mayor en la quinta frase del texto y con el alargamiento marcado de determinadas notas. A diferencia de muchos de sus contemporáneos, Dowland no siempre acredita la autoría de la letra de sus canciones, por lo que nos podríamos preguntar si el autor, en algunos de los casos por lo menos, no habrá sido él mismo.

A shepherd in a shade, también del *Second Book of Songs*, explota la tonalidad al máximo para explorar un tema pastoral, algo poco común en el verso cortés preferido habitualmente por Dowland.

The willow song (Anónimo)

Es imposible no asociar *The willow song* con el *Otelo* de William Shakespeare, aunque en realidad se trata de una canción tradicional que antecede a la obra de Shakespeare,

escrita alrededor de 1603. La música tiene una importancia inconmensurable en el conjunto de la obra de Shakespeare, a veces con la letra del propio Bardo o, como es el caso de *The willow song*, adaptando una letra preexistente a los propósitos del personaje, que aquí requiere un cambio incluso del sexo del cantante. En *Otelo*, Desdémona recuerda la canción –"una vieja canción fue"– que cantó Bárbara, la criada de su madre, hasta su muerte, que la pérdida de su amor precipitó. El más antiguo de los pocos manuscritos originales todavía existentes de *The willow song* podría situar los orígenes de la canción en 1572.

Henry Purcell

If music be the food of love forma parte de las más de cien canciones laicas de Henry Purcell que el musicólogo Charles Burney, dirigiéndose a un público del siglo XVIII, compararía favorablemente con las composiciones de Haendel para voz: "La música vocal de Purcell es a veces tan superior a la de Haendel como la versión original de un poema comparada con su traducción". A pesar de su título shakespeareano, el texto de *If music be the food of love* es del coronel Henry Heveningham y solo coincide con el discurso de Orsino de *Noche de reyes* en la primera frase. Heveningham convierte el tema en una provocación amorosa, incluidos los dobles sentidos de las palabras *wound* (herir/penetrar) y *perish* (perecer/aplacentarse). Por su parte, Purcell trata el tema con delicadeza, repitiendo la lista de atributos físicos del ser deseado para detenerse en la palabra "música". No pierde esta oportunidad de homenajear a Santa Cecilia antes de subir y bajar, casi sin aliento, hasta el ineluctable final. De las tres versiones de la canción que hizo Purcell, esta primera no es la más conocida. Su autor la compuso en junio de 1692 para su inclusión en el periódico *Gentleman's Journal* que Peter Anthony Motteux editó como parte de la creciente oferta de material cultural dirigida al mercado emergente de la nueva burguesía de provincias.

Music for a while data del mismo año –1692– aunque se trata de una de las 150 canciones que Purcell compuso para obras

dramáticas, en este caso para la versión de John Dryden y Nathaniel Lee de *Edipo* de Sófocles. Purcell no se acordaría de los años culturalmente estériles de la Mancomunidad –nació en 1659– aunque Dryden sí. Bajo el mando del Lord Protector, Oliver Cromwell, el cierre de los teatros, la supresión del servicio coral y la destrucción de muchos órganos y manuscritos tuvieron un efecto nefasto sobre la creación musical y literaria. Con la restauración de la monarquía en 1660, Dryden llegó a ocupar un lugar predominante en la escena literaria de Inglaterra por lo que, en esta ocasión, Purcell tendría un texto de calidad sobre el cual trabajar, cosa que no siempre era el caso. El compositor estaba muy acostumbrado a recibir encargos de arreglos de textos de pésima calidad y convertirlos en obras de arte; muestra de ello, la canción anterior, *If music be the food of love*. Como comentaría con sorna el propio Dryden de otra obra vocal, "la melodía se me quedará, el texto no". Henry Playford, editor de *Orpheus Britannicus*, la colección póstuma de las canciones de Purcell, admiró sobre todo "su genio particular para expresar la energía de las palabras inglesas". Esta canción perturbadora y lúgubre es la digna acompañante de una escena en la que un fantasma del inframundo revela las causas de la maldición de Tebas, que llevarán a Edipo a su final ineluctable.

Después de escuchar una canción laica de Purcell y otra de su repertorio para el teatro, es apropiado clausurar este concierto con una de sus canciones sacras más bellas, *Now that the sun hath veiled his light*, conocida como *An evening hymn*. Otro daño colateral de la Mancomunidad fue la falta de coristas para la restaurada Capilla Real. Gracias al reclutamiento prácticamente forzado del Capitán Henry Cooke, se formaron compositores de la estatura de Pelham Humphrey, John Blow y, posteriormente, el propio Henry Purcell. Cooke recorrió el país a caballo, vaciando los coros de las catedrales de sus niños más prometedores, y nadie era más prometedor que Purcell. Así pues, el joven Purcell se forjó como músico en la Capilla Real y su primer trabajo fue como afinador del órgano de la abadía de Westminster para después convertirse

en organista en 1679, puesto cuyas responsabilidades incluían la composición. Su producción de música sacra crecería al ser nombrado organista de la Capilla Real en 1682, aunque el volumen de esa producción bajó notablemente con la muerte de Carlos II en 1685 y la accesión de Jacobo II, quien estableció su propia capilla católica a expensas de la Capilla Real. Tal vez sea por eso por lo que algunas de las canciones posteriores de Purcell son más contemplativas e íntimas, dirigidas quizá a un reducido público particular y no tanto a una audiencia real, como es el caso aquí con *An evening hymn,* editada en 1688. Es de destacar la serenidad de las aleluyas al final de la pieza mientras la cantante espera apaciguada que acabe el día, anticipando, no menos tranquila, la paz perpetua.

TEXTOS DE LAS OBRAS

JOHN DOWLAND

Come again: sweet love doth now invite

Come again: sweet love doth now invite
Thy graces, that refrain
To do me due delight,
To see, to hear, to touch, to kiss, to die
With thee again in sweetest sympathy.

Come again: that I may cease to mourn
Through thy unkind disdain.
For now left and forlorn
I sit, I sigh, I weep, I faint, I die
In deadly pain and endless misery.

Gentle Love, draw forth thy wounding dart,
Thou canst not pierce her heart;
For I, that do approve,
By sighs and tears more hot than are thy shafts
Did tempt, while she for triumph laughs.

Now, oh now I needs must part

Now, oh now I needs must part,
Parting though I absent mourn.
Absence can no joy impart;
Joy once fled cannot return.
While I live I needs must love,
Love lives not when Hope is gone.
Now at last Despair doth prove,
Love divided loveth none.

Sad despair doth drive me hence;
This despair unkindness sends.
If that parting be offence,
It is she which then offends.

Vuelve: el dulce amor invita ahora
Vuelve: el dulce amor ahora invita
a tus encantos, que se niegan
a brindarme el debido placer,
a ver, a oír, a tocar, a besar, a morir
contigo de nuevo en la más dulce armonía.

Vuelve: para que pueda dejar de llorar
por culpa de tu cruel desdén,
porque ahora, abandonado y desamparado,
me siento, suspiro, lloro, desfallezco, muero
con un mortal dolor y un suplicio infinito.

Dulce amor, lanza tu flecha lacerante,
no puedes traspasar su corazón,
porque yo intenté probarlo
con suspiros y lágrimas más ardientes que tus dardos,
mientras ella sigue riéndose por su triunfo.

No tengo más remedio que partir ahora
No tengo más remedio que partir ahora,
aunque lloraré tras partir estando ausente,
la ausencia no puede procurar la dicha,
una vez huida, la dicha ya no puede volver.
Mientras viva tengo que amar,
el amor no vive si parte la esperanza.
La desesperación muestra ahora por fin
que, una vez escindidos, a nadie ama el amor.

La triste desesperación me empujó a irme de aquí,
esta desesperación transmite crueldad,
si esa partida es una ofensa,
es entonces ella la que ofende.

Dear when I from thee am gone,
Gone are all my joys at once,
I lov'd thee and thee alone,
In whose love I joyed once.
And although your sight I leave,
Sight wherein my joys do lie.
Till that death doth sense bereave,
Never shall affection die.

Sad despair doth drive me hence;
This despair unkindness sends.
If that parting be offence,
It is she which then offends.

Dear, if I do not return,
Love and I shall die together.
For my absence never mourn
Whom you might have joyed ever;
Part we must though now I die,
Die I do to part with you.
Him despair doth cause to lie
Who both liv'd and dieth true.

Sad despair doth drive me hence;
This despair unkindness sends.
If that parting be offence,
It is she which then offends.

Flow my tears

Flow, my tears, fall from your springs!
Exiled for ever, let me mourn;
Where night's black bird her sad infamy sings,
There let me live forlorn.

Down vain lights, shine you no more!
No nights are dark enough for those
That in despair their lost fortunes deplore.
Light doth but shame disclose.

Querida, cuando me haya alejado de ti,
al instante morirán todas mis dichas,
te he amado a ti y sólo a ti,
y en ese amor encontré la dicha.
Y aunque no vuelva a verte,
y verte me procura toda mi felicidad,
hasta que la muerte me prive del sentido
mi cariño no morirá jamás.

La triste desesperación me empujó a irme de aquí,
esta desesperación transmite crueldad,
si esa partida es una ofensa,
es entonces ella la que ofende.

Querida, si no regreso,
amor y yo moriremos juntos,
nunca llores mi ausencia,
eternamente podrías haberme disfrutado.
Debemos separarnos, aunque ahora yo muera,
muero para partir contigo,
la desesperación hace mentir
a quien vivió y murió fielmente.

La triste desesperación me empujó a irme de aquí,
esta desesperación transmite crueldad,
si esa partida es una ofensa,
es entonces ella la que ofende.

Brotad, lágrimas mías
¡Brotad, lágrimas mías, manad de vuestras fuentes!
Dejadme llorar, exiliado por siempre;
donde el pájaro negro de la noche canta su triste infamia
dejadme vivir desamparado.

¡Apagaos, luces vanas, dejad de brillar!
No hay noches lo bastante sombrías
para los que, desesperados, deploran sus dichas perdidas;
la luz no revela otra cosa que infamia.

Never may my woes be relieved,
Since pity is fled;
Then tears and sighs and groans my weary days
Of all joys have deprived.

From the highest spire of contentment
My fortune is thrown;
And fear and grief and pain for my deserts
Are my hopes, since hope is gone.

Hark! You shadows that in darkness dwell,
Learn to contemn light.
Happy, happy they that in hell
Feel not the world's despite.

Come, heavy sleep

Come, heavy Sleep, the image of true Death,
And close up these my weary weeping eyes,
Whose spring of tears doth stop my vital breath,
And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n cries.
Come and possess my tired thought-worn soul,
That living dies, till thou on me be stole.

Come, shadow of my end, and shape of rest,
Allied to Death, child to his black-faced Night;
Come thou and charm these rebels in my breast,
Whose waking fancies do my mind affright.
O come, sweet Sleep, come or I die for ever;
Come ere my last sleep comes, or come never.

A shepherd in a shade

A shepherd in a shade his plaining made
Of love and lover's wrong
Unto the fairest lass that trod on grass,
And thus began his song:
"Since Love and Fortune will, I honour still
Your fair and lovely eye:
What conquest will it be, sweet Nymph, for thee
If I for sorrow die?

Jamás amainarán ya mis pesares,
porque huyó la piedad;
lágrimas, suspiros y lamentos han privado
de toda dicha a mis cansados días.

Desde la más alta cima de alborozo
se arrojó mi fortuna;
y miedo, pena y dolor por mis méritos
son mi sola esperanza, porque partió la esperanza.

Escuchad, sombras que habitáis en la oscuridad,
aprended a desdeñar la luz.
Felices son los que en el infierno
no sienten el desprecio del mundo.

Ven, sueño pesante
Ven, sueño pesante, imagen de la vera muerte;
y cierra mis agotados ojos llorosos,
cuyo manar de lágrimas mi aliento vital frena
y desgarra mi corazón con gritos de dolor henchidos de suspiros:
ven y prende mi alma fatigada, extenuada por los pensamientos,
que viva muere hasta que me arrebates.

Ven, sombra de mi fin y forma de reposo,
de la muerte aliada, hija de su noche de negro rostro;
ven, y cautiva a estos rebeldes en mi pecho,
cuyas quimeras desvelantes mi mente atemorizan.
Oh, ven, dulce sueño, ven o moriré por siempre:
ven antes de mi último sueño, o no vengas jamás.

Un pastor en una umbría
Un pastor en una umbría entonaba un lamento
sobre el amor y las aflicciones del amante
dirigido a la más hermosa muchacha que holló la hierba,
y así comenzaba su canción:
"Como es el deseo de Amor y Fortuna, sigo honrando
tus bellos y encantadores ojos:
¿Cuál será tu conquista, dulce ninfa,
si yo muero de pena?

Restore, restore my heart again
Which love by thy sweet looks hath slain,
Lest that, enforced by your disdain,
I sing 'Fie on love! It is a foolish thing.'"

"My heart where have you laid? O cruel maid,
To kill when you might save!
Why have ye cast it forth as nothing worth,
Without a tomb or grave?
O let it be entombed and lie
In your sweet mind and memory,
Lest I resound on every warbling string
'Fie, fie on love! That is a foolish thing.'

Restore, restore my heart again
Which love by thy sweet looks hath slain,
Lest that, enforced by your disdain,
I sing 'Fie on love! It is a foolish thing.'"

ANÓNIMO

The willow song

The poor soul sat sighing by a sycamore tree,
Sing willow, willow, willow,
With his hand on his bosom,
And his head upon his knee,
O willow, willow, willow, willow,
Aye me, the green willow must be my garland.

Come all you forsaken and mourn you with me.
Who speaks of a false love, mine's falser than she.
O willow, willow, willow,
Aye me, the green willow must be my garland.

Take this for my farewell and latest adieu.
Sing willow, willow, willow.
Write this on my tomb, that in love I was true.
Aye me, the green willow must be my garland.

Restablece, restablece de nuevo mi corazón
que el amor ha abatido con tu dulce mirada,
no sea que, impelido por tu desdén,
yo cante: '¡Diantre con el amor! Es una necedad'".

"¿Dónde has depositado mi corazón? ¡Muchacha cruel,
matar cuando podrías salvar!
¿Por qué te has deshecho de él como algo inservible,
sin una tumba o una lápida?
Oh, deja que sea sepultado y yazga
en tu mente y tu dulce recuerdo,
no sea que yo haga resonar en cada gorjeo:
'¡Diantre, diantre con el amor! Eso es una necedad'.

Restablece, restablece de nuevo mi corazón
que el amor ha abatido con tu dulce mirada,
no sea que, impelido por tu desdén,
yo cante: '¡Diantre con el amor! Es una necedad'".

La canción del sauce
El pobre estaba suspirando junto a un sicómoro,
canta, sauce, sauce, sauce,
con su mano en su pecho,
y su cabeza sobre su rodilla,
oh, sauce, sauce, sauce, sauce,
pobre de mí, el verde sauce habrá de ser mi guirnalda.

Venid todos los que hayáis sido abandonados y llorad conmigo.
Quien hable de una falsa amante, la mía es más falsa que ella.
Oh, sauce, sauce, sauce,
pobre de mí, el verde sauce habrá de ser mi guirnalda.

Tomad esto por mi despedida y mi último adiós.
Canta, sauce, sauce, sauce.
Escribid esto en mi tumba: que en el amor fui fiel.
Pobre de mí, el verde sauce habrá de ser mi guirnalda.

If music be the food of love, Z 379C (Henry Heveningham, 1651-1700)
If music be the food of love,
Sing on till I am fill'd with joy;
For then my list'ning soul you move
To pleasures that can never cloy,
Your eyes, your mien, your tongue declare
That you are music ev'rywhere.

Pleasures invade both eye and ear,
So fierce the transports are, they wound,
And all my senses feasted are,
Tho' yet the treat is only sound.
Sure I must perish by your charms,
Unless you save me in your arms.

Music for a while, Z 631, de *Oedipus* (John Dryden, 1631-1700)
Music for a while
Shall all your cares beguile,
Wond'ring how your pains were eas'd
And disdaining to be pleased,
Till Alecto free the dead
From their eternal band,
Till the snakes drop from her head,
And the whip from out her hand.

The evening hymn, Z 193 (William Fuller, 1608-1675)
Now that the sun hath veiled his light,
And bid the world goodnight,
To the soft bed my body I dispose;
But where shall my soul repose?
Dear God, even in thy arms;
And can there be any so sweet security?
Then to thy rest, O my soul,
And singing, praise the mercy
That prolongs thy days.
Halleluia!

Si la música es el alimento del amor
Si la música es el alimento del amor,
sigue cantando hasta que esté rebosante de dicha;
porque en mi alma, al escuchar, infundes
placeres que no pueden nunca empalagar,
tus ojos, tu semblante, tu lengua proclaman
que tú eres música por doquier.

Los placeres invaden ojos y oídos,
tan fieros son los éxtasis que hieren,
y todos mis sentidos son agasajados,
si bien el banquete es sólo sonoro.
Pereceré a buen seguro con tus encantos
a menos que me salves en tus brazos.

La música ahuyentará durante un rato
La música ahuyentará durante un rato
todas vuestras inquietudes;
os asombraréis de cómo se alivian vuestros pesares,
pero desdeñaréis el consuelo
hasta que Alecto libere a los muertos
de sus cadenas eternas;
hasta que las serpientes caigan de su cabeza
y el látigo de sus manos.

Un himno vespertino
Ahora que el sol ha velado su luz
y al mundo ha dado las buenas noches,
sobre su tierno lecho recuesto mi cuerpo,
pero, ¿dónde habrá de reposar mi alma?
Amado Dios, ¿acaso en tus brazos?
¿Podré hallar seguridad más dulce?
¡Acude a reposar, alma mía!
Y alaba, cantando, la misericordia
que prolonga tus días.
¡Aleluya!

Revisión y traducción de **Luis Gago**

Lynne Dawson

Dawson es una soprano británica muy respetada con una carrera profesional de más de treinta años. En sus comienzos trabajó con numerosos grupos y directores británicos que estaban en la vanguardia del movimiento de interpretación historicista, tales como The Deller Consort, The Hilliard Ensemble, Roger Norrington, John Eliot Gardiner, Trevor Pinnock y Christopher Hogwood, con quienes hizo numerosas grabaciones para los principales sellos discográficos, abarcando ópera, conciertos en vivo y grabaciones de estudio al más alto nivel internacional. Durante muchos años ha recorrido todo el mundo con orquestas de prestigio como la Sinfónica de Chicago, Sinfónica de Berlín, Sinfónica de San Fransisco, Orquesta del Concertgebouw y Orquesta de La Scala. Sus grabaciones, más de 80 a día de hoy, cubren un amplio espectro del repertorio inglés, francés y alemán. Hace algunos años comenzó a impartir clases y durante el año 2010 estuvo en la ESMUC de Barcelona enseñando. En septiembre de 2010 fue nombrada directora de la School of Vocal Studies en el Royal Northern College of Music en Manchester (Reino Unido). Este año sus compromisos profesionales incluyen recitales en Inglaterra, Rusia, Japón y en la Opera Bastille de París.

David Miller

Miller es un reconocido acompañante de larga trayectoria como continuista con el laúd, la tiorba y diversas guitarras antiguas. Entre la amplia nómina de artistas solistas a los que viene acompañando en su apretada agenda concertística se incluyen cantantes como Paul Agnew, James Bowman, Michael Chance, Charles Daniels, Grace Davidson, Emma Kirkby, Elin Manahan Thomas y Stephen Varcoe, el arpista Frances Kelly, la violinista Elizabeth Wallfisch, el laudista Jacob Heringman y el cantante e intérprete de oud o laúd árabe Abdul Salam Kheir.

Entres sus numerosas grabaciones (más de 160) encontramos varios CD de canciones inglesas con acompañamiento de laúd de John Dowland (con James Bowman y Charles Daniels) y la obra completa de John Danyel (con Nigel Short). Ha grabado también música de consort de Dowland con el coro Concordia y los King's Singers, obras de laúd de Francesco da Milano, de Holborne y de Byrd, además de los tríos de Pacoloni en *Carnevale Veneziano*. Su grabación con Elin Manahan Thomas, *Ravish'd with Sacred Extasies*, incluye canciones devocionales de Dowland, Campian, Humfrey y Purcell, además de música para laúd y tiorba muy poco conocida de John Lawrence y John Wilson. Este registro, que ha sido acreedor de numerosos elogios, recibió el codiciado premio Supersonic de la revista *Pizzicato Magazine* (Luxemburgo) a las pocas semanas de su lanzamiento en agosto de 2010. David es profesor de laúd en la Guildhall School y en el Trinity Laban en Londres, además de tutor de la European Union Baroque Orchestra y del Royal Welsh College of Music and Drama.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 10 de octubre de 2012. 19,30 horas

Via Anglica

Música y reforma en la Inglaterra del Renacimiento

I

Pycard (fl. siglo XV)
Gloria in excelsis Deo

Walter Lambe (c. 1450-1504)
Nesciens mater

Robert Fayrfax (1464-1521)
Aeternae laudis lilium

John Taverner (c. 1490-1545)
Mater Christi Sanctissima

John Taverner y Christopher Tye (c. 1505-1573)
O splendor gloriae

ALAMIRE
Julie Cooper y **Grace Davidson**, *sopranos*
Ruth Massey y **Clare Wilkinson**, *altos*
Nicholas Todd y **Simon Wall**, *tenores*
Robert Evans y **Greg Skidmore**, *barítonos*
William Gaunt y **Stuart Young**, *bajos*

David Skinner, *director*

II

Thomas Tallis (c. 1505-1585)
If ye love me
9 Psalm Tunes for Archbishop Parker's Psalter
Man blest no doubt
Let God arise
Why fum'th in fight
O come in one to praise the Lord
E'en like the hubted hind
Expend, O Lord
Why brag'st in malice
God grant with grace
Veni creator: Come, Holy Ghost "Ordinal"

Absterge Domine, de *Cantiones sacrae*

William Byrd (c. 1540-1623)
Peccantem me quotidie

Thomas Tallis
In ieiunio et fletu
Dum transisset sabbatum

Willliam Byrd
Tribue, Domine

El *Old Hall Manuscript* constituye la principal fuente para la música sacra inglesa de finales del siglo XIV y principios del XV, y uno de sus principales contribuyentes fue **Pycard**, probablemente el Jehan Pycard de origen francés que sirvió en la capilla de Juan de Gante, hijo de Eduardo III y considerado por algunos el rey de Castilla y León. Las complejidades rítmicas de su *Gloria* hacen de Pycard uno de los compositores más distinguidos de su generación, junto con Leonel Power y John Dunstable, algo más jóvenes que él. Dicha complejidad podría recordar el estilo francés *Ars subtilior*, aunque este doble canon ilustra el subsiguiente desarrollo de armonía y contrapunto característicos de la música inglesa. Las cuatro voces se juntan en la "a" del *Amen*, creando así una poderosa sonoridad a la inglesa que pone fin a la pieza.

Junto con John Browne y Richard Davy, **Walter Lambe** es uno de los principales contribuyentes al *Eton Choirbook*, fuente que incluye la práctica totalidad de su obra existente. Este manuscrito, creado entre 1500 y 1502, incluía originalmente 93 obras de las que solo 64 han sobrevivido hasta nuestro tiempo, y se le puede considerar un homenaje a una larga tradición musical inglesa. La insularidad ejemplificada por esta tradición en parte se debía a las exigencias de la liturgia autóctona de Sarum que había diferenciado la música inglesa de la del continente a partir del siglo XI. Asimismo, el estilo inglés se conoce desde mediados del siglo XV como "florido", que expresa júbilo, del latín *"iubilare"* y que se traduce en el uso de melismas muy prolongados en las tesituras más altas. La función de esta música era esencialmente decorativa y ceremonial. En 1479, Walter Lambe obtuvo el puesto de maestro del coro de San Jorge en Windsor, antes de llegar a los treinta años. La antífona *Nesciens mater,* la más corta del *Eton Choirbook*, es típica de esta tradición: emplea un monódico canto llano envuelto en una sonoridad resplandeciente.

Robert Fayrfax nació en 1464 en el condado de Lincolnshire, no muy lejos de donde nacería John Taverner veintiséis años más tarde. El musicólogo John Caldwell lo describe como "la figura principal de la escena musical oficialista de su día", una

afirmación que se apoya en el hecho de que Fayrfax aparece en las principales ocasiones protocolarias de Estado como fueron el funeral de Enrique VII, la coronación de Enrique VIII, el entierro del joven príncipe Enrique, hijo del rey y de Catalina de Aragón; o el llamado Campo de la Tela de Oro, el encuentro diplomático entre Enrique VIII y Francisco I de Francia. Fayrfax se benefició, además, de generosas sinecuras además de su salario como Caballero de la Capilla Real y de los frecuentes, y no menos generosos, ingresos que percibió por sus composiciones. Cuando murió en 1521 fue enterrado en la abadía de San Albán, una de las más adineradas del país.

El grueso de la obra de Fayrfax parece ser posterior a 1500 dado que el *Eton Choirbook* solo contiene tres de sus piezas –*Salve regina, Regali magnificat* y *Ave lumen gratiae*–, un número menor comparado con su contribución al *Lambeth Choirbook* de 1510. La antífona *Aeternae laudis lilium* seguramente data de 1502; se trata de un encargo de la reina Isabel de York para la celebración de la Virgen y de Santa Isabel e, implícitamente, de esta otra Isabel, mujer, hija, hermana, sobrina, madre y abuela de un rey. Isabel de York pagó veinte chelines por la obra de Fayrfax, una cantidad que aseguró a la reina una dedicatoria dentro de la propia obra que el compositor consigue mediante las técnicas de imitación y repetición del nombre Elizabeth, Isabel en inglés. Estas son técnicas que el compositor solía emplear con más economía que la mayoría de sus contemporáneos. La música de Fayrfax también se desmarca de algunas de las facetas del estilo tan característicamente inglés de compositores como Browne o Cornysh por la ausencia de esos melismas y adornos sofisticados y por el uso infrecuente de *gimel*, la técnica de dividir en dos la parte de la voz.

Aunque es difícil establecer con precisión las fechas de sus cuarenta composiciones existentes, la carrera profesional de **John Taverner** refleja perfectamente las presiones a las que los músicos ingleses se vieron sujetos durante la primera mitad del siglo XV e incluso anticipa algunos de los cambios estilísticos que la Reforma iba a imponer a los compositores

que le sucederían. Durante la segunda y parte de la tercera década de ese siglo, Taverner se mantuvo fiel a la tradición de la polifonía medieval inglesa. Así pues, en el *Benedictus* de su *Misa Gloria tibi Trinitas* dedica treinta compases a unos melismas extensivos sobre solo tres palabras *–in nomine Domini–,* sin ninguna preocupación por la comunicación textual. *Audivi vocem de caelo* es otra muestra del estilo tradicional de Taverner compuesta según las prescripciones de la liturgia de Sarum. En este caso, la ceremonia en cuestión es la de Maitines del Día de Todos los Santos en la que el responsorio *Audivi vocem* viene de cinco tiples con las cabezas "cubiertas de amitos blancos, velas en mano" en representación de las cinco Vírgenes del texto. Las "Vírgenes" miran hacia el altar hasta la frase "Ecce sponsus venit", cuando se giran para mirar al coro.

En 1526, John Taverner abandonó su Lincolnshire natal para trasladarse al recién construido Cardenal College de la Universidad de Oxford en calidad de organista y maestro del coro de 28 voces. El College, conocido después, y hasta el día de hoy, como Christ Church, fue fundado por el todopoderoso ministro de Enrique VIII, el cardenal Thomas Wolsey, y era todo un templo, no tanto a Dios, ni a la erudición, sino al poder del principal ministro de Inglaterra, hijo de un carnicero. Cuando el cardenal cayó en desgracia en 1529, su College entró en declive y un año después Taverner volvió a Lincolnshire, donde pasaría el resto de su vida. Fue durante su estancia en Oxford, no obstante, cuando Taverner se contagió de las nuevas ideas del protestantismo y en 1528 solo se libró de las consecuencias de un exceso de entusiasmo luterano por ser, en palabras del cardenal Wolsey, "nada más que un simple músico". Según contó John Foxe en 1583, Taverner se arrepintió de haber creado "cantilenas papistas en la ceguera" de su juventud, una afirmación que parece poco verosímil. Lo que sí sabemos del contacto que tuvo Taverner con el protestantismo es la influencia que tendría sobre su música. Anticipando las nuevas obligaciones que la accesión al trono de Eduardo VI en 1547 impondría a los compositores, Taverner empezó a interesarse por la inteligibilidad del tex-

to. Compone versiones *contrafacta* de algunas de sus propias obras con la sustitución del latín por el inglés; claramente influenciado por la música procedente de la Europa continental, empieza a experimentar con la imitación y también con el contrapunto, la homofonía y la composición "de una nota simple y distinta por cada sílaba" de acuerdo con la prescripción del arzobispo Cramner. Muchas de estas técnicas aparecen en la antífona *Mater Christi Sanctissima,* hecho que los futuros reformistas pudieron apreciar, aunque el texto en latín no les agradaba excesivamente. Versiones *contrafacta* de esta obra sobrevivieron en manuscritos posteriores.

O splendor gloriae es otra de las antífonas de Taverner que emplea plenamente la imitación y, de forma menos consistente, la repetición. Por esta razón estilística, algunos atribuyen la autoría de la pieza a una colaboración entre Taverner (la primera parte) y **Christopher Tye** (la segunda). Aunque la antífona se puede considerar más expresiva y menos abstracta que el estilo inglés habitual en los años anteriores a la Reforma, no faltan las típicas tesituras agudas y las secciones a cinco voces. Mientras la mayoría de las antífonas se dedicaban a la Vírgen, *O splendor gloriae* pertenece a un grupo reducido que también invoca al Cristo y en este caso a la Trinidad, lo que sugiere una posible asociación con el Cardinal College.

Cuando Eduardo VI accedió al trono en 1547, **Thomas Tallis** tenía aproximadamente 42 años, lo que significa que había nacido durante el reinado del primer monarca Tudor, Enrique VII. Había servido a Enrique VIII como Caballero de la Capilla Real y llegaría a servir a las dos hijas de este, María e Isabel. Su vida y su carrera profesional abarcaron los reinados de todos los monarcas ingleses del siglo XVI y por lo tanto abarcaron también los profundos cambios religiosos y sociales de la Reforma, la Contrarreforma y el establecimiento de la hegemonía protestante que marcarían para siempre la música del país.

La introducción del *Libro de oración común* en 1549 trajo consigo las nuevas exigencias del régimen protestante res-

pecto a la música donde la palabra clave es "austeridad". La música ya no podía ser estética o decorativa, sino sencilla e inteligible para poder comunicar el mensaje de los textos vernáculos. *If ye love me* es un ejemplo de la respuesta de Tallis a estas nuevas exigencias. Se trata de un *anthem* a cuatro voces que respeta la directriz de "una nota simple y distinta por cada sílaba" antes mencionada y que emplea una técnica de repetición poco habitual de la segunda parte de la frase de este texto del Evangelio según San Juan.

Los nueve *Psalm Tunes for Archbishop Parker's Psalter* –en realidad son ocho tonos más el ordinal– constituyen la contribución de Tallis al salterio vernáculo del arzobispo Matthew Parker, primer Arzobispo de Canterbury de la recién establecida Iglesia Anglicana. El primer salterio métrico en inglés, de inspiración calvinista, había llegado en 1549 de la mano de Robert Crowley, seguido por versiones de Thomas Sternhold y John Hopkins. Quizá las más conocidas de las *Tunes* son la tercera, "Why fum'th in sight", cuya melodía inspiraría la *Fantasia on a theme of Thomas Tallis* de Ralph Vaughan Williams, y la octava, conocida como el "Canon de Tallis", aunque la distintiva repetición entre tenor y soprano desaparece en la versión recogida posteriormente por Thomas Ravenscroft. Con la accesión de María I, Inglaterra volvería al rito católico y es durante ese periodo cuando encontramos algunas de las obras más exuberantes de Tallis, como por ejemplo su *Gaude gloriosa Dei mater*; todo un homenaje a las dos Marías, a la Virgen y a la reina, y al más puro estilo florido polifónico.

Cantiones sacrae de 1575 o *Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur* –para usar su título completo– es una colección de motetes compuestos por Tallis y **William Byrd** en respuesta, según proclaman los versos del prefacio de Ferdinando Richardson, al dominio que ejercían las obras de maestros extranjeros como Gombert, Clemens, Lassus o Ferrabosco. El término "motete" lo acuñó Thomas Morley para referirse a lo que sus contemporáneos solían llamar simplemente "canciones en latín". En un país muy retrasado en la edición

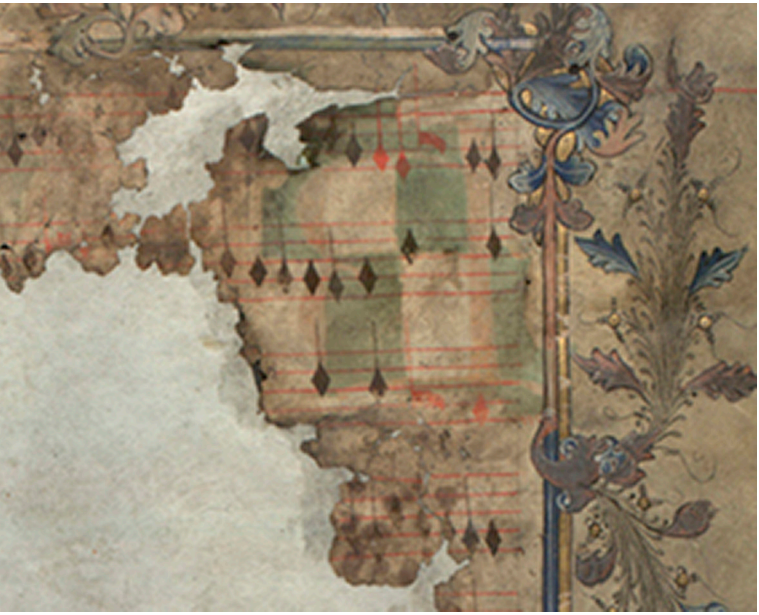
de la música, el libro celebra el decimoséptimo aniversario del reinado de Isabel I, quien en enero de ese año había concedido el monopolio para la impresión de música a los dos compositores. Por este motivo, incluye diecisiete obras de ambos autores, una cifra que solo se consigue gracias a unas pequeñas artimañas creativas; artimañas que se aprecian en la última pieza de este concierto, la oración a la Trinidad de Byrd *Tribue, Domine*. Esta pieza comprende también el *Te deprecor* y el *Gloria Patri*, una única obra pero con las tres partes numeradas por separado para llegar al número diecisiete.

Con la llegada al poder de Isabel, Tallis y los demás compositores ingleses podrían haber esperado la imposición de las estrictas condiciones estilísticas que trajo el reinado de Eduardo VI. Sin embargo, el régimen isabelino llegó al llamado Acuerdo Religioso, que permitió que lo que se podrían considerar los mejores elementos del *júbilo* inglés, el uso del latín y las referencias al rito de Sarum, cohabitaran con el nuevo deseo de comunicar con el texto y con las técnicas continentales de Gombert y otros compositores. El resultado puede ser espectacular, además de grave, como en las obras *In ieiunio et fletu*, un responsorio para la Cuaresma, y el pascual *Dum transisset sabbatum,* ambas a cinco voces.

En 1575 Tallis tenía setenta años y su alumno Byrd, recién llegado de las provincias, solo treinta y cinco. Tallis –según Richardson *"magno dignus honore senex"*– tira de su repertorio preexistente de acuerdo con su renombre, aunque también parece que quiso hacer alarde de su lado más innovador, colocando tres de sus obras más imitativas en primer lugar, entre ellas *Absterge domine*, cuyo texto no es litúrgico. Byrd empieza con *Emendemus in melius* y, aunque algunos comentaristas ven tempranos indicios de recusación política en su trato del texto y en las referencias al rito pre-Reforma, Byrd seguramente lo coloca primero por tratarse de una composición reciente que luce las últimas técnicas de expresividad, declamación y contrapunto, aunque con más de un guiño a Ferrabosco. *Peccantem me quotidie* es otro reflejo de su "emulación amigable" de Ferrabosco y de Robert Parsons,

dado que el rito funerario era una fuente que atrajo a varios compositores del siglo XVI. Como sugiere el título completo de la colección, estas "canciones que por sus argumentos se llaman sacras", no son obras de devoción. Si miran hacia el rito de Sarum es por seguir la tradición y porque sus cortos textos son vehículos perfectos para lucir la técnica de los compositores. La técnica de Byrd se ilustra perfectamente en *Tribue, domine* donde consigue combinar los elementos estilísticos de la antífona inglesa de la época pre-Reforma con su propio y particular trato del texto.

Las *Cantiones sacrae* de 1575 mantuvieron su popularidad entre los anglicanos pese al fracaso comercial de la edición, que tampoco llegó apenas al público continental. El musicólogo Craig Monson sostiene que solo dos ejemplares del libro se encuentran actualmente en bibliotecas continentales, uno de los cuales permaneció en Inglaterra hasta bien entrado el siglo XIX. En las Islas, sin embargo, las obras fueron copiadas en sucesivas antologías y recreadas en versiones *contrafacta*. Por su confluencia al más puro estilo inglés con las "nuevas" técnicas continentales en manos de dos compositores de la singularidad de Tallis y Byrd, las obras de *Cantiones sacrae* representan un hito en la composición inglesa en lo que E. H. Fellowes llamaría, más de tres siglos después, la "Edad de Oro" isabelina.



Fragmento del *Old Hall Manuscript*, que constituye la principal fuente para la música sacra inglesa de finales del siglo XIV y principios del XV.

TEXTOS DE LAS OBRAS

PYCARD

Gloria in excelsis Deo

Gloria in excelsis Deo.
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.
Laudamus te, benedicimus te, a
doramus te. glorificamus te.
Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, rex celestis,
Deus pater omnipotens.
Domine fili unigenite, Iesu Christe.
Domine Deus, agnus Dei, filius patris.
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram patris,
miserere nobis.
Quoniam tu solus sanctus.
Tu solus Dominus.
Tu solus altissimus, Iesu Christe.
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei patris.
Amen.

WALTER LAMBE

Nesciens mater

Nesciens mater virgo virum
peperit sine dolore
salvatorem saeculorum.
Ipsum regem angelorum
sola virgo lactabat,
ubera de caelo plena.

Gloria a Dios en las alturas
Gloria a Dios en las alturas,
y en la tierra paz a los hombres de buena voluntad.
Te alabamos, te bendecimos,
te adoramos, te glorificamos.
Te damos gracias
por tu inmensa gloria.
Señor Dios, Rey del Cielo,
Dios Padre omnipotente.
Señor, Hijo Único, Jesucristo.
Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre.
Tú que quitas el pecado del mundo,
ten piedad de nosotros.
Tú que quitas el pecado del mundo,
perdona nuestros pecados.
Tú que te sientas a la derecha del Padre,
ten piedad de nosotros.
Porque sólo Tú eres Santo,
solo Tú eres Señor,
solo Tú el Altísimo, Jesucristo.
Con el Espíritu Santo en la Gloria de Dios Padre.
Amén.

Sin conocer varón
Sin conocer varón
parió la madre, virgen y sin dolor
al Salvador Eterno.
A Él, el Rey de los Ángeles,
sola amamantó la Virgen,
con sus pechos repletos de cielo.

Aeternae laudis lilium

Eterne laudis lilium, O dulcis Maria, te
Laudat vox angelica, nutrix Christi pia.
I ure prolis glorie detur harmonia,
Salus nostre memoria omni agonia.

Ave radix, flos virginum, O sanctificata.
Benedicta in utero materno creata.
Eras sancta puerpera et inviolata,
Tuo ex Iesu filio virgo peramata.

Honestis celi precibus virgo veneraris.
Regis excelsi filii visu iocundaris.
Eius divino lumine tu nusquam privaris.
Gaude sole splendidior virgo singularis.

Issachar quoque Nazaphat necnon Ismaria,
Nati ex Iesse stipite qua venit Maria,
Atque Maria Cleophe sancto Zacharia,
Aqua patre Elisabeth, matre Sophonia

Natus est Dei gratia Iohannes Baptista.
Gaudebat clauso Domino in matrice cista.
Linee ex hoc genere est Evangelista
Iohannes. Anne filia ex Maria ista

Est Iesus Dei filius natus in hunc mundum,
cujus cruoris tumulo mundatur immundum.
Conferat nos in gaudium in evum iocundum,
qui cum Patre et spiritu sancto regnat in unum.
Amen

Lirio de alabanza eterna
Lirio de alabanza eterna, oh dulce María,
te alaba la voz celestial, nodriza de Cristo pía.
A tu legítima estirpe la música glorifique,
y nos salve su memoria de todo sufrimiento.

Salve raíz, flor de vírgenes, oh santificada.
Bendita fuiste creada en el útero materno.
Santo y puro fue tu parto,
en que diste a luz a Jesús, tu Hijo amado.

Venera con honestas preces a la Virgen.
Alegra el rostro de su celeste Hijo,
y su divina luz nunca te ha de faltar.
Goza viendo a la Virgen más radiante que el sol.

Isacar, Nazafat y también Isamaria,
nacieron del mismo tronco del que descienden María
y María la de Cleofás, y también San Zacarías,
el padre de Isabel y la madre de Sofonías.

Por la gracia de Dios nació Juan el Bautista.
Gozó del Señor en el materno vientre.
Y de aquella misma estirpe es Juan Evangelista,
Ana, y María, su hija.

Jesús es el Hijo de Dios, nacido en este mundo,
cuyas inmundicias limpió en su cruento sepulcro.
Dénos Él el gozo en la alegre era
en la que reinará junto al Padre y al Espíritu Santo.
Amen.

JOHN TAVERNER

Mater Christi Sanctissima

Mater Christi sanctissima, virgo sacrata
Maria. Tuis orationibus benignum redde
filium. Unica spes nostra Maria. Nam
precibus nitentes tuis rogare audemus
filium. Ergo fili decus patris. Iesu fons
fecundissime a quo vivae fluunt aquae
rigantes fida pectora. O Iesu vitalis cibus, te
pure manducantibus salutari potu et cibo
pavisti nostra corpora. Tua pasce animam
gracia tibi consecratos spritu tuo fove
munere. Quin et nostras, Iesu bone, mentes
illustra gracia, et nos pie fac vivere ut dulci
ambrosio tuo, vescamur in palatio. Amen.

JOHN TAVERNER y CHRISTOPHER TYE

O splendor gloriae

O splendor gloriae et imago substancie
Dei patris omnipotentis, Iesu Christe
unice eiusdem fili dilecte, tocius boni fons
vive, redemptor mundi, servator et Deus
noster, salve!

Gloriosa, Domine, tua est majestas et
opera mirabila, ut caelum et terram
cum omnibus que in eis sunt creaturis
divino tuo verbo ex nihilo fecisti. Que
sapientissime mox disponens, nobis quos
ad imaginem tuam novissime formasti, ut
deservirent benignissime cuncta subdidisti.

Mortem intulerat protoplasti inobediencia,
sed quo facture tue vitam redimeres, de
Maria virgine humillia, Iesu sumpsisti

Santísima Madre de Cristo
Santísima Madre de Cristo, Virgen Sagrada
María. Con tus oraciones haz indulgente
a tu Hijo. Única esperanza nuestra, María.
Haz que con tus oraciones podamos rogar
a tu Hijo, pues el Hijo es la gloria del Padre.
Jesús, caudalosa fuente, cuyas aguas riegan
de fe el pecho de los vivos. Oh, Jesús, alimento de vida,
que al comerte y beberte puro, nutriste
y salvaste nuestros cuerpos. Gracias a Ti,
consagrados, tu alma alimenta y tu espíritu
da calor. Y también a nuestras mentes, buen Jesús,
ilustran de gracia; haz así que vivamos degustando
el dulce y la ambrosía en tu palacio. Amén

Oh, esplendor glorioso
Oh, esplendor glorioso, e imagen viva
de Dios Padre Omnipotente, Jesucristo,
su único y amado hijo, fuente benigna
de todo lo vivo, redentor del mundo, Dios
y curador nuestro, salve!

Gloriosa, Señor, es tu majestad
y admirables tus obras en cielo y tierra,
como todo lo que allí fue creado
por tu Divino Verbo e hiciste de la nada.
Como todo lo que sabiamente dispusiste
veloz para nosotros, que a imagen tuya formaste,
y que nos diste para servirnos.

La desobediencia arrojó a la muerte a los primeros padres,
mas para librar de ella a tus criaturas,
encarnaste a Jesús en la humilde Virgen María.

carnem. Ex qua enim de spiritu sancto
conceptus, natus es Deus et homo, ac illa tua
mater integra permansit et perpetua virgo.

Et cum pro nobis duram tolerasses vitam,
flagris cecus et tormentis laceratus, qui
peccatum non feceris in corpore tuo
scelera nostra perferens, ac eadem tuo
preciosissimo sanquine effuso abluens,
mortem denique infamem agnus
mitissimus passus es et crudelissimam.
Hinc tuo patri suavis hostia oblatus, pro
nobis miseris peccatoribus es afflictus.

Dein tercia die a morte exsuscitatus
ad celestem patriamcum gloria summa
elevatus, ut illi dexter assideas. Inde
sanctum paracletum nobis dedisti, qui ut
nostra caelesti doctrina confirmet pectora,
te prece precamur humili. Amen.

THOMAS TALLIS

If ye love me
If ye love me,
Keep my commandments,
And I will pray the Father,
And he shall give you another comforter,
That he may bide with you for ever,
Ev'n the spirit of truth.

9 Psalm Tunes for Archbishorp Parker's Psalter
Man blest no doubt (Primer tono)
Man blest no doubt who walk'th not out in wicked men's affairs,
and stand'th no day in sinner's way nor sitt'th in scorner's chairs;
but hath his will in God's law still, this law to love aright,
and will him use, on it to muse, to keep it day and night.

Y en ella fue concebido por el Espíritu Santo,
naciendo Dios y hombre, mas quedando tu madre
inmaculada y virgen por siempre.

Por nosotros soportaste una dura vida,
y ofreciste tu cuerpo al obcecado látigo
y al tormento, por pecados que no cometiste
sino por nuestros crímenes
que lavaron tu preciosísima sangre al derramarse,
y, al fin, el suavísimo Cordero sufrió
una muerte cruel e infame.
Así tu Padre, con tan leve ofrenda,
por nosotros pecadores está afligido.

Luego, al tercer día, despertaste de la muerte,
y a la suprema Gloria del Celeste Patriarca
fuiste elevado; y allí te sientas a su diestra. Desde allí
al Espíritu Santo nos mandaste, para
que confirme en nuestros pechos la celeste doctrina,
y roguemos humildes con nuestras plegarias. Amén.

Si me amáis
Si me amáis,
guardad mis mandamientos,
y yo rezaré al Padre
y él os dará a otro paráclito
para que esté con vosotros para siempre,
y será el espíritu de la verdad.

9 Tonos salmódicos para el Salterio del Arzobispo Parker
Bienaventurado sea el hombre
Bienaventurado sea el hombre que no se entromete nunca
en los asuntos de los malvados,
y no pasa un solo día en el camino de los pecadores ni se sienta en las sillas
de los blasfemos;
sino que sigue deleitándose en la ley de Dios, esta ley de amar lo que es justo,
y que le servirá, al meditar sobre ella, para guardarla día y noche.

Let God arise in majesty (Segundo tono)
Let God arise in majesty and scatter'd be his foes.
Yea, flee they all his sight in face, to him which hateful goes.
As smoke is driv'n and com'th to naught, repulse their tyranny.
At face of fire, as wax doth melt, God's face the bad must fly.

Why fum'th in fight (Tercer tono)
Why fum'th in fight the gentiles spite, in fury raging stout?
Why tak'th in hand the people fond, vain things to bring about?
The kings arise, the lords devise, in counsels met thereto,
against the Lord with false accord, against his Christ they go.

O come in one to praise the Lord (Cuarto tono)
O come in one to praise the Lord and him recount our stay and health.
All hearty joys let us record to this strong rock, our Lord of health.
His face with praise us prevent let; his facts in sight let us denounce.
Join we, I say, in glad ascent. Our psalms and hymns let us pronounce.

E'en like the hunted hind (Quinto tono)
E'en like the hunted hind the waterbrooks desire,
e'en thus my soul, that fainting is, to thee would fain aspire.
My soul did thirst to God, to God of life and grace.
It said e'en thus: when shall I come to see God's lively face.

Expend, O Lord, my plaint (Sexto tono)
Expend, O Lord, my plaint of word in grief that I do make.
My musing mind recount most kind; give ear for thine own sake.
O hark my groan, my crying moan; my king, my God thou art.
Let me not stray from thee away, to thee I pray in heart.

Levántese Dios en majestad
Levántese Dios en majestad y sean dispersados sus enemigos.
Sí, huyan todos al contemplar el rostro de aquel al que aborrecen.
Igual que se expulsa el humo y se queda en nada, así acaba con su tiranía.
Igual que la cera se funde en presencia del fuego, así los malvados habrán de huir en presencia de Dios.

¿Por qué guerrean enardecidos?
¿Por qué guerrean enardecidos los gentiles, rugiendo de furia?
¿Por qué se ocupan los pueblos en cosas vanas y triviales?
Los reyes se sublevan, los señores traman reunidos en consejos
ir en contra del Señor con falso acuerdo, contra su Cristo.

Venid como uno solo a alabar al Señor
Venid como uno solo a alabar al Señor y reconocerlo como nuestro sostén y salvación.
Fijemos toda nuestra vigorosa dicha a esta sólida roca, nuestro Señor de la salvación.
Acudamos en su presencia entre alabanzas; proclamemos sus hechos ante Él.
Unámonos, digo, en feliz asentimiento. Cantemos nuestros salmos e himnos.

Igual que la cierva herida
Igual que la cierva herida anhela el agua del arroyo, así mi alma, que está desfalleciente, te anhela de buen grado.
Mi alma está sedienta de Dios, del Dios de la vida y la gracia. Así habló incluso:
¿cuándo acudiré a contemplar el rostro radiante de Dios?

Escucha, Señor, los lamentos
Escucha, Señor, los lamentos que profiere mi dolor.
Sé clemente con mi mente pensativa, préstale oído porque se dirige a ti.
Escucha mis gemidos, mis gritos de aflicción; eres mi rey, mi Dios.
No me dejes descarriarme lejos de ti, te lo suplica mi corazón.

Why brag'st in malice high (Séptimo tono)
Why brag'st in malice high, O thou in mischief stout?
God's goodness yet is nigh all day to me no doubt.
Thy tongue to muse all evil it doth itself inure.
As razor sharp to spill, all guile it doth procure.

God grant with grace (Octavo tono)
God grant with grace, he us embrace,
in gentle part bless he our heart.
With loving face shine he in place,
his mercies all on us to fall.
That we thy way may know all day,
while we do sail this world so frail.
Thy health's reward is nigh declared,
as plain as eye all gentiles spy.

Veni creator: Come Holy Ghost *"Ordinal"* (Noveno tono)
Come Holy Ghost, eternal God,
which dost from God proceed;
the Father first and eke the Son,
one God as we do read.

Cantiones sacrae. 2- Absterge Domine
Absterge Domine delicta mea,
quae inscienter iuvenis feci, et ignosce
poenitenti, nam tu es Deus meus, tibi soli
fidit anima mea. Tu es salus mea.
Dolorem meum testantur lachrimae
meae. Sis memor Domine bonae
voluntatis tuae. Nunc exaudi preces meas
et serviet per aevum tibi spiritus meus. Amen

WILLIAM BYRD

Peccantem me quotidie
Peccantem me quotidie
et non penitentem,
Timor mortis conturbat me.

¿Por qué te jactas tanto de tu maldad?
¿Por qué te jactas tanto de tu maldad, dechado de iniquidad?
Pero la bondad de Dios me acompaña a buen seguro día y noche.
Tu lengua se ha habituado a no expresar más que malignidad
Avanza como una navaja afilada, sembrando el engaño.

Que Dios nos conceda su gracia
Que Dios nos conceda su gracia, que nos abrace,
que bendiga con clemencia nuestro corazón.
Brille con amoroso rostro por doquier,
recaiga su misericordia sobre nosotros.
Que conozcamos día tras día tu camino
mientras navegamos por este mundo tan precario.
Ahora se ha proclamado el premio de tu salvación,
los ojos de los gentiles pueden ver esto claramente.

Ven, Espíritu Santo
Ven, Espíritu Santo, Dios eterno,
que has sido enviado por Dios;
primero el Padre y también el Hijo,
un solo Dios tal como está escrito.

Canciones sacras. 2.- Limpia, Señor
Limpia, Señor, los delitos
que cometí, ignorante, en mi juventud, y perdona
a los que se arrepienten, pues tu eres mi Dios, y sólo en Ti
confía mi alma. Tú eres mi salvación.
Mis lágrimas muestran mi dolor.
Haz que no olvide, Señor,
tu buena voluntad. Ahora escucha mis plegarias
y sírvete por siempre de mi espíritu. Amén

Pecando todos los días
Pecando todos los días
sin arrepentirme
el temor a la muerte me atenaza.

Responsum:
Quia in inferno nulla est redemptio.
Miserere mei, Deus, et salva me.

Versus:
Deus, in nomine tuo salvum me fac,
et in virtute tua libera me.

THOMAS TALLIS

In ieiunio et fletu

In jejunio et fletu orabant sacerdotes:
Parce, Domine, parce populo tuo,
et ne des hereditatem tuam in perditionem.
Inter vestibulum et altare plorabant sacerdotes,
dicentes: Parce populo tuo

Dum transisset sabbatum

Dum transisset Sabbatum
Maria Magdalene et Maria Jacobi et
Salome emerunt aromata,
ut venientes ungerent Jesum, alleluia.
Et valde mane una sabbatorum
veniunt ad monumentum orto jam sole.
Gloria Patri...

WILLIAM BYRD

Tribue, Domine

Tribue, Domine, ut donec in hoc
fragili corpore positus sum, laudet
te cor meum, laudet te lingua mea,
et omnia ossa mea dicant:
Domine, quis similis tui?

Respuesta:
Pues en el infierno no hay redención
apiádate de mí, Señor, y sálvame.

Verso:
Dios, sálvame en Tu Nombre,
y libérame con tu poder.

En ayuno y llorando
En ayuno y llorando oraban los sacerdotes:
Perdona, Señor, perdona a tu pueblo,
y no des por perdida a tu descendencia.
IEn la entrada y en el altar oraban los sacerdotes,
diciendo: Perdona a tu pueblo.

Cuando llegaba el sábado
Cuando llegaba el sábado
María Magdalena, María la de Jacob y
Salomé compraron perfumes,
para ungir a Jesús cuando llegasen, aleluya.
Y muy de mañana en sábado
llegaron al sepulcro al salir el sol.
Gloria al Padre...

Permite, Señor
Permite, Señor, mientras
me halle en este frágil cuerpo,
que te alaben mi corazón y mi lengua,
y digan todos mis huesos:
Señor, ¿quién hay igual a Ti?

Tu es Deus omnipotens, quem trinum
in personis, et unum in substantia
deitatis colimus et adoramus,
Patrem ingenitum,
Filium de Patre unigenitum,
Spiritum sanctum de utroque procedentem,
et in utroque permanentem,
Sanctam et individuam trinitatem,
unum Deum omnipotentem.

Te deprecor
Te deprecor, supplico et rogo,
auge fidem, auge spem, auge charitatem.
Fac nos per ipsam gratiam tuam
semper in fide stabiles, et in opere efficaces,
ut per fidem rectam et condigna fidei opera ad
vitam te miserante, perveniamus æternam.

Gloria Patri qui creavit nos
Gloria Patri qui creavit nos.
Gloria Filio qui redemit nos.
Gloria Spiritui sancto qui sanctificavit nos.
Gloria summæ et individuæ trinitati
cujus opera inseparabilia sunt,
cujus imperium sine fine manet.
Te decet laus, te decet hymnus,
tibi debetur omnis honor,
tibi benedictio et claritas,
tibi gratiarum actio, tibi honor,
virtus et fortitudo, Deo nostro,
in sæcula sæculorum. Amen.

Tu eres el Dios omnipotente,
triple en personas, y uno en sustancia,
cuya divinidad veneramos y adoramos,
al Padre a sí mismo creado,
al Hijo unigénito del Padre,
al Espíritu Santo, que de los dos procede,
y en Ambos permanence,
Santa y Única Trinidad,
único Dios omnipotente.

Te pido
Te pido, te suplico y te ruego
que aumentes mi fe, mi esperanza y mi caridad.
Haznos, por medio de tu gracia,
estables para siempre en tu fe, y eficaces en las obras,
para que así, por nuestra recta fe y nuestras dignas obras,
piadoso nos lleves a la vida eterna.

Gloria al Padre que nos creó
Gloria al Padre que nos creó
Gloria al Hijo que nos redimió.
Gloria al Espíritu santo que nos santificó.
Suprema Gloria a la Única Trinidad
cuyas obras son inseparables,
cuyo imperio no tiene fin.
Te dicen alabanzas, y te cantan himnos,
pues a Ti, Dios nuestro, se debe todo honor,
toda bendición y claridad,
y la gracia de todos los actos,
a Ti la honra, el poder y la fortaleza,
por los siglos de los siglos. Amen.

Revisión y traducción de los textos en latín de **Luis López Morillo**
y de los textos en inglés de **Luis Gago**

Alamire

Es uno de los grupos vocales más destacados en el Reino Unido que cuenta entre sus envidiables filas con algunos de los mejores cantantes del momento, todos bajo la dirección carismática de David Skinner. Inspirado por las grandes obras vocales de la época medieval y comienzos del Renacimiento, el ensamble aumenta o disminuye el número de sus integrantes dependiendo del repertorio, y a menudo se asocia con instrumentalistas creando programas coloridos que ilustran temas musicales o históricos. Sus recientes colaboraciones con Andrew Lawrence-King y QuintEssencial Sackbut & Cornett Ensemble han sido muy bien acogidas.

David Skinner y Alamire graban exclusivamente para Obsidian Records, para los que han ganado numerosos premios. En marzo de 2010 recibieron el elogio de la crítica (Gramophone Record of the Month) por su innovador CD de los motetes completos de las *Cantiones Sacrae* (1575) de Thomas Tallis y William Byrd. Este es el primer CD de su proyecto *Library of Early English Church Music*, serie de 30 grabaciones que explorará los aspectos más destacados del repertorio.

Alamire ofrece regularmente conciertos en el Reino Unido, Europa y Estados Unidos. Fueron artistas invitados en el Festival de Música Antigua de Utrecht de 2011 con un programa de Palestrina. Para Alamire el año 2012 se está desarrollando con conciertos por toda la geografía europea: Nuremberg, Oxford, Brujas y una gira por los festivales navideños del Reino Unido que tendrá lugar en la catedral de York, Cambridge y en el Kings Place de Londres. Además están realizando programas de radio para BR Klassik, una nueva grabación de *English Verse Anthems* con el aclamado grupo de violas Fretwork y la salida al mercado en otoño del CD *Trinity Carol Roll*. Puede obtener más información sobre este grupo puede en su web www.alamire.co.uk o en www.facebook.com/AlamireUK

David Skinner es bien conocido por ser un destacado erudito e intérprete de música antigua. Fue cofundador de The Cardinall's Musick en 1989 y ha trabajado también con los principales grupos de música antigua del Reino Unido, entre ellos Tallis Scholars, The Sixteen, Hilliard Ensemble y King's Singers. Alamire se creó en 2005 como una prolongación de sus actividades investigadoras e interpretativas y ha sido reconocido como una de las estrellas más brillantes en el mundo coral del Reino Unido. El grupo ha sacado al mercado seis CD con el sello discográfico Obsidian, del cual David es director artístico.

Es miembro, tutor y director de música en el Sidney Sussex College de la Universidad de Cambridge, donde imparte asignaturas teóricas y prácticas sobre Medievo y Renacimiento. Dirige el coro del Sidney Sussex College, con el que ha salido de gira y ha realizado grabaciones que han recibido un gran reconocimiento (su primer CD de Thomas Tomkins, con el sello discográfico Obsidian, recibió de la revista *Gramophone* la mención *Editor's Choice* además de ser elegido CD del mes en febrero de 2008). Invitado frecuentemente a impartir cursos a coros en Europa y Estados Unidos, se caracteriza por su enfoque estimulante y divertido. Ha publicado numerosos artículos sobre música y músicos relacionados con la Inglaterra en la primera época de los Tudor y está actualmente editando la obra en latín de John Sheppard de inminente publicación.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 17 de octubre de 2012. 19,30 horas

La Bretaña a la italiana

I

Anónimo (c. 1730)
Canzoni da batello para soprano, violín y continuo
Si la gondola avere
Cara Nina el bon to sesto
Che pianti che fracesso

Francesco Maria Veracini (1690-1768)
Sonata en La mayor para violín y continuo Op. 2/9 "Scozzese"
Allegro moderatamente
Adagio
Scozzese-Un poco andante e affettuoso-Largo-Un poco andante e affettuoso

William Boyce (1711-1779)
A Scots cantata para soprano, violín y continuo
Recitativo "Blate Jonnyfaintly teld"
Aria - Moderato "O bonny lassie since 'tis sae"
Recitativo "These tender notes did 'a her pity move"
Aria - Allegro "Hence frae my breast contentious care"

Antonio Vivaldi (1678-1741)
Sonata II en Re menor para violín y continuo RV 12 "Manchester"
Preludio. Largo
Corrente. Allegro
Giga. Allegro
Gavotta. Presto

II

Anónimo (c. 1730)
Canzoni da batello para soprano, violín y continuo
Al prato e al cale o ninfe
Dal cuor che tanto è in gringola
No stè a condanarme

Georg Friedrich Haendel (1685-1759)
Suite en Si bemol mayor para clave HWV 434
Prélude
Allegro
Aria con Variazioni

Giovanni Stefano Carbonelli (1699/1700-1773)
Sonata VIII en Sol mayor para violín y continuo
Largo - Andante - Largo
Allegro
Allegro - Largo

Georg Friedrich Haendel
Un'alma innamorata para soprano, violín y continuo HWV 173
Recitativo "Un alma innamorata"
Aria "Quel povero core"
Recitativo "E pur bench´egli veda
Aria - Allegro "Lo godo rido e spero"
Recitativo "In quanto a me ritrovo"
Aria "Ben impari come s´ama

LA SERENISSIMA
Mhairi Lawson, *soprano*
Gareth Deats, *violonchelo*
Eligio Quinteiro, *tiorba*
Joseph McHardy, *clave*

Adrian Chandler, *director* y *violín*

La música italiana era ubicua en la Gran Bretaña del siglo XVIII, dominando la programación y los gustos musicales del público de ese recién formado estado. Tanto los compositores como los músicos y cantantes italianos encontrarían en Gran Bretaña un terreno fértil y lucrativo donde poder rentabilizar sus talentos y donde muchos de los compositores que no eran italianos componían como si lo fuesen. El dominio italiano fue tal que hasta llegó a molestar. El biógrafo Roger North, quizá teniendo en mente a Francesco Veracini, se quejaba con sorna de cómo el público inglés aplaudiría el mero movimiento del codo del músico italiano sin que este tocara una sola nota "cuán poderosas son la ignorancia y la parcialidad". Asimismo, hubo un notable rechazo a los textos en italiano, a los caprichos y a los elevados salarios de algunos de los cantantes extranjeros. En palabras del novelista Henry Fielding: "No paguemos a eunucos un precio exorbitante para que nos aderecen el oído con dulces notas italianas y un comportamiento impertinente".

Las ***Canzoni da battello*** *–Las canciones de barco–* representan un término medio entre la alta cultura y la cultura popular en la Venecia del siglo XVIII. La popularidad de estas *Canzoni* en Inglaterra se debe en parte al impresor John Walsh, editor exclusivo durante catorce años de las obras de Haendel. Conocedor de los gustos del mercado inglés, Walsh editó tres volúmenes de *Canzoni da battello* en 1742, 1744 y 1748 con un total de 190 canciones cuya autoría se atribuyó al "Signor Hasse y todos los celebrados maestros italianos". Esto parece ser un truco de *marketing* ya que si hay algo que caracteriza las canciones de barco es el anonimato de la autoría de textos y música. Como mucho, es posible que los compositores citados por Walsh –"Hasse, Pergolesi, Lampugnani *et al.*"– tomaran parte en la transcripción de los manuscritos y que Walsh a su vez los simplificara para sus clientes *amateurs*. El anonimato de la autoría de las canciones podría deberse al contenido picante de algunas de ellas, aunque sus temas también incluyen el riesgo de contraer una fiebre mortal en Venecia, figuras de la Antigüedad o los buenos modales sociales. La mayoría de los textos están escritos en dialecto

veneciano, sin que eso signifique que el género represente una muestra propiamente dicha de la música folclórica de esa ciudad. La rápida aparición y desaparición del género sugiere que fuera más bien un formato pasajero, basado en la música popular pero dirigido al creciente mercado de turistas en búsqueda de muestras "auténticas" y nostálgicas de la cultura veneciana, un fenómeno comparable a los cuadros que Canaletto vendía a los ingleses Owen McSwiney y Joseph Smith. Hasta el término *Gondola songs* empleado por los ingleses vende una idea algo falsa del género ya que los barcos empleados no siempre eran góndolas ni los cantantes gondoleros, por bonita que sea esa idea. Quedémonos con la imagen de Rosanna Scalfi o de la actriz Agnese Amurat o de la esposa de Hasse, Faustina Bordoni, cantantes las tres de *Canzoni da battello*, montadas en góndolas y aderezando con sus voces las aguas del Gran Canal.

Cuando Francesco Maria Veracini murió en su Florencia natal el 31 de octubre de 1768, un obituario en la prensa local reseñó que "en Inglaterra le aplauden extraordinariamente". Es cierto que en ese país nadie puso en duda su virtuosismo como violinista. Se le reconocieron especialmente la nitidez y la fuerza de su tono. Para el historiador de la música Charles Burney, Veracini, junto con Tartini, eran "los maestros más grandes de sus instrumentos jamás conocidos". Sin embargo, a Burney no le gustaba tanto la personalidad arrogante, idiosincrásica e imprevisible de Veracini: "Era tan ciegamente engreído que a menudo presumía de que de Dios y de Veracini solo había uno". Casi todas las fuentes confirman el carácter conflictivo del italiano. En Dresde, donde trabajó durante varios años en la corte del Elector de Sajonia, rápidamente consiguió la enemistad de prácticamente todos menos la del propio Elector, Federico Augusto. En agosto de 1722 se tiró por la ventana de la segunda planta de su residencia, bien por un ataque de locura debido a la inhalación de químicos –Veracini practicaba la alquimia– o bien por un ataque de celos provocado por una humillación sufrida. No es de extrañar, entonces, que a Veracini le llamaban Capo Pazzo (Coco Loco) por su comportamiento excéntrico.

Para ganarse la vida, Veracini viajó frecuentemente y residió en Inglaterra, donde sus composiciones no siempre suscitaron el mismo grado de admiración que su virtuosismo con el violín, por ser, siempre según Burney, "demasiado salvajes y frívolas para el gusto de los ingleses, que consideran las sonatas de Corelli los modelos de simplicidad y elegancia de melodía...". La comparación con Corelli es significativa porque las composiciones de Veracini deben mucho al veneciano, aunque Veracini era incluso más conservador y retrógrado en sus planteamientos, algo que, a pesar de las opiniones de Burney, resultó atractivo para el público inglés. Las sonatas de Veracini muestran este conservadurismo, con claros elementos estilísticos del siglo XVII. Muchas de ellas, por ejemplo, son de cuatro o cinco movimientos, cuando la nueva tendencia pedía solo dos o tres, aunque esto no es el caso de la ***Sonata en La mayor para violín y continuo "Scozzese"***. La obra toma su nombre del último movimiento de la novena de las doce *Sonate accademiche* editadas en 1744 cuando Veracini acababa de sobrevivir al naufragio del barco que le llevaba de Inglaterra al continente camino de Italia, donde iba a pasar el resto de su vida. En el accidente perdió sus dos violines a los que apodaba San Pedro y San Pablo –apelativos que sugieren que el que los tocaba se consideraba Dios. Las *Sonate accademiche*, compuestas en momentos distintos de la carrera de Veracini, son hasta cierto punto piezas autobiográficas, con claras referencias a algunos de los lugares que habían sido importantes en la vida de su compositor –Dresde, Polonia o, como es el caso aquí, Gran Bretaña. La novena sonata acaba con un tratamiento de la melodía escocesa *Tweed side* que llamó mucho la atención del embajador británico Horace Mann cuando la escuchó en mayo de 1750: "Veracini fue brillante... sobre todo con una sonata que incorpora *Tweed's side* [sic]". El italiano ya había incorporado melodías escocesas en su ópera *Rosalinda* de 1744, haciendo uso de un texto del poeta escocés Allan Ramsay. Tal incursión en la cultura indígena le mereció la desaprobación de Charles Burney que comentó que el público operístico "no pagaba media guinea para escuchar música nacional que cualquier cocinera sabía cantar mejor que un extranjero".

La reputación del afable y jocoso William Boyce gozó de una notable rehabilitación a lo largo del siglo XX, gracias en gran medida a los esfuerzos de los compositores Constant Lambert y Gerald Finzi. Que la obra de Boyce cayera en el olvido después de su muerte en 1779 sin duda habría sorprendido a sus contemporáneos. Según Burney, las *Doce sonatas* de Boyce de 1747 recibieron más admiración y elogios que cualquier obra de su género, "con la excepción de las de Corelli". Boyce fue un compositor polifacético y produjo música en casi todos los campos y formatos de la época, incluyendo la canción y la cantata, formato en el que editó seis volúmenes entre 1747 y 1759 bajo el título *Lyra Britannica*.

A Scots cantata para soprano, violín y continuo aparece en el quinto volumen de *Lyra Britannica*, editado en 1756, y se basa en otro texto de Allan Ramsay, *Blate Jonny*. El tímido Jonny de la cantata sufre a manos de la bella Jean hasta que sus lamentaciones le producen una inmensa pena y le acaba prometiendo su amor. Otro arreglo del mismo texto pertenece a Lorenzo Bocchi, quien, junto con Barsanti, Corri, Pasquali, Stabilini y Urbani, forma parte de una larga lista de músicos italianos que ejercieron su oficio en Escocia durante el siglo XVIII.

Antonio Vivaldi nunca estuvo en Manchester, ni siquiera en Inglaterra. El título de las ***Sonatas "Manchester"*** se debe a una cadena de circunstancias que se remontan al 13 de febrero de 1733, cuando el poeta y clasicista Edward Holdsworth se encontraba en Venecia. Holdsworth solía aprovechar sus *Grand Tours* por la Europa continental para comprar música para su amigo Charles Jennens, coleccionista inglés y letrista de Haendel. Sin embargo, el erudito Holdsworth se confesaba ignorante en temas de música y ya había sido blanco de la ira de Jennens cuando sus compras no resultaron acertadas. Por eso, cuando Holdsworth conoció a Antonio Vivaldi durante su estancia en Venecia no le compró nada debido al precio exorbitante que este le quiso cobrar. Así se lo explicó por carta a Jennens: "Pide una guinea por pieza... a ese precio no me atrevo a elegir por ti".

Casi 10 años después, en mayo de 1742, Holdsworth confiesa a su amigo Jennens, no sin cierta preocupación, la compra de una cantidad enorme de "óperas, oratorios, cantatas y cosas del estilo" procedentes de la colección del Cardinal Ottoboni, que se vendía al peso al fallecer su dueño. Holdsworth había gastado un total de 40 chelines en la compra de unos 75 kilos de música. Para alivio suyo, la reacción de Jennens fue favorable aunque ninguno de los dos aclaró si el lote incluía música instrumental.

Cuando Jennens murió en 1773, su colección pasó a manos de un pariente lejano, el conde de Aylesford, Heneage Finch, y allí se quedó durante cien años hasta el 25 de agosto de 1873. En esa fecha, parte del conjunto fue subastado mientras que el resto, en su mayor parte compuesto por Haendel, se volvió a subastar en 1918, incluyendo un manuscrito que el catálogo de Sotheby's describe como "Suanate a V. Solo, MS". El biógrafo de Haendel, Newman Flower, adquirió el manuscrito entre otros más, aunque su interés principal se centró en los volúmenes de Haendel. En 1965, la colección entera de Flower pasó a las Bibliotecas Públicas de Manchester, que la archivaron en la Biblioteca Henry Watson de esa ciudad. Allí pasaron ocho años sin que nadie reparara en los contenidos que no fueran de Haendel. No fue hasta abril de 1973 cuando el musicólogo Michael Talbot descubrió entre los manuscritos doce sonatas de Vivaldi de las cuales seis eran prácticamente únicas, otras dos representaban los primeros ejemplares completos de esas obras del italiano y tres más eran versiones marcadamente diferentes a las conocidas hasta entonces. La *Sonata II en Re para violín y continuo* –como toda la serie, una sonata de cámara de cuatro movimientos ("Preludio", "Corrente", "Giga" y "Gavotta")– existe en versiones completas procedentes de fuentes anteriores a la de Manchester.

Georg Friedrich Haendel se crió con la música para teclado. En Halle, su tutor Friedrich Wilhelm Zachau, organista de la ciudad, le hizo copiar las obras de Alberti, Krieger, Poglietti y otros maestros del teclado como ejercicio. Durante su es-

tancia en Italia entre 1706 y 1709, Haendel pudo desarrollar sus talentos con el clave en sesiones de improvisación como la del famoso duelo con Scarlatti en el palacio del obispo Ottoboni. La mayoría de las obras de Haendel para teclado son fruto de ese periodo y de sus primeros años en Londres entre 1710 y 1717. En eso, la ***Suite en Si bemol mayor para clave*** no es una excepción, aunque es difícil establecer la fecha exacta de su composición dado que Haendel no editó sus obras para teclado hasta sendas ediciones de 1720 y de 1733 –esta *Suite para clave* se publicó en 1733– y que las retocaba y revisaba constantemente. De hecho, Haendel se vio obligado a publicar esas ediciones "oficiales" debido a la aparición de copias "piratas" de la mano de impresores como el antes mencionado John Walsh. Esas ediciones "piratas", bastante comunes en la época, no solo afectaban al compositor económicamente, sus frecuentes erratas podían perjudicar también su reputación. Quizá por eso Haendel optó por el mal menor y firmó un contrato de exclusividad durante catorce años con el propio Walsh. Esta *Suite* prestó su minueto a la tercera *Suite* de la *Water Music,* y la recoge, además, Brahms en sus *Variaciones y fuga sobre un tema de Haendel*.

Poco se sabe de la vida de Giovanni Stefano Carbonelli. Nació entre 1699 y 1700, por lo que podríamos atribuirle la fecha de nacimiento del 1 de enero de 1700 para hacerla coincidir con la edición del Opus V de Arcangelo Corelli, obra que selló la leyenda de ese compositor en toda Europa. Inglaterra no fue una excepción en la adulación desmesurada que la obra de Corelli despertó. Roger North describió la música de Corelli como "el pan de la vida", una reputación que una sucesión de alumnos del maestro italiano ayudó a fomentar en Gran Bretaña, entre ellos Castrucci, Geminiani y el propio Carbonelli. A este último Corelli le dedicó el C*oncierto de violín RV 366 "Il Carbonelli*", quizá en agradecimiento a su lealtad.

Carbonelli llegó a Londres en 1719, donde ejerció primero de concertino de la Ópera Italiana y después de director de orquesta del Teatro Real, Drury Lane, puesto que ocupó

durante una década. Se casó en 1730 con una inglesa, después de haberse convertido al anglicanismo, y en 1735 tomó la nacionalidad británica –nueve años después de que lo hiciera Haendel– con el nombre de John Stephen Carbonell. Durante la década de los cuarenta, empezó a dedicarse a la importación de vinos, negocio que le fue bastante bien hasta convertirse en proveedor oficial del rey en 1759.

Las composiciones existentes de Carbonelli no son numerosas y se limitan a las doce *Sonate da camera a violino e violone o cembalo* que en 1729 dedicó a su mecenas John Manners, el duque de Rutland, colección a la que pertenece esta ***Sonata VIII en Sol mayor para violín y continuo***. A pesar del título de la colección, varias de las *sonate* tienen más elementos de sonata *da chiesa* que de *camera*. El estilo muestra la influencia de Valentini, Albinoni, Vivaldi y, sobre todo, Corelli.

Un'alma innamorata para soprano, violín y continuo es fruto de la estadía de Haendel en Italia entre 1706 y 1709, invitado por los Medici, justo antes de su primera visita a Inglaterra. En esos tres años, Haendel llegó a producir unas cuarenta cantatas, la mayoría para soprano y continuo: tal fue el apetito insaciable del público por este formato. Il Sassone (El Sajón), como le llamaban los italianos, no se limitó a la producción de *cantate*. Varios de sus oratorios y obras sacras más apreciadas son de esa época, además de la ópera *Agrippina*. Sin embargo, las *cantate* proporcionaron el entretenimiento ideal para los salones de la nobleza romana en los palacios del obispo Ottobonni o del marqués Ruspoli, entre otros. De hecho, *Un'alma innamorata* fue creada para Ruspoli en la primavera de 1707 y se estrenó en su castillo de Vignanello, en la región del Lacio. Fiel a la tradición de Petrarca, el texto de esta cantata, escrita posiblemente por el abad Francesco Mazziotti, tutor del hijo de Ruspoli, trata el tema amoroso de la forma más abstracta, donde no se habla ni de hombres ni de mujeres sino de almas y corazones a merced de las rígidas y severas leyes de Cupido. Para completar la imagen, quien podría haberla cantado en el castillo de los Ruspoli fue Vittoria Tarquini, la soprano que, si damos fe a los rumores, había sido amante del jóven *sassone*.

Ensayo de una ópera en el Castillo Howard, Yorkshire, pintura de Marco Ricci, c. 1709. Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection, Estados Unidos/ The Bridgeman Art Library.

TEXTOS DE LAS OBRAS

ANÓNIMO

Canzoni da batello

Si la gondola avere
Si la gondola avere
no crie, no crie
la xe granda pur de vu
save pur che ve content
no me ste più a tormentar.

Ogni moda vegnua fora
la ve và pur sempre aora
ella giusta xela vera
cosa steu donca aruzzar.

Cara Nina el bon to sesto
Cara Nina el bon to sesto
la to grazia la sa viezza
sempre più me fa protesto
de bon genio inamorar.
La modestia el vezzo el brio
digo el vero m'ha rapio
e m'ha fato in un istante
tutte l'altre abbandonar.

Che pianti che fracesso (instrumental)

Al prato e al cale o ninfe
Al prato e al cale o ninfe
gia Primavera e giunta
l'erba sul colle spunta
sul prato nasce il fior.

Canciones de batel

Si tuviera la góndola

Si tuviera la góndola
No me quejaría
Y si es más grande que la vuestra
Sabéis que vuestra alegría
ya de molestarme dejaría.

Siempre que surge una moda
vosotros la adoptáis
ya sea justa o genuina
entonces, ¿de qué os quejáis?

Nina querida tu buen garbo

Nina querida, tu buen garbo,
tu gracia, tu sabiduría
me hace protestar cada vez más
al enamorarme de buena gana.
La modestia, el gesto y el brío
en verdad me han capturado
y me han hecho abandonar
a todas las demás.

O ninfas, al prado y a la calle

O ninfas, al prado y a la calle
la primavera ya ha llegado
la hierba crece del monte
nace la flor en el prado.

I nimbi si di leguano
dispersa e la procella
e il tutto in sua favella
vi dice amor, vi dice amor.

Dal cuor che tanto è in gringola (instrumental)

No stè a condanarme
No stè a condanarme
se digo de cavarme
perchè rason mi gho
più de zinquanta.
Hò tanto pazientà
che al fin me son stuffa
nè de voltar me più
nissun se vanta.

WILLIAM BOYCE

A Scots cantata

Recitativo
Blate Jonny faintly teld fair Jean his Mind,
Jeany took Pleasure to deny him lang
He thought her Scorn came frae a Heart unkind,
Which gart him in Despair tune up this Sang.

Aria
O bony Lassie, since ‘tis sae,
That I’m despis’d by thee,
I hate t olive; but O I’m wae,
And unko sweer to die.
Dear Jeany, think what dowy Hours
I thole by your Disdain;
Ah! Should a Breast sae safr as yours
Contain a Heart of Stane.

Las nubes ya se disipan
dispersa está la borrasca
y todo en su lenguaje
os dice amor, os dice amor.

No me condene

No me condene
si digo que me voy
porque razones tengo
más de cincuenta.
He tenido tanta paciencia
que al final me he cansado
y nadie puede decir
que ha dado más vueltas que yo.

Una cantata escocesa

Recitativo

El tímido Jonny a la bella Jean su amor confesó,
pero Jeany largo tiempo sus favores le negó.
Él creyó que su desdén de un corazón cruel nacía
y, desesperado, entonó esta melodía:

Aria

Oh, linda doncella, desde que esto es así,
desde que desprecio he recibido de ti,
detesto la vida, mas, ¡pobre de mí!
me resisto a morir.
Querida Jeany, piensa cuán tristes horas
tu rechazo me ha hecho vivir.
¡Ah! Cómo un pecho tan puro
puede albergar un corazón tan duro.

Recitativo
These tender Notes did a'her Pity move,
With melting Heart she listned to the Boy;
O'ercome she smil'd, and promis'd him her Love:
He in Return thus sang his rising Joy.

Aria
Hence frae my Breast, contentious Care,
Ye've tint the Power t opine,
My Jeany's good, my Jeany's fair,
And a'her Sweets are mine.
O spread thine Arms and gi'e my Fowth
Of dear enchanting Blifs,
A Thousand Joys around thy Mouth,
Gi'e Heaevn with ilka kiss.

GEORG FRIEDRICH HAENDEL

Un' alma innamorata

Recitativo
Un' alma innamorata,
prigioniera d'amore,
vive troppo infelice.
Divien sempre maggiore
il mal, che non intende,
allor che nell'amar schiava si rende.

Aria
Quel povero core,
ferito d'amore
sospira, se adira,
se vive fedel.
Sia il solo dolore
geloso timore,
le pene e catene
martire crudel.

Recitativo
Estas tiernas notas despertaron toda su compasión,
y escuchó al joven con ablandado corazón;
Rendida, sonrió y su amor le prometió.
Él, a su vez, su creciente alegría cantó.

Aria
Ahora sal de mi pecho, turbador pesar,
has perdido el poder de hacerme llorar.
Mi buena Jeany, mi linda Jeany,
de todas sus mieles soy dueño.
Abre tus brazos y dame un sinfín
de dulces y mágicos sueños.
Envuelven tus labios mil gozos,
con cada beso tuyo el cielo rozo.

Un alma enamorada

Recitativo
Un alma enamorada,
prisionera del amor,
asaz infeliz vive.
Cada vez es mayor
el mal, y aunque no entiende,
al amar esclava se vuelve.

Aria
Ese pobre corazón
herido de amor
suspira y se crispa
si vive fiel.
Solo siente el dolor
del celoso temor,
penas y cadenas
de mártir cruel.

Recitativo
E pur benche egli
veda morta del suo servir,
la speme istessa,
vuole col suo languir,
viver con essa.

Aria – Allegro
Lo godo, rido e spero ed amo
più d'un core e so ridir perché.
Se segue il mio pensiero un vagabondo
amore cercate voi dov'è.

Recitativo
In quanto a me,
ritrovo del riso ogni diletto,
se sprezzo dell' amore
le sue severe leggi, ed il rigore.

Aria
Ben impari come se ama
in amor chi vuol goder.
Non ha pari alla mia brama
il rigor del nume arcier.

Recitativo
Y a pesar de que él
vea muerta su esperanza
por su servidumbre,
pese a su languidez
quiere vivir con ella.

Aria – Allegro
Yo gozo, río, y espero y amo
Más que un corazón y sé decir por qué.
Si sigue mi pensamiento un vagabundo
Buscad vosotros amor donde esté.

Recitativo
En cuanto a mí,
en la risa encuentro todo placer
si desprecio del amor
sus duras leyes y el rigor.

Aria
Bien aprenda cómo se ama
El que quiera gozar en amor.
No tiene par con mi ansia
del poderoso arquero el rigor.

Traducción de los textos en italiano (veneciano) de **Ilaria Trezza**
y de los textos en inglés (escocés) de **Cristina delgado Fernández**

La Serenissima

Se creó en 1994 para la representación de *La Senna festeggiante RV 693* de Antonio Vivaldi y se ha erigido como una de las formaciones más importantes para la música del compositor veneciano y de sus contemporáneos italianos. Casi todo el repertorio de La Serenissima es dirigido por su director Adrian Chandler a partir de fuentes manuscritas, una proeza que les distingue entre los grupos barrocos. En palabras de *The Daily Telegraph*, "La Serenissima were fabulous... bright, fresh, vigorous and engaging".

Desde el lanzamiento de su primer CD en 2003, La Serenissima ha realizado diez grabaciones, la más reciente, *The French Connection 2*, fue descrita por los críticos como "reveladora, un deleite halagador para el oído de principio a fin". La octava edición del disco *The French Connection* fue galardonada con el Premio Gramophone al mejor CD instrumental barroco en 2010 (tras nominaciones previas en 2008 y 2009 a las ediciones anteriores). Su último disco es *Venice by Night*.

La Serenissima ha actuado en las principales salas y festivales del Reino Unido, incluyendo el South Bank Early Music Festival, Beverley Early Music Festivals, York Early Music Festival, Cambridge Summer Music, London's Cadogan Hall y Queen Elizabeth Hall. También ha actuado con gran éxito en Italia, Alemania, Dinamarca, Bélgica, Méjico, Malta, Irlanda y España. Lo más destacable de este año 2012 es su interpretación de la maravillosa *L'Olimpiade* de Vivaldi en el Lufthansa Festival of Baroque Music (estreno histórico en el Reino Unido) y el Bath International Festival, entre otros. También ofrecerán actuaciones orquestales en escenarios como el Wigmore Hall, St. George's Bristol y Lammermuir Festival.

Adrian Chandler, *director* y *violín*, nació en Merseyside en 1974, estudió violín moderno y barroco en el Royal College of Music con Rodney Friend y Catherine Mackintosh. Fundó el ensamble La Serenissima mientras estudiaba en el RCM, con el que desde entonces ha realizado numerosos recitales como solista, además de interpretar los conciertos de Vivaldi en los principales festivales del Reino Unido, Alemania, Italia, Dinamarca, España, México, Malta e Irlanda.

Sus CD publicados con La Serenissima abarcan sonatas virtuosísticas de Albinoni, Pisendel y Vivaldi (AV0018) y varios monográficos dedicados a Vivaldi: conciertos y arias (AV0031), conciertos religiosos (AV2063), cantatas y sonatas (Linn CKD 281), *Vivaldi. The French Connection* (AV2178) y *Vivaldi. Gods, Emperors and Angels* (AV 2201). Además, Chandel ha grabado tres discos que trazan el desarrollo del concierto para violín en el norte de Italia (AV 2106, 2128 y 2154). Sus grabaciones han recibido nominaciones al Gramophone Award en los últimos tres años, y en 2010 el CD *Vivaldi. The French Connection* ganó el Premio Gramohpone en la categoría de música instrumental barroca. Sus actuaciones han sido transmitidas por la BBC Radio 3, Radio France y Classic FM, entre otros. También ha viajado como solista con la Orchestre National des Pays de la Loire y el Norwegian Wind Ensemble y ha ofrecido varias actuaciones en Japón. El Arts and Humanities Research Council le concedió una beca de tres años en la Universidad de Southampton para investigar la evolución del concierto para violín en el norte de Italia entre 1690 y 1740. Ha publicado algunos artículos en las revistas *Early Music Today* y *Classic FM*.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 24 de octubre de 2012. 19,30 horas

I

William Alwyn (1905-1985)
Movements
Allegro appassionato
Evocation
The devil's reel

Frank Bridge (1879-1941)
Sonata para piano
Lento ma non troppo-Andante ben moderato-Allegro energico
Andante ben moderato
Lento-Allegro ma non troppo

II

Ronald Stevenson (1928)
Peter Grimes Fantasy sobre temas de la ópera de Benjamin Britten

Edward Elgar (1857-1934)
Variaciones "Enigma" sobre un tema original Op. 36 (arreglo para piano del compositor)

Tema
I. C.A.E.
II. H.D.S-P.
III. R.B.T.
IV. W.M.B.
V. R.P.A.
VI. Ysobel
VII. Troyte
VIII. W.N.
IX. Nimrod
X. Intermezzo: Dorabella
XI. G.R.S.
XII. B.G.N.
XIII. Romanza
XIV. Finale: E.D.U.

Ashley Wass, *piano*

Movements de William Alwyn

Si fuera necesario demostrar la persistente resistencia a la modernidad musical en la Gran Bretaña de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la obra de Alwyn, que se sitúa entre el Neoclasicismo, el Romanticismo y el Impresionismo, nos podría servir de ejemplo. El crítico Richard Noble admiró a Alwyn por resistir "el embate de la vanguardia contra la larga y natural tradición del lenguaje musical británico con el que la mayoría silenciosa puede conectar y entender". Noble perdona a Alwyn su posterior coqueteo con la atonalidad que consideró todavía "enteramente accesible".

Hijo de un abacero, Alwyn nació en 1905 y se crió en una familia sin dotes musicales. "Ni él [su padre] ni los demás tenían mucho sentido musical. En eso estaba solo". Dejó el instituto a los catorce años para ayudar a su padre en la tienda y como no tenía vocación de tendero de provincias, consiguió entrar como flautista en la Real Academia de Música con quince años. A partir de 1921, ocuparía el puesto de profesor de composición en esa institución durante casi treinta años, combinándolo al principio con el de flautista en la London Symphony Orchestra. Alwyn se estrenó como compositor orquestal con sus *Five preludes for orchestra* de 1927, aunque pronto rechazaría todos sus primeros trabajos por "ya no poder mirar a la cara a Mozart, Debussy o Puccini". Debutó en la composición de música para cine en 1936, género al que contribuiría con más de setenta obras.

No habría que confundir el tradicionalismo con una falta de originalidad o individualidad, características que no escasean en los trabajos de William Alwyn para piano, aunque es cierto que ese no es el instrumento que más se asocia con su obra. Compuesto en 1961, *Movements* representa el último trabajo de Alwyn para piano, sin contar *Twelve diversions for the five fingers*, una serie de piezas didácticas de 1963.

Algunas circunstancias de la vida personal del compositor merecen ser tenidas en cuenta antes de escuchar su *Movements*. Alwyn ya había pasado por una crisis emocio-

nal en 1926 cuando se vio obligado a dar clases de música en un internado, aislado del mundo de la creatividad. En 1959 su relación con su primera esposa se encontraba a la deriva. Alwyn decidió entablar una nueva relación con su ex alumna y también compositora, Doreen Carwithen, conocida como Mary, y la pareja se mudó a una aldea cercana a la costa del condado de Suffolk. Fue allí donde Alwyn sufrió una depresión que le impidió componer y tocar el piano durante dos años. Finalmente, los ánimos de Mary le permitieron volver a la composición con *String trio*, seguido por *Movements*, obra que Alwyn dedica a la que se convertiría en su segunda esposa.

Movements es el tercer título que Alwyn puso a esta obra después de *Rhapsody* y *Sonata nº 2*. Consiste en tres movimientos, distintos pero interrelacionados. El primero, "Allegro appassionato", combina momentos portentosos de tensión dramática con una descarga tormentosa, *allegro ma non troppo*. El estilo introspectivo y perturbador del segundo, "Evocation", podría reflejar el desahogo emocional de su autor. La obra termina con "The devil's reel" que, fiel a su nombre, nos arrastra hacia el final con una danza enloquecida y excitante. *Movements* demuestra plenamente una de las características de la música de Alwyn señaladas por Noble: su capacidad para combinar momentos de atonalidad con un romanticismo a la altura de Liszt.

Sonata para piano de **Frank Bridge**

Alumno de Charles Villiers Stanford, profesor de Benjamin Britten, director de orquesta, viola y compositor, Frank Bridge nació en 1879, durante el estallido de la guerra anglo-zulú en plena época victoriana, y murió en 1941, pocos días antes de que lo hiciera James Joyce y del comienzo del tercer mandato de Roosevelt, con los Estados Unidos a punto de entrar en la Segunda Guerra Mundial. La guerra, las guerras marcaron la vida de Bridge, cuyo propio apellido parece simbolizar el lugar que llegó a ocupar entre dos mundos: por un lado, entre las certezas del apogeo del Imperio Británico y las incertidumbres de una Europa diezmada por dos guerras;

y por el otro, entre el romanticismo de sus primeras composiciones y la intensidad cromática de su obra a partir de su *Sonata para piano* (1921-24).

El gran salto estilístico que marcaría la composición de Bridge durante el resto de su vida ocurre entre la *Sonata para violonchelo* (1913-17) y la *Sonata para piano*. Vistos a posteriori, los pocos trabajos que Bridge produjo entre estas dos sonatas –algunas canciones, unas breves piezas para piano y una miniópera– dan pistas sobre las nuevas fuerzas creativas que se sembraban en él. Sin embargo, la *Sonata para piano* representa un hito en la trayectoria de este compositor, un cambio sísmico que se suele atribuir al efecto que la Primera Guerra Mundial tuvo sobre el pacifista Bridge, provocando en él una crisis interior que le obligó a replantearse cuestiones fundamentales de su composición. Fueran las que fueran las causas de esta metamorfosis, con su *Sonata para piano* la música de Bridge experimentó una transformación que se traduce en el empleo de un lenguaje bitonal en plena regla cuando la mayoría de sus compatriotas contemporáneos aparentemente inclinados a la experimentación no hicieron más que coquetear con el cromatismo. En sus trabajos posteriores a la *Sonata para piano* el radicalismo de Bridge recuerda a Alban Berg y le aproxima a la *Neue Wiener Schule*. Surgen disonancias, frases ásperas y desiguales, rápidos cambios de intensidad que reflejan un panorama emocional sombrío, amargo y perturbado. Huelga decir que la recepción crítica de la música de Bridge a partir de esta obra fue pésima. "Una decepción", lamentó el diario *The Morning Post*; "tétrica de principio a fin" manifestó *The Daily Telegraph*, bastión del conservadurismo hasta nuestro tiempo. El pianista habitual de Bridge, Harold Samuel, no se consideró capaz de interpretar la obra en su estreno por considerarla "desconcertante".

La *Sonata para piano* fue dedicada al amigo de Bridge, el compositor Ernest Farrar, profesor de Gerald Finzi, muerto en combate el 18 de septiembre de 1918 en la batalla de Épehy, cerca de Cambrai en Francia, a menos de dos meses del armisticio. En lo que sería la recta final de la guerra, la carni-

cería acabó con más de 30000 soldados por semana, solo en las filas británicas. De ahí las cuerdas tenebrosas que abren el primer movimiento por debajo de una nota repetida a modo de solemne procesión que volverá a aparecer al final del movimiento, esta vez con fuerza. Mientras tanto, los constantes cambios entre tensión angustiada y momentos de tregua consoladora recuerdan, quizá con nostalgia, al Bridge anterior, acentuando la sensación de pérdida. El segundo movimiento, entre instantes de verdadera ternura, mantiene la sensación fúnebre con su *tempo andante ben moderato* alejándonos de la matanza aunque no de la desolación. El movimiento final de la pieza retoma esa marcha destructiva e imparable que solo podrá desembocar en la más absoluta desesperación.

Peter Grimes Fantasy de **Ronald Stevenson**

Las transcripciones de la música de otros compositores es un género que siempre se expone a la acusación de falta de originalidad o, por lo menos, en el caso de algunos compositores enamorados de este arte –Ferruccio Busoni, Michael Finnissy o Ronald Stevenson–, aunque pocos cuestionarían la originalidad de Bach o Liszt, también adeptos a esta práctica. La transcripción forma uno de los ejes centrales de la obra de Stevenson, el único compositor vivo de este ciclo, que incluye trabajos sobre música de Purcell, Mahler, Delius y el propio Busoni, entre otros muchos. Para Stevenson no se trata de reproducir ni reducir elementos de la obra original, sino de redescubrir y explorar los temas universales de la música y, a partir de ella, crear obras nuevas en formatos nuevos. Sus fantasías operísticas recogen temas de óperas de Richard Strauss, Percy Grainger, Alban Berg, Alan Bush y la pieza que tenemos aquí, la *Peter Grimes Fantasy* de 1971 sobre la ópera que Benjamin Britten estrenó en 1945. Stevenson consigue captar la esencia dramática de la ópera de Britten sobre la hipocresía y las animadversiones de los habitantes de la pequeña aldea costera de The Borough (El Municipio), unidos en su rechazo al maltrecho Grimes. Pasando por paisajes y pasajes tormentosos con *tempi agitato* y *martellato*, la obra nos deja rodeados de un mar apaciguado, permanente ante las tribulaciones de la condición humana.

Variaciones "Enigma" de **Edward Elgar (arreglo del compositor para piano)**

El piano no fue precisamente central en la obra de Edward Elgar y el propio compositor tampoco se distinguió como pianista. No obstante, *Variations on an original theme for orchestra*, la obra sobre la que Elgar creó este arreglo para piano, fue concebida en 1898 mientras su autor improvisaba con su humilde pianoforte cuadrado fabricado por la empresa Broadwood en 1844. Al parecer, a su mujer Alice le gustó la melodía que tocaba y Elgar empezó a crear variaciones sobre este mismo motivo. Se les ocurrió divertirse convirtiéndolas en retratos musicales de algunos de sus amigos. Cuando llegó a su casa Miss Dora Penny, amiga, vecina y la Dorabella de la Variación XI, "había un ambiente de diversión y risas y la música ya se estaba convirtiendo en una broma familiar... el elemento de caricatura produjo una tarde hilarante". Sin embargo, se ha discutido mucho desde entonces si el tema central de las *Variaciones* no trata en realidad sobre la melancolía más profunda, la soledad del artista. El propio Elgar, en sus notas al programa para el estreno de la obra, se refiere a su "mensaje oculto" (*dark sayings*). "El tema principal nunca aparece... el protagonista nunca sale al escenario". La naturaleza de este "mensaje oscuro" representa el primero de varios enigmas que versan sobre estas *Variaciones*.

El nombre de *Variaciones "Enigma"* para referirse al Op. 36 de Elgar se debe a que su autor añadió la palabra "enigma" a las partituras, aunque no sabemos con precisión cuándo lo hizo. Que Elgar, muy aficionado a los criptogramas, crucigramas y acrósticos, creara su propio enigma musical no es de extrañar. Lo que sí resulta difícil de entender es la longevidad del interés por el puzle, más de 110 años después de su creación. Los intentos por identificar el *tema original* de la melodía no han dejado de provocar debate durante todo un siglo. Elgar negó que le hubiera basado en *God Save the King*, como sospechaban muchos, o en la folclórica *Auld Lang Syne*. Algunos sugieren que se inspiró en "Una bella serenata" de *Così fan tutte* debido a que la Variación X se dedica a Dorabella, o in-

cluso en la *Sinfonía de "Praga"*, también de Mozart. Según contó el propio Elgar, había pegado papelitos numerados en las teclas del piano del arquitecto Troyte Griffith (el sujeto de la Variación VII) revelando el tema original, pero como este no sabía tocar el piano, no supo interpretar la pista. Más plausible parece ser la tesis de que *Rule Britannia* de Thomas Arne sea el origen del tema. Hay indicios en la música que lo justifican y esto explicaría el porqué del famoso comentario de Elgar a Dora Penny de que "pensaba que de todo el mundo tú serías la que lo adivinarías". Penny significa penique y en la cara inversa del penique victoriano figuraba Britania, símbolo de la Gran Bretaña libre, cuyos habitantes, según la letra de James Thompson, "nunca, nunca, nunca serán esclavos". Elgar fue muy dado a los juegos de palabras y si volvemos a sus notas al programa y ponemos la palabra "nunca" entre comillas, toma otro significado: "El tema principal "nunca" aparece... el protagonista "nunca" sale al escenario".

Menos misteriosa es la identidad de las personas que cada variación retrata, con la posible excepción de la Variación XIII dedicada a "***". Aunque pocos dudan de que los asteriscos se refieren a Lady Mary Lygon, algunos prefieren pensar que detrás de ellos se esconde la figura de Helen Weaver, una antigua musa del compositor. En el caso de la Variación XI, dedicada a George Robertson Sinclair, organista de la catedral de Hereford, el verdadero protagonista parece ser el perro de este, el bulldog Dan, y el pequeño percance que sufrió al caerse a tumba abierta al río Wye. Aquí quizá el piano tenga más dificultades para evocar el ladrido triunfal del perro cuando al final consigue salir del agua. Elgar, desde luego, reserva la última variación para sí mismo bajo las siglas E.D.U., Edward, Eduard, Edu. Es importante tener en cuenta que estos retratos no son estrictamente caricaturas, a pesar de lo que mantuvo Dora Penny. En palabras del propio Elgar, "algunas solo representan una sensación, otras un incidente que solo saben dos personas". Una cosa es el impulso original que inspiró al compositor y otra bien distinta el resultado final.

Tal vez el último enigma de las *Variaciones "Enigma"* sea el salto cualitativo que esta obra y la posterior *Dream of Gerontius* representan respecto a los trabajos anteriores de Elgar. Fueron esas las obras que sellaron su imagen como

Ashley Wass

Está firmemente asentado como uno de los intérpretes más relevantes de su generación. Es el ganador del London International Piano Competition y ha sido también premiado en el Leeds Piano Competition. Ha tocado en las mejores salas de conciertos de todo el mundo, tales como Wigmore Hall, Vienna Konzerthaus, Carnegie Hall, Kimmel Center y la Royal Festival Hall, por nombrar unas pocas. En palabras de un crítico del *Gramophone Magazine*, Wass es "un pura sangre que posee el don envidiable de convertir casi cualquier cosa que toca en oro puro".

Ha actuado en conciertos con diversas orquestas, como BBC, Philharmonia, Orchestre National de Lille, Vienna Chamber Orchestra y la Hong Kong Philharmonic, además de haber trabajado con Sir Simon Rattle y la City of Birmingham Symphony Orchestra. Recientemente ha sido elogiado en sus debuts en Alemania, Francia, Finlandia, Suecia, Portugal, Israel, Armenia, Alemania, Suiza, Japón, Estados Unidos y Cuba. En junio de 2002 actuó en el concierto de gala que tuvo lugar en el Buckingham Palace para celebrar las bodas de oro de la Reina Isabel II, una actuación retransmitida en vivo para millones de televidentes de todo el mundo. Es un invitado frecuente en los festivales de música de todo el mundo, como el Pharos Chamber Music Festival, Ako Festival, Cheltenham, Kuhmo, Ravinia y Marlboro Festival, tocando con músicos como Mitsuko Uchida, Steven Isserlis, Richard Goode y miembros del Guarneri Quartet y del Beaux Arts Trio.

Es director artístico del Lincolnshire International Chamber Music Festival, es profesor de piano en el Royal College of Music de Londres desde el año 2008 y ha sido distinguido como *Associate* por la Royal Academy of Music de Londres.

compositor de envergadura nacional y que confirmarían su creciente reputación en el extranjero. Con Elgar los británicos pudieron por fin volver a presumir de un compositor de estatura internacional.

El autor de la introducción y notas al programa, **Nicolas Jackson**, nació en Manchester (Reino Unido) y estudió Historia Moderna en la Universidad de Oxford. Después de licenciarse, ejerció de editor, productor de spots publicitarios, regidor de una discoteca berlinesa, comerciante de libros africanos y profesor. Desde hace doce años reside en Madrid donde ha producido y presentado unos 200 programas de radio sobre música y cultura en las emisoras Radio Clásica (Sólo Canciones, Temas de música), Radio Exterior (North by Southwest) y Radio 3 (The Selector en 180 Grados), todas de Radio Nacional de España. Desde el Departamento de Artes y Literatura del British Council España, promueve la cultura británica contemporánea y el fomento de las relaciones culturales entre el Reino Unido y España. En el 2011, produjo y dirigió el proyecto T*eatro contemporáneo español en la radio* para la Fundación Autor y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música con obras de los dramaturgos José Sanchís Sinisterra, Juan Mayorga, Alfredo Sanzol y Vanessa Montfort. En la actualidad, prepara un nuevo ciclo de ficción sonora con el Centro Dramático Nacional con la colaboración del Instituto Cervantes.

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.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la ciencia política y la sociología.

PRÓXIMOS CICLOS

AULA DE (RE)ESTRENOS 85
Canciones de la posguerra
Con motivo de los legados de Elena Romero y de Antonio Fernández-Cid

31 de octubre — Canciones, incluyendo varias inéditas, de J. Muñoz Molleda, E. Romero, J. Sánchez Gavito, C. del Campo, G. Gombau, N. Bonet, M. Salvador, J. Peris Lacasa, M. Palau y J. Gómez así como de C. Halffter, M. Castillo, A. Iglesias, X. Montsalvatge y F. Remacha dedicadas a A. Fernández-Cid por **Anna Tonna**, soprano y **Jorge Robaina**, piano.

PRODIGIOS MUSICALES

7 de noviembre — Obras de E. W. Korngold, R. Strauss, D. Shostakovich y J. Brahms, por el **Trío Arriaga.**

14 de noviembre — Obras de L. van Beethoven, F. Liszt, A. Scriabin, S. Rachmaninov y S. Prokofiev, por **Alba Ventura**, piano.

21 de noviembre — Obras de W. A. Mozart y F. Schubert, por el **Cuarteto Casals**.

Depósito legal: M-30498-2009. Imprime: Gráficas Jomagar. MÓSTOLES (Madrid)

FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castello, 77. 28006 Madrid - Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es – musica@march.es
Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/