

CICLO DE MIÉRCOLES

NOSTALGIA DEL PASADO

enero-febrero 2013



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

NOSTALGIA DEL PASADO

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “Nostalgia del pasado”: enero-febrero 2013 [introducción y notas de Samuel Llano]. - Madrid: Fundación Juan March, 2012. 67 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; enero-febrero 2013)

Programas de los conciertos: [I] “Madrigales del siglo XX”, por el Coro de la ORCAM, director Pedro Teixeira; [II] “Obras de J. S. Bach, P. Hindemith y B. Britten”, por Adolfo Gutiérrez, violonchelo; [III] “Obras de J. Haydn, A. Borodin, M. Ravel, F. Liszt y F. Couperin”, por Josep Colom, piano; [y IV] “Obras de J. S. Bach y P. Hindemith”, por Miguel Ituarte, clave y piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 16, 23 y 30 de enero y 6 de febrero de 2013.

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

1. Coros profanos (Voces mixtas) sin acompañamiento - Programas de mano - S. XX.- 2. Madrigales - Programas de mano - S. XX.- 3. Música para violonchelo - Programas de mano - S. XVIII.- 4. Música para violonchelo - Programas de mano - S. XX.- 5. Sonatas (Violonchelo) - Programas de mano - S. XX.- 6. Suites (Violonchelo) - Programas de mano - S. XVIII.- 7. Suites (Violonchelo) - Programas de mano - S. XX.- 8. Música para piano - Programas de mano - S. XVIII-XIX.- 9. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 10. Variaciones (Piano) - Programas de mano - S. XVIII.- 11. Fundación Juan March-Conciertos.

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

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

© Samuel Llano

© Luis Gago (traducción de los textos en inglés e italiano)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción
 Orígenes históricos de la nostalgia musical
 Nostalgia y progreso científico
 La crisis del presente
 Tradición musical y canon
 Nostalgia musical
- 14 Miércoles, 16 de enero - *Primer concierto*
Coro de la ORCAM, Pedro Teixeira, director
 Madrigales del siglo XX
- 44 Miércoles, 23 de enero - *Segundo concierto*
Adolfo Gutiérrez, violonchelo
 Obras de J. S. BACH, P. HINDEMITH y B. BRITTEN
- 52 Miércoles, 30 de enero - *Tercer concierto*
Josep Colom, piano
 Obras de J. HAYDN, A. BORODIN, M. RAVEL, F. LISZT
 y F. COUPERIN
- 60 Miércoles, 6 de febrero - *Cuarto concierto*
Miguel Ituarte, clave y piano
 Obras de J. S. BACH y P. HINDEMITH

Introducción y notas de **Samuel Llano**

Es un lugar común admitir que el tránsito del siglo XIX al XX alumbró un nuevo orden en la composición musical. Tras el resquebrajamiento de la tonalidad, sostén armónico durante más de tres siglos, y la progresiva disolución de las formas musicales convencionales, acentuada durante el final del Romanticismo, el compositor se enfrentaba a la imperiosa necesidad de encontrar un nuevo lenguaje musical. A esta misión se dedicaron con vehemencia las vanguardias históricas, que en su empeño por buscar nuevas estéticas acabaron legitimando la noción de “progreso” como la única posible en la historia de la composición. Romper con la tradición para adentrarse en el nuevo horizonte que las rupturas presentaban era -según creían muchos- el único camino posible, una posición que se radicalizaría tras la Segunda Guerra Mundial.

4

Junto a esta tendencia enfatizada por las narrativas al uso, convivió sin embargo una corriente menos visible que miraba hacia el pasado con la intención de recuperar técnicas, formas o gestos ya perdidos actualizándolos estilísticamente. Esta nostálgica vuelta al pasado musical no



era una reacción regresiva, sino una perfecta expresión de la multiplicidad estética del periodo.

Este ciclo de cuatro conciertos explora este movimiento de nostalgia idealizada del pasado musical a través de tres compositores que, pese a sus notables diferencias estéticas, compartieron este rasgo en determinados momentos de sus carreras creativas. Ravel, Hindemith y Britten son así tomados como ejes en los programas de otros tantos conciertos. El ciclo se completa con un cuarto programa dedicado a un género vocal tan íntimamente asociado a los siglos XVI y XVII como el madrigal, objeto de un intenso *revival* en Inglaterra durante el siglo XX. Los intereses que subyacen en este movimiento estético son variados y responden a distintas ideologías culturales y políticas. Pero en todos los casos, la invocación de la “antigüedad” del Renacimiento y del Barroco moldeó la modernidad musical, trascendiendo así la dicotomía entre pasado y futuro al fundir sus horizontes.



INTRODUCCIÓN

La nostalgia o nostalgias del pasado musical no constituyen una excepción a la multiplicidad con que la nostalgia se ha manifestado en otros órdenes, en distintos momentos y lugares a lo largo de la historia de la humanidad. Por una parte, se ha exhibido en el creciente interés por las obras y prácticas musicales del pasado y, por otra, en cambio, se encuentra representada en la manera en que ciertos compositores se han servido, de manera más o menos conspicua, de esas obras y prácticas musicales del pasado como materia prima para sus composiciones. Los pasados musicales son múltiples, dependiendo de la naturaleza de lo que se busque en ellos y del punto de vista adquirido sobre los mismos. Las formas de relación con dichos pasados igualmente difieren unas de otras, ya se trate de técnicas interpretativas, las cuales siempre están sometidas a discusión, o de poéticas de asimilación o apropiación de material musical en obras nuevas. Resulta imposible, por tanto, definir la nostalgia como una actitud única y coherente, por lo que una indagación histórica se hace necesaria.

6

Orígenes históricos de la nostalgia musical

Pese a encontrarse bien asentado hoy en día, el interés por la música del pasado ha sufrido un despertar relativamente reciente. Antes de que Beethoven y otros románticos iniciasen el proceso de emancipación del artista con respecto al sistema de patronazgo a comienzos del XIX, las obras musicales se concebían fundamentalmente –aunque no exclusivamente– con el fin de desempeñar una función litúrgica, ceremonial, lúdica, virtuosística o doméstica. Debido a su funcionalidad, la mayoría de las obras recibían una o unas pocas interpretaciones antes de pasar al olvido, y no había recaído sobre ellas una conciencia moderna sobre su valor “artístico” intrínseco, tal y como, con más o menos diferencias, lo entendemos hoy.

Hacia mediados del siglo XIX, gracias fundamentalmente a Franz Liszt y otros virtuosos del piano, se desarrolla y consolida la costumbre de introducir obras del pasado en los recitales. En la segunda mitad del siglo, la vida y la obra

de Johannes Brahms, nacido apenas veinte años después de Liszt, supusieron un cambio de paradigma en la relación del compositor con la música del pasado. Brahms desarrolló tempranamente una conciencia aguda de pertenecer a un momento concreto en el desarrollo de la tradición musical. Esta “autoconciencia” historicista le condujo a identificarse con una serie de compositores y obras del pasado, de los que quiso erigirse en heredero directo y, así, presentarse a sí mismo como culminación de una tradición musical honorable y selecta. Al mismo tiempo, esa conciencia desarrolló su percepción de las posibilidades y límites de sus ambiciones sociales, y le permitió calcular y graduar su creación a la medida de las mismas. Si bien Brahms no fue el primer compositor en servirse de la música del pasado como materia prima para sus obras –Mozart ya había experimentado un descubrimiento apasionado de Bach–, seguramente inauguró la conciencia de trazar, con dicha actitud, un vínculo con una tradición musical concreta.

Nostalgia y progreso científico

Las primeras interpretaciones y usos de música histórica revistieron un cierto carácter de homenaje. La invocación de los maestros del pasado permitía explicar los logros virtuosísticos del presente como consecuencia de una evolución gradual y constante, por lo que rendir tributo a los que lo habían hecho posible resultaba oportuno. Este sentimiento de conexión con el pasado fue acompañado de la idea de progreso, que concibe el presente como una conquista gradual del esfuerzo individual y colectivo mediante la cual los logros del pasado pierden su valor intrínseco y se convierten en peldaños de una escalera en continuo ascenso hacia la actualidad. Al mismo tiempo, el presente aparece como un nuevo peldaño hacia el futuro, un estadio transitorio que, debido a su carácter inestable, genera una ansiedad de superación y anuncia en sí mismo el devenir. Esta metafísica del progreso –o teleología– tuvo su paralelo en el pensamiento científico de la segunda mitad del XIX. Los descubrimientos de Darwin

y otros científicos situaron las ideas de progreso y evolución biológicos en el centro de la percepción del ser humano y de los debates intelectuales más presentes, y ciertamente influyeron en la concepción de la idea de tradición musical.

La crisis del presente

El fenómeno en que se centra este ciclo de conciertos, sin embargo, difiere del sentido con el que los compositores de mediados y finales del siglo XIX miraron hacia el pasado musical. Con el cambio de siglo, y a medida que avanza el siglo XX, se desarrolla la consciencia de que mirar hacia el pasado entraña, de alguna forma, contemplar el presente a través de aquél. De esta manera, el pasado se ofrece como un espejo de la conciencia presente, como una forma refractada de autoanálisis. La Primera Guerra Mundial constituyó un catalizador en la dinamización de este proceso. Los horrores de la guerra despertaron las primeras dudas sobre si los valores en los que se había asentado el progreso de Europa desde, al menos, la Guerra Franco-Prusiana de 1870, eran idóneos, o tan siquiera válidos. Las primeras sospechas –después intensificadas durante la Segunda Guerra Mundial– de que el progreso científico y tecnológico no sólo no necesariamente fomenta un avance en valores humanos, sino que puede facilitar e incluso favorecer un conflicto armado, provocaron el escepticismo respecto a la idea de evolución y despertaron el interés por el pasado como fuente de aprendizaje. Presente y pasado entraron así en una relación dialéctica. El pasado dejó progresivamente de ser contemplado como un mero preludeo o preparación de un presente que demostraba no ser superior a aquél.

Este proceso dio lugar a un desdoblamiento de la conciencia presente, que queda marcada por su relación ambigua con el pasado. Se produce, como consecuencia, una sensación de crisis que encuentra en el pasado su punto de apoyo más sólido. Se exacerbaban entonces los tradicionalismos en Europa y las identidades nacionales empiezan a construirse sobre la idea de una tradición nacional que encuentra su legitimidad

en la longevidad. Esta idea es, muchas veces, “inventada”, en el sentido de que se construye sobre la base de hechos históricos que no son verídicos o verificables, o que difícilmente podrían inscribirse en una narrativa histórica nacional por no tener relación alguna con la idea de nación creada después. Sancionados por las Academias y otras instituciones, los historiadores europeos incorporan episodios de la Antigüedad o la Edad Media en su narración de la historia de las naciones modernas sin solución de continuidad, como si estas naciones hubiesen existido “siempre”.

Tradición musical y canon

Mientras las identidades nacionales son objeto de especulación e indagación histórica, los compositores, críticos y musicólogos exploran la presencia de tradiciones musicales nacionales. El trabajo de archivo de los musicólogos se ve favorecido por un acceso cada vez más fácil a las fuentes históricas y un ritmo mayor de publicación de legados musicales del pasado. Los creadores indagan en el pasado musical en busca de fuentes de inspiración y de legitimidad. Hemos observado cómo Brahms tomó conciencia de su lugar en la Historia y llevó a cabo, mediante su obra, un proceso selectivo de identificación con ciertos compositores germanos, con Bach y Beethoven a la cabeza.

Debido al creciente valor de una idea de tradición musical entendida como fuente de legitimidad individual y colectiva, durante la segunda mitad del siglo XIX se produjeron verdaderas batallas retóricas por establecer cuál habría de ser la tradición nacional musical suprema de cada país. Los agentes con mayor poder de influencia, que suelen ser determinados críticos, medios de comunicación e instituciones formativas, lucharon por establecer cánones históricos formados por compositores de trascendencia nacional. Inevitablemente, esta situación conlleva la exclusión de aquellos compositores que los agentes referidos no consideran suficientemente relevantes o no tienen interés en incluir por motivos que varían entre lo estético y lo político, si es que estos dos conceptos

pueden separarse. Dichos compositores, sin embargo, podrían haber ejercido una influencia notable en otros autores que han pasado a formar parte del canon o tradición nacional.

Esta situación teórica extrema ilustra una de las paradojas e injusticias que encierra la construcción de las identidades y las tradiciones nacionales. La Francia del siglo XIX ofrece ejemplos concretos muy elocuentes. Desde aproximadamente los comienzos de la década de 1870, Berlioz quedó condenado a un olvido parcial, debido a que su predilección por los compositores de la tradición austro-húngara se consideró una traición en un momento histórico en el que Prusia constituía el mayor rival militar, económico, cultural y, en definitiva, moral de Francia. Con el tiempo, y pasadas ya las vicisitudes sufridas entonces, Berlioz ha sido justamente restaurado en el repertorio francés e internacional, de acuerdo con criterios que aspiran a la objetividad, si bien nunca podrán ser objetivos por completo.

Nostalgia musical

Como consecuencia de la progresiva acentuación, durante el siglo XIX, del sentimiento de crisis y del tradicionalismo cultural descritos, surge un sentimiento generalizado de nostalgia al que hace referencia el título de este ciclo. La nostalgia lleva a su máxima expresión la desconfianza en el presente que se intensificó durante la Primera Guerra Mundial, ya que implica la creencia de que los valores primarios del pasado, los garantes del orden social y la seguridad individual, han sido perdidos temporalmente, o tal vez incluso para siempre. Durante el siglo XIX, la nostalgia revistió un carácter político en diversos países, siendo el Legitimismo y el Carlismo sus manifestaciones más conspicuas y duraderas en Francia y España respectivamente. Aunque motivado por una cuestión de sucesión dinástica, el Carlismo defendió un estadio pre-moderno para Navarra y el País Vasco, e idealizó el mundo rural frente al urbano, al que presentó como corrupto. El Carlismo seguramente representó el movimiento nostálgico de mayor importancia en la España del siglo XIX, e incluso mantuvo su poder durante el siglo XX. En Francia, el legiti-

mista y monarquista Charles Maurras, que mantuvo un intercambio intelectual relativamente estrecho con Maetzky y otros intelectuales españoles, defendió igualmente el ámbito rural y se opuso a toda forma de modernización económica, tecnológica, política y social. En Hungría, Béla Bartók, quien llevó a cabo compilaciones de música campesina para su conservación y su uso como material para sus propias obras, idealizó al campesino y lo presentó como repositorio de los valores culturales supremos de la nación húngara, y censuró a los gitanos, a quienes veía como epítomes de la música urbana que creía corrompida, y a quienes acusaba de haber usurpado y pervertido el legado campesino.

Podrían añadirse a esta lista de ejemplos otros muchos similares. Observar la nostalgia en exclusiva como un elemento política y estéticamente conservador, sin embargo, pasa por alto que después de la Primera Guerra Mundial –cuando ven a la luz la mayoría de las obras que integran este ciclo– la nostalgia pasó a formar parte de la base del radicalismo obrero. En distintos países de Europa, la idealización del mundo rural que acompaña a la nostalgia sirvió para movilizar al obrero en contra de las presiones del mundo urbano en el que desempeñaba su labor.

Igualmente, la nostalgia que tiñe las obras musicales del periodo de Entreguerras en Europa no presenta, en principio, un carácter estéticamente conservador. Si bien los compositores del Neoclasicismo como el último Debussy, Hindemith, Ravel, Stravinsky, Falla o el grupo de Les Six mantuvieron opiniones políticas de muy distinta índole, tachar el Neoclasicismo de conservador por su fijación con los pasados musicales pasa por alto la complejidad de la dialéctica que estableció con la historia. El Neoclasicismo reinscribe el pasado en un contexto que aspira a ser vanguardia y, de esta manera, lo deconstruye, mostrando las fracturas y abismos estilísticos abiertos por el paso del tiempo. Sobre todo, el Neoclasicismo ilustra cómo un estilo histórico puede adquirir un significado nuevo o distinto mediante su inserción en un contexto distinto al supuestamente original. Pero el

Neoclasicismo no trata de apropiarse del pasado. En línea con el desdoblamiento de la conciencia producido por la crisis del presente, establece una distancia relativamente demarcada con el pasado, mediante una serie de técnicas de distorsión y estrategias irónicas que acentúan el dramatismo de la imposibilidad de recuperar el pasado en su totalidad.

Hay, no obstante, gradaciones en la forma en que esta distancia se manifiesta. En *Le Tombeau de Couperin*, Ravel hace prácticamente imperceptible la división entre elementos del Barroco y la armonía impresionista, que se integran en un todo orgánico. En el extremo opuesto, Stravinsky introduce técnicas de distorsión. Podría decirse que, mientras Ravel difumina el barroco francés en *Le Tombeau*, Stravinsky distorsiona y descompone el barroco italiano en *Pulcinella*. En *El retablo de Maese Pedro* Manuel de Falla tomó elementos de la llamada música española del Siglo de Oro e inventó otros a modo de imitación, con el triple propósito de ambientar el episodio tomado de *Don Quijote*, de contribuir a crear un canon o tradición nacional que pudiese competir con las tradiciones musicales de otros países y, por último, con el fin de situarse a sí mismo como heredero y sucesor de honor de dicha tradición, de forma parecida a como lo había hecho Brahms con respecto a la música germana. Si en *El retablo* las músicas del pasado quedan integradas en la textura general mediante el uso de un tejido orquestal complejo y denso por momentos, en el *Concierto para clave y cinco instrumentos* el tema principal, el villancico anónimo “De los álamos vengo madre” funciona como *cantus firmus* en varias ocasiones, es decir, como base melódica que sirve de fundamento estructural para el resto de las voces instrumentales sin que uno y otras se anulen o absorban mutuamente. Este procedimiento muestra la influencia más directa de Stravinsky.

En resumen, las relaciones con los distintos pasados musicales pueden ser múltiples. La nostalgia ha constituido una de las formas fundamentales de mirar al pasado a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, y sus diferentes manifestaciones demuestran la complejidad de un fenómeno que ha

registrado y, hasta cierto punto, propiciado cambios convulsos en la historia de la humanidad. El sentimiento de crisis finisecular presente en varios países a final del XIX, el impacto de la Primera Guerra Mundial unido a la desconfianza en el presente que aquélla ha generado, y el malestar social surgido del auge del capitalismo y la industrialización han provocado un giro de miradas hacia el pasado. Las culturas musicales europeas no han permanecido ajenas a estos fenómenos históricos, y el presente ciclo ofrece una selección testimonial de ello.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Katharine Ellis, “Las contingencias de la recuperación musical. Lully y Charpentier en el París de la década de 1870”, en Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2004, pp. 275-288.
- Katharine Ellis, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*, Nueva York, Oxford University Press, 2005.
- Jane F. Fulcher, *French Cultural Politics and Music: From the Dreyfus affair to the First World War*, Nueva York, Oxford University Press, 1999.
- Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012 (edición original en 1983).
- Jane F. Fulcher, *The Composer as Intellectual. Music and Ideology in France, 1914-1940*, Nueva York, Oxford University Press, 1999.
- Samuel Llano, *Whose Spain? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929*, Nueva York, Oxford University Press, 2012).
- Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press, 1989, Tr. J. Bradford Robinson.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 16 de enero de 2013. 19,30 horas

I

Herbert Howells (1892-1983)

Dos madrigales

In Youth Is Pleasure

Before Me, Careless, Lying

Ned Rorem (1923)

Cuatro madrigales

Parting

Flowers for the Graces

Love

An Absent Friend

Edmund Rubbra (1901-1986)

Dos madrigales

Leave prolonging thy distress

So sweet is thy discourse

Thea Musgrave (1928)

Cuatro madrigales

With serving still this have I won

Tanglid I was in Love's snare

At most mischief I suffer grief

Hate whom ye list

II

Charles Villiers Stanford (1852-1924)

Flames of Pure Love are we, del *Oratorio Eden Op. 40*

Morten Lauridsen (1943)

Madrigali

Ov'è, lass', il bel viso?

Quando son più lontan

Amor, io sento l'alma

Io piango

Luci serene e chiare

Se per havervi, oime

15

Eric Whitacre (1970)

Leonardo Dreams of His Flying Machine

CORO DE LA ORCAM

Pedro Teixeira, *director*

El presente programa muestra dos momentos y lugares clave en el desarrollo de la nostalgia del madrigal, que ha surgido y perdurado en el siglo XX. Por una parte, las obras de Howells, Rubbra y Stanford se enmarcan en el *revival* isabelino que se produjo en la cultura victoriana de la Inglaterra de principios del siglo XX, como el medievalismo y el folklorismo de William Morris. Por otra parte, las obras de Rorem, Lauridsen y Whitacre pertenecen al “madrigalismo” norteamericano del siglo XX, que se apoya sobre una tradición universitaria popularizada entre un grupo de compositores críticos con respecto a la vanguardia, como más adelante se explica.

El madrigal victoriano se convirtió en la expresión musical de la danza Morris surgida en el siglo XV y prácticamente desaparecida en el XVIII. Este *revival madrigalista* debe entenderse como herencia de la fascinación decimonónica y romántica por las ruinas e historias medievales. La literatura de Sir Walter Scott o los escritos de Violet-le-Duc sobre arquitectura gótica son dos de las múltiples manifestaciones de este fenómeno. Hacia finales del siglo XIX, en Inglaterra, sin embargo, la mirada nostálgica hacia el pasado adquirió dos vertientes. Por una parte, se convirtió en la expresión de un radicalismo político que difería de la política oficial victoriana en la propuesta de una cultura popular supuestamente auténtica y recuperada con el fin de devolverle al “pueblo inglés” las señas de identidad que teóricamente le pertenecían y que le habrían sido robadas. *The Morris Book* (1907) permanece como testimonio de aquel neo-folklorismo que, como muchos en la época, tenía más de invención que de recuperación rigurosa. Por otra parte, el *revival madrigalista* inglés representó una forma de oposición al fuerte auge del industrialismo y al nacimiento del capitalismo moderno, y, por tanto, se ofreció como una forma de escape hacia el pasado.

En Estados Unidos, el *revival madrigalista* se asocia a las *Madrigal dinners*, actuaciones teatrales de carácter cómico celebradas en los colegios y universidades durante las Navidades. La cena consta de varios platos, entre los cuales se interpreta una breve obra teatral a modo de entremés,

con números musicales basados en el madrigal. El evento concluye con un concierto coral de madrigales. Si bien esta reciente tradición ha contribuido decisivamente a difundir los madrigales en Estados Unidos, las obras de Rorem, Lauridsen y Whitacre en el presente programa aprovechan dicha popularización para dar un salto directo a las fuentes del Renacimiento.

En sus madrigales, así como en otros géneros de su música vocal, **Herbert Howells** (1892-1983) abandona el lenguaje impresionista que caracteriza su música de cámara, y que acusa la influencia de su admirado Vaughan Williams. Los *Dos madrigales* basan su construcción en la imitación cercana entre las voces, que emplean los mismos motivos melódicos, a la manera de Palestrina. Asimismo, los dos madrigales de Howells se caracterizan por una jovialidad que se ausenta del resto de su música coral, más solemne.

Los *Dos madrigales* de **Edmund Rubbra** (1901-1986) muestran un grado ligeramente más avanzado de innovación armónica que los de Howells aunque, al igual que éstos, tratan de mantener el espíritu del madrigal renacentista inglés relativamente intacto. La mayoría de la obra coral de Rubbra presenta temática religiosa, especialmente después de su conversión al catolicismo en 1948, motivada fundamentalmente por la Segunda Guerra Mundial. Por esta razón, los *Dos madrigales* constituyen una excepción en su catálogo, aunque no por ello revelan falta de experiencia, pues debe destacarse en ellos el control de la textura vocal en todos los registros.

La música coral representa el grueso del vasto catálogo del compositor irlandés **Charles Villiers Stanford** (1852-1924). Entre su producción coral, enteramente religiosa, destacan sus dos oratorios *The Three Holy Children Op. 22* (1885) y *Eden Op. 40* (1891). El segundo difiere del primero en su mayor innovación y cromatismo armónicos, así como por el uso del leitmotiv. Sorprende que, pese a su calidad compositiva, *Eden* sea solamente conocido hoy por el número para coro *a cappella* “Flames of pure love are we”, escrito en un estilo

imitativo a la manera de Palestrina, y al que Stanford se refirió como un “madrigal espiritual.”

Los *Cuatro madrigales* de **Thea Musgrave** presentan algunas de las huellas de la formación de esta compositora escocesa con Nadia Boulanger en París. En particular, el uso relativamente estricto del contrapunto y las técnicas de imitación, así como el empleo de armonías expandidas que se hacen especialmente patentes en “Tangled I was in love’s snare”, revelan las enseñanzas que Boulanger, a su vez, adquirió en la Schola Cantorum bajo la tutela de Vincent d’Indy.

Los *Cuatro madrigales* de **Ned Rorem** son representativos del estilo cromático de fuerte base tonal que caracteriza la mayor parte de su obra, y con el que se desmarca abiertamente de la vanguardia norteamericana. Se basan en textos de la poetisa griega Safo de Mitilene, y están escritos para cuarteto vocal. “Parting” se caracteriza por un estilo homofónico en el que las cuatro voces siguen un mismo esquema rítmico, con escasa imitación entre ellas. “Flowers From Graces” sorprende por su brevedad, pues apenas dura 20 segundos, e igualmente se basa en el uso declamatorio, silábico y homofónico de las cuatro voces. “Love” explota el movimiento paralelo de disonancias, que genera un efecto casi sobrenatural. A diferencia de los dos madrigales anteriores, la imitación entre las voces constituye el principal elemento motor de la música. “An Absent Friend” desarrolla en mayor medida que los anteriores el principio de resolución inesperada de las cadencias, de una manera tal que el devenir melódico genera expectativas defraudadas por el final de cada frase musical.

Los *Madrigali* de **Morten Lauridsen** están basados en textos del Renacimiento italiano y, por tanto, remiten a la forma primigenia del madrigal, con el que el madrigal inglés no guardó apenas más relación que el nombre. De todas las obras ofrecidas en el programa, los *Madrigali* de Lauridsen presentan una estructura más transparente o evidente al oyente. “Ov’è, lass’, il Bel Viso?”, tiene una estructura ABA, es decir, que reexpone hacia el final el material del comienzo. “Quando son più lon-

tan”, señala las transiciones entre las distintas secciones con sutiles cambios de textura. “Amor, io sento l’alma” compensa pasajes homofónicos con texturas imitativas y, de nuevo, presenta una estructura ABA. “Io piango” reproduce concentrada la emoción del llanto. Las palabras “io piango” (lloro), se repiten sobre una armonía disonante de gran profundidad emocional. “Luci serene e chiare” rompe con el carácter lacrimoso del madrigal anterior y presenta una sucesión de pasajes luminosos –como sugiere el título– y relativamente contrastados. “Se per havervi, oime” se basa enteramente en la repetición de un mismo motivo imitado entre las voces, que se sucede desde el registro grave hasta el agudo. Pese a la reiteración incesante del material musical, Lauridsen logra establecer un clímax hacia el comienzo del último tercio de este madrigal, y concluir en un estado de calma y serenidad similares a los del comienzo del ciclo.

En *Leonardo dreams of his flying machine*, **Whitacre** explota el “madrigalismo”, que en el Renacimiento constituyó la base retórica del madrigal, y que consiste en la imitación, por medio de la voz, del significado expresado en el poema. En este caso, la máquina voladora de Leonardo desciende desde las alturas del registro vocal hasta el abismo de los graves, en un vuelo lanzado por el gran gesto de apertura inicial.

TEXTOS DE LAS OBRAS

HERBERT HOWELLS

Dos madrigales

In Youth is Pleasure (Richard Wever, c. 1500-1560)

In a harbour grene aslepe whereas I lay,
The byrdes sang swete in the middes of the day,
I dreamed fast of mirth and play:
In youth is pleasure, in youth is pleasure.

Methought I walked still to and fro,
And from her company I could not go;
But when I waked it was not so.
In youth is pleasure, in youth is pleasure.

Therefore my hart is surely pyght,
Of her alone to have a sight
Which is my joy and hartes delight.
In youth is pleasure, in youth is pleasure.

Before Me, Careless, Lying (Austin Dobson, 1840 - 1921)

Before me, careless lying,
Young Love his ware comes crying;
Full soon the elf untreasures
His pack of pains and pleasures.
 With roguish eye
 He bids me buy
From out his pack of treasures.

His wallet's stuff'd with blisses,
With true-love-knots and kisses,
With rings and rosy fetters,
And sugared vows and letters.
 He holds them out
 With boyish flout,
And bids me try the fetters.

En la juventud está el placer

*En verde refugio mientras yacía dormido,
los pájaros cantaban dulcemente en mitad del día,
soñaba profundamente con juego y regocijo:
en la juventud está el placer, en la juventud está el placer.*

*Me parecía seguir paseando de un lado a otro,
y no podía apartarme de su lado;
pero no era así cuando me desperté.
En la juventud está el placer, en la juventud está el placer.*

*Por ello mi corazón se siente lleno
de contemplarla solo a ella,
que es la dicha y el deleite de mi corazón.
En la juventud está el placer, en la juventud está el placer.*

*Ante mí, tumbado y remansado
Ante mí, tumbado y remansado,
el joven Cupido llega voceando su mercancía;
muy pronto el geniecillo saca
su fardo de pesares y placeres.
 Con pícara mirada
 me pide comprarle algo
de su fardo de tesoros.*

*Su zurrón está repleto de deleites,
con ataduras y besos de amor verdadero,
con anillos y cadenas sonrosadas,
y cartas y juramentos endulzados.
 Los despliega
 con infantil desdén,
y me pide que pruebe las cadenas.*

Nay, Child (I cry), I know them;
There's little need to show them!
Too well for new believing,
I know their past deceiving,
 I am too old
 (I say), and cold,
To-day, for new believing!

But still the wanton presses,
With honey-sweet caresses,
And still, to my undoing,
He wins me, with his wooing,
 To buy his ware
 With all its care
Its sorrow and undoing.

Cuatro madrigales

Parting

To Hugh Ross

Truly I want to die.
Such was her weeping when she said good-bye.
These words she said to me,
“What sad calamity!
Sappho, I leave you most unwillingly.”
To her I made reply:
“Go with good heart, but try
Not to forget our love in days gone by.
Else let me call to mind,
If your heart proves unkind,
The soft delightful ways you leave behind.
Many a coronet
Of rose and violet,

No, Niño (le grito), ya las conozco;
;no hay necesidad alguna de mostrarlas!
;Conozco muy bien sus pasados engaños
para creer de nuevo en ellas,
 soy demasiado viejo
 (digo), y frío,
hoy, para nuevas creencias!

Pero el terco sigue insistiendo,
con caricias dulces y melosas,
y al final, para mi perdición,
me convence con sus lisonjas
 para que compre su mercancía,
 con toda su desazón,
su angustia y perdición.

Despedida

A Hugh Ross

En verdad quiero morir.
Tal era el llanto de ella cuando dijo adiós.
Estas palabras me dijo:
“¡Qué triste calamidad!
Safò, te dejo en contra de mi voluntad”.
Esto le contesté a ella:
“Ve con buen corazón, pero intenta
no olvidar nuestro amor en días pasados.
Déjame además recordar,
si tu corazón se muestra cruel,
las dulzuras y delicias que dejas atrás.
Numerosas diademas
de rosas y violetas,

Crocus and dill upon your brow you set:
Many a necklace too
Round your soft throat you threw,
Woven with me from buds of ravishing hue,
And often balm you spread
Of myrrh upon my head,
And royal ointment on my hair you shed.”

Flowers for the graces

for Rufus my father

Weave garlands, maiden, from the strands
Of dill, and with soft gentle hands
Set the delicious leafage round your head.
The Goddess and the happy Graces
Love to look on flower-crowned faces,
But turn aside from the ungarlanded.

Love

for Gladys my mother

Love has unbound my limbs and set me shaking,
A monster bitter-sweet and my unmaking.

An absent friend (Sappho / Cecil Maurice Bowra, 1898-1971)

to Bernard Wagenaar

A glorious goddess in her eyes
Were you, her comrade, and your songs
Above all other songs she'd prize.
With Lydian women now she dwells
Surpassing them, as when day dies
The rosy-fingered moon excels
The host of stars, and light illumines
The salt sea and the cornland glows
With light upon its thousand blooms.
In loveliness the dew spills over
And with new strength revives the rose,
Slim grasses and the flowering clover.
But sadly up and down she goes,
Remembering Atthis, once her lover,
And in her heart sick longing grows.

*Croco y eneldo depositaste sobre tu frente:
también muchos collares
posaste alrededor de tu suave cuello,
tejidos conmigo con capullos de espléndidos colores,
Y a menudo bálsamo de mirra
extendiste sobre mi cabeza,
y unguento regio derramaste sobre mis cabellos”.*

Flores para las Gracias

Para Rufus, mi padre

*Teje guirlandas, muchacha, con las sartas
de eneldo, y con suaves y delicadas manos
coloca las deliciosas hojas en torno a tu cabeza.
La Diosa y las dichosas Gracias
adoran contemplar rostros coronados con flores,
pero apartan la mirada de los que no llevan guirnaldas.*

Amor

Para Gladys, mi madre

*El amor ha desatado mis miembros y me ha dejado tembloroso,
un monstruo agridulce y mi perdición.*

Un amigo ausente

A Bernard Wagenaar

*Una diosa gloriosa a sus ojos
fuiste tú, su compañera, y tus canciones
solía valorar por encima de todas las demás.
Ahora mora con mujeres lídicas
sobrepasándolas, como cuando muere el día
la luna de dedos sonrosados aventaja
al tropel de estrellas, y la luz ilumina
el mar salado y los maizales inundan
de luz sus miles de flores.
El rocío se extiende deliciosamente
y con nueva fuerza revive la rosa,
la esbelta hierba y el floreciente trébol.
Pero ella va de un lado a otro tristemente,
recordando a Atthis, su amante otrora,
y en su corazón crece una terrible añoranza.*

EDMUND RUBBRA

Dos madrigales (Thomas Campion, 1567-1620)

Leave prolonging thy distress

Leave prolonging thy distress:
All delays afflict the dying.
Many lost sighs long I spent, to her for mercy crying.
But now, vain mourning, cease;
I'll die, and mine own griefs release.

Thus departing from this light
To those shades that end all sorrow,
Yet a small time of complaint, a little breath I'll borrow.
To tell my once delight
I die alone through her despite.

So sweet is thy discourse

So sweet is thy discourse to me,
And so delightfull is thy sight,
As I taste nothing right but thee.
O why invented Nature light?
Was it alone for beauties sake,
That her grac't words might better take?

No more can I old joyes recall,
They now to me become unknowne,
Not seeming to have beene at all.
Alas! how soone is this love growne
To such a spreading height in me,
As with it all must shadowed be!

Deja de prolongar tu aflicción

Deja de prolongar tu aflicción:

toda demora aflige al moribundo.

Pasé mucho tiempo vertiendo suspiros, implorándole a ella piedad.

Pero ahora cesa ya, vana aflicción;

moriré, y pondré fin a mis propios dolores.

Me alejaré así de esta luz,

hacia esas sombras que acaban con todo pesar,

pero tomaré aún prestado un pequeño momento de queja, un breve aliento.

Para decir a mi otrora deleite

que muero únicamente por su desdén.

Tan dulce es tu habla

Tan dulce es para mí tu habla,

y tan delicioso es contemplarte,

pues no pruebo otra cosa buena que tú.

Oh, ¿por qué inventó la luz Natura?

¿Fue sólo por mor de la belleza

por lo que sus bellas palabras mayor mella me hicieron?

Ya no puedo recordar antiguas dichas,

ahora pasan a ser para mí desconocidas

y parecen no haberlo sido nunca.

¡Ay, qué pronto ha crecido este amor

y se ha extendido en mí con tal largura,

pues con él todo debe quedar ensombrecido!

THEA MUSGRAVE

Cuatro madrigales (Sir Thomas Wyatt, 1503-1552)

With serving still this have I won

With serving still
This have I wone
For my goodwyll
To be undone.

And for redresse
Of all my payne
Disdaynefulness
I have againe.

And for reward
Of all my smarte,
Lo! Thus unharde
I must departe.

Wherefore all ye
That after shall
Bye fortune be,
As I am, thrall,

Example take
What I have won
Thus for her sake
To be undone!.

Tanglid I was in love's snare

Tanglid I was in Love's snare,
Opprest with payne, torment with care;
Of grefe right sure, of joye full bare.
Clene in despaire bye crueltye
But ha! ha! ha! full well is me
For I am now at Libertye.

Sirviéndola fielmente

*Sirviéndola fielmente
esto es lo que he ganado:
mi buena voluntad
se ha visto destruida.*

*Y por reparar
todo mi dolor,
desdén
vuelvo a tener.*

*Y como recompensa
a todo mi dolor,
mira, he de partir así,
sin ser oído.*

*Todos los que seáis
a partir de ahora
prisioneros de la fortuna
igual que lo soy yo,*

*tomadme como ejemplo,
pues lo que he conseguido
es verme destruido
sólo por ella.*

Atrapado en la trampa del amor

*Atrapado en la trampa del amor,
oprimido de dolor, atormentado de aflicción.
Cargado de pesar, desprovisto de dicha.
Sumido en la desesperación por la crueldad
pero, ¡ja! ¡ja! ¡ja!, me siento perfectamente,
pues ahora estoy en Libertad.*

The wofull daye so full of pain,
The wery nyght all spent in vayne.
The labor lost for so small gayne;
To wryte them all yt wyll not be.
But ha! ha! ha! full well is me,
For I am now at libertye.

At most mischief I suffer grief

At most myschief
I suffre grief
For of relief
 Syns I have none,
My lute and I
continually
Shall us apply
 To sigh and mone.

30

Nought may prevaill
To wepe or waill.
Pitie doeth fail
 In you, Alas!
Morning or mone,
Complaint or none,
It is all one,
 As in thys case.

For crueltie,
Moost that can be,
Hath soveraynte
 Within your hert;
Which maketh bare
All my welfare:
Nought do you care
 How sore I smart.

For in mischief
I suffer grief
For of relief
 Syns I have none;

Los días de aflicción tan llenos de dolor,
la fatigosa noche, todo pasado en vano.
El trabajo perdido para tan exigua ganancia,
no será posible enderezarlo todo.
Pero, ¡ja! ¡ja! ¡ja!, me siento perfectamente,
pues ahora estoy en Libertad.

En la mayor penalidad sufro dolor

*En la mayor penalidad
sufro dolor,
y como carezco
de todo alivio,
mi laúd y yo
nos entregamos
sin cesar
a suspiros y lamentos.*

*De nada servirá
llorar o gemir.
En ti no existe
¡ay!, asomo de piedad.
Llantos o quejas,
lamentos o nada,
todo es una misma cosa,
como en este caso.*

*Pues la mayor crueldad
que pueda existir
reina como soberana
dentro de tu corazón,
que me deja privado
de toda felicidad,
en nada os preocupa
cuán acerba es mi herida.*

*Por eso en la penalidad
sufro dolor,
y como carezco
de todo alivio,*

My lute and I
Continually
Shall us apply
 To sigh and mone.

Hate whom ye list

Hate whom ye list, for I care not;
Love whom ye list, and spare not;
Do what ye list, and drede not:
Think what ye list, I fere not.
For as for me, I am not,
But even as one that reckes not,
Whyther ye hate or hate not,
For in your love I dote not.
Wherefore I pray you forget not
But love whom ye list, and spare not;
Love whom ye list and spare not
Therewith I am content.
Hate whom ye list and spare not
For I am indifferent,
Do what ye list and drede not
After your own fantasy,
Think what ye list and fere not
For all is one to me,
For, as for me, I am not wavering, as the wind
But even as one that reckes not
Which way you turn your mind
For in your love I doubt not
But as one that reckes not
Whyther you hate or hate not
Is least charge of my thought
Wherefore I pray you forget not
But that I am well content
For I'm indifferent.

El poema original de Sir Thomas Wyatt contiene solo diez versos, repetidos y mezclados en la musicalización de Musgrave.

mi laúd y yo
nos entregamos
sin cesar
a suspiros y lamentos.

Odiad a quien se os antoje

*Odiad a quien se os antoje, pues no me importa;
amad a quien se os antoje, y no escatiméis;
haced cuanto se os antoje y no os dé miedo:
pensad lo que se os antoje, que no lo temo.
En cuanto a mí, no soy siquiera
un hombre al que le importe
que odiéis o que no odiéis,
pues nada me preocupa vuestro amor.
que odiéis o que no odiéis,
pero amad a quien se os antoje, y no escatiméis;
Amad a quien se os antoje, y no escatiméis,
de este modo me siento contento.
Odiad a quien se os antoje, y no escatiméis,
pues me resulta indiferente,
haced lo que se os antoje, y no os dé miedo
seguir los dictados de vuestra fantasía,
pensad lo que se os antoje, y no temáis,
pues todo es para mí la misma cosa,
puesto que yo no soy voluble como el viento,
ya que ni siquiera me preocupa
en qué dirección cambiáis de idea,
pues en vuestro amor no dudo,
pero como alguien al que le da igual
que odiéis o que no odiéis,
que es lo que menos ocupa a mi pensamiento,
os ruego que no olvidéis
que me siento muy contento,
pues me resulta indiferente.*

CHARLES VILLIERS STANFORD

Flames of Pure Love are we (Charles Villiers Stanford, 1825-1924)

Flames of Pure Love are we,
Echoes of God's decree,
Lovers of what He maketh:
O sing, His praise!

But man, while so he willeth to be,
A God is he,
Maker of what he loveth:
O sing his praise!

In His image array'd,
Who in a creature hath a creator made.

34

MORTEN LAURIDSEN

Madrigali

Ov'e, lass', il bel viso? (Anónimo)

Ov'e, lass', il bel viso? ecco, ei s'asconde.
Oimè, dov'il mio sol? Lasso, che velo
S'è post'inanti et rend'oscur'il cielo?
Oimè ch'io il chiamo et veggio; ei non risponde.
Deh, se mai sieno a tue vele seconde
Aure, dolce mio ben, se cangi pelo
Et loco tardi, et se 'l signor di Delo
Gratia et valor nel tuo bel sen'asconde,
Ascolta i miei sospiri et dà lor loco
Di volger in amor l'ingiusto sdegno,
Et vinca tua pietade il duro sempio.
Vedi qual m'arde et mi consuma fuoco;
Qual fie scusa miglior, qual maggior segno
Ch'io son di viva fede et d'amor tempio!

Somos llamas de Puro Amor

*Somos llamas de Puro Amor,
ecos del decreto de Dios,
amantes de lo que ha creado:
¡Cantad sus alabanzas!*

*Pero el hombre, aunque desea ser así,
es un Dios,
Creador de lo que ama:
¡cantad sus alabanzas!*

*Modelado a su imagen,
que de su criatura ha hecho un creador.*

Madrigales

¿Dónde está, infeliz, el hermoso rostro?

*¿Dónde está, infeliz, el hermoso rostro? Mira, se esconde.
Ay de mí, ¿dónde está mi sol? Desdichado, ¿qué velo
cae por delante de él y oscurece el cielo?
Ay de mí, que lo llamo y lo veo; no responde.
Si alguna vez vientos inflaran tus velas,
mi dulce bien, si envejecieras y te mudaras
a otro lugar, y si el señor de Delos
ocultara gracia y valor en tu hermoso pecho,
escucha mis suspiros y concédeles la oportunidad
de transformar en amor el injusto desdén,
y que tu piedad supere este amargo tormento.
Mira cómo me enciende y me consume el fuego;
¡Cabe excusa mejor, qué mayor signo existe
que yo, un templo de amor y viva fidelidad!*

Quando son piu lontan (Ivo de Vento, 1543/45-1575)

Quando son più lontan de' bei vostri occhi
 Che m'han fatto cangiar voglia et costumi,
 Cresce la fiamma et mi conduce a morte;
 Et voi, che per mia sorte
 Potresti raffrenar la dolce fiamma,
 Mi negate la fiamma che m'infiamma.

Amor, io sento l'alma (Jhan Gero, fl. 1540-1555)

Amor, io sento l'alma
 Tornar nel foco ov'io
 Fui lieto et più che mai d'arder desio.
 Io ardo e 'n chiara fiamma
 Nutrisco il miser core;
 Et quanto più s'infiamma,
 Tanto più cresce amore,
 Perch'ogni mio dolore
 Nasce dal fuoco ov'io
 Fui lieto et più che mai d'arder desio.

Io piango (Anónimo)

Io piango, chè'l dolore
 Pianger' mi fa, perch'io
 Non trov'altro rimedio a l'ardor mio.
 Così m'ha concio' Amore
 Ch'ognor' viv'in tormento
 Ma quanto piango più, men doglia sento.
 Sorte fiera e inaudita
 Che'l tacer mi dà morte e'l pianger vita!

Luci sereni e chiare (Ridolfo Arlotti, 1546-1613)

Luci serene e chiare,
 Voi m'incendete, voi; ma prov'il core,
 Nell' incendio diletto, no dolore.
 Dolci parole e care,
 Voi mi ferite, voi; ma prov' il petto,
 Non dolor né la piaga, ma diletto.
 O miracol d'amore!
 Alma ch'è tutta foco e tutta sangue,
 Si strugge e non si duol, mor'e non langue.

Cuando estoy lejos

Cuando estoy lejos de vuestros hermosos ojos,
que me han hecho cambiar deseos y costumbres,
la llama crece y me lleva a la muerte;
y vosotros que, para mi futura suerte,
podrías amainar la dulce llama,
me negáis la llama misma que me inflama.

Amor, siento que mi alma

Amor, siento que mi alma
vuelve al fuego donde yo
fui feliz y donde ahora más que nunca arder deseo.
Ardo y en las claras llamas
se alimenta mi pobre corazón;
y cuanto más se inflama,
tanto más crece amor,
porque todo mi dolor
nace del fuego en que yo
fui feliz y donde ahora más que nunca arder deseo.

Lloro

Lloro, pues el dolor
me hace llorar, porque
no encuentro otro remedio a mi ardor.
Así me ha atrapado Amor,
pues ahora vivo siempre atormentado.
Pero cuanto más lloro, menos dolor siento.
Suerte cruel e inaudita,
que el silencio me da la muerte y el llanto la vida.

Ojos serenos y claros

Ojos serenos y claros,
vosotros me encendéis; pero en el incendio
siente el corazón placer, no dolor.
Dulces y amadas palabras,
vosotras me herís; pero en la herida
el pecho no siente dolor, sino placer.
¡Oh, milagro de amor!
El alma que es toda fuego y toda sangre,
es torturada pero no sufre, muere pero no desfallece.

Se per havervi, oimè (Anónimo)

Se per havervi, oime, donato il core
Nasce in me quell'ardore,
Donna crudel, che m'arde in ogni loco,
Tal che son tutto foco,
E se per amar voi, l'aspro martire
Mi fa di duol morire,
Miser! Che far debb'io
Privo di voi che siete ogni ben mio?

ERIC WHITACRE

Leonardo Dreams of His Flying Machine (Charles Anthony Silvestri)

I.

Tormented by visions of flight and falling,
More wondrous and terrible each than the last,
Master Leonardo imagines an engine
To carry a man up into the sun...

And as he's dreaming the heavens call him,
softly whispering their siren-song:
"Leonardo. Leonardo, vieni à volare".
("Leonardo. Leonardo, come fly".)

L'uomo colle sua congegiate e grandi ale,
facciendo forza contro alla resistente aria.
(A man with wings large enough and duly connected
might learn to overcome the resistance of the air.)

II.

As the candles burn low he paces and writes,
Releasing purchased pigeons one by one
Into the golden Tuscan sunrise...

And as he dreams, again the calling,
The very air itself gives voice:

Sí, ay de mí por haberos

*Sí, ay de mí, por haberos dado mi corazón
ha prendido este ardor dentro de mí,
mujer cruel, que me consume por doquier
hasta que no soy más que fuego,
y sí por amaros, el áspero martirio
me hace morir de dolor,
¡pobre de mí!, ¿qué debo hacer
privado de vos, que sois todo mi bien?*

I.

*Atormentado por visiones de vuelos y caídas,
cada una más asombrosa y terrible que la anterior,
Maestro Leonardo imagina un motor
para transportar a un hombre hasta el sol...*

*Y, mientras sueña, los cielos lo llaman,
Susurrando suavemente su canto de sirena:
“Leonardo. Leonardo, vieni à volare”.
 (“Leonardo. Leonardo, ven a volar”.)*

*L'uomo colle sua congiegnate e grandi ale,
faciendo forza contro alla resistente aria.
(Un hombre con sus grandes y bien ensambladas alas
haciendo fuerza contra la resistencia del aire.)*

II.

*Mientras arden levemente las velas, camina y escribe,
soltando una por una palomas compradas
al dorado amanecer toscano...*

*Y mientras sueña, de nuevo la llamada,
el aire mismo lo expresa con su voz:*

“Leonardo. Leonardo, vieni à volare”.
 (“Leonardo. Leonardo, come fly”.)

Vicina all’elemento del fuoco...
 (Close to the sphere of elemental fire...)

Scratching quill on crumpled paper,

Rete, canna, filo, carta.
 (Net, cane, thread, paper.)

Images of wing and frame and fabric fastened tightly.

...sulla suprema sottile aria.
 (...in the highest and rarest atmosphere.)

III.

As the midnight watchtower tolls,
 Over rooftop, street and dome,
 The triumph of a human being ascending
 In the dreaming of a mortal man.

Leonardo steels himself,
 takes one last breath,
 and leaps...

“Leonardo, vieni à volare! Leonardo, sognare!”.
 (“Leonardo, come fly! Leonardo, dream!”)

“Leonardo. Leonardo, vieni à volare”.
(“Leonardo. Leonardo, ven a volar”.)

Vicina all’elemento del fuoco...
(Cerca del elemento del fuego...)

garabateando la pluma sobre el papel arrugado,

Rete, canna, filo, carta.
(Red, caña, hilo, papel.)

Imágenes de ala y armazón y tela tersamente estirada.

...sulla suprema sottile aria.
(...en el aire supremo y sutil.)

III.

Cuando el reloj de la torre da la medianoche,
sobre el tejado, la calle y la cúpula,
el triunfo de un ser humano ascendiendo
en el sueño de un hombre mortal.

Leonardo se arma de valor,
toma aire por última vez,
y salta...

“Leonardo, vieni à volare! Leonardo, sognare!”.
(“¡Leonardo, ven a volar! ¡Leonardo, sueña!”)

CORO DE LA ORCAM

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

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

Antoni Ros Marbà, Víctor Pablo Pérez, Miguel Ángel Gómez Martínez, Juanjo Mena, Alberto Zedda, Maris Jansons y Claudio Abbado, entre otros.

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

Desde octubre de 2012 Pedro Teixeira es el director del Coro de la Comunidad de Madrid, cuya titularidad ostenta, como director titular y artístico de la ORCAM, José Ramón Encinar.

PEDRO TEIXEIRA

Nació en Lisboa. Inició sus estudios musicales en la Academia de Amadores de Música en 1981, y completó su formación con el profesor Eurico Carrapatoso. Es licenciado en dirección coral por la Escola Superior de Música de Lisboa, donde trabajó con Vasco Pearce de Azevedo, y actualmente está cursando una maestría en Dirección coral en la Escola Superior de Música de Lisboa, con el director Paulo Lourenço. También es profesor de la Escola Superior de Educação de Lisboa, donde imparte Técnica vocal y Dirección coral.

En la actualidad, dirige tres coros: Coro Ricercare desde 2002, Coro Polifónico Eborae Musica desde 1997 y Grupo Coral de Queluz desde 2000. Ese mismo año puso en marcha Officium, un grupo vocal profesional dedicado a la interpretación de música polifónica portuguesa de los siglos XVI y XVII. Desde la creación de Officium compagina la interpretación de música vocal renacentista con la música contemporánea con el Coro Ricercare, al que dirigió en varios estrenos mundiales.

En 2002 fue galardonado con el premio Director más Prometedor de Tonen de los Países Bajos. Ese mismo certamen adjudicó sendos terceros premios a Officium en las categorías de música sacra y profana. En 2000 dirigió un taller en Eslovaquia sobre la Música renacentista de la Catedral de Évora, invitado por la Universidad Técnica de Košice. Además, Teixeira canta en el Coro Gregoriano de Lisboa y en el Coro Gulbenkian, con el que ha preparado varios programas de conciertos. Es director artístico del Taller Internacional Escuela de Música de la Catedral de Évora, que ya va por su 14ª edición anual.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 23 de enero de 2013. 19,30 horas

I

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite n° 1 en Sol mayor para violonchelo solo BWV 1007

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Menuet I y II

Gigue

44

Paul Hindemith (1895-1963)

Sonata para violonchelo solo Op. 25 n° 3

Lebhaft, sehr markiert

Mässig, schnell, gemächlich

Langsam

Lebhaft viertel

Mässig schnell

II

Benjamin Britten (1913-1976)

Suite n° 3 para violonchelo solo Op. 87

Introduzione. Lento

Marcia. Allegro

Canto. Con moto

Barcarola. Lento

Dialogo. Allegretto

Fuga. Andante espressivo

Recitativo. Fantastico

Moto perpetuo. Presto

Passacaglia. Lento solemne

Moruful Song. Under the little apple tree

Autumn

Street Song. The grey eagle

Grand repose together with the saints (Kontakion). Passacaglia

45

Johann Sebastian Bach

Suite n° 5 en Do menor para violonchelo solo BWV 1011

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Gavotte I y II

Gigue

Adolfo Gutiérrez, violonchelo

La historia de las seis *Suites para violonchelo* de Johann Sebastian Bach (1719-1720) acentúa el dramatismo entre presente y pasado que existe en la nostalgia, por cuanto no se conserva memoria sonora moderna de su interpretación. No fue hasta que, en 1900, un joven Pau Casals de 13 años las “descubrió” en una tienda de Barcelona en una edición del siglo XIX, que comenzó su popularización. No existe manuscrito original de Bach, probablemente porque las suites nunca se interpretaron públicamente en su vida, y han sobrevivido gracias a la copia realizada por Ana Magdalena Bach.

La ausencia del manuscrito original ha rodeado la escucha de las Suites de Bach de un cierto misticismo y nostalgia. Desde 1900, dicha nostalgia se ha expresado de múltiples formas, de acuerdo con las inquietudes de sus intérpretes y audiencias. Debido a este hecho, así como al tardío descubrimiento de las *Suites*, su reciente historia está marcada por una cierta nostalgia que se manifiesta como una sensación de distancia insalvable con respecto a ellas. Desde 1900, sin embargo, dicha nostalgia ha variado de acuerdo con las distintas inquietudes de sus intérpretes y audiencias. Quizás nos resulte sorprendente que sus primeros intérpretes no mostraran reparos a la hora de escribir acompañamientos de piano, tratando así de integrarlas en una sonoridad postromántica. En cambio, en las últimas décadas, los estudiosos e intérpretes han puesto el acento en la recuperación de su sonoridad “original”. Entre estas dos concepciones tan polarizadas ha transcurrido una historia de fascinación por las *Suites para violonchelo* de Bach, que se han prestado a todo tipo de adaptaciones y transcripciones para un sinnúmero de instrumentos, incluyendo toda la familia de cuerdas frotadas, el piano, la marimba, la trompeta, el saxofón, el ukelele, la tuba, y un largo etcétera.

Pocos géneros ha habido en la historia de la música con tantas variantes locales y cronológicas como la suite. Las compuestas por Bach se acogen a distintos modelos y reflejan una reflexión personal sobre el género, en la que se manifiestan diversas influencias internacionales, especialmente francesas e italianas. De entre todas las suites que Bach escribió, las de

violonchelo se someten con mayor rigor a una estructura preconcebida. Todas ellas presentan seis movimientos en sucesión prácticamente invariable: prélude, allemande, courante, sarabande, galanteries (minuets en las *Suites* 1 y 2, bourrées en la 3 y 4, gavottes en la 5 y 6), y gigue.

El auditorio se sentirá inmediatamente reconfortado al escuchar el comienzo del “Prélude” de la *Suite n° 1* para violonchelo de Bach, que probablemente es una de las piezas más célebres jamás compuestas para este instrumento. Al igual que los preludios de las suites 3, 4 y 5, éste se encuentra fundamentalmente compuesto por arpeggios y acordes. A pesar de tratarse originariamente de una danza alemana de carácter mayestático, Bach imprime una fluidez marcada a la “Allemande” de esta suite. La “Courante” constituye, de nuevo, una de las páginas más célebres de Bach para un instrumento solo, y en la “Sarabande” explota al máximo las posibilidades polifónicas del violonchelo en un movimiento solemne en el que abundan los acordes de tres y cuatro cuerdas. El comienzo del “Menuet” recuerda de inmediato al célebre “Prélude”, al exponer las tres primeras notas del motivo que caracteriza a éste. La *Suite n° 1* concluye con una “Gigue” jovial y explosiva que contrasta con el lirismo del Preludio.

Bach escribió la *Suite n° 5* en scordatura, es decir, para una afinación del violonchelo alternativa a la estándar-que, en este caso, consistió en afinar la tercera cuerda (La) un tono más grave (en Sol). Actualmente se suele tocar con afinación estándar, lo cual simplifica la ejecución de la línea melódica, si bien obliga a modificar algunos acordes. El “Prélude” presenta una estructura A-B, es decir, en dos partes netamente diferenciadas, a modo de obertura francesa. Comienza con un movimiento lento y solemne que explora todo el registro del violonchelo, y continúa con una fuga. Como en tantas otras fugas para instrumento solo de Bach, se reduce la complejidad polifónica que constituye la seña de identidad de este género a la única voz disponible en un instrumento de cuerda frotada. La “Allemande” y “Gigue” contienen citas de la *Suite en Fa sostenido menor* de Gaspard le Roux, un com-

positor francés cuya música Bach poseía en su biblioteca. El movimiento más célebre de esta suite es la “Sarabande”, que Rostropovich, Tortelier y otros grandes intérpretes del violonchelo han considerado como la cumbre en la escritura de Bach para este instrumento.

En la música de **Hindemith**, la nostalgia cobra forma de postura neoclásica. Al igual que Brahms unas décadas antes, Hindemith buscó alinearse y asociarse con la tradición germana, o al menos con la idea de la misma que él tenía. A diferencia de Brahms, sin embargo, Hindemith sentía aversión por la sublimación romántica, por lo que su mirada retrospectiva saltó por encima de Beethoven hasta llegar a Bach.

El primer movimiento de la sonata, “Lebhaft, sehr markiert,” comienza con una afirmación contundente del violonchelo. En unos pocos compases, el instrumento muestra su elevado potencial sonoro amplificado por el uso extensivo de dobles cuerdas e intensificado por la presencia de desarrollo motivico. El segundo movimiento presenta un contraste tímbrico y dinámico con respecto al primero. Su lirismo queda encorsetado en un registro reducido y un minimalismo motivico. El tercer movimiento presenta el clímax lírico de la sonata. Resulta interesante que, en este movimiento, Hindemith subvierta el tradicional uso de la estructura ABA – esto es, aquella en que la primera y tercera sección de la obra presentan materiales musicales similares – al concebir la parte central B como anticlímax. El movimiento exige del intérprete una elevada concentración en la emisión tímbrica, debido a la presencia notoria de sonidos de valores largos en una sola cuerda. El uso del vibrato y la presión del arco se convierten así en los principales parámetros del criterio interpretativo. El rápido *moto perpetuo* del cuarto movimiento funciona como elemento de ruptura con respecto a los movimientos anterior y posterior. El último movimiento explota la relación teatral entre dos motivos situados en registros distantes del violonchelo. La tensión entre ambos impulsa la narrativa musical hacia su destino final: un silencio dramático seguido por un irónico pizzicato postrero.

El mítico violonchelista Mstislav Rostropovich representa la gran inspiración detrás de las suites para violonchelo de Britten. Cuando Rostropovich y Britten se conocieron en 1960, el primero rogó al compositor británico que escribiese algo para el violonchelo, un instrumento que hasta entonces se encontraba lejos de los intereses de Britten. Éste respondió nada menos que con tres suites, una sonata, y una sinfonía para violonchelo y orquesta.

De las tres suites, la tercera y última es la más teatral, al incluir una “Marcia”, un “Dialogo” y un “Recitativo” entre sus movimientos. Uno de los aspectos más innovadores de esta suite es el uso simultáneo de pizzicato y cuerda frotada con el arco, lo cual permite ampliar las posibilidades polifónicas del instrumento. Desde el punto de vista interpretativo, la **Suite n° 3** presenta como mayor dificultad los constantes cambios súbitos de registro sonoro –desde el extremo agudo al grave– en todos los movimientos. Este recurso se relaciona con la teatralidad señalada antes, y exige por parte del intérprete una perfecta comprensión de la pluralidad de “personajes musicales” presentes en la partitura. La abundancia de dobles cuerdas exige un equilibrio sutil en el uso del arco, para evitar la fusión de la polifonía melódica en una textura indefinida.

Tras una lenta introducción en la que prevalece la intención de establecer un estado anímico, la “Marcia” elabora el principio de desarrollo motivico, es decir, la utilización reiterada pero variada de un breve elemento melódico. El comienzo de la “Barcarola” parece un guiño al primer movimiento de la *Suite n° 1* de Bach en el uso de arpeggios consonantes, que servirán de base para todo este movimiento. El “Dialogo” explota el principio antes descrito de la contraposición de personajes musicales y la “Fuga”, en contra de lo que pudiera esperarse, constituye el movimiento más lírico e intimista de la suite. La “Passacaglia” final recupera la contraposición de dos personajes musicales netamente diferenciados en un comienzo, pero progresivamente cercanos. Se trata del único movimiento estructuralmente complejo, esto es, compuesto

por varias secciones y, por ello, constituye en sí mismo una suite en miniatura. Hacia el final, la “Passacaglia” ofrece un homenaje a la suite barroca, que sirve como cierre y enfatiza el carácter nostálgico de la composición.

ADOLFO GUTIÉRREZ

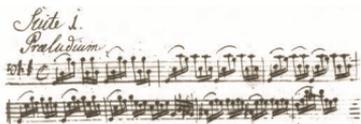
Nace en Múnich, donde comienza sus estudios de piano y a los 14 años los de violonchelo. Entre sus maestros cabe destacar Elías Arizcuren, Franz Helmerson, Lluís Claret, Bernard Greenhouse y Gary Hoffman. Al mismo tiempo trabaja con J. Starker, T. Tsutsumi, R. Kirshbaum, G. Rivinius, A. Kavafian, D. Geringas, M. Pressler y el Hagen String Quartet.

Ha actuado en importantes salas y festivales de España y de Europa, tales como: Schleswig Holstein Festival, Munich Hochschule, Bulgaria Hall, Holland Music Sessions, Concertgebouw Amsterdam, Thy Music Festival, Academie Ravel Festival, Auditorio Nacional, Festival Internacional de Órgano de León, L'Auditori, Palau de la Música Catalana, Auditorio de Zaragoza, Palacio Euskalduna, Auditorio de Galicia y Auditorio Príncipe Felipe, entre otros. También actúa con frecuencia en distintos festivales de Estados Unidos, como Palos Verdes

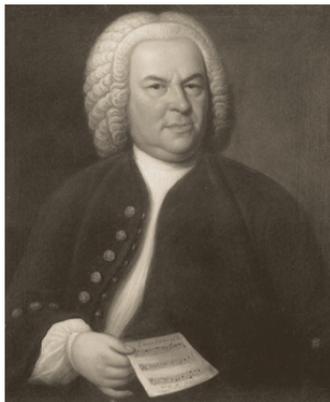
Music Festival, Santa Barbara, LACMA, UCLA, Taos Music Festival, Ford Theater, Los Angeles International Laureates Festival y Ravinia Festival.

Entre sus grabaciones destacan las hechas para el sello Verso con las sonatas de Barber, Rachmaninov y Le Grand Tango de Piazzolla junto a Luis Fernando Perez y la integral de las suites para violonchelo solo de J. S. Bach.

En 2002 recibió el Premio Ravel de la Academia Ravel como solista y músico de cámara. Entre sus compromisos recientes destaca su debut con la London Symphony en los ciclos de Ibermúsica y sus conciertos con la Orquesta de RTVE, la Sinfónica de Galicia y la Real Filharmonia de Galicia. En breve realizará una gira con la Royal Philharmonic de Londres y Charles Dutoit, así como su debut con la Gewandhaus Orchestra de Leipzig con su titular, Riccardo Chailly.



Johann Sebastian Bach y el comienzo de su Suite n° 1 en Sol mayor para violonchelo solo BWV 1007.



Paul Hindemith en 1923, año de composición de su Sonata Op. 25 n° 3.



Benjamin Britten y un fragmento de la "Fuga" de su Suite n° 3 para violonchelo solo Op. 87.



TERCER CONCIERTO

Miércoles, 30 de enero de 2013. 19,30 horas

I

Joseph Haydn (1732-1809)

Variaciones en Fa menor, Hob. XVII/6

Menuet al rovescio de la Sonata en La mayor, Hob. XVI/26

Maurice Ravel (1875-1937)

Menuet sur le nom d'Haydn

Alexander Borodin (1833-1887)

Sérénade de la Petite Suite

Maurice Ravel

A la manière de Borodin

Alexander Borodin

Rêverie de la Petite Suite

Maurice Ravel

Jeux d'eau

Franz Liszt (1811-1886)

Jeux d'eau à la Ville d'Este de *Années de pelérinage*:

Troisième Année, S. 163/4

II

François Couperin (1732-1809)

Quatorzième Ordre (selección)

Le rossignol en amour et le double du rossignol

La linote éfarouchée

Les fauvêtes plaintives

Le rossignol vainqueur

Le carillon de citère

Le petit rien

Maurice Ravel

Le Tombeau de Couperin

Prélude

Fugue

Forlane

Rigaudon

Menuet

Toccata

Josep Colom, *piano*

El presente programa ofrece uno de los capítulos más fascinantes de la historia de las nostalgias musicales, a saber, aquél en el que el pasado se convierte en un lugar distante, casi exótico. Las obras de Ravel, más concretamente, ofrecen una visión del barroco y del clasicismo filtrados a través de una leve bruma impresionista. Se ha relacionado el exotismo de la música de Ravel, presente en obras como la *Rapsodia española*, *Sheherezade*, *Tzigane* y varias otras, con el carácter un tanto distanciado y dandi de Ravel, que busca tierras imaginarias a donde el intelecto pueda llegar al final de una apasionada huida. Se ha interpretado igualmente su visión intimista del pasado como una forma de escapismo, especialmente en la célebre *Pavana para una infanta difunta*. El programa de hoy nos permitirá contemplar su relación con otros pasados: el barroco francés, que constituyó el objetivo primordial de los compositores de este país que, como Debussy y Ravel, quisieron identificarse con la “tradicción francesa” en un periodo de crisis de identidad nacional; el clasicismo y romanticismo germanos, que tan polémicos resultaron en la Francia de la posguerra de Sedán (1870), en la que se perdió Alsacia y Lorena. El programa de hoy también explora la visión musical de Ravel sobre Borodin, en un contexto en el que Francia y Rusia mantuvieron un intenso intercambio cultural.

Las *Variaciones en Fa menor* (1793) constituyen una de las obras para piano más célebres de **Haydn**. Se trata, en realidad, de una doble variación, puesto que son dos temas, uno en Fa Menor, y otro en Fa Mayor, los que se someten a un proceso de variación. A lo largo de aproximadamente ocho minutos, Haydn presenta dos variaciones de cada tema y concluye con una extensa coda. Su interpretación en un piano moderno exige particular destreza en la interpretación de los rápidos ornamentos, escritos originalmente para el pianoforte.

Destacan, en el “Menuet al rovescio” de la *Sonata en La mayor Hob XVI/26*, la simplicidad y desnudez melódica y armónica, quedando el escaso ornamento reservado para los momentos cadenciales. En ocasiones se pierde la noción de melodía y

el oído percibe una sucesión consonante de acordes. Su elección resulta adecuada para ilustrar la posible inspiración de **Ravel** al escribir su *Menuet sur le nom d'Haydn*. Su título procede del uso de las letras de la palabra Haydn como notas musicales (H=Si, A=La, Y=Re, D=Re, N=Sol, según la nomenclatura alemana) como motivo melódico principal. Pero hay algo más que el nombre de Haydn en este minueto, según permite apreciar su interpretación tras el casi minimalista *Menuet al rovescio* del compositor alemán. De hecho, el *Menuet* es una de las obras más despojadas de Ravel, y se asemeja a la referida obra de Haydn en cuanto a que ambas parecen estructuradas en bloques de acordes con escaso contenido melódico, y donde el ornamento es prácticamente inexistente.

La *Petite Suite* (1885) es una de las escasas obras que **Borodin** escribió para el piano. El título original, “Pequeño poema de amor de una joven muchacha” denota la intención programática de la colección de siete piezas de la que la “Serenata” del presente programa forma parte. El ciclo describe una serie de hitos en el despertar sexual de una joven muchacha, desde su casta presentación (“En el convento”), hasta su primer encuentro con la sociedad, su primera experiencia de la voluptuosidad y sensualidad en el baile, y su felicidad en los brazos de su amante. La “Serenata” presenta el penúltimo estadio en esta evolución, “Soñando con el amor.” El ritmo ostinato del piano envuelve al oyente en una sensación hipnótica y onírica que recrea el sueño de amor de la joven. La “Rêverie” de la *Petite Suite* acompaña el momento en el que la joven muchacha “piensa sólo en la danza” que ha compartido con su amante en las “Mazurkas” I y II (números 3 y 4 de la colección). Se trata nuevamente de la evocación de un momento onírico, aunque sin el ostinato hipnótico de la “Serenata”. La “Rêverie” es un recuerdo de la danza, una evocación, por lo que el ostinato resulta inapropiado aquí, ya que expresa movimiento hacia adelante, esperanza. Sí está presente, en cambio, el uso moderado de sucesiones cromáticas descendentes, tan característico de Borodin.

De todas las obras en las que **Ravel** homenajea a una obra anterior o se basa en ella, el minueto *A la manière de Borodin* es probablemente la que menos distancia estilística toma con respecto a su modelo. Esta situación no sólo revela la mayor proximidad cronológica de Borodin y Ravel, con respecto a los otros binomios establecidos en este programa, sino también cómo el último asumió el onirismo y sensualidad del primero como referente estético. Ravel usa el procedimiento tan común en Borodin, también presente en *En las estepas del Asia central*, y que consiste en situar el tema principal sobre la base de una armonía cromática descendente que, a su vez, se asienta sobre un pedal armónico estático.

Escuchar los *Jeux d'eau* antes de la obra de **Liszt** en la que **Ravel** se inspiró en parte –y que le sigue en el programa– permite apreciar qué es lo que aquéllos tienen de impresionista más que de romántico. La atracción de los pintores impresionistas por el instante y el efecto de la luz sobre distintas superficies y objetos se refleja aquí en el interés de Ravel por captar la sonoridad y luminosidad del agua de la fuente en caída libre. El teclado parece convertirse en una superficie cristalina, la fuente de una cascada de sonidos. Del mismo modo que los pintores impresionistas liberaron la pincelada que aún los románticos sujetaban al imperio de la forma, Ravel lleva más lejos que Liszt la búsqueda del efecto sonoro a expensas de la coherencia en el desarrollo de las relaciones armónicas. Para Debussy y Ravel, la sonoridad de un acorde tiene valor por sí mismo, con cierta independencia de sus funciones dentro de la sucesión armónica de una obra. Los *Jeux d'eau* constituyeron un hito en la conquista de esta forma de independencia, e incluso sirvieron de inspiración a obras de Debussy que han logrado más fama y trascendencia, como los *Preludios para piano*.

La segunda parte del concierto permite establecer una comparación directa entre una de las obras clave en el desarrollo de la escritura pianística a comienzos del siglo XX, esto es, *Le Tombeau de Couperin*, y la música para clave de **Couperin**, en la que aquella obra está inspirada, como su título sugiere.

Aunque lleven el nombre de *Ordres*, las diversas series de 230 piezas y danzas que Couperin escribió para el clave, y agrupó bajo tal denominación entre 1713 y 1730, funcionan como suites. Todas comienzan y terminan en movimientos escritos en la misma tonalidad, mientras que los movimientos internos modulan con cierta libertad. El uso de títulos pintorescos en los movimientos parece anticipar el mismo hábito entre los compositores impresionistas como Ravel y Debussy.

Le Tombeau de Couperin es una suite nostálgica en varios sentidos. Cada uno de sus seis movimientos está dedicado a un amigo que **Ravel** perdió en la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Volver a Couperin en esta ocasión, por tanto, no sólo reviste una intención de conectar con la tradición musical francesa, como en otras obras, sino que además supone una huida del presente inmediato, marcado por la tragedia de la masacre europea, que tantas víctimas se cobró en Francia. Ravel tomó elementos de la escritura clavecinística de Couperin, como el uso de bloques de acordes con valor melódico. Este recurso puede observarse al comparar el “Menuet” de *Le Tombeau* con “Le Rossignol en Amour” del *Quatorzième ordre*. También merece compararse la “Forlane” de Ravel con “Les Fauvetés plaintives” de Couperin por el uso similar de rápidos ornamentos que decoran los bloques de acordes, la repetición de motivos melódicos, y por la división de la melodía entre registros extremos, desde el imaginario tiple del piano hasta el bajo. La interpretación al piano del *Quatorzième ordre* facilita estas comparaciones, pero también revela que Ravel utilizó hábilmente mayores dosis de relleno armónico para solventar la desnudez que transmite la obra clavecinística de Couperin llevada al piano.

JOSEP COLOM

Nací en Barcelona en 1947. La música era algo muy importante y cotidiano en mi ambiente familiar desde que tengo recuerdo. No era habitual en esta época en España. Sin duda esta circunstancia, y el hecho de que mis padres, sin ser músicos de profesión, me apoyaran incondicionalmente, tanto emocionalmente como económicamente me ha permitido disfrutar de este oficio toda la vida.

En mi juventud gané algunos concursos. Los internacionales de Jaén en 1977 y Santander en 1978 me ayudaron a empezar a ser conocido en España; mucho más tarde el Ministerio de Cultura de España me otorgó el Premio Nacional de Música que tengo en especial estima por deberlo al aprecio de mis colegas de profesión. En los años 80 mi actividad pública aumentó y actualmente toco con prácticamente todas las

orquestas españolas y con muy buenos directores, así como en recital y música de cámara en los principales festivales y auditorios. También fuera de las fronteras mantengo una notable actividad, particularmente en Francia donde viví bastante tiempo en los años 70, estudiando en l'École Normale de Musique, fundada por Alfred Cortot y donde he grabado la mayor parte de mi discografía para el sello Mandala con música de autores tan diversos como Brahms, Franck, Blasco de Nebra, Mompou, Falla... Recientemente el sello RTVE ha editado un DVD con el tercer concierto de Prokofiev y un CD con obras de Chopin, Debussy y Ravel, grabaciones en vivo del archivo de Radio Clásica dentro de la serie "Grandes pianistas españoles". Definitivamente prefiero las grabaciones en vivo aunque sean más imperfectas. Son más reales.

Muchos músicos han influido e influyen en mi evolución musical. Quiero destacar en mis comienzos al compositor (y por entonces también pianista) Joan Guinjoán, que en mis 19 años me ayudó a desarrollar una manera de abordar la música y la ejecución pianística mucho más racional y estructurada.

Un temperamento reservado e introvertido hace que mi mundo sea el recital y la música de cámara, aunque no he sabido renunciar a las ocasiones de disfrutar de las maravillas del repertorio con orquesta. No quiero enumerar una lista de las orquestas, directores, cuartetos y músicos en general con los que he compartido grandes momentos porque inevitablemente olvidaría a muchos y todos tienen o han tenido importancia.

La pedagogía se ha convertido poco a poco en algo muy valioso, gracias al contacto con los músicos más jóvenes, he renovado una y otra vez el entusiasmo por el redescubrimiento del gran repertorio. Además de impartir regularmente clases magistrales, enseñé desde su fundación en 1990 en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares y hace unos años que colaboro en el Conservatorio Superior de Zaragoza. A partir de septiembre de 2012 empecé una nueva etapa pedagógica en el Conservatorio Superior del Liceu de Barcelona.

Hacer música es un gran privilegio y doy gracias a todas las personas que se han desplazado para compartir lo que para mí es un milagro cotidiano.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 6 de febrero de 2013. 19,30 horas

I

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Quince invenciones BWV 772 a 786 y

Quince sinfonías BWV 787 a 801 (*)

Invención y Sinfonía en Do mayor

Invención y Sinfonía en Do menor

Invención y Sinfonía en Re mayor

Invención y Sinfonía en Re menor

Invención y Sinfonía en Mi bemol mayor

Invención y Sinfonía en Mi mayor

Invención y Sinfonía en Mi menor

Invención y Sinfonía en Fa mayor

Invención y Sinfonía en Fa menor

Invención y Sinfonía en Sol mayor

Invención y Sinfonía en Sol menor

Invención y Sinfonía en La mayor

Invención y Sinfonía en La menor

Invención y Sinfonía en Si bemol mayor

Invención y Sinfonía en Si menor

(*) Esta interpretación, alternando invenciones y sinfonías, sigue el orden dado por un manuscrito anónimo copiado, probablemente, por un alumno de Bach hacia 1723.

II

Paul Hindemith (1895-1963)

Ludus Tonalis

Preludio

Fuga en Do - Interludio: moderato

Fuga en Sol - Interludio: pastorale

Fuga en Fa - Interludio: scherzando

Fuga en La - Interludio: vivace

Fuga en Mi - Interludio: moderato

Fuga en Mi bemol - Interludio: marcia

Fuga en La bemol - Interludio: molto largo

Fuga en Re - Interludio: allegro molto

Fuga en Si bemol - Interludio: molto tranquillo

Fuga en Re bemol - Interludio: allegro pesante

Fuga en Si - Interludio: valse

Fuga en Fa sostenido - Postludio

Miguel Ituarte, *clave y piano*

Toca un clave francés de Keith Hill (2001), inspirado en un modelo original de Taskin (1769)

El manuscrito autógrafo fechado en 1723 de las *Invenções BWV 772-786* y las *Sinfonías BWV 787-801* para clave de **Bach** se abre con la siguiente descripción: “Método sencillo, con el que se muestra a los aprendices del teclado –especialmente a los entusiastas– una manera sencilla no sólo de (1) tocar limpiamente a dos voces, sino también, tras haber progresado, (2) a tocar tres voces a *obligato* correctamente; y con todo ello no sólo lograr producir buenas invenciones (ideas) sino también desarrollarlas; por encima de todo, sin embargo, lograr un estilo de interpretación *cantabile* y lograr al mismo tiempo iniciarse en la composición”.

Como su largo subtítulo indica, Bach compuso las *Invenções* y *Sinfonías* con el fin de mejorar la educación de sus jóvenes discípulos, tanto en la ejecución del teclado como en la composición contrapuntística. Ante todo, Bach quiso ayudar a sus alumnos a pasar del dominio técnico a una interpretación más musical y expresiva. La colección se considera hoy una de las cumbres del género didáctico, e incluso antes de que fuesen publicadas póstumamente en 1801, ya se habían difundido ampliamente en copias manuscritas.

La obra completa consta de quince invenciones de dos voces y quince sinfonías de tres voces, ordenadas ascendentemente por tonalidad, según se encontraron en su manuscrito autógrafo fechado en 1723. La cualidad metódica de este orden sugiere que fueron concebidas como una obra en conjunto, al igual que *El clave bien temperado*. En las *Invenções* y *Sinfonías* Bach no usa las 24 tonalidades, sino tan sólo 15, las mismas menos una de las 16 que Mattheson trató en *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (1713). Esta coincidencia sugiere que, tratándose de una obra pedagógica, Bach quiso circunscribirse a las tonalidades más usadas en su tiempo. El autor pudo adquirir esta habilidad para adaptarse al nivel de un joven aprendiz gracias a que ya contaba con la experiencia de haber compuesto el *Klavierbüchlein* para su hijo Wilhelm Friedemann, que entonces contaba nueve años.

Las quince *Invenções* se circunscriben al uso de dos voces,

que discurren formando un contrapunto notablemente más simplificado que en otras obras del autor. Esta simplificación se manifiesta desde la misma escritura de los motivos hasta su desarrollo. Por contra, las quince *Sinfonías* (compuestas para teclado y que, con este término, hacen alusión al carácter de obertura o preludio que en sus orígenes tenía el género) añaden complejidad contrapuntística, al introducir una tercera voz; y estructural, ya que por momentos se aproximan a la forma sonata, esto es, la que sirvió de base para todos los géneros mayores de la segunda mitad del XVIII, desde el cuarteto hasta la sinfonía. Las sinfonías, por otra parte, se asemejan a las fugas de Bach, aunque el bajo no participa de las mismas reglas de conducción – movimiento de la voz – que el resto de las voces.

El origen del término “invención” no es del todo claro, pero es posible que Bach se haya inspirado en las célebres leyes de la retórica formuladas por el gran maestro romano de la oratoria, Cicerón. En *De Inventione*, Cicerón definió cinco estadios en la elaboración del discurso retórico: *inventio*, *dispositio*, *elocutio* (estilo), *memoria* y *pronuntiatio* (declamación). Otros músicos contemporáneos y anteriores a Bach, como Christoph Bernhard y Johann Mattheson, ya se habían servido de la retórica para instruir en la composición y la interpretación musical.

A pesar de que Bach pensó en las *Inversiones* y *Sinfonías* como una obra de conjunto, se cree que fueron compuestas en momentos de su vida cercanos pero, en todo caso, distintos. Bach compuso las *Inversiones* en Cöthen, donde trabajó cinco años, desde 1717, contratado como maestro de capilla del príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen. Las *Sinfonías*, en cambio, pertenecen al primer año del periodo en que Bach trabajó como cantor en la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, desde 1723 hasta su muerte.

La interpretación de *Ludus Tonalis* (1942) en la segunda parte de este concierto resulta oportuna, por cuanto, al componer esta vasta obra para el piano, **Paul Hindemith** quiso emu-

lar expresamente *El clave bien temperado*, la otra magna obra de Bach para el clave en la que empleó las 24 tonalidades. Hindemith pudo haber tenido en cuenta otros antecedentes en el uso de todas las tonalidades, como los 24 preludios de Chopin, o los sendos de Scriabin y de Rachmaninov, todos basados en el mismo principio. Hindemith subtítulo *Ludus Tonalis* como *Kontrapunktische, tonal, und Klaviertechnische Übungen*, es decir, estudios contrapuntísticos, tonales y técnicos para el piano. Esta obra podría observarse, por tanto, en conjunto con las numerosas colecciones de estudios y piezas cortas para el piano de la primera mitad del siglo XX, incluyendo los *Estudios y Preludios* de Debussy, o las varias colecciones de Bartók y Messiaen. El encadenamiento de sus piezas parece desear una ejecución íntegra. Y en todo caso, no encontramos aquí verdaderas tonalidades sino ‘centros tonales’, ordenados por su relación armónica con el Do inicial, cada vez más distante.

64

La tendencia a clasificar a Hindemith en el Neoclasicismo muestra que, después de la Primera Guerra Mundial, dicha etiqueta se aplicó a prácticamente cualquier obra musical que dirigiese la mirada al pasado, independientemente de si ese pasado es el Barroco, el Clasicismo o cualquier otro. Por eso mismo, quizás, “nostalgia” se presenta como el término más adecuado, si bien en las notas que introducen este ciclo se ha discutido la variedad de visiones y sensaciones también contenidas en ese término.

Hindemith explora una mayor variedad de formatos y texturas que Bach, por cuanto no se limita a las dos y tres voces de las *Sinfonías* y las *Invenções*, al menos en los movimientos que sirven de interludio, como se explicará más adelante. En otros aspectos, sin embargo, Hindemith ha seguido de cerca al maestro alemán. *Ludus Tonalis* comienza con un “Preludio” que parte de la tónica Do y queda -final y enigmáticamente-abierto sobre la remota Fa sostenido, con una estructura en tres partes que evoca las tocatas de Bach. El “Postludio”, al final de la obra, representa una inversión retrogradada exacta del “Preludio”, es decir, que consiste en la misma música

tocada empezando por el final y concluyendo en la primera nota, y añadiendo inversión interválica, esto es, conduciendo las voces ascendentemente en el “Postludio” allí donde descienden en el “Preludio”, y viceversa.

Este recurso da cuenta del virtuosismo y habilidad compositivas de Hindemith, pues ha pensado el “Preludio” teniendo en cuenta cómo sonará al invertirlo y retrogradarlo. Los procedimientos de retrogradación e inversión adquirieron gran valor entre los compositores del Barroco por el alto grado de control de los parámetros compositivos que requieren. Precisamente Bach hizo gala de los mismos en numerosas composiciones, destacando sus *cánones cancrizantes* que, como su alusión al cangrejo denota, están basados en la utilización de una misma melodía que se interpreta hacia adelante y hacia atrás simultáneamente en dos instrumentos, al tiempo que la superposición de sonidos resultante respeta las normas escolásticas del contrapunto entonces vigentes.

Entre el “Preludio” y el “Postludio”, Hindemith dispone doce fugas a tres voces separadas por once interludios, cada uno de los cuales comienza por la tonalidad de la fuga anterior y termina con la tonalidad de la fuga siguiente. Los interludios, por tanto, funcionan como puentes modulantes que conectan las fugas entre sí, y éstas, por el contrario, sirven de elementos de estabilidad armónica. Los interludios emplean un material melódico relativamente uniforme, por lo que confieren coherencia temática a la obra.

MIGUEL ITUARTE

Nace en Getxo (Vizcaya). Recibió su formación musical en los conservatorios superiores de Bilbao, Madrid y Amsterdam, estudiando con Isabel Picaza, Juan Carlos Zubeldia, Almudena Cano y Jan Wijn.

Obtuvo, entre otros, los primeros premios en los concursos internacionales de Jaén, Ferrol y Fundación Guerrero, así como varios premios por sus interpretaciones de música española (entre ellos, Rosa Sabater, Manuel de Falla y el de la Fundación Hazen). Fue también finalista en el Concurso Internacional de Santander de 1995.

En sus programas de concierto ha incluido frecuentemente algunas de las más grandes obras del repertorio de teclado, abarcando desde Antonio de Cabezón hasta estrenos de música actual. Los compositores José María Sánchez Verdú, Zuriñe F. Gerenabarrena, José Zárate y Jesús Rueda le han dedicado obras pianísticas. Recientemente ha trabajado en la grabación de *El clave bien temperado* de Bach.

Ha actuado en recitales por países europeos y con orquestas como la de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam, Royal Philharmonic de Londres, Gulbenkian de Lisboa y numerosas orquestas de España y Sudamérica. En enero de 2000 abrió el primer Ciclo de Grandes Pianistas del Auditori de Barcelona con *Iberia* de Isaac Albéniz. En el campo de la música de cámara, ha actuado con los cuartetos Takaks y Ortys, el trío Triálogos (del cual fue miembro junto con Manuel Guillén y Ángel Luis Quintana), el acordeonista Iñaki Alberdi y el cellista Ricardo Sciammarella. Actualmente trabaja con la soprano Cecilia Lavilla Berganza.

Es profesor de piano en Musikene (Centro Superior de Música del País Vasco) desde su creación en 2001.

El autor de la introducción y notas al programa, **SAMUEL LLANO**, es doctor en musicología y Research Associate en la Universidad de Cambridge. Su investigación versa sobre la historia musical y cultural de España, dedicando una atención especial atención a las relaciones con Francia a principios del siglo XX. Ha difundido su investigación en diversas revistas internacionales, y en su reciente monografía, *Whose Spain? Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929*, publicada por Oxford University Press en 2012. Actualmente su investigación se centra en el estudio de la relación del flamenco y otras músicas populares con la marginalidad social y la pobreza en Madrid a en el cambio del siglo XIX al XX.

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 Museo 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

UNA TRADICIÓN OLVIDADA: El cuarteto de cuerda en España (1863-1914)

- 13 de febrero Obras de T. Bretón*, L. van Beethoven y C. del Campo*,
por el **Cuarteto Bretón**.
- 20 de febrero Obras de E. Granados M. del Adalid y W. A. Mozart,
por el **Cuarteto Quiroga** y **Javier Perianes**, piano.
- 27 de febrero Obras de C. Debussy, R. Chapí y A. Borodin,
por el **Cuarteto Arriaga**.

* Primera interpretación en tiempos modernos

MONTEVERDI Y LA “INVENCIÓN” DE LA MELODÍA

- 6 de marzo Obras de B. Ferrari, F. Rasi, T. Tasso, S. d’India,
G. Caccini, C. Monteverdi, F. Rasi, M. A. Gondi,
O. Rinuccini, J. Des Prés y A. Brunelli,
por **Furio Zanasi**, barítono y **La Chimera**.
- 13 de marzo Obras de C. Monteverdi, B. Strozzi, H. K. Kapsberger,
P. Milloni, T. Merula, A. Piccinini, B. Ferrari, G. F.
Sances, A. Mayone y anónimos del s. XVII,
por **Raquel Andueza**, soprano y **La Galanía**.
- 20 de marzo Obras de C. Monteverdi,
por la **Accademia del Piacere**
(**Fahmi Alqhai**, viola da gamba y director).



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/

