

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 1 de junio de 2009
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

Trío Arbós:

Miguel Borrego, violín

José Miguel Gómez, violonchelo

Juan Carlos Garbayo, piano

Elena Copons, soprano

Itxaro Mentxaca, mezzosoprano

Alejandro Roy, tenor

Alfonso Echevarría, bajo

José Ramón Encinar, director

Julián BAUTISTA (1901-1961): Estrambote (sobre un tema de Arbós)

De los músicos de la Generación del 27 –por seguir la denominación tan útil que se aplica a sus contemporáneos literarios- o de los que siguieron tras la estela de Manuel de Falla, Julián Bautista es, sin duda, uno de los más interesantes y, como otros –Pittaluga, Bacarisse, Remacha o Casal Chapí entre ellos-, uno de los necesitados de una recuperación que permita al público situarlos en el espacio que les corresponde junto a los de obra más frecuentemente recordada, como Rodolfo y Ernesto Halffter, Joaquín Rodrigo, Roberto Gerhard o Federico Mompou. Nacido en Madrid en 1901, Bautista se forma con Conrado del Campo, obtiene dos veces el Premio Nacional de Música con sendos cuartetos cuyas partituras se perdieron y en sus primeras composiciones se mueve, como señala su biógrafo Jorge de Persia, entre la influencia de la modernidad europea, el atractivo de lo popular –ello, igualmente, muy generacional- y el neoclasicismo en boga. Su obra evolucionará al ritmo de los acontecimientos de la vida española –instrumentará las *Dos evocaciones* de Antonio José y pondrá música a poemas de Lorca, dos víctimas de la Guerra Civil- y será uno de los artífices de la revista *Música*. Tras la contienda, pasará por un campo de concentración en Francia, luego irá a Bélgica y finalmente tomará el camino de Buenos Aires donde trabajará mucho para el cine durante sus primeros años de exilio. Su última obra, el *Cuarteto nº 3*, es de 1958, tres años antes de su muerte en la capital argentina.

Dentro de la producción de Julián Bautista hay partituras de la importancia de la *Suite de danzas de “Juerga”*, las sinfonías *Ricordiana* y *Breve* o el citado *Cuarteto nº 3*. Incluso, como señala Jorge de Persia, algunas al parecer magníficas pero todavía sin estrenar, como la suite orquestal sobre la música escrita para la película *La dama duende*, dirigida por Luis Saslavski. En su catálogo figuran igualmente otras aparen-

temente menores aunque de la facundia de la *Obertura para una ópera grotesca* o de la brillantez de *Estrambote*. Es esta una pieza escrita con ocasión del homenaje que un grupo de compositores –Falla, Conrado del Campo, Facundo de la Viña, Joaquín Turina, Julio Gómez, Oscar Esplá, Adolfo Salazar, Salvador Bacarisse, Fernando Remacha, Rodolfo y Ernesto Halffter, Gustavo Pittaluga, Pedro Sanjuán y el propio Bautista- rindieron al gran director de orquesta Enrique Fernández Arbós para celebrar en su setenta cumpleaños. El título obedece, claro está, al término que define los versos que se añaden a una composición métrica, generalmente un soneto pero aquí posee, por así decir, una carga retórica, como de cornucopia que coronara un arte mayor “por gracejo y bizarría”, como señala la definición del Diccionario de la Real Academia Española. Está compuesta sobre las notas del apellido Arbós, es decir: la-re-si bemol- do-sol, que tras la fanfarria inicial suena en la trompeta –luego en la orquesta y el violonchelo- y que recuerda, inevitablemente, al *Homenaje* de Falla. Se trata de una pieza pimpante y plena de dinamismo, magníficamente tratada en su brevedad –poco más de tres minutos-, y que se cierra con una llamada a la *Quinta* de Beethoven que es, seguramente, un guiño a *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla.

**César CAMARERO (1962):
Scarlattiana, op.44**

César Camarero (Madrid, 1962) es uno de los mejores representantes de una generación que ha ido consolidándose en los últimos diez años como una magnífica realidad para la música española. Autodidacta al principio, interesado por la guitarra, impresionado por la escucha de *El canto de los adolescentes* de Stockhausen, comenzará sus estudios musicales en Nueva York, a donde se trasladará con su familia en 1977, recibiendo allí el premio del Concurso Internacional para Jóvenes Compositores, convocado por la Broadcast Music Inc, por su obra *Metamorfosis*. En 1985 regresará a Madrid, estudiará composición con Luis de Pablo y Francisco Guerrero e iniciará una trayectoria compositiva jalonada por distintos galardones, entre ellos el Premio Nacional de Música en 2006 por el conjunto de una obra cuyas últimas manifestaciones son *Siete imágenes de Saturno*, *A cada momento* –ambas para conjunto de instrumentistas-, *Pulsión* –para trío- y *Vanishing Point* para dos percusionistas y orquesta.

Camarero –que es un hombre de saberes múltiples y un teorizador siempre inteligente- ha insistido con constancia en el hecho de que, para él, la música –su música, por tanto- se explica por sí sola y ha rehuido, por eso, cualquier glosa propia a su trabajo creador, limitándose a sugerir que el significado de sus composiciones no es sino lo que el oyente acaba de escuchar en su interpretación. Este es libre y por eso mismo debe alejar cualquier miedo previo a la escucha tanto como el compositor cualquier intento por hacerle “comprender mejor” aquello que se le propone. Partiendo de ese principio, César Camarero explica así los porqués de esta

Franz Joseph HADYN (1732-1809):
Missa in tempore belli, Hob.XXII:9

Durante la segunda mitad del siglo XVIII se desencadena en Austria la crisis –o la polémica, o las dos cosas, mejor- acerca de la pertinencia de la música que se escribía para la iglesia en relación a su funcionalidad, por así decir, piadosa. Ya el patrón de Mozart, el Arzobispo Colloredo, se había desmarcado de la suntuosidad napolitana y en Viena las malas relaciones del emperador José II con la Iglesia colaboraron a que se restringiera la opulencia de antaño. Estamos, además, en un Siglo de las Luces que podría oponer un punto de racionalidad a lo que para muchos no era sino la trasposición al coro del templo de lo que podría haber sido perfectamente escrito para el teatro, con muestra de habilidades vocales que más que conmover respecto a lo que la Eucaristía pudiera suponer hacían que el fiel practicante se engolfara, como en un palco, en las virtudes canoras de los intérpretes en lugar de pensar en las postrimerías o en la gloria de Dios. Bien es verdad que también las misas, al ser encargadas por eclesiásticos de peso o por cortes con posibles, servían de hecho como piezas conmemorativas, más solemnes que litúrgicas en el sentido que hoy damos a esta palabra. Pero andemos con cuidado. Desde el punto de vista litúrgico las críticas pueden valer pero desde el musical no debemos olvidar lo que el género supone en su culminación, es decir, y sólo un par de generaciones después de la de Haydn, la *Missa Solemnis* de Beethoven, que va más allá de su pretexto y que nos llevaría al papel del creador casi como émulo del Creador. Hoy estas misas pertenecen a la sala de conciertos –como los oratorios- y el oyente apela a sus creencias o a sus gustos estéticos por separado o por junto, según le parezca mejor.

El caso es que Haydn compuso a lo largo de su vida catorce misas de las cuales se conservan trece –la perdida está escrita para coro *a cappella* y llevaba el título de *Missa “Sunt bona mixta malis”*. La *Missa in tempore belli* –“en tiempo de guerra”- fue escrita mientras las tropas napoleónicas acechaban Viena en 1796 y de ahí su nombre. Se trataba, en realidad de un encargo –ya Haydn era un músico independiente, respetado, reconocido en toda Europa y gozador de una buena posición económica- de seis obras para celebrar sucesivamente el cumpleaños de la princesa Josepha Maria Hermenegild de Esterházy –miembro, por tanto, de la familia para la que trabajó durante tantos años. La celebración tendría lugar en este caso el 13 de septiembre de 1797 pero la Misa ya se había interpretado antes en la Piaristenkirche de Viena el 26 de diciembre del año anterior. Haydn era un hombre muy religioso además de un músico genial, lo que significa que ambas cosas pueden rastrearse en sus mejores misas, sobre todo si tenemos en cuenta su crecimiento en el terreno de la ópera en función de sus obligaciones como *Kapellmeister* de los Esterházy, aunque también sea cierto que nunca encontraremos en él esa abundancia de elementos teatrales que si hallamos, por ejemplo, en la *Misa en do menor* de Mozart. Un ejemplo de ello –y hablamos ya de la *Missa in tempore belli*- lo hallamos en el *Qui tollis* del Gloria, una suerte de aria para bajo con violonchelo obligado –doblado por la flauta en la segunda versión que Haydn hiciera de la partitura- y coro que, sin embargo, no pierde nunca la necesaria unción y que constituye uno de los momentos más memorables de la partitura. En el Credo, el *Et incarnatus est* representa el espacio de recogimiento habitual en estos casos, con presencia de las cuatro voces solistas,

mientras la fuga del *Et vitam venturi* resuelve la duda que pudiéramos sentir al no escuchar esa forma al final del Gloria. Es de destacar también el dramatismo que la orquesta aporta al inicio del Benedictus. La conclusión es una verdadera apelación a la paz, una petición que corresponde al momento de composición de la pieza más que esa evidencia triunfante que encontramos otras veces. Igualmente, el crecimiento, la extraordinaria madurez de Haydn como sinfonista, aparece en esta Misa de modo más que evidente. Por ejemplo, en el uso de los timbales –la obra es conocida también como *Paukenmesse* –*Misa de los timbales*– por la presencia que estos tienen en el Kirie y en el Agnus Dei. Unos fragmentos que, además, de llevarnos hacia el Haydn orquestal, nos evocan ciertos momentos de obras posteriores, sobre todo de *La creación*. Y en el caso del Kirie, sin duda, a los tiempos lentos con que abre algunas de sus sinfonías mayores.

Luis Suñen