

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 7 de marzo de 2009
(Teatros del Canal, Sala B)*

*Coro de la Comunidad de Madrid
Mijansax Quartet*

*Eduardo Santamaría, tenor
Alfredo García, barítono
Joan Cabero, director*

Las obras que se interpretan en este concierto de música coral, si bien son de estilos muy distintos, han sido compuestas, con excepción de la de Dallapiccola (1933), en un período muy breve del siglo XX: entre 1952 y 1955. Comparten, además, un elemento fundamental que da mucha coherencia a este programa: el carácter humorístico.

Estas músicas nos ofrecen, así, la posibilidad de percibir algunos de los efectos, recursos estilísticos y técnicas vocales que permiten traducir el humor al mundo de los sonidos. Otro aliciente de este concierto es la presencia de un coro mixto en varias configuraciones: *coro a cappella* (Dallapiccola y Petrassi); coro y clarinete (Binet); coro, solistas vocales, piano y cuarteto de saxofones (Frañcaix).

Antes de dar unas claves históricas y musicales sobre las obras interpretadas, conviene plantear una cuestión fundamental: ¿Puede la música expresar sensaciones, emociones, sentimientos o ideas? Esta pregunta ha recibido múltiples respuestas, siendo la de Stravinsky una de las más contundentes y polémicas. Así, escribió en 1935 en *Crónicas de mi vida*: “Considero que la música es, por su esencia, incapaz de ‘expresar’ algo: ya sea un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. [...] Si, como casi siempre ocurre, la música parece expresar algo, no es más que una ilusión y no una realidad”.

Estas afirmaciones son, evidentemente, fruto de la objetividad estilística hacia la que tendía Stravinsky desde la composición de *Pulcinella* (1919), pues anteriormente, sí había querido mostrar conscientemente emociones. En 1913, por ejemplo, escribió en la revista *Montjoie* que en *La consagración de la primavera* había querido “[...] expresar la sublime subida de la naturaleza que se renueva: la subida total, pánica, de la savia universal”.

El significado real de las polémicas frases del compositor ruso lo ha comentado muy bien su hijo, el pintor Théodore Stravinsky, en un luminoso libro publicado en Lausana en 1948, y titulado *El mensaje de Igor Stravinsky*: “[...] la música, siendo como todas las artes un ‘lenguaje’, expresa necesariamente algo; lo mismo que un

lenguaje, un arte inexpressivo es propiamente impensable. Sólo que, lo que la música expresa, lo que expresan todas las artes, es algo esencialmente ‘inefable’. Quienquiera que ame la música por sí misma (no por las imágenes o los sentimientos que puede, si llega el caso, despertar en nosotros) sabe muy bien que ningún comentario verbal puede suplir la ausencia de sentido musical. Es este sentido –y sólo él– el que nos permite comprender el fenómeno musical en su esencia misma, ‘entender’, como se dice, una obra musical, el mensaje que contiene”.

Inefable, es decir aquello que el lenguaje no puede expresar. Bien es cierto que si la música “parece expresar algo” es, como afirma Stravinsky, una “ilusión”, y no su “esencia”: el compositor sugiere sensaciones, lugares, situaciones, sentimientos, e incluso pasiones, mediante analogías sonoras, figuras retóricas o motivos conductores (como el leitmotiv wagneriano) que han de ser conocidos de antemano y, después, reconocidos. Sin embargo, pensamos que lo que nos comunica la verdadera obra de arte son las propias emociones del creador y no una imitación o representación, forzosamente imperfectas, de la realidad. En definitiva, la música ha de sugerir lo indecible, revelarnos algo de lo que existe más allá de la realidad aparente, acercarnos al misterio y a la esencia de las cosas, de las ideas y de las emociones. Esto lo define muy bien Debussy en 1902, en un texto sobre su ópera *Pelléas et Mélisande*: “Quería, para la música, una libertad que posee quizá más que cualquier otro arte, al no limitarse a una reproducción más o menos exacta de la naturaleza, sino a las correspondencias misteriosas entre la Naturaleza y la Imaginación”.

En el caso que nos ocupa, lo humorístico, grotesco, satírico, caricaturesco, paródico... está ya incluido en los textos, y el papel de la música es el de reforzar, poner de relieve el carácter del texto: determinados procedimientos musicales asociados al texto acentúan su significado. A título de ejemplos, en la última de las *Comptines de l’Oiselier* de Jean Binet, que evoca la guerra, el clarinete, que interpreta toques y llamadas de carácter militar, habitualmente ejecutados por una corneta, complementa musicalmente el sentido del texto; en la tercera pieza de los *Nonsense* de Petrassi, las líneas melódicas de las sopranos, los tenores y los bajos, que cantan *legatissimo* sobre la vocal “o”, y los bostezos de las contraltos plasman maravillosamente el ambiente de somnolencia y aburrimiento que quiere transmitir el texto.

Luigi DALLAPICOLA (1904-1975):

Prima serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane:

Il coro delle malmaritate / Il coro dei malmammogliati

La obra que abre este concierto, la *Prima serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, la escribió Luigi Dallapiccola en 1933, dedicándosela a sus padres. Posteriormente, escribiría otras dos series de coros sobre textos de este mismo autor, que culminarían en 1936 según una progresión ascendente: la segunda serie incorpora un conjunto de diecisiete instrumentos, y la tercera una gran orquesta. A propósito del título de la obra, Dallapiccola cuenta que pudo detener a tiempo el anuncio de una importante cadena de radio que iba a presentar la obra, disparatadamente, como “dos Coros sobre textos escritos por Michelangelo en su juventud”. Es verdad

que Michelangelo (1475-1564) fue, además de pintor, escultor y arquitecto, poeta, pero aquí se trata de su sobrino nieto, Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1646), nacido cuatro años después de la muerte de su famoso tío abuelo. Autor de comedias exitosas como *La Tancia* o *La Fiera*, “Il Giovane” realizó en 1623 una edición de los poemas de su tío abuelo.

Los textos de Michelangelo Buonarroti il Giovane, del mismo modo que los madrigales italianos de los siglos XVI y XVII, se redescubrieron pocos años antes de que Dallapiccola compusiera estos coros –no olvidemos que en esos años Gian Francesco Malipiero estaba realizando la edición de la obra completa de Monteverdi–. Dallapiccola, muy alejado estéticamente de cualquier retorno al romanticismo, buscaba, siguiendo el camino preconizado por su compatriota Busoni, un nuevo clasicismo. Si bien una utilización muy libre y personal del dodecafonismo le permitirá ahondar en esa vía a partir de 1934, año en el que compuso su *Divertimento in quattro esercizi* para soprano y cinco instrumentos, la escritura de los dos coros que escuchamos en este concierto se sitúa más bien en el marco de una estética neoclásica, que mira al pasado madrigalesco, trasladando este antiguo estilo polifónico al siglo XX, sin arcaísmos, pero también sin excesiva modernidad. En los coros de las mal casadas y de los mal casados, llenos de advertencias a los jóvenes un poco inocentes, Dallapiccola pone de relieve el carácter irónico y falsamente dramático del texto. La escritura neoclásica, pero con numerosas sorpresas, refuerza el contenido grotesco y bufo de las palabras.

Luigi DALLAPICOLA (1904-1975):

**Prima serie dei cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane:
Il coro delle malmaritate / Il coro dei malmammogliati**

En la década de 1890, el matrimonio Elgar pasó una serie de vacaciones en el Sur de Baviera (concretamente en Oberstdorf en 1892 y en Garmisch en cuatro de los siguientes cinco años), organizadas por Mary Frances Baker, hermana de William Meath Baker, quien está retratada en la cuarta de las *Variaciones Enigma*, y por tanto se convertiría en madrastra de Dora Penny (Dorabella en la décima de las citadas *Variaciones*). En aquellos días, los Elgar pasaron un buen número de tardes en las hosterías locales, mientras observaban las danzas populares de la región. Las mañanas, por el contrario, las dedicaban a caminar, admirando la belleza y espectacularidad de los paisajes alpinos.

Ambas actividades incentivaron poderosamente su imaginación. Al volver de sus vacaciones de 1894 (y a pesar de estar inmerso ya en la composición del oratorio *King Olaf*), Elgar se puso a trabajar en poner música a seis poemas que su esposa Alice había escrito en el estilo de las canciones populares bávaras. Hay que resaltar que tanto las palabras como la música son recreaciones originales, escritas en el estilo bávaro, no traducciones ni transliteraciones de auténticas canciones populares, aunque está clara la influencia que las recientes estancias en aquella zona de Alemania había ejercido sobre ambos artistas.

Si bien el subtítulo de cada una de las piezas hace referencia a un lugar determinado dentro de la región, esto no tiene ninguna relevancia temática respecto a la canción a la que va unida, y tiene únicamente que ver con los sitios que visitaron y admiraron los Elgar. La obra está dedicada al matrimonio inglés Slingsby Bethells, que eran los propietarios de la casa de huéspedes donde Edward Elgar y su mujer solían alojarse en Garmisch.

Elgar completó las canciones en su forma original con acompañamiento de piano en abril de 1895, y al año siguiente les proporcionó un envoltorio orquestal. Finalmente escogió tres de las canciones (*The Dance*, *Lullaby* y *The Marksman*) para elaborar una versión puramente instrumental, que fue publicada en 1907 con el título de *Three Bavarian Dances*. Cada una de estas versiones posee sus propias virtudes y, aunque reflejan el lado más ligero de la música del compositor inglés y no contienen un elevado grado de elaboración formal, poseen un enorme encanto melódico como simples canciones, y se desprende de ellas una calidez y una felicidad muy especiales, que hablan muy elocuentemente de las dichosas y despreocupadas jornadas transcurridas en aquellas montañosas tierras germánicas.

Goffredo PETRASSI (1904-2003):

Nonsense

Nonsense de Goffredo Petrassi, dedicada a Luigi Colacicchi y al Coro dell'Accademia Filarmonica Romana, está escrita en 1952 sobre poemas humorísticos del escritor británico Edward Lear (1812-1888), procedentes de su libro *The Book of Nonsense [El libro del disparate]* (1846) y traducidos al italiano por Carlo Izzo.

Se trata de cinco breves retratos de personajes grotescos que viven escenas disparatadas. Petrassi, con una escritura vocal y polifónica de gran viveza, imaginación, diversidad y fluidez, en la que el interés no decae en ningún momento, logra crear cinco cuadros musicales de marcada personalidad. Para resaltar la comicidad de los textos y poner énfasis en determinadas situaciones, emplea numerosos recursos y técnicas vocales y musicales como el *portamento*, el *parlato*, la voz de falsete, el grito, la voz susurrada, los cromatismos (imitando, en la segunda pieza, a un serpiente que huye), las onomatopeyas...

Jean BINET (1893-1960):
Comptines de l'Oiselier

Jean Binet, compositor suizo, estudió composición con Ernest Bloch y estuvo muy ligado a la difusión del método rítmico Jaques-Dalcroze, llegando a crear en 1919 la primera escuela de rítmica Dalcroze en Nueva York. En 1951 fue nombrado Presidente de la SUIISA (Sociedad suiza de derechos de los compositores). Cuatro años después compuso las deliciosas *Comptines de l'Oiselier* [*Canciones infantiles del pajarero*] para coro mixto y clarinete. Estas seis canciones, las escribió Binet sobre textos del poeta suizo Jean Cuttat (1916-1992), que aún en estos breves poemas la perfección del estilo y el color local y la comicidad popular. Estas siete piezas corales, de clara y refinada factura tonal, ponen perfectamente de relieve el carácter popular de los textos utilizados, creando el ambiente jocoso de algunas de ellas y la ternura, incluso melancolía, de otras. El clarinete tiene mucha importancia en esta obra, como elemento (tímbrico y melódico) creador de atmósferas, y contribuye a asegurar la unidad del ciclo: por ejemplo, su línea melódica de la primera canción se convierte en la última en una evocación de músicas militares.

Jean FRANÇAIX (1912-1997):
Paris, à nous deux !

Después de las obras estrictamente corales de la primera parte, la segunda parte de este concierto nos ofrece una obra que pertenece al género lírico: la ópera bufa de Jean Francaix *Paris, à nous deux !*, subtitulada *ou le nouveau Rastignac*, compuesta en 1954 sobre un libreto de France Roche y Jean Français. El título y el subtítulo, que pueden traducirse *A la conquista de París, o el nuevo Rastignac*, provienen de la novela *Le Père Goriot* (1835) de Balzac, en la que aparece un personaje llamado Eugène de Rastignac, cuyas andanzas podemos seguir en las demás novelas de *La Comedia humana*. Rastignac es un joven que está dispuesto a todo para triunfar y en la primera novela del ciclo exclama, dirigiéndose a la ciudad de París: “À nous deux maintenant!”. Actualmente, en francés, cuando se dice de alguien que es un Rastignac, significa que es un arrivista. De hecho, esta obra de Françaix es la historia de un arrivista que llega a París para conseguir “a cualquier precio y con un gran soporte social, hacer morir de envidia a Rastignac”.

Esta ópera bufa de cámara, bien estructurada –Prólogo, Escena I, Divertimento instrumental, Escena II, Epílogo– es una buena muestra del estilo compositivo tan peculiar de Françaix: espontaneidad, claridad, ironía, humor, fluidez de la inspiración melódica, inteligencia. Totalmente opuesto a la música serial, Françaix estaba convencido de que la música debía ser directamente comunicativa y agradar al público. Un buen ejemplo de humor en la música, y de lo que pensaba Françaix de cierta música intelectualizada o demasiado abstracta, y del esnobismo o la incultura de cierto público, lo constituye el episodio de la Escena II en el que la anfitriona

anuncia a sus invitados que los músicos van a tocar “una música intelectual, estilizada y progresista”. Se oye a los saxofonistas afinar sus instrumentos, y la anfitriona, pensando que ya suena la obra, se extasía: “¡Exquisitamente divino!” Los músicos tocan la pequeña pieza y terminan con dos acordes perfectos: una cadencia perfecta en Do mayor, el sello por antonomasia del sistema tonal. Entonces, el esnob ahuyenta a los saxofonistas con estas palabras: “¡A la picota, desgraciados! ¡Han dado dos acordes perfectos!”.