

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto de 7 de noviembre de 2006
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

Octeto Ibérico de Violonchelos (Elías Arizcuren)

Soprano: Victoria Marchante

Director del coro: Jordi Casas Bayer

Director: Elías Arizcuren

Elías Arizcuren está instalado desde hace mucho tiempo en IJpendam, cerca de Amsterdam, y allí ha puesto en marcha, sucesivamente, tres grandes realidades musicales en torno a su instrumento: el Trío Mendelssohn, el Octeto Ibérico de Violonchelos y una gran escuela de violonchelistas que surgen año tras año de las clases que da en Amsterdam y Utrecht.

El concierto de hoy es un ejemplo de la labor que Arizcuren lleva realizando al frente del Octeto Ibérico en los últimos tres lustros: promover repertorio para este peculiar conjunto pidiendo partituras a grandes compositores de todas las tendencias estéticas: desde Luis de Pablo a Arvo Pärt, desde Iannis Xenakis a Sánchez Verdú. Sus programas suelen incluir, además, transcripciones para octeto de obras clásicas. No es el caso del concierto de hoy, pero en el repertorio del Octeto Ibérico, la música española tiene una presencia destacadísima.

Todo lo cual revela claridad de objetivos, capacidad de gestión y voluntad de trabajo, pero el éxito que durante todos estos años viene cosechando el Octeto Ibérico no radica en estas virtudes de su director, sino en otra, mucho más difícil y meritoria y sin la cual, todo lo demás quedaría en el limbo de las buenas intenciones: su calidad como intérprete, su valía como violonchelista, como maestro de violonchelistas y como director.

Hoy, Arizcuren ofrece un programa de violonchelos y voces que vuelve una y otra vez sobre el gran asunto, el tema de los temas: de dónde venimos, adónde vamos, qué pasa cuando nos morimos.



La primera reflexión sobre las postrimerías la traen dos artistas de altura: Goethe y **Schubert**. Goethe medita sobre la naturaleza del alma humana, mirándola reflejada en el agua, esa fascinante especie que cae del cielo, habita en el suelo, viaja con el viento y recorre disciplinadamente un ciclo eterno de sucesivas encarnaciones. Según parece, esta alegoría se le vino a la mente durante la visita que realizó en 1779 a una impresionante cascada en el valle suizo de Lauterbrunnen, en compañía del Duque Carlos Augusto de Sajonia. Por entonces, además de tantas

otras cosas, Goethe presidía, en la República de Weimar, el Consejo de la Guerra y de los Caminos, lo que le impulsaba a interesarse por las obras hidráulicas. Tres décadas después, Franz Schubert, siempre admirador de Goethe y siempre proclive a encontrar inspiración en temas de naturaleza, puso música a este poema. Y lo hizo en repetidas ocasiones, vertiéndolo en más de un formato instrumental: canto y piano, coro de cuatro voces masculinas con y sin piano y, en 1821, dos versiones para coro de ocho voces masculinas (cuatro tenores y cuatro bajos) más un quinteto de cuerda baja: dos violas, dos violonchelos y contrabajo. En su propia adaptación para ocho voces masculinas y ocho violonchelos, Arizcuren continúa esta última idea instrumental de Schubert, que parece buscar recursos expresivos en la acumulación de voces de tesitura similar, todas ellas en la mitad grave del espectro.



El mundo sonoro de **Ivan Moody** (Londres, 1964) viene determinado en gran medida por su afiliación religiosa. Al igual que Sir John Tavener, con quien trabajó en su juventud, Moody pertenece a la Iglesia Ortodoxa Griega. Ya en Londres formó parte del coro de la Catedral Rusa. Después, cuando se instaló en Portugal, fue “protopsaltis”, es decir, cantante solista, de la Iglesia Griega. Como explica John Chater, la música de Moody, incluso la que no está destinada concretamente al uso litúrgico, tiene un sentido de ritual y de ceremonia que refleja la visión que la iglesia ortodoxa tiene del arte sagrado. Sus composiciones son, en muchos sentidos, iconos.

El propio Ivan Moody comenta el sentido y la razón de ser de este Requiem: «Cuando Elias Arizcuren, en nombre del Octeto Ibérico de Violonchelos, me encargó una obra de carácter espiritual para coro y octeto, supe inmediatamente que sería un réquiem dedicado a las víctimas inocentes de la tragedia de Beslán. Fue una reacción espontánea por el asesinato de docenas de niños en la escuela osetia en particular, pero también, más en general, un grito de denuncia por la salvaje explotación a la que millones de niños están sometidos en el mundo. Los glissandos cromáticos pretenden ilustrar la desesperación de familiares y amigos de las víctimas que asistieron impotentes a la masacre. Los textos pertenecen al servicio funerario ortodoxo: primero el Kontakion, después una parte del Stikhira del Último Beso y, para terminar, un Exapostilarión de la liturgia para el funeral infantil. La obra termina con el tradicional saludo osetio: que la paz reine en esta casa».

El estreno del “Requiem osetio” tuvo lugar en Guanajuato (México), durante el Festival Internacional Cervantino de 2005. Sus intérpretes fueron el Octeto Ibérico y Elías Arizcuren.

Marlos Nobre (Recife, 1939) es uno de los nombres clave de música brasileña y uno de los más eficaces artífices de su apertura al mundo. Nobre es un compositor, director y pianista de éxito, que no encuentra conflicto alguno entre una visión perfectamente actual e internacional de la música con una sensibilidad sincera hacia las tradiciones de su país, tanto las populares como las cultas. Marlos Nobre, reciente ganador del Premio Tomás Luis de Victoria que otorga la SGAE española, se ha acercado en distintos momentos de su carrera a varias tendencias estéticas, sin inscribirse en ninguna de ellas. Ni siquiera se puede decir que sea un ecléctico, sino, sencillamente, un músico original capaz de imponer su personalidad propia por encima de cualquier intento de filiación.

En 1966, Marlos Nobre compuso estas “Tres canciones de Beiramar” sobre poemas propios. Su mirada al mar se produce entre arenas, espumas, melancolías y vértigos trascendentes. Nos recuerda la situación con la que empezó el concierto de hoy: el poeta mira el agua y lo que ve es su propio destino. En esta ocasión, el rumor del agua nos llega coloreado por los fonemas portugueses y africanos y, en palabras de Elías Arizcuren, «con todos los elementos del folclore brasileño: la exuberancia, los ritmos desenfrenados y trepidantes, una inmensa ternura en la inspiradísima “Imanjá ôô”». La fructífera colaboración entre Marlos Nobre y el Octeto Ibérico animaron al compositor a escribir una versión para voz y octeto de violonchelos de estas tres canciones.



En su semblanza de **David Popper** (Praga, 1843 - Baden, 1913), Marc Moskovitz lo describe como «violonchelista de técnica superior y de sonido cálido y poderoso». Popper, niño prodigio, hijo del cantor de dos sinagogas praguenses, entró en el Conservatorio a los 12 años a estudiar violín, pero fue derivado al violonchelo porque faltaban alumnos de esta especialidad. Se hizo discípulo de de Julius Goltermann y en seguida se convirtió en un violonchelista muy buscado. En Viena, fue un jovencísimo solista de la Ópera y de la Filarmónica. Como profesor, montó, por designación de Liszt, el departamento de violonchelo y de música de cámara de la Real Academia Nacional de Hungría, donde trabajó hasta su muerte.

David Popper no fue solo un gran violonchelista, sino también un compositor de mérito, cuyo catálogo contiene cerca de ochenta obras, muchas de ellas para su instrumento. El “Réquiem para 3 violonchelos y piano” está dedicado a su amigo Daniel Rather. El estreno tuvo lugar en Londres en 1891. Lo llevaron a cabo tres grandes chelistas del momento: el francés Jules Delsart, el inglés Edward Howell y el propio Popper. La versión para octeto es de Elías Arizcuren.

Mario Lavista (Ciudad de México, 1943) supo reunir en sus años de formación las influencias más destacadas. En el Conservatorio Nacional recibió las de Carlos Chávez y Rodolfo Halffter. En su viaje europeo, que comenzó en 1967, trabajó en París con Marie, Xenakis y Pousseur, en Colonia con Stockhausen y en Darmstadt con todos los demás. En 1969 volvió a su país a enseñar en su Conservatorio Nacional y a fundar el grupo Quanta, especializado en improvisación.

Impresionado por la obra de John Cage y de Luciano Berio, Mario Lavista ha sido capaz, en todo caso, de desarrollar un lenguaje propio. Muy respetado como compositor y como analista, Lavista es una de las voces más prestigiosas de la música actual americana.

Lo mismo que Popper con su requiem, Lavista dedicó este “Stabat Mater” a la memoria de un amigo fallecido. En más de una ocasión ha recurrido al papel pautado para evacuar el luto por la desaparición de un ser querido. Recordemos “Lamento a la muerte de Raul Lavista”, 1981; “Responsorio in memoriam Rodolfo Halffter”, 1988; “Lacrymosa (a la memoria de Gerhart Muench)”, 1994; “Lamento (a la memoria de mi abuela)”, 1996. No son pocas, por otra parte, las composiciones de tema religioso o de carácter espiritual. Sin embargo, o precisamente por ello, Lavista se queja: «... en los últimos 200 años, la iglesia católica ha cesado su política de encargos a pintores, escultores o músicos. Ya no les importa, desgraciadamente, la música que se oye durante los servicios.»

Elías Arizcuren encuentra en el dramatismo del “Stabat Mater” de Lavista un reflejo de la tensión que secularmente viene caracterizando este tipo de composiciones, y recuerda cómo ya San Agustín se preguntaba si el consuelo que nuestra alma encuentra en una hermosa música religiosa procede más de la belleza de los sonidos o del contenido doctrinal.

Al principio y al final de la composición de Lavista suena el “Stabat Mater” gregoriano. La obra, al igual que el “Requiem” de Moody, fue estrenada por Arizcuren y el Octeto Ibérico en el Festival Cervantino de Guanajuato en 2005.



El estadounidense **Philip Glass** (Baltimore, 1937) es bien conocido, junto con Terry Riley, Steve Reich y Lamonte Young, como cabeza, de la tendencia “minimal” en música. Así como en otras artes el minimalismo se distingue por la reducción extrema de medios expresivos, en música este despojamiento da, sobre todo, en repetitividad. Las composiciones de Glass, sobre todo las de la primera época, renuncian al principio de variedad y basan su estructura expresiva en un quietismo radical. En estas partituras pasan muy pocas cosas y, aun éstas, pasan muy despacio.

“Akhnaten”, en la transliteración que utiliza el compositor, o “Akenatón” en la forma más extendida en España, es el célebre faraón reformista, el introductor fallido del monoteísmo en Egipto, hijo de Amenhotep, o Amenofis, III, el tebano.

Al acceder al trono, se quitó el nombre de Amenhotep IV, fulminó a Amón, el dios sol, y a los demás dioses del elenco egipcio vigente y los sustituyó por Atón, que también era sol a su manera, pero en plan dios único. Aquella insólita reducción de dioses tardó poco en caer a manos de las minorías preteridas, pero fue acompañada por otra reducción, también efímera: la de esposas. Akenatón se mantuvo fiel a la reina Nefertiti.

En 1984, Phillip Glass dedicó a Akenatón la tercera de sus “óperas-retrato”. Las otras dos también muestran a personajes singulares: “Einstein on the beach” de 1976 y Satyagraha, de 1980, con Ghandi de protagonista.

Elías Arizcuren ha adaptado para su Octeto un fragmento del primer acto de la ópera, el “Funeral de Amenhotep III”, del que le interesó especialmente «el papel primordial que juega la orquesta y su excitante vitalidad rítmica».

Álvaro Guibert