

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 8 de noviembre de 2009
(Teatros del Canal, Sala B)*

*Coro de la Comunidad de Madrid
Karina Azizova, piano
Jordi Casas Bayer, director*

La pureza de las voces agudas –voz de mujer, voz de niño–, su excepcional transparencia, aun cuando canten en coro, su timbre aéreo y cristalino; todo esto ha tentado a algunos de los más grandes compositores de la Historia de la Música a crear obras corales sólo para ellas, sin un contrapeso terrenal y oscuro de voces graves que equilibre el conjunto; obras que, probablemente, no se encuentren entre lo más conocido –a veces, ni siquiera entre lo más reconocido– de sus catálogos. Sin embargo, más allá de su indiscutible encanto sonoro, esas obras encierran en muchos casos una insólita belleza no exenta de fuerza expresiva, como podremos comprobar en el presente concierto.

~

Franz Schubert no parece haber sentido una inclinación especial por ese particular mundo sonoro, pues en su catálogo son más numerosos (y con una considerable diferencia) los coros masculinos que los femeninos. De hecho, las dos piezas con que se abre el programa de este concierto nacieron no por inspiración propia, sino por un encargo muy concreto y una de ellas, además, fue escrita originariamente, por un despiste muy schubertiano, para coro masculino.

El Salmo XXIII (“Gott ist mein Hirt”, “Dios es mi pastor”), D. 706, Op. post. 132 es, con su angélica sencillez, una de las obras sacras de pequeño formato más conseguidas de su autor. *“Por su particularidad etérea, crea una curiosa impresión, casi irreal en su continuidad, como un sueño que fuera, a su vez, un refugio”*, ha dicho de ella, describiéndola certeramente, Brigitte Massin. Igual que la siguiente pieza, ésta fue compuesta para Anna Fröhlich, profesora de canto en el Conservatorio de Viena y hábil pianista, que se encargó, en las primeras audiciones, de acompañar a las voces. No se sabe con certeza cuándo se escuchó por primera vez, pero sí que, meses después de su composición (diciembre de 1820), la propia Anna la utilizó como obra de examen en el Conservatorio. Por cierto: la traducción alemana del salmo empleado es de Moses Mendelssohn, abuelo del famoso Felix.

“Ständchen” (“Serenata”), D. 921, Op. post. 135 también nace por un encargo de Anna Fröhlich destinado a sus alumnas, pero es una obra muy distinta. No han transcurrido en vano los seis años y medio que separan ambas creaciones; sin ser una obra ni más compleja ni más amplia –dura los mismos cinco minutos que la

anterior– su hondura expresiva es mayor, merced a la perfección y belleza de su melodía principal y al juego que se establece entre la solista y el coro. Porque esta hermosa Serenata, también acompañada por piano, está escrita para coro con solo de contralto; un solo de tal relieve que casi podría considerarse un lied con acompañamiento coral, hasta tal punto que algunas grandes cantantes schubertianas – como la ínclita Janet Baker, cuyo vídeo circula por internet para gran satisfacción de los aficionados– se han interesado por ella y la han interpretado con placer.

La simpática historia del doble nacimiento de esta obra ilustra de modo no por anecdótico menos gráfico la intensidad de los “raptos de inspiración” que, a veces, arrebataban a Schubert haciéndole olvidarse del resto del mundo. Durante la primavera de 1827, dejando al lado los poemas del “Viaje de Invierno” de Müller sobre los que estuvo trabajando con intensidad durante casi todo el año, Schubert había estado poniendo música a textos de tan escasa relevancia poética –sus autores (Pollack, Gottwald, Haug, Reil) yacen hoy sepultos en un merecidísimo olvido– que, cuando se encontró con los excelentes versos de Grillparzer (“*Dubitativos, silenciosos, en la paz secreta de la noche, henos aquí*”), todo el plan de la pieza se le vino a la cabeza y empezó a componer el encargo de Anna Fröhlich inspirado por el poema. Y tan intensa fue su abstracción que olvidó por completo que, como en el caso de la pieza anterior, el coro debía ser femenino y la escribió para dos partes de tenor y dos de bajo, sobre las que el solo de contralto resaltaba de modo espléndido y sugerente. Esa primera versión –que completó y que se conserva numerada como D. 920– hubo de ser revisada: reescrita la parte del coro y cambiados algunos detalles del solo de contralto para que no perdiera su identidad sobre el fondo más homogéneo de voces agudas; ni el desarrollo de la música ni el acompañamiento presentan diferencias. La segunda versión es, por tanto, la que escucharemos en el presente concierto.

~

Juan Alfonso García es un nombre que, en comparanza con los restantes del presente concierto, resulta desconocido al aficionado medio. A diferencia del resto de autores convocados en este programa, la música coral no es una parcela minoritaria de su producción, sino, junto con la organística, mayoritaria y fundamental. Nacido en 1935 en Los Santos de Maimona (Badajoz) es, desde hace medio siglo, organista de la Catedral de Granada, ciudad en la que vive desde los once años, en la que se ordenó sacerdote y en la que fue alumno de Valentín Ruiz Aznar, alumno a su vez de Manuel de Falla. Su obra, de excepcional solidez compositiva, gran coherencia formal-conceptual e inspiración siempre honda y sincera, permanecerá; su figura, sin embargo, necesita y necesitará siempre ser reivindicada de un modo u otro. Alejado de los grandes centros culturales, viviendo siempre entre la tribuna del órgano y las aulas de la universidad granadina, ausente de las polémicas, simposios y festivales de moda, ajeno a las vanguardias aunque conocedor de ellas, fuera de los escalafones político-artísticos y, además, religioso, Juan Alfonso García García está –tal vez dichosamente– condenado a ser una figura en la sombra (en la penumbra, más bien), a la que el buen melómano llegará por el interés que en él despierte una obra amplia y de enjundia. Asomándose a ella, conocerá al hombre sencillo, al artista

constante y al artesano (esto de la artesanía en música siempre otorga un halo entrañable) que se deleita en la construcción de un mundo propio hecho de sonidos austeros y auténticos.

La Fonte es la primera parte del tríptico coral **Trilogía Mística para tres voces blancas**, una obra que ilustra a la perfección uno de los puntos más característicos de Juan Alfonso García: su exquisito gusto para seleccionar los textos, tanto de sus canciones para voz y piano como de sus obras corales. De san Francisco de Asís a Luis Rosales, pasando por Quevedo, Unamuno, García Lorca y Machado, los poemas de algunos de los más grandes autores de todos los tiempos, especialmente de la lírica española, parecen cobrar vida musical casi por sí mismos. Más que componer, tan sutil y discreta es su presencia, es como si el maestro se limitase a sacar la música que los propios versos encierran en sí y que sólo espera ser descubierta. El propio autor lo describía de este modo: *“Vas leyendo... Y, de pronto, un poema te llama, te sale al encuentro, te descubre sus más íntimas resonancias. Y se te ofrece. Difícil, ingrato, sería rechazar su entrega. Después, no siempre, casi nunca, resulta fácil acertar -¡estado de gracia musical!- y sientes la embestida del desaliento, e incluso llegas a pensar que todo fue un espejismo. Pero, a la postre, cuando el poema persiste en su llamada, se termina acertando, si no un día, otro. Y se experimenta entonces el gozo de haber dado nueva voz al poema (hermanada la tuya con la del poeta), de haberlo renacido, o rebautizado o de remontar con él un nuevo vuelo. ¡Quién sabe!”*.

Cantante de coro desde muy temprana edad y director del coro del Seminario granadino, Juan Alfonso García ofrece en todas sus obras corales una escritura sumamente depurada y técnicamente sabia. Estéticamente, la parcela coral de su producción retrata a la perfección la evolución de su arte compositiva: desde el academicismo escolástico de su primera etapa, centrada en piezas litúrgicas, hasta el atonalismo libre o modalismo que aparece en sus últimas creaciones, pasando por una etapa central, llena de obras soberbias inspiradas en la gran polifonía renacentista, que algún estudioso de su producción ha denominado como “etapa neoclásica”, a la que pertenecería la pieza que hoy escucharemos. Una música compuesta entre 1959 y 1961, que lleva texto de san Juan de la Cruz (autor al que volvió a finales de los ochenta para componer el oratorio para solistas, coro y orquesta “Cántico Espiritual”) y en la que se explotan los timbres más puros y conmovedores de las voces blancas. Música más espiritual que sacra, pero no lejos de lo religioso, “La Fonte” es un canto concentrado, esencial y lleno de hermosura.

~

Antón García Abril, otro compositor español vivo y en activo, pertenece exactamente a la misma generación que García García: nació tan sólo dos años antes, en 1933; pero tanto su creación como, sobre todo, su figura son mucho más conocidas. Su obra, que siempre ha gozado de una excelente acogida por parte del público, es extensa y variada; pero la parcela coral (en este caso, realmente breve: diez obras) no es precisamente de lo más conocido de su producción.

Tres acuarelas aragonesas es el pequeño –seis minutos en total– y encantador tributo que un aragonés de pro, turolense él, le rindió a esa institución imprescindible del Aragón más típico: los Infanticos de la Basílica del Pilar de Zaragoza. Por tanto, aquí las voces agudas que el autor maneja son, en principio, no de mujer,

sino de niño, aunque su interpretación por un coro femenino no desvirtúa en absoluto la esencia de esta música sencilla y directa; aunque, claro, esa sencillez casi “naïve” y sin pretensiones nace, precisamente, del hecho de estar inspirada por unos cantores infantiles. Esto también reza para el acompañamiento, que es opcional y que lo mismo puede ser piano que órgano, tal y como indica la partitura. La obra es de 1998 y cuenta con textos de la poetisa, también aragonesa, Magdalena Lasala.

De corte menos folklórico que otras obras corales de García Abril –por ejemplo, los Dos Villancetes o las Tres Canciones Polifónicas Asturianas–, las Tres Acuarelas fueron compuestas en 1998 y dedicadas a cada una de las tres provincias aragonesas; hay en ellas una voluntad de seguir utilizando el canto de la tierra como motor inspirador, pero siempre de manera muy tamizada. Paula Coronas Valle ha definido así esta faceta de la creación “garciabriliana”: *“El músico se siente orgulloso de ser un compositor español. Sin embargo, su estética musical no cae en folklorismos. Su intención es universalizar el mensaje, sin perder la esencia idiomática de la identidad hispana, pero modernizando la esencia del lenguaje”*.

~

Francis Poulenc nos retiene un poco más en el mundo de los coros de niños; pero su manera de abordarlos es menos simple que la de García Abril: la escritura es igualmente sencilla (apenas hay entramado polifónico) pero más exigente y la expresividad más variada. Además, Poulenc prescinde de la perspectiva regionalista y añade un ingrediente siempre presente en su obra: la ironía. Poulenc, que fue calificado en su día de “mitad monje, mitad pillastre” parece un compositor idóneo para escribir coros infantiles; pero las obras corales que hoy más se interpretan de su reducida pero importante producción coral son las obras sacras, como las “Letanías a la Virgen Negra”.

Los cinco coros fáciles (Petites Voix) para coro infantil a tres voces datan del mismo año, 1936, que las mencionadas “Letanías”; un año importante en la obra de este genial músico francés, en el que, además, se encontraba inmerso en la composición de una de sus más logradas obras: el Concierto para órgano. Junto a esta creación magnífica, las Petites Voix parecen más bien una broma llena de encanto, una pequeña colección de estampas infantiles observadas con esa ironía, sana y bienhumorada, que comentábamos antes. Así, la niña obediente y el perro perdido de las dos primeras piezas son presentados musicalmente de un modo sutilmente paródico; sin embargo, al niño enfermo de la cuarta se le canta con sincera y contenida tristeza, sobre todo cuando el coro llora con él al final. La alegría franca y espontánea queda reservada para las piezas tercera y quinta: salir del colegio siempre es un motivo de regocijo, pero llegar a casa y encontrarse con que papá ha traído un erizo que se encontró en el bosque es el colmo de la felicidad.

~

Johannes Brahms nos sitúa al final del camino que Schubert empezó a recorrer con sus coros femeninos: la delicadeza, el toque romántico, la evocación lírica procedente del mundo del lied con incorporación de algunos elementos del folklore. Todo ello se encuentra sublimado en música de excepcional belleza en muchas de sus obras corales, incluso en algunas de primera etapa.

Las Cuatro Canciones, Op. 17, son perfecto ejemplo de esto. Compuestas en su Hamburgo natal entre 1859 y 1860, cuando el autor aún no había alcanzado la treintena, están escritas para tres voces agudas (cuatro en algunos momentos de la última canción) con el inusitado acompañamiento de dos trompas y arpa, instrumento este último para que Brahms utilizó en contadísimas ocasiones. El hallazgo sonoro es de categoría superior: el mundo sonoro que crea Brahms con estos ingredientes tan heterogéneos es original y sumamente sugerente, sus mejores momentos –la canción primera y la última– pueden inscribirse sin ninguna duda entre las más destacadas obras corales de todo el Romanticismo alemán. La melodía de trompa con que se abre esta Op. 17, a la que inmediatamente se incorpora el arpa, anuncia ya al Brahms de madurez; probablemente, el propio compositor era consciente de la calidad expresiva de la obra, pues eligió para su estreno una ocasión muy especial: un concierto conmemorativo del quinto aniversario del fallecimiento de Robert Schumann, para el que se trasladó a Hamburgo su viuda Clara, que tocó en el acto junto a Brahms y que se sintió particularmente conmovida por estas Canciones Op. 17. Algo del espíritu de su difunto marido parece moverse por ellas; como ha apuntado Siegfried Kross: *“Nunca estuvo (Brahms) más cerca de Robert Schumann, nunca más cerca, también, de la dulzura de Mendelssohn, que en estas piezas, especialmente en “Der Gärtner”.*

~

Leos Janáček, autor fundamental en la historia de la música checa, es un compositor que, al igual que Francis Poulenc o Johannes Brahms, es más conocido por su música instrumental que por la vocal o, concretamente, que por la coral; es ésta, con diferencia, la parcela menos frecuentada de su siempre interesante producción. Sin embargo, no es una parcela minoritaria, como en el caso de otros compositores; lo que sí es minoritario es el uso de las voces femeninas en exclusiva, ya que la mayor parte de la obra coral de Janáček nació para una agrupación masculina con la que mantuvo una larga y fructífera relación: el Coro de Maestros Moravos, que dirigía Ferdinand Vach y que desapareció hacia 1914 a causa de las dificultades de todo tipo que originó la Primera Guerra Mundial. El propio Vach fundó entonces un reflejo especular de aquella agrupación, con elementos del otro sexo, menos exigido por la circunstancia bélica: el Coro de Maestras Moravas. Para él comenzó a escribir Janáček, en rápida sucesión, en el año de 1916, una serie de obras muy personales y llenas de originalidad, entre las que la más accesible y llena de encanto sea, tal vez, la que hoy nos ocupa.

Las Canciones de Hradčany denuncian una cierta inercia compositiva al enfrentarse a la escritura coral: la tesitura más bien central de las sopranos y la muy grave de las contraltos hacen que las tres piezas que integran esta breve colección no sean nada fáciles de cantar. Parece como si Janáček siguiera componiendo para tenores y bajos, para el coro masculino de los Maestros Moravos. Los sonidos aé-

reos, casi angélicos, de las voces agudas que caracteriza la mayor parte de las obras de este concierto, están ausentes de estos pentagramas, que se recrean en los tonos graves y apagados. Sin embargo, siempre nos quedará la duda de si esta particularidad es realmente fruto de la inercia compositiva, de una cierta falta de práctica técnica en la escritura para coro femenino (por sus espléndidas heroínas operísticas y por muchas de sus canciones, sabemos que Janáček conocía y manejaba a la perfección la voz femenina), o si fue una elección estética; pues el tono sombrío conviene perfectamente a los poemas de F. S. Prochazka puestos en música, que nos hablan de un pasado romántico y ensoñador, de fuentes que lloran, casas a la sombra de las murallas y palacios de verano contruidos para el amor, todo ello evocado con nostalgia no exenta de sentimentalismo.

Praga, como tantas otras ciudades europeas, nació a la sombra de una fortificación: el Prazský Hrad (Castillo de Praga) que se alza al oeste del río Moldava y al pie de cuyas murallas empezaron a levantarse, a partir del siglo XIV, pequeñas edificaciones –entre ellas, casitas en las que se decía que los alquimistas llevaban a cabo sus magias auríferas– que acabaron constituyendo la villa de Hradčany y, más adelante, con el crecimiento de la ciudad, el barrio del mismo nombre. Un barrio, pues, lleno de lugares históricos, rincones artísticos y perspectivas llenas de belleza, que inspiraron al poeta Prochazka unos versos llenos de efusividad post romántica que se publicaron en 1904 y que tuvieron mucho éxito en la década posterior por la lectura nacionalista que se podía hacer de ellos. Aunque Janáček se encontraba en 1916 inmerso en la creación de una de sus obras épicas más conocidas –el poema sinfónico “Taras Bulba”– y aunque la situación política internacional parecía animar aún más el nacionalismo, el compositor seleccionó tres de los poemas menos nacionalistas de Prochazka y los puso en música del modo más íntimo y personal, uniendo a las voces femeninas una flauta y un arpa.

Así, la primera de las canciones habla de las casitas de Hradčany en que los alquimistas fabricaban oro para el emperador Rodolfo II; la segunda es la mera evocación de una fuente, a través de los arabescos de la flauta y de un solo de soprano que se destaca del coro, y la tercera canta al palacio de verano que Ferdinando I construyó para su esposa, Anna Jagellon, a través de sucesivas imágenes históricas y sentimentales. Max Brod, uno de los máximos especialistas en la obra de Janáček que pensaba que las “Canciones de Hradčany” eran la contrapartida perfecta al ciclo de poemas sinfónicos “Mi Patria” de Bedrich Smetana, dijo de este tríptico coral: *“Son tesoros de gentileza y delicada dicción poética, aromados de rosas que envuelven en melancolía ese símbolo de un gran pasado que es el Castillo de Praga”*.

Carlos de Matesanz