

LA VOZ EN LA MÚSICA SINFÓNICA

*Concierto del 14 de febrero de 2011
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

Orquesta de la Comunidad de Madrid

*Sandra Fernández, soprano
José Miguel Pérez Sierra, director*

**Sergei RACHMANINOV (1873-1943):
Vocalise**

**Eduardo SOUTULLO (1968):
All the echoes listen**

**Gustav MAHLER (1860-1911):
Sinfonía nº4**

El concierto de esta tarde, compuesto de tres obras sinfónicas, acoge dos en las que la voz juega un papel preponderante, a veces en términos de igualdad con la orquesta, dejando ver y escuchar ricas vetas expresivas nacidas de la contraposición tímbrica por un lado y de la participación en común de una línea expresiva, por otro. Es la voz humana, por supuesto, la que lleva el peso de la emoción, gracias al texto cantado y a las inflexiones. En realidad, las relaciones entre los instrumentos del conjunto y el solista vocal atienden a similares presupuestos que los que se dan en el mundo de la música dramática, en la ópera, zarzuela o géneros afines; y parten de la intención de que el mensaje que porta el texto cantado tenga la mayor inteligibilidad, con lo cual ha de procurarse que la línea que lo sirve quede suficientemente preservada, que sea audible. La línea orquestal, como la pianística en el universo del lied, puede ser más o menos sugerente, más o menos sencilla, de armonía más compleja, pero siempre es la que acaba completando y dando vida musical a las palabras. En ocasiones, como veremos, lo que se escucha es, ni más ni menos, que una transposición a la orquesta de una obra concebida con piano, lo que le proporciona un envoltorio de mayor riqueza. En otras se parte de raíz de una concepción pensada ya para esa unión entre unas sonoridades orquestales y una voz; o varias, porque en este estudio, realizado a base de pinceladas, muy lejos de lo exhaustivo, hemos de incluir, naturalmente, como elemento expresivo de primer orden, al coro, tan presente en muchas de las más grandes obras sinfónicas.

Hay compositores que basan la práctica totalidad de su literatura vocal en la corriente liederística de extracción más o menos popular, y Mahler es un ejemplo preclaro, ya que en su producción sinfónica percibimos de continuo la presencia de

los poemas y canciones del *Wunderhorn*, ese compendio de cantos y poemas populares que recopilaron Arnim y Brentano. Es un aleteo constante, un perfume que impregna, de arriba abajo, su obra. El mismo toque infantil que aparece en el cuarto movimiento de la *Sinfonía n.º 4* del compositor tiene esa procedencia. Mahler sabía como nadie fundir lo popular y lo culto en un lenguaje de gran aparato pero de mucha enjundia, revestido de los mayores ropajes coloristas.

Un buen ejemplo de pieza sinfónico-vocal que nace de una posterior elaboración del material es esa *Vocalise* de Rachmaninov, que abre el concierto y que es la última de *Quince romanzas op. 34* escritas para canto y piano por el compositor ruso entre 1912 y 1914. Fue arreglada por el propio autor en tres oportunidades: una en 1916 para soprano y orquesta, y otra en 1919 para orquesta sola, que es la programada. Fue dedicada a la importante diva Antonina Nejdanova. Una melodía pura, indudable desafío del músico a la creación de su tiempo, en el que ya el factor melódico estaba empezando a desaparecer, al menos de forma tan clara y con tan escasos aditamentos.

Se inicia el recorrido

El camino sufrido en paralelo por la voz y la orquesta es largo y algo tortuoso. Dejemos de lado, ya que no es objeto de este trabajo, todo aquello que huelga a drama lírico, en donde la primera era la verdadera y casi única protagonista hasta el advenimiento de Wagner, que empieza ya a operar por otras vías que, considerando nuestro punto de partida, no cabe duda de que también nos habrían de interesar, pues se alcanzan, por sendas de corte operístico, resultados de tipo sinfónico. Ya lo expresaba otro Ricardo, Strauss, que afirmaba que la mayoría de las óperas wagnerianas eran “grandes sinfonías polifónicas”. El bávaro defendía la claridad, pero comprendía que las dificultades podían ser invencibles, sobre todo teniendo en cuenta que él manejaba particularmente registros altos, lo que suponía un problema añadido para las voces.

El instrumento humano se ha plegado en todo caso a cualquier propuesta, probatura, idea o posible solución en pro de la consecución de ese ideal que es la unión inconsútil entre él y el caudal sinfónico que lo acompaña y envuelve. No cabe quitarle ningún protagonismo a la voz, tan básica en la tragedia griega antigua. En efecto, el coro era el elemento dramático esencial; y de ahí, de ese planteamiento, nació la ópera en los palacios de los Gonzaga o de los Medici a finales del siglo XVI. Se volvía la vista atrás, a la antigüedad helénica, lo que, ya bien entrado el XVIII, alcanzó también a una determinada visión del arte como representación de la naturaleza.

La voz fue pues el pilar, la gran piedra angular de la expresión dramática, cosa lógica por cuanto es ella la portadora de la palabra. Pero la música, con sus miles de caras y posibilidades, encontró otros refugios y cometidos más allá de las prestaciones que hubiera podido dar en los grandes oratorios de Emilio de Cavalieri, que tenían, después de todo, como los de Heinrich Schütz, un claro componente operístico. Lo mismo que, años más tarde, podría decirse de los de Telemann o Bach. A las dos grandes *Pasiones* de este último sólo les falta la escena. Pero la fuerza de las imágenes musicales es tal que no se echa en falta.

Hay que buscar, creemos, las primeras auténticas formulaciones sinfónico-vocales en un género intermedio, emparentado con la ópera, pero alejado de ella, que es el melodrama o melólogo, en el que fue maestro el bohemio George (o Jiri) Benda. En obras como *Medea* o *Ariadna en Naxos* (1775) construía hábiles tejidos de corte dramático en los que se combinaba el recitado con una música alusiva, que iba subrayando el sentido expresivo y emocional de la palabra, siempre alternándose con ella. Algo que adelanta ciertos pasajes incluidos por Mozart en *Zaide*, Beethoven en *Fidelio* o Weber en *Der Freischütz* y que, en cierto modo, se desgajan del fluir dramático. Una forma que no prosperó en siglos futuros.

Cima paradigmática

El ejemplo más clásico y recordable y que siempre se cita de música sinfónica con voz es sin duda el de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, quien tuvo la idea de incluir un coro y cuatro solistas vocales en el cuarto movimiento de la obra. Una originalidad que causó impacto y dio el pistoletazo de salida para que en el futuro se traspasara ese principio no escrito de que una sinfonía no podía incluir la voz humana. En su tiempo fue una sorpresa morrocotuda. Hoy lo vemos como algo lógico y normal. Claro que en la actualidad vemos normal prácticamente cualquier cosa. Por otro lado, Beethoven, que ya había compuesto una ópera clave del siglo XIX como la mencionada *Fidelio*, no era especialmente ducho en el tratamiento vocal, pues seguía una línea más bien indecisa entre el bel canto italiano, el *recit* francés de Lully o Rameau y el aire popular de la tradición alemana del *singspiel*.

Sus prospecciones vocales no tuvieron el equilibrio o el tono didáctico de los *cantabili* meridionales ni tenían nada que ver con la herencia de las más conocidas escuelas de canto del sur, aunque aplicara ciertas formulaciones de uso común, puestas a disposición de todo el mundo gracias a la importación de obras y músicos, que poblaban las cortes del Norte de Europa. La escritura vocal beethoveniana es, por tanto, más bien árida, desigual y en muchas ocasiones de corte más instrumental que vocal. Ahí tenemos, por ejemplo, como algo que algunos tenores consideran casi imposible de cantar el aria de Florestan. ¿Y qué decir de los auténticos riscos que pueblan los pentagramas de la *Missa Solemnis*, donde el coro ha de desgañitarse?; como lo hace en la *Novena*, en frases que demandan a las sopranos alcanzar el la natural agudo; cosa insólita o muy poco habitual.

Podría estimarse hasta cierto punto una sinfonía con coro y solistas *La primera noche de Walpurgis* (1831-32) de Mendelssohn, aunque pueda ser asimismo considerada una cantata, o un oratorio profano; o, incluso, como quería el autor, una balada. En ella se introducía “un coro animado y como sobrenatural y, al final, toda la canción del sacrificio”. Y el joven músico preguntaba a Goethe: “¿No cree que resultará un nuevo tipo de cantata?” Evidentemente, sí resultó algo original, algo intermedio entre los oratorios y los salmos, que ocupa la misma posición de la obertura de las *Hébridas*. El mismo compositor, tras Beethoven, fue de los primeros que incluyó la voz en una sinfonía propiamente dicha, la *nº 2 Canto de alabanza* (1842), que emplea, además del poblado coro, dos sopranos y un tenor solistas.

El compositor empleó igualmente el instrumento humano en numerosos salmos, por supuesto, en sus oratorios *Elias* y *Paulus* y en la música incidental de *Sueño de una noche de verano* (1842) para ilustrar la obra de Shakespeare. La música

incidental es desde luego un género que podríamos considerar mixto. Ésta, en todo caso, ocupa mucho menos espacio que la palabra y no siempre incluye la voz cantada. Hay algunos ejemplos muy significativos, como *Egmont* de Beethoven sobre texto de Goethe (1809-10), que incluye un par de canciones, y *Rosamunda* de Schubert, que ilustra texto de Helminia von Chézy (1824) y cuenta con una romanza.

La fuente liederística

La gran fuente de la que mana toda una larga tradición que tiene cabida en el lied proviene de la Alemania profunda y vertebrada una buena parte del gran sinfonismo germano y austriaco de finales del siglo XIX y principios del XX. La propia sustancia del lied se traslada a la forma sinfónica. Estamos hablando, claro, de las grandes construcciones instrumentales de los románticos. En la mayoría de las sinfonías de Schubert hay no poco de estas esencias de carácter popular, que impregnan, aquí y allí, sus entresijos; muchos de los Andantes y *Scherzi* llevan este marchamo. Pensemos en las sinfonías 1, 2, 3 y sobre todo 4, que porta en su interior todo el aroma de los bosques de la alta Austria. Schumann por su parte gustaba de tocar a sus cuatro sinfonías de esa naturaleza *cantabile*, de recubrirlas de aromas netamente liederísticos, hábilmente envueltos en una tímbrica de notable sugerencia gracias a una instrumentación muy original. Ejemplo importante es el Adagio de la *Segunda Sinfonía*, una suerte de lied que se desarrolla lenta y casi religiosamente tocándonos la fibra más íntima.

Las sinfonías de Brahms, que bebían de lo barroco y, sobre todo, de lo clásico, tienen la impronta en sus movimientos lentos de los lieder más profundos y concentrados, que la orquestación nos ofrece envueltos en un espectro sonoro de insólita irrealidad. El *Scherzo* de la *Segunda*, ágil y cantarín, con graciosas apoyaturas, nos acerca a lo popular. Algo que, de algún modo más intrincado, está presente en Bruckner, que era hijo del campo, y que se evidencia poderosamente en esos furiosos *Ländler* casi bailados de sus *Scherzi*.

La apoteosis llega sin duda poco después con Mahler, cuyas sinfonías están penetradas de esa sustancia, que se tiñe en ocasiones de una extraña desesperación alumbrando esquinas realmente trágicas, trasunto muchas veces de la personalidad depresiva del autor. Su dimensión extramusical, de la que hay que hablar a la hora de aludir a su descriptivismo, afecta a la misma entraña de la música, su organización, su estructura, su poder. Poco o nada importan la homogeneidad, la jerarquía -la de la tonalidad clásica se estaba ya derrumbando-. El músico bohemio nos comunica su visión con todo lo que ella comporta de noble, de trivial, de tenso, de relajado. La sinfonía deviene el lugar de reencuentro por excelencia; la expresión musical reivindica todo lo que se deniega, decide asumir las posibilidades del ser y llega a ser verdadera filosofía. Y define la noción de proteico. Todo lo dicho nos indica que resulta discutible enlazar directamente a Mahler con la escuela de Viena, pero no hay duda de que participa muy personalmente en el proceso que llevará al futuro.

Pero nos interesaba la conexión con el mundo del lied, de la canción popular, de la tradición. Es de ahí de donde el compositor se aprovisionaba para edificar al tiempo o después sus magníficas, a veces caóticas, construcciones sinfónicas, que

llevaban en su interior el germen de la disolución de la forma sonata. En muchos casos esas sinfonías son gigantescas escansiones, monumentales reflexiones sobre la vida y la muerte, Pero en todo momento figura ahí, como base, en gran parte de los casos, ese rasgo lírico. Era el modo natural de manifestarse el compositor.

Fue Federico Sopena, siempre fervoroso mahleriano, quien dijo, muy literariamente, aquello de que el músico bohemio había metido sus manos en la fuente de las aguas cristalinas del lied schubertiano o schumaniano, o incluso brahmsiano, y las había sacado manchadas de sangre. Hay, es cierto, muchas veces, en las canciones del músico, aun en las más aparentemente optimistas del *Wunderhorn*, un mundo de sufrimientos, de crueles ironías, de tragedia; pese a que ésta, como sucede en los *Lieder a la muerte de los niños*, esté traspasada de un sentimiento de pretendida serenidad, de aceptación incluso.

Desde la *Primera* a la *Novena Sinfonías* ese hálito está presente; y trasciende en muchos casos. No solamente cuando por la orquesta discurre la materia lírica, que lo embarga todo, sino, en particular, cuando su sustancia acaba transformándose precisamente en una forma cantada que se incrusta en el curso de la composición y la estructura. Es el caso de la *Sinfonía nº 2*, que, después de tratar de manera instrumental en el tercer movimiento el motivo de *San Antonio de Padua dando de comer a los peces*, incluye el lied *Urlicht*, proveniente como aquél del ciclo *Des Knaben Wunderhorn*, que recoge, según se dice más arriba, todo un caudal folklórico de la Alemania profunda. La voz, a ser posible la de una contralto, desgrana un tema triste, “muy solemne, pero simple”. Cinco minutos mágicos que hacen referencia al “dolor del hombre”.

No menos determinante es la recurrencia liederística de la sinfonía siguiente, la *Tercera*, que en el cuarto movimiento, *Muy lento, misterioso* toma el poema *O Mensch! Gib Acht!* del *Zarathustra* de Nietzsche, que debe ser expuesto asimismo por una voz femenina grave. Canto majestuoso, anticipo de la futura *Abschied* de *La canción de la tierra*. Volvemos al *Wunderhorn* en el quinto movimiento, que emplea el poema *Armer Kinder Bettlerlied* (*Canto de mendicidad de los niños pobres*). Regocijo de los ángeles ante el anuncio de la remisión de los pecados cometidos por San Pedro. La *Cuarta Sinfonía* continúa en esa línea vocal, pues aloja en su último y singular movimiento una música derivada de un lied de juventud, perteneciente a la misma tradición, *Das himmlische Leben*, que ha de escucharse en la voz de una soprano lírica o lírico-ligera, que sepa transmitir, sin especiales acentos y sin ironía, plácidamente, el encantador y engañoso mensaje de felicidad celestial.

La Octava obra de la serie es una auténtica apoteosis, en la que, junto a dos sopranos, una lírica y otra *spinto*, una mezzo, una contralto, un tenor, un barítono y un bajo, interviene el coro al que, como en la *Missa Solemnis* de Beethoven, se le pide un extraordinario esfuerzo en el *Veni Creator* inicial. Todas las voces han de cantar hasta la extenuación. El panorama se aclara en la segunda parte de la obra, *Escena de Fausto*, con texto de Goethe, en la que se alternan partes corales y solistas y en donde hay una enorme abundancia temática. El *Coro místico* final es, quizás, un canto que impulsa la idea del Eterno femenino. Como tantas veces se ha dicho, puede ser definida, con todas las reservas, como la *Sinfonía del amor* de Mahler.

La canción de la tierra, una sinfonía en seis movimientos con voz, la de un tenor lírico-*spinto* y una contralto, que se alternan y que enuncian poemas chinos

traducidos por Hans Bethge, sería la obra de la despedida, del adiós. La composición aparece centrada en ese extenso último movimiento, *Abschied*, coronado por la repetición de la palabra *Ewig*, “eternamente”, que se escucha, cada vez más apagada, hasta siete veces. Uno de los instantes más sublimes de la historia de la música. Muchos han considerado, entre ellos Marc Vignal, que sin *La canción de la tierra* no existirían algunas importantes composiciones del género mixto del que estamos hablando y que se inscriben en un círculo estético e histórico más o menos cercano al de Mahler. Citemos la *Suite Lírica*, para cuarteto de cuerda (1925-26) de Alban Berg en cuya entraña palpita ese toque poético de raíz *liederística*. Otra es, evidentemente, la *Sinfonía lírica* (1922-23) de Zemlinsky, maestro de Schönberg – que lo fue a su vez de Berg- y de Korngold, partitura en siete movimientos que se reparten una soprano lírico-*spinto* y un barítono de carácter. Ambos enuncian poemas de Rabindranath Tagore. En esta obra se aprecia el tipo de lenguaje del compositor, que sin duda es eslabón entre Mahler (y Strauss) y la escuela de Viena.

Descendientes

Podemos establecer también relaciones entre el Mahler y vocal y el Berg de *Der Wein* (1929), *El vino*, bautizada como aria de concierto, encargada al músico por la soprano lírica Ruzena Herlinger, que había estrenado en 1928 la versión orquestal de los *Siete lieder de juventud* del propio autor. Esta página exquisita, que elige tres poemas de Baudelaire, sigue la técnica serial y emparenta con la ópera *Lulu*, que es de la misma época. El método de los doce tonos había sido inaugurado por Schönberg pocos años antes con unas piezas para piano y aplicado, en el terreno sinfónico-vocal, por ejemplo, en *Un superviviente de Varsovia* (1947), para recitador, coro masculino y orquesta, antecedida, en 1929-30, por *Kol Nidrei*, con textos de la liturgia judía, también para recitador, orquesta y, en este caso, coro mixto. Colocaríamos en este apartado igualmente obras precedentes, así las *Seis canciones con orquesta op. 8* (1903-04), y las *Cuatro canciones op. 22* (1913).

También incluimos al *Cuarteto nº 2* del compositor, que es de 1907, pero que fue arreglado para orquesta de cuerda en 1919 y que precisa una soprano lírica en sus movimientos tercero y cuarto. Asimismo es lógico albergar en este apartado la *Oda a Napoleón*, inspirada en Byron, prevista para recitador, piano y cuarteto u orquesta de cuerda. Muy significativos, por su poder, su amplitud, su lenguaje postromántico son los gigantescos *Gurrelieder*, una suerte de oratorio sobre poemas de Jacobsen, para soprano *spinto*, tenor heroico, mezzosoprano, barítono, bajo, recitador, coro y gran orquesta, que Schönberg estuvo trabajando de 1901 a 1911. La *Canción de la Paloma del Bosque* fue arreglada en 1922 para mezzosoprano y 17 instrumentos.

El lied orquestado

Mencionábamos más arriba diversos grupos de lieder de Schönberg con orquesta, realmente previstos para la unión de una –o varias- voces y un conjunto sinfónico (más o menos amplio). Naturalmente, estas obras son herederas de aquellas que, partiendo de la unión con un piano, supieron ser la base de un género vital y esencial, determinante, nacido en Alemania y Austria y expandido más tarde a otras latitudes. Por supuesto que Schubert es el más preclaro ejemplo, seguido de Schumann, Brahms, Strauss, Wolf y, evidentemente, según lo visto, Mahler. Algunos creadores vieron la posibilidad de trasladar la combinación voz-piano a la combinación voz-orquesta. Strauss y Mahler sobre todo lo hicieron. Pero antes ese deporte se había practicado para sacarle el máximo jugo a ciertas canciones imperecederas del autor de la *Sinfonía Inacabada*, que ha llegado a nosotros de esa forma no de su mano, sino de la de otros músicos posteriores.

Algunos de los lieder más célebres del vienés han sido trasladados a la orquesta por músicos tan solventes como Brahms, que arregló los titulados *Memnon*, *An Schwager Kronos*, *Ellens Gesang II* y *Geheimis*. Hicieron algo parecido Berlioz, con el famoso y goethiano *Erlkönig*, Liszt, con *Die junge None*, y Offenbach, con *Ständchen*. Es curiosa la intervención de compositores modernos, que tantearon también esta labor de arreglistas de lujo. Recordemos, por ejemplo, a Britten, que se metió con *Die Forelle*, la archiconocida *La trucha*, a Webern, otro habitante del grupo vienés schoenbergiano, que orquestó *Tränenregen*, *Der Wegweiser*, la igualmente muy difundida *Du bist die Ruh e Ihr Bild*. Sin embargo, sería el severo Reger quien realizaría una labor más amplia: en su haber figuran los arreglos de la impresionante *Gretchen am Spinnrade*, sobre palabras de Goethe, *Im Abendrot*, *Nacht und Träume*, *Prometheus*, *An die Musik* y, también, imitando a Berlioz, *Erlkönig*.

De inmediato, pensamos, dentro de esta línea, en Richard Strauss, autor de varios lieder con orquesta, pensados así de raíz, y de sus propias orquestaciones de otros previstos en un principio para voz y piano. Entre aquellos, forzoso es citar ese grupo genial de los *Cuatro últimos lieder* (1948), sobre poemas de Hesse y Eichendorff, una obra crepuscular y sabia, que nos muestra la desolación pero también la aceptación de la muerte como aspiración de la serenidad definitiva; en la línea conceptual de *La canción de la tierra* de Mahler. Fueron destinados a la soprano lírico-*spinto* Viorica Ursuleac, esposa del director, amigo y ocasional libretista de Strauss, Clemens Krauss; aunque al final, por diversas circunstancias, acabara estrenándolos, en Londres, Kirsten Falgstad en 1950 junto a Furtwängler.

Otros lieder de este grupo, pensados originariamente para orquesta y voz, son *Gesang Apollopriesterin*, *op. 33 n° 2* (1896-97), extensa página sobre texto de Mackay que pide la intervención de una soprano dotada de instrumento de tinte más bien *spinto*; dos canciones de la *op. 44*, escritas para contralto o barítono (1899), dos de la *op. 51*, para barítono (1902) y *Tres Himnos* de la *op. 71* sobre palabras de Hölderlin (1921). De todas formas, aparte de las cuatro últimas canciones mencionadas de 1948, son más conocidas e interpretadas piezas destinadas al dúo voz-piano orquestadas posteriormente por el propio autor. Dentro de este grupo hay algunas muy características: *Cäcilie op. 27 n° 2*, poema de Hart, arreglada en 1897; *Befreit*, *op. 39 n° 4*, poema de Dehmel, puesta en orquesta en 1933; *Wiegenlied*, *op. 41 n° 1*, poema del mismo autor, orquestada probablemente en 1900; *Muttertändelei*, *op. 43*

nº 2, letra de Bürger, orquestada en 1900; *Freundliche Vision*, op. 48 nº 1, poema de Bierbaum, arreglada en 1918; *Waldseligkeit*, op. 49 nº 1, texto de Dehmel, arreglada en 1918, y, para finalizar la selección, *Frühlingsfeier*, op. 56 nº 5, letra de Heine, orquestada en 1933.

Romanticismo de pura cepa

Hemos hablado ya de Liszt en su papel de orquestador de un lied de Schubert. Naturalmente, desempeñó también ese cometido en algunas, no muchas, de sus en torno a 80 canciones con piano. En total son seis números del catálogo de Searle, del 369 al 374: *Die Loreley*, dos versiones (Heine), 1860; *Lied de Mignon* (Goethe), 1860; *Die Wätergruft* (Uhland), 1886; *Tres canciones sobre el Guillermo Tell* de Schiller, 1855; *Jeanne d'Arc au bûcher*, (Dumas), 1874, y *Die drei Zigeuner* (Lenau), 1860. Claro que de Liszt lo que interesa consignar es su *Sinfonía Fausto*, de 1854-57, sobre texto de Goethe, S. 108, en la que se describen, a través de tres movimientos, los caracteres de Fausto, Margarita y Mefistófeles. Obra impactante, renovadora, magistralmente orquestada, que requiere la presencia de un tenor lírico y un coro de hombres. La otra *Sinfonía*, titulada *Dante*, S. 108, de 1855, precisa únicamente coro femenino.

No hay duda de que Liszt seguía la precedente estela de Berlioz, de su *Sinfonía Romeo y Julieta*, obra también curiosa y extraña a la tradicional forma sinfónica, que fue escrita, con el epígrafe “dramática”, en 1839 a partir de la edición Garrick de la tragedia de Shakespeare. Necesita, aparte de orquesta y coro, mezzo o contralto, tenor y bajo. La música de la *Escena de amor* y la del *Scherzo de la Reina Mab* son fastuosas. Con muchas prevenciones cabría incluir en este espacio *La condenación de Fausto*, que es más bien una cantata sui generis o una leyenda dramática; o sinfonía dramática, puestos a ello. Nunca una ópera, aunque se haya representado en alguna rara ocasión. Data de 1846 e incluye ocho previas *Escenas* de 1829. Necesita, aparte de coro, mezzosoprano o soprano, tenor, bajo y barítono. Cabe incluir en este Berlioz sinfónico-vocal un par de “escenas líricas”: *Herminie*, para soprano y orquesta, sobre texto de Vieillard, de 1828, y *La muerte de Cleopatra*, para la misma combinación, aunque las mezzos con agudos han hecho aquí su agosto. Mismo poeta, 1829.

En esta senda hemos de hablar otra vez de Brahms. Su pieza esencial es, sin duda, la célebre y maravillosa *Rapsodia para contralto, coro de hombres y orquesta*, op. 53, de 1869, que desarrolla un hermoso poema de Goethe. En tres partes se penetra en la sustancia de las palabras. La introducción orquestal, llena de misterio y cierta zozobra, es magnífica, como lo son la entrada en voz queda de la solista y el instante en el que a ella se le une el coro, en un pasaje de una mágica irrealidad y de una efusión máxima. Escuchar cantar esta obra a Kathleen Ferrier es una experiencia única; aunque el disco, naturalmente, no nos dé más que un pálido reflejo de lo que debió de ser en su día la realidad. Palabras de Goethe asimismo, dentro de la producción del hamburgués, en una partitura sinfónico-coral como *Gesang der Parzen*, op. 89, de 1882. Brahms trabajó muy bien la unión de la masa coral y la orquesta en otras tres partituras muy importantes: *Schicksalslied*, op. 54 (Hölderlin), de 1868-71; *Triumphlied*, op. 55 (Libro de las Revelaciones), de 1870-71, y *Nänie*, op. 82 (Schiller), de 1880-81. Citemos finalmente la cantata *Rinaldo*, op. 50, de 1863,

que emplea de nuevo un poema de Goethe, para tenor, coro de hombres y orquesta. Una obra heroica, de infrecuente programación.

Pisándole los talones a Brahms se colocó años más tarde el gran liederista que fue Hugo Wolf, que compuso algunas obras sinfónico-corales de mérito y hoy poco o nada conocidas. La más importante es *Elfenlied*, con letra de Shakespeare, para soprano, coro femenino y orquesta. Curiosamente, el vienés no acabó de aprender a manejar la voz solista en combinación con la orquesta cuando se decidió a escribir una ópera como *El corregidor* en 1895, sobre la obra de Alarcón que sirvió de base a Falla para su ballet *El sombrero de tres picos*. Wolf sudaba tinta para rematar adecuadamente los números. Tan minucioso como era el compositor para el delicuescente trabajo vocal en la forma pequeña, no encontraba del todo la llave para darle la adecuada vocalidad al conjunto. Problemas que ya veíamos aquejaban en parte a Beethoven en *Fidelio* y en la *Novena*. La influencia de Wagner, cuyos postulados armónicos seguía Wolf en sus lieder, no favoreció su empeño dramático.

Perfume francés

Fuera de la ópera, de tan rancia tradición, en Francia numerosos compositores incluyeron la voz solista en sus obras al filo de los siglos XIX y XX. Debussy, tan avanzado en casi todo, llevó la voz cantante en algunas estimables partituras calificadas de maneras distintas. Así, *Hélène*, “escena lírica” para soprano, coro y orquesta, de 1881-82, que ponía música a un poema de Lisle; *L’enfant prodigue*, denominada igualmente “escena lírica”, realmente una cantata, que ganó el Premio Roma de 1884. Ilustraba un poema de Guinand; o, de gran enjundia, *La demoiselle élue*, para soprano, mezzo y coro femenino, que ilustra un poema de Damrosch adaptado por Rossetti. Nació entre 1887 y 1888 y se revisó en 1902. O, incluso, y no de menor calado, la música incidental para *Le Martyre de Saint Sebastien* de D’Annunzio, de 1911, orquestada en parte por Caplet. Composición interpretada a comienzos de esta temporada en este mismo Auditorio por Encinar y sus huestes y que dejaba apreciar la singular armonía del autor.

Algo parecido, pero más copioso, es el caso de Ravel, que también anduvo tras el Premio de Roma, sin llegar a ganarlo. Sucesivamente, de 1901 a 1903, presentó tres cantatas: *Myrthe*, *Alcyone* y *Alyssa*. Más enjundia poseen obras posteriores como *Tres poemas de Mallarmé*, para una voz y conjunto de cámara, de 1913; *Don Quichotte a Dulcinée* para barítono lírico y orquesta, de 1932-33, tres canciones sobre poema de Morand, un encargo para la película de Pabst que luego no se empleó en el filme en beneficio de las canciones de Ibert, y *Ronsard à son âme* para una voz indeterminada y orquesta, de 1935, arreglo de una canción con piano. En este ámbito, la más relevante, junto con las piezas quijotescas, es *Shéhérezade*, prevista para mezzo y orquesta, también para piano, sobre tres poemas de Klingsor. Partitura de 1903 que recrea de forma inteligente un exotismo que en otros siempre resultaba postizo. La presencia de la flauta solista embellece las volutas vocales. Conectado también con el mar, está el bastante conocido *Poema del amor y del mar* de Chausson, de 1893 un “canto sinfónico”, como gustaba de llamarlo el autor, una gran melodía-cantata para tenor o barítono, ambos líricos, según seis de

los poemas del mismo título de Bouchor. Una música muy bella envuelta en melancolía.

Epicentro inglés

Benjamin Britten fue uno de los grandes operistas del siglo XX. Muchas veces tachado de conservador por la vanguardia, hoy está considerado como un gran valor de la música dramática. Dotado de un enorme talento teatral, de un cocina orquestal ecléctica, que sintetizaba hábilmente multitud de provechosas influencias, el inglés poseía también el secreto del tratamiento de la voz humana. Ambas vías, la sinfónica y la vocal, eran perfecta y elocuentemente combinadas y desarrolladas en su escritura; no ya en la ópera, sino, y esto es lo que nos interesa, en el dominio de las obras sinfónico-corales con solistas o en el de aquellas en las que la voz a solo era la protagonista con el lecho de los timbres instrumentales. Su producción es extensísima y no podemos por ello sino citar a vuelapluma algunas de las composiciones más señaladas e importantes. Entre ellas, La cantata *San Nicolás* para tenor, coro y orquesta de cuerda (1948), la *Spring Symphony* para soprano, contralto y tenor, coro de niños, coro y orquesta (1949), y también, por qué no, el *War Requiem*, para soprano, tenor y barítono, coro infantil, coro, órgano, orquesta de cámara y orquesta sinfónica, con textos de Owen (1961).

El compositor británico escribió no pocos pentagramas destinados a solistas vocales y distintos conjuntos orquestales, más o menos amplios. Mencionemos las obras más características y mejores. En primer lugar *Las Iluminaciones*, compuesta en 1939 sobre poemas de Rimbaud, que pide, en sus nueve partes, la intervención de un tenor o de una soprano y que posee una intensidad expresiva y emocional de alto rango. En segundo término, la hermosísima *Serenata* para tenor –siempre pensando en su compañero Peter Pears–, trompa y cuerdas, que recrea seis poemas de autores ingleses antiguos (1943). Como tercer título elegimos el *Nocturno* para tenor, siete instrumentos *obbligati* y cuerdas, que ilustra asimismo a poetas del pasado (1958).

No nos movemos de las Islas, porque en ellas vivió y compuso también mucha música sinfónico-vocal Ralph Vaughan Williams, que explotó, aún en mayor medida que Britten, la rica veta popular y folklórica. En su *Sinfonía nº 1, Marina*, de 1903-1909, el músico empleaba ya, junto al coro y a la orquesta, una voz de soprano y otra de barítono. La de soprano volvía a aparecer en la *Sinfonía nº 7, Antártica*, de 1949-52, y se unía a un coro de cámara femenino y a la orquesta en busca de efectos tímbricos muy atmosféricos. Parte de la música provenía de la película *Scott y el Antártico*. La facilidad de este compositor para adaptar la voz a la orquesta, en la misma senda en la que se movía Britten, pero anterior en el tiempo en la mayoría de los casos (vivió 86 años), le hizo trabajar mucho este tipo de repertorio. Una de sus creaciones más sonadas en este ámbito pertenece a la música incidental, la escrita para los doce números de *The Pilgrim's Progress*, de 1906, ilustrativa de la obra de Hadley. Cuenta con las voces solistas de soprano y contralto, que cantan junto a un coro y una orquesta de cuerdas. Tenor y barítono se dan la mano, dentro de este repertorio, en *The Wasps*, de 1909, que vienen acompañados de coro y orquesta sinfónica. El texto, de Edwards, proviene de Aristófanes.

El oratorio *The Dream of Gerontius*, de 1900, es la obra sinfónico-coral más importante de Edward Elgar. Requiere, para desarrollar el texto del cardenal Newman, un gran despliegue en el que intervienen mezzo, tenor y bajo junto al coro, la orquesta y el órgano. Relevante es asimismo *Sea Pictures*, un ciclo de canciones con orquesta de 1897-99, que utiliza palabras de distintos vates. La solista ha de ser una contralto.

Mirando al Este

Son muchos los ejemplos que podríamos dar si miramos hacia el extremo este de Europa. Si nos situamos en Polonia se nos viene a las mientes de inmediato la hoy famosa *Sinfonía nº 3* de Henryk Gorecki, músico que se apartó pronto de la línea marcada por Xenakis o Stockhausen para acogerse a un lenguaje más acomodaticio en el que con frecuencia ha empleado músicas antiguas de su país. La obra en cuestión, de 1977, sigue un curso modal y juega con efecto tonales, que dan espacio a las untuosas vocalizaciones de una soprano lírica. Más enjundiosa es la producción de un antecesor como Karol Szymanowski, en una de cuyas cuatro sinfonías, la *nº 3, Canto de la noche* (1914-16), se incluye también una voz de soprano –que puede ser de tenor igualmente– junto al coro y a la orquesta. Este compositor, heredero de ciertos ecos impresionistas, tiene una abundante producción sinfónico-vocal, dentro de la que destacamos *Penthesilea* (1908), que exige una soprano, *Demeter*, que pide una contralto y un coro femenino, *Agawa* (1917), una soprano y coro, y las muy bellas *Letanías de la Virgen María* (1933), para soprano y coro de mujeres.

Más al Este nos topamos con el ruso Shostakovich, que escribió muchas obras en las que la voz cumple un papel especial. Nos interesa aquí mencionar sus *Sinfonías nº 13* (1962), que integra la voz de bajo y el coro, y la *nº 14* (1969), que precisa esta última voz y además la de soprano. Es una especie de ciclo de canciones, dos de ellas sobre poemas de Lorca. Muy lucido es el ciclo de *Seis canciones sobre poemas japoneses* (1928-32) para tenor y orquesta y, en particular, el que constituyen los once números del titulado *Suite de versos de Michelangelo, op. 145* (1974), originalmente para bajo y piano, pero orquestado, como *op. 145a*. Como precedente podemos citar el ciclo de Musorgski *Canciones y danzas de la muerte* (1875-77), con textos solicitados por el compositor a Golenistchev-Kutuzov. Se requiere una voz grave. Obra originalmente escrita para piano y orquestada por varios compositores. Se suele emplear el arreglo de Glazunov.

Coda

En la Alemania de los años treinta del siglo XX surge el habilidoso Carl Orff, que descubrió un rico filón en los antiguos cantos medievales y construyó, en 1935-36, *Carmina Burana*, obra pétrea, de armonías estáticas y *ostinati* rítmicos implacables, una gozosa coronación de los placeres terrenales. Orff calificó la partitura de cantata escénica, pero nunca se hace así. Lo normal es que se interprete como una cantata concertante. Pide una soprano lírico-ligera, un barítono muy lírico y un tenor muy ligero (que hoy, a veces, es sustituido por un contrateno); aparte de coro de niños, coro y orquesta. Con *El triunfo de Afrodita* y *Catulli carmina*, esta composición forma la trilogía titulada *Trionfi*.

En las décadas más recientes, la combinación voz orquesta ha seguido siendo solicitada por los compositores, que cada vez en mayor medida idean nuevas formas y plantean nuevos retos. En España ha cundido también el ejemplo. Desde los antiguos melólogos de Iriarte hasta las modernas elaboraciones de Tomás Marco, Cristóbal Halffter o Luis de Pablo, se ha recorrido un largo camino, en ocasiones a destiempo, en otras en paralelo con lo que se hacía por ahí fuera. Del primero nos gustaría resaltar el uso de la voz junto con la orquesta en *Apocaliypsis*, para recitador, coro y conjunto instrumental (1976), *Una música*, para soprano y dos conjuntos instrumentales (1982) y *Del tiempo y la memoria*, una obra para gran orquesta y soprano, que realiza una permanente vocalización (2006).

Recordamos del segundo dos composiciones en las que la voz brilla con fuerza apoyada en una rica y variada orquestación: *Tres poemas de la lírica española*, para barítono solista (1986) y *Siete cantos de España*, para soprano y bajo (1992). Sin duda hay un excelente trabajo en las más antiguas cantatas *Symposium*, para bajo, coro y orquesta (1965-66) y *Yes, speak out*, donde participan soprano, barítono, recitador, dos coros y dos orquestas (1968). Del tercer compositor podrían traerse aquí numerosas muestras. Quedémonos solamente con *Viatges i flors*, para soprano, recitador, coro y orquesta (1981-84), *Antigua fe*, para soprano, coro masculino y orquesta (1990) y *Tarde de poetas*, una de sus mejores partituras, larga serie de poemas para soprano, barítono y orquesta.

Más recientes son dos composiciones que pueden instalarse cómodamente en esta sucinta relación. La primera es del ya muy veterano Eduardo Rincón, la *Sinfonía nº 4, Bíblica*, para soprano, barítono, coro y orquesta (2005). La segunda viene firmada por un creador mucho más joven, David del Puerto. Es su *Sinfonía nº 3, "en la melancolía de tu recuerdo, Soria"*, para soprano, mezzo y orquesta (2007).

Arturo Reverter