

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 19 de febrero de 2008
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Raquel Lojendio, soprano
Marina Rodríguez Cusí, mezzosoprano
Gustavo Peña, tenor
Miquel Ramón, bajo
Jordi Casas Bayer, director del coro
José Ramón Encinar, director*

Las tres obras que componen este programa son de estilos muy distintos y pertenecen a tres siglos diferentes, pero comparten un elemento fundamental: la presencia de la muerte. En efecto, la fanfarria de *El Martirio de San Sebastián* de Debussy abre la sección de la obra en la que el Emperador Diocleciano condena a muerte al Santo; en *Los Novísimos*, Luis de Pablo nos ofrece una reflexión sobre la muerte y el más allá; y el *Requiem* de Mozart es una de las misas de difuntos más bellas de la historia de la música occidental.

Claude DEBUSSY (1862-1918): Fanfare de El Martirio de San Sebastián

En carta de 25 de noviembre de 1910, el escrito italiano Gabriele D'Annunzio (1863-1938) anunció a Debussy que estaba escribiendo un "Misterio"; le pidió cita para hablarle de la obra y le hizo la pregunta siguiente: "¿Le gusta mi poesía?". Cinco días después, Debussy le contestó: "¿Cómo podría no amar su poesía, así como la idea de trabajar con usted que me produce, de antemano, una especie de fiebre?"

El "Misterio" al que se refiere D'Annunzio es *El Martirio de San Sebastián*, basado en la historia de San Sebastián, oficial del ejército de Diocleciano (siglo III), condenado a muerte por haber dado sepultura a cuatro oficiales cristianos martirizados. Ya se había dirigido D'Annunzio, sin éxito, a varios compositores, como Roger-Ducasse y Henry Février, para que escribieran una música incidental para acompañar la acción de su drama. Finalmente, siguiendo el consejo del poeta Robert de Montesquiou, solicitó la colaboración de Debussy, quien firmó, el 9 de diciembre de 1910, un contrato con el empresario Gabriel Astruc para entregar la partitura a tiempo para que la obra pudiera estrenarse en torno al 20 de mayo de 1911. La misma noche del día en que Debussy firmó el contrato, D'Annunzio le escribió: "Acabo de recibir la gran noticia. ¡Gloria, oh rey Claudio!".

D'Annunzio entregó muy tarde el texto completo de la obra, escrita directamente en francés, por lo que Debussy, que trabajaba entonces en varios proyectos, en particular el segundo libro de sus *Preludios* para piano, tuvo que escribir la música con mucha rapidez: entre febrero y mayo de 1911, ayudado, en lo que se refiere a la orquestación, por su amigo el compositor y director de orquesta André Caplet.

Síntesis de misterio medieval –D'Annunzio consultó fuentes medievales auténticas– y de drama simbolista, *El Martirio de San Sebastián* se estructura en cinco partes, llamadas, como en los misterios medievales, “Estancias”: I. “La Corte de los lirios”; II. “La Cámara mágica”; III. “El Concilio de los falsos dioses”; IV. “El Laurel herido”; V. “El Paraíso”.

Resumiremos de manera muy sintética su argumento: Los Gemelos Marco y Marcelino, dos jóvenes cristianos, van a ser ejecutados por su fe. Sebastián, jefe de los Arqueros de Emesa, pide un signo a Dios y lanza una flecha hacia el cielo: el milagro se produce y la flecha no regresa a la tierra. Sebastián proclama entonces su fe cristiana: “¡Gloria, oh Cristo Rey!”. El Emperador Diocleciano quiere, a pesar de todo, conservar a Sebastián a su lado y le entrega una de las Victorias de oro que adornan el respaldo de su trono, pero el Santo la arroja a los pies del César. Sebastián es condenado a muerte, acribillado a flechazos por sus propios arqueros, a quienes ordena él mismo que cumplan la orden del Emperador. Las puertas del Paraíso se abren y los coros celestiales acogen el alma de San Sebastián.

La rutilante y nutrida fanfarria (6 trompas, 4 trompetas, 3 trombones, tuba y 4 timbales) que oímos en este concierto no es la brevísima “Fanfare” con la que comienza la obra, sino el Preludio de la Tercera Estancia, “El Concilio de los falsos dioses”, centro de gravedad de la obra marcado por el enfrentamiento entre el Emperador (el mundo pagano) y el Santo (el mundo cristiano), y la condena a muerte de Sebastián. Esta fanfarria, estructurada en dos partes simétricas de 16 compases cada una, la segunda parte retomando con más riqueza, densidad y tensión el material de la primera parte, representa el mundo del Emperador, “sentado en el trono insigne, de altísimo respaldo, adornado con dos Victorias de oro” y “las grandes aclamaciones rítmicas [...] pronunciadas al unísono por todos los asistentes”.

En pleno proceso compositivo de *El Martirio de San Sebastián*, Debussy, en una entrevista publicada el 11 de febrero de 1911 en la revista *Excelsior*, comentó: “Me he hecho una religión de la misteriosa naturaleza. No pienso que un hombre vestido de hábito esté más cerca de Dios, ni que un lugar en la ciudad sea más favorable a la meditación. [...] Sentir a qué espectáculos turbadores y supremos la naturaleza convida a sus efímeros y temblorosos pasajeros, esto es lo que llamo rezar. Además, lo confieso, el tema de *El Martirio de San Sebastián* me ha seducido sobre todo por la mezcla de vida intensa y de fe cristiana que encontraba en él”.

En estas frases, Debussy expresa su visión panteísta de la naturaleza y las emociones de tipo musical y estético que despierta en él el cristianismo. *El Martirio de San Sebastián*, de hecho, es una obra profundamente respetuosa con la fe cristiana, pero no lo entendió así el Arzobispo de París, quien, probablemente mal informado y asustado por la mezcla de sensualidad, paganismo y cristianismo que se da en la obra, prohibió a los católicos que asistieran a las representaciones de la

obra. Debussy y D'Annunzio replicaron con una nota enviada a la prensa en la que afirmaban que “esta obra, profundamente religiosa, es la glorificación lírica, no sólo del admirable Atleta de Cristo, sino de todo el heroísmo cristiano”.

El estreno de *El Martirio de San Sebastián* tuvo lugar el 22 de mayo de 1911 en el Théâtre du Châtelet de París, bajo la dirección musical de André Caplet, con decorados y figurines de Léon Bakst, puesta en escena de Armand Bour y coreografía de Michel Fokine. Ida Rubinstein fue el Narrador (El Santo), papel narrado y bailado.

Tomás BRETÓN (1930):
Los Novísimos

Compuesta en 2002, entre Madrid y San Sebastián –Luis de Pablo la terminó exactamente el 29 de diciembre en Madrid–, es una obra encargada por la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Su estreno absoluto tuvo lugar el 29 de abril de 2003, en la Sala Sinfónica del Auditorio Nacional de Música de Madrid, interpretada por la ORCAM bajo la dirección de José Ramón Encinar.

Los Novísimos está dedicada al escritor Vicente Molina-Foix, de quien Luis de Pablo ha utilizado varios textos en su música: los libros de las óperas *El viajero indiscreto* (1984-88) y *La madre invita a comer* (1991-92), y el texto de *Variaciones de León* (1992-93) para sexteto vocal.

El título de la obra se refiere a las postrimerías del hombre (también llamadas “los novísimos”), es decir: muerte, juicio, infierno y gloria.

Los Novísimos, escrita para coro masculino de 18 voces (9 tenores y 9 bajos) y una orquesta reducida (28 músicos), está basada en textos de muy diversos estilos y épocas: *Dall’Inferno* (1985) de Giorgio Manganelli, un escritor italiano del siglo XX; *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, un poeta español medieval (siglo XIII); y *Carta a Meneceo* de Epicuro, el filósofo griego creador del epicureísmo.

La obra es una sucesión de cuadros impresionantes y misteriosos, música fuera del tiempo, intensa, con imágenes de terror (*Tenebræ*), extrañas claridades (*Lux*), oscuridad y angustia (*Sententia*), y paso por la muerte que se resuelve sin dramatismo, pues la obra termina como desvaneciéndose (*Labyrinthus – Epistula*). Cada uno de los movimientos de *Los Novísimos* sugiere uno de los ámbitos por los que pasa el alma después de la muerte, pero en un orden diferente del que señala la teología. Así, la primera parte, *Tenebræ*, inspirada en el macabro y fascinante universo de *Dall’Inferno* de Manganelli, representa el infierno; la segunda parte, *Lux*, basada en un texto de Berceo en el que describe el Paraíso, evoca la gloria; la tercera parte, *Sententia*, sin texto, simboliza el juicio; y la última parte, *Labyrinthus – Epistula*, basada en la *Carta a Meneceo* de Epicuro, representa la muerte. Esta interesante estructura, en la que la secuencia “muerte, juicio, infierno y gloria” se convierte en “infierno, gloria, juicio y muerte”, cobra todo su sentido con la utilización de las frases de Epicuro para describir la muerte. En efecto, en la cuarta parte de la obra el coro repite durante 52 compases las palabras “Acostúmbrate a pensar que la muerte nada tiene que ver con nosotros” que Luis de Pablo ha extraído del párrafo en el que Epicuro expresa su visión de la muerte: “[...] el más espantoso de todos los males, la muerte, no es nada para nosotros porque, mientras vivimos, no existe la muerte, y cuando la muerte existe, nosotros ya no somos. Por tanto, la muerte no existe ni para los vivos ni para los muertos porque para los unos no existe, y los otros ya no son”. Así pues, Luis de Pablo nos invita, con Epicuro, a no temer a la muerte, a no verla como algo trágico, sino a considerarla con serenidad y tranquilidad de ánimo.

Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791): Requiem

La *Missa pro defunctis latina*, conocida como *Misa de Requiem* por la primera palabra de su introito –“*Requiem æternam dona eis Domine [...]*” [“Dales, Señor, el descanso eterno (...)”]–, formó parte de la liturgia desde tiempos muy antiguos, alcanzando su más alta expresión en la *Misa de Difuntos* gregoriana.

En el siglo XV aparecen las primeras versiones polifónicas de *la Misa de Difuntos* gregoriana, siendo la de Ockeghem la más antigua que se conserva. Los *Requiem* renacentistas seguirán basando su polifonía en el canto gregoriano: el *Officium defunctorum* (1605) de Tomás Luis de Victoria es una de las más bellas realizaciones de este período.

En los siglos XVIII y XIX se impone el *Requiem* para coro, solistas y orquesta y se componen obras de alto valor musical, destacando los *Requiem* de Mozart, Cherubini, Berlioz, Brahms, Verdi y Fauré. Uno de los aspectos más llamativos de algunas de estas obras es que el *Dies iræ* [Día de la ira], famosa *sequentia* atribuida al franciscano Tomás de Celano (mediados del siglo XIII), se convierte en un episodio clave y muy desarrollado, que ofrece impresionantes descripciones del Juicio Final.

El *Requiem* de Mozart tiene además, para nosotros, el trasfondo emocional de haber sido compuesto cuando la muerte rondaba a su autor, lo que favoreció la creación de leyendas y enigmas que la musicología ha ido, poco a poco, desentrañando.

El 5 de diciembre de 1791 falleció Mozart, con tan sólo 35 años de edad. Tres semanas antes había terminado su última obra acabada, la Pequeña cantata masónica, KV 623, y poco más de dos meses antes se había estrenado La flauta mágica, pero no llegó a completar su obra más rodeada de misterio: el *Requiem*, KV 626. Más allá de la leyenda, que atribuye el encargo de la obra a un misterioso desconocido, fue el conde Von Walsegg zu Stuppach quien, en el verano de 1791, encargó la obra a Mozart exigiéndole, eso sí, que entregara el manuscrito autógrafo sin conservar ninguna copia para él mismo. En octubre, Mozart cayó enfermo y, según el testimonio de varios amigos y familiares que le acompañaron en sus últimos meses de vida, era consciente de que su vida se acababa y presentía que componía el *Requiem* para él mismo. El examen de la partitura autógrafa de la obra revela que, salvo el *Sanctus*, el *Benedictus*, el *Agnus Dei* y buena parte del *Lacrymosa* (sólo escribió los nueve primeros compases de esta pieza), toda la música del *Requiem* es de Mozart, si bien sólo pudo terminar la orquestación de los dos primeros números, *Introitus* y *Kyrie*, y dejó indicaciones precisas para completar la orquestación del resto de la obra.

Fue su alumno Franz Xaver Süssmayr quien, a petición de la viuda del compositor, terminó el *Requiem*: completó el *Lacrymosa*, realizó las indicaciones de Mozart relativas a la orquestación, y compuso el *Sanctus*, el *Benedictus* y el *Agnus Dei*, utilizando muy probablemente ideas y material musical proporcionados por Mozart.

Desde el punto de vista musical, el *Requiem* constituye una síntesis del arte del último Mozart: estilo y escritura muy depurados, profunda espiritualidad y

diálogo/oposición entre la angustia y la serenidad. El *Requiem* no es una obra litúrgica, pero sí religiosa, en la medida en que en medio de la tristeza y la inquietud, de la desesperanza y las tinieblas (sollozos del *Introitus*, carácter implacable del *Kyrie*, dramatismo del *Dies iræ*...) Mozart nos trasmite su aspiración a la serenidad y a la luz eterna, aspiración cristiana que no juzgaba incompatible con su adscripción a la francmasonería, en la que también buscaba un camino hacia la serenidad y la paz.

Yvan Nommick