

DOLOR Y CONSUELO

*Concierto del 21 de septiembre de 2009
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Danielle Halbwachs, soprano
Michaela Selinger, mezzosoprano
Donald Litaker, tenor
Askar Abdrasackov, bajo
Jordi Casas Bayer, director del coro
Juan José Mena, director*

Antonín DVORÁK (1841-1904): Stabat Mater

La composición del *Stabat mater* de Antonín Dvorák se ha querido explicar como un caso, por demás irrefutable, de condicionamiento de la creación artística por los avatares de la biografía. En apenas un año, el compositor perdió a sus tres hijos pequeños, Josefa, Ruzena y Otakar. Recordemos que la mortalidad infantil en el último cuarto del siglo XIX alcanzaba aún tasas aterradoras. Este motivo familiar luctuoso no debe desdeñarse, ciertamente, y el más que probable mensaje de la composición, que se mueve con claridad desde la desolación hasta la esperanza, sería muy otro de haber mediado circunstancias personales por completo diversas.

Pero no menos determinante a la hora de elegir el tema para un Dvorák que todavía no había cumplido los cuarenta años tuvo que ser su trabajo como organista de iglesia y su familiaridad con las necesidades de la música religiosa. Se aduce continuamente que el *Stabat mater* no es una obra de música sacra en sentido estricto, o sea destinada a la liturgia, sino que estaría pensada para sonar en la sala de conciertos. Ahora bien, se interprete la obra donde se interprete, es de todo punto evidente que las ideas que transmite son de naturaleza religiosa, con aspiraciones casi místicas, que surgen directamente de la experiencia del dolor personal y de la necesidad de consuelo. Y una de esas ideas no es otra que la posibilidad —la necesidad, para Dvorák— de la esperanza y por ello escogió el músico casi con seguridad poner música al secular texto que se atribuye a Jacopone da Todi, dadas sus capacidades de ternura humana —imprescindible ante la muerte de los niños— y no al réquiem, de connotaciones tan apocalípticas para los románticos. La opción es ya significativa por sí misma, porque el *Stabat mater* había desaparecido de la práctica de los grandes compositores desde el clasicismo, salvo tal vez el ejemplo de Rossini de 1841.

Esbozado en el invierno de 1876 y acabado en el otoño del año siguiente, el *Stabat mater* de Dvorák fue una creación de éxito extraordinario en su época. El estreno, bajo la batuta de Adolf Cech, tuvo efecto en Praga, en el Teatro Provisional —

futuro Teatro Nacional Checo—, el 23 de diciembre de 1880. Cech dirigió asimismo las primeras interpretaciones de otras páginas de Dvorák, entre ellas la *Suite checa* y la *Sexta Sinfonía*.

Más cargada aún de sentido histórico se veía la segunda ejecución checa, la encabezada por Leos Janáček en Brno, en 1882, todo un instante de transmisión de la llama viva de la música checa. Pero aunque el simbolismo de aquel concierto sea ahora para nosotros de todo punto patente, no debe caerse en la pretensión de ver el *Stabat mater* dvorakiano como un precedente en línea recta nada menos que de la revolucionaria *Misa glagolítica* del autor de *La zorrilla astuta*.

Tanto o más trascendente fue la primera interpretación londinense, en 1883, en la Music Society, con dirección de Joseph Barnaby, que supuso el primer eslabón de la fama internacional del compositor, remachado posteriormente por el propio Dvorák, que dirigió el *Stabat mater* el 13 de marzo del año siguiente en el Albert Hall. Dvorák, en efecto, creía que esta composición era una de las más perfectas salidas de su pluma. Al programarla ante miles de personas en la multitudinaria sala londinense y con cientos de intérpretes en el escenario, el *Stabat mater* del autor checo debió de parecerle al público británico —ayuno de obras religiosas autóctonas de verdadera importancia desde hacía mucho tiempo— que por un momento confluía con la elefantiásica práctica interpretativa de los oratorios de Haendel entonces imperante. Fue, en todo caso, la consagración internacional definitiva del *Stabat mater* de Dvorák; luego, la fortuna de la pieza cayó en picado, hasta que directores como Rafael Kubelik la recuperaron en el último cuarto del siglo XX.

La única razón que hoy parece plausible para dar cuenta del largo eclipse del *Stabat mater* de Dvorák radica en que ésta no es una música totalmente representativa de la que ha convertido al compositor en un favorito de los públicos. No hay en ella el seductor trasfondo nacionalista de las últimas sinfonías o las obras de cámara más redondas. Es todavía éste un Dvorák marcado por el romanticismo alemán, si bien tal cosa no impide que el *Stabat mater* se eleve como una construcción sonora cuidadosamente medida, que anuncia además la importancia de la inmediata producción religiosa de su autor. Dentro de una cantata concebida como un vasto friso sinfónico, el inalterado texto original se ve sometido a repeticiones, a estiramientos, en razón del tratamiento motivico de la música, y forzado, cuando es necesario, dentro de la articulación de la misma, chocando incluso la música con las necesidades de la declamación. El efecto de conjunto del *Stabat mater* es de profunda melancolía; el *tempo* general en Andante comunica una idea de serenidad, aunque las tonalidades en modo menor dejen finalmente el paso a las mayores en la conclusión. Un recorrido, pues, de las tinieblas —o mejor, suaves claroscuros— a la luz, porque por muy ingenua que pueda parecer la interpretación, la partitura busca obviamente comunicar una sensación de alivio y esperanza y en tal sentido no puede entenderse sino como música fidedignamente religiosa.

La forma es de gran sencillez, imponiéndose una sensación cíclica por la reaparición en el Finale de uno de los motivos fundamentales del comienzo, si bien expuesto de manera más concisa. El simbolismo no puede ser más obvio: principio y fin, vida y muerte, una imagen de eternidad, recurso que conocemos por otras muchas obras musicales, impresión de circularidad que figura paradigmáticamente en el *Magnificat* de Bach.

El tratamiento orquestal se mueve dentro de límites muy discretos, plasmado en texturas transparentes al servicio de las partes vocales. El moderado dramatismo de algunas partes vuelve exagerada la afirmación de presunto operismo de la página, postura que procede, seguramente por contagio, de la visión más tópica del *Réquiem* de Verdi.

El primer movimiento, el *Stabat mater dolorosa*, el más extenso de la obra, comienza con una amplia introducción orquestal (Andante con moto) de tono doliente. Accede a un breve clímax en los trémolos en fortísimo y los tenores del coro introducen, casi como una súplica, las palabras iniciales del texto. El movimiento aparece impregnado de simbolismo, pues las octavas ascendentes y el motivo cromático descendente pueden muy bien evocar la imagen de la cruz. No hay, empero, desgarramiento trágico, sino un mitigado dolor en las dos sencillas ideas contrastadas; de hecho, el compositor pide un tratamiento “molto tranquilo”; sólo se produce la ascensión al fortísimo sobre la palabra “lacrimosa”. El tenor solista se apodera de la línea melódica y aporta un nuevo verso, la soprano entona entonces las palabras “O quam tristis”, siendo respondida por el coro en pianísimo. El bajo da a la música un giro más dramático con su “quæ mœrebat”. Sin embargo, los cuatro solistas llegan a un punto de notable dulzura al decir de nuevo las palabras “O quam tristis”. Se reexpone el tema del *Stabat mater* inicial, empezando por una dolorida exclamación del tenor, que algún crítico ha entendido como una especie de punto de vista subjetivo del mismo Dvorák.

El cuarteto solista se encarga del *Quis est homo, qui non fleret* (Andante sostenuto), sucediéndose las entradas en este orden: contralto, tenor, bajo y soprano. En un clima matizadamente doliente, se va imponiendo una progresión un tanto anhelante. De modo significativo, el tema principal es de un parecido singular con una de las ideas del *Lacrimosa* del *Réquiem* de Berlioz. Resulta muy conmovedora la exposición en pianísimo de la frase “Vidit suum dulcem Natum”, instante se diría que autobiográfico, que nos recuerda inevitablemente a Dvorák ante los cadáveres de sus hijos.

El coro toma a su cargo el *Eja mater fons amoris* (Andante con moto), que discurre con aire de marcha. El bajo clama como en una escena de ópera el *Fac, ut ardeat cor meum* (Largo), que abre como un recitativo dramático y después se diluye melódicamente. El coro femenino, apoyado por el órgano, primero en un lejano pianísimo y después más presente, le sustituye. En el Poco più mosso, el solista se apasiona. El cambio es total al pasar al leve, casi danzable *Tui nati vulnerati* (Andante con moto, quasi allegretto) protagonizado por el coro. Tras un breve fugado a tempo más vivo, regresa la primera sección con la velocidad del principio.

Una corta introducción orquestal deja paso al tenor en el *Fac me vere tecum flere* (Andante con moto), una sencilla cuanto emotiva melodía de ecos populares que se ha visto en ocasiones como una canción de cuna. El coro masculino le responde con idéntico carácter ingenuo. El *accelerando* sobre las palabras “in planctu desidero” oscurece la música momentáneamente, antes de que el tema principal cobre una naturaleza casi himnica. Apenas sin pausa, ataca el coro el *Virgo virginum praeclara* (Largo) dicho en un susurro; la cuerda explaya ahora por primera vez el lirismo soleado y optimista característico del compositor. Soprano y tenor se funden en el dúo *Fac, ut portem Christi mortem* (Larghetto), pasaje de indudable ternura, donde al-

gunos críticos británicos ven resplandecer la verdadera personalidad sonora del compositor. El noveno movimiento, *Inflammatu et accensus* (Andante maestoso) es un aria un tanto arcaizante, pero de innegable elocuencia por su línea melódica apoyada en un insistente diseño rítmico. La parte se independizó de la obra en tiempos de Dvorák y llegó a integrar el repertorio de las contraltos más famosas en sus recitales de canto.

Por fin, el último número, *Quando corpus morietur* (Andante con moto), es introducido primero por los solistas, a los que más tarde se suma el coro. Tiene aquí lugar una recapitulación de vastas proporciones, con una grandiosa apoteosis en re mayor. Se ha señalado con frecuencia algún paralelismo entre este décimo movimiento de la obra de Dvorák y el Finale de la *Segunda Sinfonía* de Mahler. No puede negarse cierta ligera conexión conceptual, pero evidentemente el mundo mahleriano es mucho más trágico, en tanto que la música del checo, desprovista de tanta dimensión escénica, aunque se torne aquí casi en un himno, deriva —luego de la brillante fuga en Allegro molto sobre la palabra “Amen”, la parte con mucho más afirmativa de toda la obra— en un consolador e íntimo cierre en pianísimo.

Enrique Martínez Miura