

## VISIONES CORALES

*Concierto del 26 de enero de 2008  
(Teatro Circo Price)*

*Jordi Casas Bayer, director*

Ameno y didáctico concierto que muestra las distintas posibilidades en el tratamiento y cuidado de un coro y de una orquesta de cámara. Diversos acercamientos y estilizaciones también al universo de lo popular. Músicas del siglo XX de diferente extracción y expresión, siempre comunicativas y claras.

### **Bela BARTÓK (1881-1945): Escenas campesinas**

Las *Escenas campesinas* de Bela Bartók nacieron en origen como un breve ciclo de cinco canciones compuestas en Budapest en 1924 y estrenadas en esa ciudad el 8 de diciembre de 1926 por la soprano Maria Basilides y el autor al piano. Aparecen en un momento estratégico de la carrera del músico, a punto de iniciar un nuevo vuelo estético. Aunque Bartók había entrado en contacto por esas fechas con creadores como Satie, Ravel o Szymanowski, no parece haber duda de que la influencia más clara en este caso es la de Stravinski, tanto en la línea vocal como, particularmente, en el piano, heredero de Bodas, partitura que el húngaro probablemente había conocido y que lo orientó a la hora de experimentar acentos y contrapuntos más densos y trabajados de lo acostumbrado. La influencia del creador de *Petrushka* está efectivamente presente en este pequeño ciclo. No es raro, dado que el húngaro estaba muy al tanto de las cosas que venía componiendo el ruso y conocía la mayoría de sus partituras de signo popular; algo de lo que habitualmente presumía en sus cartas y escritos.

Estamos ante una armonización de temas populares eslovacos, que suelen ser cantados en húngaro –según traducción de Viktor Lányi–, en eslovaco o, frecuentemente, en alemán, de acuerdo con la traducción de Benedikt Szabolsci para Universal Edition. Muy poco después, la Liga de compositores y escritores de Nueva York encargó a Bartók una obra coral y el músico, ni corto ni perezoso, utilizó hábilmente parte del material de aquella composición. Decidió trasladar los pentagramas a un conjunto de cuatro u ocho voces femeninas y reemplazó el piano por un pequeño grupo de cámara. Pero no modificó solamente el número de ejecutantes, sino que también cambió la construcción, ya que conservó únicamente tres de las cinco piezas originales. La nueva partitura se estrenó en la capital americana el 24 de febrero de 1927 bajo la dirección de Serge Koussevitzky (quien,

años más tarde, ya en Boston, habría de encargarse al compositor el Concierto para Orquesta). Existe asimismo una redacción para coro femenino y piano.

La primera de las Escenas, **Wedding-Bodas** (*Lakodalom*), desarrolla una forma de rondó de manera exuberante y marcada por una polifonía nada sencilla, la propia para describir, con frecuentes onomatopeyas y rasgos de humor, precisamente una boda campesina. Todo el jolgorio y el abigarrado colorido están presentes de una manera muy directa. La introducción orquestal sigue un ritmo extremadamente complejo, con cambios continuos de compás. Ese tema del comienzo reaparece permanentemente entre las distintas estrofas. Pese a la viveza casi general y al agitado aire festivo, Kroo cree ver aquí, bien que de forma subterránea una sombra de la tragedia de la humana existencia.

**Lullaby-Canción de cuna** (*Bölcsodal*) es, como cabía esperar, tranquila y balanceante, asimismo cambiante de ritmos, lo que proporciona una atractiva acentuación irregular. La madre (solo de soprano) mece a su niño en un curso en el que se alternan dos melodías, la segunda a modo de sección intermedia. El colorido del monólogo al fondo, un poco de la manera, salvando distancia, en que lo hace en el número 5 del Réquiem de Brahms. El ritmo es muy libre y mantiene el balanceo del parlando. Característica muy atmosférica es el empleo de las cuartas que planean por encima de las armonías del conjunto. Una maravilla nocturna que encoge el corazón, como podía hacerlo el misterioso Adagio de la posterior Música para cuerdas, percusión y celesta.

La última pieza, **Lads' Dance-Danza de las mujeres** (*Legénytánc*), ofrece una falsa cara rústica en la que están presentes los efectos de cornamusa. Es una danza con mucha participación de la orquesta en continuos interludios y que incluye también efectos de tipo onomatopéyico. Es un movimiento realmente fantástico alumbrado en un principio por un solo de clarinete, con un colorido que nos recuerda el Mandarín maravilloso. El tempo se va acelerando hasta llegar a un decidido Allegro. Admirables efectos de suspensión armónica, el sostenuto de la línea melódica favorecen la creación de un clima obsesivo, orgiástico, que el ritmo se encarga de acentuar. La coda es irresistible.

**Benjamin BRITTEN (1913-1976):**  
**A Ceremony of Carols**

Tras los ritmos cambiantes y las a veces complejas y aristadas aunque claras texturas de Bartók, la transparencia, sencillez, serenidad y toque celestial de *A Ceremony of Carols* de Britten, partitura esbozada o al menos proyectada en 1942 al final del viaje de regreso a Inglaterra del compositor y su amigo el tenor Peter Pears después de tres provechosos años en los Estados Unidos. Durante una escala en Halifax, Nueva Escocia, Britten localizó en una librería de lance un texto de poemas medievales; algunos de ellos los empezó a ilustrar de inmediato. Seguía en cierta manera la línea que nueve años antes había iniciado en *A boy was born*, que se basaba en textos navideños del siglo XV. Pero la obra que hoy se programa es la primera que acoge el canto llano en toda su pureza. La apertura y el cierre, de signo procesional, emplean la antífona *Hodie Christus natus est*, de las *Visperas de la Navidad*; un canto sobre el que se construye el solo de arpa del Interludio, una suerte de Andante pastoral. Música suave, inocente, prevista para voces de niño, que son las que pueden arrojar esa sonoridad pura, virginal, tan conveniente a los propósitos del autor; y tan alejada de las turbulencias emocionales que se vivirán a no tardar mucho en la ópera *Peter Grimes*, nacida en la mente del compositor por ese tiempo.

La idea de abrir y cerrar con esa *Procesión* gregoriana quizá provenga del *Himno a Jesús* de Holst, escrita 20 años antes. El propio Britten volvió a hacer uso de este procedimiento en *San Nicolás* (1948), en la ópera para niños *Noye's Fludde* y en la ópera seria de cámara *Curlew River*. La primera canción propiamente dicha es *Wolcum Yole!*, en la que el coro canta de forma animada y a pleno pulmón sobre acordes del arpa. Hay una alternancia de pasajes *forte-piano*. Un aire navideño, sereno y terso, con aromas de villancico, emana de la dulce *There is no rose*. En el número siguiente, *That yonge child*, escuchamos un solo de soprano, una hermosa y callada canción de cuna de un trazado lineal y aéreo sobre el que el arpa revolotea gentilmente. El solista se luce de nuevo en *Balulalow*, en la que se encarama a la zona aguda tratando de expresar convincentemente el amor que siente María por su hijo.

Enseguida el tempo, hasta el momento más bien pausado, se acelera en *As dew in aprile*. Frases gozosas que describen al niño sobre el pecho de María en un ambiente floral. Rápido –presto- es también el tempo en *This little babe*, que tiene un desarrollo vigoroso sobre el mismo tema. Con ello se cierra, a juicio de Len Mullenger, lo que podría considerarse primera parte de la obra. La segunda comienza con el bello Interludio a cargo del arpa, que da paso a la fría noche de invierno plasmada en las palabras y las notas de *In freezing winter night*. Las voces cantan delicadamente en el curso de una música que cobra intensidad y que para Michael Kennedy tiene algo de estremecida en su aparente frialdad armónica. El calor vuelve con *Spring Carol* y se instala definitivamente en la acción de gracias del penúltimo número, un canto excitado sobre rápidos glisandos del arpa, con acentos a contratiempo. La composición, como se ha dicho, concluye con el balsámico *Hodie Christus*.

**Ángel OLIVER (1937-2005):**  
**Letanías de Madrid**

El aragonés Ángel Oliver, desaparecido en 2005, fue un músico serio, severo, organizado, excelente moldeador de la materia musical, que pasó por diversas fases, tras sus estudios en Madrid con Echevarría, Calés y Cristóbal Halffte, a partir de su contacto en Italia con Petrassi y Porena. Tras trabajar el serialismo se centró en un lenguaje si se quiere ecléctico, lo que no significa impersonal, en el que se admira la perfecta elaboración y la sólida construcción. Su expresividad austera, honda, sin efectismos, su buena mano a la hora de combinar sonidos, aflora continuamente en su obra, en la que siempre encontramos unas texturas bien pensadas, trabadas y desarrolladas, una habilidad para la variación continua del material, una gramática que sintetiza las corrientes de un lado y de otro. Nunca significado, nunca protagonista, realizó una labor callada con una honradez y una solidez indiscutibles. Cabañas Alamán recoge esta frase alusiva de Enrique Franco: “En Oliver funciona el instinto y la inteligencia y aún... más la razón que la corazonada.” Pero lo que trasciende a la escucha es, sin duda, una mezcla de ambos vectores. Hay en el fondo de esa música mucha emoción; la misma que el compositor desplegaba en todas sus actividades, no ya la de creador, sino en las centradas sobre todo en el ámbito de la enseñanza y de la interpretación al órgano.

*Letanías de Madrid* es una partitura de 1995 escrita para coro mixto, orquesta sinfónica –no de gran tamaño- y recitador, que está dedicada a Mary Paz, esposa del músico, y que viene a ser una suerte de cantata matritense, un canto variado a la ciudad sobre el Manzanares; un río que aparece mencionado en uno de los numerosos textos que la constituyen y que proceden de diversas y muy distintas plumas. Cada poema tiene su música, siempre diferente, siempre plegada al significado de las palabras, admirablemente tratadas, unas veces como base de un canto melodioso, otras como *parlato* o murmullo, otras como base de recitado acompañado por unos pentagramas excelentemente elaborados. La música es en general serena, con un deje triste o nostálgico, siempre evocadora de aconteceres, levemente descriptiva; en algún momento deudora de una rica tradición hispana; en otros sellada con la influencia de Petrassi.

Una extensa fanfarria abre la composición; en la línea del Falla de *Homenajes*. Trompetas, trompas y timbales protagonizan el fragmento, *sempre staccato*, completados por la caja, que cierra delicadamente y da paso al primer fragmento, iniciado por una larga y ondulante figura cromática de la cuerda grave. Chelos y contrabajos se contrapuntean y luego de un *diminuendo* preparan la entrada del coro, cuyas féminas entonan *a cappella* la leyenda *Ramirus securus regnans*, contestadas por los hombres. La música es serena, casi contemplativa, de raigambre castellana. Un poderoso acorde consonante de fa sostenido a ocho voces irrumpe de pronto con el subrayado de la orquesta en la palabra *Magerit*. Un efecto que recuerda al alcanzado, en el instante de hacerse la luz, en *La Creación* de Haydn. Enseguida el coro practica efectos de “multitud” en expresiones como *Mantua Carpetana*; un silabeo sobre lecho cromático. La palabra castellana *Madrid* es enunciada por fin después de un golpe de bombo.

Parece lógico que a continuación se cante a la capital del reino con la letra del poema de Machado *Madrid, Madrid, ¡qué bien tu nombre suena!* Hay superposiciones y alternancias entre maderas y cuerdas sobre un tema oscuro. El nombre de la ciudad corre en notas repetidas. Se retoma la concordancia en la expresión *Todas las Españas. Fuiste ignorada aldea* –texto de Moratín– se apoya en una sigilosa figura de la flauta en semicorcheas. Escuchamos ahora la voz de Miguel Hernández –*Una ciudad dedicada a la brisa*– tras un pasaje de desnuda instrumentación en *pp*, con escuetos arcos y diseños breves de maderas; entonces, entra la mezzo solista, que enuncia un canto ascético, íntimo y callado. El brevísimo fragmento se extingue con un aleteo de la cuerda.

Oliver canta ahora palabras de Tirso: *Cómo está Madrid sin cerca*; y lo hace con el aire de un antiguo villancico a cuatro voces, cuajado de contrapuntos e imitaciones en un hermoso trabajo de desarrollo temático. En pianísimo la música se desvanece *poco ritardando*. La ironía de Ramón Gómez de la Serna resplandece a continuación –*¿El ruido más típico de Madrid?*– un a modo de intermedio en el que aparece el recitador por primera vez. La caja y el timbal contribuyen a dotar de expectación a su entrada, que viene subrayada muy pronto por notas breves a contratiempo. Una lóbrega marcha de signo stravinskiano o petrassiano conduce a un *molto diminuendo e ritardando*.

Cobra vida de nuevo el verbo de Miguel Hernández en la frase *El Manzanares se mece*. Escalonadamente entran sopranos y contraltos, que tejen compases de extrañas irisaciones, muy a lo Ligeti. Los tenores y los bajos enuncian las palabras *Entre los mares*. Escuchamos a continuación la voz de Neruda –*Yo vivía en un barrio de Madrid*–, pasaje íntimo gobernado por un diseño ascendente de la flauta, que, con pedal de violín, sirve de soporte al recitador. Lo que viene es una habanera en 2/4, organizada sobre el poema de Dámaso Santos *La noche fría y serena de la calle de Carranza*, que da lugar a un gracioso balanceo y a expresivas disonancias.

Regresa la ironía de Ramón en *Madrid es presenciar*, una marcheta rápida, una música huidiza y nocturnal que envuelve a la voz del recitador y que deja paso al coro en *Tener el drama*, con efectos *parlato* sobre maderas. Tras una nueva intervención del narrador, sobreviene un solo de flauta, que nos trae otra vez un texto de Alonso –*Calle de Arrabal*–, para el que Oliver compone una melodía de la cuerda *molto expresivo* enunciada por un coro cadencioso a cuatro voces, cuajado de interludios orquestales. Hay tristeza en luna música poblada de efectos *parlato* y de pasajes imitativos.

El compositor introduce en este punto el recuerdo de un visitante inglés, John Borrow –*Testimonio de un inglés*–, para el que idea una música tranquila pero expectante, con climáticos timbales. El corno inglés –casualidad– y el clarinete repiten la misma melopea. Tras el recitador se alcanza el pianísimo, desde el que enseguida se nos conduce, a partir de la frase *Doscientos mil seres humanos*, a un *crescendo* en el que el coro ha de practicar murmullos variados sobre agitados diseños de maderas y metales y breves figuraciones de las cuerdas. *Te digo que la Cibeles* (Ramón) está enunciada en claro *parlato*. Una sección en la que se deja cierta libertad al director para repetir o no determinados compases.

Se canta un poema de Concha Zardoya: *Estar en ti, Madrid*, que permite la vibración de figuras repetidas en blancas y negras de las maderas. El coro marcha

regularmente a cuatro voces con continuos cambios de compás. Las palabras de Ramón, *Madrid es esperanza y goce*, anteceden a las de Calderón, *Aunque de glorias se viste*, que cierran la obra en tono antiguo, en un canto que tiene mucho de himno y que concluye, pesante, en una bella delineación coral, con la frase *Que cuando imitando al cielo pisando ángeles fuiste*. El manuscrito de la partitura lleva la fecha de 4 de marzo de 1995.

*Arturo Reverter*