

XIII
CICLO
DE CAMARA
Y POLIFONIA

Coro Nacional de España

Director

Alberto Blancafort

Solistas

Sharon Cooper, soprano
Christine Cairns, mezzosoprano
Ian Caley, tenor
Malcolm Donnelly, baritono

Solistas del Coro Nacional

Pablo Heras, tenor
José María Amerise, bajo

I

Alberto Blancafort
(1928)

** Requiem

Introitus. Requiem
Offertorium. Hostias
Sanctus. Benedictus
Pie Jesu
Agnus Dei
In Paradisum

Solista: Daniel Vega, órgano

II

Igor Stravinsky
(1882-1971)

Las Bodas

I PARTE

Primer Cuadro: En casa de la novia ("La trenza")
Segundo Cuadro: En casa del novio
Tercer Cuadro: El cortejo de bodas

II PARTE

Cuarto Cuadro: El banquete nupcial

Solistas

Piano: Elena Barrientos, Elisa Ibáñez, Ana M.ª Pellón,
y Rogelio R. Gavilanes.

Percusión: Eduardo S. Arroyo, Pascual Osa, Félix Castro,
Pedro Moreno, Concepción Sangregorio y Alejandro Corostola

** Estreno absoluto

Este concierto se retransmite en directo por Radio 2, de RNE

CICLO C

CONCIERTO 54

Martes, 21 de mayo de 1991. 19.30 h.

MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

La actividad musical de Alberto Blancafort ha estado salpicada de frecuentes incursiones hacia la composición, hasta el punto de que muchos se han preguntado si su intensa actividad directorial (Blancafort es, sin duda, una de las personalidades fundamentales de la dirección coral en la España contemporánea) no nos habrá privado de una voz realmente destacada en el ámbito de la creación musical.

Las primeras composiciones de Blancafort datan del arranque de su carrera cuando, siendo poco más que un adolescente, se da a conocer en Barcelona en torno al Círculo "Manuel de Falla" a finales de los años cuarenta. En la década siguiente se integraría, también, en el grupo madrileño "Nueva Música", siendo el único músico que realizaría este doblete entre las generaciones más inquietas de Barcelona y Madrid. A partir de ahí su actividad pública se concretaría en la dirección, con especial cariño hacia los coros, y habrá que esperar algún tiempo hasta conocer alguna obra importante que, cómo no, tendría a las voces como protagonistas. Es el caso de la Sinfonietta Coral de 1981. El *Requiem* que hoy se estrena en versión concertística, se encuentra en esta misma línea de dedicación a la actividad coral.

Blancafort compone este *Requiem* entre 1986 y 1989 con motivo del fallecimiento del hijo de unos amigos y, según sus propias palabras: "con intenciones meramente funcionales y afectivas, o sea, para que fuera cantado en función litúrgica en el templo. Consta de ocho números, pero pueden (o deben) suprimirse algunos de ellos según la función litúrgica sea "in corpore in sepulto" o no. En cuanto a la versión en concierto, el director puede escoger según un criterio exclusivamente musical".

El *Requiem* de Blancafort, en el que se adivina la fuerte emoción que lo ha motivado, está escrito esencialmente "a capella", si bien puede ser acompañado por un órgano "ad libitum" para el que el autor ha escrito el acompañamiento de algunos números (concretamente los dos últimos), mientras que, en los restantes, el órgano puede acompañar doblando y apoyando las voces. Por su parte, el coro está a menudo dividido en doble coro, con ocho voces reales, lo que propicia momentos antifonales, perceptibles sobre todo en el primero y último números de la obra.

Sin duda, la intención inmediata de la composición de este *Requiem* ha alejado cualquier especulación renovadora. En este sentido, el *Requiem* de Blancafort es claramente tradicional, tonal e incluso con fuertes inflexiones modales. Un buen ejemplo es el *Re menor* con el que comienza la obra, el tono más cercano al "primer modo auténtico", o Protus, y el del final, *Re mayor* con armadura de Sol mayor, lo que corresponde literalmente al "cuarto modo auténtico", o Tetrardus. Esto es, el modo más severo para el inicio y el más exultante y jubiloso para el final.

Los ocho números que constituyen la versión completa de este *Requiem* son: *Introitus*, *Graduale*, *Secuencia*, *Offertorium*, *Sanctus*, *Pie Jesu*, *Agnus Dei* e *In Paradisum*. De ellos, Blancafort ha seleccionado los números 1, 4, 5, 6, 7 y 8 para la versión que hoy presenta, es decir, suprime el *Graduale* y la *Secuencia*.

El primer número, *Introitus* ("Requiem aeternam dona eis..."), se inicia con un carácter de tranquila imploración con abundante uso del doble coro. Antes del *Kyrie*, una inflexión en Re mayor avanza una mirada de optimismo sobre la repetición de la frase clave: "Requiem aeternam dona eis Domine". La trilogía *Kyrie-Christe-Kyrie* (incluida en el *Introitus*, como es habitual en la Misa de Difuntos) se desgrana voz a voz en un íntimo contrapunto que lleva de nuevo a incisos de Re mayor en la coda sobre "eleison".

El cuarto número, *Offertorium*, es una de las piezas más elaboradas de la obra. Se abre con una introducción solemne sobre el Re menor original para dar paso enseguida a un juego de temas que oscilan entre el movimiento imitativo y una homofonía más calmada, un bello momento de este comienzo es el breve fugado sobre "De poenis inferni" que, de alguna manera sintetiza ambas cosas. Toda esta alternancia conduce a "Quam olim Abrahae", una fuga a dos voces, dobladas en el arranque, que va a recoger todo el rico material de frases de los momentos imitativos anteriores para crear la textura junto con el motivo —un movimiento cromático descendente—, y las secciones del contramotivo. Es este, sin duda, uno de los momentos más destacados de escritura de toda la obra. La fuga da paso a un "molto tranquilo" sobre "Hostias et preces...", aquí un movimiento polifónico más homofónico deja escuchar con claridad un ritmo ternario y un rico desarrollo armónico que gira en torno a La menor.

El quinto número, *Sanctus*, con *Hosanna* y *Benedictus*, se inicia sobre un ritmo ternario de notable ligereza. El *Sanctus*, propiamente, se encuentra en Fa mayor, relativo mayor del Re original. La fluidez y un tono de laudatorio optimismo presiden, pues, este momento clave de la ceremonia. El *Hosanna* es un nuevo fugado, o una fuga breve con doble exposición, lo más destacable es el carácter estático y salmódico del motivo. El *Benedictus* interrumpe este movimiento fugado del *Hosanna* que vuelve a aparecer al final.

El número seis, *Pie Jesu*, sobre las dos últimas frases de la *Secuencia*, es una delicada súplica que sirve de preludio al solemne momento del *Agnus Dei*. La ceremonia de la Misa de Difuntos (como la de cualquier otra Misa) llega a su climax con el *Agnus Dei*. Es el momento de pedir el descanso eterno y la música subraya emocionalmente esta solemnidad con un lento que se anima un poco rítmicamente con la invocación "Lux aeterna", esta animación queda, no obstante, compensada con una ingravidez del registro al desdoblar de nuevo el coro en las voces femeninas y atacar uno de los momentos más homofónicos de todo este *Requiem*. El final es una nueva inflexión a Re mayor.

Para el número final Blancafort sustituye el tradicional *Liberame* por *In Paradisum*. El movimiento, en un Re mayor con armadura de

Sol, o cuarto modo, como decíamos al principio. Arranca con un movimiento imitativo y unas amplias líneas melódicas en arpeggios. El desarrollo de este número va a llegar pronto a un juego de respuestas entre los dos coros que van a dar la sustancia de un movimiento de codas que conducen al final sobre la esperanza de la última invocación: "In Paradisum aeternam habeas requiem".

Pocas obras reflejan mejor el tránsito entre los primeros ballets de Stravinsky y la objetivación operada a partir de los años veinte, que las *Bodas*. Es un tránsito marcado por la dramática pausa de la 1ª guerra y en el que Stravinsky se enfrentaría a la superación de la herencia orquestal rusa (el legado de Rimsky) y, posteriormente, a la universalización de su temática.

Las primeras ideas para componer una obra escénica basada en cantos y rituales campesinos matrimoniales surgen a comienzos del año 1914, según declaraciones del propio Stravinsky. Sin embargo, en "Expositions and Developments", su autor adelantaría esta fecha hasta 1912, época de composición de "La Consagración de la Primavera". En cualquier caso, sería 1914 el año de arranque de esta obra: "Según mi idea, este espectáculo debía ser un "divertissement"... no entraba en mis propósitos reconstruir los ritos de las bodas rurales... Me proponía componer por mi cuenta una especie de ceremonia escénica, sirviéndome a mi manera de los elementos rituales que me suministraban abundantemente las costumbres aldeanas practicadas en la Rusia de siglos atrás para la celebración del matrimonio".

Este "divertissement" estaría formado por una serie de textos populares que Stravinsky iría a recoger a Rusia en lo que sería su última visita a la tierra natal (al menos hasta el histórico viaje de los años sesenta). "Necesitaba un ejemplar del libro de poesía folklórica rusa de Kireievsky y decidí marchar a Kiev, que era el único sitio donde sabía que podría conseguirlo. En julio de 1914 tomé el tren para Ustilug, nuestra casa de verano en Varsovia y Kiev, donde encontré el libro. En el viaje de regreso, la policía de la frontera procedía ya con rigidez. Llegué a Suiza apenas unos días antes de la guerra..." (Conversations with I. Stravinsky)

El material recogido en Rusia sería utilizado por Stravinsky para otras tres obras. "Pribautki", "Berceuse du Chat" y "Cuatro coros a capella". Sobre estas poesías populares, el propio Stravinsky gustaba de citar la posibilidad de que algunas fueran de Pushkin ya que Kireievsky le había solicitado su colección que Pushkin le remitió con la siguiente nota: "Algunos de estos versos son míos. ¿Puede usted advertir la diferencia?" Kireievsky no pudo advertirla y los incluyó todos como populares. También haría uso Stravinsky de otros materiales recogidos en el mismo viaje (de Affanasiev, en particular) para obras como "Renard" o "La historia del soldado".

La composición de *Las Bodas* avanzó rápido en el plano vocal y Stravinsky pudo tocar a Diaghilev los dos primeros cuadros, cuando ambos se reunieron en Suiza en 1915. El gran patrón de los Ballets Rusos quedó tan conmovido que Stravinsky decidió dedicarle

la obra. Sin embargo, la obra, concluida en 1917 en el ámbito vocal, se convertiría en el trabajo más delicado y complejo al que nunca se enfrentó Stravinsky en el plano de la instrumentación.

En un primer momento, el maestro ruso había pensado en una orquesta gigante, más de 150 ejecutantes, dividida en dos grupos principales, uno de viento que incluía también a las voces, y otro de percusión que integraba a las cuerdas (idea ya de por sí sorprendente). Esta primera versión, pronto considerada como inejecutable, pasó por varios estadios de reducción hasta llegar a otra que parecía definitiva y que se basaba en dos instrumentos de los que Stravinsky se había enamorado: la pianola mecánica y el címbalo húngaro con el que se familiarizó en Ginebra gracias al virtuoso Aladar Raz, (posteriormente utilizó con éxito este instrumento en "Renard" y "Ragtime"). Esta versión incluía un armonio en sustitución de los vientos y con ella orquestó Stravinsky los dos primeros cuadros. Pero no tardó en hacerse evidente la imposibilidad de sincronizar las pianolas mecánicas con los intérpretes en vivo.

Stravinsky dejó, entonces, dormir la obra y esperó lo que constituía su "stimulus preferido: la obligación exterior" (como subraya Boucourechliev), incluyendo, naturalmente, el pago de la obra. Cuando esto llegó, Stravinsky encontró inmediatamente la solución definitiva, un grupo de cuatro pianos y una nutrida percusión con xilófono, campanas, timbales, bombo, platos, pande-reta, triángulo, castañuelas, dos cajas y dos tambores. Habían pasado nueve años desde los orígenes de la obra hasta el estreno de 1923 y, entre tanto, Stravinsky había dado a conocer obras como "Renard", "La historia del soldado", "Pulcinella", "Sinfonías de instrumentos de viento", "Mavra" o el "Octeto". La instrumentación de *Las Bodas* terminó resultando uno de los aciertos más extraordinarios de Stravinsky y toda una declaración de intenciones de que el antiguo alumno de Rimsky había llevado su originalidad a todos los terrenos.

Las Bodas es un acción escénica ilustrada coreográficamente y dividida en cuatro cuadros, la primera parte incluye los tres primeros cuadros (*En casa de la novia*, *En casa del novio* y *El cortejo de bodas*), la segunda parte, a su vez, está íntegramente dedicada al cuarto cuadro (*El banquete nupcial*). El argumento, libremente organizado por Stravinsky, muestra en los dos primeros cuadros los preparativos en casa de la novia y del novio: familiares y amigos preparan, visten y dan la enhorabuena a los prometidos, no sin ahorrárlas insinuaciones de claro simbolismo sexual, como en el episodio del corte de la trenza de la novia. Tras el cortejo y la ceremonia, la segunda parte (cuarto cuadro) pinta vivamente el festín, con sus excesos, sobre todo de bebida, y la preparación del lecho de los nuevos esposos que entran en la alcoba dejando atrás el alboroto de la fiesta y un interés morboso ante la consumación del matrimonio.

La música parte de reminiscencias modales con profusión de aglomerados que combinan acordes perfectos y disonancias. La relación entre el sabor arcaizante de los modos y una suerte de

tonalidad triturada pero presente en sus intervalos principales, se establece a partir de una economía de medios que revelan al genio de la escritura compositiva que habitaba en Stravinsky. Pero el verdadero elemento organizador es el ritmo, Stravinsky explota aquí magistralmente el procedimiento de un pulso continuo, implacable (en este caso la corchéa) del que se derivan toda suerte de pies rítmicos asimétricos que vertebran una polifonía rítmica asombrosa, la prosodia del texto ruso encuentra así un soporte excepcional, (la traducción al francés, aunque sea tan buena como la de Ramuz, atenúa considerablemente esta riqueza).

El perfil neto y duro de la construcción musical se convierte así en la substancia de unos personajes privados de una humanidad concreta y llevados al rol de arquetipos. Los protagonistas de *Las Bodas* no ofrecen características individuales, un imperativo los mueve y el carácter maquinal de la música es su mejor ilustración. Las voces, incluso, tanto los solistas vocales como el coro, no se corresponden a los roles de los bailarines. En el fondo la naturaleza de estos novios no es distinta de la de Petrushka y Pulcinella: muñecos que actúan su tragedia y que no están capacitados para sustraerse a las circunstancias que los manejan. En último extremo son meros soportes de una música que se emancipa de la servidumbre del expresivismo humanista (sabedora de su cualidad abstracta), pero que, paradójicamente, anuncia todo el drama del hombre del siglo XX.

Las Bodas fueron estrenadas en el Teatro de la Gaiete Lyrique de París por la compañía de los Ballets Rusos de Diaghilev el 13 de junio de 1923. La coreografía estuvo a cargo de Bronislava Nijinska (hermana de Nijinsky), con decorados de Natalia Gontcharova y dirección musical de Ansermet.

La obra tuvo un notable éxito en un momento en que la evolución de Stravinsky comenzaba a hacerse extraña para los públicos de sus primeros ballets. La razón de un éxito que no se ha interrumpido hasta nuestros días se debe a sus extraordinarios valores comunicativos que corren parejos a sus logros artísticos, lo que no deja de aumentar el mérito de una obra tan antiexpresiva como esta. Después de todo, la famosa frase de Stravinsky: "Considero a la música, en su esencia, impotente para expresar sea lo que sea...", se encuentra por vez primera en sus Crónicas de mi vida, precisamente al hablar de *Las Bodas*.

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA