

LOS CONCIERTOS DE LA XIII. "SAGRA MUSICALE UMBRA"

p o r

Irma Godoy

En una precedente información sobre la "Sagra Musicale Umbra" señalé, entre sus finalidades, las ejecuciones excepcionales de grandes oratorios y partituras sinfónico-corales del repertorio habitual; la programación de obras raramente ejecutadas; la reincorporación, junto al material usualmente programado, de composiciones de indiscutible valor que, por oscuras razones, han desaparecido de los carteles de concierto, y finalmente, la inclusión de novedades que la "Sagra" presenta, ya sea en estrenos mundiales absolutos, en primeras audiciones en Italia o en primeras audiciones públicas.

Pues bien, entre los acontecimientos relevantes de ésta, su XIII edición, la "Sagra", registró las versiones de "El Mesías", de Haendel y de "La Pasión según San Mateo", de Bach, que los maestros Barbirolli y Hollreiser ofrecieron en Perugia, correspondiendo al director inglés el mérito de la admirable concertación y dirección de la primera de estas obras que resultó, bajo todo punto de vista, digna del grandioso oratorio de Haendel.

Haendel: "El Mesías".

Espléndidamente secundado por las casi trescientas personas (miembros de la orquesta del "Mayo Musical Florentino", del coro "Our Lady's Choral Society", de Dublín y solistas), que con él colaboraron en un perfecto acuerdo espiritual raramente logrado, Sir John Barbirolli puso al auditor frente a una realidad artística superior que él creó, gracias al excelente desempeño que obtuvo de la orquesta —con cuya concentración contó en forma ininterrumpida— y a la depurada espiritualidad que caracterizó la actuación de los solistas, cada uno de los cuales contribuyó a hacer más y más recogida la atmósfera en que se desarrolló la audición, durante la cual resultó evidente el ascendiente de la poderosa personalidad del director, que se exteriorizó en la unánime voluntad de máximo rendimiento que animó a todos los artífices de esta notable versión de "El Mesías", entre los cuales merece ser recordado el joven instructor del coro, Oliver O'Brien, quien puede enorgullecerse de haber convertido un grupo de "dilettantes" del canto coral en un gran coro que nada tiene

que envidiar a los mejores coros profesionales y que, en aspectos ciertamente importantes, es superior a algunos de ellos (y esto sin considerar el hecho de que sus 200 componentes realizan su labor en forma absolutamente desinteresada).

En cuanto a los solistas, el mayor mérito de la ejecución, en la que forma y contenido alcanzaron perfecta fusión y equilibrio, consistió en la presencia de cuatro veces elegidas con criterio altamente artístico y personificadas en la contralto sueca Kerstin Meyer, en la soprano y el tenor inglés, Lois Marshall y David Galliver y en el bajo Marian Novakowski, quienes demostraron ser cantantes e intérpretes de categoría, particularmente Kerstin Meyer —una de las revelaciones de la “Sagra” (que no vacilo en señalar a la atención de las autoridades musicales chilenas)—, poseedora de un instrumento privilegiado en cuanto a volumen, belleza de timbre y amplitud del registro, para quien —dada su excelente escuela— parecen no existir los problemas técnicos del discurso musical que la artista expone en forma admirable, valiéndose de su maravillosa voz y de sus notables atributos de intérprete, todo lo cual recuerda en ella a la gran Kathleen Ferrier, señalándola como la digna sucesora de la desaparecida contralto inglesa.

Por su parte, la soprano Lois Marshall, que rivalizó con Kerstin Meyer en cuanto a sensibilísima intérprete, pone no sólo su expresiva voz, sino todo su ser al servicio de la música; de ahí que la propiedad de su expresión y el fervor que impregna su personalísimo modo de ofrecer el canto, den la impresión de ser primordialmente la exteriorización de una profunda y exquisita musicalidad, no obstante que la perfecta fluidez de la línea general de su discurso demuestre en forma evidente que la artista posee, además, una notable técnica del fraseo.

Valiosa fue, asimismo, la participación del joven tenor David Galliver, cuyo difícil y extenuante cometido de evangelista, junto con poner a prueba sus dotes vocales, le permitió mostrarse, a través de su casi ininterrumpida actuación, a la altura de las exigencias de la obra.

Atrajo la atención del público y convenció la labor del bajo Marian Novakowski, quien, como cantante e intérprete de serio y meditado empeño artístico, cuya actuación es facilitada con su espléndida memoria que le permite prescindir por completo de la partitura durante la ejecución, se ha conquistado en Inglaterra, en los años que van corridos desde la última postguerra, una posición destacada entre los cantantes de su país de adopción (es polaco de origen y nacimiento).

De más está agregar que —no obstante las evidentes dotes y la calidad de los elementos que colaboraron con el maestro Barbirolli en “El Me-

sías"— su rendimiento técnico y artístico y aún su actitud espiritual fueron, en gran parte, determinados por las extraordinarias capacidades del director inglés, quien, conciliando sus exigencias expresivas de artista con su sabiduría de artífice, reconstruyó el oratorio de Haendel en forma magistral y única, al punto de hacer pensar que, así, totalmente logrado, ni siquiera él mismo podrá reproducirlo nuevamente, ya que no parece probable que llegue a repetirse otra vez la feliz conjunción de tal director junto a tal coro, a tal orquesta y a tales solistas, y —sobre todo— que se pueda producir en ellos, una vez más —aun tratándose de los mismos elementos— el especial estado psicológico que hizo posible la versión que he comentado.

*

Bach con su "Pasión según San Mateo", ofreció el material para otra de las audiciones memorables de la "Sagra", que, cohesionada por el director alemán Heinrich Hollreiser, tocó las más altas cimas de una depurada espiritualidad, mientras en el aspecto formal una ejecución impecable mostró la sólida consistencia y la imponente monumentalidad de la obra.

A la cabeza de la "Orquesta y Coro de la Wiener Singakademie", de los solistas Teresa Stich-Randall (soprano), Hilde Rössel-Majdan (contralto), Waldemar Kmentt (tenor), Hermann Prey (barítono) y Hans Braun (bajo) y con la especial colaboración de "I fanciulli cantori della corale Porziuncola di Santa Maria degli Angeli" (los Niños cantores de la Coral Porciúncula de Santa María de los Angeles), el maestro Hollreiser elaboró con amor y pericia la "Pasión por excelencia", reconstruyéndola con reverente fidelidad, animándola con la espiritualidad que le imprimiera su autor e iluminando sus vastas proporciones formales y expresivas en profundidad y en la superficie. Así, obtuvo con el apoyo de sus colaboradores que lo siguieron sin vacilaciones en su incursión mental por los parajes del dramático mundo bachiano de "La Pasión", una versión de absoluta coherencia estilística, espiritual y estética en el campo interpretativo y de eficaz rendimiento en relación con la ejecución misma, versión plena de valores positivos que no a todos los directores de orquesta estudiosos y amantes de la obra de Bach les es dado realizar en la forma en que lo lograra Heinrich Hollreiser.

Párrafo separado merecen los pequeños cantores de la Porciúncula y su director, padre Starnini, quienes —con su feliz intervención en el "Coro de los Angeles" (que junto con la "Invocación de la Hija de Sión" y con el "Coro de los Fieles" da paso, en forma sublime, inme-

diatamente después de la introducción orquestal de la obra, a la acción con que se inicia el doloroso episodio de "La Pasión"—determinaron con sus deliciosas voces blancas el estado de ánimo de especial receptividad, indispensable para acercarse a Bach, que dominó en todos los presentes en la Sala de Conciertos.

De los solistas —algunos de los cuales son no sólo elementos consagrados sino famosos, como Teresa Stich-Randall, de quien se puede decir que con su hermosa voz ennoblecíó, si ello fuera posible, las insuperablemente expresivas arias y las frases de los recitativos que Bach creara para la voz de soprano en ésta la más grande de sus Pasiones—, el director obtuvo en general un desempeño altamente satisfactorio. La contralto Rössel-Majdan y el bajo Braun son, asimismo, cantantes ampliamente conocidos en Europa, de cuyos méritos puede también dar fe el público de la "Sagra", el cual tuvo, igualmente, motivo para apreciar la seriedad de la labor del tenor Kmentt. El barítono Hermann Prey, desconocido para el público italiano hasta el momento de su actuación en Perugia, resultó otra de las revelaciones del Festival. Se trata de un cantante y artista completo que —a pesar de su juventud— puede ser considerado, en su cuerda, como uno de los mejores exponentes del canto del momento presente; resultó, por lo tanto, especialmente indicado para el papel de Cristo que le correspondió encarnar en la versión que comento, en la que no se debe olvidar tampoco la importancia preponderante que tuvo el coro de la Academia de Canto de Viena y su director, el maestro Hans Gillesberger, viejos y fieles amigos de la "Sagra", en el exitoso resultado que alcanzó la versión de Hollreiser...

A mayor abundamiento, sería el caso de agregar que en todos sus colaboradores el maestro Heinrich Hollreiser encontró elementos idóneos que dieron una adecuada respuesta, totalmente desprovista de retórica, a las imperativas exigencias de su meditada, sobria y profunda concepción de "La Pasión según San Mateo", quienes, habiendo penetrado el verdadero sentido de la religiosidad del Kantor de Leipzig, valorizaron la noble y grandiosa versión del director alemán, el cual puso, adecuadamente, en relieve los múltiples recursos expresivos de la obra en esta ejecución que cerró con honores las manifestaciones de la XIII "Sagra".

HÄENDEL-BALTAZAR (*1ª ejecución en Italia*).

El episodio bíblico de Baltazar —último rey de Babilonia quien profanara los vasos sagrados (robados por Nabucodonosor del templo de

Jerusalén) en un orgiástico festín durante el cual tres palabras de fuego, "Manel-Thecel-Phares", fueron trazadas por una mano misteriosa en las paredes de la sala del festín, palabras que sólo el profeta Daniel supo interpretar como una advertencia divina que esa misma noche se convirtió en realidad con la entrada en Babilonia de Ciro, rey de los persas, y con el asesinato de Baltazar, cuyo reino fue desmembrado y dividido entre los persas y los medos—, es el pasaje del Libro de Daniel que inspiró a Haendel su homónimo oratorio.

La partitura contiene y desarrolla en un contrastante dualismo los diversos elementos épico-narrativos de que Haendel se sirvió para componer este oratorio (escrito con posterioridad a "El Mesías", en 1744, año de fecundas realizaciones para el maestro de Halle), dualismo y contrastes que se manifiestan ya sea en los vigorosos motivos musicales, altamente sugestivos, que representan el rudo mundo babilónico, pagano, vicioso e idólatra, o en la íntima expresividad y en el decantado tono interior que el compositor imprimió a los pasajes que exteriorizan la voluntad divina, la fuerza con que ella se hace sentir sobre los que contrarían sus leyes y, sobre todo, la superior finalidad moral de Su advertencia.

La escritura coral se caracteriza por la riqueza de los matices colorísticos (como en el coro con acompañamiento de orquesta, "Recuerda, oh rey", notable ejemplo de colorido y vigor coral y de dinamismo orquestal, en el cual Haendel ha logrado brillantes efectos vocales, netamente colorísticos, tratando las voces del coro en movimientos paralelos con los movimientos rítmicos de la orquesta); por su noble y majestuosa expresividad, o por su enérgica potencia (pero ésta, cuando al coro se unen los solistas, no sofoca jamás la voz de los intérpretes individuales).

De especial interés es la escritura vocal destinada a delinear el carácter de los principales protagonistas del oratorio; sin embargo, la figura musical de la reina madre, Nicotris (soprano), parece haber gozado de particulares preferencias de parte del compositor; en efecto, extraordinariamente atrayentes resultan sus patéticas e inútiles exhortaciones al rey, que se traducen en las vibrantes invocaciones de sus hermosas arias y en imponentes recitativos acompañados, de profunda emotividad. Noble es el lenguaje de Daniel (mezzosoprano) y son acordes de séptima disminuida los que expresan dramáticamente (con un dramatismo eminentemente teatral —como en las arias y los recitativos de la soprano— y, por lo tanto, diverso de la religiosa emotividad de "El Mesías") el simbólico acto del profeta cuando interpreta las misteriosas palabras que anuncian el fin del impío rey y la ruina de su reino;

mientras la arrogante insolencia de Baltazar (tenor) ha sido concretada en los incisivos acentos de sus vehementes frases. La vigorosa personalidad de Ciro (contralto) emerge a través de períodos contruidos con firme y segura línea melódica, siendo de sobria expresividad los motivos con que Haendel ha animado, con bellas arias y severos recitativos (algunos de ellos dialogados), la figura del valiente Gobrias (bajo).

Hasta aquí la rápida y breve síntesis de la partitura de "Baltazar", cuya primera ejecución en Italia estuvo a cargo del maestro Lovro von Matacic, considerado un estudioso de Haendel y Gluck y uno de sus más fieles portavoces.

Por ello, su presencia en el podio junto a la Orquesta y Coro de la Wiener Singakademie y de los solistas Teresa Stich-Randall (soprano), Hilde Rössel-Majdan (contralto), Hans Braun (bajo), Margaretha Sjöstedt (mezzosoprano) y Waldemar Kmentt (tenor) hizo concebir grandes esperanzas con respecto a la versión y suponer una ejecución fuera de lo común. Sin embargo, ni su sensibilidad musical, ni su serio empeño de director, que se pudieron apreciar sobre todo durante los ensayos, le bastaron para obtener de sus colaboradores una ejecución digna de su ciencia, de su experiencia y de sus preferencias —ciertamente no improvisadas— que lo han calificado como especialmente competente en la materia.

Lo anterior, no quiere decir que este primer encuentro con "Baltazar" haya carecido de interés, ya que el aludido oratorio representaba una novedad para Italia y, también, porque la audición, sin haber constituido un acontecimiento musical en cuanto a ejecución excepcional, sirvió para establecer un primer contacto con la partitura completa (una de las más importantes entre los grandes oratorios de Haendel), a través de la versión de von Matacic —que yo querría definir como un Haendel menor—, no porque el director no haya reflejado en ella las intenciones del compositor ni respetado los elementos formales y los valores estilísticos de la obra, sino —únicamente— porque su ejecución no logró adquirir las verdaderas proporciones de este estupendo oratorio. Ello habría sido posible si el director hubiera actuado con mano firme y hubiera hecho sentir la fuerza de su personalidad, imponiendo sus exigencias y plegando a su voluntad a sus colaboradores, los cuales, bajo otras batutas (como en el caso de "La Pasión según San Mateo", de Bach) han demostrado ser capaces de verdaderas proezas artísticas y técnicas.

No obstante lo anterior, no faltaron los momentos en los que la ejecución no sólo no dejó nada que desear, sino que, por mérito del coro, superó las expectativas; por ejemplo, en el magnífico "Aleluya" a cuatro

voces (del pueblo hebreo cautivo en Babilonia), que exponen y desarrollan el tema de la redención, apoyadas por las cuerdas y las trompetas; en la invocación coral con que los hebreos piden el castigo del profanador de los vasos sagrados, pasajes en los que se sintió la pericia del instructor del coro, maestro Hans Gillesberger.

De los solistas, la soprano Stich-Randall tuvo ocasión de lucir su maravilloso juego vocal animando con eficacia y profunda sensibilidad la figura de Nicotris; en el Ciro de Hilde Rössel-Majdan se vieron confirmadas las dotes de gran cantante e intérprete que esta contralto posee; el bajo Hans Braun, como siempre, tuvo un feliz desempeño, en su rol de Gobrias, lo que no sorprendió tratándose de este conocido cantante que es un artista de méritos. La mezzosoprano Margaretha Sjöstedt (Daniel) posee una voz de bello timbre, adecuadamente educada, voz que no siempre logró imponer a la atención del público —particularmente en sus dúos con la contralto—, debido a que su volumen no le permitió destacarse por sobre el torrente sonoro que le oponía Hilde Rössel-Majdan. De ahí que el Daniel por ella encarnado resultara más refinadamente dramático que potente.

El tenor Kmentt, por su parte, resolvió los arduos problemas que le impuso el personaje por él animado (Baltazar) en un sentido eficazmente teatral.

HEINRICH SCHÜTZ. "*La Pasión según San Mateo*" (1ª ejecución en Italia).

Otra de las primeras ejecuciones en Italia efectuada durante el festival umbro 1958, además del "Baltazar" de Haendel, fue "*La Pasión según San Mateo*", de Heinrich Schütz, que, junto con la "Misa N.º 2 en Mi menor", de Anton Bruckner (también 1ª ejecución en Italia), completó el programa de una de las más interesantes ejecuciones entre las mejores audiciones de la "Sagra".

Del maestro de Kösteritz se sabe que, a edad avanzada, cuando ya había hecho su retorno a la polifonía y al contrapunto puros, a la pureza del canto litúrgico, fue cuando compuso las "Historiae" de las Pasiones, y que su "*Pasión según San Mateo*" fue escrita cuando estaba por cumplir 81 años.

Escrita para voces solas, sin acompañamiento —como sus otras Pasiones (según S. Juan y S. Lucas)—, "*La Pasión según San Mateo*" consta —al igual que las otras dos— de un texto inspirado en los Evangelios, al que el autor ha agregado un "Introito" y una conclusión.

En la Pasión objeto de este comentario, en la que el "Introito"

consiste en el título cantado de la Historia: "La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, como la describió el Santo Evangelista Mateo", y la conclusión, en un canto de agradecimiento, el compositor se revela absorto y recogido en profundas meditaciones, ajenas a las cosas terrestres.

La partitura asigna a los solistas que representan a Jesús, al Evangelista y a Pilatos partes escritas en forma de recitativos, sin bajo continuo, en un ritmo libre, con inflexiones y color de gregoriano (que realmente no lo es), de invención del compositor, recitativos en los cuales se encuentran y sienten —al mismo tiempo— la eficacia de la originaria libertad de medida y el reflejo de la notación medida.

Un esquema de los rasgos musicales del intérprete principal muestra a Cristo (bajo) con acentos solemnes (por ejemplo, en Sus respuestas al Gran Sacerdote y en las palabras que pronunciara durante la Última Cena refiriéndose a la Misa) y conmovedores (en Su última y dramática invocación a Elí).

La escritura coral destinada a los personajes representados por el coro se traduce en discursos especialmente atrayentes por su vivacidad. Profunda y expresiva es la solemnidad del coro final de agradecimiento.

Escuchada, "La Pasión según San Mateo", de Schütz, en la iglesia "Santa Juliana", de Perugia, los sobrios y depurados acentos del "Wiener Kammerchor" y de los solistas —perfectamente a tono y en carácter con la sugestiva atmósfera de la antigua iglesia románica—, resonaron con toda la espiritualidad que emerge del clima de majestuoso recogimiento que impera en la obra, la cual tuvo en el maestro Hans Gillesberger un intérprete serio que fielmente reprodujo el sereno espíritu litúrgico con que el autor desarrolló su meditación del drama de la Pasión. Para no ser menos que el director, los jóvenes solistas, más que como cantantes, se expresaron como devotos oficiantes de una ceremonia religiosa. Ellos fueron: el bajo Eberhard Kummer (Cristo), el tenor Robert Behan (Evangelista) y uno de los miembros del coro, que prefirió conservar el anonimato, quien animó la figura del Gran Sacerdote.

BRUCKNER. "*Misa N° 2 en Mi menor*" (1ª ejecución en Italia).

La audición en la iglesia "Santa Juliana" se completó con una obra de excepcional valor, tanto por la perfección de su factura, por su originalidad y belleza como por su moderna armonización. Me refiero a la "Misa N° 2 en Mi menor", de Anton Bruckner, para ocho voces de coro mixto con acompañamiento de instrumentos de viento.

En esta "Misa", única en su género —que representa la síntesis de

todas las conquistas, desde las formas clásicas a las modernas estructuradas, que se han operado en el campo de la música religiosa—, el "Kirie" a 8 voces "a capella" ha sido elaborado con extraordinaria maestría, proyectado hacia el fugado, el cual fugado se resuelve en los últimos compases del "Kirie" con la reunión de todas las voces en una agitada imploración que se aquieta y espiritualiza con la serena elevación del motivo que cantan las sopranos segundas.

Iniciado con gran simplicidad, el "Gloria" se desarrolla a través de una melodía de las sopranos y contraltos, a la que se contrapone el fagot en figura de acorde; esta figura subsiste durante todo el "Gloria" con expresión siempre cambiante hasta que, hacia el fin, la polifonía se funde en una perfecta unidad. El solemne "Qui tollis" comienza con una severa introducción del corno y, a continuación, en la segunda entrada del "Qui tollis", se opera un cambio típicamente bruckneriano en su armonía vocal e instrumental. De gran simplicidad es el clima en que se mantiene el "Credo", y su parte central—"et incarnatus est"—ha sido concebida como un "adagio", a 8 voces, pleno de devoción. Los dos temas del "Gloria" reaparecen en el "judicare", pero pronto abandonan su simplicidad para asumir un tono amenazante. Verdadera obra maestra de contrapunto es el "Sanctus" a 8 voces, cuya estupenda estructura es coronada con el "Pleni sunt coeli". El "Benedictus", de finísima armonía, se desarrolla en un coro de 4 a 6 voces, al que se incorpora el corno con un motivo de sugestiva ternura. La solemne gravedad con que se inicia el "Agnus Dei", a 8 voces, se convierte en una desesperada imploración, cuando estalla, doloroso, el grito del "Miserere"; la segunda invocación, grave y solemne como la primera, se apoya en la dominante, y la tercera, totalmente penetrada de dolor, es un trozo de tremenda potencia emotiva. Es éste el "Miserere" que musicólogos y críticos alemanes han considerado como "uno de los más grandes" de todos los tiempos.

A través de la labor de Hans Gillesberger, maestro concertador y director de orquesta; de la Orquesta de la Wiener Singakademie y del Wiener Kammerchor, la "Misa Nº 2", de Bruckner, que se ejecutaba por primera vez en Italia, emergió como una potente construcción y se irguió majestuosamente, sostenida por la inagotable y elevada inspiración del autor y apoyada en las sólidas columnas del coro y de la orquesta, los que, actuando "a capella" o en feliz y original combinación de voces e instrumentos de viento, exaltaron el profundo contenido espiritual de la obra, la pericia polifónica del compositor, su segura audacia en el tratamiento instrumental, cuyos leños y bronces en individual contraposición o incorporados al coro, acentúan con su timbre y juego

melódico y armónico, casi profano en algunos momentos, los pasajes álgidos de la "Misa", sin turbar, en otros, su mística serenidad, la que —aunque parezca paradójal— resulta reforzada con su oportuna intervención. Tal como Bruckner lo habría deseado (me atrevo a fantasear), la inteligente y sensible disposición de ánimo con que actuaron los ejecutantes, las vastas capacidades demostradas por Gillesberger en la concertación y la afinidad con el autor que él exteriorizó en su interpretación, hicieron posible una labor de conjunto digna de esta sorprendente página de la literatura musical religiosa, que merece ser conocida y gustada idealmente no sólo por una "élite" musical, sino por todos los públicos serios y apasionados, dotados de segura intuición artística y de un justo criterio de apreciación.

EDWARD ELGAR. "*El sueño de Geroncio*".

Aunque esta obra no constituía del todo una novedad (Sir John Barbirolli la había hecho conocer en noviembre de 1957, en una audición de la RAI, ofrecida en el Auditorio del Foro Itálico de Roma), su inclusión en el programa de las manifestaciones del último festival perugiano fue un acierto por haber sido ésta la primera ejecución pública en Italia de "El Sueño de Geroncio" y porque en la versión que ahora describo, también del maestro Barbirolli, la partitura fue presentada bajo la mejor de las luces, en un concierto público que permitió a los frequentadores de la "Sagra" y en general a todas aquellas personas que no la habían escuchado en la aludida audición radial, conocerla en Perugia y constatar los valores reales de "la más compleja partitura de la música inglesa" (*), a través de la excelente ejecución de una orquesta (la del "Mayo Musical Florentino") siempre pronta a los requerimientos del director, de un coro digno de los mayores elogios ("Our Lady's Choral Society", de Dublín) y de 3 solistas, de cuyos méritos ya me he ocupado —a propósito de "El Mesías"— con expresiones entusiastas (que a algunos lectores podrán parecer hiperbólicas) y con lujo de detalles por tratarse de elementos hasta ese momento desconocidos en el país.

Basándose en un texto poético del cardenal John Newman (relativo a los últimos instantes de vida de un creyente —Geroncio—, cuyo espí-

(*) A juicio de Sir Ashley Clarke, embajador de Gran Bretaña en Italia, quien en una conferencia efectuada con motivo de la ejecución de "El sueño de Geroncio", en Perugia, ilustró la obra en una exposición inteligente y docta, a través de cuyos penetrantes juicios se pudo apreciar su vasta cultura musical y su fina sensibilidad artística.

ritu, en la inminencia de su partida de este mundo, experimenta diversos estados de ánimo en su pasaje de esta vida a la otra y durante la peregrinación de su alma hacia el tribunal de Dios, con su consiguiente purificación en el Purgatorio), Elgar compuso una obra que, no obstante sus apariencias, no es ni un oratorio ni una cantata, y que, dada su unidad de estructura y su construcción, basada en numerosos temas —que simbolizan los diversos estados de ánimo del protagonista principal y las distintas fases de su ideal peregrinación—, ofrece más bien puntos de contacto con el drama wagneriano y presenta, asimismo, afinidades espirituales con el autor de "Parsifal" que se perciben en el trabajo orquestal, en forma de fugaces acentos wagnerianos, que derivan especialmente del tratamiento de las cuerdas, acentos que casi de inmediato desaparecen dominados por el inconfundible sello elgariano que, lógicamente, se impone siempre.

En la partitura se advierten claramente cuatro momentos (que corresponden al "Juicio", a la "Oración", al "Temor" y al "Sueño" del alma); sin embargo, ella se divide en dos partes, cada una de las cuales está precedida de un preludio orquestal, breve y eminentemente descriptivo el segundo, y extenso y de extrema importancia el primero, porque constituye una síntesis de toda la obra, ya que contiene los temas que se presentan a lo largo de su desarrollo. El primero de éstos, del "Juicio", es expuesto solemnemente por los clarinetes, fagots y violas; a él sigue —precedido de un largo acorde— el motivo rítmico del "Temor", al que se incorpora el tema de la "Oración"; en seguida, y a través de un dulce "crescendo" y "diminuendo", aparece el motivo del "Sueño" y, a continuación, una frase cromática y apasionada de los bronce, lleva al "Miserere", mientras otra frase de los cuernos ingleses y de los cellos describe, en forma sostenida y vehemente, la "Desesperación"; a este motivo se agrega una amplia frase melódica de los violines y clarinetes que introduce el tema del "Incitamiento", tema que va desvaneciéndose progresivamente por obra de las cuerdas que desarrollan el motivo de la "Muerte" con el cual termina el preludio.

La partitura se presenta en general como una construcción meditada y lograda tanto en su forma como en su contenido. Son evidentes, por ejemplo, los valores derivados de su escritura; de los recursos orquestales del compositor —"los menos convencionales entre los de los músicos ingleses de la generación de Elgar" (*);— de su forma de tratar el coro: como una prolongación de la orquesta; de su original e intere-

(*) Según Sir Ashley Clarke.

sante forma de recitativo: Elgar ha transformado el recitativo convencional en algo completamente nuevo y expresivo (espléndido ejemplo de lo dicho, es el hermoso recitativo de la contralto, en la segunda parte de la obra, quien, en su papel de Angel de la Guarda, acompaña y conforta el alma en la inminencia de su encuentro con el Supremo Juez: *"It is because . . . You didst fear . . . For the bitterness of death is passed. Also, because already in thy soul— The judgement is begun . . ."*).

En cuanto a la escritura misma, en su primera parte, la partitura no presenta complejidades polifónicas y, musicalmente, se mantiene en un clima tranquilo, diversamente de la segunda parte que se caracteriza por su dinamismo y por su atmósfera apasionada y, sobre todo, por el ingenio contrapuntístico y cromático que el compositor exhibe en ella (particularmente en el coro, a doble fuga, de los demonios).

La parte coral, tratada en general con gran eficacia de resultados y traduciendo con ininterrumpida coherencia el pensamiento del compositor (que en este caso se identifica en manera total con el del cardenal Newman por haber sido Elgar un ferviente católico), alcanza momentos culminantes en los Coros Angélicos (Elogios al Santísimo), de grandiosa y sublime expresividad, que en sí constituyen casi una cantata; en la ya citada doble fuga del coro de los demonios, pleno de dinamismo, color y potencia, sin mencionar —entre los coros iniciales— la interesante página de escritura vocal con reminiscencia de gregoriano, tratada en forma de letanías en contraposición con la voz del tenor, y el hermoso coro femenino en tesitura alta, con acompañamiento de orquesta, que apoyan una invocación del bajo (Angel de la Agonía).

Pero si un elevado tono espiritual alienta en toda la partitura, es en los pasajes destinados a los intérpretes individuales donde se puede apreciar mejor la vasta y profunda inspiración interior de "El sueño de Geroncio" y, mayormente, en los recitativos y arias escritos para la contralto (Angel de la Guarda), en los que Elgar vertió la esencia de su más pura inspiración. Precisamente por ello, la presencia entre los solistas de la notable contralto sueca Kerstin Meyer, dio especial relieve no sólo a los pasajes destinados a su cuerda, sino que valorizó la actuación de por sí encomiable del joven tenor David Galliver (Geroncio) y del bajo Marian Novakowski (Sacerdote y Angel de la Agonía), sea que le correspondiera actuar en dúo con alguno de ellos o incorporarse a su discurso.

La extensa parte del tenor fue sostenida por Galliver con la eficacia vocal que esa requiere, adaptándose con gran sensibilidad a la figura



Kerstin Meyer —contralto sueca— extraordinaria intérprete de “El Mesías”, de Haendel, y de “El Sueño de Geroncio”, de Edward Elgar

espiritual de Geroncio y demostrándose a la altura de un cantante de larga experiencia, particularmente en la bella y meditativa aria con acompañamiento de cuerdas y bronces: "*How still it is! —I hear no more the busy bea of time— No, nor my fluttering breath, nor struggling pulse —Nor does one moment differ from the next!*"; en el admirable dúo con la contralto, con acompañamiento de orquesta: "*Now that the hour is come, my fear is fled— . . . Now . . . I can forward look— With a serenest joy!*"; en el expresivísimo recitativo: "*My soul is in the hands of God*", apoyado por el coro y la orquesta, y en la apasionada aria, de depurado lirismo: "*Take me way, and in the lowest deep— There let me be*", frases que el tenor valorizó debidamente sobre un expresivo "cantabile" de la orquesta y el "pianissimo" de un coro fugado de delicada dulzura, que se inicia con las voces masculinas, para completarse con la incorporación de las voces femeninas. Igualmente loable fue la actuación del bajo Novakowski, quien en el doble papel que le fuera asignado, se mostró ductil y eficaz intérprete, mereciendo especial mención sus extensas invocaciones apoyadas por la orquesta y por las voces femeninas del coro, tratadas en tesitura alta: "*Go, in the Name of the Holy Spirit— Who hath been poured out on thee —Go, in the name of Angels ad Archangels . . . in the name of holy Virgins, and all Saints of God— both men and women, go!*"—, que cierran la primera parte de la obra, y una interesante aria cuyas hermosas frases cromáticas van acompañadas sea con trompetas sea con la orquesta. Kerstin Meyer, a su vez, polarizó la atención de entendidos y profanos, especialmente en el bellissimo dúo con el tenor con acompañamiento orquestal: "*A presage falls upon thee, as a ray— . . . —That calm and joy uprising in thy soul —Is firts —fruit to thee of thy recompense— And heaven begun!*"; en la admirable y dramática página: "*It is because —Then you didst fear . . . , —Thou hast forestalled the agony, and so— For the bitterness of death is passed— Also because already in thy soul— The judgement is begun . . .*", que puede ser considerada como el típico recitativo elgariano, absolutamente anticonvencional; en un aria, altamente expresiva, de "dolcissimo" regocijo en la que el ¡Aleluyal, de exultación toda interior, se presenta en tres momentos del discurso, y, la última vez, en el más íntimo de los pianissimo"; en las emotivas y dramáticas frases del recitativo: "*We now have passed the gate and are within —The House of Judgement . . .*", para alcanzar la cúspide de la expresividad en la sublime aria, iniciada con una frase "cantabile" de la orquesta: "*Softly and gently, dearly — ransome souls — In my most loving arms I now enfold thee — And o'er the penal waters, as they roll — I poise thee,*

and I lower thee, and hold thee", frases que se destacan sobre un fondo coral y orquestal que, en una perfecta fusión interior y en una atmósfera de espiritualidad, ponen fin a la obra, que el maestro Barbirolli y sus colaboradores ejecutaron en estado de gracia.

Caldara y Lotti.

De los restantes conciertos de la "Sagra", un comentario separado merece tanto el destinado a música religiosa y bíblica de Antonio Caldara (1670-1736), como aquel en el cual se escucharon obras corales "a capella" y con acompañamiento orquestal, de Antonio Lotti (1667-1740), conciertos cuyos programas fueron preparados con material puesto a disposición de la "Sagra" por la Fundación "Giorgio Cini", de Venecia, a la cual se debe el descubrimiento, la revisión y la transcripción no sólo de las significativas páginas escuchadas en los conciertos que ahora comento, sino de un interesante y abundante material, también de estos maestros venecianos, consistente en autógrafos y copias manuscritas de la época, que los emisarios y especialistas de la Fundación han encontrado en diversas bibliotecas europeas, particularmente en Viena y en Alemania, material que ha venido a enriquecer el ya notable patrimonio musical italiano de obras del pasado.

Si se piensa que la música programada para estas audiciones (trozos antológicos del oratorio "José" y de "La Pasión de Jesucristo", para coro, orquesta y solistas y "Te Deum" para doble coro y orquesta, de Caldara; y cuatro trozos para voces "a capella" y "Dies Irae", para voces e instrumentos, de Lotti), no había sido ejecutada desde el siglo XVIII, se comprenderá el interés con que estos conciertos fueron acogidos, sobre todo, porque, un año antes, la "Sagra" había hecho conocer un admirable oratorio de Caldara, "El rey del dolor", y porque, aun cuando se sabía que el compositor dejó una considerable producción (29 oratorios, 37 óperas, cantatas, música de iglesia y de cámara), realmente "hasta ayer, en Italia, en la corriente cultura musical, de Caldara se conocían solamente las tres arias que Alessandro Parisotti incluyera en su "Antología de Arias Antiguas", una de las cuales, "Come un raggio di sol", es —sin lugar a dudas— bellísima" (como anotara Giorgio Vigolo en su comentario ilustrativo del programa del concierto); se esperaban —en consecuencia— nuevas revelaciones en el concierto dedicado al compositor veneciano, cuyo hermoso "Magnificat" —al decir de las crónicas de la época— despertara la admiración del maestro de Eisenach y fuera copiado por él de su puño y letra. No menos fundadas eran las espe-

ranzas en el caso de Lotti (alumno de Legrenzi y uno de los mayores exponentes de la Escuela Veneciana), ya que sin ignorarse la vastidad de su creación, prevalentemente del género sacro, de ésta se tenía un conocimiento prácticamente limitado a un reducidísimo número de obras.

El concierto de Caldara, que tuvo como director y concertador al maestro Mario Rossini, fue efectuado en la iglesia "Santa Juliana", de Perugia, en feliz colaboración con el coro y la orquesta del "Mayo Musical Florentino" y con cuatro solistas que secundaron en forma eficaz al director, tanto en el oratorio "José" como en "La Pasión". La espléndida labor del coro (adecuadamente preparado por su director, maestro Andrea Morosini) y de la orquesta se pudo apreciar plenamente en el "Te Deum" para doble coro y orquesta.

Del primero de los trabajos ejecutados, "José", la selección antológica incluyó tres coros, cinco arias y un trío vocal, y de ellos, tanto los pasajes corales en que los solistas revelaron el acertado criterio de la selección e introdujeron al auditor en un mundo sonoro de elevados valores musicales, en el que tanto la inspiración del compositor como sus formas y recursos de expresión revelan profundas afinidades espirituales con Bach (no hay que olvidar que, a su vez, el maestro de Eisenach era un gran admirador de la obra del músico veneciano y, especialmente, de su "Magnificat", de "El rey del dolor", de "La Pasión" —escuchada en este mismo concierto—, como lo testimonian algunas notables semejanzas que con pasajes de estas composiciones se advierten en la obra del genial maestro alemán, semejanzas que no sorprenden por tratarse de músicos más o menos coetáneos y de espíritus evidentemente afines). Además, así como Caldara representa, por una parte, la mejor tradición de la Escuela Veneciana (al igual de Lotti, también él fue alumno de Legrenzi), hay que recordar, por otra parte, que con su permanencia en Viena, su estilo de origen no permaneció del todo inmutado, y que, asimismo en Viena, estuvo en estrecho contacto con Johan Joseph Fux, expertísimo contrapuntista de quien Caldara adquirió la ciencia que lo llevó a perfeccionar y reforzar la estructura de sus construcciones musicales; como no hay que olvidar —tampoco— que, a través de los grandes maestros italianos, entre los que figura en lugar destacado Vivaldi, llegaron a Bach las poderosas corrientes estilísticas y estéticas de la música italiana, todo lo cual —junto con el fenómeno de una afin espiritualidad, vendría a explicar plenamente las aludidas semejanzas.

Volviendo al oratorio "José", de los coros, el inicial, el de los egipcios: "*Tu di Egitto Re fecondo...*" ("Tu de Egipto rey fecundo..."), de imponente y sabia construcción, es, tal vez, el de mayor fuerza emo-

tiva de dicha selección, si se lo compara con los otros dos coros escuchados: "*Dio che tieni in tua man il cor de' Regi*" ("Dios que tienes en tu mano el corazón de los reyes") e "*Il petto laceri...*" ("El corazón desgarrado..."), los cuales sin estar a la altura del primero, son —sin embargo— dignos, por su elevada inspiración y sólidos valores formales, de un Caldara en plena madurez de sus capacidades creadoras. Otro tanto puede decirse de las dramáticas arias de la mezzosoprano (interpretadas por Fedora Barbieri): "*Star lungi di colpa...*" ("Estar lejos de la culpa...") y "*Quel cor che fugge...*" ("Ese corazón que rehuye..."); del aria del tenor (Alvinio Misciano): "*No, no, di noi nessun si esenti— dais piú barbari tormenti...*" ("No, no, ninguno de nosotros se substraiga a los más bárbaros tormentos..."); del trío para soprano (Giuliana Matteini), mezzosoprano y tenor: "*Su a Dio porgiamo preghi dolenti...*" ("A Dios elevemos plegarias dolorosas...") y de las admirables arias del bajo (Carlo Cava): "*Muore dei fiori il frutto...*" ("Muere el fruto de las flores...") y de la mezzosoprano: "*Deh! Pietá!...*" ("Oh! Piedad!..."), verdadera joya, esta última, del más puro "bel canto italiano", mientras el inquieto cromatismo del Aria de Ramsés (bajo), "*Muere el fruto de las flores*", crea un clima temático ni más ni menos el que del "Clave bien temperado".

De "La Pasión" ("La Pasione di Gesù Cristo Signor Nostro"—texto del abad Pietro Metastasio), el recitativo y aria para contralto, el coro, el aria para tenor y el dúo para soprano y contralto, escogidos para presentar algunos de los momentos cruciales de esta partitura, junto con ofrecer una espléndida síntesis de la obra, muestran, en elocuentes ejemplos aspectos que, por presentarse en todos los trabajos de este maestro hasta ahora escuchados, pueden ser considerados como las características y los valores sobresalientes de la creación de Caldara; me refiero a la potente construcción de su estilo fugado (del expresivo coro: "*Quanto costa il tuo delitto scongiata umanità*"); a la amplitud de su órbita armónica y cromática (del extenso y dramático recitativo, para contralto, del apóstol Pedro: "*Dove son! dove corro! chi regge i passai miei...*", y sobre todo, de su hermosa aria: "*Giacché mi tremi, tremi in seno esci dagli occhi almeno...*), nueva dimensión expresiva de la que emergen acordes y sonidos que ya anuncian el subjetivo lenguaje musical de los románticos; a la riqueza melódica y a la interioridad de inspiración (de la maravillosa aria para tenor, del apóstol Juan: "*Come a vista di pene...*", aria que revela —como dije anteriormente— la estrecha unidad de las corrientes espirituales que inspiraron esta bella página musical al compositor veneciano y, a Bach, su aria para bajo: "*Quia fecit mihi*

magna" del "Magnificat"). El dúo, "*Vi sento, oh Dio . . .!*" para soprano (María Magdalena) y contralto (Pedro) constituye por sus frases, de un dramatismo altamente expresivo, uno de los momentos culminantes de la obra, y, tal vez por ello, fue elegido para poner fin a estos frescos de "La Pasión", en la cual coro, orquesta y solistas (los mismos que actuaron en el oratorio "José") se hicieron admirar —entre ellos, en forma especial, la espléndida contralto Fedora Barbieri—, bajo la inteligente dirección del maestro Rossini.

Te Deum. Esta partitura, como las de las otras dos obras de Caldara que integraron el programa de este concierto, fue ejecutada de acuerdo con la revisión y realización de Vito Frazzi y con la transcripción efectuada por Eva Riccioli Orecchia.

A la hábil concertación y dirección del maestro Rossini se debió la seguridad y el acierto con que el coro y la orquesta del "Mayo Musical Florentino" afrontaron y llevaron a término la ejecución de una obra no desprovista de dificultades, que exige alta eficiencia especialmente del elemento vocal —dada su imponente arquitectura coral (la partitura es para doble coro y orquesta)— y que presenta un complejo juego polifónico —contrapuntístico por demás dinámico—, dinamismo que se atenúa en pasajes de transición o se hace todo interior, transformando la grandiosa vitalidad de los cantos de alabanzas y de agradecimiento en la recogida e intensa expresividad de las frases de súplica o de los "miserere".

La elevada inspiración que el autor mantiene a lo largo de toda la composición, producto de su potente y noble vena creadora, y la maestría con que trata el coro, derivada de un perfecto conocimiento y dominio de la técnica del contrapunto, hacen del "Te Deum" una obra perfectamente equilibrada en su forma y contenido.

Como momentos de particular interés recordamos la invocación: "*Fiat misericordia tua, Domine . . .*" y, mayormente, el soberbio fugado: "*In Te Domine speravi, non confundar in aeternum*", con que coro y orquesta ponen fin, en forma solemne, a las últimas frases del "Te Deum", que era —a su vez— la última obra que figuraba en el programa, el cual, no obstante haber incluido sólo una reducidísima parte de la vasta creación de Caldara, permitió, sin embargo, entrever los rasgos esenciales de esta interesantísima figura musical del pasado.

Antonio Lotti.

Con motivo del concierto dedicado a Lotti, la "Sagra" llevó la música desde Perugia a uno de los tantos pequeños centros de provincia de

la región umbra, y, siguiendo a la orquesta, al coro y a los solistas, una gran parte de sus frequentadores se trasladó en esa oportunidad a Città di Castello *, en cuya iglesia de "San Domenico", ante un numeroso público local y de forasteros y prácticamente circundado por los frescos de diversos períodos de la Historia del Arte que decoran profusamente las paredes del templo gótico-románico, el maestro Hans Gillesberger hizo escuchar páginas musicales que desde el siglo XVIII no figuraban en

* Aunque ubicada dentro de la provincia umbra, *Città di Castello* se presenta circundada de un paisaje que participa tanto de la dulzura y serenidad de las tierras de la Umbria como de la vivacidad, del color y del movimiento del paisaje toscano. Situada a diez minutos de *Monterchio*, pintoresco caserío de campo, en la capilla de cuyo cementerio se puede admirar el hermoso fresco de Piero della Francesca, "La Virgen del Parto"; a menos de media hora de *Borgo San Sepolcro*, encantador villorrio donde viera la luz el insigne pintor toscano, y a casi una hora de *Arezzo* —importante ciudad de la Toscana y tierra natal del padre de la música, Guido d'Arezzo, ciudad que al privilegio de poseer en su iglesia de "San Francesco" la obra maestra por excelencia entre los frescos de P. della Francesca, une el interés de su rica y antigua historia, todo lo cual hace de ella un importante centro artístico—, *Città di Castello*, favorecida por su ubicación geográfica y por sus vicisitudes históricas, se ha enriquecido de monumentos y obras pictóricas de notable valor artístico que testimonian un pasado de esplendor y las diversas influencias político-históricas y artísticas a que la ciudad ha estado sujeta debido a su posición de avanzada hacia la región toscana. La antigua *Tifernum* de los romanos y *Castrum Felicitatis* de los longobardos, hoy Città di Castello, ha mantenido a lo largo de su historia elevadas tradiciones artísticas que se perpetúan en espléndidos palacios renacentistas, en ruinas antiguas, en iglesias góticas y románicas, en una rica pinacoteca, etc., monumentos y obras de arte que se presentan felizmente encuadrados, ya sea en una naturaleza que los realza, en las sugestivas calles y casas medioevales que los rodean, o en los palacios, museos e iglesias que conservan celosamente sus tesoros. Excelente escenario, por lo tanto, para los conciertos que la "Sagra" efectúa fuera de Perugia, Ciudad de Castillo fue elegida no sólo porque ella constituye un lugar de atracción para los "habitués" del festival perugiano, especialmente para los extranjeros, sino también para la favorable acogida que tales iniciativas encuentran de parte del público local, lo que se debe principalmente al inteligente trabajo de sistemática propaganda que desarrollan los miembros del "Comité ejecutivo" local pro "Sagra", cuyo Presidente, un arquitecto, y la secretaria, una doctora en medicina, con tal de recibir la visita anual de la "Sagra" a su ciudad, movilizan a la gran mayoría de los habitantes del lugar y de las fracciones vecinas y de esta manera aseguran al concierto de la "Sagra" un público numeroso que, por una parte, justifica los mayores gastos que significa el traslado desde Perugia de un coro, de una orquesta, de solistas y de los representantes de la prensa, y que, por otra, invita a llevar la música año tras año de preferencia a una ciudad donde sus moradores demuestran apreciar una iniciativa que les da la oportunidad de escuchar buenos conciertos en su propia casa, sin tener que trasladarse a los grandes centros, los únicos que gozan habitualmente del privilegio de más de una temporada anual de grandes conciertos.

los programas de concierto, páginas que fueron seleccionadas para la ocasión en forma de que ellas ofrecieran una síntesis del más importante aspecto de la producción de este destacado maestro de la Escuela Veneciana, a cuya tradición su poderosa personalidad aportara un potente sople renovador.

Al género sacro pertenecen, en consecuencia, las partituras corales "a capella" ("Miserere" — "Beatus vir" — "Credo" — "Laudate Dominum") y el soberbio "Dies Irae" para voces e instrumentos, escuchados al coro y a la orquesta de la "Wiener Singakademie", que actuaron bajo la inteligente dirección del maestro Hans Gillesberger. En ellas el compositor (fecundo autor de numerosas Misas y Salmos) se revela como un autorizado representante de la Escuela Veneciana por la perfecta estructura polifónica a grandes líneas de estas creaciones, cuya sólida arquitectura Lotti enriquece y vivifica con una profunda e intensa emotividad que, reflejando el significado expresivo del texto, presenta en perfecta fusión los valores de su inspiración con los de su pericia técnica, la cual se manifiesta, asimismo, en el frecuente uso del cromatismo (que J. S. Bach llevaría más tarde a extremas consecuencias), del que el *Maestro di Cappella* de "San Marco" se sirve para obtener determinados efectos expresivos.

Pero será mejor proceder con orden: en el admirable "Miserere" no es sólo la grandiosa estructura contrapuntística, el oportuno uso del cromatismo o la elevada inspiración del autor lo que determina los valores de este expresivísimo trozo coral "a capella", ya que a sus elevados resultados el compositor llega también a través de logradísimos cambios rítmicos que agregando, por una parte, vitalidad a este imponente trozo coral, destacan, por otra, la substancia expresiva que esta bella página de música sacra posee en alto grado. Especialmente feliz se revela la escritura de la última fuga, dinámica y ricamente cromática: "*Tunc imponent super altare tuum vitulos*".

Movido, de ritmo inquieto, el "Beatus Vir" se desarrolla en frases cortas, en las que la espléndida actuación del Coro de la Academia de Canto de Viena exaltó tanto la intensa expresividad de la obra como la agilidad de su compleja escritura.

El tratamiento de las voces "a capella" resultó especialmente logro en el "Credo", que se caracteriza por un sinuoso cromatismo tendiente a producir el clima dramático que domina casi por completo en este "Credo" lottiano, cuya pequeña partitura constituye un exponente de perfecto contrapunto.

En el "Laudate Dominum" el autor interpreta el Salmo bíblico

Nº 150 de alabanzas al Altísimo, transponiendo el texto a las voces de un coro mixto "a capella", las que se expresan en una especie de madrigal alegre, fresco, exultante, eminentemente descriptivo, sucediéndose en forma circular, en frases cortas, con ritmos de movimiento pendular, con frases en "staccato" o muy movidas, mediante un tratamiento coral ingenioso en el que la inspiración y la pericia polifónica de Lotti, se presentan en feliz combinación. Excelentemente guiado por H. Gillesberger, el Coro de la Academia de Canto de Viena, en la ejecución del "Laudate Dominum" demostró conocer todas las reglas y los secretos del canto coral.

"*Dies Irae*".

Si los cuatro trozos ya descritos, cada uno de los cuales presenta un carácter diferente, evidencian una constante de valores que se manifiesta en un potente impulso creador y en una pericia técnica que se orienta hacia una brillante tendencia del autor a la polifonía grandilocuente, el "Dies Irae", para coros, solistas y orquesta es —a su vez— una partitura de vastas dimensiones y sólidas formas arquitectónicas *, en

(*) La partitura consta de una introducción orquestal, de ocho coros para voces mixtas, uno para voces masculinas y uno para voces femeninas con acompañamiento instrumental; de dos dúos para tenor y mezzo-soprano e instrumentos, tres arias para tenor y una para mezzo-soprano. La introducción orquestal se presenta en amplias y expresivas frases en las que se intercala un tema fugado, expuesto y desarrollado sucesivamente por el órgano, los cellos, los contrabajos y los violines a través de hermosas ideas que son completadas en un "tutti" orquestal. En el primer coro: "*Dies Irae... —Quantus tremor..., quando judex..., cuncta stricte discussurus*", —cuya escritura prevalentemente cromática se traduce en efectos altamente expresivos—, breves compases de los vientos dan paso a las voces femeninas, las que alternadas primero con las cuerdas y después con las voces masculinas, llevan a un "tutti" amplio y potente. Anunciadas por las trompetas y en seguida por las cuerdas, las frases del segundo coro: *Tuba mirum spargens sonum..., coget omnes ante thronum*, constituyen una imponente y hermosa página coral, perfectamente coherente con su texto. A ella sigue el aria para tenor: "*Mors stupebit et natura...*" con acompañamiento de cellos y violines, aria que precede al dúo: "*Liber scriptus proferetur...*", en el que el discurso del tenor y de la mezzo-soprano se mueve sobre un fondo orquestal. Se llega, así, al gran coro con acompañamiento de órgano en su primera parte, iniciado con un espléndido fugado de las voces femeninas, cuyas frases de elevada expresividad, que poseen un carácter profundamente religioso: "*Judex ergo..., quidquid latet...: nil inultum remanebit*", van seguidas por los vientos y las cuerdas que, a su vez, preceden otra hermosa frase fugada del coro femenino: "*Quid sum, miser tunc dicturus?*", desarrollada sobre una inspirada "appoggiatura" orquestal, frase que da paso al órgano y a los tenores que en un "pianissimo"

la que dinámicos pasajes corales, de gran fuerza expresiva van alternados con dúos y arias de la más pura vocalidad, que no sólo poseen el inconfundible sello de la época en que fueron escritos, sino que revelan el absoluto dominio técnico (que sobrepasa los límites del "métier") que el maestro veneciano había alcanzado en sus años de madurez. En efecto, el "Dies Irae" (lo mismo que los coros "a capella" anteriormente men-

de gran efecto: "*Quem patronum rogaturus...*", se alternan con los cellos y con las voces femeninas, todos los cuales del "pianissimo" pasan al "piano" en un noble discurso: "*Rex tremendae majestatis...*", discurso que en su frase final: "*salva me, fons pietatis*", alcanza la más elevada inspiración, concluyéndose con un "pianissimo" de las cuerdas. Una segunda aria para tenor, atenuando la dolorosa intensidad y la profundidad de los depurados acentos del coro anterior, con las expresivas pero serenas frases del "*Recordare, Jesu pie... ne me perdas illa die*", conduce a un coro pleno, con acompañamiento orquestal: "*Querens me sedisti lassus; redimisti...*". Compases iniciales del órgano, al que siguen las cuerdas, presentan el quinto coro de la obra, hermoso ejemplo de contrapunto y cromatismo, rico de substancia expresiva y sabiamente matizado con un fondo de violines. Es un coro masculino el que, después de una introducción orquestal, entona en un "allegro" las primeras frases del "*Ingemisco tamquam reus... supplicanti parce Deus*", seguido por las voces femeninas con las que en un "tutti" coral, sobre el cual resaltan las trompetas (las trompetas doradas de Bach), completan el trozo. La tercera aria para tenor: "*Qui Mariam absoruisti... mihi quoque spem dedisti*" —concebida sobre un expresivo fondo de los violines y cuya segunda parte es continuada en dúo con la mezzo-soprano: "*Preces meae non sunt dignae...*"—, presenta una larguísima vocalización sobre la palabra "quoque", acompañada sólo por el violín "concertino", que resulta intensamente expresiva, sobre todo en su primera sílaba. El coro siguiente, gran coro de sonido pleno: "*Inter oves locum praesta...*" es tratado en forma de fuga, iniciada por los bajos quienes preceden a los tenores, a los barítonos, y éstos, a las voces femeninas, coro cuyo trabajo polifónico grandilocuente va apoyado por la orquesta. Al órgano y a las cuerdas les corresponde iniciar y acompañar el aria para mezzo-soprano: "*Confutatis maledictis...*", pasaje que no está a la altura del resto de la obra. Trompetas y voces masculinas se combinan felizmente en el coro: "*Oro supplex et accitinis...*". El penúltimo coro, uno de los más hermosos del "Dies Irae", escrito para voces femeninas, con introducción y acompañamiento de cellos y violines, traduce con sublime recogimiento su texto: "*Lacrymosa dies illa, qua resurget ex favilla*". Al solemne "tutti" orquestal que precede y acompaña el coro final: "*Judicandus homo reus: huic ergo parce Deus*", se agrega un "tutti" coral con sonido pleno, grandioso, dramático, que en las dos últimas palabras del texto, "parce Deus", se hace intensamente expresivo por obra del cromatismo que agita la línea melódica de los últimos compases de la partitura, la cual aunque, según Giuseppe Piccioli, "se presenta completa en el texto musical, carece de las últimas palabras de la secuencia: *Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amén*". Lo que no debe atribuirse a un texto musical incompleto o a pérdida de algunas de sus páginas con el pasar del tiempo, sino exclusivamente al hecho de que estas palabras se cantaban casi siempre en gregoriano, como lo comprueban otros ejemplos de la época, de otros autores".

cionados) pertenece a la producción lottiana del período en que el músico había ya abandonado definitivamente el género teatral. Su partitura —de la cual se conocen tres copias manuscritas de la época, que se encuentran una en Viena y dos en Alemania—, revisada y transcrita por especialistas de la Fundación “Giorgio Cini” de Venecia (Giuseppe Piccioli efectuó la revisión de las obras presentadas en este concierto y la transcripción del “Dies Irae”, basándose en la reproducción fotográfica de las antiguas copias manuscritas y en la copia moderna elaborada con perfecto conocimiento de la materia por el padre Siro Cisilino, también él de la Fundación Cine), fue ejecutada, como las otras obras en programa, de acuerdo con el material preparado, al decir de G. Piccioli, “con absoluto respeto de los textos originales, en cuya transcripción se han tenido presentes en todo momento las finalidades y modalidades de la época y de la Escuela a que tales partituras pertenecen. Su transcripción ha dado lugar a diversos problemas de índole instrumental, especialmente porque en la presente edición se han querido conservar únicamente los instrumentos indicados por el autor”.

Este elevado criterio artístico —el único válido y posible, de absoluta fidelidad al texto original—, guió también la labor del maestro Hans Gillesberger y prevaleció en su versión del “Dies Irae” y en la ejecución impecable que él obtuvo del elemento coral y orquestal que lo acompañó, el cual, hoy por hoy, tratándose de música sacra —antigua o moderna— difícilmente encuentra un digno rival en Europa.

Los solistas, por su parte, dieron de sí, en cuanto a intérpretes, todo aquello que no lograron alcanzar con sus limitadas capacidades y condiciones vocales, y tanto el tenor (Petre Munteanu), cuya voz oscila en las notas del registro medio y en los “sforzando”, como la joven mezzosoprano (Gabiella Carturan), artista de fina musicalidad cuyo timbre opaco afecta la calidad de su voz, y disminuye —muy a su pesar— sus posibilidades de cantante, participaron en la ejecución y adhirieron a la eficaz labor del director y del coro y orquesta de la “Wiener Singakademie” sólo en calidad de intérpretes sensibles y plenos de buena voluntad.

Polifonistas italianos.

Encontramos nuevamente al maestro Hans Gillesberger, esta vez dirigiendo el “Wiener Kammerchor” en la iglesia “Santa Giuliana” de Perugia, donde la XIII “Sagra” ofreció una audición coral en la que se escucharon obras de polifonistas italianos de los siglos XVI, XVII y

XVIII, entre los que ocuparon puestos de honor Pierluigi da Palestrina, Andrea y Giovanni Gabrieli y Claudio Monteverdi junto a Alessandro Scarlatti, Ludovico Grossi da Viadana e Felice Anerio.

El programa incluyó algunos ejemplos de la producción de estos grandes cultivadores de la polifonía en Italia: "*Stabat Mater*", de Palestrina (1526?-94); "*Exultate justi*", de Grossi da Viadana (1564-1645); "*Venite ad me*", de Anerio (1560-1614); "*Salmo penitenziale*", de A. Gabrieli (1510-86); "*Canticum Simeonis*" y "*Jesu, mi dulcissime*", de G. Gabrieli (1557-1612); "*Incenerite spoglie*", de la serie de madrigales de Libro VI, titulada "*Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata*", de Monteverdi (1567-1643) y "*Exultate Deo*", de Scarlatti (1659-1725), ejemplos significativos que perteneciendo, por sus reducidas dimensiones, al grupo de las obras menores de estos compositores, representan, sin embargo, un aspecto importante de su creación (algunas de ellas constituyen pequeñas obras maestras) y compendian, en cierto modo, doscientos años de fecunda vida musical italiana.

La inteligente labor del maestro Hans Gillesberger y la eficaz actuación del "Coro de Cámara" de Viena, quienes año tras año prestan su preciosa colaboración a la "Sagra" se hizo acreedora a especiales elogios en esta oportunidad. Pero me limitaré a señalar la claridad con que el director y el coro reconstruyeron las sabias estructuras polifónicas y el sentido de religioso recogimiento que alienta en el inspirado trabajo palestriniano; la precisión rítmica y la nobleza de expresión que impregnó las grandiosas y aereadas frases de la obra de Grossi; el relieve que las sonoridades plenas del coro y su inteligente trabajo dieron a los valores constructivos y expresivos de la hermosa composición de Anerio; el dinamismo con que animaron el inquieto ritmo de los diversos momentos del estupendo "Salmo penitencial", de A. Gabrieli, trabajo de rica y atrayente armonización y de gran espiritualidad; la forma altamente lograda en que ejecutaron las dos obras de G. Gabrieli, ambas de ritmo cambiante y de potente impulso creador, especialmente el admirable "*Canticum Simeonis*", partitura extensa y de gran envergadura, en la que un breve pasaje de sabor gregoriano acentúa la espiritualidad de la obra y da un mayor realce, por contraste, a las invocaciones que el autor trata en tesitura alta y a las frases exultantemente expresivas que la completan; al depurado lirismo con que el coro vertió los dramáticos acentos de la partitura monteverdiana, tanto en las hermosas frases lentas de su primer tiempo como en las sucesivas invocaciones en las cuales el compositor trata las voces del coro en un juego polifónico que, agregando estructura sobre estructura a la obra,

la eleva a la perfección de su forma, simultáneamente a la cual va intensificando el clima dramático por obra de las sopranos, cuyas voces, tratadas nuevamente en tesitura alta, entonan lamentos que resultan de gran efecto expresivo; y, finalmente, la propiedad de la interpretación coral en el "*Exultate Deo*", de Scarlatti, cuya "gioiosa" atmósfera al-luyástica fue vertida con fina sensibilidad, en un ágil discurso pleno de transparencia que reflejó el dinamismo y el complejo trabajo de las líneas fugadas de la obra.

(Continuará)