

EL LLANTO DE LA MADRE

OCHO SIGLOS DE *STABAT MATER*

“La Madre piadosa estaba / junto a la cruz y lloraba / mientras el Hijo pendía”. La primera estrofa del *Stabat mater* –recordada aquí en la traducción castellana de Lope de Vega– resume así uno de los textos religiosos más y mejor tratados por los compositores de todos los tiempos. El triple centenario del nacimiento de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), autor de la más célebre de las traducciones musicales de esta secuencia latina, nos invita a repasar su apasionante recorrido histórico.

Textos: Rafael Fernández de Larrinoa



El Descendimiento, Roger van der Weyden (1443), Museo del Prado.

En el año 431, el patriarca Cirilo de Alejandría (de actualidad gracias a su resurrección cinematográfica en *Ágora* de Alejandro Amenábar) presidió el Concilio de Éfeso. Allí se dirimió por vez primera un asunto mariano: la virgen María ¿debía ser honrada como Θεοτόκος (madre de Dios) o únicamente como χριστοτόκος (madre de Cristo)? El feroz Cirilo –quien consiguió mediante trampas y sobornos la excomunión y destierro de su rival Nestorio de Constantinopla– proclamaba “Me sorprende que algunos pongan en duda que la virgen deba ser llamada Theotókos, pues si nuestro señor Jesucristo es Dios ¿cómo no va a ser madre de Dios aquella que le dio a luz?” Como trasfondo de esta aparentemente inocente diatriba estaba la cuestión acerca de la naturaleza humana o divina de Jesús, la fuente principal de los cismas y herejías sufridos por el cristianismo a lo largo de su existencia: ¿es Jesús el “Dios hijo” dictado por la ortodoxia trinitaria o fue únicamente un hombre “teledirigido” por Dios para propagar su mensaje? Teología aparte, la reafirmación de la importancia de María que resultó del concilio impulsó en el ámbito bizantino una devoción hacia la madre de Dios –hasta entonces, una figura secundaria– que acabaría por encumbrarla como Reina de los Cielos y la convertiría en la fémina más reverenciada, no ya del panteón cristiano, sino del conjunto de las religiones abrahámicas.

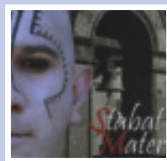
DE LA REGINA CÆLORUM A LA MATER DOLOROSA

La extensión de este fenómeno al ámbito occidental tuvo lugar algunos siglos después. Una de sus primeras huellas la encontramos en la antifona *Salve Regina* –saludo a la virgen como monarca celestial en lengua latina compuesto en el siglo XI. La entronización de la virgen se vio sancionada iconográficamente desde principios del siglo XII en iglesias románicas como las de Sant Pere de Sorpe y Santa María de Taüll en Lérida (1123), y coronada en el siglo XIII mediante las magnas obras literario-musicales *Les Miracles de Notre Dame* (1218-1228) del trovero Gautier de Coincy o las *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso X “El Sabio” (1284). Sin embargo, frente a la *Regina cælorum* (Reina de los cielos) exaltada por los príncipes y teólogos de la Iglesia, la figura de

la virgen encontró rasgos más plebeyos al entrar en contacto con algunas de las corrientes rigoristas que agitaron las bases de los estados católicos durante el siglo XIII, en respuesta a la creciente opulencia y corrupción eclesiástica. En Italia, el movimiento franciscano activó resortes de la devoción popular que desembocaron en la eclosión del fenómeno de los flagelantes. En 1259, tras la remisión de una severa

hambruna, miles de ciudadanos tomaron la ciudad de Perugia cantando himnos, portando cruces y autoflagelándose. Este fenómeno de histeria colectiva, que vino acompañado de fanáticos gestos de caridad y arrepentimiento, así como de linchamientos espontáneos de judíos y clérigos, se extendió con pavorosa intensidad por el norte de Italia y la Europa continental, cristalizando en la constitución de las

EL STABAT MATER Y SUS CONEXIONES POPULARES

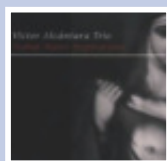


ZANATE & ASOCIADOS

Stabat mater

Fonarte Latino CDDR 4050 2009

La otra cara de la moneda. El grupo mexicano de rock progresivo reactiva la secuencia medieval con una mezcla de estilos evocadora de Jarre y Lloyd Webber, aderezada con elementos étnicos. Para los flagelantes del siglo XXI.



VÍCTOR ALCÁNTARA TRIO

Stabat mater inspirations

Organic ORGM 9716 2000

Pocas veces la fusión entre el jazz y la música clásica (en esta ocasión, a través de la música de Pergolesi) había producido un resultado tan satisfactorio. Una delicia de principio a fin que hará a muchos recolocar sus discos de Jacques Loussier al fondo de la estantería.



TENORE E CUNCURDU DE OROSEI

Voices De Sardinna

Winter & Winter 910 021-2 1999

Cuidadamente presentado, este doble compacto presenta una selección de polifonía sarda tradicional a cuatro voces (voche, mesu voche, cronta y bassu) en una interpretación de impactante intensidad que incluye un Stabat mater.



MICROLOGUS

O Yesu dolce

Opus 111 OPS 30-169 1997

Este compacto recoge diversos laudi polifónicos venecianos y florentinos del siglo XV interpretados por los no siempre convincentes Micrologus. Conforme a la época, los laudi son acompañados por ensembles de bassa (flauta, laúd, arpa) y alta (metales y lengüetas).



ENSEMBLE ORGANUM

Laudario di Cortona

Harmonia Mundi HMC 901582 1996

El laudario de Cortona es una de las fuentes musicales más importantes de la lauda del siglo XIII. El Ensemble Organum realiza una muy interesante reconstrucción de un misterio medieval basándose en esta fuente.



DONNI DI L'ESILIU

Corse - Polyphonies Féminines

Buda 19777772 1992

La polifonía corsa también ha preservado el canto del Stabat mater. El grupo femenino Donni di l'Esiliu reconstruye ésta y otras obras de tradición oral en interpretaciones que unen autenticidad con sensibilidad.

hermandades laicas que conocemos como cofradías (it. *confraternità*).

Bajo esta sensibilidad presidida por la participación emotiva y física en el dolor de la Pasión, la imagen de la virgen incorporará motivos de una desconocida truculencia: la descripción del rostro y del cuerpo ensangrentados, la petición de ser crucificada con su hijo, la vergüenza por la desnudez del hijo o la voluntad de ser sepultada viva en su tumba constituirán los nuevos atributos de la virgen de los humildes, la *mater dolorosa*.

LOS LAUDI SPIRITUALI

La seña de identidad musical de los flagelantes fue la *lauda spirituale*, un tipo de oración cantada de orígenes franciscanos. Pese a que san Francisco de Asís (ca. 1181-1226) había compuesto un pionero *Cantico del Sole* (*Laudes creaturarum*)—considerado uno de los textos literarios más antiguos conservados en lengua italiana—, corresponde al lunático fraile Jacopone da Todi (1236-1306) la fundación del género, así como la más que dudosa autoría del *Stabat mater*. Los primeros *laudi* (como el propio *Stabat mater*) fueron compuestos en latín, pero pronto adoptaron los diversos dialectos itálicos y se propagaron fuera de los claustros franciscanos. El empleo del *Stabat mater* por los flagelantes está documentado por vez primera en los anales genoveses en 1388, mientras su uso por parte de la hermandad de los *Bianchi* (it. blancos) —ligados históricamente a este himno— está registrado por vez primera en Provenza al final del mismo siglo.

Tras sucesivos rebrotes del movimiento de los flagelantes, y las consiguientes condenas eclesiásticas, a lo largo del siglo XIV y de principios del XV las cofradías perdieron gran parte de su original virulencia. Su labor penitencial se circunscribió a la celebración de procesiones durante festividades religiosas como la Semana Santa o el *Corpus Christi*, aunque sus actividades alcanzaron muchos otros ámbitos, especialmente evangélicos y caritativos. Como resultado de este proceso, durante el siglo XV los *laudi* fueron ganando en elaboración artística: adoptaron la polifonía (a dos o tres voces) y su composición e interpretación se delegó cada vez más a músicos y poetas profesionales, como el veneciano Leonardo Giustiniani o el florentino Feo Belcari, respectivamente.



Arriba: estatua de San Cirilo de Alejandría, Iglesia de San Nicolás, Malá Strana, Praga. A la derecha: ilustración procedente de uno de los manuscritos de las *Cantigas de Santa María* (siglos XIII-XIV).



Gracias a lo emotivo de su asunto y al hecho de estar escrito en lengua latina, el *Stabat mater* alcanzó una enorme difusión internacional y su texto se incorporó a numerosos misales en toda Europa como secuencia (fragmento cantado tras el aleluya

en la misa medieval). La versión recogida en el *Liber Usualis* —la habitualmente interpretada por las agrupaciones gregorianistas actuales— corresponde a este periodo, aunque no fue la única versión monódica (ni la más antigua) en circulación.



Las versiones polifónicas no se hicieron esperar, de modo que hacia finales de siglo encontramos ya varias versiones de muy distinto cuño y procedencia: tres de origen inglés en el *Eton Choirbook* (compilado entre 1500 y 1505), la de Innocentius Dammonis (estrófica a 4 voces, en auténtico estilo laudístico italiano), así como la firmada por el “príncipe de los músicos”, Josquin Desprez, compositor que, según especialistas como Helmuth Osthoff, debe importantes rasgos de su estilo a la asimilación de la *lauda* durante su servicio en la corte milanesa en la década de 1470.

UN SIGLO Y MEDIO EN EL LIMBO

Paradójicamente, esta privilegiada integración del *Stabat mater* en la liturgia oficial estuvo a punto de provocar su extinción. El estallido de la cuestión luterana y la reacción contrarreformista impuso, tras el Concilio de Trento, la depuración de la liturgia católica y la eliminación de aquellos cantos de la misa que, como las secuencias, habían ido incorporándose de forma espuria al milenario acervo gregoriano durante la baja Edad Media. Paradójicamente, mientras el carácter popular y ajeno a la liturgia de los *laudi* les abrió un nuevo periodo de esplendor, el *Stabat mater* fue expurgado del nuevo *Misal Romano* (1570) —al igual que el resto de secuencias,

Arriba: *El Santo Entierro*, escultura en madera policromada, que perteneció al retablo de la capilla del Sepulcro o del Obispo de Mondoñedo en el claustro del desaparecido Convento de San Francisco en Valladolid, actualmente en el Museo Nacional de Escultura, Valladolid.
A la derecha: *La Virgen de las Cuevas*, Francisco de Zurbarán (h. 1655), Museo de Bellas Artes de Sevilla.



excepto el *Victimæ paschali laudes*, el *Veni, Sancte Spiritus*, el *Lauda Sion Salvatorem* y el *Dies Iræ* de la misa de difuntos— hasta su definitiva rehabilitación en 1727 por el papa Benedicto XIII.

De este modo, el *Stabat mater* entró durante un siglo y medio en un peculiar limbo legal que en ningún caso supuso su olvido, como demuestra el hecho de que fuera el papa Gregorio XIV quien encargara a Palestrina la composición del celebrado *Stabat mater* a 8 voces (ca. 1590) para su

uso en su capilla privada. El peculiar estatus de este texto explica que, por vía de la excepcionalidad, la obra de Palestrina fuera interpretada en la Capilla Sixtina como ofertorio de la misa del Domingo de Ramos durante todo el siglo XVII. Podemos recordar también la autorización del papa Clemente X a la ciudad de Venecia para la utilización de la secuencia en la festividad de los Siete Dolores de la Virgen, tal como quedaría universalmente establecido a partir de 1727. Gracias a la



Vidriera de la Basílica de Notre-Dame, Ginebra, Suiza.

bula veneciana debemos la composición del *Stabat mater* de Vivaldi, cuya aparente fragmentación (sólo están puestas en música las 10 primeras estrofas del total de 20) se explica por el hecho de que fue destinada para la celebración de las vísperas, no de la misa. En efecto, para su uso en el oficio, el largo texto del *Stabat mater* se divide en tres secciones (himnos) que se reparten a lo largo de las vísperas (estrofas 1-10), los maitines (11-14) y los laudes (15-20).

Estas y otras excepciones papales no explican, sin embargo, la persistencia del género durante este periodo. Fueron principalmente las cofradías las que mantuvieron viva la secuencia mariana mediante el encargo continuado de nuevas obras para sus celebraciones. Es el caso de la napolitana cofradía *dei Cavalieri della Vergine dei Dolori*, a quien debemos la obra de Alessandro Scarlatti (ca. 1715) y la famosísima de Pergolesi (1734), compuesta sólo siete años después de la readmisión del texto en la liturgia oficial. En cualquier caso, la interdicción eclesiástica sufrida por el *Stabat mater* durante este tiempo tuvo como consecuencia la inexistencia de un desarrollo estilístico a nivel europeo. Según afirma Jürgen Blume en su tesis doctoral sobre el tema, la supervivencia del *Stabat mater* en ámbitos locales aislados entre sí fomentó una cierta endogamia estilística que explica la existencia de tradiciones tan definidas y contrapuestas como la romana, por una parte, y la veneciana o la napolitana por otra. Así, la línea romana insistió en el *stile antico* (polifonía coral) y produjo obras como las de Bononcini, la impresionante versión a 10 voces de Domenico Scarlatti o la no menos ambiciosa de Caldara, pionera en la contraposición de un cuarteto vocal solista al coro. Mientras tanto, las líneas veneciana y napolitana se vieron fuertemente influidas por el estilo de la modesta *cantata morale* (o *spirituale*), escrita para ser interpretada a una o dos voces, con un sencillo acompañamiento de bajo continuo, y utilizada para poner en música textos religiosos no litúrgicos.

ENTRE LA IGLESIA Y EL TEATRO

El *Stabat mater* de Pergolesi no es sólo la obra más influyente del género, sino una de las más difundidas y celebradas de todo el siglo XVIII. Fundadora, en cierto modo, del clasicismo dieciochesco por su

CRONOLOGÍA DEL STABAT MATER

1450 1500	1550 1600	1650 1700	1750 1800	1850 1900	1950 2000
John Browne Richard Davy William Cornysh Robert Hunt Josquin Desprez Innocentius Dammonis Alonso de Alba Pedro de Escobar Franchinus Gaffurius Gaspar van Weerbeke	António Carreira G. M. Nanini Orlando di Lasso Iacobus Regnart G. P. Palestrina Sebastian de Vivanco Felice Anerio Antonio Coma Sulpitia Cesis G. F. Sances	M. A. Charpentier Antonio Caldara Emanuele d'Astorga Agostino Steffani Antonio Bononcini Alessandro Scarlatti Domenico Scarlatti Antonio Vivaldi Antonio Lotti G. B. Pergolesi	Tommaso Traetta José de Nebra F. J. Haydn Antonio Soler J. B. Vanhal Luigi Boccherini Giovanni Paisiello Franz Schubert J. C. Arriaga Gioacchino Rossini	Theodore Dubois Saverio Mercadante Franz Liszt Antonin Dvořák Joseph Rheinberger Giuseppe Verdi Zoltán Kodály Karol Szymanowski Virgil Thomson Francis Poulenc	Krzysztof Penderecki Herbert Howells Frank Martin Henryk Górecki Ennio Morricone Arvo Pärt Salvador Brotons Vladimír Godár Bruno Coulais Karl Jenkins

En **negrita**, autores de los *Stabat mater* más destacables. En **rojo**, autores españoles o que compusieron su *Stabat mater* en España.

economía de medios, la claridad de sus líneas y su acertado equilibrio entre el estilo sacro y el teatral, la obra fue además –según estimaciones de Dennis Shrock– la más reimpresa de su siglo. Otra muestra de su excepcional proyección es la cantidad y la distancia temporal de los arreglos y adaptaciones de esta obra. Entre ellos destaca en primer lugar el que escribiera Bach para su *Salmo 51* “Tilge, Höchster, meine Sünden” BWV 1083, pero también los de Johann Adam Hiller (el creador del *Singspiel*), Giovanni Paisiello (el autor de *El barbero de Sevilla* que costó a Rossini el fracaso del estreno de su ópera homónima), Antonio Salieri (el presunto asesino de Mozart en el drama pushkiniano y en el film *Amadeus* donde, por cierto, figura la obra de Pergolesi en un breve “cameo”) o Alexey Lvov (el compositor del himno ruso incluido en la *Obertura 1812* de Tchaikovsky).

En un siglo que se recreó en los afectos íntimos, la contenida expresividad de esta obra mereció encendidos elogios fuera de las esferas musicales. Podemos citar el caso de Rousseau, quien afirmó en su *Dictionnaire de musique* que “la primera estrofa del *Stabat mater* [de Pergolesi] es la más perfecta y emotiva salida jamás de la pluma de un músico”, o el de Ludwig Tieck, quien declaraba verse obligado a ocultar sus lágrimas cuando escuchaba esta obra, especialmente en “Vidit suum dulcem natum”.

El duradero entusiasmo provocado por la pieza no evitó la crítica de algunos sectores eclesiásticos (como la del padre Martini)

Virgen del Rosario, cerámica de Cristóbal de Augusta (1577), Museo de Bellas Artes de Sevilla.



por el carácter cuasi operístico de su música. Sea o no denunciado este aspecto, lo cierto es que la obra de Pergolesi contribuyó en no poca medida a la estandarización del procedimiento musical consistente en estructurar el texto de las obras sacras en números cerrados (arias, dúos, etc.), como ocurre con dos de las versiones del *Stabat mater* más notables del periodo clásico, la de Haydn (1767) y la de Boccherini (1781 y 1801). La primera –una obra de la que su autor estaba muy orgulloso– se mantuvo durante la década de 1780 en los progra-

mas de los *Concerts spirituels* parisinos, tras haber pasado por Viena y Leipzig. La de Boccherini, compuesta para el infante español Don Luis, presenta la particularidad de haber sido reescrita por él mismo veinte años después, en una versión con efectivos vocales y orquestales ampliados.

La última vuelta de tuerca en la “operización” de la secuencia mariana la facilitó, sin duda alguna, Rossini. Tras su despedida de los escenarios con *Guillermo Tell*, y en medio de una profunda crisis personal y artística, Rossini cosechó el último gran

éxito de su vida con esta polémica obra, estrenada en París en 1842 en la Salle Ventadour. Al igual que había ocurrido un siglo antes con la obra de Pergolesi, el enervorizado entusiasmo del público europeo fue ligeramente deslucido por las críticas de los representantes de la Iglesia, debido al inocultable carácter operístico de muchos de sus números (por ejemplo, el célebre “Cuius animam” para tenor). Aclamada en Italia como obra restauradora del arte sacro nacional, en Alemania suscitó un acalorado debate, y si Heine la ensalzó por su “pasión inmediata y exuberancia interior” —contraponiéndola a la “hipócrita gazmoñería” del *Paulus* de Mendelssohn—, personalidades tan opuestas entre sí como Wagner y Eduard Hanslick sentenciaron en la prensa musical su desaprobación. El primero la tildó irónicamente como producto “hecho a la medida de los salones parisinos”, aunque con el tiempo modificaría su opinión, mostrando su admiración por números como el “Quando corpus morietur” a *cappella*. Por su parte, el famoso crítico antiwagneriano afirmó tajantemente “Ésta no es música religiosa para alemanes”.

EL STABAT MATER ROMÁNTICO

El *Stabat mater* de Rossini adelantó algunos de los que serían rasgos distintivos del siglo XIX: En cuanto a la música sacra en general, su estreno en una sala de conciertos, en lugar de en un templo, marca la tónica de lo que ocurrirá cada vez con mayor frecuencia con misas, réquiems y otros textos litúrgicos. En cuanto al *Stabat mater* en particular, el compositor de Pérsaro aplica una paleta musical no muy diferente a la que le habría exigido una misa de difuntos. El *planctus* mariano se convierte así en una suerte de réquiem de carácter más contemplativo aunque sin su *terribilità* escatológica: algo parecido a su contraparte “femenina”.

Estas dos tendencias se expresan de forma meridiana en el *Stabat mater* (1877) de Dvořák, concebido a raíz del fallecimiento en 1875 de su hija Josefa (de dos días de edad) y completado tras la muerte en 1877 de los dos hijos que le quedaban: Růžena (de once meses de edad) y su primogénito Otakar (de tres años y medio). En esta magistral obra de más de hora y

media de duración, y gracias a un plan formal de amplias proporciones, Dvořák logró disimular el que quizá sea el defecto más señalado del texto latino: la escasa variedad (monotonía incluso) de sus registros expresivos. Tal vez debido a ello encontramos durante el siglo XIX con llamativa frecuencia una vía de aproximación monumental alternativa a la ensayada por el compositor checo. Hablamos de la integración del *Stabat mater* en obras de mayores proporciones que permitieran al compositor explotar el contraste hacia fuera, es decir, frente a las otras secciones de la obra.

Esta fórmula fue la escogida por Liszt, quien incluyó un *Stabat mater* en la tercera parte de ese incomprendido oratorio de dimensiones wagnerianas que es *Christus* (1867), pero también lo fue para Théodore Dubois y César Franck. Del primero es *Les sept paroles du Christ* (1867), el otrora oratorio más popular del Romanticismo francés, estrenado en Santa Clotilde de París en Viernes Santo, donde fue interpretado desde su estreno cada año hasta la segunda década del siglo XX. También incluye un *Stabat mater* el oratorio *Les Béatitudes* (1878) de Franck, organista en Santa Clotilde desde 1859, pero que, al contrario de la obra de Dubois, sólo llegó a interpretarse póstumamente. Tampoco debemos olvidar la accidental inclusión de un brevísimo *Stabat mater* en las *Cuatro piezas sacras* (1897) escritas por Verdi al final de su vida, así como el de Charles Villiers Stanford (1901), éste sí independiente y en clave postwagneriana.

EL STABAT MATER EN LA ERA DE ACUARIO

Un siglo después de Liszt, Dubois y Franck, Krzysztof Penderecki optó igualmente por integrar el *Stabat mater* (seis estrofas) en una obra mayor, su *Pasión según San Lucas* (1962). La combinación de serialismo, técnicas vocales extendidas (gritos, susurros, etc.) y juegos texturales característicos del compositor polaco, supuso la enésima adaptación del centenario *planctus* mariano a la cambiante sensibilidad de los tiempos. Significativamente, y pese a la disponibilidad de otros ejemplos —como la breve y camerística obra de Wolfgang Rihm, de un contenido neoexpresionismo que enlaza directamente con la II Escuela de Viena—, no han sido las



Imagen de San Francisco de Asís. En la página siguiente: Fresco ilustrando la letanía lauretana “María, casa de oro” en la Capilla de Nuestra Señora en Altenmarkt.



vanguardias europeas de posguerra el caldo de cultivo preferente para el *Stabat mater*. En efecto, en un siglo en el que la música sacra ha ido perdiendo completamente su función —o que, tras el Concilio Vaticano II, ha caído en manos de los aficionados a la guitarra y la pandereta—, y en el que el culto ha ido cediendo el espacio público ante muchos otros fenómenos culturales, la música religiosa de cierto fuste ha sobrevivido en ámbitos muy reducidos. Además, durante el siglo XX, la composición de música sacra ha supuesto una profesión de fe (católica) que no muchos compositores han estado dispuestos a hacer. Pero, cuando esto ha sido posible, han resultado obras de enorme poder evocador, como las del polaco Karol Szymanowski (1926) y Francis Poulenc (1950), escritas ambas en lenguajes de entreguerras. El formato sinfónico-coral y el aliento lírico de estas obras, herederas de la tradición romántica, persiste en obras más tardías como las de Herbert Howells (1965) y Salvador Brotons (1997).

Uno de los nichos más interesantes en la producción actual de *Stabat mater* es el procedente de los compositores especializados en música coral. Algunos de ellos —normalmente reputados directores de coro y/u organistas— han producido un rico repertorio *a cappella* (o con exiguo acompañamiento instrumental) de obras relativamente breves que suelen desenvolverse en lenguajes neomodales avanzados. Es el caso de las obras de los noruegos Knud Nystedt (1986) y Trond Kverno (1991), el suizo Carl Rütti (1992) o los estadounidenses Brian Schober (1994) y Frank Ferko (1999). El último filón del *Stabat mater* lo encontramos en los movimientos neorrománticos (o neoespirituales), protagonizados

por profesionales provenientes del jazz o de la música de cine que recogen en cierto modo el testigo del “minimalismo sacro” de Arvo Pärt —autor él mismo de un *Stabat Mater* (1985). Lo han proyectado hacia audiencias más amplias combinando procedimientos acústicos y étnicos mediante intensivos trabajos de postproducción. Entre estos cabe destacar la obra del eslovaco Vladimír Godár (2001), el francés Bruno Coulais (2005) o el galés Karl Jenkins (2007). El ingreso en el siglo XXI de la otrora humilde plegaria franciscana se produce con importantes interrogantes. En cualquier caso, no podremos negar que, tras ocho siglos de vida, ha dado de sí mucho más de lo que su anónimo creador habría nunca soñado... ❧

Rafael Fernández de Larrinoa (1972) es titulado superior de Musicología. Actualmente ejerce como profesor de Historia de la Música en la Escuela de Música Creativa y es profesor de Armonía y Composición en el Conservatorio “Joaquín Turina” de Madrid.



BROWNE – PALESTRINA – PÄRT

Fretwork. Taverner Choir. Andrew Parrott, director

Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★

VIRGIN 5 45272 2 DDD 61:24 1986-1996



PERGOLESI

Orchestra Mozart. Claudio Abbado, director

Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★

ARCHIV 477 8077 DDD 65:12 2009



ROSSINI

Akademie für Alte Musik Berlin. RIAS Kammerchor. Marcus Creed, director. Stoyanova, Lang, Fowler, Borowski

Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★

HARMONIA MUNDI HMA1951693 DDD 57:09 1999

Nos encontramos ante un disco considerado como indispensable por Hans van der Velden, fallecido promotor de la web www.stabatmater.info, dedicada en exclusiva a este género musical. Encontramos aquí cuatro obras que cubren prácticamente los ocho siglos de historia musical del *planctus* mariano, desde la versión en canto llano hasta la del estonio Arvo Pärt (1985), pasando por la de John Browne (ca. 1490, una de las primeras versiones polifónicas) y la de Palestrina.

El tratamiento camerístico dado por Andrew Parrott —uno de los pioneros en la defensa del principio de un cantante por parte— a las obras logra infundir a este recopilatorio una inesperada unidad. Sorprende la espléndida factura y originalidad de la obra a seis partes de Browne, de notoria influencia flamenca. La variedad y riqueza de las texturas y colores vocales de esta obra es amplificada por Parrott mediante la asignación de voces solistas a las numerosas secciones en *bicinium* o en trío, y de coro completo a las secciones a seis.

La obra de Palestrina recibe un tratamiento casi madrigalístico (“Eja mater, fons amoris”), de refinada transparencia gracias a la asignación de un cantante por parte y la inclusión de algunas glosas, recogiendo la práctica interpretativa de la época, con resultados muy diferentes a los obtenidos por agrupaciones más tradicionales como los Tallis Scholars o similares.

Como decíamos, la obra de Pärt no desentona en este entorno. De inspiración medievalista (a tres voces y con empleo consistente del pie rítmico troqueo la obra parece evocar el universo de la Escuela de Notre Dame), este *Stabat mater* se presenta aquí en una transcripción de la parte instrumental para *consort* de violas (originalmente, violín, viola y violonchelo).

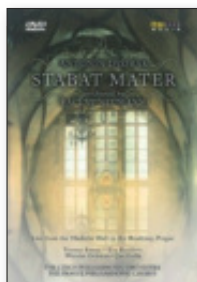
El registro de esta obra realizada por Claudio Abbado en 1985 con la Sinfónica de Londres (DGG) ha sido seguramente, a tenor de las continuas reediciones, el más vendido de la discografía. Desde entonces, la obra ha alcanzado una popularidad que la ha convertido en una especie de *Las cuatro estaciones* sacras, especialmente desde que las agrupaciones historicistas la han convertido en un paso obligado de su andadura discográfica. Una de las primeras grabaciones con instrumentos históricos es la preciosista de Christopher Hogwood (L'Oiseau-Lyre, 1989), resucitada en cierto modo en el registro firmado por su tocayo Rousset (Decca, 1999), con un reperto vocal más convincente y un enfoque más teatral. En una línea similar, con matices, se mueven la más jovial de Robert King (Hyperion, 1993) o la muy musical (cuerda muy matizada) de Gérard Lesne (Virgin, 2002).

Resultados más llamativos ofrecen las versiones de los italianos Rinaldo Alessandrini (Opus 111, 2000) y Fabio Biondi (Virgin, 2006). La primera apuesta por un dramatismo apoyado en efectos extremos, tanto en la elección de los *tempi* como en la propia ejecución instrumental. La segunda, de planteamientos esencialmente instrumentales (sonatísticos), se resiente de la afectación de David Daniels. El austriaco Nikolaus Harnoncourt (Teldec, 1994) sorprende una vez más por la gravedad de su aproximación, de retórica y peso furtwänglerianos pese al empleo de medios historicistas.

Entre tantas opciones, la nueva grabación de Abbado supone, no solo el reencuentro entre intérpretes “modernos” y criterios “historicistas” característicos de los nuevos tiempos en general y de esta segunda juventud de Abbado en particular, sino la reafirmación del valor musical de la mesura y la sencillez.

Esta singular obra rossiniana parece no haber tenido demasiado predicamento discográfico hasta tiempos muy recientes. La persistente confusión entre sus valores intrínsecos y sus cualidades operísticas ha propiciado versiones como la (por otro lado muy disfrutable) de Istvan Kertesz (Decca, 1988), dominada por los astros vocales de Pavarotti o Freni. En el otro extremo, lecturas como las de Muti (EMI, 1982) o Giulini (DGG, 1983) han parecido engullir a sus cantantes en opulencias orquestales extrañas al espíritu de la obra. El interesante contrapunto de la versión de Richard Hickox (Chandos, 1989), apoyada en la extraordinaria tradición coral inglesa, aporta una realización orquestal muy acertada, de tamizados colores y elocuente fraseo, aunque se ve algo devaluada por el extraño estilo aportado por el elenco solista. La lectura de Chung (DGG, 1996) desaprovecha las posibilidades de la Filarmónica de Viena y se nos antoja de enfoque algo envejecido, todo lo contrario que la más incisiva de ese rossiniano intermitente que es Chailly (Decca, 2003), parcialmente traicionada por sus cantantes, excepto por la celestial Barbara Fritoli.

Como en tantas ocasiones, el movimiento historicista ha ofrecido una inestimable oportunidad para revisar las bases interpretativas de esta obra, no del todo aprovechada por la algo rígida de Christoph Spering (Opus 111, 2001) sino, sobre todo, por la que aquí traemos. En efecto, la de Marcus Creed es una de las pocas versiones de las que puede decirse que erige al coro en su protagonista, sin que ello signifique demérito ni para la orquesta ni para el muy centrado elenco vocal.



DVORÁK

Orquesta Filarmónica Checa. Coro Filarmónico de Praga. Václav Neumann, director. Kenny, Randová, Ochman, Galla

Imagen: ★★★★★ / Valoración: ★★★★★

ARTHAUS MUSIK 102 109 DVD 87 MIN 1989
Subtítulos en inglés, alemán, francés y español
NTSC 4:3 / PCM Stereo

Sobre esta obra –los *Kindertotenlieder* del compositor checo, en palabras de Michael Steinberg– han pesado no pocos lastres. La duración, la uniformidad de sus *tempi* (sólo oscilan entre el Largo y el Andante) o la masiva plantilla sinfónico-coral exigida han espantado a los públicos y críticos revenidos de los excesos tardo románticos. Una solución provisional a este inconveniente lo ofrece la lectura camerística (con acompañamiento pianístico y efectivos vocales proporcionales, además de una duración inferior a la habitual) de Accentus (Naïve, 2008), con resultados no del todo satisfactorios en la parte coral.

Quien desee una buena toma de contacto con esta obra en su versión original puede recurrir a la infalible de Rafael Kubelik (DGG, 1977). El director checo desnuda como nadie el lirismo de esta obra, pero además está secundado por un cuarteto vocal inspirador, en el que destaca la sobresaliente actuación de Edith Mathis. Cabe lamentar nuestro desconocimiento del reciente y prometedor registro de Harnoncourt (RCA, 2009).

La era del DVD cuenta con dos muestras autótonas de gran nivel, la de Václav Neumann y la de Libor Pešek (ArtHaus, 1993). Nos decantamos por la primera debido a su mayor grado de concentración frente a la más rutinaria segunda. Rodada en un inmejorable marco arquitectónico (la Sala Vladislav en el castillo Hradčany de Praga), el maestro Neumann contagia a sus expertas huestes con su otoñal visión de esta obra, cercana en espíritu a la de Jirí Belohlávek (Chandos, 1991) pero de resultados más redondos.



SZYMANOWSKI

City of Birmingham Symphony Orchestra. CBSO Chorus. Simon Rattle, director. Szmytka, Quivar, Connell

Sonido: ★★★★★

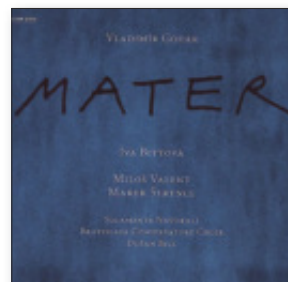
Valoración: ★★★★★

EMI DCD 5 55121 2 DDD 56:04 1994

El de Szymanowski es, posiblemente, junto al de Francis Poulenc, el *Stabat mater* más seductor producido por el siglo XX. Dudosos entre dedicar esta columna a uno u a otro, nos hemos decidido por el polaco debido al carácter menos individual del francés, indistinguible estilísticamente de obras como el Gloria o, aún más, los *Diálogos de carmelitas*. Concebido como un “réquiem campesino”, la declarada filiación folclórica del *Stabat mater* de Karol Szymanowski debe tomarse con prudente reserva. En efecto, el empleo optativo de la traducción polaca del texto original latino constituye en realidad el vínculo más sólido de esta originalísima obra con el nacionalismo musical.

Aunque relativamente escasas, las producciones discográficas de esta obra disponibles en el mercado alcanzan un buen nivel artístico. La de Polyansky (Chandos, 2001) destaca por ser una de las pocas entre las más recientes que optan por el texto en latín.

Podemos considerar a Simon Rattle como uno de los más firmes y sólidos valedores del compositor polaco de nuestro tiempo. Su *Stabat mater* ejercita un lirismo liberado de resabios románticos que dota a esta música de un carácter lunar, de un gélido onirismo resaltado por un sentido del color orquestal casi bartókiano. La parte vocal contribuye decisivamente al éxito de este registro, gracias al contraste ofrecido entre la fragilidad de Elzbieta Szmytka y el amenazador John Connell. Pese a la recomendación final del registro de Rattle, no queremos dejar de lado la firmada por Karol Stryja (Naxos, 2000), de densas atmósferas que confieren a la obra una cualidad irreal, casi fantasmagórica, de enorme poder evocador.



GODAR – Mater

Solamente Naturali. Marek Stryncl, director. Stálá Matka, voz

Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★

ECM 476 5689 DDD 45:50 2006

Como decíamos, son los compositores situados en la controvertida franja de los movimientos neotonaes (a menudo con ribetes neoespirituales) los que han dedicado al *Stabat mater* la mayor atención durante los últimos años. Así, si el réquiem ha encontrado en Andrew Lloyd-Webber o Zwiñgiew Preisner sus más comerciales aliados de los últimos tiempos, el *Stabat mater* no se ha quedado atrás. La obra de Bruno Coulais (Naïve, 2005), compositor catapultado a la fama gracias a la banda sonora del éxito internacional *Los chicos del coro* (2004), reúne afamados nombres (Laurent Korcia al violín, Guillaume Depardieu como solista vocal) y una interminable variedad de textos y procedimientos (étnicos, clásicos, contemporáneos, electrónicos, rock, etc.) que acaban por dotar a la obra de un perfil disperso y pretencioso.

Mucho más llana en su concepción y desarrollo, la obra de Neil Jenkins (EMI, 2008) aspira a la grandeza a través de un sinfonismo de *blockbuster* cinematográfico. Al final, las bases rítmicas y la simplicidad melódica del conjunto confieren al disco el discreto encanto de un sofisticado (y, por qué no, afortunado) álbum pop.

La obra de Vladimír Godár que aquí traemos (por los pelos), exhibe menores ambiciones, al menos en lo referente a la duración y a los efectivos instrumentales (orquesta de cuerda, clavicembalo). Pese a que no recomendamos la audición completa del disco pues podría resultar indigesta (*Regina coeli*), el *Stabat mater* presenta un acertado encaje de la voz étnica en un austero fondo que presenta algunas concomitancias de carácter con la *Sinfonía nº 3* de Górecki, obra que, casualmente, está inspirada también en un *planctus* mariano, esta vez de origen polaco.