Ciclo Sinfónico
Orquesta y Coro Nacionales de España

Gabriel Bebeșelea
Director

Jone Martínez
Soprano

Elsa Benoit
Soprano

Miguel Ángel García Cañamero
Director del CNE

PRIMERA PARTE
Charles Ives (1874-1954)
Central Park en la oscuridad [9']

Claude Debussy (1862-1928)
Nocturnos [25']
I. Nuages (Nubes)
II. Fêtes (Fiestas)
III. Sirènes (Sirenas)

SEGUNDA PARTE
Claude Debussy
El martirio de san Sebastián [35']
(Selección de Claudio Abbado)

LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN (1911)
per Claude Debussy
Livret per Gabriele d' Annunzio
Edition critique de Pierre Boulez et de Elko Kasaba.
EDITIONS DURAND S.A.
Editores y propietarios

CICLO SINFÓNICO 08

Vi **27** y Sá **28** NOV 19:30H
Do **29** NOV 11:30H
Duraciones aproximadas

Auditorio Nacional de Música
Sala Sinfónica

Radio Clásica (RNE) emitirá en directo el concierto del domingo 29 de noviembre. La grabación estará disponible durante un mes en rtve.es.

La noche entera en una gota

Hay lugares que la memoria sigue escuchando mucho después de haberlos dejado atrás. Los árboles de Central Park cobijan todavía el rumor de aquellas noches de verano, cuando la banda del casino sonaba al otro lado del estanque y el *ragtime* se escapaba por alguna ventana entreabierta. Bajo las ramas del Bois de Boulogne, un cortejo de coraceros relucía entre el gentío de una fiesta popular. Y en un bosque consagrado a Apolo, un laurel cualquiera acogía las flechas que abandonaban el cuerpo de san Sebastián. Charles Ives y Claude Debussy devolvieron la voz a esos ecos, y desde la penumbra despunta, poco a poco, el resplandor del paraíso.

Ives pensó *Central Park en la oscuridad* (1906) como reverso de *La pregunta sin respuesta*, y si aquella meditaba sobre «un asunto serio», nada menos que el silencio de los druidas, esta sería la «contemplación de nada serio». Tenía poco más de treinta años, prosperaba en el negocio de los seguros y vivía en el número 65 de Central Park West, en un piso que compartía con antiguos compañeros de Yale. En una nota a la partitura, Ives la describió como un retrato sonoro de lo que podía oírse en el parque unos treinta años atrás, antes de que el motor de combustión y la radio se adueñaran de la tierra y del aire. Así, las cuerdas sostienen la noche y el resto de la orquesta trae todo lo que viene a interrumpirla, desde los vendedores de periódicos que vocean la última edición hasta un caballo desbocado que salta la valla ante el griterío de los paseantes.

Lector temprano de Emerson y de Thoreau, Ives buscaba en el parque lo mismo que Thoreau en los bosques de Walden. Allí escribió el filósofo que todo sonido oído desde la lejanía se funde en una sola vibración, la de una lira universal, y habló de una melodía que, filtrada por el aire, conversaba con cada hoja de la arboleda. Las cuerdas podrían ser aquí esa lira: una extensa frase de acordes, casi inmóvil, retorna una y otra vez y se tensa como si la noche fuera ganando en hondura. Sobre ese fondo se van

sumando voces que se ignoran entre sí, como noctámbulos que vuelven a casa silbando. Asoma primero el clarinete, con una melodía ajena a la tonalidad, después la flauta, el oboe, un violín y un piano que ensaya a media voz lo que está por llegar: *Hello! Ma Baby*, el éxito de 1899, que estalla en un duelo de pianolas tras la tapia de un jardín, mientras una banda callejera se une al alboroto. Impasibles ante el tumulto, las cuerdas mantienen su paso, como si pertenecieran a otro tiempo, hasta que el estrépito se corta en seco y ya solo se escucha la oscuridad. Ives recordaba a un viejo cantero que desafinaba a pleno pulmón en los cultos al aire libre, y a su padre, que lo defendía con una lección: «No prestes demasiada atención a los sonidos. Si lo haces, puedes perderte la música».

Los *Nocturnos* (1899) de Debussy tardaron casi una década en encontrar su forma. Nacieron en 1892 como *Tres escenas al crepúsculo*, sobre poemas de Henri de Régnier, y, cuando el violinista belga Eugène Ysaÿe le estrenó el cuarteto de cuerda, Debussy las concibió de nuevo para él como unos *Nocturnos para violín y orquesta*. En 1894 le describió el proyecto con precisión de pintor: imaginaba un primer nocturno solo para cuerda, un segundo para flautas, metales y arpas, y un tercero que reuniera ambos grupos, en busca de las gradaciones de un único color, como un estudio en gris. Ysaÿe nunca llegó a interpretarlos, y sobre aquellos cimientos Debussy levantó un tríptico orquestal que, según confesó, le costó más desvelos que los cinco actos de *Peleas y Melisande*. La crítica no tardó en llamarlo «el Whistler de la música», en alusión a los nocturnos del pintor estadounidense James Whistler y, años después, el compositor replicaría con sorna que también a Maeterlinck se le conocía como «el Shakespeare belga».

Debussy pedía, en cambio, que el título se entendiera en un sentido más decorativo, con cuanto el término encierra impresiones y juegos lumínicos. Un cielo inmutable preside *Nubes*, y por él discurren las nubes, lentas y melancólicas, hasta desvanecerse en una agonía gris, teñida suavemente de blanco. La armonía queda suspendida en torno a una misma altura sin afirmarla, y las cuerdas con sordina tienden una veladura casi ingrávida bajo la melopea del corno inglés. En *Fiestas*, el vértigo de la

tarantela y sus acentos desafían el compás. A la llamada de las trompetas, una procesión deslumbrante y quimérica atraviesa la celebración sobre una sucesión de acordes que evoca el comienzo de *Tristán e Isolda*. Y sobre el vaivén innumerable del mar, las *Sirenas* elevan su canto entre risas y olas plateadas por la luna. Un coro de mujeres canta sin palabras y se integra en el entramado tímbrico de la orquesta como una contrapartida francesa a las muchachas-flor del *Parsifal* wagneriano. El 9 de diciembre de 1900 solo sonaron *Nubes* y *Fiestas*, a falta de coro femenino, y el ciclo completo debió esperar diez meses. Tras la versión íntegra, Pierre Lalo expresó en *Le Temps* cierta inquietud ante tanta sutileza, y Debussy le confió por carta que solo intentaba, tímidamente, librar a la música de unas tradiciones torpes bajo las cuales aquel arte podría sucumbir. Décadas más tarde, su biógrafo Marcel Dietschy condensó el tríptico en tres palabras que todavía lo explican: contemplación, acción, embriaguez.

El martirio de san Sebastián (1911) nació de una visión profana. En 1910, Gabriele D'Annunzio vio bailar a Ida Rubinstein en la *Cleopatra* de los Ballets Rusos, corrió a su camerino, se arrodilló para besarle los pies y supo que ella sería su santo. Aquel noviembre, de gira por Viena, Debussy recibió una carta del poeta con una pregunta casi amorosa, «¿Ama usted mi poesía?», y le respondió que la sola idea de trabajar juntos le producía ya una especie de fiebre. Por primera vez aceptaba un encargo sin haber leído siquiera el texto. Ante los versos iniciales, escribió a D'Annunzio que eran tan profundos que apenas se atrevía a ponerles música. Tuvo dos meses para lo que habría necesitado un año. Mientras componía los coros finales, resonó en su memoria la polifonía que había escuchado de joven en la iglesia de Saint-Gervais, y pidió a su editor la *Misa del papa Marcelo* de Palestrina. Al concluir el poema, D'Annunzio prometió peregrinar a Chartres para contemplar de nuevo sus vidrieras y dejar el manuscrito en el rincón de la catedral donde un asno de piedra toca una fídula. En el primer ensayo conjunto, Debussy lloró sin disimulo. Aquella colaboración quedaría entre sus recuerdos más hermosos e intensos.

Seis días antes del estreno, previsto para el 22 de mayo de 1911, el arzobispo de París prohibió a los católicos asistir. Debussy, que no conocía más religión que los misterios de la naturaleza, afirmó haberse rendido ante la mera idea de la Ascensión. Si aquella fe era ortodoxa, admitió, no sabría decirlo: era la suya, íntima, lejos de la sencillez de otros tiempos. Dos motivos recorren la partitura: un arpegio nacido de la repetición del nombre de Sebastián y un tema ondulante en las maderas que acompaña a Cristo. En *La corte de los lirios*, el santo danza sobre las brasas ardientes para probar su fe, mientras las cuerdas crepitan como llamas. El fuego acaba por parecerle tan fresco como los lirios blancos, y los ángeles celebran el milagro con un canto sin acompañamiento en el que se adivina la huella de Palestrina. El preludio de *El laurel herido* deja a la intemperie al corno inglés, desnudo como el cuerpo atado al árbol. Debussy imaginó *El paraíso* bañado en luz de luna, con siete serafines convertidos en ángeles músicos. Allí, la polifonía se despoja del cromatismo de los anhelos terrenales hasta que un coro celestial entona un salmo de alabanza.

Baudelaire, el poeta que Debussy amó por encima de todos, presintió en la oscuridad «la señal de una fiesta interior», y algo de esa fiesta perdura en las horas nocturnas que Ives y Debussy rescataron de la memoria o del sueño. Cuando, en el paraíso, las vírgenes cantan que toda la noche, como una gota, se disuelve sobre la frente de san Sebastián, aquellos parques, bosques y cantos de sirena caben por fin en esa gota de luz que la música deja caer también, esta noche, entre nosotros.

Carmen Noheda

Escuela Superior de Música Reina Sofía