

HÄNDEL EN LA HABANA

DURANTE LA CLAUSURA DEL OCTAVO FESTIVAL DE MÚSICA ANTIGUA ESTEBAN SALAS, POR PRIMERA VEZ EL PÚBLICO CUBANO PUDO DISFRUTAR *EL MESÍAS*, DE GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, DE MANERA ÍNTEGRA Y CANTADO EN EL INGLÉS ORIGINAL.

por **MONS. CARLOS MANUEL DE CÉSPEDES GARCÍA MENOCA**, fotos **NÉSTOR MARTÍ**

El sábado 27 de febrero de 2010, en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, que dirige Teresa Paz, junto a músicos invitados, protagonizó la primera puesta integral en Cuba del oratorio *Messiah*, de Händel, en versión histórica. Entre las novedades de esa interpretación, destacó la dirección compartida, práctica según la cual se alternaba la conducción entre el maestro de coro (Teresa Paz), el primer violinista (Ainel González) y el clavecinista (José Antonio Méndez).

A lo largo de los años, muchas piezas de Georg Friedrich Händel han sido ejecutadas en La Habana: *concerti grossi*, sonatas, suites... Me parece que ninguna de sus óperas ha subido a la escena cubana y, de sus oratorios, solamente *El Mesías*, el más «popular», aunque ésta es la primera vez que se ejecuta de manera íntegra y cantada en el inglés original, el propio del siglo XVIII. Hace pocos años, en la S.M.I. Catedral de La Habana se interpretó una versión muy respetable, pero abreviada y traducida al español.*

EL COMPOSITOR

Georg Friedrich Händel nació en Halle, Sajonia (actual República Federal de Alemania) en 1685. Desde niño, mostró su gusto por la música y su capacidad de composición. Se le conoce una colección de sonatas, compuestas a los diez años, que a mediados del siglo XIX se conservaban en el Gabinete del rey de Inglaterra. Todavía muy joven, enseñó música en Hamburgo y ya había compuesto tres óperas cuando emprendió su primer viaje a Italia. Desde esa primera juventud, sus obras se inscriben en los cánones propios



de la música barroca, de la que es uno de los mejores exponentes.

(Paréntesis interesante: En ese viaje debe haber tenido su primer encuentro con el después famosísimo castrato, el napolitano Carlo Broschi, conocido por su nombre artístico Farinelli (Nápoles, 1705-Bolonia, 1782). Después de 1734, Farinelli se estableció en Londres, donde también vivía Händel desde hacía 20 años. Luego Farinelli se trasladó a España, país en que permaneció como privado del rey Fernando VI. Fallecido el monarca, se retiró a Italia, donde murió).

Cerrado el paréntesis, vuelvo a Händel. Cuando regresó a Alemania, asumió de nuevo la enseñanza en Hamburgo, pero



casi inmediatamente fue designado Maestro de Capilla por el Elector de Hannover y, por discrepancias con la Casa de Hannover, marchó a Inglaterra. La Reina Ana, «creadora» de la Gran Bretaña como país jurídicamente unificado, muere casi enseguida, en 1714, y le sucede... nada menos que el Elector de Hannover, la misma persona con quien Händel había tenido problemas. La reina Ana no dejó hijos y el Elector resultaba ser el pariente más cercano en la línea no católica, pues el rey de Inglaterra tenía que cumplir la condición de ser protestante o anglicano. Era nieto de la princesa Sofía, inglesa, nieta de Jacobo I, también rey de Inglaterra. El Elector de Hannover, ahora como Jorge I, reinó en la ya Gran Bretaña hasta su muerte, ocurrida en 1727. ¡Cuando ya en Londres, Händel supo quién sería el Rey a partir de su llegada a las Islas Británicas, debe haberse erizado de pies a cabeza!

Afortunadamente, no colapsó. Permaneció en Londres y la tradición histórico-musical cuenta que «arregló» —gracias a la música— su situación personal con el Rey. Compuso la deliciosa y magistral suite que conocemos como *Water Music* (*Música del agua*). A la llegada del Rey en la barca real por el río Támesis —que atraviesa toda la ciudad de Londres—, Händel, con su orquesta, habría salido a su encuentro en otra barca y habría estrenado en esa ocasión la mencionada suite. El Rey habría preguntado acerca de tan hermosa obra y, al ser informado que era de Händel y que la había compuesto en su honor, Jorge I quedó sumamente complacido y, por el momento al menos, *tutti contén!* Verdadera o no esta anécdota, es sumamente simpática. Los «gozadores» de la música barroca, ganamos con esa eventual reconciliación.



Dividida en tres partes, la narración del Oratorio comienza con el anuncio y cumplimiento de la promesa del nacimiento del Mesías. El mensaje de paz «Consolaos, pueblo mío» antecede la buena nueva del profeta Isaías: «Porque un Niño nos es nacido», hecho que celebran los ángeles en Belén: «Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz». En la foto superior, el tenor Roger Quintana interpreta el recitado *Comfort ye my people*. La estrecha relación entre el texto y una gestualidad musical y escénica caracterizó la interpretación (foto inferior).

Se suele decir que no resultaba fácil el temperamento de Jorge I, pero que tampoco lo era el de Händel. Efectivamente, todo parece indicar que, aunque la calidad y el «modo» de su música nos sugieren otra cosa, Georg Friedrich tuvo un temperamento más bien contradictorio; iba del ímpetu, un tanto agresivo, a la broma simpática, con mucha facilidad, sin tránsito perceptible. Quizás esas alternancias sin aviso previo se debían a su temperamento alemán sumido en la Inglaterra del siglo XVIII, y a sus dificultades con la lengua inglesa, que nunca llegó a dominar totalmente.

Charles Burney (1726-1814), inglés, historiador de la música, nos dice de Händel: «Era áspero y apremiante en sus modales y en su conversación, aunque totalmente exento de un temperamento enfermizo o de malevolencia. Tenía un humor muy peculiar y sus agudezas, sazonadas por una cierta cólera o impaciencia y expresadas por su inglés quebradizo, provocaban siempre la risa. Su propensión natural a las bromas ingeniosas, al buen

humor y al relato de ocurrencias humorísticas, de modo poco usual lo hacían capaz de poner en actitudes ridículas a personas diversas, en situaciones compartidas».

Händel permaneció en Londres hasta su muerte en 1759, y nunca dejó de componer a pesar de la ceguera que padeció durante sus últimos ocho años de vida. Su música —no sólo muy bella, sino también noble— le valió un gran aprecio por parte de los ingleses, que lo consideraron «suyo». ¡Y me parece que aún lo consideran así! Para nosotros, como para todos los que gustamos del barroco, es uno de los mejores cultivadores de tal estilo y, sin duda, de los más completos y «equilibrados». ¡Y sabemos cuán difícil resulta poder hablar de un «equilibrio» barroco!

Me permito una apreciación personal, no de musicólogo —que no lo soy—, sino de consumidor de música, que sí lo soy desde muy niño. Disfruto mucho de la música barroca —la de Händel incluida—, no así de las óperas de tal estilo. Me gustan sus arias y escenas aisladas, hermosas y virtuosísimas, sus pasajes orquestales... Disfruto mucho de estas piezas en sí mismas, pero las óperas barrocas, como óperas, como género, en su integridad teatral, me resultan largas, aburridas e inverosímiles hasta un grado que va más allá de lo que mi sensibilidad teatral puede asimilar. Mi gusto por la ópera como tal, como género eminentemente teatral, empieza con Christoph Willibald Gluck (1714-1787), salta a su mayor dimensión con Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), y continúa así, a mucha altura, por todas sus derivaciones: francesas, italianas, austriaco-alemanas, rusas... hasta nuestros días.

Existe una tradición sumamente simpática acerca del estreno londinense de *El Mesías*, en presencia del Rey, que ya no era Jorge I, el protagonista de la anécdota anterior en las aguas del Támesis, sino su hijo y sucesor en el trono inglés: Jorge II. Se afirma que, al terminar el impresionante *Alleluiah*, que pone fin a la segunda parte del Oratorio —y que es su fragmento más conocido—, Su Majestad se puso de pie y aplaudió con entusiasmo. El público asistente imitó al Rey: ¡aplausos entusiastas y de pie! ¿Es cierta la anécdota? Personalmente, creo que sí: por algo se repite el mismo gesto desde hace más de 250 años, en todas partes, cuando se ejecuta *El Mesías*. También en La Habana.

Las preguntas acerca de la anécdota son, fundamentalmente, dos: ¿De veras se puso el Rey de pie? Si fue así, como yo estimo, ¿por qué se puso de pie el Rey? Conozco cuatro posibles respuestas: porque creía que ese coro magnífico era el fin de la obra; porque pensaba que había sido compuesto en su honor y lo agradecía de pie, como suele hacerse en estos casos; porque el Rey experimentaba una necesidad fisiológica imperativa y necesitaba ir rápidamente al baño, antes de que ocurriese una catástrofe, por lo que ¡aprovechó para ello el sonoro final de la Segunda Parte! A los reyes también les ocurren estas cosas. Por último —y es ésta la motivación que se suele decir y escribir, y que yo acepto como algo muy normal—, simplemente, porque le gustó mucho ese fragmento coral y ésta era una forma de hacerlo saber a todos los asistentes al teatro del Covent Garden esa noche y, sobre todo, al mismo Händel, antes de hablar con él. Como nos gusta a todos y, por eso, también nos ponemos de pie en ese momento.

LA OBRA

Un oratorio, como toda obra destinada a ser cantada —también las óperas, las zarzuelas y operetas, las cantatas, las canciones de concierto o *lieder*— empiezan, generalmente, por ser «textos». Y en el caso de los oratorios y las obras teatrales, que tienen un desarrollo dramático o cómico siempre argumental, más que «puro texto» —como sí es en el caso de los *lieder*—, el texto es un libreto. O sea, una forma de texto que incluye un desarrollo argumental destinado a ser representado, o un desarrollo histórico y/o religioso que se desea presentar bajo esta forma de integración de texto y música.

El estilo y la estructura de los oratorios —como en todos los géneros musicales— han variado al compás de las modificaciones en el ámbito de la música, de la literatura y de los concomitantes gustos de quienes las disfrutaban. Ya en el siglo XIX aparecieron oratorios —y también óperas y otras obras musicales aludidas— con parámetros disímiles a los del siglo XVIII. Otro tanto ha ocurrido en el siglo XX. Siendo el oratorio un género vivo, no un cadáver sepultado sin esperanzas de reviviscencia, es normal que esto ocurra. Otro tanto diría de la ópera y de todos los géneros musicales que implican el «matrimonio artístico» entre texto y música. Por ejemplo, ciñéndonos al género «Oratorio», pienso inmediatamente en el oratorio dramático *Juana de Arco en la Hoguera* (mi preferido, con mucho, entre los oratorios del siglo XX), con música del suizo Arthur Honegger (1892-1955) —de quien hemos escuchado muchas obras de primera calidad— y textos del poeta exquisito, escritor dramático excepcional y «místico» francés Paul Claudel (1868-1955). Autor que, dadas

estas condiciones, supo penetrar en el alma de Santa Juana y sustentar la música, no menos exquisita, de Honegger. Afortunadamente, en La Habana —me parece que hacia el final de la década de los 40 o en los inicios de los 50 del siglo pasado— tuvimos la oportunidad —¿irrepetible?— de ver y oír una excelente versión de este oratorio en dos o tres funciones, celebradas en noches sucesivas en la Plaza de la Catedral. Yo era todavía un adolescente, pero quedé tan deslumbrado que estuve en todas. En mi interior conservo todavía imágenes muy vivas. He asistido a varias producciones de este oratorio dramático fuera de Cuba, pero ninguna me ha encantado tanto como aquella de la Plaza de la Catedral.

Si la música es importante en ese tipo de obras mencionadas, también lo es el texto o libreto que le da articulación o sustento. Con frecuencia, el compositor trabaja con el autor del texto en la elaboración del mismo. Una vez concluido y aprobado por ambos, el músico inicia su tarea de compositor: componer la música adecuada a cada una de las partes del libreto. Éste debe tener la capacidad de estimular la inspiración musical del compositor, y la música, a su vez, la de empastarse bien con el libreto, expresar en música lo que el libreto expresa con palabras. Cuando se unen un buen libreto y una buena música, entonces tenemos una obra maestra, un festín potencial de las mayores delicias, la posibilidad del mayor éxtasis al que las facultades humanas pueden conducirnos, si la interpretación —orquesta, canto coral y canto solista— es la adecuada. Como ha sido el caso de *El Mesías* de Händel en la noche del 27 de febrero pasado —a la interpretación de esa noche me referiré más adelante— y también el de *Juana de Arco en la Hoguera*, de Claudel- Honegger, hace años, en la Plaza de la Catedral.

El título de aquel oratorio nos conduce a la médula de su libreto: Jesucristo, el Señor, es indudablemente el Mesías, anunciado por profetas y esperado por el pueblo judío durante siglos, confesado hoy por los cristianos como su Pastor. Su libreto es autoría de Charles Jennens (1700-1773), hijo de un rico propietario de las Midlands, devoto de la música de Händel, a quien en más de una ocasión le proporcionó textos ingleses para que fuesen musicalizados.

En 1739, Händel había estrenado su oratorio *Saúl*, también con libreto de Jennens. El 29 de diciembre de ese mismo año, Jennens escribe a un amigo común llamado Harris que está preparando una colección de textos de la Biblia para que Händel les ponga música. Es muy posible que se esté refiriendo a los primeros pasos de *El Mesías*. Sin embargo, el 10 de julio de 1741, de nuevo Jennens escribe, ahora a su amigo Edward Hollsworth: «Händel dice que no hará nada en el invierno próximo, pero yo espero per-

suadirle de lo contrario con una nueva colección de textos escriturísticos que he elaborado para él y que podría estrenar en una función benéfica para él en la Semana de Pasión. Pienso que será una composición superior a todas sus composiciones anteriores, ya que el tema supera a todas. El tema es *El Mesías*».

En Inglaterra, en el siglo XVIII, se escribieron muchos textos literarios acerca de la divinidad de Jesucristo. En ellos se entrecruzan tres corrientes del pensamiento cristiano tradicional, fuertemente enfatizadas en la época: una suerte de entusiasmo renovado por el Antiguo Testamento, no sólo como recurso imprescindible para acercarnos comprensivamente al Nuevo Testamento, sino también como fuente literaria, sobre todo de poesía sublime; la frecuente discusión teológica acerca de los textos que tradicionalmente eran referidos a la esperanza en el advenimiento del Mesías; la preocupación ante el incipiente «apagamiento» de lo religioso, realidad que se incrementaría progresivamente al compás de la marea de la Ilustración (*Enlightenment* en Inglaterra).

De aquí el interés del piadoso Jennens en tal obra. Para escribir el libreto se sirvió del texto de la Biblia (versión conocida como la del King James), del *Book of Common Prayer* y de la Liturgia del Oficio de Difuntos. Pienso que ni Jennens, ni Händel podrían suponer que, casi tres siglos después de su estreno londinense, *El Mesías* gozase de la popularidad y de la maestría que todos continuamos atribuyéndole.

La obra consta de tres partes: Profecía acerca del Mesías y cumplimiento de la misma; De la Pasión al Triunfo de la Resurrección; Misión y tarea del Mesías en la vida después de la muerte.

A pesar de la multiplicidad de las fuentes bíblicas y espirituales utilizadas en el texto, musicalizado por Händel, la obra mantiene una gran cohesión dramática y teológica. El musicólogo Pierre Degott, en su ensayo sobre la obra, afirma: «En efecto, el libreto está concebido sobre una estructura sutil de repeticiones y de ecos verbales que crean una red de relaciones y de llamadas y apostillas temáticas. El texto verbal producido por este “collage” resulta considerablemente unificado; en todo caso, enriquecido por una especie de movimiento polisémico que yuxtapone —por medio de los recursos propios de la descontextualización y la recontextualización— elementos que no estaban previstos en el texto inicial, o sea, en la fuente bíblica o teológico-espiritual. El lector —u oyente— que no esté familiarizado o que no se sienta preocupado por cuestiones de índole religiosa, puede ser sensible al tratamiento literario de temas universales, como, por ejemplo, la vida y la muerte, el alcance y el valor del sacrificio, la luz y las tinieblas, la metáfora del “pastor”, etc. En efecto, más allá de su componente poético intrínseco, el libreto de *El Mesías* vehicula un

fuerte contenido contextual, ya que brinda también la ocasión para apoyar fuertemente las ideas que Charles Jennens deseaba poner en relieve».

Era una época notablemente marcada por el cuestionamiento de los dogmas cristianos, y el piadoso libretista deseaba contribuir con su obra a la aceptación de la «verdad bíblica» en su dimensión fundamental: la naturaleza divina de Cristo, Redentor de la Humanidad, por medio del cual Dios había elegido revelarse plenamente y realizar su designio de salvación universal. Me parece que los asistentes al estreno en Londres de *El Mesías*, en el Teatro del Covent Garden, el 23 de marzo de 1743, captaron la riqueza de este lenguaje.

LA INTERPRETACIÓN

Insisto en mi condición de oyente y gozador de la música, no de crítico de la misma y, mucho menos, de los entresijos de la interpretación musical. Vale siempre mi advertencia cuando opino sobre cuestiones musicales e interpretativas, pero *a fortiori* cuando la obra en cuestión es tan inmensa como el oratorio al que me estoy refiriendo. Poniendo esto por delante, me aventuro a afirmar que la interpretación tuvo una calidad tan extraordinaria, que no dudo en afirmar que es una de las mejores versiones de esta obra que he escuchado, sea en grabaciones, sea en vivo, en América o en Europa. Además, todos saben que desde hace más de sesenta años frecuento conciertos y teatros: en muy contadas ocasiones he experimentado el grado de estupor que me produjo *El Mesías* en aquella noche de luces inenarrables.

De la interpretación destaco: el hecho de que hayamos tenido la oportunidad de escuchar ese oratorio íntegro, incluyendo todos los recitativos; la elección del idioma original, o sea, el inglés de Inglaterra del siglo XVIII, con su peculiar grafía y la sonoridad consecuen- te; las elecciones del formato de cámara, de la época y en Inglaterra, ejecutada tal música por los instrumentos antiguos, con excepción, creo, de la trompeta barroca, que no se pudo obtener y fue sustituida por el instrumento más parecido, la trompeta natural, que es el instrumento de viento que se utiliza en estos casos; el joven instrumentista, Joel Pérez López, se lució en la obtención de una sonoridad tan adecuada que nos parecía estar escuchando una real trompeta barroca; ni siquiera faltó, en las manos peritas de Aland López, la hoy casi «desterrada» tiorba, semejante al laúd pero algo mayor, con dos mangos y con ocho cuerdas más para los bajos, la afinación en *la* a 415 Hz y la realización del bajo continuo, así como el concepto de dirección compartida, característico del barroco de la época; como era de esperar en producción tan cuidada, el formato del coro, en armonía con el de la orquesta, era también el propio del barroco, de aproximadamente 20 cantantes, muy dis-

tante de los megacoros del romanticismo y postromanticismo, que tanto se emplearon durante muchos años en la interpretación de obras como *El Mesías*, unidos a las megaorquestas sinfónicas de los siglos XIX y XX, sin tener en cuenta que tales medios distorsionaban la sonoridad concebida por el compositor; afortunadamente, ese vicio se está corrigiendo en casi todas partes y, en los últimos decenios, he escuchado más y más grabaciones fieles en la conservación de la sonoridad apropiada; los solistas, todos, estuvieron a la altura requerida y, en algunos pasajes, verdaderamente brillantes.

La profesionalidad, indiscutible. Todos sabían lo que estaban haciendo y lo hacían bien. Me parece que, en ningún pasaje, ni la orquesta, ni el coro, ni los solistas se desviaron del «estilo» *settecentesco*, más fácil de percibir que de definir y que es el de Händel, pero que nunca se debe ser confundido con un cierto melodismo —cuidadoso, eso sí— propio del clasicismo de fines del XVIII, y del primer romanticismo, del primer tercio del XIX. Creo escuchar en Händel una integración —diría que perfecta— entre el barroco alemán, el romano-napolitano y el anterior florentino-francés de Jean-Baptiste Lully (1632-1687). Asimilación desde la interioridad, no desde las texturas de superficie. A nadie imita Händel, pero no excluye la escucha y el análisis de todos los que consideró válidos. Oímos esos ecos raigales, simbiotizados por su genio.

No quiero llegar al final sin mencionar una «nota» de esperanza que merece los mejores encomios: la juventud como tónica de todo el conjunto, cantantes e intérpretes. Algunos instrumentistas eran menos que adolescentes y todavía estudiantes en nuestras escuelas de música. ¿Como no saltar del gozo por el posible relevo, llegado el momento?

Last, but not least, la dirección de Teresa Paz y lo que en todo este empeño han significado el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, que ella dirige, y los otros que brindaron su colaboración y se dejaron contagiar por tal magisterio. Me lo dijeron, pero ello no habría sido necesario para saberlo con certeza; bastaba escuchar para estar convencidos de la extrema dedicación y buen gusto con que han trabajado todos —aquellos cuyos nombre co-



El regocijo del nacimiento del Mesías se torna, en la segunda parte, profunda reflexión sobre la responsabilidad del hombre en la muerte de Cristo: «Cada cual se apartó por su camino, más Jehová cargó en Él el pecado de todos nosotros». El coro asume el papel protagonista de esta sección, que hace énfasis en la misión redentora (Pasión y Muerte) del Mesías. Su sacrificio merece la mayor de las alabanzas: el Aleluya. En la foto superior: el alto Yunié Gaínza canta el aria *He was despised*. Otros solistas fueron: Teresa Paz (soprano), Adalys Santiesteban (mezzosoprano) y René Ramos (bajo), quien interpreta el aria *Why do the nations*.

La tercera y última parte exalta el señorío del Mesías en su segunda venida y su triunfo sobre la muerte. Su esencia dramática se resume en el coral que afirma: «Por cuanto la muerte entró por un hombre, también por un hombre la resurrección de los muertos», contraponiendo literaria y musicalmente dos temas trascendentales: la muerte y la vida.

Termina la obra con el canto de adoración de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis: «El Cordero que fue inmolado es digno de tomar el poder, las riquezas, la sabiduría, la fortaleza, la honra, la gloria y la alabanza», afirmación que es confirmada por la magnífica fuga del *Amén*.

En la foto, Teresa Paz junto al trompetista Joel Pérez.



nocemos y los que colaboraron en la luz desde la sombra y el anonimato—, durante muchos meses, bajo la batuta certera de Teresa Paz, haciendo posible el milagro de la noche del 27 de febrero, a los 266 años y once meses de aquella otra noche mágica, la del estreno londinense de *El Mesías*.

Sean los amigos de Ars Longa que estamos seguros de que ellos no bajarán la parada y que nos esperan otras noches mágicas: ¿*La Pasión según San Mateo* o la Misa —creo que en *Si Menor*— de Bach? ¡Nada menor que *El Mesías*!

EPILOGO, POR EL MOMENTO

No me avergüenzo en confesar el humedecimiento copioso de mis ojos, en más de una ocasión, a lo largo de la ejecución. Humedecimiento que se hizo lágrimas durante toda la tercera parte del Oratorio. El «Amén» final nos ha invitado siempre, desde que escuché por vez

primera esta obra, en mi ya lejana adolescencia, a hacer de nuestra vida un amén sostenido ante la voluntad salvífica y el amor misericordioso e inefable de Dios, nuestro Padre común.

Música y textos semejantes nos limpian por dentro; sacan lo mejor de nuestra naturaleza, que adquiere así una fecundidad renovada.

De nuevo *Verum, Bonum et Pulchrum* —lo Bueno, lo Verdadero y lo Bello— se han unido en nuestro yo más íntimo para provocar el mejor y más responsable concurso.

*Este artículo fue publicado antes en la revista *Palabra Nueva*, revista de la Arquidiócesis de La Habana.

Monseñor **CARLOS MANUEL DE CÉSPEDES GARCÍA-MENOCAL** es miembro correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española en Cuba.

ARS LONGA: embajador del barroco americano

Las más recientes presentaciones en 2010 del Conjunto de Música Antigua Ars Longa, perteneciente a la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, han tenido notable repercusión en la prensa internacional. Aquí se reproducen íntegramente dos



Obras de los archivos de las catedrales de Oaxaca y Puebla, México, abrieron la segunda jornada de la 49 Semana de la Música Religiosa, dedicada a ese país, en la exitosa actuación de la formación cubana Ars Longa.

Ars Longa interpretó el programa «Rosa Mystica, música para la Virgen en la Nueva España», con obras de los españoles Juan Gutiérrez de Padilla, Tomás de Torrejón y Velasco y el portugués Gaspar Fernández, basadas en textos de los archivos de las catedrales mexicanas.

El conjunto de música antigua, creado en 1994 y que pertenece desde 1995 a la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, destacó por la sorprendente sonoridad musical que desprendió su pequeño coro.

Quince minutos antes de que diera comienzo el concierto, de poco más de una hora de duración, los 200 asientos que llenaban la nave de la iglesia de La Merced estaban ya ocupados pese a que en forma paralela tenía lugar uno de los actos más llamativos de la Semana Santa de Cuenca, ciudad del centro de España.

En un escenario singular, un templo de estilo barroco reconvertido en biblioteca, Ars Longa demostró su experiencia y su buen hacer, destacando su cuidada entrada en escena y sus continuos cambios de disposición atendiendo a las voces e instrumentos que en cada tema eran los protagonistas.

No obstante, y sin olvidar el buen trabajo conjunto, destacó la actuación de la directora y soprano de Ars Longa, Te-



Por supuesto que existió la tristeza. Y el llanto por la muerte y el dolor por la tiranía y la angustia por la explotación. Pero el Festival ha querido reflejar este año sólo la alegría musical del período virreinal en la América hispana. Y ningún grupo más adecuado que Ars Longa.

Parece que estos cubanos llevan la jovialidad circulando por sus venas. No en vano, todos los componentes son jóvenes, algunos en extremo, lo que no es sinónimo de escasa preparación ni de ímpetu sin domeñar. Al contrario, todos combinan versatilidad instrumental con rigor interpretativo y destreza armónica con un innato sentido del ritmo.

Muy atenta está Teresa Paz Román para dirigir el engarce impecable de las voces, la afinación difícil de los instrumentos y el cariz peculiar de los sonos, dando a todas las piezas un estilo muy similar: estilo Ars Longa. Ella misma da ejemplo con media docena de tareas: dirigir, cantar de soprano, tocar la flauta dulce, llevar el ritmo con la pedre-

artículos dedicados a los conciertos de la agrupación cubana en España durante la 49 Semana de Música Religiosa de Cuenca, el 28 de marzo, y el 59 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, los días 3 y 4 de julio.

resa Paz, y la del alto Yunié Gainza, quienes proporcionaron los momentos más emotivos del acto.

Los instrumentos utilizados captaron también la atención de los asistentes que disfrutaron de flautas dulces, bombardas, bajoncillo, bajón, chirimía, sacabuche, violone, tiorba, guitarras renacentista y barroca, órgano y clave, así como un coro compuesto por soprano, mezzosoprano, dos altos y dos tenores.

En el concierto alternaron letras en latín y en español, cuya principal protagonista fue la Virgen María, recurrente en letras cargadas de alabanzas, alegría y, por supuesto, espiritualidad.

No faltó el Kyrie, con el que el coro, compuesto por seis personas, impactó al auditorio por el conmovedor juego de voces dotando de nuevos significados y destacada resonancia a tan escueta estrofa.

El repertorio recogió diversas escenas de una celebración litúrgica como Credo, Sanctus o Agnus Dei y contó con la aprobación de un público que esperaba impaciente para poder aplaudir una actuación que, sin duda, emocionó y que en más de una ocasión obligó a los músicos a ponerse en pie.

El público asistente premió con sonoras ovaciones la actuación de Ars Longa, llegando incluso a levantarse al finalizar el espectáculo, lo que obligó a los 14 miembros de la formación a interpretar un último tema, este más fresco y rítmico que los anteriores. Regalaron al público, en una última interpretación, *Convidando está la noche*, en la que el grupo pudo lucir cada una de las voces de los integrantes, así como la ejecución de los instrumentos, en medio de un ritmo más alegre, recordando los sonos veracruzanos. (Adela Mac Swiney González, enviada especial de Notimex).

ría. Como siempre, mucho público esperando y parte de la concurrencia sin poder entrar al templo, ya abarrotado media hora antes del concierto. Porque no es sólo la gratuidad de estos conciertos su atractivo principal, sino que el público sabe que la calidad suele estar garantizada de antemano y que el lugar es de los que seducen, encandilan y se adecuan a un buen repertorio, como pasó ayer, cuando nada desentonó el conjunto de jácaras o de bailes profanos ante un altar católico.

Fueron esos bailes, lanchas, negrillas y otros sonos jugundos los que despertaron la teatralidad que caracteriza a Ars Longa. Frente a otros grupos de música antigua almidonados, rígidos en exceso y estirados en pose, el grupo de Teresa escenifica y deambula, vira a la solemnidad en las letanías con recogimiento, pero vuelve a destellar buen humor con las tonadas e incluso se permite interpretar una sonata instrumental sin mácula ni estridencia.

Sin duda Ars Longa es de los grupos que mejor sabor de boca han dejado en su primer paso por nuestro festival, llenando dos mañanas de julio con aquella música que antaño hacían indios, mestizos y españoles desde Puebla en México hasta Chiquitos en Bolivia. (Andrés Molinari, diario *IDEAL*, Granada).