

Orquesta Sinfónica de Tenerife

Programa nº 8

Benjamin Hulett *Tenor***Jeffrey Cooper** *Trompa***Christopher Hogwood** *Director*

ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE **OST**

Abono OST 8

Viernes 5 de marzo de 2010 • 20.30 hs

Auditorio de Tenerife

* Primera vez por esta orquesta

I Parte

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)**Serenata nº 9 en Re mayor "Posthorn",
KV 320 (nº 1-4)****Adagio maestoso**Allegro con spirito**Menuetto avec Trio. Allegretto**Andante grazioso***Benjamin Britten (1913-1976)****Serenata para tenor, trompa y orquesta
de cuerda, op 31***Prologue. Andante**Pastoral. Lento**Nocturne. Maestoso**Elegy. Andante appassionato**Dirge. Alla marcia grave**Hymn. Presto e leggiero**Sonnet. Adagio**Epilogue. Andante*

II Parte

Max Reger (1873-1916)**Serenata para flauta, violín y viola en
Sol mayor, op 141a****Vivace**Larghetto**Presto*[Catherine Mooney, *flauta*Paolo Morena, *violín*Sviatoslav Belonogov, *viola*]**W. A. Mozart****Serenata nº 9 en Re mayor
"Posthorn", KV 320 (nº 5-8)****Rondeau. Allegro ma non troppo**Andantino**Menuetto**Presto*

Ligereza y hondura

Más allá de la circunstancia de su obvia sucesión cronológica y de la pertenencia de las tres obras programadas esta noche a un mismo género musical, sutiles hilos de continuidad entroncan las propuestas, en apariencia tan disímiles, de Mozart, Reger y Britten al afrontar sus respectivas *serenatas*, creando un incitante juego de correspondencias: lo que en el salzburgués y en el británico es sabio trasunto de una larga experiencia vocal en la equilibrada construcción de las líneas melódicas, en el *tándem* Mozart / Reger se decanta por una expresividad estructural muy controlada, que en el compositor de Leipzig reviste un tono de renovado clasicismo, y si Reger y Britten han compartido en estas últimas décadas una nueva apreciación en la visión de la música del siglo xx, que supera de largo una tosca perspectiva 'conservadora' para con sus catálogos, tampoco es el Mozart despreocupado de las serenatas el habitualmente considerado como más a la altura de su propio genio. No es insignificante, por tanto, descubrir en estas tres composiciones su carácter representativo del estilo de sus creadores y cómo, en tantas ocasiones, la levedad no está reñida con la trascendencia. . .

Wolfgang Amadeus Mozart

Salzburgo, 27-III-1756; Viena, 5-XII-1791

Serenata nº 9 en Re mayor "Posthorn", K 320

Composición: 1779. Estreno: Salzburgo, 3-VIII-1779.



Bien conocida es la incomodidad paulatina de Mozart ante las condiciones laborales y de reconocimiento social en sus años de servicio al Arzobispo Colloredo de Salzburgo: tras uno de sus exitosos viajes europeos, que le llevó a París, el perezoso y prolongado viaje de regreso a la ciudad germana —apenas con el incentivo de la obtención de su magisterio de capilla— del compositor revela esa impresión de "... pura decepción y miedo [...] en esa corte de mendicidad" y de desazón ante la prepotencia archiepiscopal que Mozart confiesa a su padre en una carta de noviembre de 1778 y que, tras dos años de desencuentros, habría de desembocar en marzo de 1781 en su 'huida' a Viena.

El inicio de esta última etapa salzburguesa, con el único aliciente de su nombramiento como organista de la capilla cortesana, contempla la gestación de importantes obras en el catálogo mozartiano, caso de la *Misa de la Coronación* K 317 (marzo de 1779), la Sinfonía nº 33 K 319 (julio 1779) o la Sinfonía concertante para violín, viola y orquesta K 364, comenzada en otoño de ese año; a ellas, y prolongando una dedicación al género que, sumadas composiciones asimilables —divertimentos, casaciones, nocturnos— alcanza los treinta y cinco números de opus, había emprendido en 1769 con la Casación K 63 sobre los modelos de su propio padre, Leopold, y Michael Haydn, habría de añadirse esta Serenata K 320, novena de las trece tituladas expresamente como tal y ejemplo final de sus aportaciones a este campo, cerrado con la *Gran Partita* K 361 (1781) y la *Pequeña música nocturna* K 525 (1787), ya vienesas.

No se trata, sin embargo, de una serenata cualquiera, sino que se asienta en una larga costumbre local, la de las *Finalmusik* escritas para celebrar el fin del curso académico de la Universidad Benedictina de Salzburgo en agosto de cada año, momento en que los alumnos de los dos cursos de estudios preliminares de filosofía del centro festejaban con ellas, con el concurso de intérpretes de la corte y músicos aficionados, el fin del período lectivo agasajando a las autoridades eclesiásticas y académicas; Mozart —que ya había compuesto para el mismo propósito, entre 1773 y 1775, las Serenatas K 185, 203 y 204— ahonda en esta tradición, cuyo apogeo se fecha en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XVIII, introduciendo, junto a Joseph Hafeneder, novedades que aparecen también en esta Serenata "Posthorn", como, por ejemplo, la adición de rondós y de movimientos o secciones concertantes y el recurso a una mayor variedad instrumental.

De la estima del compositor por esta su última *Finalmusik* da cuenta su adaptación, común a los casos de las Serenatas K 204 y 250, como sinfonía en tres movimientos —primero, quinto y séptimo de la versión original—, catalogada con el mismo número de K 320, y la interpretación de los movimientos tercero y cuarto como "breve sinfonía concertante" en el Bürgtheater vienés a fines de marzo de 1783; y, ciertamente, la ambición sinfónica de esta serenata, orquestada para cuerda, timbales, dos trompas, dos trompetas y maderas a dos, salvo clarinetes, es evidente en comparación con otras anteriores en su producción.

Obviando la bastante probable incorporación a la estructura general de la serenata de alguna de las dos marchas K 335, compuestas en agosto de 1779 —puesto que este tipo de marchas era efectivamente interpretada en el camino de los estudiantes hacia la residencia veraniega del Príncipe-Arzobispo, el Palacio Mirabell, y, de nuevo, al aproximarse a la plaza de la Universidad—, ésta se inicia con un movimiento —"Adagio maestoso - Allegro con spirito"— que toma el contraste dinámico como norma, en poderosos *crescendi* y unísonos en que se muestra la impronta decisiva del estilo orquestal de Mannheim.

Tras seis compases de enfático preámbulo por parte del *tutti*, que alternan acordes en *ff* y una figura arpegiada de la cuerda en *p*, asistimos a una forma sonata en que no se repite la exposición, conformada por un primer tema de gran impulso rítmico y en que prevalece la sincopación y la escritura vertical frente a un segundo material temático *legato* y en diálogo entre violines primeros y oboes; el desarrollo, más disperso en su instrumentación, visita ámbitos tonales menores y se basa, sobre todo, en el tema inicial, sorprendiendo, antes de una reexposición bastante literal, el recuerdo de los tensos compases del "Adagio" introductorio.

Dos movimientos de carácter más ligero toman el relevo e introducen esa naturaleza concertante que mencionábamos; así, en el trío —para flauta y fagot solistas y cuerda— de un "Menuetto: Allegretto" en que se equilibran la energía y la gracia, y, explícitamente, en el "Concertante: Andante grazioso", en Sol mayor, subsiguiente: es aquí donde aparecen por vez primera las dos flautas de la plantilla, en intercambio constante con oboes y, en menor medida, fagotes, al servicio de una línea melódica de naturaleza galante que, tras un episodio de *cadenza*, desemboca en una reexposición abreviada sobre el fondo de la cuerda en *pizzicati*.

Este aspecto concertante, particularmente referido a la labor de flautas y oboes, continúa en el "Rondó: Allegro ma non troppo", también en Sol mayor, que se sitúa en el eje de simetría de la serenata y que, en realidad, presenta la forma de un rondó-sonata, habitual como último movimiento de los conciertos solistas, ya que, a la alternancia habitual entre refrán y un episodio contrastante se suma un pasaje, inquieto en la cuerda y puntuado por *tutti* de los vientos, en la tonalidad de Mi menor que viene a actuar como desarrollo.

Frente a la ligereza de este rondó, el “Andantino”, en Re menor, ofrece una inesperada hondura. Ya desde su comienzo, el registro grave de los violines propone un clima sombrío que interrumpen violentos acordes orquestales y que acentúan los fagotes, en tanto las escalas cromáticas descendentes y el entrecortamiento ‘suspirante’ de algunas figuraciones delatan la formación retórica barroca de Mozart; la luminosidad de oboes y el carácter ornamental, en tonalidad mayor, del tema contrastante de esta breve forma sonata se ven desmentidos por el amplio desarrollo de la sonoridad inaugural.

No obstante, el compositor no olvida el carácter festivo de la obra y su penúltimo movimiento, de nuevo un “Menuetto” en la tonalidad principal de la composición, recupera una orquestación densa, en que trompetas y timbales se hacen notar con fuerza, y ofrece en los dos tríos espacio para la diversión: si en el sencillo primero llama a escena a un flautín para enriquecer tímbricamente la melodía de los violines, en el segundo reclama un decidido virtuosismo en registros y articulación a un instrumento inhabitual —aunque el propio Mozart lo empleará más tarde, en la tercera de sus danzas alemanas *KV 605*—, el *Posthorn* —de ahí el sobrenombre, no autógrafa, de la serenata—, una trompa natural que, perfeccionada a mediados del siglo XVIII, se usaba como aviso de correo e indicadora de las salidas y fines de trayecto en los viajes.

Por último, un “Finale: Presto” cierra con total brillantez y tono casi operístico la serenata, presentando dos materiales temáticos sin complicaciones armónicas y alternando sonoridades masivas y otras más cercanas a un diálogo concertante que cede al brío de acentos y *crescendi* sucesivos: definitivamente, un buen comienzo de vacaciones. . .

Benjamin, Barón Britten de Aldeburgh

Lowestoft, 22-XI-1913; Horman, 4-XII-1976

Serenata para tenor, trompa y orquesta de cuerda, op 31

Composición: 1943. Estreno: Londres, 15-X-1943.



Tras su exitosísima presentación internacional con las *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge* op 10 (1937), la carrera de Benjamin Britten parecía imparable; sin embargo, el estallido de la II Guerra Mundial, que contradecía los principios pacifistas del compositor, lo llevó a abandonar Europa en 1939, secundado por su inseparable compañero Peter Pears, y a afrontar unos años de especiales dificultades en Estados Unidos, que se reflejaron en obras como la *Sinfonía da Requiem* op 20 (1940) o el Cuarteto de cuerda nº 1 op 25 (1941) y que comenzarían a superarse a su regreso a Inglaterra en 1942.

Dedicada al crítico Edward Sackville-West, quien lo ayudó en la selección de los textos cantados y fruto de una intensa actividad creativa en la primavera de 1943, la *Serenata para tenor, trompa y cuerda* op 31 —una plantilla similar a la del *Nocturno* op 60 (1958), para tenor, siete instrumentos solistas y cuerda— cuenta con destacados precedentes tanto en el propio catálogo sinfónico-vocal del compositor como en el panorama inglés modernista: Arthur Bliss y Ralph Vaughan Williams habían firmado, respectivamente, la *Serenata para barítono y orquesta* op 47 (1929) y la *Serenade to Music* (1938), y Britten, cuya producción vocal ya era considerable a estas alturas de su trayectoria, había puesto sus ojos en Auden —*Our Hunting Fathers* op 8, 1936— y Rimbaud —*Les Illuminations* op 18, 1939— antes de afrontar este nuevo empeño, de cuya forma actual descartaría una de las canciones compuestas —“Now sleeps the Crimson Petal” —.

Tanto por la elección de los textos, que cubren un amplio arco cronológico, desde la poesía medieval —“Dirge”— hasta el Romanticismo pleno —Blake, “Elegy”, y Keats, “Sonnet”— y tardío —Tennyson, “Nocturne”—, pasando por el siglo XVII —Jonson, “Hymn”, y Charles Cotton, “Pastoral”—, como por la novedad de los recursos musicales puestos en juego —y también por las erizadas exigencias vocales que obligan al tenor a moverse por una tesitura de dos octavas—, la *Serenata* op 31 corrobora con creces la opinión de William Glock, quien afirmaba, a raíz de su estreno, que, en comparación con el resto de la obra anterior de Britten, sobrepasaba “. . . cualquier otra cosa suya en fuerza y sentimiento”.

Un prólogo —“Andante”—, reproducido también como epílogo, aunque en esta ocasión fuera de escena, abre el telón de la obra con un tono contenido y obliga al solista a hacer uso únicamente de armónicos naturales —lo que provoca, sin escándalo, la desafinación de ciertas alturas— e introduce la primera canción, “Pastoral” —“Lento”, Re bemol mayor—, cuya tercera estrofa, modulante, emplea en la cuerda el ataque *pizzicato* como contraposición a la línea melódica descendente y ligada de las secciones anteriores, apoyadas sobre un colchón rítmico sincopado y *pp* de la cuerda que reaparece en la muy breve coda.

Hacia Stravinski parece escorarse Britten en el inicio de la segunda pieza, “Nocturne” —“Maestoso”, Mi bemol mayor—, por el continuo desplazamiento rítmico y de acentuación de acordes disonantes; la alternancia entre dos secciones contrastantes asegura la continuidad estructural, en especial mediante la reiteración del estribillo de tres versos del texto, que gana progresivamente en urgencia, intensidad y registro hasta alcanzar la indicación *esultante* y donde la trompa, sobre un trémolo de la cuerda, despliega una típica llamada de caza arpegiada, reflejando los “ecos salvajes” de que habla el poema de Tennyson y su apagamiento —“muriendo”— final.

Por el contrario, “Elegy” —“Andante appassionato”, Mi menor—, sobre textos de Blake, un poeta al que Britten recurriría también en sus *Songs and Proverbs of W. Blake* op 14 (1938) y en la *Spring Symphony* (1949), ofrece un cariz mucho menos expansivo: la concentración del breve texto en el centro de la canción desplaza la atención a las secciones extremas, en una constante tensión entre dos centros tonales muy alejados —Mi y Si bemol— que parece remitir al “gusano invisible” al que se refiere Blake como elemento de fractura de la tranquilidad tonal, amenazada por la línea semitonal tortuosamente cromática, casi dodecafónica, del largo solo de trompa, apoyado sobre una cuerda sincopada grave y densa, y apenas resuelta en el enigmático, también en el aspecto tímbrico, final.

Similar carácter sombrío reviste la siguiente canción, “Dirge” —“Alla marcia grave”, Sol menor—, como corresponde al contenido literario, una poesía anónima recogida en el norte de Yorkshire y cantada en el traslado de los cadáveres por sus paisajes pantanosos hacia el cementerio; la voz, “come un lamento”, desgrana las nueve estrofas del texto, enlazadas entre sí por un *glissando* de octava, con una única melodía, de sabor modal frigio, que lucha por imponerse a un acompañamiento en constante deriva armónica, con un ritmo de marcha mahleriano y de tensión progresiva, rubricada por la entrada súbita y salvaje en la tonalidad de Mi menor de la trompa a la altura de la sexta estrofa, para lograr la victoria en las dos últimas retomando la tonalidad y el perfil dinámico inaugurales.

La afinidad de Britten con la música barroca inglesa es manifiesta en la penúltima canción, “Hymn” —“Presto e leggiero, Si bemol mayor—, en que se recrea la forma del aria da capo del siglo XVIII y algunos de sus estilemas vocales, como el largo melisma conclusivo de cada estrofa, oponiendo una sección central, marcada literalmente como “tenebrosa” en el matiz, a dos secciones extremas luminosas, acordes con el carácter pastoril y alegórico del texto, en que, siempre sobre la cuerda en *pizzicato*, la trompa adquiere su acento más cinegético en una rápida figuración en tresillos y una extremadamente ágil articulación.

Semejante *tour de force* para el instrumento solista aconseja un merecido descanso y Britten prescinde de la trompa en la última pieza cantada, “Sonnet” —“Adagio”, Re mayor—, en que descuella una excepcional sensibilidad armónica que se pliega, en enlaces imprevistos, al ambiente onírico del texto de Keats y a su “suave aroma de la noche” y plantea sorpresas muy eficaces, como la entrada ppp *subito* al “delicadísimo sueño” del segundo cuarteto; la amplia melodía vocal cobra agitación en los tercetos, suplicando el olvido de la desolación del día que toca a su fin y sella “el silencioso cofre del alma” del poeta en un prolongado ascenso hacia el extremo agudo de la cuerda. La maestría dramática y de dibujo atmosférico del Britten operista, de *Peter Grimes* (1945) en adelante, se halla, sin duda, muy cerca . . .

¡Larga vida a la serenata!

Mucho evolucionó la primitiva serenata, cantata vocal amatoria o panegírica típica del siglo XVII, hasta convertirse en el género musical vespertino de la *serenade*, concebido, en palabras de Johann Adolf Scheibe, para “cumpleaños, bodas, cacerías o cualquier otra ocasión festiva” y que, emparentado con la suite —al igual que la casación o el nocturno—, presentaba una larga sucesión de movimientos danzables —sobre todo, *minuetti*— y concertantes, enmarcados por un “Allegro” inicial y un *finale* rápido, en que intervenían mayoritariamente, como música concebida para ser interpretada *à plein air*, instrumentos de viento con el apoyo de violas y contrabajo.

En cualquiera de sus versiones, la serenata gozó en la segunda mitad del siglo XIX de un notable aprecio, como muestran los ejemplos orquestales de Brahms a fines de la década de los cincuenta —opp 11 y 16—, Dvořák —op 22, 1875—, Chaikovski —op 48, 1880— y Elgar, en 1892, para orquesta de cuerda, o del propio Dvořák —op 44, 1878— y Richard Strauss —op 7, 1881—, que recuperan la formación de viento original. . . y se internó con plena salud en la pasada centuria, tanto desde una perspectiva dodecafónica —Schönberg, *Serenata* op 24, 1921-1923, que incorpora una voz de barítono— como neoclasicista —Stravinski, *Serenata en La*, 1925, para piano—, hasta alcanzar en la obra del italiano Bruno Maderna, autor de dos serenatas en 1954 y 1957, un renacimiento inesperado, acogiendo medios electrónicos —*Serenata III*, 1962, y *Juilliard Serenade*, 1971— o celebrando —para algo es un género festivo. . . — la aventura espacial en la *Serenata per un satellite* (1969).

Max Reger

Brand, 19-III-1873; Leipzig, 11-V-1916

Serenata para flauta, violín y viola, en Sol mayor, op 141a

Composición: 1915. Estreno: Desconocido¹



Toda la producción original para trío de Max Reger, cuyo protagonismo en la escena musical alemana crece en las dos primeras décadas del pasado siglo como profesor de composición en Leipzig desde 1907 y maestro de capilla de la refinada Corte de Meiningen entre 1911 y 1914, se inscribe dentro del género de la serenata de cámara, aunque también se acercaría a su versión orquestal con la *Serenade* op 95 (1906) y a la formación de instrumentos de viento en la incompleta *Serenata* en Si bemol mayor, dos años anterior: en efecto, tanto esta *Serenata* op 141a como la anterior *Serenata* op 77a (1904), con la que forma pareja obligada, recuperan una visión clasicista del género inaugurada, incluso en su instrumentación para flauta, violín y viola, por Beethoven con su op 25 (1801), y cuya escasa vigencia en tiempos de Reger es visible en el hecho de que ambas serenatas conocieran pronto una transcripción alternativa, como op 77b y op 141b, para trío de cuerda.

La escritura de la *Serenade* op 141a de Reger corresponde a uno de los períodos creativos más felices de su autor, el semestre pasado en Jena desde marzo de 1915, en que firma sus últimas composiciones: tras rubricar poco antes obras de la relevancia de las *Mozart-Variationen* op 132 (1914) y las *Tres Suites* para violonchelo op 131c (1914-1915), Reger clausura su contribución a la literatura organística con las *Siete piezas* para órgano op 145 (1915) y, de manera definitiva, su catálogo con el *Quinteto con clarinete* op 146 (1915-1916), última de sus obras completada, en un momento en que, como confesaba a Henri Hinrichsen en abril de 1915, se encontraba en disposición de ofrecer, tras largos años de complejidad armónica, contrapuntística y formal, una “música absolutamente clara y directa”, de la que esta serenata es buena muestra.

La vitalidad de las fórmulas rítmicas del tema inicial del “Vivace” y el carácter danzante del proceso modulador encuentran un reposo en el aspecto vertical y en las armonías suaves del tema secundario; Reger, maestro del trabajo temático, desarrolla ambos elementos en esta breve forma sonata, fragmentando y variando ingeniosamente sus motivos e insinuando en *pp* un episodio *fugato* antes de reexponer el material y disgregar dulcemente el movimiento.

Por su parte, el “Larghetto” central, casi a la manera de un *intermezzo* brahmsiano, discurre *espressivo* y dulce en su arranque, adensando el juego polifónico hasta desembocar en una sección central más animada rítmicamente, de textura intrincada y de un cromatismo exacerbado que, sin embargo, no oculta en las cadencias su firma anclaje tonal; frente a este movimiento, el “Presto” conclusivo nos retrotrae al Mendelssohn feérico: tres materiales —los extremos inquietos en su figuración y brillantez de registro, el intermedio de naturaleza más armónica y tendida— se repiten, variados, por tres veces y conforman un incansable *saltarello* que se agota, cerrando la composición, en una dilatada coda *ritardando* y *pp sempre dolcissimo*. Aromas de otra época, tal vez —sólo tal vez— más sencilla . . .

¹ No se conoce ninguna interpretación de la *Serenata* op 141a en vida del autor, a diferencia de su versión alternativa para trío de cuerda, dada a conocer en noviembre de ese año; amablemente, el Dr. Jürgen Schaarwächter, colaborador científico del Max-Reger-Institut de Karlsruhe, nos ha confirmado la inexistencia de referencias precisas para determinar una fecha concreta de estreno de la versión original.

Bibliografía

MASSIN, Brigitte y Jean, *Mozart. Biografía e historia de la obra*, Taurus, Madrid, 1987.

KEARNS, Andrew, “The Orchestral Serenade in Eighteenth-Century Salzburg”, en *Journal of Musicological Research*, 16/3 (1997), págs. 163-197.

BALCELLS, Pere Albert *Autorretrato de Mozart*, Acatilado, Barcelona, 2000.

EISEN, Cliff y KEEFE, Simon P., eds., *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, ed., Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

CARPENTER, Humphrey, *Benjamin Britten. A Biography*, Faber and Faber, London, 1992.

FORD, Denis, ed., *Benjamin Britten's Poets. An Anthology of the Poems he set to Music*. Carcanet, Manchester, 1996.

COOKE, Mervyn, ed., *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

GRIM, William E., *Max Reger: A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, New York, 1988.

ANDERSON, Christopher, ed., *Selected Writings of Max Reger*, Taylor & Francis Group, New York, 2006.

<dme.mozarteum.at>, cons. 18-II-2010
<www.mozartproject.org>, cons. 22- II -2010
<www.brittenpears.org>, cons. 10- II -2010
<www1.karlsruhe.de/Kultur/Max-Reger-Institut>, cons. 18- II -2010
<www.imrg.de> (Internationale Max Reger Gesellschaft), cons. 15- II -2010

Discografía

BRITTEN, Benjamin, Serenata para tenor, trompa y orquesta de cuerda, op 31, en *Benjamin Britten. Sinfonietta, op 1 – Serenade, op 31 – Now sleeps the Crimson Petal (1943), for Tenor, Horn and Strings – Nocturne, op 60, for Tenor, obbligato instruments and strings*, 1 CD, BIS, Bis-CD-540, (1991) 1992; Christoph Prégardien, tenor, Ib Lanzky-Otto, trompa, Tapiola Sinfonietta, Osmo Vänskä, dirección.

BRITTEN, Benjamin, Serenata para tenor, trompa y orquesta de cuerda, op 31, en *Britten. Orchestral Song-Cycles, 2 [Serenade. . . – Nocturne – Phædra]*, 1 CD, Naxos, 8.557199, (1994) 2004; Philip Landridge, tenor, Frank Lloyd, trompa, English Chamber Orchestra, Stuart Bedford, dirección.

BRITTEN, Benjamin, Serenata para tenor, trompa y orquesta de cuerda, op 31, en *Les Illuminations op 18 for high voice and strings – Serenade. . . – Nocturne op 60 for tenor, seven obbligato instruments and strings*, 1 CD, EMI Classics 7243 5 58049 2 1, (2005) 2005; Ian Bostridge, tenor, Radek Baborák, trompa, Orquesta Filarmónica de Berlín, Sir Simon Rattle, dirección.

BRITTEN, Benjamin, Serenata para tenor, trompa y orquesta de cuerda, op 31, en *Britten. Serenade. . . – Les Illuminations – Nocturne*, 1 CD, Decca (Eloquencel), 476 8470 (1953-1959) 2006; Peter Pears, tenor, Dennis Brain, trompa, Strings of the New Symphony Orchestra of London, Eugene Goossens, dirección.

MOZART, Wolfgang Amadeus, Serenata nº 9 en Re mayor "Posthorn", KV 320, en *Mozart. Posthorn-Serenade – Marches, KV 335*, 1 CD, Teldec 8.43063, (1984) 1993; Staatskapelle Dresden, Nikolaus Harnoncourt, dirección.

MOZART, Wolfgang Amadeus, Serenata nº 9 en Re mayor "Posthorn", KV 320, en *Mozart. "Posthorn" Serenade – Marches, K 335 Nos. 1&2 – Divertimento, K 251 "Nannerl Septet"*, 1 CD, Sony Classical SK 53277, (1992) 1995; Orquesta Filarmónica de Berlín, Claudio Abbado, dirección.

MOZART, Wolfgang Amadeus, Serenata nº 9 en Re mayor "Posthorn", KV 320, en *Mozart. "Posthorn" Serenade – Ballet Music from Idomeneo*, 1 CD, L'Oiseau Lyre, CD 452604-2, (1995) 1996; The Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood, dirección.

MOZART, Wolfgang Amadeus, Serenata nº 9 en Re mayor "Posthorn", KV 320, en *Complete Mozart Edition, vol. 2 (Serenades. Dances. Marches for Orchestra / pour orchestre / für Orchester)*, Philips, 464 780-2, CD 7 (464 782-2) (1985) 2001, 2006; Academy of Saint Martin-in-the-Fields, Sir Neville Marriner, dirección.

MOZART, Wolfgang Amadeus, Serenata nº 9 en Re mayor "Posthorn", KV 320, en *Serenata Notturna MOZART, Wolfgang Amadeus, Serenata nº 9 en Re mayor "Posthorn", KV 320, en 239 – "Posthorn" Serenade KV 320 – Gallimatias Musicum KV 32 [Mozart. Serenades – Divertimenti – Dances]* (Mozart Edition, vol. 22), 1 CD, Brilliant 92540, (1986) 2006; Symphonie-Orchester des Bayerischen Rundfunks, Sir Colin Davis, dirección.

REGER, Max, Serenata para flauta, violín y viola en Sol mayor, op 141a, en *Flötenserenaden – Flute Serenades*, 1 CD, Claves Records CD 50-8104, (1980) 1990; Peter-Lukas Graf, flauta, Sandor Vegh, violín, Rainer Moog, viola.

REGER, Max, Serenata para flauta, violín y viola en Sol mayor, op 141a, en *Max Reger. The 2 Serenades – The 3 Suites*, 1 CD, ASV, DCA 875, (1994) 1995; Anna Noakes, flauta, Barry Wilder, violín, George Robertson, viola.

REGER, Max, Serenata para flauta, violín y viola en Sol mayor, op 141a, en *Serenaden op 141a & 77a. Klarinettenquintett op 146*, 1 CD, Fuga Libera FUG553, (2007-2008) 2009; Oxalys.

© Germán Gan Quesada

Benjamin Britten

Serenata para tenor, trompa y orquesta de cuerda, op 31

“Pastoral”

The day's grown old; the fainting sun
Has but a little way to run,
And yet his steeds, with all his skill,
Scarce lug the chariot down the hill.

The shadows now so long do grow,
That brambles like tall cedars show;
Mole hills seem mountains, and the ant
Appears a monstrous elephant.

A very little, little flock
Shades thrice the ground that it would stock;
Whilst the small stripling following them
Appears a mighty Polypheme.

And now on benches all are sat,
In the cool air to sit and chat,
Till Phoebus, dipping in the West,
Shall lead the world the way to rest.

Adaptación de texto de Charles Cotton (1630-1687)

“Nocturne”

The splendour falls on castle walls
And snowy summits old in story:
The long night shakes across the lakes,
And the wild cataract leaps in glory:
Blow, bugle, blow, set the wild echoes flying,
Bugle, blow; answer, echoes, dying, dying, dying.

O hark, O hear how thin and clear,
And thinner, clearer, farther going!
O sweet and far from cliff and scar
The horns of Elfland faintly blowing!
Blow, let us hear the purple glens replying:
Bugle, blow; answer, echoes, dying, dying, dying.

“Pastoral”

El día ha envejecido, el sol desfalleciente
ya tiene casi andado su camino
y sin embargo sus corceles, con toda su destreza,
apenas logran tirar de la carroza monte abajo.

Tanto crecen ya las sombras
que asemejan las zarzas altos cedros,
grandes montes parecen las colinas, y la hormiga
se presenta como elefante gigante.

Un pequeño, pequeño rebaño
arroja una sombra tres veces mayor que la tierra que paca
mientras que el zagal que lo sigue
se presenta como un poderoso Polifemo.

Y ahora todos se sientan sobre bancos
para charlar y descansar al aire fresco
hasta que Febo, sumergiéndose en el oeste,
muestre al mundo el camino del reposo.

“Nocturno”

El esplendor cae sobre las murallas del castillo
y sobre las antiguas cimas nevadas
la larga noche agita los lagos que atraviesa
y las impetuosas cascadas saltan de alegría.
Sonad, trompetas, sonad, que los furiosos ecos se expandan.
Sonad, trompetas, sonad, responded, ecos, responded y morid.

¡Oh, escucha, oye que claros y débiles
y más débiles, más claros, más lejos van!
¡Dulces y alejadas de riscos y rocas
resuenan apagadas las trompas del país de los elfos!
Sonad, oigamos responder los purpúreos valles
trompetas, sonad, responded, ecos, responded y morid.

O love, they die in yon rich sky,
They faint on hill or field or river:
Our echoes roll from soul to soul
And grow for ever and for ever.
Blow, bugle, blow, set the wild echoes flying,
Bugle, blow; answer, echoes, dying, dying, dying.

Texto de Alfred, Lord Tennyson (1809-1892)

“Elegy”

O Rose, thou art sick!
The invisible worm
That flies in the night,
In the howling storm,

Has found out thy bed
Of crimson joy:
And his dark secret love
Does thy life destroy.

Texto de William Blake (1757-1827)

“Dirge”

This ae nighte, this ae nighte,
Every nighte and alle,
Fire and fleete and candle-lighte,
And Christe receive thy saule.

When thou from hence away art past,
Every nighte and alle,
To Whinnymuir thou com'st at last;
And Christe receive thy saule.

If ever thou gav'st hos'n and shoon,
Every nighte and alle,
Sit thee down and put them on;
And Christe receive thy saule.

If hos'n and shoon thou ne'er gav'st nane,
Every nighte and alle,
The winnies shall prick thee to the bare bane;
And Christe receive thy saule.

¡Oh amor! Allende mueren en precioso cielo,
expiran sobre monte o campo o río:
nuestros ecos ruedan de alma en alma
y crecen y crecen sin cesar.
Sonad, trompetas, sonad que los furiosos ecos se expandan,
y responded ecos, responded y morid.

“Elegía”

¡Oh rosa, estás enferma!
El gusano invisible
que vuela en la noche,
en la rugiente tormenta,

ha encontrado tu lecho
de gozo carmesí:
y su oscuro y secreto amor
destruye tu vida.

“Treno”

Esta noche, esta noche,
cada noche y todas,
fuego y granizo y palmatoria;
y Cristo reciba tu alma.

Cuando de aquí te hayas marchado
cada noche y todas,
por fin llegarás a Whinnymuir;
y Cristo reciba tu alma.

Si alguna vez diste calzas y zapatos,
cada noche y todas,
siéntate y pónelos;
y Cristo reciba tu alma.

Si nunca diste calzas y zapatos,
cada noche y todas,
los de Whinnymuir te comerán hasta los huesos;
y Cristo reciba tu alma.

From Whinnymuir when thou may'st pass,
Every nighte and alle,
To Brig o' Dread thou com'st at last;
And Christe receive thy saule.

From Brig o' Dread when thou may'st pass,
Every nighte and alle,
To Purgatory fire thou com'st at last;
And Christe receive thy saule.

If ever thou gav'st meat or drink,
Every nighte and alle,
The fire shall never make thee shrink;
And Christe receive thy saule.

If meat or drink thou ne'er gav'st nane,
Every nighte and alle,
The fire will burn thee to the bare bane;
And Christe receive thy saule.

This ae nighte, this ae nighte,
Every nighte and alle,
Fire and fleete and candle-lighte,
And Christe receive thy saule.

Texto anónimo del siglo XV

"Hymn"

Queen and huntress, chaste and fair,
Now the sun is laid to sleep,
Seated in thy silver chair,
State in wonted manner keep:
Hesperus entreats thy light,
Goddess excellently bright.

Earth, let not thy envious shade
Dare itself to interpose;
Cynthia's shining orb was made
Heav'n to clear when day did close;
Bless us then with wishèd sight,
Goddess excellently bright.

Cuando puedas salir de Whinnymuir,
cada noche y todas,
al Puente del Terror por fin llegarás;
y Cristo reciba tu alma.

Cuando puedas salir del Puente del Terror,
cada noche y todas,
al Purgatorio por fin llegarás;
y Cristo reciba tu alma.

Si alguna vez diste de comer o beber,
cada noche y todas,
nunca arderás en el fuego;
y Cristo reciba tu alma.

Si nunca diste de comer o beber,
cada noche y todas,
el fuego te quemará hasta los huesos;
y Cristo reciba tu alma.

Esta noche, esta noche,
cada noche y todas,
fuego y granizo y palmatoria;
y Cristo reciba tu alma.

"Himno"

Reina y cazadora casta y bella,
ahora que el Sol se ha puesto,
sentada en tu argénteo trono,
guarda tus dominios tal como acostumbras:
Héspero te pide la luz,
diosa la más brillante.

Tierra, no dejes que tu envidiosa sombra
se atreva a interponerse;
El luminoso globo de Cintia se hizo
para dar luz al cielo al acabarse el día;
Bendícenos pues con tu visión apetecida,
diosa la más brillante.

Lay thy bow of pearl apart,
And thy crystal shining quiver;
Give unto the flying hart
Space to breathe, how short so-ever:
Thou that mak'st a day of night,
Goddess excellently bright.

Texto de Ben Johnson (1572-1637)

“Sonnet”

O soft embalmer of the still midnight,
Shutting with careful fingers and benign,
Our gloom-pleas'd eyes, embower'd from the light,
Enshaded in forgetfulness divine:
O soothest Sleep! if so it please thee, close
In midst of this thine hymn my willing eyes,
Or wait the “Amen” ere thy poppy throws
Around my bed its lulling charities.
Then save me, or the passèd day will shine
Upon my pillow, breeding many woes, -
Save me from curious Conscience, that still lords
Its strength for darkness, burrowing like a mole;
Turn the key deftly in the oilèd wards,
And seal the hushèd Casket of my Soul.

Texto de John Keats (1795-1821)

Depón tu arco de perlas,
y tu carcaj brillante de cristal;
dale al ciervo que huye
tiempo para respirar, por breve que sea:
Tu haces de la noche día,
diosa la más brillante.

“Soneto”

¡Oh dulce bálsamo de la callada noche,
que cierras con amorosos y benignos dedos
nuestros ojos amantes de oscuridad, encubiertos de la luz
Amparados en la sombra de un olvido divino:
¡Oh dulcísimo sueño, si así te complace, cierra
en medio de este humo tuyo mis deseosos ojos,
O espera al “Amen” para que tu adormidera arroje
En torno a mi lecho sus arrulladores encantos.
Entonces sálvame o el acabado día brillará
sobre mi almohada, engendrando mil aflicciones,
Sálvame de la Consciencia curiosa que se enseñorea
también de las tinieblas, socavando como un topo;
gira diestro la llave de las salas de suaves puertas
y sella el acabado estuche de mi alma.

Editado por:

Cabildo de Tenerife • Patronato Insular de Música • TEA Tenerife Espacio de las Artes • Avda. de San Sebastián, 8. 3ª Planta • 38003 Santa Cruz de Tenerife • España
Teléfono: 922 849 080 • Fax: 922 239 617 • E-mail: info@ost.es • Internet: www.ost.es

Coordinación editorial: Miguel Ángel Aguilar Rancel • Ayudante coordinación editorial: Marisa Gordo Casamayor • Diseño Gráfico: Zubiria Tolosa