

Vicente MARTÍN Y SOLER (1754 – 1806):

Obertura de *Una cosa rara*

Valencia (su ciudad natal), Madrid, Nápoles, Viena, Londres y San Petersburgo (donde murió) fueron las principales etapas del continuo viaje europeo que fue la vida del compositor Vicente Martín y Soler. Su talento creativo se proyectó a partir de 1775, con el estreno en el Teatro de La Granja de San Ildefonso de su zarzuela *La madrileña o El tutor burlado*. Llegado a Italia en 1777, comenzó a estrenar en Nápoles óperas de éxito inmediatamente extendido a otras capitales italianas. Una vez conquistado aquel país, el compositor valenciano pasó a Viena, donde se desarrollaría una parte esencial de su carrera. En 1785, Vicente Martín y Soler se presentó ante el emperador José II contando con su prestigio de compositor y con la protección de la esposa del embajador español en la corte vienesa. Era el momento dorado de Mozart y de Salieri, pero el españolito no se arrebataba fácilmente y, de forma inmediata, captó al más grande libretista del momento, Lorenzo da Ponte. Si Mozart legó una sublime trilogía operística con libretos de Da Ponte -*Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*-, Martini “Lo Spagnuolo” (así llamaban los vieneses a Martín y Soler) también dejaría su trilogía de óperas dapontianas entre enero de 1786 y octubre de 1787: *Il burbero di buon cuore*, *Una cosa rara*, libremente basada en *La luna de la Sierra*, comedia de Vélez de Guevara (y no de Calderón de la Barca, como Lorenzo da Ponte escribió equivocadamente en sus Memorias), y *L'Arbore di Diana*, las tres estrenadas en el Burgtheater de Viena y con éxito de clamor. La historia pone las cosas en su sitio y, naturalmente, nadie con lucidez mental osaría poner al mismo nivel de excelencia o de trascendencia artística estas dos trilogías operísticas, pero es un hecho objetivo que, en su momento, Martín y Soler echó a Mozart un pulso con todas las de la ley. Las repetidas y triunfales representaciones de “*La cosa rara* de Martini” no tuvieron menos éxito, ni menor repercusión “social” que las de *Las bodas de Fígaro*, y es significativo el guiño que Mozart lanzó a su colega Martín y Soler en la penúltima escena de su *Don Giovanni*: los músicos que amenizan la cena del libertino tocan una selección de melodías de moda en la Viena del momento, y la primera es justamente un tema de la ópera más exitosa de Martín y Soler, que Leporello, el criado de Don Juan, reconoce al instante y saluda: *Bravi! Cosa rara!*

El 17 de noviembre de 1786 se produjo en Viena el estreno de *Una cosa rara, ossia Belleza ed Onestà*, de Vicente Martín y Soler. Reconozcamos que el título, que considera rareza el dar con una mujer bella y honesta a la vez, no es muy feliz; pero, evidentemente, eran otra época y otra sociedad... Por lo demás, hoy no tenemos por qué referirnos al argumento puesto que se trata de escuchar la obertura, música de corte perfectamente clásico, inequívocamente dieciochesco, música bella y bien escrita, aunque también demostrativa de que en la personalidad del compositor había más oficio que genio.

Antón GARCÍA ABRIL (1933):
Concierto de la Malvarrosa

El Palau de la Música de Valencia, decidido en el año 2001 a llevarse la palma en la celebración que en toda España, y en tantas ciudades del mundo, se hizo del centenario del nacimiento de Joaquín Rodrigo, tuvo el buen acuerdo de recordar al compositor saguntino no sólo interpretando sus obras, sino también encargando alguna partitura que llevara para siempre el sello del homenaje a Rodrigo. Éste es el origen del *Concierto de la Malvarrosa* encargado en su día al maestro García Abril, el reciente y flamante Premio Tomás Luis de Victoria de composición musical 2006. El *Concierto de la Malvarrosa* se dio a conocer en Alicante y Valencia los días 15 y 16 de noviembre de 2001, en versión de María Antonia Rodríguez (flauta), Aurora López (piano) y la Orquesta de Valencia dirigida por Miguel Ángel Gómez Martínez.

La obra presenta una disposición instrumental novedosa: es para flauta y piano solistas, más orquesta de cuerda. El maestro García Abril siempre ha estado interesado por la forma concertante, y de ahí las importantes partituras para piano, guitarra, violín, violonchelo... y orquesta que pueblan su catálogo, pero en tiempos recientes, a partir justamente de este *Concierto de la Malvarrosa*, se ha sentido atraído por los "dobles conciertos" y, así, surgieron inmediatamente después *Juventus* para dos pianos y orquesta o el *Concierto de Gibralfaro* para dos guitarras y orquesta.

El *Concierto de la Malvarrosa* que hoy nos ocupa se plantea como un continuo concertante de considerable amplitud, pero no escindido en movimientos a la usanza tradicional. Todo está precisado con extremo rigor en la partitura, pero llama inmediatamente la atención el carácter de libre flujo musical, como de improvisación controlada en algunos momentos, que transmite la obra. Al solista de flauta se le da en bastantes compases la opción de escoger entre flauta en Do y flauta en Sol; existen pasajes no compaseados; abundan las cesuras y calderones, instantes en los que los solistas y la orquesta deben "respirar" juntos y reemprender una marcha que, desde el punto de vista de las relaciones instrumentales, equidista entre la música sinfónico-concertante y la música de cámara... Más que dos papeles solistas, de flauta y de violín, se diría que se trata de "un" solista, un solista "polifónico" (en sentido etimológico), pues a lo largo del *Concierto de la Malvarrosa* no asistimos a diálogos entre flauta y piano y entre éstos y la orquesta -tan propios de tantos *Dobles conciertos* de la historia de la Música-, sino al desarrollo de un mismo material que es dicho y conducido por una suerte de solista bicéfalo que dialoga con el conjunto de arcos y se apoya en él. A menudo la orquesta participa con protagonismo en la propuesta y elaboración de materiales, pero con mayor frecuencia presta su apoyo -a veces un simple lecho sonoro de sugerentes acordes tenidos- a la elocuencia de la pareja solista, exigida de auténtico virtuosismo. El ambiente sonoro que se crea es rico tímbricamente, pese a la parquedad de la plantilla autoimpuesta y, aunque la partitura se sitúa en las antípodas de cualquier tópico españolista, aquí y allá suena muy "española": no podía ser de otro modo, tratándose de música de Antón García Abril y encargada como homenaje a Joaquín Rodrigo.

Benjamin BRITTEN (1913 – 1976):
La balada de los héroes, op 14

El 21 de abril de 1936, el joven pianista y compositor Benjamin Britten estrenó en Barcelona, con Antoni Brosa al violín, su *Suite op 6* para violín y piano, en concierto que formaba parte del Festival de la SIMC de aquel año, certamen que tuvo su punto culminante en el estreno mundial del *Concierto a la memoria de un ángel* de Alban Berg. Para Brosa, excelente violinista catalán de carrera internacional, compuso Britten poco después su *Concierto para violín y orquesta*, que Brosa estrenaría con la Filarmónica de Nueva York dirigida por Barbirolli. En Barcelona, con motivo de aquel Festival de la SIMC, se habían encontrado dos músicos ingleses que no se conocían personalmente hasta entonces: Benjamin Britten y Lennox Berkeley, y aquella experiencia catalana les llevó a componer en colaboración una suite orquestal de danzas tradicionales catalanas que quedó lista en 1937 y los autores titularon *Mont Juic*. Por entonces había estallado nuestra guerra civil y Britten, progresista e izquierdista por una parte y, por otra, hombre extremadamente sensible a los horrores de la guerra, compuso alguna obra manifestándose en estas direcciones. Así, en 1938, *Advance Democracy*, para coro a 4 voces, sobre texto de Randall Swingler, escritor y periodista que entonces ejercía como redactor jefe de un periódico comunista, el *Daily Worker*. También en 1938 escribió Britten música incidental –que se ha perdido– para una pieza teatral de Slater, titulada *Old Spain*.

Y, en seguida, siguiendo en la pista de la escasa relación que Britten y su música tuvieron con España, la pieza que hoy nos ocupa, esta *Balada de los héroes, op 14* para tenor (o soprano), coro y orquesta, escrita de un impulso en los comienzos de 1939 y que Constant Lambert estrenó en el Queen's Hall de Londres el 5 de abril del mismo año. Mucho tiempo después, Britten, no descontento con su juvenil *Balada de los héroes*, revisó la partitura y la re-estrenó en el Festival de Aldeburgh de 1973. La obra utiliza versos del mencionado Swingler (una especie de himno de loa a las brigadas internacionales que apoyaron al ejército republicano en la guerra española) alternando con otros del escritor y poeta Wystan Hugh Auden, extraídos de su colección *On the Frontier*. Auden fue gran amigo de Britten y tuvo notable relación con los compositores: además de ser el autor de muchos textos y poemas musicados, recordemos que sirvió espléndidos libretos para varias óperas del siglo XX, como *The rake's progress* de Stravinsky, *Paul Bunyan* del propio Britten o *The Bassarids* de Henze, además de parte del complejo libreto de *Un re in ascolto* de Berio. Pues bien, Auden trabajó durante unos meses de 1937, en el bando republicano de la España en guerra, ejerciendo como conductor de ambulancia y como reportero, y su espíritu estaba muy en sintonía con el del compositor.

La *Balada*, compuesta principalmente para honrar la memoria de los soldados británicos que, incorporados a las brigadas internacionales, perecieron durante la guerra civil española, quedó estructurada como tríptico. El primer movimiento, con versos de Swingler, es una *Marcha fúnebre* en la que resuenan ecos de un compositor bien admirado por Britten, Gustav Mahler. Sigue un Scherzo un tanto fantasmal, significativamente titulado *Danza de la muerte*, escrito sobre versos de Auden y en el que cabría reconocer también algún elemento mahleriano, e incluso de Shostakovich, y la obra se cierra con un anchuroso *Recitativo y coral* que, al final, recupera el aire musical y expresivo de la *Marcha fúnebre* con la que había comenzado la obra; aquí se alternan textos de los dos escritores. No sólo por el obvio clima antibélico, sino también por aspectos técnico-

musicales, esta *Balada de los héroes* actúa en el catálogo cronológico de Benjamin Britten como un llamativo anticipo de esa obra maestra que es el *War Requiem* de 1961.

Franz Joseph HAYDN (1732 – 1809):

Sinfonía n° 49, en Fa menor, "La Passione"

Esta obra singular se encuadra en la corriente pre-romántica del Sturm und Drang, caracterizada por el vigor, la fuerza, la gravedad y hasta la vehemencia de la expresión. Uno de los elementos característicos de la música de este período es el recurso frecuente a los modos menores. Es el caso de ésta *Sinfonía en Fa menor*, tonalidad que –como bien ha hecho notar Marc Vignal- adquiere en la producción de Haydn unas significaciones personales, especiales, análogas a lo que fue para Mozart el Sol menor y para Beethoven el Do menor. La obra data de 1768, como consta en el manuscrito autógrafo de la partitura y su título de *La pasión* no fue dado por Haydn: apareció por primera vez en una edición de 1790. A veces dicho título se ha relacionado con La Pasión de Cristo, como si se tratara de música especialmente adecuada para ser puesta en pie en las celebraciones de la Semana Santa; otras opiniones relacionan el término *pasión* simplemente con un sentimiento de arrebató o dramatismo propiamente pre-romántico... Simples conjeturas, pues unas y otras interpretaciones son ajenas a las intenciones del autor (o, si las tuvo, no dejó constancia de ellas).

Arriba calificábamos la obra de singular, y tanto desde el punto de vista formal como del armónico llaman la atención, en efecto usos infrecuentes. Así, en cuanto a la forma, la *Sinfonía n° 49* de Haydn propone un *Adagio* como primer movimiento, mientras que el preceptivo *allegro* de sonata queda relegado al segundo movimiento. Y, en cuanto al plan armónico, es de notar que los cuatro movimientos de la obra se atienen a la misma tonalidad de Fa menor, lo que confiere a la *Sinfonía* una faz sonora no ya unitaria, sino extremadamente cerrada, lo que la hace casi inquietante. Solamente el Trío del *Minuetto* se abre a Fa mayor, un suave resquicio de luz en medio del sombrío tono general. Por añadidura, a la compacidad de la obra colabora no poco la interrelación temática entre los distintos movimientos, merced al carácter de célula generatriz que Haydn otorga al motivo inicial de cuatro notas.

En el amplio, solemne, grave *Adagio* inicial la música fluye en períodos, sin que el material sea sometido a los tradicionales procesos de desarrollo. Éstos sí hacen acto de presencia en el *Allegro di molto*, pero la exposición temática, a base de motivos celulares yuxtapuestos, es tan rica en contrastes que se erige en sección principalísima, minorando la amplitud y el peso específico de los tradicionales desarrollo y recapitulación. La carga casi dramática de la sección principal del *Minuetto* hace que este movimiento diste muchísimo del espíritu salonesco que respiran tantos terceros tiempos de las sinfonías de la época. Del mismo modo, el carácter frecuentemente sonriente o, cuanto menos, de superación en positivo de las tensiones habidas que suelen presentar los finales no es, ni mucho menos, lo que caracteriza al agitado *Presto* que remata la *Sinfonía n° 49* de Haydn, obra que, página a página da motivos para que, como hemos hecho, subrayemos su singularidad.

José Luis GARCÍA DEL BUSTO