

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 1 de abril de 2008
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Dezső Ranki, piano
Dorian Wilson, director*

Aaron COPLAND (1900-1990): Lincoln Portrait (1942)

El fervor patriótico generado entre la sociedad norteamericana tras el ataque japonés a Pearl Harbor tendría pronto -en medio del efervescente y tormentoso clima bélico-consecuencias musicales. En 1942, Aaron Copland recibe el encargo del director André Kostelanetz de escribir una composición a modo de “retrato musical de un americano eminente” que reflejara “el espíritu magnífico de nuestra tierra”.

En un principio, el autor neoyorquino pensó en el poeta Walt Whitman como protagonista pero la preferencia de Kostelanetz por una figura política, habida cuenta del contexto histórico en que nacía la propuesta, hizo de la elección de Abraham Lincoln “algo inevitable” según el propio Copland, que comenzó la composición de *Lincoln Portrait* en febrero de 1942. La obra quedó concluida el 16 de abril y la orquestación pocas semanas después. El estreno, el 14 de mayo de ese mismo año, corrió a cargo de Kostelanetz al frente de la Sinfónica de Cincinnati con William Adams como narrador.

Copland, comprendiendo la dificultad de encontrar una expresión musical adecuada para una figura tan querida y admirada como la del decimosexto presidente de los Estados Unidos, decidió hacer “un retrato en el que el propio modelo pudiera hablar”. *Lincoln Portrait* está estructurado en tres secciones. En la primera -marcada *Lento* y exclusivamente orquestal como la que le sigue- el músico pretende sugerir la “misteriosa sensación de fatalidad” que rodea la personalidad del homenajeado y también, cerca del final de la sección, “algo de su ternura y sencillez de espíritu”.

El segmento central de la composición -*Subito allegro*- evoca el tiempo en que Lincoln vivió mediante la cita de dos canciones muy populares a mediados del XIX: la famosa “Camptown Races” y una balada publicada en 1840 con el título de “The Pesky Sarpent” pero posteriormente más conocida como “Springfield Mountain”. En ningún caso Copland inserta las melodías en sentido literal sino que las maneja libremente, a semejanza de las canciones de vaqueros empleadas en su ballet de 1938 “Billy the Kid”.

La sección conclusiva -“Fellow citizens, we cannot escape history...”- es también la más extensa. En ella el narrador se suma a los efectivos orquestales. El único propósito de Copland es “proporcionar un simple pero emotivo marco que envuelva las palabras del propio Lincoln”, sin ceder a la tentación de utilizar textos demasiado conocidos. Para ello recurre a fragmentos de cartas y discursos (el Mensaje al Congreso de 1862, el de Gettysburg, etc.) separados por breves acotaciones escritas por el músico. La sensibilidad de Copland logra crear una atmósfera de suficiente empaque y seriedad, pero que elude el riesgo -casi inevitable- de incurrir en un discurso enfático y grandilocuente.

La popularidad, en tiempos de guerra, de este *Lincoln Portrait* fue, como puede imaginarse, excepcional. Desde entonces hasta hoy actores (Melvyn Douglas, Vincent Price, Henry Fonda, Gregory Peck, Katharine Hepburn, Paul Newman, Charlton Heston, James Earl Jones), cantantes (Marian Anderson), escritores (Gore Vidal) o políticos (Edward Heath, Al Gore o Barack Obama) han declamado ante una audiencia siempre entregada las emocionantes palabras de Abraham Lincoln recogidas por Copland al final de su composición.

Pero las carambolas de la política también golpearon a una obra cuyo componente patriótico parece absolutamente indiscutible. Aunque hoy nos resulte difícil de creer, *Lincoln Portrait* fue puesto en la lista negra durante los años en que el senador McCarthy desplegó sobre la sociedad americana su desquiciada “caza de brujas”. El hecho de que el prestigioso director de origen ruso Serge Koussevitsky, titular de la Sinfónica de Boston y gran amigo de Copland, le solicitara su ayuda en organizaciones de intercambio cultural como los Amigos por la Libertad Rusa, el Consejo Nacional de Amistad Americano-Soviética y la Sociedad de Música Americano-Soviética convirtió a Copland, hasta entonces embajador oficioso de la música *made in USA*, en peligroso comunista de la noche a la mañana. Incluso tendría dificultades para renovar su pasaporte tras la publicación en la revista *Life* de una foto que le mostraba junto a Shostakovich cuando éste visitó Estados Unidos en 1949 con motivo de la Conferencia Mundial para la Paz. A raíz de aquello y durante varios años, numerosas interpretaciones de *Lincoln Portrait* previstas por todo el país serían canceladas.

Béla BARTÓK (1881-1945):
Concierto para piano y orquesta N°3 (1945)

Junto con el *Cuarteto de cuerda n° 6* (1939), el *Concierto para orquesta* (1943) y la *Sonata para violín solo* (1944), el *Tercer Concierto para piano* constituye la plasmación perfecta del último estilo del compositor húngaro. Es, además, la última obra acabada por Bartók. Aunque sus 17 últimos compases no pudieron ser instrumentados por el músico, la orquestación de su amigo y discípulo Tibor Sérlly -que concluiría también el inacabado *Concierto para viola* de 1945- respeta escrupulosamente las instrucciones de su autor.

El *Concierto para piano n° 3* fue concebido originalmente como una obra para dos pianos, encargada a Bartók por el dúo de pianistas ingleses Bartlett y Robinson. Pero el músico cambió de idea y decidió componer un concierto dedicado a su mujer (y antigua alumna) Ditta Pásztory. Bartók, gravemente enfermo de leucemia, inicia la composición de la obra durante el verano de 1945 en el sanatorio de Saranac Lake y prosigue el trabajo en Nueva York hasta el 21 de septiembre, día de su traslado al Hospital West Side, donde fallece cinco días más tarde.

Según testimonio del pianista György Sándor, “hacia el 20 de septiembre, me confió las segundas pruebas de la partitura de su *Concierto para orquesta*, para que las corrigiera y las enviara a su editor Boosey & Hawkes, a Londres, antes de fin de mes. Delante de mí, nunca hizo alusión al concierto que preparaba para su mujer. Sin duda estaba angustiado por la idea de no poder acabarlo, pues su salud declinaba rápidamente y quería concentrarse en esta tarea urgente [...]. Algunos meses más tarde, el 3 de diciembre para ser exactos, Tibor Sérlly me llamó y me habló del *Concierto n° 3*, que Ditta no podía interpretar por problemas de salud. Me propuso tocarlo y la idea me entusiasmó”.

Sándor se puso en contacto con Goddard Lieberman, director de CBS, con quien había firmado un contrato en exclusiva. Lieberman llamó también a Eugene Ormandy y la fecha del estreno se fijó para el 8 de febrero de 1946, en Filadelfia. “Sérlly -añade Sándor- me entregó una copia prácticamente completa del manuscrito. Las indicaciones relativas al tempo y a la interpretación figuraban allí, pero las lagunas eran numerosas en el segundo movimiento, y el tercero no contenía casi ninguna anotación. No faltaba ninguna nota y la orquestación de los 17 últimos compases había sido completada por Sérlly: disponía, por tanto, de un material suficiente. Desgraciadamente, el editor parecía muy impaciente por presentar la partitura. Fue revisada con demasiadas prisas y ‘editada’ con un cierto número de tempos e indicaciones dinámicas arbitrarias. La mayoría de estos errores fueron corregidos más tarde”.

La herencia -artística pero también pecuniaria- que Bartók quería dejar a su segunda esposa mediante este concierto explica su carácter *diferente*. La escritura de la parte solista es mucho menos comprometida -más abordable, en definitiva- que en sus furiosos conciertos anteriores. Bartók abandona aquí ostinatos, notas repetidas y esa pulsación tensa y agresiva, imposible de traducir con propiedad sin unos importantes medios físicos, para favorecer un juego *legato*, una expresión más delicada y una atmósfera de mayor serenidad y transparencia, diríase que casi mozartiana; no en vano Ditta Pásztory era una notable intérprete del músico salzburgués. Como apunta Holecek, “es la música de un hombre que, a las puertas de la muerte, se acuerda de los momentos felices de su vida para remontarse hasta la infancia”.

En forma sonata, el *Allegretto* debuta con un tema límpido, lírico y de aroma magiar a cargo del solista, sobre el murmullo ondulante de las cuerdas. “Trazos volubles, rumores de arpegios, líneas graciosamente ornamentadas” (Delamarche) definen el clima de este movimiento de depurada caligrafía en el que las maderas establecen delicados diálogos con el solista. El extenso *Adagio religioso*, de estructura tripartita, es el último y supremo ejemplo de “música nocturna” escrito por Bartók. Las cuerdas y el primer clarinete parecen evocar una lánguida noche de estío mientras el piano desgrana un dulce y recogido coral de naturaleza extática. La animación de la bellísima sección central, más viva, recrea una amalgama de sonoridades insólitas -cantos de pájaros, ruidos de insectos- en las que el músico manifiesta de nuevo su portentosa habilidad para las alianzas tímbricas. Un desbordante y extrovertido rondó, marcado *Allegro vivace*, que incluye danzas sincopadas de sustancia húngara y brillantes juegos contrapuntísticos alternando con poderosos *tutti* concluye esta obra maestra de belleza intemporal, engañosa sólo en su aparente sencillez.

P. I. CHAIKOVSKI (1840-1893):
Suite nº 1 en re menor, op. 43 (c. 1879)

Pese a que dentro del nutrido catálogo orquestal chaikovskiano las cuatro suites, escritas entre 1878 y 1887, ocupen un capítulo ciertamente secundario frente a sus sinfonías y poemas sinfónicos, nada sería más injusto que considerarlas como simples y entretenidos ejercicios de estilo o, en el peor de los casos, marginales piezas de aluvión, de inspiración irregular e interés limitado. Por el contrario, estas cuatro ambiciosas y caudalosas partituras -la extensión de las tres primeras supera los 40 minutos y la más breve ronda los 30- encierran en sus pentagramas música de verdadera entidad, plenamente característica del hacer de su autor y con los mismos defectos y virtudes, pues la irregularidad parece formar parte inevitable de la idiosincrasia chaikovskiana, que podemos apreciar en el resto de su generosa producción.

Sin apoyos programáticos extramusicales a los que servir ni connotaciones psicológicas en que apoyarse, lo que las diferencia claramente de muchas de sus partituras sinfónicas, las cuatro *Suites* permiten al compositor ruso experimentar en el dominio orquestal, elaborando una sucesión de secuencias musicales heterogéneas, sin necesidad de someterse a los rígidos esquemas constructivos de la sinfonía. La vieja estructura barroca en forma de serie de danzas, en definitiva, se ajustaba a la perfección con el interés de Chaikovski por sus antepasados musicales del período clásico, y en especial por Mozart, su autor favorito, cuya inspiración quedará explicitada en la *Suite nº 4 "Mozartiana"*.

La *Suite nº 1 en re menor, op. 43* -primera aportación chaikovskiana en su intento por integrar medios orquestales modernos con formas antiguas- fue compuesta entre agosto de 1878 y abril de 1879, un plazo demasiado extenso para las costumbres de su autor que, en parte, puede entenderse por la coincidencia en el tiempo con la escritura de *La doncella de Orleans*.

Estructurada en seis movimientos (uno más que la *Segunda* y dos más que *Tercera* y *Cuarta*), el primero de ellos es también el más extenso de toda la obra. Una *Introduzione e fuga* que evoluciona de *Andante sostenuto* a *Moderato e con anima*, revelando el interés del músico por la incorporación de fórmulas barrocas, si bien podría reprocharse un punto de rigidez académica al episodio fugado. El segundo movimiento es un *Divertimento* marcado *Allegro moderato*. Se trata de un vals de escritura elegante y serena que fue añadido por Chaikovski al conjunto de la obra en agosto de 1879 como elemento contrastante.

Sigue un inspirado *Intermezzo -Andante semplice-* de carácter grave y melancólico, cuya atmósfera se asemeja a la de algunas de sus páginas coreográficas. Marcada *Moderato con moto*, la brevísima *Marcha miniatura* -llamada originalmente *Marcha de los liliputienses-*, de sutilísima tímbrica y tono lúdico, hubiera sido digna de figurar en el posterior *Cascanueces*. Como quinto movimiento, Chaikovski introduce un *Scherzo (Allegro con moto)* que corrobora de nuevo su querencia por el mundo del ballet. La obra finaliza con una *Gavota* -en origen *Marcha de los gigantes-* en forma de rondó; un aristocrático *Allegro*, pródigo en diálogos a cargo de las maderas, que devuelve a la composición el clima barroquizante de su comienzo.

Dedicada a Madame Von Meck, la *Suite nº 1 en re menor, op. 43* fue estrenada en Moscú el 8 de diciembre de 1879 bajo la dirección de Nikolai Rubinstein, en ausencia del

compositor. El éxito fue grande y, según testimonio del editor Jurgenson, la *Marcha miniatura* tuvo que repetirse.

Juan Manuel Viana