

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 3 de mayo de 2010
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

Orquesta de la Comunidad de Madrid

*Salvador Salvador, clarinete
José Ramón Encinar, director*

Isaac ALBÉNIZ (1860-1909):

El Puerto

El Albacicín

Lavapiés

La prodigiosa riqueza y las extraordinarias potencialidades de la *Iberia* de Albéniz sugirieron desde muy pronto la posibilidad de trasladar sus pentagramas a la orquesta. El primero en considerar esta opción fue precisamente su autor. Entre enero y febrero de 1907, Albéniz realizó un arreglo orquestal de *El Puerto* como primer eslabón de una futura “primera suite” que iba a incluir *Évocation* y *Fête-Dieu à Seville*. Según el testimonio de Enrique Fernández Arbós, las versiones orquestales de *El Puerto* y *Évocation* (el manuscrito de esta última no se ha localizado) llegaron a sonar en Niza en interpretación de la Orquesta de Montecarlo dirigida por León Jehin, pero Albéniz no quedó satisfecho con el resultado.

El especialista Jacinto Torres no comparte tan severa autocrítica y, en su catálogo de las obras de Albéniz, escribe que “esta partitura no es, ni mucho menos, la obra de un aficionado; se trata de una orquestación sólida y brillante que, más que ilustrar con colores tímbricos las notas escritas en origen para el piano, recrea la partitura pianística con abundantes y refinados matices que son puramente orquestales”. Lo cierto es que, como consecuencia, Albéniz sugirió a Arbós hacerse cargo del proyecto de orquestación de *Iberia* y éste arregló entre 1910 y 1925 cinco números: *Évocation*, *El Puerto*, *Triana*, *Fête-Dieu à Seville* y *El Albaicín*.

En 1954, el compositor Carlos Surinach (1915-1997) decidió completar el trabajo iniciado por Arbós y arreglar los siete números restantes de la suite pianística con el objetivo de ofrecer en versión orquestal el ciclo completo. A pesar de ello, sus orquestaciones muestran una discrepancia estilística bastante acusada con respecto a las de Arbós. Este último apela a una escritura brillante, cuyo referente primordial es el léxico tímbrico de las obras de inspiración española de Lalo y Rimsky-Korsakov. Surinach, en cambio, emplea unos efectivos más reducidos, de los que extrae timbres más secos y contundentes. Estos rasgos se aprecian claramente en la orquestación de *Lavapiés*, donde el músico redimensiona el carácter de alegre bullicio de la pieza para dar paso a la nítida definición de los planos sonoros, caracterizados por cierto grado de contención e incluso de acidez (perceptible en las interven-

ciones de los metales y de la trompeta en concreto, que adquiere en algunos pasajes una coloración grotesca).

En tiempos recientes, el acercamiento orquestal más destacado a la *Iberia* ha sido sin duda el realizado por Francisco Guerrero (1951-1997). El proyecto inicial preveía la orquestación de la suite entera, pero la repentina muerte del compositor dejó la tarea a medio hacer. Es una convergencia singular la que se establece entre la obra maestra de Albéniz y una de las voces más poderosas de la creación contemporánea. Gran admirador de *Iberia*, Guerrero no intenta “actualizar” el original pianístico ni tanto menos “colorearlo” con los medios a su disposición. Su objetivo es sacar a luz de entre los pentagramas un entramado de rugosidades, sombras y recovecos, con el fin de poner en evidencia la vitalidad interna y la complejidad que sustentan en todo momento el discurso musical de la suite de Albéniz. Y lo hace por medio de una escritura ramificada, llena de resquicios y sin embargo transparente.

La distribución polifónica entre los instrumentos contribuye en muchas ocasiones a “espacializar” la perspectiva unificada del piano. En los dieciséis primeros compases de *El Albaicín*, Albéniz concibe una única línea, pero la reparte entre los dos pentagramas, sugiriendo así su distribución entre las dos manos. Guerrero no sólo acentúa ese efecto, sino que además añade de su propia cosecha unas discretísimas intervenciones de trompas con sordina y clarinetes, que crean un mágico y sutil halo de resonancia. En el tratamiento de los timbres resulta evidente la fascinación por Ravel, pero ni la ascendencia raveliana ni la fidelidad al espíritu de Albéniz impiden que estas transcripciones lleven, inconfundible, la firma de su autor.

Massimo BOTTER (1965):

Come un sentiero di lava, para clarinete bajo y orquesta

Densa de circunstancias y acontecimientos es la relación de Massimo Botter con España. Es aquí donde el compositor italiano –alumno de Azio Corghi y Alessandro Solbiati- ha conseguido algunos de sus máximos reconocimientos a nivel internacional. Si en 2000 ganaba el Premio Internacional de Composición Orquestal “Ciudad de Palma” con la pieza *Argella*, tres años más tarde recogía el doble galardón del Concurso de Composición “Francesc Civil” de Gerona y el Premio “Reina Sofía” con la obra *Les Algues*. En 2006, su pieza *Sentiero in un deserto di lava*, encargo de la Bienal de Venecia, era estrenada en el Teatro La Fenice por el clarinetista Gareth Davis y la Orquesta de la Comunidad de Madrid bajo la batuta de José Ramón Encinar.

Sentiero in un deserto di lava no es un concierto en el sentido tradicional. El clarinete bajo y la orquesta no actúan como entidades contrapuestas, sino como dos polos que se compenetran a lo largo de la pieza. Para explicar la obra, el compositor recurre a la metáfora natural de la erupción volcánica: “El volcán, crisol de potencia infinita raramente expresada en su totalidad. No es el acontecimiento explosivo lo que se representa, sino la colada de lava que se desliza a lo largo de la pendiente, sobre la cual y dentro de la cual el clarinete traza la senda a lo largo de los cinco segmentos que conforman la obra. Atravesando estas secciones, el solista se encuentra gestionando el orden de los sonidos, de las pulsaciones vitales aparentemente congeladas en un estatismo armónico, pero en realidad obligadas al movimiento y a la metamorfosis.”

Botter mueve desde un concepto energético del sonido, entendido como masa orgánica cargada de tensiones, ora manifiestas, ora subterráneas. La escritura del solista explora las posibilidades del clarinete bajo, aunque la vertiente virtuosística del instrumento interesa aquí menos que la naturaleza física de su abanico tímbrico. *Sentiero in un deserto di lava* se articula en cinco secciones que se suceden sin solución de continuidad. La primera es dominada por una enérgica figura descendente de semicorcheas en *fortissimo*, a cargo de la orquesta, mientras que las intervenciones del clarinete se caracterizan por un impulso ascendente opuesto y complementario. En la segunda sección, el clarinete hace propia la figuración descendente y la desarrolla libremente en clave brillante con abundante utilización de técnicas no convencionales (golpe de llave, *flatterzung*, soplo asociado a sonido...), mientras que la orquesta pasa a un discreto segundo plano. La parte central (*Adagio melanconico*) es el centro emotivo de la pieza, donde las amplias frases del solista –expresivas y ricamente ornamentadas- se deslizan sobre el tapiz murmurante de la orquesta. En la cuarta sección (*Scorrevole e deciso*), a la fluidez de las figuraciones orquestales responde el talante más brusco del clarinete. La última sección se caracteriza por un progresivo incremento de la densidad sonora y por un lento pero inexorable *crescendo* dinámico. Tras alcanzar su clímax, la tensión decrece para dar paso a un final de texturas aligeradas, donde el discurso orquestal tiende hacia la inmovilidad y el pulso del solista se apaga hasta extinguirse.

Giuseppe MARTUCCI (1856-1909):

Gavotta

Notturmo

Tarantella

A finales del siglo XIX, Giuseppe Martucci encontró un lugar en la historia de la música italiana por su defensa del repertorio instrumental en un país entonces dedicado en cuerpo y alma al melodrama. Alumno en el Conservatorio de Nápoles de Beniamino Cesi (piano), Paolo Serrao y Lauro Rossi (contrapunto y composición), se dedicó a la enseñanza y a la carrera de concertista. Sus giras europeas como pianista y director le permitieron familiarizarse con la música de tradición alemana, que luego se esforzó por dar a conocer en Italia. El deseo de actualizar los gustos del público le llevó en 1888 a promover y dirigir en Bolonia el estreno italiano del *Tristán e Isolda* de Wagner.

Esta conciencia que el músico tenía de sí mismo como “divulgador” de una estética foránea y aún minoritaria condicionó también su obra compositiva. Martucci procuró no buscar ni la ruptura ni la polémica, armonizando el contenido de su mensaje con los formatos propios del gusto musical de la época. Y aunque no rehuía la confrontación con las grandes formas, su verdadera dimensión la encontró en el talante sentimental e íntimo de la pieza breve. Por esa vía, limitaba la fuerza destabilizadora del cromatismo y conseguía que la melodía mantuviera su valor de centro emotivo del discurso musical.

El catálogo de Martucci comprende dos sinfonías, dos conciertos para piano, música de cámara (un quinteto y dos tríos con piano, una sonata para violín y otra para violonchelo), aunque el apartado más abundante lo conforman las piezas para piano. Originalmente destinadas al teclado son las tres piezas orquestales incluidas en el presente programa. El *Notturmo*, cuya versión pianística es de 1897, es objeto de una transcripción esmerada y sutil. Cuerdas y vientos (cuyas intervenciones tienen a veces un inevitable sabor “nórdico”) se entrelazan en tramas tímbricas que traspasan de forma imperceptible de un color a otro. Sólo en la parte central, cuando los violines exponen de manera plena y desahogada la melodía principal duplicándola a distancia de octava, uno tiene la impresión de escuchar los intermedios de *Pagliacci* y *Cavalleria rusticana*. Pero la pieza regresa pronto a su atmósfera inicial. Las cuerdas recuperan su canto ensimismado, y el *Notturmo* se cierra en susurro.

La *Tarantella* procede de un original pianístico de 1875, aunque en ese caso la versión orquestal excede los límites de la simple transcripción y se configura como una verdadera reelaboración. El esquema formal se mantiene inalterado, pero la trama instrumental sufre un proceso de hipertrofia sonora, cuya densidad llega en muchos pasajes a tapar el fluir rítmico de la danza. Con el progresar de los compases, la pieza adquiere una amplificación casi dramática, donde Martucci parece aplicar a la tarantela la misma receta “satánica” que Liszt había suministrado al vals en sus *Mephisto-Valses*. Más transparente suena en cambio la *Giga* (1882), testimonio de un interés por las formas barrocas poco corriente a finales del siglo XIX, y menos aún en Italia, si bien cabe recordar en ese sentido la proximidad temporal con los *Tres minuetos* para cuarteto de cuerda (1884) de Giacomo Puccini.

Paul DUKAS (1868-1935):

El aprendiz de brujo

Ya en vida de Paul Dukas, el compositor fue considerado un músico “para músicos”. Su producción, muy reducida y construida desde la máxima autocrítica, fue objeto de admiración por parte de sus compañeros de oficio pero sólo en casos puntuales logró suscitar el entusiasmo del público. Impregnada de una elegancia y un refinamiento típicos de la escuela francesa, la obra de Dukas muestra al mismo tiempo un gusto por la arquitectura sólida y amplia. A esta doble orientación obedece una pieza ambiciosa como la *Sonata para piano*, en cuyas majestuosas proporciones (más de tres cuartos de hora) se percibe la admiración del músico por Beethoven, la *Sinfonía en Do mayor* o las *Variaciones, interludio y final sobre un tema de Rameau*, donde Dukas revalida su interés por el autor de las *Diabelli* a la par que por el barroco francés.

Estas obras, admirables en más de un sentido, no han gozado nunca de una auténtica popularidad. Como tampoco lo han hecho la interesante ópera *Ariadna y Barba Azul* o el no menos fascinante ballet *La Péri*. La única y notable excepción es representada por *El aprendiz de brujo*. Compuesto en 1897, este “scherzo sinfónico” se inserta en la mejor tradición de la música programática francesa de Berlioz, Franck, Chausson y Saint-Saëns. El motivo inspirador se encuentra en la balada de Goethe *Die Zauberlehrling*. Ahí se describen las tragicómicas consecuencias de un hechizo realizado por un joven brujo “en prácticas” que, en ausencia de su maestro, decide dar vida a una escoba. Una vez puesta en marcha, la escoba empieza con mucho celo a llevar cubos de agua desde el pozo. Los problemas surgen cuando el aprendiz se da cuenta de que no sabe cómo pararla. La escoba sigue llenando de agua el cuarto y el joven, desesperado, la parte en dos con un hacha. El resultado es aún peor: ahora hay dos escobas haciendo el mismo trabajo. Cuando todo parece fuera de control, la llegada del maestro reconduce la situación a su cauce y restablece la calma.

Pieza de instrumentación sutil y ritmo efervescente, *El aprendiz de brujo* administra con sabia eficacia los tiempos de la acción. La plástica gestualidad de los motivos musicales –extremo que sin duda estimuló su utilización por parte de Walt Disney en la película *Fantasia*– evoca con singular fidelidad las peripecias del protagonista, sin caer por ello en una descripción plana del texto literario.

Una introducción lenta describe la mágica atmósfera del laboratorio del brujo. La sonoridad evanescente de los armónicos de viola, violonchelos y arpa, así como el ligero parpadear de las flautas, sostienen una frase de los violines construida por una sucesión de terceras descendentes y asociada con el poder del brujo. El aprendiz mueve la varita, y el movimiento gradual de la escoba desemboca en el célebre motivo del fagot, cuyo perfil muestra un lejano parentesco con el tema inicial del *scherzo* de la *Novena sinfonía* de Beethoven. Un nuevo motivo cromático descendente en las cuerdas describe el derramarse de los cubos de agua sobre el suelo. A medida que la escoba va realizando su trabajo, el volumen sonoro y la energía de la orquesta se incrementan: el motivo principal vuelve una y otra vez sometido a un incansable desarrollo tímbrico.

La escalada de tensión culmina en el golpe de hacha con el que el aprendiz intenta parar la escoba. Sin embargo, tras un breve silencio, el movimiento se reactiva: los trozos de la escoba multiplican ahora el motivo principal a través de imitaciones polifónicas. El desgobierno crece, y los metales –que hasta ese momento habían tenido un perfil discreto– toman ahora el mando. La llegada del brujo es anunciada por la reaparición, en clave majestuosa, del tema escuchado en los primeros compases de la introducción lenta. La pieza se cierra tal como había empezado: con la misma mágica atmósfera del comienzo, que el compositor sella irónicamente con dos acordes conclusivos secos y en *fortissimo*.

Stefano Russomanno