

IMÁGENES DEL NEOCLASICISMO MEDITERRÁNEO

*Concierto del 4 de mayo de 2009
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Karina Azizova, piano
Carlos Cuesta, director*

El término neoclasicismo resulta equívoco: en sentido estricto, describe la recuperación crítica de las formas históricas que se produjo en la pintura a partir del viaje de Picasso a Italia en 1917, y su conocido deslumbramiento ante las estatuas romanas de los museos vaticanos, lo que tuvo por consecuencia una atención renovada hacia David e Ingres y la subsiguiente creación de pinturas postcubistas de gran formato habitadas por personajes de pesada solidez monumental tratadas con la simplificada plenitud de figuras geométricas, como sucede en *Campesinos durmiendo* (1919), *Tres mujeres en la fuente* (1921) o *La flauta de Pan* (1923)

En el caso de la música, la multiplicidad de estilos agrupadas bajo esa misma rúbrica es muy amplia, de Prokofiev (cuya *Sinfonía Clásica* puede considerarse como la obra augural de dicho movimiento) a Schönberg y Stravinsky, pero también a Hindemith, Bartok o Malipiero; autores que sin renegar de su pasado inmediato pugnan por incorporar las correspondientes conquistas estéticas a una revitalización radical de las estructuras académicas: pero, de acuerdo con esa misma concepción, no resultaría excesivo emplearla en un sentido muy lato para describir ciertos autores (o ciertas obras de ciertos autores, cuando menos) alejados de aquellas estéticas pero que, de algún modo, se sienten concernidos con la idea de reencontrar y redefinir los aspectos del pasado que puedan servir para la poética presente sin renunciar por ello (o al menos, no hacerlo enteramente) al desarrollo del lenguaje. Si Casella y Martinu son ejemplos conspicuos de la estética neoclásica histórica, lo es igualmente el Falla del *Concerto para clavecín* o el Ernesto Halffter de la *Sinfonietta*. Al margen de todo ello, Turina sería un ejemplo de romántico tardío ensimismado en el nacionalismo pintoresquista, pero poseedor de un excelente oficio y un bagaje instrumental directamente heredero de la escuela francesa.

Manuel Martínez Burgos, por su parte, ejemplifica una tendencia muy reciente de la música orquestal compuesta en nuestro país que registra un creciente interés por la sinfonía entre los compositores que frisan en la cincuentena: Jesús Rueda, con tres obras de esta naturaleza, David del Puerto con dos y Jesús Torres con una son los inmediatos precedentes de la obra del, más joven, Manuel Martínez Burgos que recibe hoy su estreno absoluto. ¿Cabe hablar ya de un neoclasicismo de *tercera generación*?

**Manuel MARTÍNEZ BURGOS (1970):
Umbrales (sinfonía nº 2)**

Nacido en 1970 y estudiante en la Kensington School, el compositor madrileño Manuel Martínez Burgos se diplomó (composición, dirección de orquesta, musicología, pedagogía y guitarra) en el Conservatorio Superior de su ciudad —centro en el que actualmente es profesor de armonía— ampliando luego su formación en Darmstadt y Nueva York, habiendo trabajado con Stockhausen, Wolfgang Rihm, Klaus Huber y Milton Babbitt. Estudioso de la técnica compositiva de Albéniz (de la edición crítica de cuyos *Azulejos* es igualmente responsable), ha obtenido ya significativos galardones como compositor (*Fin de carrera de la Fundación Guerrero, Villa de Madrid, Sinfónico-coral de Santander...*) y ha sido finalista de otros como el *Jurgenson Contest* del Conservatorio Chaikovski o el de Juventudes Musicales de Bucarest.

Con respecto a la obra que abre la velada, el autor escribe: *es, en esencia, una sinfonía ya que su estructura corresponde a la configuración clásica en cuatro movimientos que, no obstante, se interpretan sin interrupción gracias a la aparición de umbrales o periodos que sirven de nexos. Si el primer movimiento es una expresión rítmica, vigorosa y colorida, el segundo responde a una manifestación interior casi religiosa. En el tercer movimiento, un scherzo, la hemiolía sirve de cimiento rítmico-armónico subyacente que desemboca en el cuarto y último, tumultuoso e inestable. Todos los movimientos están temáticamente relacionados entre sí, produciéndose una recopilación de motivos en el último, que termina con un coral de amplio trazo. Los umbrales, que en principio tienen una función secundaria, se convierten en protagonistas al lograr una conexión entre elementos dispares, transformando la idea escindida de la sinfonía en una exposición encadenada de periodos musicales vinculados entre sí.*

La descripción es lo suficientemente precisa y nítida como para no necesitar mayores encarecimientos en torno a la concepción formal de la obra en gran escala. No estaría, sin embargo, de más recordar que ese propósito de integración de los cuatro movimientos normativos en una continuidad procede, cuando menos, de Schumann, en cuya *Cuarta sinfonía* esa continuidad se produce, no sin cierto ingenuismo, por reaparición de un mismo trazo temático (o más simplemente aún, finalizando un movimiento con una cadencia rota que resuelve sobre el sucesivo). Lo que Martínez Burgos desarrolla aquí tiene un aliento mucho mayor: por poner un solo ejemplo, la gran transición que enlaza primer y segundo movimiento funciona, tanto como una suerte de gran *coda* de aquél (cuya paulatina amplificación de valores métricos la convierte en un verdadero puente en tiempo lento) como una especie de introducción armónico-tímbrica que, a la vez que recapitula el movimiento inicial mediante un agregado de ocho notas (que se organiza en torno a la resonancia Mi-La: la armonía por cuartas/quintas superpuestas juega un importante papel en la obra) prepara el sucesivo, en cuya indicación *Adagio religioso*, habría tal vez que ver una referencia hacia el movimiento homónimo del *Tercer Concierto* para piano de Bártok: una *religiosidad laica*, nos atreveríamos a decir. En todo caso, lo importante es destacar que, de un modo sintético, se trata de una estructura que asume verdadero peso temático, tanto en un sentido de avance formal como en el de síntesis y retrospección.

La obra arranca con un vigoroso unísono de los violines que condensa el gesto temático esencial, casi un mordente que, a manera de *premier coup d'archet*, afirma

con vehemencia la nota Mi sobre la primera cuerda al aire, de modo que la sonoridad, al carecer de *vibrato*, transmite una cierta frialdad casi hiriente: la tímbrica aparece así asociada a la materia temática desde el mismo inicio de la obra. Los sucesivos arpeggios de séptima en fusas y las figuras en escala que los prolongan suponen igualmente un nuevo germen temático. A partir de ahí, el material crece, prolifera y se contempla desde múltiples perspectivas pero sin perder en ningún momento su capacidad identificativa: los constantes cambios de compás y de denominador (3/4, 3/8, 2/4, 5/8, 2/4...) provocan un acentuado juego rítmico, dentro de una escritura orquestal que demuestra un excelente conocimiento de la materia: junto a los robustos episodios en *tutti* destacan otros de gran transparencia, como un solo de flauta sobre arpeggios del arpa (a los que se unirá el piano) apoyados por largos pedales de la cuerda por quintas superpuestas que, paulatinamente, es respondido por los primeros violines y al que la gradual incorporación de la masa instrumental acaba transformando de sentido, al hacerlo desembocar en una robusta homofonía de acordes paralelos: el contraste y la transformación de unas texturas en otras es el mecanismo discursivo esencial. Por su parte, el movimiento lento parte de un motivo muy expresivo cantado por las trompas casi como un *hoquetus* que es respondido en las violas hasta generar una densa polifonía que desemboca en una amplia expansión melódica: la transición hacia el subsiguiente *scherzo* se desarrolla a partir de un incisivo *stacatto* en seisillos de la trompeta que aparece sobre la disolución paulatina del elemento melódico: toda vez que esa misma figura rítmica aparece con otro contenido interválico en arpas y cuerda, el paso de un movimiento al otro es un auténtico proceso de derivación, de modo que ni resulta claro, ni siquiera pertinente, tratar de establecer donde empieza la transición en sentido estricto. Dicho de otro modo: un mínimo examen de la partitura confirma el subtítulo elegido por Martínez Burgos para su sinfonía: esos *umbrales* son, en realidad, *los elementos medulares del sentido general de la composición*, pese a su aspecto sólo en apariencia residual. Mas allá de su sujeción perfectamente resuelta a un esquema codificado preexistente, la esencia discursiva de la obra es, en definitiva, *el constante juego de transiciones* entre unas texturas y otras.

**Alfredo CASELLA (1883-1947):
Scarlattiana, op.44**

Alumno de Fauré en el Conservatorio de París (ciudad donde residió durante 19 años desde 1897), amigo de Enescu y de Ravel, admirador de Debussy, Strauss, Mahler, Schönberg, Stravinsky y Bartok, pero también de Rimsky (viajó en dos ocasiones a Rusia para conocer más de cerca la música de aquel país), Casella es, junto con Alfano, Malipiero, Respighi y Pizzetti, la columna vertebral del neoclasicismo italiano (así como el autor de un *Tratado de orquestación* que ha sido libro de consulta de varias generaciones, entre ellas la del abajo firmante). Introdutores de modo militante de la modernidad musical en su país, furiosamente antioperísticos en sus inicios (aunque acabaron componiendo óperas valiosas), la *generazione dell'ottanta* se fijó como objetivo prioritario, junto con la importación de las tendencias más actuales, la revitalización de la riquísima tradición instrumental italiana, casi ignorada por sus contemporáneos, para quienes (iy con Verdi a la cabeza!) el *melodramma* constituía la expresión musical autóctona por antonomasia. Como ha escrito Massimo Milà, quizá el mejor analista del periodo, *Debussy, Stravinsky, Hindemith y Schönberg eran indispensables a la música italiana en la misma medida que Monteverdi, Vivaldi, Frescobaldi y Scarlatti*. Ardiente nacionalista, creador del Festival de Venecia y de la sección italiana de la SIMC, Casella acabó adhiriéndose al fascismo: *Il deserto tentato* es un “misterio escénico” compuesto en 1936 por encargo directo de Mussolini para apoyar la campaña de Abisinia.

Al citar a Falla o a Halffter al comienzo de estas notas se nombraban las que, quizá, sean las respectivas obras maestras absolutas de sus autores: tanto en el *Concerto* del primero como en la *Sinfonietta* del segundo, el referente temático incuestionable no es otro sino Domenico Scarlatti (de hecho, algunos críticos llegaron a emplear el término *neoscarlattismo*), napolitano de nacimiento, español de adopción y madrileño de vecindad (y de enterramiento). Escrita para piano solista y 32 instrumentos (más o menos, la misma orquesta de la *Ariadne auf Naxos* straussiana) la obra de Casella es una especie de *suite* en cinco partes con un virtuosístico piano concertante que no se inspira, sino que toma prestadas como materia temática conocidas piezas de las 555 sonatas escritas para doña Bárbara de Braganza: la fuerza rítmica, la clara referencia popular y la inventiva melódica de esta música se comunican perfectamente a esta brillante composición, que debe situarse en la órbita de *La boutique fantasque* de Respighi, que guarda con la música tardía de Rossini una deuda y un parentesco similares. La obra está escrita en 1926: casi treinta años más tarde, un compositor de la generación sucesiva, Luigi Dallapiccola (1904-1975), realizaría aún una nueva visita al pasado instrumental italiano en sus dos *Tartinianas*, utilizando melodías del cébre autor del *Trillo del diavolo* en piezas concertantes (para violín ahora) a las que sometió a un compejo juego contrapuntístico atonal: era quizá el último (y muy diferente) ejemplo de una estética que, para entonces, era ya, ella misma, historia.

Bohuslav MARTINU (1890-1959):
Sinfonía Concertante nº2, H 322

Junto con Smetana, Dvořak y Jánáček, Martinů es el cuarto (y conológicamente el último) gran representante histórico de la escuela nacional checa. Autor de un catálogo extensísimo solamente comparable al de Milhaud (384 obras según el inventario de Harry Halbreich) con seis sinfonías y 16 óperas (dos de las cuales son auténticas obras maestras y están entre lo mejor que haya producido el género en todo el siglo XX: *Julietta* y *La pasión griega*: por supuesto, son desconocidas en España), la música para solistas y orquesta cubre un amplio segmento de su obra, con cinco obras concertantes para piano (una de ellas para la mano izquierda), una para dos pianos, dos para violonchelo, cuatro para violín, una para violín y violonchelo, una para trio con piano, otra para cuarteto de cuerda y otras para clavecín, para viola, para flauta, para oboe y para arpa: la proliferación de obras en estilo de *concerto grosso* resulta significativa, en la medida en que acota una de las claves más significativas de la estética neoclásica (la Sinfonía *Concertante nº1*, escrita en 1932 para cuerda sola es un legítimo descendiente del último brandemburgués). Obra tardía, fechada en 1949, la *Sinfonía Concertante nº2* rinde directo homenaje a la obra homónima (Hob. I 105) de Joseph Haydn, no ya por el título, sino por elegir exactamente los mismos solistas (violín, violonchelo, oboe y fagot) que la obra del músico de Rohrau, idéntica articulación formal tripartita con un lento central con cierto aire ceremonial de *minuetto* e, incluso, idéntica clave (Si bemol mayor) tratada, eso sí, dentro de un cuadro de tonalidad ampliada con enlaces armónicos muy libres característico de la última manera del músico: la obra está compuesta en 1949, entre las sinfonías *Quinta* y *Sexta*, y corresponde a un momento de recuperación de uno de los frecuentes periodos depresivos atravesados por el compositor desde su exilio estadounidense debidos, entre otras razones, a su incapacidad para hablar la lengua inglesa con un mínimo de corrección (pero también por su afición al alcohol y su turbulenta y contradictoria vida amorosa): Sergei Kosevitzky fue un apoyo fundamental al encargarle diferentes obras. Escrita con una perfección neoclásica insuperable, la *Sinfonía Concertante nº2* es una de sus composiciones más divulgadas: las violentas disonancias y las politonalidades de sus primeras obras han dejado paso a una armonía mucho más serena y luminosa. El vigorosísimo movimiento de cierre, la energía del arranque, el importante papel armónico, rítmico y tímbrico jugado por el piano (que Martinů incorporó a la orquesta casi desde sus primeras obras en ese ámbito) confieren a la pieza una vitalidad y una alegría insuperables. Pero quizá lo más admirable de la composición sea la elegancia de su escritura, la transparencia de sus texturas, su absoluta *idiomaticidad* instrumental, su radiante diatonismo.

Martinu se estableció en París en 1923 para estudiar con Albert Roussel: nunca más volvería a su Bohemia natal, salvo para algún breve viaje después de la guerra (y por supuesto, para el definitivo de su entierro). Hablando de las razones que le impulsaron a emigrar a Francia el compositor afirmó: *todo cuanto vine a buscar a Paris es la claridad, el orden, el sentido de la medida, el buen gusto y la expresión directa, exacta y sensible, las cualidades del arte francés que siempre admiré y que quise conocer más directamente*. La obra que hoy se escucha es una perfecta materialización de semejante ideario.

**Joaquín TURINA (1882-1949):
La procesión del Rocío, Op. 9**

Sin mayor razón suele emparentarse a Albéniz con Granados y a Falla con Turina: más allá de la amistad y el apoyo de unos y otros, de la presencia y los estudios en París de todos ellos y de las referencias nacionalistas comunes, la realidad es que se trata de figuras muy diferentes con trayectorias diversificadas cuando no antagónicas. Y a tal respecto es curioso que Turina, el más claramente casticista (¿podríamos decir incluso *sevillanista*?) del conjunto, sea también el único que ha escrito obras (por cierto, algunas de las mejores entre las suyas) en la línea de la música abstracta centroeuropea dentro de la formalística clásica como el *Quinteto con piano* (1907), el *Cuarteto* (1911), los dos *Tríos con piano* (1926 y 1933) o la propia *Sinfonía sevillana* que, más allá de su pintoresquismo, es una obra escolásticamente construida desde un punto de vista formal: hay que ver en ello una obvia consecuencia de su formación académica en la *Schola Cantorum* de D'Indy, pero también una aspiración inicial hacia una música universalista asfixiada por su posterior ensoñación enajenada en una España cada vez más inexistente y que, salvo el saludable y breve interregno republicano (para nada reflejado en su obra), se volvería obligatoria y furiosamente impermeable a la cultura europea en los mismos años en que el compositor disfrutase su único cargo oficial, como director de la Comisaría de la Música. Turina, por otra parte, era refractario a las músicas innovadoras: son conocidos sus comentarios chistosos acerca de las obras de Bartok y Kodaly estrenadas en París y publicados en la *Revista Musical* de Bilbao en mayo de 1910.

La procesión del rocío es la primera contribución orquestal del compositor, escrita en 1912, en los años parisinos del músico que se habían iniciado en 1905 y que finalizarían con el estallido de la Gran Guerra (la música de Turina había llegado, por entonces a San Petersburgo y a Bélgica, amén de ser muy bien acogida en la capital del Sena). La obra fue estrenada en el Teatro Real de Madrid por la Sinfónica de Madrid dirigida por su dedicatario Enrique Fernández Arbós el domingo 3 de marzo de 1913 y presentada en la Sala Gaveau de París en 24 de ese mismo mes con el propio Turina en el podio. *La procesión del Rocío* fue llevada en triunfo durante cinco meses por diversas ciudades españolas, siempre bajo la batuta de Arbós y significó, de hecho, la consagración española de Turina.

Se trata de una especie de poema sinfónico en dos partes de construcción cercana a un *rondo* más o menos libre al que la reaparición de dos temas (el inicial, cuya gran fuerza rítmica procede de la hemiolia tan característica del folclore andaluz, y el posterior que recrea la flauta y el tamboril típicamente rocieros, aunque con una música al margen de toda cita literal) otorga la adecuada unidad y equilibrio. Se cumplía sí el propio aserto del músico que en una breve conferencia previa a la interpretación de algunas de sus obras en el Ateneo de Sevilla en enero de 1911 señalaba: *La música andaluza en su aspecto folclórico, sea como canción popular, sea como ritmo de danza, ha entrado de lleno en el sinfonismo español [...], no sólo del poema o la impresión, sino también de las forma estrictas, sonatas, sinfonías y música de cámara*. La segunda parte del poema, titulada *La procesión*, cita (de modo bastante poco afortunado, dicho sea de paso) la *Marcha Real* de Manuel de Espinosa, himno nacional oficioso entonces y

oficial desde el triunfo de Franco hasta nuestros días: tras la insurrección militar, esa cita se suprimió en la zona leal a la República. Hay constancia de que, en alguna ocasión, se substituyó por el Himno de Riego, lo que no deja de resultar una buena anécdota para una posible historia de la musicología chusca.

José Luis Téllez