

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 5 de febrero de 2008
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Peter Donahoe, piano
Antonio Ros Marbá, director*

R. LAMOTTE DE GRIGNON (1899-1962): Facècia (1936)

Nunca está de más recordar el efecto castrador que tuvo la Guerra Civil sobre la vida cultural y artística española. Dando continuidad a una época – que ha sugerido la utilización de la afortunada expresión “Edad de Plata”, acuñada por José Carlos Mainer – cuyos orígenes estaban en el siglo XIX, la década de los 20 y de los 30 conoció en España un momento magnífico desde el punto de vista intelectual. Este movimiento, modernizador y europeísta, se extendió un poco por todo el país, aunque, como es evidente, tuvo una especial incidencia en los centros urbanos con alguna importancia. Barcelona asimiló, en lo que se refiere a las prácticas musicales, algunas de las tendencias internacionales más notables de la época, concretizándolas en el trabajo y en la obra artística de un considerable número de personalidades. Una de ellas fue Joan Lamotte de Grignon, director y compositor, cuyo nombre está directamente ligado a la fundación de la Orquesta Sinfónica de Barcelona y que desarrolló durante décadas una notable labor pedagógica. Uno de los beneficiarios de sus enseñanzas fue su hijo Ricard, quien abre con la obra intitulada *Facècias* el presente concierto.

Ricard pertenece a la generación de los grupos artísticos, así que, en 1931, se presentó en público integrado en el autodenominado Grupo de Artistas Catalanes Independientes, del cual también formaban parte Roberto Gerhard, Baltasar Samper, Manuel Blancafort, Eduardo Toldrá y Federico Mompou. La simple enumeración de los nombres de estos compañeros de generación y de fatigas artísticas es suficiente para verificar la variedad de estilos y estéticas que entonces se encontraban en la música española, y también las consecuencias que la Guerra Civil tuvo sobre ellas. Pensemos por ejemplo en la trayectoria de Gerhard, Samper y Mompou. El primero se situó en la órbita de influencia de Schoenberg, cuya estancia en Barcelona organizó, y, como efecto de la guerra, tuvo que exiliarse a Gran Bretaña, donde prosiguió su trabajo como compositor. Samper falleció en México y, a diferencia del austero Gerhard, exploró la vía de lo que se ha denominado “neopopularismo” español. Mompou, por su parte, realizó una personal síntesis entre el impresionismo y sus raíces catalanas, permaneciendo en España después del conflicto.

Ricard Lamotte de Grignon, por su parte, participó, tal como su padre, en diversas iniciativas republicanas. Acusado de colaborar con el “enemigo”, fue depurado en 1939. Se instaló en Valencia en 1942 y, después de volver a Barcelona

en 1948, continuó sus actividades como director y compositor (también de bandas sonoras), aunque en el limbo burocrático al que estaban condenados aquéllos que sufrieron el exilio interior. Su primera formación musical, como ya ha sido apuntado, la recibió de su padre y la completó en el conservatorio del Liceo. Trabajó como violonchelista (en las Orquestas Sinfónica de Barcelona y del Liceo) y como director, al frente de la Banda Municipal de su ciudad natal y de la Orquesta Sinfónica de Gerona.

Sus primeras obras datan de mediados de la década de los 20: su primera obra para piano, *Migajas*, es de 1923; la *Suite all'antica*, para orquesta, de 1926, y el ballet *El Rusc*, de 1928. Su vasto catálogo incluye obras escénicas (los ballets *Somnis*, *Un prat* y *Divertiment*, las óperas *La cabeza del dragón*, *Preludi para Antígona* y *Magia*, etc.), piezas orquestales (*Boires*, *Ofrena*, *Simfonia Catalana*, o *Tríptico de la piel de toro*, para piano y orquesta) y coral-sinfónicas (*Joan de l' Os*, *Enigmes*, *El càntic dels càntics*), además de composiciones vocales, pianísticas y para conjuntos de cámara. Su estilo ha sido calificado con el adjetivo ecléctico, aunque lo cierto es que lo principal de su producción se concentra en la década de los 30. Las obras de esa época obtuvieron el reconocimiento público, como lo muestra el hecho de que su cantata *Joan de l'Ós*, para solistas, coro y banda, inaugurase el XIV Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, celebrado en Barcelona, o que *Facècia* (1936), la obra que se escuchará en este concierto, obtuviera el premio Juli Garreta en 1938. Las obras que escribió estos años también revelan una notable voluntad formalista. Por ejemplo, cada uno de los *Preludis al amic absent*, de 1935, se basa en la idea de utilizar como exclusivamente siete notas de las escala cromática.

Béla BARTÓK (1881-1945):
Concierto para piano N°2 (c. 1930-1; e. 1933)

Bartók es, juntamente con Maurice Ravel, el compositor del siglo XX más interpretado de la actualidad. Su producción se identifica con el uso de la música tradicional como base de la composición, siendo habitualmente considerado el representante por excelencia del nacionalismo musical húngaro. Esta visión, un tanto simplista, incide principalmente en su relación con la música tradicional, cuyos modelos (originarios sobre todo de Hungría, así como de Rumanía y Eslovaquia) influyeron de manera notable en sus obras musicales a partir de 1908. Durante unas vacaciones, en el verano de 1904, entró por primera vez en contacto con la música rural húngara. El descubrimiento de la música tradicional tuvo implicaciones muy importantes en su carrera: determinó su estilo, pero también despertó su interés como investigador. Para hacernos una idea de la intensidad con la que el compositor se dedicó al estudio de estas fuentes, basta referir que, durante sus primeros doce años de prospecciones, llegó a recoger cerca de diez mil melodías. El resultado de estos estudios, en sus propias palabras, "tuvo una influencia decisiva en mi trabajo, ya que me liberó de la tiranía de los modos mayor y menor. La mayor, y también la más importante, parte del tesoro que recogí se presentaba en los antiguos modos griegos o eclesiásticos, o estaba basada en escalas todavía más primitivas (pentatónicas), y las melodías se caracterizaban mayoritariamente por sus variadas y libres frases rítmicas y por sus cambios de *tempi*, que variaban entre *rubato* y *giusto*. Se hizo claro para mí que los antiguos modos, que estaban olvidados en nuestra música, no habían perdido un ápice de su vigor. Su nuevo empleo hizo posibles nuevas combinaciones rítmicas. Esa nueva manera de usar la escala diatónica liberó el rígido uso de las armaduras en modo mayor y menor y condujo, eventualmente, a una nueva concepción de la escala cromática, en el que se considera que todos los tonos tienen la misma importancia y pueden ser usados de manera libre e independiente."

La firma del Tratado de Trianon, en 1920, con sus consecuencias en la definición de fronteras y en el despertar de sentimientos exacerbadamente nacionalistas, limitó los trabajos etnomusicológicos de Bartók, que, en cierta manera, se vio obligado a concentrarse en la composición. Esta circunstancia favoreció en el compositor la utilización del material popular de una forma menos literal que en obras anteriores. Sin embargo, en la década de 20, Bartók estuvo en contacto con otros estímulos musicales de los que se apropió con la misma originalidad. Desde inicios de esa década, trabajó las obras para tecla de Domenico Scarlatti y Couperin, cuya limpieza de articulación se reflejó principalmente en su *Sonata*, de 1926, y, en 1925, se interesó por las técnicas contrapuntísticas de Marcello, Frescobaldi y Zipoli, entre otros, que se unieron a Bach, que Bartók estaba estudiando desde algún tiempo antes. Este estudio se reflejó en la densidad contrapuntística de las obras de este período, caracterizadas por el uso de pequeños motivos trabajados mediante el uso de *cánones*, *fugatos* y *strettos*. Estas técnicas fueron primeramente experimentadas en varias obras para piano (sobre todo en el *Primer concierto para piano y orquesta* y en las cuatro primeras de las *Nueve pequeñas piezas para piano*, ambas de 1926). Ésta fue una primera fase de utilización de intrincadas

texturas polifónicas que fueron inmediatamente después, aplicadas a los dos cuartetos de cuerda escritos entre 1927 y 1928. Todavía, durante los años 20, Bartók se expuso a la influencia de varios compositores, tomando de sus obras algunos elementos característicos. Es, principalmente, el caso de Stravinsky, del que escuchó por vez primera *La consagración de la primavera* y *Las bodas*, y, secundariamente, el de Henry Cowell, de quien Bartók tomó prestada la técnica del *cluster*.

Las circunstancias políticas de la década de los 30 colocaron a Bartók en una situación bastante delicada en Hungría, debido a su rechazo a instrumentalizar políticamente sus trabajos etnomusicológicos. Por un lado, su carrera como pianista se mantuvo con la misma intensidad de la década anterior, con diversas giras internacionales. Por otro, la mayor parte de los encargos que recibió durante esta época para componer vinieron de otros países. Fue precisamente en estos años cuando compuso su *Concierto para piano nº 2*. Escrito entre 1930 y 1931, fue estrenado en 1933. Su primera audición tuvo lugar en Alemania, con el autor al piano, dos meses antes de que Hitler llegase al poder.

El concierto refleja las tendencias de la trayectoria del compositor que hemos señalado hasta ahora. Desde el punto de vista de la estructura, presenta un diseño simétrico – que reaparece en otras obras bartokianas, tales como el *Cuarteto nº 4* o la *Música para cuerda, percusión y celesta* – que, al mismo tiempo (y tal como el propio compositor se encargó de señalar), respeta formalmente la tradición del género, particularmente en el uso de la forma de sonata. Da, por lo tanto, continuidad a la tendencia neoclásica que surgió en su obra en inicios de la década de los 20. Así, el último movimiento es, según el propio Bartók, una variación libre del primer movimiento, con la excepción de un nuevo tema que funciona como una especie de marco (escuchado al principio, antes de la reaparición del tema inicial). Los dos temas son desarrollados en paralelo, combinados con episodios que remiten al primer movimiento. También evidencia reminiscencias de la colorística instrumentación stravinskyana: por ejemplo, se pueden escuchar ecos del *Concierto para piano e instrumentos de viento* (1924) en el inicio del primer movimiento. Bartók, además, se propuso escribir un concierto para piano que contrastase con el que había escrito en la década anterior, menos complicado para la orquesta y con material temático más agradable. Este elemento se ha relacionado con su interés de años anteriores en obras, particularmente concertantes, de compositores barrocos, así como la preferencia dada a técnicas de composición de carácter imitativo y contrapuntístico. Desde el punto de vista pianístico, la “ligereza” de la obra tiene implicaciones importantes, ya que es necesario interpretar de esa manera una partitura plagada de figuras directamente herederas de la gran tradición virtuosística del siglo XIX, y más particularmente de Liszt. Bartók, además, combina dichas figuras con la exploración de todas las posibilidades de las técnicas contrapuntísticas, con la amalgama de esos elementos y ritmos que recuerdan la música tradicional y con su peculiar preferencia por subrayar la idiomática del piano como instrumento de percusión.

Robert SCHUMANN (1810-1856):

Sinfonía nº 4 en re menor (c. 1841, 1ª versión; 1851, 2ª versión)

A pesar de su variedad, la sinfonía decimonónica muestra una marcada coherencia como género, evidente desde las sinfonías de Beethoven hasta las sinfonías del período intermedio de Mahler. Su identidad se fundamenta en parte en criterios externos, tales como la duración y la estructura. A un movimiento extenso, en forma de sonata, a veces precedido por un movimiento lento, suele sucederle un movimiento lento de carácter lírico, en forma de sonata, ABA o tema y variaciones. Lo habitual es que el tercer movimiento sea un scherzo inspirado en algún tipo de danza, en compás ternario y que el último sea un final en un tempo rápido. En el siglo XIX, la sinfonía era valorada porque unía instrumentos de variados tipos sin que ninguno de ellos predominase, haciendo, al mismo tiempo, que todos contribuyesen al conjunto. Destinado a un público amplio y diverso, es un género en el que predominan los gestos amplios y los temas de carácter más simple y menos introspectivo que los de la sonata. Era entendida como un medio de alcanzar la fama, no la fortuna, ya que era un género del que no se sacaba gran rendimiento económico. Las sinfonías eran difíciles de componer, exigentes para los músicos y caras para el público.

Los compositores decimonónicos eran conscientes de que, al escribir una sinfonía, estaban dando continuidad a una tradición iniciada y fijada en las obras escritas por Beethoven. Pero, al mismo tiempo, también estaban convencidos de la responsabilidad de actualizar el género. La sinfonía se convirtió en un género de prestigio, en torno al cual surgieron interesantes debates. La cuestión del “progreso” de la música se centró en la discusión del papel que la sinfonía había de tener en el presente y la duda de que pudiera seguir creciendo como lo había hecho décadas antes en las manos de Haydn, Mozart y Beethoven. Precisamente, Schumann, en los escritos sobre obras sinfónicas que escribió a lo largo de la década de los 30, alertó contra la transformación de la estructura clásica en una fórmula vacía e insípida y defendió la necesidad de investir el género de un componente “ético” (serio y consistente desde el punto de vista de la expresión de un carácter nacional) y de un contenido “expresivo” que permitiera unificar todos los movimientos bajo el signo de un único concepto.

La solución al problema planteado por esta necesidad expresiva se encontró, tal como ejemplifica la sinfonía incluida en este programa, mediante la transformación metafórica de la sinfonía en una especie de narración. Por ello, tuvo una considerable importancia la tendencia hacia la expansión de las formas tradicionales, aplicando la idea de continuidad entre movimientos y estableciendo conexiones temáticas entre ellos. Estos elementos se encontraban presentes en la *Sexta Sinfonía* de Beethoven, “Pastoral”, que fue una de las sinfonías más inspiradoras para los compositores entre las décadas de 1820 y 1840. De sus cinco movimientos, número que retomaría Berlioz en su *Sinfonía Fantástica*, los tres últimos son interpretados sin interrupción, y en el finale aparece el anterior tema de la tormenta transformado en un acto de acción de gracias. Este principio de

continuidad influyó en Félix Mendelssohn y Schumann. Así, en su cuarta sinfonía, Schumann retomó la solución utilizada por Mendelssohn en la *Sinfonía Escocesa* y en *Lobgesang* de unir entre sí los cuatro movimientos sin interrupción. Por ejemplo, la pausa entre el segundo y el tercer movimientos tiene más bien una función dramática, introduciendo un cierto elemento de “suspense”. O podemos pensar en la llegada al cuarto movimiento mediante una transición que sirve de puente de unión con el anterior.

Schumann también estableció conexiones que ligan entre sí los movimientos, extendiendo al género sinfónico el uso de procedimientos cíclicos tan característicos de su música vocal y pianística: el tema introductorio (cuerdas y fagotes) reaparece en el segundo movimiento; el tema principal del primer movimiento vuelve en el finale; el solo de violín de la Romanza es citado en el Trio del Scherzo y el propio Trio se repite dos veces. De hecho, los primeros compases contienen, de forma explícita o en germen, gran parte del material que es utilizado a lo largo de la obra. El solo de violín que acaba de ser mencionado procede de allí. De hecho, se puede considerar que todo el material temático de la sinfonía es una continua metamorfosis de la célula inicial (que consta de las notas fa-mi-re-do sostenido-re, que se escuchan en los fagotes, segundos violines y violas). En contrapartida, Schumann extrae toda la fuerza expresiva y explora la tensión derivada de la introducción de material no escuchado previamente, por ejemplo, en el último movimiento, coincidiendo con la aparición de la tonalidad principal en modo mayor.

Las transformaciones trabajadas por Schumann alcanzan también la propia forma de sonata. Si tomamos, por ejemplo, en consideración el primer movimiento rápido (Vivace/Lebhaft), podemos observar que presenta una estructura que es reminiscencia de la forma de sonata, pero que, en realidad, surge de forma alterada para lograr la continuidad perseguida. Presenta una breve exposición a la que sigue una larga sección de desarrollo que conduce al retorno de la tonalidad principal en modo mayor, pero que no coincide con la tradicional reexposición. En lugar de ésta, Schumann nos da a escuchar un tema de marcado carácter melódico, cuyo perfil introduce un efectivo efecto de novedad. Además, Schumann repite, con una transposición de tercera ascendente como único cambio, seguidamente esta sección y los cuarenta y seis compases que la anteceden, como si estuviéramos en una especie de reprise de la exposición. La importancia que gana el nuevo tema se hace evidente cuando llega el modo mayor, ya que ahí reaparece variado desde el punto de vista rítmico, con un significado expresivo completamente diferente.

La primera versión de esta sinfonía data de 1841. Schumann la revisó posteriormente, en 1851, siendo ésta la versión que fue publicada en 1882 como *Sinfonía nº 4 en re menor op. 120*. Su esposa, Clara Schumann, quien se ocupó de la divulgación de la obra de su marido después de que éste falleciera, explicó en su momento que la versión de 1841 había sido un mero trabajo preliminar y que la obra sólo fue concluida e instrumentada completamente una década después. Sin embargo, como se sabe, la publicación, en 1891, de la partitura de 1841 editada por Brahms sacó a la luz la versión previa, mostrando las diferencias existentes entre ambas. La de 1851 tiene cinco movimientos que se tocan sin pausas y una orquestación más densa que la de 1841, cuya partitura presenta cuatro

movimientos. Estas indecisiones se pueden relacionar con el efecto que tuvo en Schumann la frialdad con la que la obra fue acogida en su estreno, realizado en diciembre de 1841 dentro de un programa cuyo principal atractivo estaba, no en su seria sinfonía, sino en la presencia del virtuoso Franz Liszt tocando obras de su autoría. La segunda audición de la obra, ya revisada, ocurrida en 1852, alcanzó un notable éxito. Sin embargo, el autor continuó empeñado en la revisión de la orquestación durante los meses siguientes.

Teresa Cascudo