

## NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 8 de febrero de 2010  
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Alba Ventura, piano  
Miguel Ángel Gómez Martínez, director*

### **Isaac ALBÉNIZ (1860-1909), Rafael FRÜHBECK DE BURGOS (1933): Suite española**

Si durante el pasado año celebrábamos el centenario de su muerte, en esta próxima primavera se conmemorarán los ciento cincuenta años de su nacimiento en Camprodón, con la presencia en programa, dentro del Ciclo de Conciertos de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, de obras no tan exclusivas como su trascendental Iberia, nos referimos a Catalonia, Concierto nº 1 para piano y orquesta en la menor, Suite española o Poemas de amor. Hijo de padre vasco y madre catalana, Isaac Albéniz fue víctima consentida de los más variados enfoques biográficos, desde la primera aproximación parcamente documentada de Antonio Guerra y Alarcón, hasta los últimos estudios de Jacinto Torres o Retrato de un romántico de Walter Aaron Clark. Nutriéndonos de este jugo esencial, será posible digerir uno de los platos que mejor representa ese nacionalismo “panhispánico” que, partiendo de las piezas de salón, los tintes pintoresquistas, el pensamiento estético de Pedrell y la continua nostalgia hacia una patria idealizada desde el exilio, tiende a consumarle como un autor universal, mirando de reojo a los compositores franceses, para exportar el producto nacional más allá de nuestras fronteras. Viajero incansable e intrépido aventurero, no dejando región por explorar, geográfica y musicalmente, tanto en la península como en las tierras de ultramar o en el viejo continente europeo, ejercerá una gran influencia sobre sus contemporáneos (Granados, Debussy o Fauré) y en generaciones posteriores (Falla, Turina, Rodrigo, Moreno Torroba, Messiaen y Poulenc); recordemos que París se había convertido en su segunda patria desde 1893, donde obtiene la oportunidad de perfeccionar estudios de composición y contrapunto con el bastión de la Schola Cantorum, Vincent d’Indy.

Las primeras piezas de Suite española fueron concebidas en el año 1886, tan sólo unos meses después de haberse instalado con su familia en la villa madrileña, donde permanecerá por un período de cuatro años, tras haberse nutrido de intensas vivencias musicales y extra musicales en Barcelona, Puerto Rico, Cuba, Leipzig y Bruselas. Así, el 24 de enero de ese año, ofrece un exitoso concierto en el Salón Romero de la capital con un vasto y ambicioso programa que, en su tercera parte, incluía varias obras pianísticas de cuño propio: Granada y Sevilla de la Suite Española, Pavana-Capricho y un arreglo de un fragmento del preludio de Mefistofele de

Boito. La obra que hoy nos ocupa tuvo un prolongado y jeroglífico proceso de gestación, ya que contando con ocho títulos, sólo comprendía cuatro partituras: Cataluña, Cuba y los dos mencionados, que serán publicados por Benito Zozaya, uno de sus pilares financieros en estos momentos; dos años después Albéniz compone Cadiz (idéntica a Serenata española), Asturias (primer número de Cantos de España), Aragón (pieza inaugural de Dos danzas españolas) y Castilla (quinto número de Cantos de España), obras que no serán añadidas a la publicación de la Suite hasta los años 1911 y 1913 por parte de las editoriales Hofmeister y Unión Musical Española. Por su parte, Cantos de España adquirirá la forma definitiva entre 1888 y 1894, con un total de cinco secciones: Preludio (que se corresponde con Asturias), Oriental, Danza española, Córdoba y Seguidillas (también llamada Castilla).

Los títulos de las piezas integrantes de la Suite española no siempre se corresponden con las señas de identidad musicales de cada una de las regiones a las que alude, más bien se trata de un pretexto evocador de recuerdos, una fuente de inspiración nacional que trasciende los límites de cada geografía, quizá esta cualidad se aprecie especialmente en Asturias, que ninguna relación guarda con los sonidos del norte, antes bien Albéniz compondrá virado hacia su amada Andalucía, respirando los giros melódicos y armónicos propios del cante flamenco y atento también a la genuina jota, con todas sus variantes locales; los años ochenta se caracterizaron por una intensa producción de obras para piano en “estilo español”, objeto de una ferviente acogida por parte del público, tanto dentro como fuera de nuestra península: son piezas breves en su mayoría, con profusión de ritmos vivos y melodías coloristas, un juego constante entre lo modal y lo tonal y una estructura formal sencilla, que se basa en dos temas principales, alternándose una sección de tipo danzario con otra más lírica y nostálgica, evocadora del género canción instrumental (con copla y estribillo). Sin embargo, no debe desatenderse su producción vocal, escénica y orquestal coetánea, con títulos como: Poemas de amor, Tres romanzas catalanas, Seis baladas para soprano o mezzo, Catalanes de gracia, Concierto n<sup>o</sup> 1 para piano, Rapsodia española, Suite característica y Escenas sinfónicas catalanas. Suite Española está dedicada a la reina viuda de Alfonso XII, vehemente seguidora del implacable virtuoso, del cual se dijera en una reseña aparecida en el periódico La Montaña: “el instrumento, en sus manos, revela todos los divinos misterios de la música; truena, canta, grita, ríe, llora, gime, solloza y suspira, remedando, como sólo el arte sabe hacerlo, las agitaciones, las angustias, los dolores y el júbilo del alma”.

Quizá por esta sabia manera en que Albéniz supo explotar los registros del teclado, numerosos maestros sintieron el impulso de llevar algunas de sus piezas pianísticas al formato sinfónico, pensemos en Esplá, Nin, Suriñac, Moreno Torroba, su compañero de sexteto Fernández Arbós (trabajando sobre Iberia) o ya en la década de los sesenta, Frühbeck de Burgos, que mientras ocupaba su cargo como director titular de la Orquesta Nacional de España, acometió la orquestación de las ocho piezas de Suite Española y de Córdoba, perteneciente a Cantos de España. Frühbeck presentó al público una selección de estas piezas en Madrid, al frente de la citada orquesta, entre los años 1965 y 1967, ampliando las posibilidades expresivas del piano al contar con la riqueza tímbrica de la orquesta y respetando en todo

el momento la partitura original, con excepción de Granada, donde añade un contrapunto imitativo de factura propia.

Cuba, que por aquel entonces era aún provincia española, constituyó una importante fuente de inspiración, si bien no fuera casual la llegada del compositor a la isla, ya que Ángel, su padre, ocuparía allí el cargo de Interventor en la ordenación de pagos hasta el año 1881; otros títulos como Rapsodia cubana para piano (1881) o Guajira para mezzosoprano y orquesta (1905) obedecen a esta misma causa. Cuba ocupa el octavo lugar en la Suite, a modo de Capricho o Nocturno, se trata de una forma da capo basada en vivos ritmos sincopados en la primera sección y en el nostálgico canto una inspirada tonada en la segunda, dotadas ambas de cierta percusión “característica” que confiere a la pieza un aire exótico y pintoresco.

Ya en tierra firme, viajamos hasta Cadiz, nombre de la cuarta pieza y de otra de las provincias andaluzas que frecuentara Albéniz en sus lances juveniles, estructurada como Saeta, Canción o Serenata, parece evocar, a tempo de vals, algún nostálgico puerto iluminado por el cálido sol del estío, al abrigo de los instrumentos de cuerda como únicos protagonistas. Castilla nos introduce, de lleno, en el típico baile de las seguidillas, tan empleada en el ámbito de la zarzuela española. Cataluña es un homenaje a su tierra natal, mucho más austera, con el metro binario compuesto característico de la curranda catalana, emparentada con la courante francesa y la corrente italiana, donde dialogan metales y maderas, quizá emulando algunos instrumentos típicos de la cobla autóctona. Albéniz, que todavía se hallaba muy lejos de la magnífica factura de Iberia o de Pepita Jiménez, recordará nuevamente sus orígenes en otros títulos cercanos a la ideología de Pedrell y de la Renaixensa, la ya mencionada zarzuela Catalanes de gracia (1882), Capricho catalán, perteneciente a España: seis hojas de álbum (1890), la rapsodia sinfónica Catalonia (1899) y las Escenas sinfónicas catalanas (1888-1889).

**Maurice RAVEL (1875-1937):**

**Concierto para piano y orquesta en sol mayor**

“Siempre pensé que lejos de ser el enfant terrible que muchos creyeron ver en un primer momento, Ravel nos ofrecía el caso excepcional de algo así como un niño prodigio cuyo espíritu, milagrosamente cautivado, hiciera sortilegios por medio de su arte...” con estas palabras nuestro insigne Manuel de Falla se refería al compositor francés, de ascendencia materna vasca, en septiembre de 1939, dos años después de su muerte tras una fallida intervención quirúrgica.

Polémico siempre entre los críticos, que apreciando la sutileza de sus armonías, su claridad y precisión formal, el temblor de los labios en la melodía, la impaciencia y fiebre secreta del ritmo, no alcanzaban a comprender su celo a la hora de mostrar una sensibilidad que, según Andrés Suarès, en un artículo aparecido en *Revue Musicale* en 1938, “prefería pasar inadvertida y disimulada para desorientar la opinión que pudiéramos formar sobre él”. Quizá, más allá de los juicios y de los prejuicios, podamos acercarnos a su obra con los oídos limpios y que cada cual descubra el Ravel que allí se está jugando; será menester entonces que conozcamos todos sus lenguajes y recursos expresivos para contemplar que el artista no se agota en cada producción, sino que se explora a sí mismo a través de ella. El Concierto en sol fue compuesto paralelamente al Concierto para la mano izquierda, entre finales de 1929 y 1931, para ver su estreno en enero de 1932 en la sala Pleyel de los Conciertos Lamoureux de París, bajo la dirección del propio compositor y en la interpretación de Marguerite Long, con quien iniciara una amplia gira de conciertos por toda Europa que le catapultarían a un flamante éxito.

Hubiera deseado Ravel ser el intérprete de sus dos conciertos para piano, pero el exquisito virtuosismo que se despliega a través de los tres movimientos del Concierto en sol: *Allegro moderato*, *Adagio assai* y *Presto*, elevaron demasiado el listón; inserto en una luminosa y comedida instrumentación de corte clásico (maderas a dos, dos trompas, trompeta, trombón, timbales, percusión con tam-tam, arpa y quinteto de cuerda), la dificultad técnica de la escritura pianística nada tiene que ver con la del grueso orquestal, donde se refleja la inspiración formal de Mozart, la brillantez expresiva de Saint-Saëns, los coqueteos con el lenguaje del Jazz (que habría escuchado en su viaje por Estados Unidos en 1928), la sensibilidad de su maestro Fauré en el segundo movimiento y los exóticos toques nacionales que se vislumbran al comienzo de la obra, presentes también en el *Bolero*, *La hora española* y *Rapsodia española*.

Se inaugura el primer tiempo con un animado tema danzario mostrado por el flautín sobre los pizzicatos de la cuerdas agudas, sostenidas por los trémolos de los violoncelos, el redoble casi inaudible del tambor y la audaz interpolación de la trompeta. El piano hace gala de su presencia desplegando toda suerte de arpeggios en un moderno lenguaje armónico, superponiéndose dos tonalidades, como ya ensayaran Stravinsky o el Grupo de los Seis y un segundo tema, de temperamento lánguido y ritmo sincopado, que se deriva del escenario jazzístico; su discurso es parafraseado por metales y maderas hasta imponerse en una suerte de desarrollo donde su manía persecutoria no deja tregua al resto de los acompañantes, concluye ese desenfreno en la recapitulación para tomar aliento en el tono principal, mientras el

arpa emana un vago aire de corte debussiniano y el piano juguetea con las escalas modales del cante flamenco.

El movimiento central constituye, en su totalidad, el momento más poético de la obra, al ejercer un fuerte contraste expresivo con los tiempos que le flanquean; el piano pronuncia su monólogo con una cierta ambigüedad rítmica, superponiéndose distintos metros ternarios en ambas manos, la izquierda acompaña con un persistente bajo ostinato la delicada melodía que canta a media voz la mano derecha, introspección que permite, tras una larga serie de compases, que intervengan la flauta, el oboe y el clarinete; paulatinamente, la orquesta establece un diálogo que va exacerbando su emotividad mientras el tratamiento armónico ofrece un exquisito colorido al movimiento, deudor, en su forma, del *Larghetto* del Quinteto para clarinete de Mozart; entona el corno inglés su motivo ante ese discurrir de rápidas figuras en el piano que se deslizan entre los dedos desafiando el imperturbable paso del tiempo, el de un Ravel cada vez más deteriorado en su salud, pero con aliento para implorar, con una breve intervención de la flauta y el último trino del piano, un momento más de aceptación y sosiego.

Ese mismo grado de virtuosismo y furia, del que ya hiciera alarde en el primer tiempo, se percibe en el presto final, donde el piano emprende una alocada carrera, disputada por las maderas y el trombón, tras el “pistoletazo” de salida de cuatro acordes percutidos, luego se presenta un original tema de inspiración folklórica y un nuevo motivo marcial, capitaneado por los metales y parafraseado por el piano; durante el desarrollo se transmutan los temas para concluir la obra con unas apresuradas teclas que, adelantando al entusiasta fagot, parecen alcanzar la codiciada meta, donde los cuatro acordes del inicio laurean su irrefutable triunfo.

**Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827):**  
**Sinfonía nº 6 Pastoral, en fa mayor op. 68**

Schindler recordaba, en la primavera de 1823, las palabras del maestro de Bonn al acompañarle en un paseo por los alrededores del Kahlenberg, cerca de Viena: “Aquí escribí la -escena junto al arroyo- y arriba, las oropéndolas, codornices, cuclillos y ruiseñores la compusieron conmigo, ¿los oyes tú ahora?”; sus oídos habían perdido ya cualquier tipo de sensibilidad, pero, en su fantasía, todos aquellos rumores seguían vivos. Y es que, en esta sinfonía, estrenada el 22 de diciembre de 1808 en el teatro de la capital austriaca, junto a la impetuosa y contrastante *Quinta* y en orden inverso al catalogado en la actualidad, bajo el epígrafe “*Sinfonía Pastoral o recuerdo de la vida en el campo*” pretendía expresar no “ese mar de aspiraciones ilimitadas” que acuñara Wagner acerca de la *Sinfonía del Destino*, sino los apacibles y tiernos sentimientos que la estrecha comunicación con la naturaleza producía en lo más íntimo de su ser; la búsqueda iba entonces encaminada no tanto a describir con sonidos onomatopéyicos cada frondosa pincelada sino a bucear en el lado más amable del alma humana, trascendiendo el puro pretexto paisajístico. Así leemos en su cuaderno de apuntes: “Dios Todopoderoso, soy feliz en la selva, donde cada árbol habla por ti. Oh, qué majestad en el profundo bosque, sobre las cumbres se halla el reposo para servirte”.

Sin embargo, no era ésta una propuesta del todo original, pensemos en el ciclo de cuatro cantatas *Las Estaciones*, escrito por Haydn entre 1789 y 1801 o en la fantasía orquestal titulada *Retrato musical de la Naturaleza* de Knecht, que puede considerarse el precedente más directo de la *Pastoral*, obra que Beethoven habría podido escuchar a sus catorce años de edad y que algún tiempo después llegó a considerar demasiado “descriptiva”, sentenciando: “toda pintura, cuando se lleva demasiado lejos en la práctica instrumental, pierde interés”. Ya en 1803 la mente del compositor albergaba la idea de escribir una obra inspirada en la naturaleza, pero habrá que esperar algunos años más para que comience a traducirse en sonidos, ya que dicho proyecto quedaría interrumpido por la creación de la *Cuarta Sinfonía*, gestada durante los meses de verano de 1806 en el castillo de los Brunswick.

El programa definitivo, que da sus primeros pasos por la senda que transitarán muchos románticos a través de la sinfonía programática y del poema sinfónico, con Liszt y Berlioz a la cabeza, aparece en la partitura publicada por Breitkopf en 1826, con cinco movimientos titulados: *Despertar de apacibles sentimientos al llegar al campo*, *Escena junto al arroyo*, *Alegre reunión de campesinos*, *Tempestad* y *Canto de pastores: alegres y agradecidos sentimientos después del temporal*. Escrita en la tonalidad rústica por excelencia, fa mayor, y en contraste con el sombrío do menor de la *Quinta*, selecciona una orquestación algo más ligera: los dos primeros tiempos se desarrollan con escasos efectivos (maderas a dos y cuerdas), sin trompetas ni trombones, que se van agregando en el tercer y cuarto movimiento respectivamente; la *Tempestad* añade un flautín y dos timbales, intensificando el contraste del movimiento, que cumple una función de enlace en la sucesión ininterrumpida de los tres últimos, para finalizar la obra con la presencia de los metales, maderas - sin flautín- y cuerdas al más puro estilo clásico.

Estructurado en forma de sonata, el primer tiempo comienza con un sereno y bucólico tema popular de aires bohemios que nos traslada de inmediato al entorno de la mítica arcadia, enunciado por las cuerdas y posteriormente por las maderas, da paso, tras una breve transición, a la segunda idea melódica, donde se percibe el ondulante y fluido balanceo de las hojas al ser acariciadas por la brisa en una jornada estival. El desarrollo constituye una elaboración motivica de las ideas presentadas antes de volver a la reexposición, con algunas variaciones de índole orquestal y rítmica; concluye con una coda temática modulante y una serie de cadencias sustentadas por la presencia última del clarinete y de la flauta que parecen resistirse a abandonar tan magnífica ensoñación.

El segundo movimiento es decididamente descriptivo en cuanto al diseño de semicorcheas perfilando el murmullo del arroyo y el canto de los pájaros, núcleo esencial de la última coda. En la tonalidad de si bemol mayor y con un oscilante ritmo ternario, se presenta un tema inicial algo fragmentario -entonado por los violines- que paulatinamente se va transformando en alegres gorjeos de trinos cantores acompañando al clarinete y al fagot, un motivo de mayor amplitud melódica conduce a la brevísima transición, acotada por una nueva presencia del tema y de una idea melódica secundaria nada contrastante, mientras el arroyo continúa murmurando entre los staccato y los trinos de las agudas cuerdas. Una sección central desarrolla los motivos arpegiados con variedad de juegos tímbricos y la recapitulación ejecuta ligeras variaciones del material temático hasta que tres alegres pájaros (el ruiseñor en la flauta, la codorniz en el oboe y el cuclillo en el clarinete) dialogan amorosamente sobre el tema principal para encontrar su reposo en la anhelada tónica.

Los campesinos se reúnen alegremente, celebrando el bullicio de la fiesta, en el tercer movimiento, que viene a ser un scherzo en el que la sección inicial está formada por dos ideas temáticas: la primera representa la llegada de los hombres y su paulatina incorporación a la danza, ejecutando un rústico vals y en la segunda, el oboe lanza su canto que será replicado tímidamente por el fagot, invitando al resto de los instrumentos a coquetear con el mismo diseño melódico. La sección del "trío" se transforma en una especie de bourrée donde los campesinos danzan animadamente acompañados por el enérgico tutti orquestal para regresar a un scherzo que se precipita, sin resolución, sobre la inminente tempestad. Escrito en fa menor, el cuarto movimiento, invoca los relámpagos y la lluvia que interrumpen el distendido festejo bajo el trémolo pianísimo de las cuerdas graves y los motivos entrecortados de los violines; es el momento climático de la obra, acentuado por la llamada amenazante de los timbales y el rugido de violoncelos y contrabajos, mas se trata de una simple tormenta que pronto cederá su trono al dios de la luz, con un sereno diseño en do mayor donde el oboe y la flauta imploran, de nuevo, el canto de los campesinos y sus sentimientos de bondad por la calma reinante. Volviendo a la tonalidad principal, el último tiempo se estructura en forma de rondó, con cuatro apariciones del estribillo variado y una serie de coplas, tras las cuales se alcanza una coda de marcado carácter religioso, donde cuerdas y maderas entonan, pianísimo, una especie de coral, permitiendo al grueso orquestal orar a la naturaleza divina con un doble acorde de entrega y gratitud.

Recordando las palabras de Wagner: “el maestro sellaba en esta obra un pacto de felicidad con el entorno. El mundo hallaría aquí su primitiva inocencia...Hoy serás conmigo en el paraíso... ¿Quién no ha percibido esta voz redentora al escuchar la *Sinfonía Pastoral*?” y rubrica su autor “dejemos al oyente el cuidado de encontrar, en cada instante, la situación más adecuada”.

*Paloma Benito Fernández*