

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 9 de febrero de 2009
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Orquesta de la Comunidad de Madrid
Pedro Carneiro, marimba
Santiago Serrate, director*

Eduard TOLDRÀ (1895-1962): La filla del marxant (Intermedio)

La formación musical de Eduard Toldrà (Vilanova i la Geltrú, 1885) proviene del estilo catalán más tradicional, es decir, de sus maestros Lluís Millet, Rafael Gálvez -con quien estudió violín- y Antoni Nicolau. En 1912 obtuvo el premio extraordinario de la Escuela Municipal de Música de Barcelona interpretando el *Concierto para violín*, de Max Bruch, y aunque puede decirse que fue un virtuoso del instrumento, sus aspiraciones se decantaban más por la composición y la dirección orquestal. Magnífico director y uno de los principales dinamizadores de la vida musical en Cataluña, intentó desde su podio cubrir el vacío sonoro que se produjo en España tras los acontecimientos de la Guerra Civil, desarrollando una intensa labor imparable hasta 1961, un año antes de su muerte.

Su período creativo comienza con el estreno de *Vistas al mar*, en 1921, a cargo del Quartet Reiaixement, que él mismo fundara diez años antes, y se extiende hasta 1936, fecha trágica que trunca su carrera como compositor, y en la que escribe su ciclo de canciones *La rosa als llavis*. Podría decirse que la característica más interesante que encontramos en la obra de Toldrà es el empeño en lograr un punto de unión entre la tradición catalana y un lenguaje adaptado a la época y circunstancias de la modernidad, deseo siempre limitado por la tendencia, un tanto crepuscular y provinciana, del *noucentisme*, movimiento del que participó estéticamente y espiritualmente. Sin embargo, sus composiciones parecen querer volar más alto, se asoman al Mediterráneo y digieren bien ciertos recursos y visiones impresionistas, además de las cuarenta sardanas que dejó escritas. Enrique Franco mantiene que a Toldrà le faltó viajar un poco más, y probablemente lleve razón.

La filla del marxant (La hija del mercader) es la última obra del compositor, estrenada en una de las sesiones de la Asociación de Música "Da Camara", el 16 de octubre de 1934. Toldrà había trabajado anteriormente en una especie de música incidental para la obra teatral del escritor simbolista Adrià Gual, *Lionor o La filla del marxant*, inspirado a su vez en una canción popular. Gual, pintor, dramaturgo simbolista, impulsor del cine en Cataluña y uno de los innovadores escénicos del siglo XIX, habría querido representar la pieza teatral a la vez que sonaba la música en determinadas partes de la obra, pero Toldrà nunca se sintió cómodo con el resultado, y a pesar de la insis-

tencia del escritor, jamás llegaría a tocarse de tal forma. Fue el mecenas Manuel Clau-sell quien convenció al músico para llevar a cabo una suite orquestal a partir de aque-llos materiales, que fue la que se escuchó el día del estreno a cargo de la Orquesta Cas-sals bajo la dirección del propio compositor. La suite se divide en cinco números: “Introducció i escena” (Allegro con brio), “Dansa” (Allegretto tranquilo), Monòleg de Leonor (Lento assai), Interludi (Presto) y Les ballades (Poco maestoso). Parece que ni siquiera, bajo esta nueva fórmula, llegó a entusiasmar al autor que nunca movió un dedo por programarla, hasta que Antoni Ros Marbá, discípulo del director de orques-ta, la rescató del olvido muchos años después. Sin embargo, la parte que más se ha in-terpretado como pieza suelta y que ha adquirido cierta popularidad en el repertorio español es el Intermedio o *Scherzo*, que es la que escucharemos en este concierto.

**Joaquín NIN CULMELL(1908-2004):
Diferencias para orquesta.**

Sin la figura de Eduard Toldrà, el panorama musical de Cataluña habría sido muy distinto al de hoy, y difícilmente podríamos encajar las piezas que constituyen el mosaico musical de su siglo XX. Aunque Joaquín Nin-Culmell es un compositor cosmopolita, nacido en Berlín en 1908, discípulo de Paul Dukas, Alfred Cortot y Ricardo Viñes en París, y residente en Berkeley hasta su muerte, en 2004, donde fue profesor de la Universidad de California, su infancia y formación se desarrolla-ron en Barcelona durante la época en que Toldrà impulsaba la renovación musical desde el Quartet Renaixement. Hijo del pianista hispano-cubano Joaquín Nin Cas-tellanos y la cantante cubana Rosa Culmell y, en consecuencia, hermano de la es-critora Anaïs Nin, mantuvo toda su vida el vivo recuerdo de la ciudad mediterrá-nea, su vínculo y su cultura. Allí comenzó sus estudios musicales con la cantante Conchita Badía, discípula de su madre y, a pesar de trasladar su residencia a Nueva York, y de estudiar en la parisina Schola Cantorum, no dejó nunca de involucrarse en la vida musical española. Venía casi todos los veranos a visitar a Manuel de Falla y a relacionarse con los compositores de su generación, en especial con Rodolfo y Ernesto Halffter, de quienes interpretó muchas de sus obras durante su carrera como concertista de piano por toda Europa, Cuba y América. Falla le corrigió sus primeras composiciones, le aconsejó e influyó en su manera de contemplar la mú-sica, sobre todo desde ese difícil puente que une el pasado con el presente, sin de-jarse atrapar por ninguno de los dos territorios. Del maestro gaditano supo extraer la fórmula para sumergirse en las fuentes populares sin dejar de comportarse como un compositor de su tiempo. De ahí su interés por el folclore español, por el can-cionero y por las formas más puras y primitivas que le llevaron a colaborar con el musicólogo Adolfo Salazar en unos cursos y conferencias de Middlebury Collage, en Vermont, el campus especializado en lengua y civilización españolas donde im-partieron clases Luis Cernuda, Pedro Salinas, Jorge Guillén y tantos ilustres exilia-

dos. De hecho, en su catálogo destacan obras como *Cuatro canciones populares de Andalucía*, *Doce canciones populares de Cataluña*, *Seis variaciones sobre un tema de Lluís de Milá*, *Tres tonadas mallorquinas*, *Diferencias sobre un tema de Gaspar Sanz* o *Diferencia sobre la arada de Salamanca*, por cuanto no hay ninguna duda de que se trata de un compositor español y catalán.

A partir del estudio de la “diferencia” y la “variación” en su aspecto culto y popular, Nin Culmell emprende la composición de *Diferencias para orquesta* a principio de los años sesenta y la termina en 1962. Se trata de una obra de madurez, perteneciente a un autor que ha asimilado las influencias estéticas y lenguajes que giran a su alrededor, y pretende, desde un estilo definido y consecuente con su tiempo, volver a bucear en las formas originarias. En este caso, las “diferencias” son fórmulas variantes de un tema propio y no ajeno, que en ocasiones exponen el eco de la tradición hispana. El tema, claro, austero y dotado de grandes líneas expresivas dibujadas por la cuerda grave, aparece y se expande sobre un soporte de pizzicatos. Comienza entonces una serie de diferencias contrastadas en ritmo, en expresividad, timbres y materiales. La primera variación surge de los instrumentos de madera, para dar paso a una segunda con más energía a cargo de toda la orquesta. Le sigue una síntesis, casi en miniatura, de la misma línea melódica, y otra desarrollada sobre las cuerdas que se bifurca entre las diferentes familias de la orquesta. El contrapunto, quizás como tributo a la tradición, está tratado con finura y personalidad, para derivar en un paisaje quieto y calmo, quizás de los más bellos y sugerentes de la obra. Es ahora cuando suenan ciertos giros hispánicos. Entra entonces la flauta, proponiendo una elegante diferencia, que es contestada poéticamente por el oboe y contrastada por la totalidad de la orquesta. La última variación o diferencia se define precisamente por un recogimiento absoluto, casi místico, que cierra la obra con precisión y hondura.

João Pedro OLIVEIRA (1959): Cassiopeia

La trayectoria del compositor portugués João Pedro Oliveira es brillante y conocida en el panorama de la música electroacústica y contemporánea. Su participación en prestigiosos foros y tribunas internacionales le ha valido el reconocimiento de la crítica más rigurosa y jurados especializados. Nacido en Lisboa, en 1959, João Pedro Oliveira estudió órgano y composición en el Instituto Gregoriano, así como arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal. En 1985 es admitido en un programa de la Fundación Fulbright, y viaja a los Estados Unidos para ampliar conocimientos musicales. Con una beca de la Fundación Gulbenkian, obtiene un maestría en Teoría Musical y se doctora en Composición por la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brook. Actualmente es profesor de la Universidad de Aveiro (Portugal), donde enseña composición y música electrónica, y director del Estudio de Música Electrónica de dicho centro. Ha recibido numerosos premios y galardones, entre los que des-

tacan el Joly Braga Santos de Composición en tres convocatorias distintas, 1992, 1994 y 1995; el Primer Premio Alea 1996 (EEUU); el Premio Bourges de Música Electroacústica 2002 y 2007 (Francia); el Premio Música Nova 2005 y 2007 de la República Checa o el Yamaha-Visiones Sonoras 2007 (México). Ha recibido encargos de importantes organismos internacionales y ha dirigido cursos, ciclos, talleres y conciertos destinados a la promoción de la música contemporánea en diferentes lugares de Europa e Iberoamérica. Entre su amplia producción habría que señalar *Siete visiones del Apocalipsis*, para órgano (1982); *Tessares*, para oboe, corno inglés, viola, piano, celesta y contrabajo (1987); la ópera *Patmos* (1990); *Images de la mémoire*, para soprano y sexteto de cuerda (1992); *Requiem para el Planeta Tierra*, para orquesta, coro, solistas y electrónica (1994); *La Ciudad Eterna*, A Cidade Eterna, para orquesta y cinta magnética (1997) o *El acordeón del diablo*, para acordeón y cinta magnetofónica (2006).

Aunque en un principio se trataba de un concierto para marimba y orquesta, la factura definitiva de la obra que hoy se estrena, *Cassiopeia*, está concebida para orquesta, percusión amplificada y electrónica, donde la marimba juega un papel importantísimo, casi concertístico, junto con el vibráfono, los gongs y otros instrumentos que son interpretados por el solista. Esta sonoridad en primera línea se ve y se oye reforzada por cuatro percusionistas más que llevan a cabo un auténtico despliegue instrumental.

La idea principal de la obra parece estar inspirada por la constelación Casiopea, situada hacia el Norte, y que tiene una configuración inconfundible, en forma de M o W, cuyo dibujo reproduce el autor en el pórtico de la partitura, como guía referente para el diseño general de la obra. El mundo de las estrellas y su colocación en el firmamento ha sido objeto de observación por parte de compositores contemporáneos y, concretamente, por aquellos que se han destacado en el tratamiento percusivo. No es extraño entonces que Oliveira comparta la mirada con el compositor japonés Toru Takemitsu, que escribió también una obra para percusión y orquesta con el mismo título, en 1971. Desde un lenguaje contenido y abstracto, en ningún momento descriptivo, el autor evoca cierta analogía sonora de la constelación, que puede adivinarse en los trazos de la partitura, sus dinámicas y líneas que, en diferentes alturas y timbres, se van sucediendo y superponiendo, creando así un ambiente espacial y misterioso, por medio de notas tenidas y ligadas, glisandos, rápidas sucesiones casi arpegiadas y sonidos armónicos. A pesar del claro protagonismo de la percusión, con toda la eclosión sonora que ello conlleva, el planteamiento general de la obra responde a una poética contenida, cuyos recursos expresivos están siempre al servicio de la idea motriz del discurso musical, exentos de toda grandilocuencia o retórica añadida. La cinta magnetofónica, por otra parte, incide en la obra como un elemento más, cuyas sonoridades, señaladas por altura y duración, contribuyen al carácter celeste de la partitura, dedicada a sus padres y encargada por el percusionista y solista de hoy, Pedro Carneira y la Casa da Música de Oporto.

Franz Joseph HADYN (1732-1809):
Sinfonía nº 90 en do mayor

Tras terminar el ciclo de las seis *Sinfonías Parisienses*, es decir, el que abarca de la número 82 a la 87, Franz Joseph Haydn, todavía al servicio de los Esterházy, escribe cinco sinfonías, denominadas “Tost” y “d’Ogny”, haciendo mención a los apellidos de las personas que tuvieron que ver con los encargos de estas obras de total madurez y fijeza del estilo orquestal del autor. Johann Tost era violinista de la orquesta en el palacio de los príncipes, en Eisenstadt, y en vísperas de marcharse a París para abrirse camino como intérprete, Haydn, director de la orquesta, le confía dos sinfonías (la 88 y 89) para que intente colocarlas en alguna editorial importante de la capital francesa, junto a los seis cuartetos de cuerda de la opus 54 y 55. Por otra parte, el conde d’Ogny le encarga al músico vienés una nueva entrega sinfónica, y para él escribe la 90 y 91 en 1788, y la 92 (*Oxford*) en 1789. Meses más tarde, el príncipe bávaro de Oettingen-Walerstein le pide una serie de seis sinfonías que Haydn promete, pero que tras varias vicisitudes burocráticas y problemas de tiempo no acaba de componer, teniéndose que conformar con la mitad, que fueron las que, en un principio, le pidió el conde francés. En este grupo sinfónico se condensa el más grandioso y peculiar estilo haydniano: inteligencia, fino humor, capacidad de inventiva, elegancia, equilibrio y diafanidad, claro está, antes de que el músico vienés emprendiera el último tramo de su vida, donde todo se acelera a un ritmo vertiginoso, alcanzando al fin la emancipación de los Esterházy que, en cierta manera, le ataban al *Ancient Régime*.

La *Sinfonía nº 90 en do mayor* está concebida para flauta, dos oboes, dos fagotes, dos trompas en do *alto*, timbales y cuerdas, plantilla utilizada frecuentemente en Esterháza, aunque en el estreno de Londres, dirigido por el propio compositor en 1791, utilizaría trompetas en lugar de las trompas *alto*, más trompas *basso*. Como ocurre en sus inmediatas sinfonías precedentes, el efectivo orquestal puede parecer amplificado, debido a la impecable combinación tímbrica y al uso magistral de la instrumentación. Es la primera vez que el compositor utiliza en sus sinfonías una introducción lenta tan unida a un movimiento rápido: un refinado y gentil *Adagio* da lugar al *Allegro assai* de forma natural, sucesiva y espontánea, como si se tratara de un solo aire, para dar paso a la flauta, que expone el tema con desenfado y acompañado por golpes de cuerda, hasta que lo recoge el oboe, al mismo ritmo, pero con más parsimonia interior, continuando el juego y el diálogo durante la reexposición temática, resaltado esta vez por los decisivos ataques y desarrollos de la cuerda, hasta llegar a la cadencia final del movimiento. El segundo tiempo es un *Andante* en forma de variaciones, o más exactamente, de variaciones dobles; es decir, combinadas en modalidades mayores y menores de una misma tonalidad, con más o menos coloración. El tercer movimiento es uno de los *menuettos* más atractivos y envolventes de todos los que escribiera el autor; sobre todo, por su atmósfera cortesana, bailable, por su hermosísimo *Trío* y su parte encomendada al oboe. Del movimiento final, *Allegro assai*, que es una sonata de un solo tema, hay que destacar la existencia de dos versiones: una reducida y otra más larga, donde el amable y bonachón

Haydn parece querer gastarnos una broma, cuando una vez acabada la cadencia sinfónica en un acorde potente y resolutivo, vuelve a aparecer el tema tras cuatro compases de silencio, esta vez en la tonalidad de re bemol mayor, que termina definitivamente en una larga coda.