

## MÚSICOS BIEN DISTINTOS

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

*Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid*

*Patricia de la Vega, piano*

*Francisca Beaumont, (Iocasta) contralto*

*Donald Litaker, (Edipo) tenor*

*Gerardo López, tenor*

*Marc Pujol, (Tiresias) bajo*

*Enrique Baquerizo, (Mensajero) barítono*

*Josep Miquel Ramón, (Creon) bajo-barítono*

*Héctor Colomé, narrador*

*Jordi Casas Bayer, director del coro*

*José Ramón Encinar, director*

Este nuevo programa de las siempre novedosas temporadas de abono de la Orquesta de la Comunidad de Madrid agrupa dos músicos bien distintos: el ruso Ígor Stravinski y el malagueño Manuel Carra. Del primero, uno de sus ejemplos más destacados de su estilo neoclásico, su “ópera-oratorio” *Oedipus Rex*, mientras que de Carra, uno de los nombres más señeros del teclado español de la segunda mitad del siglo XX, se estrena, con carácter absoluto, su único concierto para piano y orquesta. Músicos de los siglos XX y XXI que llegan de la mano de ese gran baluarte de todo lo nuevo, de todo lo interesante, que es José Ramón Encinar, maestro alejado de rutinas y de cuanto suene a trillado.

**Manuel CARRA (1931):**  
**Concierto para piano y orquesta.**

- I.* Moto perpetuo
- II.* Notturmo
- III.* Passacaglia (Alban Berg In memoriam)
- IV.* Epilogo

Nacido en Málaga en 1931, Manuel Carra es uno de los nombres fundamentales del piano español de la segunda mitad del siglo XX. También, naturalmente, de estos primeros años del siglo XXI. Músico de vasta y diversa formación, estudió con María Luisa Soriano, Julia Torras y el gran José Cubiles. Luego, durante corto tiempo, con Lazare Lévy y Ruggero Gerlin, en los cursos veraniegos de la Accademia Musicale Chigiana de Siena. En París, en el Conservatorio, estudió Análisis musical con Olivier Messiaen. Como concertista y como profesor -desde su largo magisterio en el Conservatorio de Madrid- Manuel Carra ha sido uno de los pilares de la cultura pianística española de nuestro tiempo.

Ya en los años cincuenta comenzó su imparable actividad de concertista y docente. Músico inquieto y despierto, siempre estuvo abierto a servir y agilizar las nuevas -y pocas- composiciones para piano que emergían por aquella España gris y fracturada, empobrecida y empeñada en potenciar los valores más cutres de la cultura nacional. En ese nada propicio entorno, Manuel Carra fue miembro fundador, en los últimos años de la década de los cincuenta, del Grupo Nueva Música, en el que, en torno al crítico Enrique Franco, figuraron compositores hoy tan ilustres como Cristóbal Halffter, Antón García Abril, Luis de Pablo, el recientemente fallecido Ramón Barce o Alberto Blancafort, entre otros.

“Mis actividades durante aquellos años”, recuerda ahora Carra, “en los que pretendíamos introducir lo que, por aquel entonces se hacía en Europa, fueron muy diversas, pero muy limitadoras en lo que a la creación se refiere. Durante muchos años -más o menos 40- mi labor creadora ha sido mínima. Cuando me jubilé en 1996 como Catedrático de piano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, retomé, mi verdadera vocación de compositor, tanto tiempo reprimida”.

El concierto para piano y orquesta que hoy se estrena surgió como un encargo de la Orquesta Nacional de España, formulado por el entonces Director General de Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, Andrés Ruiz Tarazona. El estreno estaba previsto para la primavera de 2002, pero diversos avatares lo impidieron. “Algunos años más tarde”, explica el compositor/ pianista, “y gracias al interés mostrado en todo momento por José Ramón Encinar, finalmente este concierto se estrena por la Orquesta de la Comunidad de Madrid, con mi querida y antigua discípula Patricia de la Vega, aunque lo de ‘antigua’ es casi una broma, porque apenas supera los 30 años”.

“En cuanto a la estética, al estilo de esta obra ¿qué puedo decir?”, se pregunta Carra, quien considera que “la música no está hecha para describirla, para ser ex-

plicada ni analizada. El oyente goza, sufre o permanece indiferente frente a lo que escucha. El análisis -algo de lo que con excesiva frecuencia se habla hoy- no es sino un instrumento mediante el cual el aspirante a compositor trata de apoderarse de los secretos del oficio a través de las obras de los grandes maestros. En lo que a mí se refiere, pasados -hace muchísimos años- los sarampiones del dodecafonismo, el serialismo, el serialismo integral, el minimalismo, etcétera, escribo la música que imagino sin sentirme atado a ningún dogma. Nadie se extrañe: yo considero que esta música mía no es tonal, pero a nadie podrá sorprenderle que, por momentos, asome algo de lo que ha conformado nuestra sensibilidad durante mas de dos siglos, es decir, nuestro viejo y querido lenguaje tonal”.

“Insisto”, subraya, “en que la obra no es tonal, en el sentido tradicional de la palabra, pero no elude nunca nada que pueda relacionarse con el viejo y sólido tronco de nuestra tradición musical. Espero les parezca mínimamente digna del aprecio de (casi) todos ustedes. Quiero señalar que el tema del tercer movimiento del concierto, *Passacaglia*, procede de la ópera *Lulu*, de Alban Berg, exactamente del primer movimiento de la suite sinfónica que precedió al estreno de la ópera.

### **Igor STRAVINSKY (1882-1971): Oedipus Rex.**

Considerada por muchos como la obra maestra de Sófocles, la tragedia *Edipo Rey* ha sido objeto de numerosas aproximaciones musicales. Henry Purcell, Felix Mendelssohn-Bartholdy, George Enescu, Arthur Honegger, Tom Lehrer o Peter Schickele Bach son algunos de los muchos compositores que se han acercado al mito de Edipo. A ellos, aún hay que añadir un nutrido grupo de obras de arte de todo tipo, entre las que pueden señalarse, por ejemplo, la recreación romana de Séneca o, ya en la época actual, la película homónima de Pier Paolo Pasolini, protagonizada en 1967 por Franco Citti y Silvana Mangano.

Stravinski, fascinado por la cultura helénica durante su periodo neoclásico – que se expande durante los años veinte y que abarca obras como *Sinfonía de instrumentos de viento* (1920), *Octeto* (1923) o la *Sonata para piano* de 1924- aborda su “ópera-oratorio en dos actos” *Oedipus Rex* en 1924. Para el libreto renuncia expresamente a cualquier lengua viva y opta por el latín, cuyo arcaísmo y sobriedad se adaptaba mejor a su lenguaje neoclásico, pero en todo caso siempre rabiosamente contemporáneo y visceralmente actual. Se pone en contacto con Jean Cocteau y le propone escribir un libreto para el que no desea una “acción dramática, sino una *naturaleza muerta*”.

El compositor precisa con detalle lo que le pidió al versátil creador francés. “Le dije a Cocteau”, cuenta Stravinski en *Dialogues and a Diary* (1963), “que quería un libreto convencional, con arias y recitativos, aunque sabía muy bien que lo convencional no era su fuerte. Cocteau pareció entusiasmarse con el proyecto, aunque no

tanto con la idea de que su texto tuviera que ser traducido al latín. A pesar de estas indicaciones, el primer borrador que me presentó era exactamente lo que yo no quería: ¡escribió un drama musical en prosa de oropel!”. Stravinski encargó la versión latina del texto original de Cocteau a Jean Daniélou.

En cuanto a la fisonomía teatral de la obra y su relación con el drama original de Sófocles, quedan bien patentes desde las primeras palabras que pronuncia el Narrador, que no dejan lugar a dudas sobre su carácter y es el único personaje que no utiliza el latín: “Espectadores. Vais a oír una versión latina de *Edipo Rey*. A fin de ahorraros cualquier esfuerzo de oído y memoria y como esta ópera-oratorio no conserva de las escenas más que un cierto aire monumental, yo me dedicaré a recordaros según se desarrolla la tragedia de Sófocles”.

Cocteau, bajo las indicaciones concretas de Stravinski, crea una acción dramática estática y de contundente rigidez, con lo que cualquier detalle cobra inusitado protagonismo. Sus personajes, como señala Santiago Martín Bermúdez, “son como estatuas vivientes, cuya presencia en escena no implica actuación”. En este paisaje escénico congelado y desangelado, es la figura del Narrador la única que adquiere movilidad en la escena de una obra que, como la *Atlántida* de Falla, no es ni ópera ni oratorio. Si Don Manuel optó por denominar a su inacabada composición “oratorio-escénico”, Stravinski y Cocteau eligen por definir *Oedipus Rex* como “ópera-oratorio”. En cualquier caso, denominaciones que tratan de marcar la distinción y originalidad de unas composiciones con fisonomías y características muy propias. Ambas, la de Falla y la de Stravinski, perfectamente enmarcadas en su confuso tiempo estético. Ambas con algunos puntos más en común, entre ellos las figuras del Corifeo y la del Narrador, las dos enraizadas en la figura equivalente del teatro griego, sí, pero también en el personaje parsifaliano de Gurnemanz, creado por Wagner, un compositor airadamente repudiado por el ruso y bien admirado por el gaditano.

*Oedipus Rex*, partitura plenamente tonal a pesar de puntuales incursiones y secuencias atonales, se estrenó como ópera-oratorio en París, en el Teatro Sarah Bernhardt, el 30 de mayo de 1927. Pocos meses después -el 23 de febrero de 1928- se representó en Viena, en la Staatsoper. La acogida fue excelente en ambos casos. Tanto el público parisiense como vienés supieron apreciar el carácter innovador que, desde su neoclasicismo irrenunciable, planteaba la nueva obra. También la sutileza de su cuidada orquestación, en la que desempeñan protagonismo los instrumentos de viento, los timbales y el registro grave del piano. A pesar de la buena acogida que cosechó la obra, Stravinski revisó su partitura en 1948. La nutrida plantilla instrumental de la versión definitiva comprende tres flautas con flautín, dos oboes y corno inglés, tres clarinetes, dos fagotes y contrafagot, cuatro trompas, cuatro trompetas, tres trombones, tuba, timbal, percusión, arpa, piano y cuerda

Este rico tejido orquestal –“sin un solo compás que sea romántico”, como enfatizan algunos autores- envuelve la línea vocal de unos personajes de intensa fuerza dramática, entre los que destacan el carácter expresivo y *oficiante* del Narrador; la permanente presencia del personaje central, Edipo, que requiere un tenor de gran prestancia lírica pero con fuelle para mantener el peso y la tensión de su extenso papel, y la trascendencia teatral y musical de la protagonista femenina, la desventurada Yocasta, cuyo breve cometido en absoluto resta importancia a su carácter des-

garrado, que ha de ser interpretado por una mezzosoprano o una soprano dramática de poderosos graves. Paradójicamente, su gran escena evoca los momentos estelares de algunas divas belcantistas. Importante es también el personaje de Creonte, cuya aria, fracturada en tres partes, es particularmente enérgica e impetuosa. También es significativo el papel del coro, integrado por tenores y bajos y que emula a los antiguos coros griegos.

©*Justo Romero*