

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 10 de abril de 2008
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Pablo Sainz Villegas, guitarra
Juan José Olives, director*

Manuel de FALLA (1876-1946): Homenajes

En una obra como la de Manuel de Falla, breve, estricta y concentrada, cada uno de sus capítulos es de una enorme importancia. Y uno de los menos transitados es este final, este epílogo a su creación completa que, aparte de la inacabada *Atlántida*, constituye la suite *Homenajes*. La elabora reuniendo tres piezas ya escritas y una nueva para un concierto en Buenos Aires el 18 de noviembre de 1939, es decir, poco menos de dos meses después de haber salido de España, lo que da una idea de la acogida cordialísima que Argentina prepara a un don Manuel que llega agotado y que preferirá para instalarse allí la tranquilidad de la lejana Córdoba al agobio de la gran capital.

La idea de la obra responde plenamente a su título, pues sus cuatro partes recuerdan a distintos personajes por los que Falla sentía una admiración especial. Se inicia con una *Fanfare* sobre el nombre de Enrique Fernández Arbós en la que utiliza las notas correspondientes a las letras de este –mi (E), fa (F), la (A), re (R), si (B), do (O), sol (S)- y que retorna –en la redacción definitiva de 1941- entre los episodios dedicados a Debussy y Dukas, seguramente, como muy bien anota Justo Romero en su libro sobre Falla, para dar un descanso al oyente como transición entre dos músicas de enorme contenido emocional. El *Homenaje a Claude Debussy* procede de *Pour le tombeau de Claude Debussy*, escrito para guitarra –pero transcrito inmediatamente para piano- en agosto de 1920 y al que para su orquestación en esta suite Falla añadirá el subtítulo de *Elegía de la guitarra*. El tema del mismo está tomado –como no podía, seguramente, ser de otra manera, de *La soirée dans Grenade*, segunda de las *Estampes* del francés, con su suave ritmo de habanera convertido en melancólica, triste incluso, evocación. *A Paul Dukas* fue escrito para piano, por Falla –con el título de *Pour le tombeau de Paul Dukas*- a la muerte del maestro en 1935, y se basa en un tema del segundo movimiento de su *Sonata para piano en mi bemol*. Aquí ya nos sumergimos en las honduras del dolor, de una desolación que tiene, sin embargo, su contrapunto –lógico en el religiosísimo don Manuel- en su subtítulo de *Spes Vitae*. En 1946, el año de su muerte, Falla añadiría un Re final al que Gerardo Diego calificaría de “sobrehumano”. Se cierra la suite con *Pedrelliana*, sobre temas de la ópera *La Celestina*, esa que nunca vio estrenada –ni la veremos nosotros a este paso- su otro maestro. La pieza es afirmativa, revela la hermosura de la música pedrelliana, de lo popular a la referencia wagneriana. No

deja de ser extraordinariamente revelador que, al final de sus días como compositor, Falla cierre el círculo recordando con emoción a su maestro.

Joan GUINJOAN (1931):
Concierto para guitarra y orquesta

Nacido en Riudoms (Tarragona) en 1931, Joan Guinjoan es uno de nuestros más importantes compositores vivos. Autor de una obra considerable y considerada, que ha ido creciendo con el tiempo en calidad y personalidad, personaje –además– de una bonhomía poco frecuente, Guinjoan es una referencia inexcusable en los últimos cuarenta años de la música española, con obras de una significación tan especial como *Passim Trío*, *Trama*, *Barcelona 216*, *Jondo* o la ópera *Gaudí*. Para Tomás Marco, a la inicial influencia francesa se unirá luego la del serialismo además de la profundización en sus raíces catalanas, todo con una capacidad de absorción que corre paralela al desarrollo de su propio modo de expresión creadora. Ha sido también excelente pianista y fundador y director de *Diabolus in Musica*, un grupo capital para la música contemporánea en nuestro país a través de conciertos y grabaciones.

Del *Concierto para guitarra y orquesta*, el crítico Enrique Franco dijo en su día que “recuerda algo el tratamiento dado por Falla al cémbalo y los cinco instrumentos en el *Concierto*. Se trata, creo, de extender la orquesta, en lo sonoro, lo tímbrico y lo dialéctico, a través del conjunto orquestal, no a modo de una *imagen* (la guitarra) y su aureola (la orquesta), sino como se multiplican y ensanchan en el agua herida por la piedra una serie de círculos concéntricos y nada rígidos”.

Estrenado en Alicante en 1990, el *Concierto* está escrito en dos movimientos. El primero de ellos –*Agitato*– se abre con una gravedad marcada por los timbales a la que se suman enseguida maderas y metales antes de que la guitarra entre en acción iniciando ese diálogo, que no confrontación ni espejo, a que se refería Enrique Franco. El solista va afirmando su presencia a partir de una figura inicial que se desarrolla en extensión y en hondura hasta que la orquesta estalla en una exaltación que lleva a la guitarra a seguir ese mismo derrotero no exento de brillantez. El diálogo entre las seis cuerdas y los *glissandi* del acompañamiento es uno de los momentos más expresivos de este primer movimiento hasta llegar de nuevo a una afirmación orquestal que se diluye en el sonido de la celesta sobre el que el solista vuelve a presentarse con algo de nocturno bartokiano en el entramado orquestal mientras la guitarra parece adueñarse de la situación. El fagot abre un nuevo episodio en el que la guitarra pareciera limitarse a replicar a la orquesta con acordes secos y marcados. El solista se impondrá a partir de ahí con decisión y la orquesta será un telón de enorme eficacia cromática para su discurso. Será esta, sin embargo, quien cierre el movimiento volviendo al misterioso inicio de la mano de los timbales. La misma atmósfera marcará el arranque del *Moderato* en el que la guitarra aparece con rasgados sordos de la mano de la percusión para que luego sea la orquesta quien se haga con la voz cantante hasta la llegada de una cadencia del solista a la que se sumará el contrapunto del fagot. Guinjoan alarga la cadencia con mano maestra hasta convertirla sin solución de continuidad en una cantilena sumamente expresiva. Tras un episodio que podríamos llamar de transición no exento de virtuosismo para el solista y en el que la orquesta despliega todas sus posibilidades, desembocamos en una nueva cadencia con algo de *Cantabile* que nos conduce al *Giocoso* –ojo con lo engañoso de la denominación–, un ejercicio rítmico

con protagonismo de la percusión antes de otra cadencia breve interrumpida por las cuerdas primero y por maderas y metales luego. Celesta y guitarra vuelven a unirse en una vuelta momentánea al *tempo* anterior tras la que el solista incide en la vertiente rítmica, para desembocar luego en un tempo más rápido y enseguida en un final que nos devuelve a la atmósfera más oscura del inicio de la página.

**Piotr Illich CHAIKOVSKI (1840-1893):
Suite nº 3 en sol mayor, op. 55**

Se interpretan poco las suites de Chaikovski. Y no es justo, pues, como sus ballets, son una muestra de su sensibilidad y su estilo, de su maestría temática y orquestadora y, desde luego, de su mundo propio e intransferible. Escribió cuatro entre 1878 y 1887, es decir, el mismo periodo de tiempo –nueve años- que abarca de la *Cuarta* a la *Quinta* sinfonías y que verá nacer *Romeo y Julieta*, el *Concierto para violín y orquesta*, *Eugene Onegin*, *La doncella de Orleáns* y *Manfred* entre otras obras de especial relevancia en su producción. Se ha hablado de cómo la admiración de Chaikovski por Mozart opera en estas suites –la *Cuarta* lleva, precisamente, el subtítulo de “Mozartiana”- como un pretexto y como un bálsamo, remansándose en ellas las turbulentas aguas de las sinfonías. Hay también, naturalmente, un guiño formal al barroco, como lo es la introducción de danzas diversas nombradas tal cual –*Giga* o *Gavota*- o transformadas debidamente como la que recuerda a Dargominski en la *Suite nº 2*. Pero cuidado con las comparaciones, pues, si juzgamos por sus resultados en relación a sus propósitos, las suites son obras de gran altura y la *Tercera* figura entre lo más granado de toda su escritura orquestal.

Chaikovski comenzó a escribir la *Suite nº 3* a finales de marzo de 1884 en Kamenka, donde pasaba unos días tras haber visitado el mes de marzo al zar Alejandro III y a la zarina Maria en Gatchina –donde vivían temerosos de los ataques terroristas en San Petersburgo- y pasado unos días en Moscú. En Kamenka –fastidiado por la presencia de su hermana Aleksandra pero encantado de ver, días después, a su queridísimo sobrino Bob-quería escribir una sinfonía pero salió una suite cuyo estreno en San Petersburgo, bajo la dirección de Hans von Büllow, el 12 de enero de 1885 fue un éxito absoluto. Según palabras de Modest Chaikovski, “ninguna obra de un compositor ruso estrenada en Moscú o en San Petersburgo ha sido recibida con semejante entusiasmo”. Y el autor le escribía a Madame Von Meck: “Nunca antes había vivido un triunfo como este. Ver a la audiencia tan enardecida es el mejor resultado de una vida de artista”. El propio Chaikovski dirigiría la obra en Nueva York el día de su cumpleaños –25 de abril- de 1892.

La crítica del estreno comparó la *Suite* a una sinfonía, pero parece claro que el autor se aleja en ella tanto de esta como de la suite barroca y hasta de ese modelo mozartiano tan traído y llevado. Otra cosa es que, como sucede con algunas de las obras del músico ruso, se haya tratado de encontrarle un hilo conductor dictado por el carácter y la circunstancia de Chaikovski en el momento de su composición. Para Sigrid Neef se trata de una lucha con la melancolía de la que el creador sale vencedor. El primer movimiento –*Elegía*- expone esa melancolía diríamos que sin tragedia, como una suerte de estado natural del alma, a través de dos temas muy complementarios y a la vez muy cercanos y del uso de un cromatismo que acerca esta música a la de los ballets del ruso. El *Vals melancólico* se explicaría con su sola denominación si no fuera porque el ritmo a que hace referencia está sumido en un desarrollo que no lo elimina sino lo disfrazo, incluso en algún momento lo acentúa con más dramatismo que ironía a través de un punto de inquietud que a veces, al remansarse, recuerda –dice Neef- a una canción de cuna. El *Scherzo* es una tarantela

con una marcha central que llega de lejos conducida por tambor y trompeta. El final es un tema procedente de la música popular rusa seguido de doce variaciones. Entre las cinco primeras encontramos el *Dies Irae* (Cuarta) y una fuga (Quinta). A partir de ésta, se encadenan las seis siguientes con un recuerdo a la *Elegía* (Sexta), un coral (Séptima), una canción fúnebre tradicional (Octava), un solo de violín plenamente virtuosístico (Décima), la vuelta del tema (Undécima) y la culminación final (Duodécima) con una brillante polonesa.

Luis Suñén