

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 12 de abril de 2010
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

Orquesta de la Comunidad de Madrid

*Miguel Balsega, piano
José Ramón Encinar, director*

En el presente concierto coinciden dos obras que toman su título, y su inspiración, de sendas obras pictóricas. La relación entre la música y las artes plásticas no es fácil de definir y, aunque son muchas las obras musicales surgidas de la contemplación de pinturas (Hindemith, Sinfonía *Mathis der Maler*), así como de esculturas (Liszt, *Il penseroso*) o de obras arquitectónicas (Debussy, *La puerta del vino*), no es fácil decir cómo puede una pieza sonora expresar el contenido de una composición visual. Quizás es obvio que en algunos casos esta traducción se centra principalmente en el tema o los personajes del dibujo o la pintura (como pasa en uno de los ejemplos más grandes de ilustración musical de obras gráficas, los Cuadros de una exposición de Mussorgsky). Pero las dos composiciones “pictóricas” que figuran en este programa no mantienen una relación de este tipo con sus referencias plásticas: una de ellas porque se basa en una pintura abstracta y la otra porque, a pesar de que su tema podría sugerir los más prolijos argumentos dramáticos, todo indica que el compositor deseaba expresar su emoción, y no describir el objeto de su contemplación. Como dijera Beethoven sobre su Sinfonía *Pastoral*, también aquí se trata “más de expresión de sentimientos que de pintura” (según Donald F. Tovey, “lo primero y lo último con sentido común que se ha dicho sobre la música programática en general”).

Benet CASABLANCAS (1956):

Alter Klang

En los últimos años Benet Casablanca se ha consolidado definitivamente como uno de los compositores españoles más relevantes. Sin olvidar su importantísima labor como musicólogo, ensayista y profesor (es Director académico del Conservatorio del Liceo de Barcelona), su actividad creativa muestra una intensidad y un nivel de calidad inusuales. Su lenguaje está especialmente vinculado en sus orígenes con la Escuela de Viena (fue discípulo de Friedrich Cerha, uno de los grandes de la música vienesa más reciente, a quien debemos la versión completa de la *Lulu* de Alban Berg), pero gracias a una sana reacción contra el dogmatismo de las vanguardias históricas, Casablanca ha podido unir en un idioma muy personal en el que, rehuendo el eclecticismo, se sacan consecuencias

del legado de los grandes maestros del Siglo XX. La recuperación de la capacidad diferenciadora de la armonía, la búsqueda de la perfección en el oficio y una sincera voluntad de comunicación que no represente rebajar la complejidad de los materiales y el discurso musical, son los principios que inspiran la labor creativa de este compositor. En la primera década del Siglo XXI, la obra de Casablancas se ha enriquecido con varias obras orquestales de gran ambición: *Tres Epigramas*, *The Dark Backward of Time*, *Darkness visible*,... Entre ellas figura *Alter Klang*, compuesta como encargo de la Orquesta Nacional de España entre mayo y noviembre de 2006. El director Josep Pons, a quien está dedicada la obra, dirigió a la ONE en el estreno, que tuvo lugar el 16 de febrero de 2007 en el Auditorio Nacional. Desde entonces la obra ha sido interpretada en varios países europeos, lo que le ha dado un difusión que no siempre es fácil para una obra contemporánea de este formato.

Escrita para una gran formación orquestal, con maderas a tres, cuerdas con frecuencia muy subdivididas y un nutrido aparato de percusión, *Alter Klang* (subtitulada como *Impromptu para gran orquesta*) está estructurada en un solo gran movimiento en el que se desarrolla una introducción, un proceso central de gran acumulación de tensión y una conclusión seguida de un epílogo que aparecerá después de un violento clímax. El compositor que, también ha tomado su inspiración de Paul Klee en su *Retablo* para voces y piano, le ha dado a esta obra el título de una conocida pintura del artista suizo (que puede traducirse como “Sonoridad antigua”). Aunque Casablancas rechaza posibles interpretaciones programáticas y afirma que la obra de Klee es una “lejana fuente de inspiración y homenaje”, sin más relación directa que “la fascinación por las connotaciones poéticas del título”, la división de la música en numerosos episodios, agrupados de maneras muy diferentes y con iluminación y tímbrica muy distinta, aunque generando una continuidad a gran escala, puede tener un paralelo en el *Alter Klang* de Klee: una estructura semejante a una cuadrícula, pero en la que cada subdivisión es sutilmente diferente en color, tamaño y forma, y en la que la sucesión rítmica de cuadros da lugar a contrastes dramáticos de luz e intensidad, sugiriendo unidades formales de distintos niveles así como un argumento formal a gran escala, al mismo tiempo estático y móvil.

En el pasaje introductorio del *Alter Klang* de Casablancas destaca el protagonismo de la flauta, con solos de connotaciones al mismo tiempo virtuosísticas y naturalistas. Las sonoridades delicadamente misteriosas y estáticas de la orquesta que, a pesar de sus enormes efectivos, es con frecuencia tratada con el color íntimo de la música de cámara, dan paso en la gran sección central a un movimiento de incansable agitación, con momentos eventuales de reposo y de extraño lirismo, pero que se dirige con intensidad creciente hacia el punto culminante de la obra, cuya llegada es señalada por un himno de los instrumentos de metal. Aunque la parte final de la obra puede volver todavía a la agitación, la tendencia hacia la calma domina el proceso. El epílogo contiene una alusión a la intervención inicial de la flauta, cerrando así la obra con el regreso a la tranquilidad con que comenzaba.

Bohuslav MARTINŮ (1890-1959):
Los frescos de Piero Della Francesca

La Leyenda de la Vera Cruz (transmitida en distintas fuentes, entre las que destaca la *Leyenda Áurea* de Santiago de la Vorágine, del Siglo XIII) surgió de la idea, no carente de lógica, de que un objeto tan precioso y trascendente como la Cruz en la que murió Jesucristo no podía tener un origen cualquiera. Con deliciosa ingenuidad medieval, aquella historia narra como la madera con la que se fabricó la Cruz proviene de un árbol que nació nada menos que en la tumba de Adán, y que entre otras vicisitudes, fue desechada en la construcción del Templo de Salomón porque resultaba siempre demasiado corta o demasiado larga para las funciones a las que se quería destinar. Mucho más adelante, después de su victoria en la batalla del Puente Milvio y su conversión al cristianismo, el emperador Constantino mandó a su madre Elena a Jerusalén para buscar la Cruz, bajo cuyo signo había logrado aquel triunfo. La mujer logró encontrar la reliquia haciendo torturar a un hebreo llamado Judas que, por razones desconocidas, se negaba a revelar su paradero. Todavía tendrían lugar otros episodios antes de que la Cruz fuera trasladada a Europa occidental (donde son multitud los templos que cobijan supuestos fragmentos de ella). Entre las muchas ilustraciones de la Leyenda, destacan especialmente los maravillosos frescos que Piero della Francesca pintó entre 1452 y 1466 en la basílica de San Francisco en la localidad toscana de Arezzo.

La pieza de Bohuslav Martinů, *Fresky Piero della Francesca (Los Frescos de Piero della Francesca)*, a pesar de proclamar desde su nombre el reconocimiento de su inspiración en la Leyenda de la Vera Cruz de Arezzo, ningún otro detalle permite establecer una conexión de la música con aquellas pinturas renacentistas. Martinů visitó Arezzo cuando estaba viviendo en Niza y la impresión que le causó el arte de Piero della Francesca fue el estímulo para componer, casi inmediatamente, esta obra, de cronología dudosa, ya que su viaje italiano tuvo lugar supuestamente en 1954, pero en la publicación de 1956 se indicó 1953 como año de la composición. En todo caso, el estreno de los *Frescos* tuvo lugar el 26 de agosto de 1956 en Salzburgo, con Rafael Kubelik dirigiendo a la Orquesta Filarmónica de Viena.

La ausencia de títulos en cada uno de los tres movimientos evidencia que este gran tríptico sinfónico no pretende describir las pinturas o narrar la profusión de acontecimientos que representan, sino algo diferente. La tendencia a generar grandes superficies sonoras gracias a la yuxtaposición de diferentes figuras en *ostinato* sugiere la propia impresión de los frescos observados en su conjunto y la maravilla de su policromía en el recinto privilegiado del templo de Arezzo. Pero en distintos momentos el tejido orquestal se define en pasajes melódicos más concretos, que adoptan caracteres diferentes: lo prodigioso, el recogimiento místico, la exaltación religiosa, las luchas entre los ejércitos. La obra, que no en vano se refiere en su título a la pintura de Piero della Francesca y no a la Leyenda de la Vera Cruz que aquélla ilustra, termina con un himno que expresa el triunfo de la religión, logrado no sólo por el rescate de su reliquia más preciada, sino por haber inspirado el arte sin igual del pintor renacentista.

Víctor Estapé

Isaac ALBÉNIZ (1860-1909):

Concierto para piano y orquesta nº1 en La menor Op.78

(Concierto fantástico)

Escrito entre 1885 y 1887 en la misma tonalidad de los conciertos de Grieg y de Schumann (del que Albéniz fue aclamado intérprete), el *Concierto fantástico* toma su título del movimiento lento, especie de *Rêverie* que el autor insta a interpretar *con la vaguedad de un ensueño*. Dedicado *A mi buen amigo José Tragó, en recuerdo de admiración y cariño* (alumno de un discípulo de Chopin, Tragó era un pianista y profesor del Conservatorio madrileño que fue también mentor de Falla y de Turina), el *Concierto en La menor* es una de las dos obras sinfónicas —la otra es la *Rapsodia Española*— más significativas de lo que se ha venido en denominar “primer periodo” del músico de Camprodón. Es una etapa de formación y asentamiento como concertista y compositor desarrollada de manera anárquica y asistemática, en que Albéniz escribe gran cantidad de música de salón en los géneros en boga —mazurkas, polkas, valeses, polonesas, barcarolas, pavanas, minuettos, romanzas...— acuciado muchas veces por urgencias puramente crematísticas, alternando con otras composiciones de mayor vuelo y ambición estética. La redacción inicial prescribía dos pianos, uno de los cuales era la reducción de la parte orquestal, y en esta forma fue interpretada por Albéniz en diferentes ocasiones (por ejemplo, cuando la obra se presentó en Barcelona, con Josep M^a Arteaga, profesor del Conservatorio del Liceu, como segundo teclado). Justo Romero da como fecha de estreno el 21 de marzo de 1887 en Madrid, con la Orquesta de Conciertos bajo la dirección de Tomás Bretón que, según atestiguan diferentes entradas de su diario, orquestó la parte del segundo piano, cobrando por ello (sin haberlo solicitado) la cifra, entonces respetable, de 200 pesetas. La obra fue editada por la Unión Musical en la forma inicial, y los materiales orquestales se dieron por perdidos, hasta ser localizados en 1967 por el director Carlo Fellice Cillario en casa de Vicente Moya, yerno del compositor y casado con su hija Laura, editándose la versión definitiva en 1975. El propio Albéniz ofreció la obra en París en 1889 en una sesión dedicada excusivamente a su música en los Conciertos Colonne ante un público en el que estaban Debussy, Ravel y Paul Dukas, con excelente acogida.

Es fácil afirmar que el *Concierto fantástico* es una “obra impersonal” demasiado deudora de Schumann, Mendelssohn o Chopin, en la medida en que la voz característica e innovadora del futuro autor de la *Suite Iberia* está ausente (en apariencia) del texto: ciertamente, el concierto carece de pintoresquismo y de elementos “españolistas” en primera instancia, pero el muy lírico y cantable segundo tema en Mi mayor del considerable movimiento de apertura, iniciado con un impetuoso unísono, no deja de ofrecer algún eco familiar, no por lejano menos evocativo. Y resulta harto destacable el hecho de encontrarnos ante un concierto en *cuatro* movimientos, en que el *Andante* se encadena sin solución de continuidad ni retornos literales con un vigoroso (pero también feérico) *Scherzo*, rigurosamente tripartito (en cuyo trio quizá cabría señalar algún remoto parentesco con la elegancia de Chabrier), formando un díptico central contrastante que trae a la memoria el planteamiento del segundo concierto de Brahms, no demasiado alejado de la configuración melódica de algunos de los temas, sumamente atractivos. Por lo demás, la construcción es perfectamente clásica, con

una sonata como inicio y unas variaciones libres como final: todo el material de la obra se deriva del primer movimiento y es amplia y sabiamente explotado (no sin incluir alguna leve referencia wagneriana al tema de la forja de *Das Rheingold*). El virtuosismo que la composición exige está siempre supeditado al interés puramente musical y tratado de una forma plenamente orgánica: el *Concierto fantástico* es una obra de excelente factura y notable encanto melódico, merecedora de mucha más atención y presencia de la que habitualmente se le ha concedido.

Richard STRAUSS (1864-1949):
Till Eulenspiegels lustige Streiche Op.28

Si la pretensión de asociar la música con una imaginaria visual es tan antigua como la propia música de tradición escrita (pensemos en piezas polifónicas como *Les cris de Paris* o *La bataille de Marignan*, publicadas por Clément Jannequin a mediados del S.XVI), la idea de una música cuya forma se derivase libremente de un argumento poético es mucho más reciente, y se corresponde con el apogeo del movimiento romántico. Un *Poema sinfónico* (*Symphonische Dichtung*: término acuñado por Franz Liszt hacia 1847) es una obra orquestal en un movimiento que aspira a justificarse por un relato extramusical, al margen de la formalística académica: de hecho, la sinfonía es un género relativamente poco practicado por la mayoría de compositores no alemanes posteriores a Beethoven, que estimaban esa forma como una traba para el libre desarrollo de su fantasía. El poema sinfónico aspiraba a unir la música con las restantes artes, construyendo un discurso narrativo autosuficiente que subsumiera en un impulso único los movimientos separados de la sinfonía y elevase la música orquestal por encima de la dignidad de la ópera. Michel Chion lo ha expresado muy atinadamente al afirmar que *el compositor romántico es un antiespecialista: lee mucho y repercute sus lecturas en sus obras, en la medida en que le plantean cuestiones filosóficas y existenciales que intenta abordar a través de las figuras míticas del pensamiento sin plegarse a las trivialidades de un libreto*. La vida del género fue relativamente efímera (entre 1840 y 1920) y gozó de dos precedentes ilustres: la beethoveniana *Pastoral* (1808) y la *Symphonie fantastique* de Berlioz (1830), pero también las oberturas sinfónicas del primero, como *Coriolan*, *Egmont* y, sobre todo, *Leonore III*, que evoca la integridad de la acción de la ópera homónima en un movimiento único con elocuencia y precisión verdaderamente admirables.

Richard Strauss es el último gran cultivador del género e, incuestionablemente, el que alcanzase resultados de mayor y más perdurable categoría. *Till Eulenspiegels Lustige Streiche Op.28* (*Las divertidas travesuras de Till Eulenspiegel*) es el quinto de sus once poemas sinfónicos: estrenado en Colonia el 5 de noviembre de 1895 bajo la dirección de Franz Wüllner (el propio Strauss lo dirigiría veinte días más tarde en Munich y Hans Richter la presentaría en Viena el 5 de enero sucesivo) fue la primera de sus obras orquestales en salir del ámbito germano e imponerse en el repertorio sinfónico universal. Se trata de un *rondo* orquestal de arrebatadora y virtuosística bri-

llantez (el tema inicial en Fa mayor confiado a la trompa y asociado al protagonista es de una dificultad extrema, pero también de un lucimiento deslumbrante) que expresa las diferentes y burlescas peripecias de este personaje legendario que pervive incluso tras su ejecución pública: de ahí la forma musical empleada (la forma copla-estribillo) que, si bien procede del acervo sinfónico como movimiento conclusivo, se emancipa aquí para afirmar la gozosa perdurabilidad de su figura epónima. Strauss señaló un meticuloso inventario de situaciones en la partitura, cada una de las cuales corresponde a una *travesura* concreta: Till desparrama los productos expuestos en un mercado con algarabía de clarinetes, se burla de los canónigos con contricción hipócrita en Si bemol, galantea a las jóvenes en un solo de violín, confunde a los sabios del templo con burlescos sermones de los fagotes, escandaliza por las calles en plena noche con una tonada vulgar y es condenado a muerte y ejecutado por solemnes y amenazantes trombones para, tras un largo y acongojado silencio, renacer y regresar con creciente brío. Especie de cuento fantástico-musical, las aventuras de Till Eulenspiegel (literalmente, *espejo de lechuza*: ambas figuras pueden verse aún en su cenotafio, construido en el XVII) rememora así a un personaje histórico, una especie de bufón activo en la primera mitad del S.XIV en Molln, localidad próxima a Lübeck que falleció a consecuencia de la peste hacia 1350. Sus presuntas andanzas se publicaron hacia 1500, convirtiéndose pronto en un personaje legendario que encarnaba la irónica sabiduría campesina opuesta a la prepotencia de la naciente burguesía urbana: a comienzos del XIX se convertiría en una figura que simbolizaba la pureza del “espíritu alemán” frente al industrialismo internacionalista. Así, en la rememoración straussiana conviven la nostalgia de un ensoñado primitivismo agrario con el refinamiento instrumental más distinguido y moderno...al tiempo que un emocionado homenaje a su propio padre, Franz Strauss, primer trompa de la Orquesta Real de Munich, que aún reaparecerá en los emocionantes postludios con ese mismo instrumento como solista de los *Vier letzte Lieder*, escritos cincuenta y cuatro años más tarde.

José Luis Téllez