

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 17 de abril de 2007
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Nikolai Demidenko, piano
José Ramón Encinar, director*

Francisco de LACERDA (1869-1934): Dos piezas para orquesta*

**Estreno en España*

Nacido en la isla de San Jorge, en el archipiélago de las Azores, y fallecido en Lisboa, Francisco de Lacerda -o, mejor dicho, Francisco Inácio da Silveira de Sousa Pereira Forjaz de Lacerda- pertenece a la generación de músicos portugueses en la que también se integra José Vianna da Motta (1868-1948) -recordado hoy, casi en exclusiva, por su brillante carrera como pianista de renombre internacional- y que prepara el camino, desde la lejana época del prerromántico Bomtempo (1775-1842), a la auténtica irrupción de la música lusa en el paisaje europeo que se llevará a cabo, pasada la frontera del nuevo siglo, gracias a los nombres de Luís de Freitas Branco (1890-1955), Cláudio Carneiro (1895-1963) y Fernando Lopes-Graça (1906-1994).

Como en el caso de Berlioz, Lacerda aprendió los primeros rudimentos musicales en compañía de su padre, con tan sólo cuatro años. Como el autor de la *Fantástica*, Lacerda también iba destinado a estudiar medicina aunque, tras su traslado a Oporto en 1888, desistió pronto de esa vocación inicial para dedicarse por completo a la música. En 1889, establecido ya en Lisboa, estudia en el Conservatorio con José António Vieira, Freitas Gazul y Frederico Guimarães y tres años después ejerce como profesor de piano en dicha institución.

Becado por el gobierno portugués, Lacerda se traslada en 1895 a París para proseguir su formación. En el Conservatorio de la capital francesa estudia armonía con Pécassard, historia de la música con Bourgault-Ducoudray, contrapunto con Libert y composición y órgano con Widor. A partir de 1897 frecuenta la Schola Cantorum donde recibe las enseñanzas de Guilmant (órgano), Bordes (música antigua) y, especialmente, d'Indy con el que estudia composición y dirección de orquesta.

Los primeros años del siglo marcan también el comienzo de sus actividades como director de orquesta. Wagneriano ferviente como todo buen alumno de la Schola, Lacerda viaja a Alemania, asiste a los festivales de Bayreuth y recibe lecciones de los maestros Arthur Nikisch y Hans Richter. En 1904 es nombrado director de los conciertos del Casino de La Baule; de 1905 a 1908 dirige la Asociación de Conciertos Históricos de Nantes; entre 1908 y 1912 los conciertos del Kursaal de Montreux y en 1912-1913 y, de nuevo, entre los años 1925 y 1928 los Grandes Conciertos Clásicos de Marsella.

Su incesante actividad como director de orquesta -sólo mitigada por una salud algo declinante en sus últimos años- y una curiosidad sin límites permiten a Lacerda

recuperar obras arrinconadas desde hacía décadas -el *Orfeo* de Monteverdi, por ejemplo, o las *Pasiones* de Bach-, poner en los atriles de sus sucesivas formaciones orquestales partituras de compositores poco escuchados -el caso de Borodin o Musorgski- o defender la obra de sus amigos y conocidos: Fauré, Chausson, Debussy (*La doncella elegida*) o Falla (*La vida breve*), entre otros muchos.

Pero además de director y pedagogo -Ernest Ansermet, que lo consideró “maestro y modelo” se contó entre sus alumnos-, folclorista y orquestador, pianista y conferenciante, poeta y pintor, Francisco de Lacerda dedicó parte de su tiempo -un tiempo ciertamente escaso- a la composición. De ahí que su legado musical diste de ser abundante: varias decenas de canciones para voz y piano (*L'indifférent*, *Des papillons de jour*, *Chanson de Billitis*), algunas de ellas orquestadas, como las *Trovas* y *Les morts*; la pantomima *Au temps poudré*; los ballets *La peur* y *Le baiser*; música incidental para *A intrusa de Maeterlinck*; páginas pianísticas como *Una garrafa de cerveza*, *Papillons*, *Lusitanas*, *Levantinas* y *Au clair de lune* y las *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste*, dedicadas a la hija de Debussy, o un puñado de breves composiciones orquestales, suerte de micropoemas sinfónicos, entre los que sobresalen los dos que hoy escuchamos.

Épitaphe, subtítulo *Sur la tombe d'un héros* y marcado *Lento e calmo*, fue escrito por Lacerda en 1915 y constituye la tercera y, supuestamente, única pieza compuesta del proyectado tríptico *Héroïques*, una de sus pocas obras pensada originalmente para orquesta. De extensión más reducida que *Almourol* (apenas tres minutos) y participe de su mismo clima evanescente aunque provisto de ciertos climas de creciente tensión, *Épitaphe* fue redescubierta en los años 70 por Filipe de Sousa.

Almourol, marcado *Assai lento*, es la orquestación, fechada en 1926, de la tercera pieza -titulada en su versión primigenia *Ao crepúsculo (No cemitério de Eyoub)*- del tríptico pianístico *Levantinas*. Su atmósfera legendaria, con claras reminiscencias de Chausson y común a tantos otros músicos franco-belgas de obediencia franckista, reposa en una resignada y orientalizante melodía a cargo del corno inglés que parece elevarse entre las brumas por encima de las almenas de la fortaleza erguida sobre un islote del Tajo.

Eduardo PÉREZ MASEDA (1953):

Atalanta*

**Estreno Absoluto. Obra de encargo de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid.*

En sus diversos comentarios a la obra del compositor madrileño Eduardo Pérez Maseda, María Encina Cortizo constata la existencia de dos bloques claramente definidos. De una parte, un conjunto de piezas de carácter abstracto en el que tendrían cabida las sonatas, las *Seis miniaturas* (1985) para flauta, viola y guitarra o el *Trío* para violín, violonchelo y piano de 1986. De otra, un nutrido conjunto de páginas de los más variados géneros integrado por “obras más ‘culturales’, que no pueden ser explicadas únicamente en base al sonido desnudo, al parámetro neutro del análisis”.

En este segundo bloque cabe destacar la presencia de una serie de temas simbólicos en torno a los cuales Pérez Maseda vertebró su discurso: el árbol y las formas vegetales -“síntesis de belleza y forma” para el músico, presente en *Formas naturales. Díptico* (1997)-, la noche y la poética de lo nocturno -inspiradora de su ópera *Luz de oscura llama* (1989-91)- y, muy especialmente, el Tiempo, que aparece en obras como el breve coro mixto *Ojos eran fugitivos (Los imperios de lo efímero)* de 1992 y sirve de base a *Love disarming Time* (1999-2004), su anterior obra sinfónica, estrenada hace poco más de un año, el 9 de febrero de 2006.

Atalanta, compuesta entre 2006 y 2007 y dedicada a José Ramón Encinar, supone lo que podría considerarse una cierta forma de continuidad con respecto a la citada *Love disarming Time*. En ambas Pérez Maseda recurre a los grandes temas intemporales -en este caso del universo del Mito-, como “forma de adaptación y reinterpretación de arquetipos que, permanentemente, se enfrentan tanto a cuestiones existenciales de la naturaleza humana, como son susceptibles del desarrollo de un pensamiento musical abstracto”. *Atalanta* sería, por tanto, la segunda obra de este díptico orquestal en torno al Tiempo pese a que no existe el menor préstamo, cita ni afinidad consciente en lo referente a elementos temáticos, procedimientos de escritura o material empleado con respecto a la página precedente.

Como señala el compositor, “el tema del Tiempo, en sus distintas vertientes, es algo que me ha interesado desde siempre [...] y que en *Love disarming Time* reaparecía desde perspectivas como la del agobio metafísico existencial y también como extrapolación de aquél, en el concepto de tiempo musical, entendido desde un punto de vista constructivo y compositivo; es decir, ‘Tiempo’ como sustancia de que está hecha la Música”.

A semejanza de *Love disarming Time*, *Atalanta* está escrita en un único trazo y su discurso sonoro transcurre sin solución de continuidad aunque existen en ella diversas secciones o bloques que presentan ciertas formas de interrelación. Pero a diferencia de aquella, que requería una amplia plantilla de cuerda con una compleja escritura en “divisi”, *Atalanta* otorga el protagonismo a las maderas, básicamente “a cuatro”, a las que se solicita un considerable grado de virtuosismo.

“El mito de Atalanta implica para mí” -como explica su autor- “la idea de ligereza, de libertad y de una furiosa independencia, y esa rapidez, tan elogiada por

Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, conlleva en mi obra la idea de una fuerte direccionalidad inicial y una continuidad del material sonoro a través de distintos estadios que conocen progresivamente formas de retención o contracción del discurso (guiños a la seducción de las “manzanas de oro” del mito), formas de retorcimiento o reflejos sobre sí mismo, a través de distintos procedimientos como retrogradaciones o reexposiciones que generan que esa direccionalidad se convierta en algo convulso y obsesivo. Algo que toma cuerpo en la última sección de la obra, en lo que sería máximo desarrollo de la idea del ‘fragmento’; proceso de reconstrucción-deconstrucción, que he empleado en varias de mis obras y que entiendo como las distintas maneras de recomponer un discurso sonoro para alcanzar distintas formas de significación”.

Johannes BRAHMS (1833-1897):
Concierto para piano y orquesta nº 2 en Si bemol Mayor, op. 83

En la primavera de 1881 y a la vuelta de varios viajes que llevaron a Brahms por Holanda, Hungría e Italia, el músico hamburgués afincado en Viena desde 1862 abandona la capital austríaca -como era su costumbre- para retirarse a componer al campo, en esta ocasión, a la localidad cercana de Pressbaum. Allí, en la tranquilidad de su retiro, concluye con inusitada rapidez el que será su Segundo Concierto para piano. Una obra que el músico había comenzado a bosquejar tres años antes pero que había quedado provisionalmente abandonada en su mesa de trabajo ante la atención que reclamaban dos ambiciosas páginas violinísticas: el Concierto en Re mayor, op. 77 y la Sonata en Sol mayor, op 78.

Con su peculiar sentido del humor, Brahms escribía a su amigo y discípulo Heinrich von Herzogenberg el 7 de julio de 1881 que “estoy terminando un pequeño concierto para piano con un bello y pequeño scherzo”. Por sus dimensiones colosales, lo elaborado de su redacción, lo esencializado de su virtuosismo y la profundidad mantenida de su inspiración el Concierto para piano nº 2, de atmósfera más lírica y distendida que el apasionado Concierto en Re menor, anterior en más de veinte años, corrobora la absoluta madurez de la escritura brahmsiana; no en vano, entre ambos conciertos pianísticos se había sucedido la composición de las dos primeras sinfonías y del Concierto para violín. La concepción “sinfónica” de la nueva obra implica, además de la perfecta imbricación del solista en el seno de la orquesta -el piano no sólo se integra en ella sino que “forma parte” de la misma-, la insólita división formal en cuatro movimientos.

El extenso primer movimiento, el más dilatado de toda la obra, es un Allegro non troppo de estructura compleja que se inicia, en un clima relajado y evocador, con dos frases majestuosas de la trompa -eco de la obertura de Oberón de Weber- arropadas por el teclado y recogidas enseguida por maderas y cuerdas. Una cadencia introductoria del solista conduce, tras la grandiosa repetición en tutti del primer tema, al segundo, muy lírico y apasionado, sostenido por las cuerdas, al que sucede otro secundario más anhelante, incisivo y nervioso a cargo de la orquesta. Pese a la evidente restricción temática, el músico elabora un expresivo y tenso diálogo entre piano y orquesta -“con el claroscuro que consigue el acento épico que caracteriza también a las baladas brahmsianas”, según Floros- que desemboca en una amplia coda a modo de recapitulación variada de los elementos del tema inicial.

El lugar del tradicional tiempo lento está ocupado por un Allegro appassionato, aquel “pequeño scherzo” al que hacía mención el compositor en su carta al amigo y que, en realidad, había sido pensado -y luego abandonado- para el Concierto de violín. El dramatismo de esta tumultuosa sección en forma sonata se apoya en dos temas: agitado el primero y dulce y reposado el segundo, suavizado por las intervenciones de la cuerda al unísono. Tras un poderoso clímax se produce un curioso episodio fugado de reminiscencias clasicistas tras el cual regresa el sombrío episodio principal.

Tras la tensión conclusiva del scherzo, el Andante subsiguiente, elaborado en forma tripartita, constituye un lírico paréntesis realzado por la intervención del primer violonchelo. Su lírica melodía será empleada por Brahms cinco años después en su lied *Immer leiser wird mein Schlummer*, op. 105 n° 2. Con el eco de la intervención del oboe en el tiempo análogo del Concierto para violín, quizá el músico homenajeara aquí a su querida Clara Schumann, que también hizo uso del violonchelo obligado en la Romanza de su juvenil Concierto para piano. La sección intermedia, marcada *Più adagio*, señala un inspiradísimo momento de extática contemplación que conduce, sin solución de continuidad, a la reaparición del noble canto del violonchelo, esta vez en diálogo con el teclado y a modo de doble concierto.

Estructurado a modo de rondó-sonata, el Allegretto grazioso final -de texturas instrumentales especialmente transparentes- desarrolla un discurso de tono amable y optimista, en el que se suceden diversos episodios de excepcional riqueza melódica, desde el saltarín planteado al principio por el solista y acompañado por las violas y el más expresivo segundo, hasta el que exponen las maderas -luego sostenido por las cuerdas y el piano-, de inconfundible y voluptuoso aroma zíngaro. El diálogo entre piano y orquesta, grácil y fluido, desemboca en una exultante y vigorosa conclusión.

La primera ejecución pública del Concierto en Si bemol mayor, dedicado por Brahms a su querido amigo y maestro Eduard Marxsen, tuvo lugar en Budapest, el 8 de noviembre de 1881, con Brahms al piano -que a duras penas pudo afrontar las muchas exigencias técnicas de la parte solista- y Alexander Erkel en el podio. El éxito fue clamoroso y propició una inmediata gira hasta febrero del año siguiente durante la cual Brahms interpretó la obra en Stuttgart (22 de noviembre), Meiningen, Zúrich (6 de diciembre), Basilea, Estrasburgo, Baden-Baden, Breslau (20), Viena (26), Leipzig (1 de enero), Berlín, Colonia, Hamburgo, Kiel, Bremen, Münster, Utrecht, La Haya, Rotterdam, Amsterdam, Frankfurt y Dresde.

Juan Manuel Viana