

PUNTOS CULMINANTES

*Concierto del 17 de junio de 2008
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Akiko Suwanai, violín.
Gerard Caussé, viola.
Jordi Casas Bayer, director del coro
José Ramón Encinar, director*

Contemporáneos y distintos, los tres compositores representados en este programa significan puntos culminantes de las culturas musicales de sus respectivos países. La figura truncada del madrileño Julián Bautista, el Bartók que languidece sus últimos días en Estados Unidos y el Ravel prematuramente muerto víctima del tumor que descompone su cerebro perfecto viven y proyectan los momentos más excelsos de la creación musical española, húngara y francesa, respectivamente. Si Bautista simboliza la Generación destruida por la incivil Guerra Civil española y Bartók la implantación del folclore como materia prima esencial de la música húngara de concierto, Ravel es punto de convergencia de la gran música francesa, de una tradición que arranca de los viejos clavecinistas y se proyecta hasta hoy, con nombres aparentemente tan diferentes como Messiaen, Dutilleux o Boulez.

Julián BAUTISTA (1901-1961): Obertura para una ópera grotesca

El madrileño Julián Bautista forma parte de esa fracturada gran generación de artistas e intelectuales españoles que en 1939, tras la conclusión de la Guerra Civil, quedó dispersa. Nacido en 1901 y fallecido en Buenos Aires en 1961, estudió en el Conservatorio de Madrid con Conrado del Campo, y pronto se convirtió, como señala Tomás Marco, en una de las personalidades “más bullidoras” de los comienzos de la Generación de la República. Tras unos meses de permanencia en Francia y Bélgica, en 1940 se trasladó a Argentina, para afincarse definitivamente en Buenos Aires. De su obra, distinguida por su escritura colorista y de rasgos muy personales, destacan el ballet *Juerga* (1929), la *Obertura para una ópera grotesca* (1932) que hoy se escucha, dos sinfonías (la *Sinfonía breve*, de 1956, y la *Sinfonía Ricordiana*, fechada en 1957), diversas páginas corales, entre las que hay que subrayar *Cantar del mío Cid* (1947) y *Romance del rey Rodrigo* (1956), así como numerosas piezas para piano solo, música de cámara, canciones y abundante música de cine, que escribió como fundamental medio de subsistencia durante su definitivo exilio argentino.

Bautista fue condiscípulo y compañero de generación de Salvador Bacarisse, Fernando Remacha y los hermanos Halffter, entre otros. En su obra se distingue un primer periodo de influencia impresionista, que se prolonga hasta los primeros

años veinte, al que sigue una fase neoclásica, muy acorde con la tendencia de la época, tan bien reflejada por compositores como Stravinski, Enescu o Falla, y finalmente, un estilo neonacionalista, que, en sintonía con lo que también le ocurrió a otros compositores españoles del exilio, supone una involución estilística forjada por la nostalgia de una España muchas veces idealizada en la distancia.

de Unión Radio, en Madrid, en competencia con más de sesenta obras firmadas por compositores de todo el mundo. El tema impuesto para el certamen era una obertura de concierto. Bautista, que contaba entonces 31 años, presentó su obra al premio bajo el pseudónimo “Cimbelino”, lo que induce a pensar que tenía la intención de componer una ópera “grotesca” en torno a las aventuras de Imogen, la mujer del rey Cimbelino, ya sea a través de Shakespeare o bien del cuento original incluido en el *Decamerón*.

La obertura se inserta de pleno en el periodo neoclásico de Bautista. Comienza con una fanfarria o charanga (*Allegro deciso*) cuyos timbres metálicos confieren un carácter que se mantiene de modo obstinado en el *Allegro giusto*, que el compositor pide “ben ritmico”, y al que sucede un breve *Andante*. Es interesante subrayar el especial color que aportan las trompetas, que se mueven a menudo en el registro más agudo.

Nada mejor para ilustrar la importancia de esta obra desenfadada y áspera al mismo tiempo, que las palabras del gran crítico español Adolfo Salazar, publicadas en *El Sol* de Madrid tras el estreno. “No es dudoso”, escribe Salazar, “que la obra de Bautista fuese acreedora al premio otorgado, porque, fuera de los maestros actuales, en Europa no se escribe por todo su ámbito mejor música que la que Bautista ofrece en aquélla. Excelente trozo de música en donde la seriedad de la idea es correlativa de la seriedad de la técnica. Creo que esta obertura es lo mejor que ha salido de manos de este joven compositor madrileño y su procedencia parece venir de las últimas obras de Stravinski no estravinskianas, sino ambicionadoras de una música abstracta, como en los primeros tiempos clásicos”.

“La forma de la primera obertura Juan Christian Bach”, prosigue Salazar, “es muy propicia para las necesidades que actualmente sienten los compositores de una música apretada, ceñida, sin el expresivismo de la sonata, ni de las formas libres postbeethovenianas. La obertura de Bautista se ciñe a ese criterio y consiste en dos breves movimientos sinfónicos, seguidos de uno mucho más amplio y desarrollado. Es una forma que sin rigor, conviene a la abstracción de las ideas, al paso que revela una libertad digna de aplauso frente a la estricta supeditación a los modelos dieciochescos, seguidos al pie de la letra por otros compositores modernos”.

Béla BARTÓK (1881-1945):

Concierto para violín y orquesta número 2, Sz 112

“Su oficio de maestro artesano, su ciencia adquirida larga y lentamente a costa de numerosas pruebas, le permiten todos los prestigios del virtuosismo. Pero los utiliza con respeto tan profundo de la materia sonora y de sus oyentes, que sólo nos queda, en definitiva, esa voz interior, única, de la que está impregnada toda su obra”. Estas palabras del compositor Maurice Ohana, a propósito de Béla Bartók, reflejan con claridad el hacer creativo de quien fue uno de los compositores más rotundamente originales y geniales de su turbulento tiempo.

El segundo concierto para violín da perfecta cuenta de esta “genial originalidad”. Comenzado en 1937 a petición de su amigo y paisano el violinista Zoltán Székely, no quedó concluido hasta finales del año siguiente. Se estrenó el 23 de marzo de 1939, en Amsterdam, interpretado por Székely –a quien figura dedicado –, que fue acompañado por la Orquesta del Concertgebouw y su legendario titular Wilhelm Mengelberg. La obra se presentó entonces como el único concierto para violín de Bartók. Posteriormente, tras descubrirse en 1958 un hasta entonces inédito concierto de juventud, compuesto en 1907-1908, el estrenado en Amsterdam pasó a denominarse “Segundo concierto para violín y orquesta”.

Al afrontar este segundo concierto, el deseo de Bartók de configurar la obra como una serie de variaciones para violín y orquesta colisionó con el deseo de Székely, que lo quería en la característica forma de tres movimientos. La “genial originalidad” de Bartók salvó el escollo al crear una estructura concertante que combina y participa por igual la forma en tres movimientos con el espíritu de la variación. Si los tiempos extremos participan del esquema de la sonata clásica bitemática, el concéntrico “Andante tranquilo” central esta constituido por una serie de variaciones, mientras que el hábil tratamiento del material temático del movimiento final puede observarse como una suerte de variaciones sobre motivos del movimiento inicial.

El concierto comienza con una breve y misteriosa introducción protagonizada por el arpa, que establece un ambiente de recogimiento sobre el que irrumpe el violín solista, que introduce un tema que, en tiempo de 4/4, fluctúa entre los modos mayor y menor de Si, y no exento de los característicos intervalos de cuartas descendentes propios de la música húngara. El segundo tema de este primer movimiento, marcado “risoluto”, se basa en una escala cromática de doce tonos, en una alusión a Schönberg que ha sido muy debatida por musicólogos y especialistas. Algunos musicógrafos han sugerido que Bartók quería ironizar sobre la Segunda Escuela de Viena, aunque “tal sátira no aparece para nada cuando la oímos” (François-René Tranchefort).

Como ya se ha señalado, el segundo movimiento, “Andante tranquilo”, está configurado en forma de tema y variaciones. El tema, naturalmente trazado por el violín solista, es de carácter melancólico y aparece formulado en Sol mayor. Su carácter es inequívocamente húngaro. En las seis variaciones que completan el movimiento destaca el original uso de timbales y percusión en la primera variación, donde los timbales son tratados de forma melódica mientras el solista traza una

serie de arabescos sobre las cuatro cuerdas. En la cuarta variación, el tema es asumida por la orquesta en pleno, mientras que en la quinta, en modo *scherzante*, se transforma en sutil danza, y en la sexta se plantea un canon, primero a tres voces y luego a cuatro. Todo concluye en un emotivo epílogo en el que el violín retoma y canta el tema original con toda su capacidad expresiva.

El material melódico del movimiento que cierra el concierto recupera y desarrolla motivos ya escuchados en el primer tiempo. Con apariencia de rondó, se trata de una forma sonata de carácter festivo y danzable, en la que el violín solista ha de sortear un sinfín de dificultades técnicas. El desarrollo se basa en dos episodios, el primero muy agitado y el segundo de carácter bastante más sosegado. Tras una variada recapitulación, movimiento y concierto concluyen con una coda en tres partes, que integra una breve cadencia del violín solista. Pero antes, poco antes del final, Bartók da última muestra de su “genial originalidad” y proporciona al oyente la clave temática de toda la composición: una figuración de cuatro notas que ha actuado como célula básica del material de los movimientos extremos.

La nutrida plantilla orquestal incluye 2 flautas y flautín, 2 oboes y corno inglés, 2 clarinetes y clarinete bajo, dos fagotes y contrafagot, 4 trompas, 2 trompetas, 3 trombones, timbales, percusión, arpa, celesta y cuerda.

**Béla BARTÓK (1881-1945):
Concierto para viola y orquesta, Sz 120**

Béla Bartók escribió su único concierto para viola en los meses de julio y agosto de 1945, en Estados Unidos, cuando agotaba los últimos momentos de su vida. De hecho, ni siquiera llegó a concluirlo. Fue terminado, de acuerdo a los bocetos y apuntes que dejó, por su amigo Tibor Serly, quien también siguió escrupulosamente las indicaciones que verbalmente le había marcado el moribundo compositor, quien fallece el 26 de septiembre de 1945 en una habitación del West Side Hospital de Nueva York. El concierto se estrenó cuatro años después de su muerte. Fue en Minneapolis, el 2 de diciembre de 1949, tocado por el intérprete que se lo había encargado: el viola británico William Primrose, quien fue acompañado por Antal Dorati y la sinfónica local.

La obra, grave y austera, expresionista y de carácter rapsódico, refleja el doloroso trance que vive el ser humano que habita el compositor. Bartók explota los registros más íntimos y melancólicos de la viola, como si confiara a este instrumento lo irreparable de su situación, la actitud resignada de la aceptación de algo que él sabe inevitable. “Es la hora de la séptima puerta”, dijo a su amigo Georg Sebastian cuando éste fue a visitarle pocas horas antes de producirse el óbito.

Los tres movimientos se suceden sin interrupción. No interesa el comentario detallado, sino la escucha atenta. Es la música, el corazón del músico, el que habla con intimidad cómplice al oyente. Se suceden momentos estremecedores, de estremecedora belleza incluso, especialmente en el segundo movimiento, un elegíaco “Adagio religioso” de inmóvil lirismo. El tiempo final es donde más ha intervenido la mano amiga de Tibor Serly. Se trata de un breve movimiento perpetuo “a la húngara” que, en cierta medida, rompe el carácter recogido que impregna la obra. Sin embargo, Serly comentó que, de acuerdo a las indicaciones de Bartók, “he tratado en este final de plasmar una orquestación transparente, opuesta al carácter sombrío de la viola”.

El trabajo de Serly no debió de complacer al hijo del compositor, Peter Bartók, quien elaboró una nueva versión junto a Paul Neubauer y Nelson Dellamaggiore, publicada en 1995. Aún más recientemente –en 2004– ha aparecido una última edición, preparada por Csaba Erdélyi, que por razones de derechos de autor únicamente ha sido publicada en Nueva Zelanda y Australia. La orquestación de la versión original de Serly incluye 3 flautas y flautín, 2 oboes, 2 clarinetes, dos fagotes, 3 trompas, 3 trompetas, 2 trombones, tuba, timbales, percusión y cuerda. La de 1995 añade a esta plantilla un corno inglés, un contrafagot y una trompa, mientras que la de Csaba Erdélyi agrega tan sólo un clarinete bajo y una trompa.

Maurice RAVEL (1875-1937):
Dafnis y Cloe (segunda suite)

Una de las ideas más inmediatas que tradicionalmente se asocian a la música de Maurice Ravel es la exquisita y sabia opulencia de su orquestación. El ballet *Dafnis y Cloe*, cuya segunda suite cierra este programa, refleja perfectamente las cualidades de una escritura que deslumbra por la perfecta construcción de sus pentagramas, por una instrumentación que explora y obtiene resultados asombrosos de la tímbrica y de la sonoridad del instrumento prodigioso y pleno que es la gran orquesta sinfónica. También -y no en menor medida- por la perfecta adecuación escénica a la dramaturgia del ballet, inspirado en la mitológica historia de amor entre Dafnis y Cloe, recogida por el escritor griego del siglo II de nuestra era Longus.

El origen del ballet responde, como tantas otras obras maestras de las primeras décadas del siglo XX, a un encargo de aquél personaje irreplicable que fue el promotor y coreógrafo Serguéi Diághilev, fundador y director de los famosos “Ballets rusos”. Los detalles los cuenta el propio Ravel: “*Dafnis y Cloe*, sinfonía coreográfica en tres partes, me fue encargada por el director de la compañía de los Ballets Rusos, Serguéi Diághilev. El argumento es de Mijaíl Fokin, quien era entonces el coreógrafo más célebre de la compañía. Mi intención al escribirlo fue la de componer un gran fresco musical, menos preocupado por su arcaísmo que por la fidelidad a la Grecia de mis sueños, que está bastante cercana a la que han imaginado y pintado los artistas franceses del XVIII”.

“La obra”, prosigue Ravel en este texto recogido por Roland Manuel, “está construida sinfónicamente de acuerdo a un plan tonal muy riguroso, configurado por medio de un pequeño número de motivos cuyos desarrollos aseguran su homogeneidad sinfónica”. La idea de crear un ballet sobre los protagonistas de la novela atribuida a Longus partió de Fokin, que se la propuso al sagaz Diághilev. Éste, persuadido de las posibilidades del libreto preparado por Fokin, encargó la música a Ravel, quien trabajó durante tres años en el proyecto, exactamente los que median entre 1909 y 1911. *Dafnis y Cloe* se estrenó, en forma de suite, el 2 de abril de 1911, naturalmente en París, en el marco de los célebres “Conciertos Colonne”, y bajo la dirección de Gabriel Pierné, el conocido compositor de piezas para arpa. Un año después, el 8 de junio de 1912, se presentó en su definitiva forma de ballet, en el Châtelet de París, con escenografía y vestuario de León Bakst. Dafnis fue encarnado por el legendario Vaslav Nijinski, mientras que a su prometida, la hermosa Cloe, dio vida la bailarina Natalia Karsavina.

Desde entonces, esta elocuente “sinfonía coreográfica en tres partes” se ha convertido en pieza favorita de público e intérpretes. También del gran compositor de ballets y amigo de Diághilev Ígor Stravinski, para quien *Dafnis y Cloe* –que se estrenó en plena efervescencia de los ballets stravinsquianos- era “una de las obras más bellas de la música francesa”. Del ballet original, Ravel seleccionó dos suites sinfónicas. La segunda, que es la más popular y la que hoy se escucha, está integrada por tres partes: “Amanecer”, “Pantomima” y “Danza general”. Su sutil orquestación

requiere 4 flautas, flautín y flauta grave; 3 oboes, corno inglés; 4 clarinetes, requinto y clarinete bajo; 4 fagotes, 4 trompas, 4 trompetas, 3 trombones, tuba, timbales, 2 arpas, celesta, cuerda y coro opcional.

Justo Romero