

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 18 de mayo de 2010
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Orquesta de la Comunidad de Madrid
Alberto Rosado, piano
Susanna Mälkki, directora*

Jean SIBELIUS (1865-1957):
El cisne Tuonela

Recuerdos

Y el intrépido Lemminkäinen,
el orgulloso Kaukomieli,
se lanzó a la caza del cisne,
en busca de su largo cuello
por el negro río de Tuoni,
dentro del valle de Manala.
Con paso ágil caminando
se dirigió sin más demora
hacia el río, hacia el borde mismo
de aquel sagrado remolino,
llevando la ballesta al hombro,
a la espalda el carcaj con flechas.

*Elias Lönnrot, Kalevala, Canto XIV
Traducción Joaquín Fernández y Ursula Ojanen,
Alianza Tres, Alianza Editorial, Madrid, 1992*

Hace algunos años que en Finlandia se planteó una revisión histórica de su legado musical. Fue un proyecto pacífico, casi inconsciente, que se puso en marcha tras la aparición de una joven generación con ideas distintas. El hecho es relevante pues, en Finlandia, cualquier tradición culta tiene un corto recorrido. La independencia del país se produce en 1917 con la música como protagonista integrando un espíritu e ideal comunes. Jean Sibelius, el gran actor de la música finlandesa y uno de los padres de la nación, puso en música el sentimiento patrio. Pero la música es siempre un arte abstracto y los paisajes que dibuja son difusos. De ahí que Sibelius tan sólo creara un hipotético y convincente paisaje acústico capaz de ensalzar los sentimientos más profundos de sus conciudadanos a través de una referencia sonora. Tuvo éxito,

alcanzó la categoría de héroe nacional, pero, cumplidos sesenta años, sintió que aquel retrato musical era una herencia de difícil continuidad de manera que decidió pasar los últimos treinta de su vida en Ainola, una modesta cabaña en Järvenpää, cerca de Helsinki, que es hoy un lugar de visita obligada para todo aquel que quiera “escuchar” y comprender hasta qué punto la naturaleza de un país y su música pueden llegar a ser algo similar, tal y como pronosticó Schopenhauer: “De todas las formas artísticas, la música es la que está más cerca de la realidad última de las cosas. La razón es que la música no expresa una idea o la objetivación de la voluntad, sino la voluntad misma, la naturaleza interna de la cosa en sí misma.”

Efectivamente, desde mediados del siglo XX, nuevas generaciones de finlandeses se dedican a confirmar la calidad de un sistema educativo que hoy por hoy está a la cabeza de Occidente. Centrado en lo musical, no hay país en el mundo que reúna, porcentualmente hablando, un mayor número de intérpretes y compositores de primera fila. Entre los directores suenan Sakari Oramo, Ari Rasilainen, Jukka Pekka-Saraste, Osmo Vanskä, Tuomas Ollila, Essa Pekka Salonen, Mikko Franck y Susanna Mälki, quienes deben mucho al profesor Jorma Panula uno de los nombre claves para entender la vigencia que la música ha tenido en el desarrollo cultural finlandés. Si en un principio fue el espíritu musical nacionalista, hoy puede hablarse de una singladura de carácter más internacional que está en manos de estos directores y de la defensa que hacen de la música finlandesa, incluida la de Sibelius, entendida al margen de los gestos patrióticos, construida desde su muy sólida naturaleza musical.

Se puede afirmar incluso ante un fragmento de tan sutil elocuencia como *El cisne de Tuonela*, perteneciente a las *Cuatro leyendas, opus 22*, o *Suite de Lemminkainen* (1893-1896). El 10 de junio de 1892, Jean Sibelius se casa con Aino Järnefelt y durante su luna de miel pasa unos días en Karelia (*Karjala*), región del sureste de Finlandia, actualmente territorio ruso tras la cesión obligatoria a la Unión Soviética, en 1944, a consecuencia de la Guerra de Continuación o segunda Guerra Ruso-Finlandesa. Karelia es la cuna de los poemas y cantos del *Kalevala*, poema épico compilado por Elias Lönnrot, en el siglo XIX, a partir de narraciones populares, leyendas y mitos. Es fácil comprender la capacidad de evocación que el texto tuvo para los artífices de la patria finlandesa, Sibelius entre ellos. Las *Cuatro leyendas* lo demuestran. Así, después de esbozar la ópera *La construcción del barco*, que quedaría incompleta, Sibelius afronta la composición de la suite incorporando el preludio de aquella como tercer movimiento y bajo el título de *El cisne de Tuonela*. En 1954, el compositor pedirá que se invierta el orden de los movimientos segundo y tercero, tal y como hoy se organizan.

Tuonela es sinónimo de Manala, el reino de la muerte kalevaniano, el infierno de la mitología finlandesa. Lugar oscuro, pavorosa morada de los desaparecidos, una tierra en la que muchos entraron, pero de la que muy pocos consiguieron salir, el reino de los muertos o del mundo subterráneo, similar al Hades en la mitología griega. Todo él está rodeado por un ancho río de aguas transparentes y rápida corriente, sobre la que un cisne se desliza cantando majestuosamente. La atmósfera fría y estática que allí reina encuentra en los instrumentos de cuerda el reflejo del fluir del agua mientras el corno inglés evoca al cisne negro con una melancólica e insinuante melodía que domina toda la composición.

Fabian PANISELLO (1963):
Movimientos para piano y orquesta

Cuando Fabián Panisello comenta sus *Movimientos para piano y orquesta*, subraya la función de la repetición como elemento clave en la creación de la obra. El concepto hay que entenderlo desde distintos puntos de vista y perspectivas, pero siempre con valor estructural. Otro aspecto característico de la composición es el efectivo instrumental reducido, con el viento representado por un sólo instrumento de cada, a excepción de flautas, clarinetes y trompas, más arpa y cuatro percusiones, incluidos los timbales. La cuerda admite dos plantillas distintas: una de cámara con seis partes reales de violín, tres de viola, dos de violonchelo y una de contrabajo, y otra ampliada, que es la utilizada en el concierto de hoy, en la que cada parte real es tocada por tres instrumentos.

Movimientos para piano y orquesta puede ser entendido como un concierto para piano, que huye de su denominación tradicional debido a la singular personalidad individual de cada una de las cuatro partes que lo forman. En el caso de “Elation”, la primera de ellas, la relación entre el solista y el conjunto se resuelve en un encuentro en el que cada cual va sucesivamente tomando el protagonismo. Es un fragmento de carácter extravertido, donde los contrastes dinámicos, desde lo delicadísimo y aéreo hasta lo fuerte y enérgico, se superponen a una escritura transparente, a una polifonía puntillista que confirma el interés por la claridad en la textura que caracteriza la música de Panisello.

En este *Movimiento*, la repetición tiene carácter de reelaboración a partir de la pieza para piano *I don't feel low* (1999) que reaparece para generar algo distinto puesto que se desdibuja su identidad original al insertarse como reminiscencia o imagen de un hecho anterior que no se reconoce como tal. Es lógico que así sea, pues las cosas pueden volver a suceder pero siempre de un modo distinto a como fueron. Por eso, Panisello afronta el problema con sutileza, evitando la cita directa y, en consecuencia, la acumulación de referencias que a la postre otorgarían a la música un aire de collage. Su propósito, con independencia del procedimiento técnico empleado, es generar una especie de gesto capaz de crear un juego de relaciones y una reinterpretación del material preexistente.

Otra forma muy distinta de repetición es el retorno involuntario de recuerdos o situaciones a modo de "bucles" casi inconscientes. El segundo *Movimiento* sirve de ejemplo tal y como sugiere su título “Slow circles”, con el que también se remarca la condición de tiempo lento que el fragmento adquiere dentro de la totalidad, enfatizado por su carácter enigmático e intenso. La idea se asimila a la repetición involuntaria que se expande circularmente desde un punto concreto. En este caso, el *Estudio IV* del *Primer libro de Estudios para piano* que sirve como punto de partida.

“Flowing piano”, el tercer *Movimiento*, propone otra forma de relación entre el solista y la orquesta. En este caso, la integración entre ambos es total, pues el piano parece estar en todas partes y en ninguna, delicado y traslúcido. Aquí, Panisello retorna a un procedimiento especialmente cercano a su música, el *hoquetus*, una forma de polifonía que, en la tradición culta, se asienta en los siglos XIII y XIV. El procedimiento se basa en el reparto de la polifonía entre las voces de manera que

mientras una suena la otra está en silencio generando un efecto de inseguro tartamudeo que contradice la regularidad de las figuras rítmicas utilizadas. Otros ejemplos se encuentran en ciertas músicas africanas y modernamente en la obra de György Ligeti. En este sentido el tercer *Movimiento* se vincula coherentemente en el pensamiento estético de Panisello y en su interés por todo lo relacionado con el ritmo y la modulación del movimiento, lo que le ha llevado a desarrollar propuestas de carácter cada vez más incisivo. Los dobles y triples *hoquetus* de “Flowing piano” lo confirman.

Y para finalizar “Loopings”, un *Movimiento* de carácter abierto, en el que todo adquiere un sentido positivo y el trabajo sobre la repetición se plantea de forma obvia y a nivel formal, afectando a secuencias completas de la obra. Domina la ligereza, la flexibilidad, la delicadeza (que es un rasgo presente en toda la composición) en un fluir de gran consistencia y densidad. El piano que, hasta ahora, partía de una escritura polifónica lineal engorda la textura por medio de acordes y camina en paralelo a la percusión presente con rango de verdadero protagonista. Una cadencia compartida junto al piano revela su importancia en un momento en el que la complejidad rítmica se hace palpable mediante la yuxtaposición y superposición de compases. Todo ello sostenido en un piano que cierra la obra en un final suspendido.

Los *Movimientos para piano y orquesta* son un encargo de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, la Fundación Autor y la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas. Están dedicados a Alberto Rosado y Susanna Mälkki, quienes junto con la Orquesta de la Comunidad madrileña son los intérpretes del estreno de hoy.

Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827): Sinfonía n. 5 en do menor, op.67

Obvio es decir que la *Quinta sinfonía* de Beethoven es una obra que ha tenido una notable difusión. Más aún: de pocas obras se habrá escrito más. Y no por cuestiones estrictamente técnicas ya sea en referencia a su claridad formal, a la limpieza de su estructura o a la sinceridad de su desarrollo. La razón es más profunda, pues lo que el *opus 67* logró, desde el mismo día de su estreno, fue alterar el ánimo de los oyentes. Abocetada en 1795 y en 1803, fue compuesta entre 1805 y 1808. Se estrenó en el Theater an der Wien, de Viena, el 22 de diciembre de este último año. Beethoven se la dedicó “A su Alteza Serenísima, Monseñor, el príncipe reinante de Lobkowitz, duque de Raudnitz” y “A su excelencia el señor conde de Razumovsky”.

Recuérdese lo sucedido en un concierto en el que la *Quinta* era dirigida por Héctor Berlioz: “En los palcos de primera fila vi muchos rostros que se escondían para sofocar sollozos convulsos [...] La señora Malibrán [María Malibrán, insigne cantante e hija del no menos afamado Manuel García] fue incluso presa de un ataque de nervios, con tanta fuerza que debieron sacarla de la sala [...] otra señora,

hecha un mar de lágrimas, debió abandonar el teatro mientras un viejo militar, alzando los brazos al cielo, no dejaba de gritar “¡Es el emperador! ¡Es el emperador!” Convendría aclarar que, pese a lo aterrador de semejante escena, hoy se sabe que la *Quinta* no encierra ningún efecto maléfico y que de poseer alguna influencia esta se deriva de la energía emanada de la tensión tonal y del enfrentamiento entre contrarios al que obliga la forma sonata.

Porque la *Quinta sinfonía* apela al rigor de la forma con una sobriedad electrizante. Ya las primeras notas de la obra plantean el tema principal, sin introducción ni adornos previos. Este es de tal concentración, tan lapidario y rotundo, que toda la composición gira a su alrededor, del mismo modo que su sombra ha iluminado la posterior historia de la música al convertirse en icono musical y cultural de Occidente. Porque en la ambigua mezcla entre símbolo y psicología está su misterio. Las cuatro notas que dan forma a la *Quinta sinfonía* fueron merecedoras de compararse, con el destino, con el canto de la oropéndola, la Basílica de San Pedro, y hasta con las pirámides de Egipto. Y a partir de ahí generar mil y un esquemas ideológicos para los que no han faltado adjetivos. Desde decir que el primer movimiento era reflejo de “anhelos pavorosos e inquietantes”, hasta señalar que el segundo representaba la “voz de los espíritus puros, que llena el corazón de consuelo”, el tercero ser “tortuoso, enigmático, oscuro” y el cuarto “rasgar las tinieblas con la luz de un sol deslumbrador”.

Pero frente a estas asociaciones de indudable encanto decimonónico es necesario serenar los ánimos y proponer la escucha de la *Quinta sinfonía* como un fragmento de música pura; admirar que sea la primera vez en la historia en la que un pequeño tema es capaz de generar una obra dedicada a explorar su naturaleza rítmica, interválica y armónica. Porque la *Quinta*, hoy puede decirse claramente, es música abstracta, especulativa, música absoluta que se resistió a serlo, que camina por la senda de la tonalidad de do menor, artífice de las grandes obras beethovenianas, y que no deja ni dejará jamás de sorprender por su inquebrantable seguridad. Esta es la paradoja: la música inmediata, la que ha de venir después de esta obra, no brota desde abajo, lo hace, cual lava ardiente, desde la cumbre edificada por artistas como Beethoven.

Alberto González Lapuente