

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 19 de octubre de 2009
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Orquesta de la Comunidad de Madrid
Alfredo Anaya, percusión
Pablo González, director*

James McMILLAN (1959): Veni, veni, Emmanuel

La atracción por la liturgia católica, el compromiso político y el folclore y la cultura de su tierra natal constituyen señas de identidad esenciales en la obra del escocés James MacMillan, nacido en Kilwinning (North Ayrshire) en 1959 y perteneciente, por tanto, a la generación de Simon Bainbridge (1952), Oliver Knussen (1952), John Woolrich (1954), Simon Holt (1958), Mark-Anthony Turnage (1960), George Benjamin (1960) y David Sawer (1961). La exacerbación rítmica heredada de Stravinski, Messiaen y ciertos minimalistas, el gusto por insertar referencias a estéticas de procedencias diversas (orientales, gaélicas, medievales, barrocas...) y la tendencia a mezclar estilos y lenguajes, elementos tradicionales y contemporáneos, son también cruciales en la formación y desarrollo de su personal estilo.

“Mi filosofía de composición -afirma MacMillan- [...] busca una más amplia comunicación aun sin pretender, en modo alguno, un populismo acomodaticio. El afán ‘moderno’ de la generación de compositores de posguerra que intentaron evitar cualquier continuidad con la tradición constituye para mí un anatema. Respeto la tradición en todas sus formas, ya sea cultural, política o histórica, manteniendo un continuo y delicado análisis de las viejas formas, de las antiguas tradiciones, tolerando creencias y respetando los valores consolidados en una constante e impaciente búsqueda de nuevos caminos de expresión. La influencia de lo antiguo al lado de la experimentación sobre lo nuevo no debería parecer incongruente”.

En el amplísimo catálogo de MacMillan, atento a todo tipo de géneros (ópera, ballet, obras orquestales, escénicas y corales), las partituras concertantes ocupan un lugar privilegiado. Piano -*The Berserking* (1990), *Concierto para piano nº 2* (2003)-, clarinete -*Tuireadh* (1991, revisado en 1995), *Ninian* (1996)-, trompeta □*Epiclesis* (1993, revisado en 1998)-, violonchelo -*Kiss on Wood* (1993, revisado en 2008), *Concierto para violonchelo* (1996)-, corno inglés -*The World's Ransoming* (1997)-, violín -*A Deep but Dazzling Darkness* (2001-2002), *From Ayrshire* (2005), *Concierto para violín* (2009)- y órgano -*A Scotch Bestiary* (2003-04)- ofician como protagonistas en más de una docena de obras si bien ninguna de éstas ha alcanzado, hasta hoy, la notoriedad y aceptación generalizadas de *Veni, Veni, Emmanuel* (1991-92).

Escrita para instrumentos de percusión y orquesta, *Veni, Veni, Emmanuel* supuso, a raíz de su estreno en los Proms londinenses, el 10 de agosto de 1992, a cargo

de Evelyn Glennie y la Orquesta de Cámara Escocesa dirigida por Jukka-Pekka Saraste, la consagración definitiva del músico escocés tras el primer aldabonazo logrado dos años antes con la *première* de *The Confession of Isobel Gowdie*, extensa página orquestal inspirada en la caza de brujas en la Escocia del siglo XVII.

MacMillan inició la composición de *Veni, Veni, Emmanuel* el primer domingo de Adviento de 1991 y la concluyó el domingo de Pascua del año siguiente. Dos fechas de importante simbología litúrgica, tal y como explica el músico: “En un sentido, la obra es puramente abstracta, de hecho todo el material musical está recogido del canto llano de Adviento francés de idéntico nombre. En otro plano, se trata de una exploración musical de la teología más allá del mensaje de Adviento”. A lo largo de la composición, solista y orquesta dialogan en igualdad de condiciones, empleando una extensa plantilla de instrumentos de percusión. Aunque aparentemente se trate de un único movimiento, pueden apreciarse en él varias secciones que, adoptando en conjunto la forma de arco, tienen su centro en el segmento titulado *Gaude, Gaude*.

Una vigorosa obertura a modo de fanfarria sirve al intérprete para presentar el instrumental que habrá de utilizar. Cuando el solista se orienta hacia los gongs e instrumentos de madera y metal no afinados, la música deriva hacia el motivo principal de la primera sección, crispada e impulsada por diversos flujos rítmicos que evocan una especie de latido en constante transformación. La segunda sección, muy stravinskiana, se caracteriza por un *hoquetus* o alternancia rápida de acordes entre una y otra parte de la orquesta. La reposada sección central opone una expresiva cadencia de la marimba con la atmósfera suspendida, casi flotante, de la orquesta, que raramente supera el *pianissimo*. Una y otra vez la orquesta repite los cuatro acordes que acompañan a las palabras *Gaude, Gaude* del canto llano. La superposición de este motivo, en diferentes combinaciones instrumentales y a distintas velocidades, evoca “una inmensa congregación que murmura, lejana, una tranquila plegaria en multitud de voces”. Un crescendo prepara la transición a una nueva sección en la que un solo de vibráfono reintroduce el material del *hoquetus*. El clímax de la obra presenta el canto llano como un coral al que siguen las fanfarrias iniciales, proporcionando un agitado telón de fondo a la violenta cadencia del tambor. En la coda, los latidos que atraviesan toda la obra alcanzan una inesperada conclusión, “ofreciendo una clave de la presencia humana de Cristo”. Como señala el autor, “los textos de Adviento proclaman el día prometido de la liberación del miedo, la angustia y la opresión”.

Veni, Veni, Emmanuel pretende reflejar esto en música, tomando como inspiración las palabras de San Lucas (21: 25-28): “Habrá señales en el sol, en la luna y en los astros; las naciones estarán angustiadas en la tierra y perplejas por el estruendo del mar y de las olas, y los hombres muertos de terror y de ansiedad por lo que sobreviene al mundo, pues las columnas de los cielos se tambalearán. Entonces verán al Hijo del Hombre venir en una nube con gran poder y majestad. Pero vosotros, cuando comiencen a suceder estas cosas, tened ánimo y levantad la cabeza, porque se acerca vuestra redención”. “Al final de la obra -concluye Macmillan- la música adquiere un giro litúrgico de Adviento hacia Pascua, de hecho hacia la Gloria de la Vigilia de Pascua, como si la proclama de liberación encontrara su encarnación en Cristo resucitado”.

Isaac ALBÉNIZ (1860-1909):
Catalonia

No deja de sorprender el casi absoluto olvido en que en nuestros días yace sepultada *Catalonia*, considerada por Walter Aaron Clark como “la obra más importante de Albéniz para orquesta”. Comenzada su composición en enero de 1899 y dedicada al artista catalán Ramón Casas, esta breve página sinfónica (su duración apenas llega a los seis minutos) fue concebida originalmente por el músico de Camprodón como primera entrega de una *Suite popular para orquesta en tres partes*, ambientada en otras tantas regiones españolas, que nunca pasó del estado de proyecto.

Si en el deliberado arcaísmo de su título Albéniz parece adelantarse un par de décadas al Falla de la pianística *Fantasia bætica*, el colorido inusitado de su exuberante orquestación no es ajeno a la influencia de Chabrier. En efecto, tras su estreno en el Nouveau-Théâtre de París el 28 de mayo de aquel año, a cargo de la Orquesta de la Sociedad de Conciertos dirigida por el autor, el crítico Lomagne escribía que “*Catalonia* es la fantasía española más brillante, más alegre y más divertida que se ha escuchado en París desde la radiante *España* de Chabrier”. Y Enric Morera, al poco de recibir la partitura, confesaba al compositor: “He pasado unos buenos ratos leyéndola. Me parece que ha de hacer muy buen efecto, sobre todo la instrumentación, que está llena de color y ha de resultar muy brillante”.

Los compases iniciales de *Catalonia* coinciden con los de la *Rapsodia almogávar*, otro trabajo orquestal inconcluso que Albéniz elaboró en París, en enero de 1899, para enseguida abandonar. *Catalonia* evoca un viaje que el músico, en compañía de Casas y otros amigos, efectuó a un pueblo de la campiña catalana en plenas fiestas. En forma de sonata libre, la obra ilustra el bullicioso ambiente de la pequeña localidad basando su material temático en dos populares canciones catalanas: *El pobre terrissaire* y *La Filadora*. El sentido del humor y la fina ironía albeniciana afloran en la partitura cuando, para reflejar la irrupción de unos músicos ambulantes, las maderas imitan el sonido de la cobla, pequeña formación instrumental empleada en la interpretación de sardanas.

El hecho de que, en la fecha de su composición, Albéniz recibiera lecciones de orquestación de Paul Dukas refuerza la opinión de Clark respecto a la deuda del tema principal de *Catalonia* con el de *El aprendiz de brujo*, escrito por el maestro francés en 1897.

Carl NIELSEN (1865-1931):

Sinfonía nº 2 op. 16 “Los cuatro temperamentos”

Únicamente seis meses separan el nacimiento, en 1865, de los dos gigantes de la música nórdica: el finlandés Jean Sibelius y el danés Carl Nielsen. También su imponente legado sinfónico discurre por cronologías paralelas. La *Sinfonía Kullervo* del primero y la *Sinfonía nº 1* del segundo datan del mismo año, 1892. La *Séptima* del finés está fechada en 1924, tan sólo un año antes de que su contemporáneo danés cerrara con la *Sexta* su muy atractivo -y aún insuficientemente valorado- ciclo.

Situada a distancias análogas entre la *Primera* y la *Tercera*, “*Expansiva*”, de 1911, la *Sinfonía nº 2*, compuesta entre 1901 y 1902, representa una notable evolución respecto a su hermana diez años mayor. En la *Segunda* Nielsen se muestra ya en posesión de un estilo personal, deudor en mucha menor medida de esa impronta brahmsiana aún demasiado evidente en su anterior sinfonía. Como apunta Layton, “no caben dudas sobre la mayor concentración y cohesión orgánica de esta sinfonía respecto de la precedente. [...] Las ideas temáticas son más frondosas y fértiles, la densidad incidental es muy superior y la tensión rítmica resulta más afilada”.

El motivo inspirador fue la contemplación, en el salón de una taberna de Sjælland, de un ingenuo grabado que caricaturizaba los cuatro “humores” o temperamentos que, según las teorías de la medicina primitiva, dominan las características físicas y mentales del hombre: colérico, flemático, melancólico y sanguíneo. “A mis amigos y yo -recordará el compositor en 1931- nos divirtió mucho su ingenuidad, exageradas expresiones y cómica seriedad”. Estas imágenes obsesionaron a Nielsen que decidió, finalmente, trasladar al pentagrama las evocaciones de esos *cuatro temperamentos* que dan título a la obra aun cuando su intención no fuera, en modo alguno, elaborar una música de programa a la manera de su contemporáneo Richard Strauss pues para Nielsen “el programa o título ha de contener en su seno el germen de sensación o movimiento, pero jamás una cruda descripción de acontecimientos concretos”.

El dramático primer movimiento (*Allegro collerico*) se inicia de forma agresiva, violenta incluso, de acuerdo a la imagen del grabado: un hombre montado a caballo con una gran espada en la mano, que blandía en el aire. Según Nielsen, “sus ojos casi daban la vuelta a la cabeza, su pelo flameaba enloquecidamente alrededor de la cara; parecía tan lleno de furia y de odio demoníaco que al verlo no pude evitar una explosión de risa”. “Un agua lisa como un espejo” es la definición que ofrece el autor del segundo movimiento (*Allegro comodo e flemmatico*), el más breve de toda la obra. En contraste con el anterior, éste se sumerge en un clima relajado, casi indolente. Nielsen representa al flemático como un joven de diecisiete o dieciocho años, adorable y seguro de sí mismo. “Era imposible reprenderle: todo era idílico y celestial en la naturaleza de este muchacho [...]. Era un ser encantador; su expresión era más bien feliz, pero sin autocomplacencia, con un halo de serena melancolía que impulsaba a ejercer con él la bondad [...]. Nunca le vi bailar; no era lo bastante activo para eso, aunque fácilmente había podido adoptar el sosegado ritmo lento de un vals; por eso he empleado uno para este movimiento”.

De atmósfera sombría, honda y reservada, el tercer movimiento (*Andante malincolico*) constituye sin duda el corazón emocional de la sinfonía. Estructurado, como el anterior, en forma ternaria (ABA), un motivo grave en las cuerdas deja paso a un resignado canto expuesto por el oboe que no hace sino profundizar en el tono doliente, incluso depresivo, de este movimiento en el que Nielsen -con tintes inesperadamente brucknerianos- trata de expresar “el carácter básico de un hombre triste, melancólico”. En el tumultuoso movimiento conclusivo (*Allegro sanguineo*), cuyo desbordado ímpetu se emparenta al del *Allegro collerico* inicial, Nielsen intenta representar a “un hombre que defiende de modo irreflexivo la idea de que el mundo entero le pertenece, de que las perdices han de volar asadas hasta su boca sin trabajo o esfuerzo”. Dispuesto en forma de rondó, el extrovertido retrato del personaje finaliza subrayando el tono marcial y confiado de la brillante marcha.

La *Sinfonía nº 2, op. 16, “Los cuatro temperamentos”*, fue concluida por Nielsen una semana antes del estreno de *Saúl y David*, su primera ópera. Bajo la dirección del compositor, la obra se escuchó por vez primera el 1 de diciembre de 1902, en Copenhague, en el marco de la Sociedad de Conciertos Danesa. Henrik Knudsen, amigo de Nielsen, realizó una transcripción para piano a cuatro manos que ambos entregaron en Berlín a Ferruccio Busoni, ilustre dedicatario de la partitura sinfónica.

Juan Manuel Viana