

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 21 de abril de 2009
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Orquesta de la Comunidad de Madrid
José María Gallardo del Rey, guitarra
Alejandro Posada, director*

Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791): Sinfonía nº 41 “Júpiter” en Do mayor K 551

El largo camino sinfónico andado por Mozart termina en la gran “Sinfonía en do mayor” que hace la número 41 y último y que algún editor desconocido bautizó con el nombre de “Júpiter”. A toro pasado es fácil encontrar caracteres culminantes en la grandeza de esta partitura, pero es obvio que, el 10 de agosto de 1788, cuando la firma, Mozart no pensaba morirse y que la “Júpiter” será lo que sea, pero no nació con vocación de estación término.

La “Sinfonía 41” es una mole sonora, una enormidad para los moldes sinfónicos de su tiempo. Y no solo por su duración, de casi cuarenta minutos, sino por su ambición constructiva. Aquí Mozart abandona la concepción clásica de las obras estables, cuyas partes se asientan cada una en vertical, con aplomo newtoniano, sobre un sólido cimiento. Mozart escribe aquí en horizontal y le da a la sinfonía forma de flecha ingravida, vencedora la gravedad (¿de ahí la célebre liviandad del gran Amadeo?) Dicho más llanamente: los movimientos de esta sinfonía no se agotan en sí mismos sino que señalan todos hacia el último. El “Allegro vivace”, con su unísono inicial, sus temas llenos de carácter y su vivísimo desarrollo; el “Andante cantabile”, que muestra los colores del viento tras la cortina de la cuerda ensordinada, y el “Minueto”, con su bajada sonriente de escalones cromáticos, tienen por razón de ser la de servir de pedestal al gran movimiento final, el “Molto allegro”. Cuarenta años después, en su célebre “Novena”, Beethoven llevará hasta sus últimas consecuencias esta forma de estructurar la sinfonía. La síntesis genial, esa que uno espera siempre de los grandes maestros, consiste en esto: Mozart mira al mismo tiempo atrás, con un despliegue colosal de antiguo contrapunto, y adelante, proponiendo una configuración expresiva de la sinfonía que se hará común en el siglo siguiente. Y aún otra síntesis: Mozart reúne en la “Júpiter” solidez y transparencia. El resultado es catedralicio: enormes pilastras entreveradas de luz. El efecto apabullante de los lugares sagrados parece subrayarse aquí mediante ese motivo ascendente de cuatro notas que los violines recitan desde el principio y que Mozart había llenado, muchos años atrás, en la “Misa K 192”, con las palabras “Credo, credo”.

Manuel ANGULO (1930):
Concierto para guitarra y orquesta

La vida musical madrileña no ofrece muchas oportunidades de oír la música de Manuel Angulo (Campo de Criptana, 1930), lo que es de lamentar, porque la voz de este artista tiene matices singulares y hace una aportación significativa a la obra de su generación, la llamada “Del 51”, la de los De Pablo, Halffter, García Abril, Bernaola y demás. Desde sus días de formación, con Guridi, Echevarría, Calés y Gómez en Madrid, y luego en Siena con Frazzi y Angelo, hasta la actualidad, Manuel Angulo, ha desarrollado una carrera plena como compositor y como pedagogo.

El “Concierto para guitarra” es fruto de un encargo realizado por la Camerata de La Mancha en 2005, con motivo del aniversario del Quijote, lo que justifica su subtítulo de “Iluminaciones de Don Quijote”. La Camerata tocó entonces la obra por las principales ciudades de esa región. La obra se ha mostrado también en otros lugares, incluso fuera de España, pero no en Madrid, donde se presenta hoy. El guitarrista José María Gallardo del Rey, que protagonizó todas estas interpretaciones, es el dedicatario de la partitura, aunque tiene mucha importancia el “Concierto del alba”, para oboe y orquesta, de 1988. El hecho de componer esta obra para guitarra es debido «a la amplia significación de este instrumento en el entorno musical de la época en que aparece la novela cervantina, hace cuatro siglos». A esa nota de color de la cuerda pulsada se une un conjunto de atmósferas, o mejor de luces, “iluminaciones”, que Angulo establece y que, de alguna manera se corresponden con facetas de la personalidad, más que de la peripecia, de Don Quijote. Angulo lo explica así «El contenido sonoro de esta composición está exento de condicionamientos descriptivos pero ofrece un contrastado juego de impulsos musicales selectos entretejidos con el debido rigor y cuya expresividad ha sido estimulada por el perfil del imaginario y universal personaje de Don Quijote, a quien su soledad y la fuerza de sus sueños le abrió a matices de muy diversos talantes: por una parte es exaltado, impetuoso, vehemente, furioso y agresivo; pero también puede ser tierno, dulce, enamorado, soñador; y otras veces optimista, irónico jocoso y grotesco; o incluso sufrido, heroico, amargo, fantástico e irracional. A estas situaciones los impulsos musicales sugieren adscribir un paralelismo expresivo que en la audición le cabe establecer libremente al oyente.»

En estas frases y, lo que es más importante, en su partitura Angulo acierta a encontrar un tipo de relación entre la evocación musical y la cosa evocada que nos acerca al corazón de ese viejo problema (o filón) que es la música de programa. «El procedimiento compositivo de la obra —sigue diciendo Manuel Angulo— es libre en la forma y en el lenguaje sonoro empleado. Su estructura, en lugar de seguir la tradicional disposición concertante en varios movimientos, transcurre sin interrupción, como si se tratara de una improvisación espontánea pero adecuadamente articulada. El lenguaje musical empleado está abierto a los más diversos procedimientos estéticos según las necesidades expresivas propias de cada momento, en un diálogo libre pero coherente de la guitarra solista y la orquesta.»

Silvestre REVUELTAS (1899-1940):
Sensemaya

Silvestre Revueltas (Santiago Papasquiaro, 1899 - Ciudad de México, 1940) fue un compositor independiente, tanto en técnica como en estética. No se le hace justicia con la etiqueta de autor de música “nacionalista”, porque sus intereses, y sus curiosidades, iban más allá. Fue niño prodigio del violín y acabó diplomándose en ese instrumento y en composición en el Chicago Musical College. Sin embargo, el carácter radicalmente propio de su obra le dan un aire singular que a veces se toma erróneamente por amateurismo. A esa fama de compositor autodidacta, poco formado y muy mexicano, contribuye él mismo con autorretratos como este: «Nací en Durango, México. Empecé a estudiar en unos ranchos y después en México y Chicago, pero nunca aprendí mucho. Tal vez tuvieron la culpa mis maestros o tal vez yo. Pero más tarde encontré mejores maestros en el pueblo y el país mexicano. En la mayor parte de mis obras he procurado expresar el carácter, algo indiferente, sentimental tal vez, pero siempre enérgico, alegre y muy definitivamente sarcástico, del pueblo de mi país. Nunca he usado temas populares o folklóricos, pero la mayor parte de los temas, o más bien motivos, que he usado tienen un carácter popular».

Su obra es escasa e irregular, seguramente porque el alcohol se interpuso entre él y una carrera compositiva convencional, pero en su catálogo hay piezas, como esta “Sensemaya” que se cuentan entre lo más valioso que ha producido nunca la composición americana. Los grandes directores la han llevado y la llevan en su repertorio, porque, sin necesidad de darse coba, como diría un taurino, ofrece a la orquesta unas posibilidades de expresión poco frecuentes. Está escrita en 1938, a partir de este poema de Nicolás Guillén titulado “Sensemaya (canto para matar a una culebra)”.

iMayombe — bombe — mayombé!
iMayombe — bombe — mayombé!
iMayombe — bombe — mayombé!
La culebra tiene los ojos de vidrio;
la culebra viene y se enreda en un palo;
con sus ojos de vidrio, en un palo,
con sus ojos de vidrio.
La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas.
iMayombe — bombe — mayombé!
iMayombe — bombe — mayombé!
iMayombe — bombe — mayombé!
Tú le das con el hacha, y se muere:
ídale ya!
iNo le des con el pie, que te muerde,
no le des con el pie, que se va!
Sensemaya, la culebra,
sensemaya.

*Sensemayá, con sus ojos,
 sensemayá.
 Sensemayá, con su lengua,
 sensemayá.
 Sensemayá, con su boca,
 sensemayá ...
 ¡La culebra muerta no puede comer;
 la culebra muerta no puede silbar;
 no puede caminar,
 no puede correr!
 ¡La culebra muerta no puede mirar;
 la culebra muerta no puede beber;
 no puede respirar,
 no puede morder!
 ¡Mayombe — bombe — mayombé!
 Sensemayá, la culebra...
 ¡Mayombe — bombe — mayombé!
 Sensemayá, no se mueve...
 ¡Mayombe — bombe — mayombé!
 Sensemayá, la culebra...
 ¡Mayombe — bombe — mayombé!
 Sensemayá, se murió!*

Color, ritmo y afluencia de creencias viejas. En este punto, muchos comentaristas traen a colación “La consagración de la primavera” de Stravinski, porque ambas obras comparten la pulsión rítmica (en el caso de “Sensemayá” en forma de obstinación chamánica, tanto en el poema como en la partitura), la creatividad en el color instrumental y la mirada a los ritos ancestrales. Revueltas y Guillén sacrifican a la serpiente; Stravinski, a la mujer.

Como en todo poema sinfónico de valor, el asunto (la culebra) se presenta de diversas maneras a cada vuelta de pentagrama, pero la partitura acaba escapando del poema y conduciéndonos obligadamente al terreno que le es propio: el país inmaterial e incomprensible de los sonidos.

En ese ir y venir entre la evocación y la abstracción, “Sensemayá”, cuya carne es pura África, recorre en espíritu toda la América latina, desde el Caribe hasta el Antártico, desde la Cuba negra de Guillén hasta el Chile europeo de Pablo Neruda, que despidió así a Revueltas el día de su entierro:

*Tu hermano y tus amigos me han pedido
 que repita tu nombre en el aire de América,
 que lo conozca el toro de la pampa y la nieve,
 que lo arrebatte el mar, que lo discuta el viento.*

Álvaro Guibert