

## NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 22 de abril de 2008  
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Juan Carlos Garvayo y Alberto Rosado, pianos  
Carlos Riazuelo, director*

### **Evencio CASTELLANOS (1915-1984): Santa Cruz de Pacaraigua**

La música iberoamericana posee unas características generales que flotan por encima de sus particulares escrituras nacionalistas o regionales. Bajo su epígrafe se encuadra una serie de composiciones que participan de una doble o triple tradición que conviven en armonía desde hace más de cinco siglos: la surgida de ritmos y melodías autóctonas y precolombinas en cada uno de los países que constituyen el continente; la española y portuguesa, no sólo como aportación colonizadora, sino como punto de conexión con la música europea a lo largo del tiempo, y la que posee un eco común, generador de un sonido continental que se impone día a día al lenguaje local. Iría siendo hora de que los españoles acudiéramos con más frecuencia a ese cruce de caminos para escucharnos en ese espacio reverberante que es tan nuestro como de ellos.

La programación de obras como la que inaugura este concierto es muestra de este intento. *Santa Cruz de Pacairagua* es una piedra fundamental del edificio sonoro iberoamericano, no sólo porque redondea y subraya una manera de entender cierto tipo de nacionalismo, sino porque participa, de algún modo, de los tres vectores anteriormente mencionados. Su autor, Evencio Castellanos, miembro de una larga estirpe de intérpretes y compositores, ha sido, sin duda, uno de los grandes impulsores de la música venezolana del siglo XX desde un lenguaje conservador, pero no exento de finuras, expresiones sutiles y sugerencias que abren tímidamente las ventanas hacia una cierta modernidad. Nacido en Cúa, en 1915, recibió las primeras lecciones de su padre, Pablo Castellanos, organista y también compositor. De niño se trasladó a Caracas, donde conoció al maestro Vicente Emilio Sojo, mentor e impulsor de la Escuela de Música José Ángel Lamas, donde terminaría su formación y participaría en el surgimiento de una nueva generación musical que, junto con Antonio Estévez y Ángel Sauce, entre otros, revitalizó la música de su país. La presencia de Sojo fue importantísima en la vida y obra de Castellanos, no sólo en su destino como compositor, sino también en su vida profesional, ya que además de haber permanecido fiel a las enseñanzas de su maestro hasta el final, le sucedió como director de la Escuela de Música José Ángel Lamas en 1964, convertida posteriormente en la Orquesta Experimental de la Sinfónica de Venezuela. Así, en 1954, escribe la suite orquestal *Santa Cruz de Pacairagua*, como homenaje a la pequeña localidad de Guatire, tierra natal de Sojo, adonde sus

discípulos le acompañaban en sus excursiones desde Caracas. La bondad de su gente, su animoso espíritu y la construcción colectiva de la iglesia del pueblo, en la que participaron todos sus vecinos, animó a Castellanos a describir algo más que un pintoresco cuadro costumbrista, que le valdría el Premio Nacional de Música de 1955, galardón que recibiría dos veces más en su carrera.

La suite está concebida en tres partes que configuran un recorrido o, mejor dicho, una incursión, tanto en el paisaje como en el carácter de sus habitantes. El “Allegro” inicial evoca la algarabía de la fiesta popular de San Pedro, que comienza por una eclosión de ritmos y danzas protagonizados por los negros del lugar, al mando del principal bailarín, disfrazado de María Ignacia, típico personaje de la cultura local. Tras una insistente imitación transformadora de los ritmos autóctonos, las campanas entonan los sonidos de las cuerdas al aire del cuatro, pequeña guitarra peculiar de la zona. El movimiento se resuelve en una especie de vals, bajo el dibujo de la canción *Blando suspiro*, del también discípulo de Sojo, Hernández de León. El tiempo central empieza de nuevo con los ritmos negros, utilizando ciertos elementos de las fiestas de San Juan, de la Salve y de la procesión del Corpus, hasta terminar en un ambiente festivo, de tono y color especialmente nacionalista. El allegro final ya es otra cosa. Los negros se retiran a bailar sobre el fuego, según sus ritos y todo converge en una especie de catarsis frenética donde se dan cita elementos religiosos y ritmos procedentes de culturas arcaicas.

**Béla BARTÓK (1881-1941):**  
**Concierto para dos pianos y orquesta**

La aparición en España de *Bela Bartok contra el Tercer Reich* (Bassarai, 2007), novela del veterano escritor sueco Kjell Espmark, nos desvela importantes momentos del trabajo creativo y vida personal del compositor, sobre todo en lo que respecta a su lucha por la supervivencia y al enfrentamiento intelectual y físico al nazismo. El exilio a Estados Unidos supuso para el músico húngaro un desgarramiento aún más doloroso que para muchos de sus colegas porque, además de privarle de la principal fuente de su creación, no le proporcionó ni una economía suficiente para continuar componiendo con normalidad, ni una digna aceptación de su propia música, demasiado oscura y compleja para el público americano de la época. No obstante, allí escribió varias obras importantes, como el *Concierto para orquesta*, el *Tercer Concierto para piano*, el *Concierto* y la *Sonata para viola* o el *Concierto para dos pianos*. Este último no es más que una versión con orquesta de la *Sonata para dos pianos y percusión* de 1938, que la editorial Bossey & Hawkes encargó en 1940 al compositor con el objeto de ampliar su catálogo. Entre las nuevas condiciones que Bela Bartok impuso a sus nuevos editores para firmar contrato se puede leer una cláusula donde éste prohíbe terminantemente el uso de cualquier indicación en alemán, de la misma manera que se había propuesto aprender inglés para no hablar nunca más la lengua que, en aquellos momentos, asociaba a la barbarie y a la fatalidad de su destino.

El *Concierto para dos pianos y orquesta* no es más que una amplificación de la *Sonata*, quizás un poco difícil de asimilar por el público, debido su carácter camerístico y mimimalista, en la esperanza de que este nuevo proyecto llegase a obtener la aceptación que se merecía. No se trata pues de un arreglo para orquesta, ni de una partitura donde el nuevo material tímbrico cumple un mero papel acompañante, a pesar de que la orquesta no modifique la estructura primitiva de la *Sonata*, sino de una obra reforzada y espacialmente coloreada, en la que los cuatro instrumentos principales, es decir, los dos pianos y la percusión, siguen manteniendo el peso dialéctico del discurso sonoro. Por otra parte, el hecho de que Bartok se hubiese divorciado de su primera mujer para casarse, en 1923, con su alumna Ditta Pásztory, con lo que ofreció innumerables recitales, pudo haber influido en la realización de este *Concierto* como posible novedad en su repertorio.

De tiempo atrás, Bartok venía siendo considerado como un estupendo pianista y un gran conocedor de la técnica y mecánica del piano, sobre todo en lo que se refiere a su adaptación al mundo sonoro del siglo XX. Sin embargo, desde 1920 hasta la fecha del encargo de la *Sonata*, no había vuelto a componer para piano solo, salvo unos arreglos llevados a cabo en 1929 y el *Primer Concierto* de 1926. Después de la composición, en 1936, de *Música para cuerdas, percusión y celesta*, Bartok quiso experimentar la cohesión existente entre dos familias, no contrapuestas, sino emparentadas. Se trata, por tanto, de entender a los dos pianos como elementos percusionables y percusionantes. La *Sonata para dos pianos y percusión* fue compuesta durante el verano de 1937 en Budapest por encargo de la Sociedad Internacional para la Nueva Música de Bâle, con motivo de cumplirse el décimo aniversario de dicha institución y, naturalmente, su estreno, el 16 de enero de 1938, estuvo a cargo

del propio compositor y su esposa a los dos pianos con Fritz Schiesser y Philipp Rühlig como percusionistas, es decir, bombo, dos tambores -con y sin bordón-, platos suspendidos, platillos, gong y triángulo, para golpear con todo un despliegue de baquetas que el propio autor se preocupó de ir indicando con precisión en la partitura, consiguiendo así una gran variedad de acentos y matices.

Según un artículo publicado por el autor durante esas fechas, poco a poco fue convenciéndose de que un piano sólo, a pesar de todas sus potencialidades expresivas, no podía contrarrestar la fuerza de la percusión, pero si se contaba, no con la duplicidad sonora, sino con la bifurcación tímbrica de otro piano, el equilibrio podría ser casi perfecto. Así fue como surgió esta idea de cuarteto atípico, basado o ligeramente influido por el pasaje de *Las Bodas* de Stravinsky, donde que se establece un diálogo entre el piano y la percusión, que el propio Bartok ya había utilizado en algunos de sus *Conciertos*. Esta *Sonata* ilustra, junto con *Música para cuerda, percusión y celesta*, el mejor y más depurado estilo del compositor húngaro, así como su lenguaje más característico, consistente -por aquella época- en la cohabitación del sistema tonal con una rica armonía basada en los grados antípodas y equivalentes.

El primer movimiento comienza por un “Assai lento” que deriva rápidamente en un “Allegro molto”, de donde surge el tema principal. Entre los golpes de timbales y los síncopas de los pianos se nos expone un segundo tema que nos hace recordar la *Sonata “Waldstein”* de Beethoven. Un “Lento ma non troppo” nos introduce en el mundo mágico de la percusión, en el que las sonoridades son producto de la riqueza tímbrica, la agudeza rítmica y la complejidad de conceptos armónicos. El final, “Allegro ma non troppo” combina las formas sonata y rondó a partir del tema principal para dirigirse, de manera concéntrica a un espacio popular caracterizado por la economía de materiales y nitidez musical.

En el *Concierto para dos pianos* la orquesta actúa como un fondo sonoro, equilibrando las intervenciones de las cuatro partes y subrayando, como el coro de una tragedia clásica, las frases y pensamientos rotundos de cada personaje.

**Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827):**  
**Sinfonía n.º 8 en Fa mayor Op. 93**

El color de la *Aurora* beethoveniana, que ha resplandecido al comienzo de la obra de Bartok nos ilumina de pleno esta *Octava Sinfonía*, compuesta algunos meses después que la *Séptima* y terminada en octubre de 1812, según consta en el manuscrito original. Como en el caso de esta última, su estreno tuvo lugar en el Redoutensaal de Viena, el mismo día, el 27 de febrero de 1814, en el marco de un festival patriótico para celebrar la derrota de Napoleón. Curioso destino el de Beethoven que, como muchos otros compatriotas, puso todas sus esperanzas liberalizadoras en la llegada del emperador, hasta el punto de dedicarle una *Sinfonía* y un *Concierto*, y ahora se hallaba conmemorando su fracaso y cautiverio, no con una, sino con dos de sus obras, más el descargo de *La batalla de Vitoria* un año antes.

La *Octava Sinfonía* no gozó de una acogida calurosa ni unánime por parte del público, y aunque Beethoven no toleraba que los éxitos o los fracasos influyeran en su trabajo, sí que esta indiferencia colectiva pudo haber determinado su rigurosa autocrítica, al tildar a esta obra de “pequeña sinfonía”, calificación acertada si la comparamos con las tres precedentes, pero relativa si responde a su forma y belleza expresiva ¿Cómo puede tacharse de pequeña una sinfonía que nada más comenzar nos muestra el tema exquisito y majestuoso del primer movimiento con tanta brillantez? ¿Qué decir de la gracia del “Allegretto scherzando”? Aunque se abuse, en determinados casos de los ritmos reiteradamente marciales que caracterizan al Beethoven más machacón, estamos ante una obra de corte y factura impecables, y su “pequeñez” hay que entenderla desde la exigencia, a veces atormentada, del autor. Por similitud estilística, vecindad en el tiempo y coincidencia de su estreno suele compararse reiteradamente la *Octava* con la *Séptima*, resultando esta última siempre más favorecida, quizás por la vivacidad de los temas, a los que Wagner hizo mención como “apoteosis de la danza”. Sin embargo, la elegancia, el nervio y el discurrir melódico de la *Sinfonía en Fa Mayor* disponen una singular coreografía regida por las formas y el equilibrio.

El primer movimiento, contrariamente a lo que ocurre en la *Séptima*, no va precedido de ninguna introducción. Comienza por la exposición del tema principal, de carácter enérgico, a cargo de los violines, sobre un acorde de la orquesta en Fa mayor. Inmediatamente le responden los clarinetes, desarrollándose todo con un orden y una exactitud clásica, no exenta, por supuesto, de la romántica expresividad beethoveniana.

El tradicional tiempo lento es deliberadamente suprimido en esta sinfonía, sustituyéndolo por un “Allegretto scherzando”, movimiento de gran naturaleza rítmica. Todo su discurso esta compuesto sobre un tema silábico de canon, escrito de un tirón en el transcurso de una cena en honor de Johann Nepomuk Mälzel, inventor del metrónomo y amigo de Beethoven. Se dice que la melodía fue compuesta por aquél para ser utilizada en una de sus exhibiciones mecánicas y, en un acto de generosidad, se la “regaló” al compositor. Verdaderamente, estas páginas parecen imitar el ritmo repetitivo que produce la máquina al marcar las partes del compás. Sobre una batería de madera y trompas, los violines van presentando el tema, para ser arropado más tarde por el resto de la cuerda.

Un “Tempo di minuetto” viene a recordarnos a los maestros Mozart y Haydn, para desencadenar todo en un extenso “Finale, allegro vivace”, en el que tiene lugar un largo y elaborado desarrollo que va a concentrar en su discurso los tres movimientos precedentes. En definitiva, una obra cerrada, casi circular y digna de un espíritu romántico que mantiene viva aún la simetría de los clásicos.

*José Ramón Ripoll*