

LOS COLORES DEL SONIDO

*Concierto del 24 de noviembre de 2008
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

*Andrés Gomis, saxofón
Jacques Mercier, director*

Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791): Sinfonía nº 40 en Sol menor K 550

En la música de Mozart, determinadas tonalidades parecen poseer una personalidad propia, un color específico que las hace únicas. Como si se tratara de claves de acceso a dimensiones tanto personales como universales, parecen encerrar para el compositor un significado que excede los límites de lo meramente musical. Es el caso de la tonalidad de Re menor, empleada en obras dispares pero hermanadas por un sombrío fatalismo y un presentimiento mortal: el *Kyrie K 341*, el “dramma giocoso” *Don Giovanni*, el *Concierto para piano K 466* o el inacabado *Requiem K 626*. Si el Re menor desprende un tono metafísico vinculado a la infabilidad de las “cosas últimas”, el Sol menor apela a un dramatismo mucho más personal y humano. Su presencia en el catálogo mozartiano abarca una serie de piezas caracterizadas por una punzante expresividad: la *Sinfonía K 183*, el *Cuarteto con piano K 478*, el *Quinteto de cuerda K 516* y, sobre todo, la *Sinfonía K 550*.

Junto a sus hermanas en *Mi bemol mayor (K 543)* y *Do mayor (K 551)*, la *Sinfonía K 550* conforma un sólido tríptico que constituye la culminación del mensaje mozartiano en el ámbito sinfónico. El compositor las escribió todas en un lapso temporal concentrado, entre junio y agosto de 1788. Durante mucho tiempo se ignoraron las razones por las que el músico había emprendido semejante tarea. No constaba que se hubiesen estrenado en vida de Mozart, pero resultaba difícil pensar que fuesen el producto de un simple impulso personal. La hipótesis más probable es que estuviesen destinadas a ser interpretadas en un concierto por suscripción que nunca llegó a producirse. Hace tan sólo pocos años, Harold Robbins Landon logró confirmar ese extremo y, además, demostró con sólidos argumentos que al menos la *Sinfonía K 550* llegó a interpretarse.

Desde el primer momento, la *Sinfonía K 550* se ha convertido en una de las piezas mozartianas más conocidas y apreciadas. No es para menos. Su atormentado e inquieto apasionamiento establece una comunicación inmediata con el interior de cualquier oyente. Ya en los dos compases iniciales del *Molto allegro*, la anticipación del acompañamiento (a cargo de las violas) con respecto a la melodía (en los violines) dibuja un aura de ansiedad que se transmite de inmediato a todo el conjunto orquestal. El primer tema, inquieto pero extrañamente mecedor, es igualmente memorable. El desarrollo abre la puerta a modulaciones lejanas, bruscas paradas, contrastes dinámicos y repentinas aceleraciones. Aun así, Mozart desconoce el des-

bordamiento propio de los románticos: por muy inestable que parezca la materia emocional de la sinfonía, ésta resulta siempre controlada con mano firme, articulada en una lúcida estructura que no excluye el empleo de procedimientos de tipo contrapuntístico.

A pesar de moverse en un clima más tranquilo, el *Andante* no puede disimular un desasosiego subyacente siempre listo para estallar. El propio material temático – un salto de sexta ascendente seguido por una sucesión de notas repetidas– es retomado por las cuerdas en imitación de una manera que también puede entenderse como obsesiva. Las maderas mantienen una conducta delicada que intenta apaciguar ciertos bruscos estallidos del discurso sonoro. Construido con contrapuntístico rigor, el *Minueto* desprende un talante severo y austero, encerrado en el marco de una escritura compacta y contundente. Contrasta con ella el carácter lírico del *Trío* central, que se reparten cuerdas y vientos.

Moldeado según un esquema de forma sonata, el primer tema del *Allegro assai* conclusivo está formado por un arpeggio ascendente en negras al que le sigue un vertiginoso movimiento de corcheas. Su impulso energético sólo encuentra oposición en la melódica distensión del segundo tema. El desarrollo se mueve en un clima de inestabilidad y discontinuidad, que gradualmente evoluciona hacia un grandioso *fugato*. La reexposición no sólo no despeja los contrastes, sino que incluso los acentúa. La coda suena como una última e insobornable afirmación de rebelión y tormento.

Alberto POSADAS (1967):
Resplandor (poema lírico dedicado a Atón)

Encargo de la Fundación Autor y la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas, *Resplandor (poema lírico dedicado a Atón)* es –por sorprendente que parezca– el primer estreno absoluto en España de una pieza de gran envergadura de Alberto Posadas. Hasta ahora, todas sus obras para plantillas de amplias proporciones habían recibido su bautizo en el extranjero. Así ha ocurrido con las orquestales *Apeiron* y *Magma* – estrenadas en el Festival de Estrasburgo en 1999 y 2003 respectivamente– y también con *Oscuro abismo de llanto y ternura*, estrenado en París en 2005 por el Ensemble Intercontemporain. Estos datos nos hablan de la trayectoria de un músico que hasta la fecha ha gozado de más reconocimiento y difusión fuera de su país. Tal vez *Resplandor* represente por fin un cambio de tendencia.

Nacido en Valladolid en 1967, Posadas realiza sus primeros estudios musicales en su ciudad natal y luego los completa en Madrid. En 1988 conoce a Francisco Guerrero, con quien estudia composición y que ejercerá una influencia fundamental en su posterior evolución. De Guerrero hereda la exigencia de una sólida estructuración con base matemática, si bien su lenguaje bebe también de la lección de Scelsi, Nono y el espectralismo francés, adquiriendo progresivamente un tono personal. A la utilización de procedimientos fractales ha ido incorporando herramientas de tipo espectral y topológico que le han permitido ampliar y reconsiderar bajo nuevas perspectivas los principios básicos de su quehacer. Uno de los rasgos distintivos de su sensibilidad ha sido desde siempre la constante preocupación por conciliar lo microscópico y lo macroscópico: la inmersión en las fibras diminutas del sonido encuentra una precisa correspondencia en la articulación de las grandes dimensiones y de los arcos de tensión que las sustentan.

Con tranquilidad y paciencia ha esperado Posadas los inevitables frutos de un trabajo realizado con el mayor sentido del rigor y la autocrítica, al margen de las modas y sin forzar la naturaleza reservada de su carácter. La complejidad técnica y conceptual de sus piezas, que en un primer momento ha ejercido de obstáculo para su difusión, ha acabado despertando el interés de algunos de los más prestigiosos intérpretes de música contemporánea: Cuarteto Arditti, Ensemble Intercontemporain, Ensemble Cort-Circuit, Ensemble L’Itineraire...

Resplandor (poema lírico dedicado a Atón) parafrasea el título de una obra de Scelsi: *Anahit (Poema lírico sobre los nombres de Venus)*, para violín solo y 18 instrumentos. La explícita vinculación que Posadas establece con la pieza del músico italiano concierne a la relación que ahí se establece entre el solista y la orquesta. En el concierto clásico, esas dos dimensiones se articulan a partir de un enfrentamiento dialéctico que genera una sucesión entrecortada de acontecimientos sonoros. Siguiendo los pasos de *Anahit*, *Resplandor* busca en cambio una forma más natural en cuanto al discurrir del tiempo, donde solista y orquesta actúan más en comunión que en contraposición, a través de superposiciones que excluyen bruscas rupturas y fragmentaciones. Para ejemplificar los términos de esta relación, el compositor utiliza el símil del iceberg. Así como la parte visible del bloque de hielo no es sino el afloramiento de una masa sumergida y oculta, del mismo modo la parte orquestal nace y “emer-

ge” del saxofón: manifestación luminosa de la energía generada por el instrumento de metal.

En el nacimiento de *Resplendor* desempeña un papel fundamental la figura del saxofonista Andrés Gomis, para quien Posadas ya había escrito con anterioridad la pieza *Anábasis* (2002). En concreto, los materiales sonoros de *Resplendor* tienen su origen en una obra para saxofón bajo y electrónica todavía sin terminar, aunque en fase muy avanzada de gestación. La investigación realizada junto con Gomis sobre las posibilidades acústicas del saxofón bajo le permitió a Posadas enfocar la personalidad del instrumento desde una perspectiva nueva y autónoma. La atención del compositor se centró especialmente en las zonas más inéditas e infrautilizadas, sacando a la luz todo un léxico de modalidades delicadas, tenues y evanescentes que normalmente no se asocian con la sonoridad tónica del saxofón bajo, agresiva y poderosa.

Se trata, por lo general, de materiales que requieren por parte del intérprete de un gran virtuosismo, si bien alejado de los cánones tradicionales. Más que en la rapidez y en la cantidad de las notas, las dificultades tienen que ver aquí con elementos tales como el control sobre la columna de aire, la embocadura o la realización de multifónicos. No menos exigente es la exploración de los registros, que llega en determinados momentos a abarcar tesituras agudas propias del saxofón soprano. Todos estos recursos contribuyen a generar en un instrumento básicamente monódico una superposición de texturas polifónicas, pensadas como expansiones multidimensionales de un sonido base.

Del deseo de combinar estos hallazgos con la dimensión orquestal surge *Resplendor*. Debido a la delicadeza de los materiales empleados por el saxofón bajo, la orquestación es aquí menos densa que en otras piezas de Posadas, quien ha optado por una escritura más cristalina y detallista para no tapar al solista. Aun así, destaca dentro de la plantilla instrumental la presencia de dos saxofones (con un papel exclusivamente tímbrico), acordeón y piano. Si bien existe un tratamiento topológico de las alturas, estamos ante una de las obras del compositor vallisoletano en las que menos emplea procedimientos matemáticos. Con sus dieciocho minutos de duración, *Resplendor* se organiza alrededor de dos cadencias donde, pese a todo, el saxofón no llega a tener verdaderos solos, sino que dialoga con grupos instrumentales más reducidos en episodios de sabor camerístico.

Posadas revalida así el interés por un instrumento que, además de en *Resplendor* y *Anábasis*, aparece también en *Magma*, *Versa est in luctum* y *Nebmaat*. Una presencia justificada por la capacidad del saxofón para recorrer toda la franja del espectro abarcando los dos extremos de la delicadeza, por un lado, y del grosor y la rugosidad, por otro.

Albert ROUSSEL (1869-1937):
Sinfonía nº 3 en Sol menor, Op. 42

Nacido en Tourcoing el 5 de abril de 1869, Albert Roussel tuvo unos comienzos atípicos para un compositor. En 1887 entró en la Escuela Naval de Brest convirtiéndose en oficial de marina. Siete años más tarde, su vocación musical le impulsó a abandonar los barcos y a instalarse en París para perfeccionar sus estudios musicales. Ahí, su formación se desarrolló fuera del ámbito del conservatorio: estudió contrapunto y fuga con Eugène Gigout y orquestación con Vincent d'Indy en la Schola Cantorum. Este aprendizaje contribuyó a situarle en un horizonte muy personal, emancipándole tanto de la enseñanza académica como de la influencia de los impresionistas, de los que fue contemporáneo. En efecto, Roussel siempre preferirá a la seducción tímbrica de Debussy la solidez de las formas abstractas, cultivada bajo el signo de un refinamiento controlado y sobrio. Otro aspecto distintivo de su estilo es la pulsación rítmica no convencional (aunque siempre elegante) y el gusto por las sonoridades luminosas y transparentes.

Si la *Sinfonía nº 2* había representado una excepción dentro del catálogo del autor por su amplitud, corte formal y color tímbrico, la *Tercera* marca la recuperación de un espíritu que cabría definir de neoclásico. Roussel la compuso entre los años 1929-1930 respondiendo a un encargo de la Sinfónica de Boston y de su director Serge Koussevitzky (gran defensor del músico francés) para celebrar los cincuenta años de la fundación de la orquesta. Además de Roussel, fueron elegidos también Honegger (*Sinfonía nº 1*), Stravinsky (*Sinfonía de los Salmos*), Hindemith (*Konzertmusik op. 50*) y Prokofiev (*Sinfonía nº 4*).

En su estreno (el 17 de octubre de 1930 en Boston), la sinfonía fue recibida con un extraordinario favor de crítica y público. El propio Roussel, consciente del valor de la obra, escribió entonces: “Es mi mejor composición, y creo que todo el mundo tiene esa misma impresión”. La *Sinfonía nº 3* se subdivide en los cuatro movimientos tradicionales. Ya al comienzo del *Allegro vivo*, las cuerdas definen a la perfección el estilo del compositor: contundencia rítmica, tono expresivo algo distanciado y seco, pero al mismo tiempo flexible. Las maderas dibujan un segundo tema más lírico. Domina el movimiento una atmósfera festiva, con puntas de exaltada celebración, lo que le hizo decir a Poulenc: “¡Es una verdadera maravilla reunir tanta primavera y tanta madurez!”.

El *Adagio* ratifica la extrañeza del compositor para la expansión sentimental, a la que contraponen la nitidez de los perfiles sonoros y el talante objetivo de la forma. La lección de D'Indy asiste a Roussel en el carácter contrapuntístico del discurso. La melodía principal, encomendada a las cuerdas, se desarrolla con nobleza, amplitud y profundidad. Las maderas introducen una sección central más agitada y ácida, que culmina en un *fugato* de toda la orquesta, no sin antes haber otorgado al violín solo una intervención destacada. El discurso se apacigua y regresa la sección inicial en un clima no exento de severa intensidad, que desemboca en una coda protagonizada por el lirismo del violín solista.

El *Vivace* es otro logro del compositor. El componente rítmico vuelve a un primer plano en este scherzo que combina con efectividad dos temas, uno confiado a la cuerda y otro a la madera. Con acentos que en algunos momentos parecen más

propios de Prokofiev, Roussel ofrece una nueva prueba de su juventud interior, como ocurre también en el *Allegro con spirito*. Aquí, el autor revalida el talante lúdico y vivaracho que había hecho su aparición en el primer movimiento. En la parte central, el violín solo abre de repente un paréntesis lírico secundado también por el clarinete, la trompa y el fagot. El material temático, aquí como en los casos anteriores, procede de una célula de cinco notas que unifica los cuatro movimientos y que la orquesta declama con vigor en los compases finales.

Stefano Russomanno