

NOTAS AL PROGRAMA

*Concierto del 27 de octubre de 2008
(Auditorio Nacional, Sala Sinfónica)*

Pieter Wieselwey, violonchelo

Lola Casariago, mezzosoprano

Gustavo Peña, tenor

Felipe Bou, barítono

José Ramón Encinar, director

Gerardo GANDINI (1936):

Eusebius

En el pasado mes de marzo se fallaba en Madrid la VIII edición del Premio Tomás Luis de Victoria que la SGAE concede a compositores del ámbito hispano en reconocimiento a la valía y al general aplauso alcanzados por su obra. Y el galardonado en 2008 resultó ser el maestro argentino Gerardo Gandini, compositor, pianista, director de orquesta, profesor y organizador de actividades musicales, sin duda una de las grandes figuras de la música argentina e hispanoamericana del último tercio del siglo XX y de lo que llevamos del XXI, uno de los músicos que más honda huella están dejando en su caminar. Este premio ha supuesto en nuestro ambiente un nuevo toque de atención sobre tan importante figura de la música actual y traerá, en un futuro muy próximo, elementos de acercamiento a su personalidad y a su obra. Serán bienvenidos, porque son convenientes.

Discípulo de Alberto Ginastera en Buenos Aires y de Goffredo Petrassi en Roma, sus principales maestros de piano fueron Pía Sebastiani, Roberto Caamaño e Ivonne Lloriod. Como pianista, además de defender su obra y de actuar como solista en importantes salas de conciertos del mundo, Gandini colaboró con Astor Piazzolla y su grupo en alguna de las actuaciones y de las giras internacionales de mayor calado del gran maestro del tango de concierto. El catálogo compositivo de Gandini abarca obras en los más variados géneros musicales y muchas de sus composiciones han sido galardonadas en Argentina e internacionalmente. De él nos interesa hoy especialmente esa parcela en la que el maestro bonaerense hace explícita su devoción por uno de los grandes músicos del romanticismo centroeuropeo, Robert Schumann, devoción que probablemente nacería en el ejercicio de Gandini como pianista y que se cimentaría definitivamente en su aproximación como compositor al mundo musical, sensible e intelectual del gran músico alemán. Además de los abundantes signos de su admiración por Schumann que seguramente salpicarán muchas obras de Gandini, sus principales composiciones con abierta referencia al músico romántico son *RSch: Escenas*, para piano y orquesta; *RSch: Testimonios*, para recitador, piano y electrónica; la ópera *Liederkreis*, con libreto de Alejandro Tantanian, subtitulada *Una ópera sobre Schumann* y que se estrenó en el Teatro Colón de Buenos Aires en 2000; y las piezas escritas para piano solo y para orquesta, tituladas *Eusebius*, esto es, con directa mención del imaginario personaje que, en convivencia y dicotomía con *Florestán*, simbolizó el universo humanista, expresivo y hasta casi diríamos que el ideario intelectual de aquel gran poeta que se llamó Robert Schumann, quien -acaso porque existía

Heine (¡y qué juntura de ambos en *Dichterliebe* y en el *Liederkreis op 24!*)- decidió expresarse no en verso, sino en sonidos musicales.

En 1984, el año más "schumanniano" de Gerardo Gandini, el maestro argentino compuso *Eusebius*, para piano, cinco nocturnos escritos a partir del número 14 de las *Davidsbundlertänze op 6* de Schumann, pieza en 3/4 y en clima, efectivamente, de nocturno, la cual aparece fragmentada en los cuatro primeros nocturnos de Gandini para presentarse "recompuesta" y transfigurada en el quinto. De la obra hizo en seguida una versión sinfónica que quedaría lista en 1985 y en la que, para reforzar la idea primera de dar cuatro aproximaciones parciales y distintas a la pieza schumanniana, el maestro Gandini propone escindir la orquesta sinfónica en cuatro grupos, como cuatro orquestas de cámara individualizadas, una de ellas solamente de cuerda. El quinto de los nocturnos consiste en la interpretación simultánea -superpuesta- de los cuatro anteriores. Esta versión orquestal de *Eusebius* se da a conocer hoy en España, veintitrés años después de que Juan Pablo Izquierdo la estrenara en el emblemático Teatro Colón, dirigiendo a la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, en septiembre de 1985.

Robert SCHUMANN (1810-1956):

Concierto para violonchelo y orquesta en La menor, op 129

Pasamos de la música de Gandini, nacida de su admiración por Schumann, a la de este compositor alemán cuya carrera se llevó a cabo en el epicentro del romanticismo. El *Concierto para violonchelo y orquesta* de Schumann fue escrito en Düsseldorf, entre los días 10 y 24 de octubre de 1850. Trabajo febril el que llevó a cabo el compositor y febril expresividad la que desprende la partitura. Prototipo de obra romántica, por un lado, lo es también, por otro, del temperamento del último Schumann, desgraciadamente marcado por los trastornos y desequilibrios que le amargaron el final de la vida y, en definitiva, la acortaron drásticamente. Y no es que el *Concierto* sea trastornado ni desequilibrado, sino que se repliega sobre sí mismo extrañamente, dejando la sensación contradictoria de que es música que, pese a utilizar la voz grande de la orquesta y el formato grande del concierto, figura entre las más profundamente intimistas e introspectivas del catálogo de Schumann. Esto se traduce en que la obra ofrece una faz a veces sombría, en momentos conmovedora, inquietante en otros..., todo lo cual es compatible con que nos entreguemos a su soberana belleza.

El tema fundamental, cantado en su primera intervención por el cello sobre el lecho armónico de la orquesta, es uno de los momentos cimeros de inspiración que ha dado la música romántica. “Cantado”, en efecto, pues se diría que el instrumento quiere ser voz... A partir de aquí, la obra se desenvuelve en cierto modo con fidelidad al molde sonatístico del concierto, pero la fantasía schumanniana requiere y se toma libertades y, así, el curso del *Concierto en La menor*, con sus tres movimientos encadenados y sin la habitual cadencia para el solista, acaba por parecernos una especie de rapsodia *interiorizada* de rara belleza, original y honda.

Al *Nicht zu schnell* inicial (*No demasiado rápido* o, en la habitual terminología en italiano, diríamos *Allegro ma non tanto*) sigue el movimiento lento, indicado *Langsam* (lento, o sea, *Adagio*) y que entra en los registros más meditativos, introspectivos y líricos que el sufriente Schumann pudo descubrir en el violonchelo. Un recuerdo del memorable tema del primer movimiento actúa como transición entre el tiempo lento y el final, siendo éste un movimiento rápido, considerablemente virtuosístico aunque, con relación a las dos páginas anteriores, de menor atractivo y hondura en cuanto al material manejado. El *Concierto de violonchelo* de Schumann acaso no sea una obra perfecta... ipero cuántas obras “perfectas” nos resultan menos interesantes y nos emocionan menos! Bastaría el tan mencionado primer tema para que nos sintiéramos, inequívocamente, ante un talento musical excepcional, pero la obra es mucho más que ese momento en verdad inefable.

Schumann no escuchó nunca su *Concierto*, pues el estreno se llevó a cabo cuatro años después de su muerte, el 9 de junio de 1860. Mucho tiempo tardaría la obra en ser escuchada en Madrid, pues forma parte de las muchas que dio a conocer el maestro Arbós con "su" Orquesta Sinfónica: sería en 1917, coincidiendo en el tiempo con las aclamadas actuaciones de las huestes de Diaghilev en Madrid, con el mismísimo Nijinski de primer bailarín y con Igor Stravinsky viendo el triunfo de sus ballets *El pájaro de fuego* y *Petruchka*. Y si las dos composiciones de la primera parte, aun tan distantes y distintas, tenían su nexo, valga este recordatorio como transición hacia el contenido de la segunda parte de nuestro concierto.

Igor STRAVINSKY (1882-1971):
Pulcinella

Inmediatamente después del gran éxito que el empresario y promotor de los Ballets Rusos, Sergio Diaghilev, el bailarín y coreógrafo Leónidas Massin, el artista plástico Pablo Ruiz Picasso y el director de orquesta Ernest Ansermet habían obtenido en Londres con el estreno de *El sombrero de tres picos* de Falla -acontecimiento que se produjo el 22 de julio de 1919-, el aglutinador de todos estos talentos, Diaghilev, se dirigió otra vez a quien pocos años antes había asombrado desde París al mundo musical con tres partituras para ballet de gran impacto y bien conocidas -es decir, a Igor Stravinsky- para que surtiera al mismo equipo artístico de una nueva partitura en la que basar otro espectáculo de danza para el triunfo. Este es el origen del ballet *Pulcinella*, escrito por Stravinsky en su residencia suiza de Morges, entre los meses finales de 1919 y los primeros de 1920, y estrenado en la Ópera de París el 15 de mayo de 1920, con Massin y Karsavina en los papeles estelares de Pulcinella y Pimpinella.

Mucho se ha escrito, incluso fantaseado, sobre el proceso creativo de *Pulcinella*. En principio, se dijo que Stravinsky había compuesto su obra utilizando temas inéditos de Pergolesi que Diaghilev le había hecho llegar en misteriosos manuscritos que se habían descubierto en Nápoles. Las declaraciones del propio Stravinsky e investigaciones posteriores han demostrado que el maestro ruso utilizó más temas que los que Diaghilev le había pasado y que, por lo demás, aquellas melodías ni eran inéditas ni eran todas originales de Pergolesi. En el curso de *Pulcinella*, en efecto, se utilizan varios temas del autor de *La serva padrona* (ópera, por cierto, que Stravinsky acababa de ver en Barcelona), temas localizados en sus óperas *Il Flaminio* y *Lo frate'nnamorato*, en la cantata *Luce degli occhi miei* y en una *Sinfonía para violonchelo y continuo*; pero otros temas del ballet derivan de *Trío-Sonatas* de Domenico Gallo, de uno de los *Concerti Armonici* del conde Wassenaer (colección durante un tiempo atribuida erróneamente a Pergolesi) y de piezas de otros músicos menores, incluso alguna de autoría dudosa y alguna otra anónima.

Respetando las melodías y la base armónica (el bajo) de estos pentagramas del barroco, Stravinsky hizo música propia merced a una sabia instrumentación, a la introducción de coloraciones tímbrico-armónicas muy alejadas, por supuesto, de los originales, y a un riquísimo juego rítmico, “marca de la casa”. El resultado es una música fascinante, que tanto vale para el foso -sirviendo a la danza como base sonora- como para el escenario -como pura música de concierto-. Utilizó Stravinsky una orquesta reducida, con las cuerdas y los vientos (sin clarinetes) manejados en grupos, a la manera del *concertino* y el *ripieno* de los viejos *concerti grossi* del barroco italiano. Introdujo también tres voces solistas, pero nótese que los cantantes no encarnan a ningún personaje del ballet: en las representaciones deben situarse en el foso, pues, a todos los efectos, son como tres instrumentos más de la orquesta, aunque con papeles de solistas destacados.

La trama argumental, trazada por Diaghilev y Massin y enmarañada en la tradición de la vieja *commedia dell'arte*, puede resumirse así: Pulcinella (Polichinela) ha enamorado a todas las chicas del lugar, y los novios de éstas se confabulan para liquidarlo, pero él es el más astuto y, ayudado por un disfraz de mago y algún cómplice, y con mil y un enredos de por medio, burlará a sus rivales, los casará a cada uno con su novia, y él esposará a la más guapa, Pimpinella.

Conociendo sus famosísimas composiciones anteriores, cabe entender la general sorpresa que causó en el ambiente musical la aparición de la *Pulcinella* de Stravinsky. Con esta obra, el maestro abandonaba su “período ruso” y aportaba un prototipo de planteamiento “neoclasicista”. Para los paladines de la modernidad, con este ballet Igor Stravinsky apuntaba un lamentable retroceso estético; para los anclados en los repertorios antiguos, había puesto sus sucias manos sobre la pura belleza del barroco italiano... En fin, el tiempo pone las cosas en su sitio y hoy a nadie se le ocurre pensar que Stravinsky profanara nada, ni que con esta obra dejara de ser un genial innovador o renunciara a su personalidad... El propio compositor ruso, reflexionando tiempo después sobre su *Pulcinella* escribió: "Era una mirada hacia atrás, es cierto, la primera historia de amor en esa dirección; pero también fue una mirada en el espejo". Por añadidura, en los últimos lustros asistimos un día sí y otro también al estreno o a la reposición de obras contemporáneas que parten de músicas del pasado histórico, tomadas como motivo de recreación o simplemente como materia prima, hasta el punto de que esta tendencia a "revisitar" a los clásicos se considera como uno de los rasgos característicos de la difusa posmodernidad en la que -dicen- estamos.

José Luis García del Busto