

Orquesta Sinfónica de Tenerife

Programa nº 3

Javier Perianes

Piano

Jesús López Cobos

Director


 ORQUESTA SINFÓNICA DE TENERIFE **OST**
Abono OST 3

 Viernes 27 de noviembre de 2009 • 20.30 hs
 Auditorio de Tenerife

* Primera vez por esta orquesta

I Parte

Franz Liszt (1811-1886)
Dos Episodios del Faust de Lenau, s 110*
"Der nachtlliche Zug". *Andante moderato e maestoso*"Erster Mephisto-Walzer - Der Tanz in der Dorfschenke". *Allegro vivace, quasi Presto*
Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Concierto para piano y orquesta nº 4 en Sol mayor, op 58
*Allegro moderato**Andante con moto**Rondo: Vivace*

II Parte

Robert Schumann (1810-1856)
Sinfonía nº 3 en Mi bemol mayor "Renana", op 97
*Lebhaft [Vivace]**Scherzo: Scherzässig [Molto moderato]**Nicht schnell [Non troppo vivo]**Feierlich [Maestoso]**Finale: Lebhaft [Vivace]*

Música que narra

La metáfora narrativa tuvo un papel destacado en la renovación del género sinfónico durante el siglo XIX. Fue, tal como nos explica Julian Rushton, una de las vías creativas cuyo origen se encuentra en la obra de Beethoven, que fue seguida para intentar responder a la siguiente pregunta, planteada por muchos compositores decimonónicos: ¿qué hacer para dar continuidad al legado sinfónico dejado por el maestro de Bonn? La solución fue propuesta por Berlioz en la *Symphonie fantastique*, cuya primera versión data de 1830. Es una composición que causó una impresión notable en Liszt, uno de los máximos defensores de la música con aspiraciones narrativas, y también en Schumann. En su defensa de la música de programa, el compositor húngaro llegó incluso a proponer nuevas lecturas de obras instrumentales de Beethoven. Eso ocurrió con el movimiento lento del Concierto para piano nº 4. Para Liszt, estaba directamente asociado con el mito de Orfeo. Efectivamente, su estructura peculiar —con la alternancia entre las imprecaciones de las cuerdas y las respuestas del solista, serenas y persuasivas— sugiere, como tal vez el lector ya haya adivinado, la conocida escena en la que el hijo de Apolo, buscando a su amada Eurídice, se enfrenta con las Furias que guardan las puertas del infierno. Schumann que, como hemos apuntado, también trabajó las posibilidades de conectar música instrumental y narración, mostró, sin embargo, algunas reservas acerca de lo que Liszt hizo en sus poemas sinfónicos. Lo podemos leer en sus palabras:

Aunque todas sus obras son bellas [las orquestales de Liszt], aquí y allá su belleza escapa a nuestra percepción. A veces parece como si se extraviara por los caminos pétreos y áridos de la armonía, abrumado por el emparrado denso y exuberante de una ornamentación iridiscente que todo lo envuelve. El resultado es que ambos rasgos —palabra y música— al actuar contra la forma rígida, confunden a algunos espectadores y a otros les afectan de modo poco grato.



Hector Berlioz

Franz Liszt

Doborján, 22-X-1811; Bayreuth, 31-VII-1886

Dos Episodios del Faust de Lenau, s 110

Composición: 1861.



Como acabamos de ver, Liszt defendía la dimensión expresiva de la música y su capacidad para traducir estados de espíritu provocados por determinadas experiencias, naturales —un paisaje— o artísticas —pinturas u obras literarias—. En segundo lugar, Liszt transpuso a orquesta el trabajo sobre el color instrumental que, con anterioridad, había experimentado en el teclado. Contrariando la mediocridad técnica de las orquestas de la segunda mitad del siglo XIX, inventó a través de la instrumentación nuevas sonoridades que, a su vez, estaban asociadas a los diferentes modos de expresión que pretendía desarrollar en cada obra. Desde el punto de vista formal, sin embargo, se sirvió de esquemas formales heredados de la tradición, por ejemplo de la forma de sonata, dando la necesaria unidad a las obras mediante la transformación de temas claramente reconocibles, así como mediante un sólido mapa armónico.

Su punto de referencia para esta renovación se encontraba en la Sinfonía nº 6 “Pastoral” (1803), que inspiró a numerosos compositores a partir de la década de los veinte del siglo XIX. Mencionaremos además la influencia del género obertura, cuyo prestigio provenía también de Beethoven, de obras como *Coriolano* (1807) o *Egmont* (1810). Si en la Sinfonía “Pastoral” encontramos el uso de motivos recurrentes, en *Coriolano* Beethoven se sirve de la transformación, en este caso como metáfora de la muerte del héroe protagonista. Por último, recordaremos, aunque no se relaciona con las obras incluidas en este programa, la introducción del coro en la Novena Sinfonía, a partir de la cual se creó el modelo de la sinfonía coral, utilizado por diversos compositores, entre ellos Liszt en una de sus obras con tema faustiano: la *Sinfonía Fausto*.

Para esta obra Liszt se inspiró en la primera parte del *Faust* de Goethe, centrándose en la descripción del carácter de los protagonistas, es decir, en una trágica relación amorosa surgida entre el filósofo Fausto y la inocente y apasionada Gretchen que, seducida y deshonrada, acaba condenada públicamente. Liszt incluyó en 1857, pero después del estreno, un “Coro Seráfico” como *finale*, donde se repiten las célebres palabras que cierran la alegoría de Goethe: “El Eterno-Femenino nos atrae hacia lo alto”. La salvación de Fausto se hace posible gracias a la intercesión de la pura Gretchen en los cielos. Liszt revisitó el mito seguidamente, aunque con una perspectiva bastante diferente, completamente mefistofélica, y basada en el poema épico *Faust*, concluido por Nikolaus Lenau en 1836. Lenau y Liszt tenían en común su ascendencia húngara y su profundo romanticismo, aunque el del escritor está tintado por una desesperación que el muy activo y bastante católico Liszt raramente mostró. Lenau forma parte de su misma generación, pero fue, como Schumann —aquejado también de una grave enfermedad mental—, uno de los artistas que no llegó a conocer el pragmatismo que dominaría la segunda mitad del siglo XIX. Otra de sus obras inspiró a otro compositor famoso por su dominio de la orquesta: nos referimos a *Don Juan*, en el que Richard Strauss basó su célebre poema sinfónico. Lirismo y pesimismo se unen en su poesía, que se tiene en alta estima en la historia de la literatura alemana.

El trabajo de Liszt en los *Episodios del Faust de Lenau* es, más o menos, contemporáneo del que realizó para la *Sinfonía Fausto*. Ambos fueron escritos para orquesta y, posteriormente, transcritos para piano y para dos pianos. El primero, “La procesión nocturna”, describe el encuentro de Mefistófeles, en el bosque, con los fieles, mayoritariamente niños, que participan en una procesión. No consigue controlar la envidia y la rabia que le provoca la sencillez de su fe, por lo que acaba llorando. El segundo, “Danza en el albergue del pueblo” —que en realidad corresponde a un episodio que ocurre antes en el drama de Lenau—, fue así descrito por el autor de la música:

En el albergue del pueblo se festeja una boda, con música y baile. Mefistófeles y Fausto pasan por allí, y el primero convence al segundo para pasar y unirse a la celebración. Mefistófeles le coge el violín a uno de los músicos del pueblo y comienza a tocarlo de forma indescritiblemente seductora y embriagante. El enamoradizo Fausto danza salvajemente con una de las muchachas más bellas del pueblo [en realidad, la novia recién casada]; bailan enloquecidamente un vals que les conduce fuera de la sala, hacia el exterior, a los bosques. El sonido del violín se escucha cada vez más alejado, y, por fin, hacen su aparición el ruiseñor y su amorosa canción.

Liszt, con su música, ‘filma’ el momento en el que Mefistófeles afina el violín —intervalos de quinta que preludian el vals— e inicia el seductor tema que deja encantados a todos los presentes y bajo cuya protección se escabullen los dos amantes. Al final, después del canto del ruiseñor, da a oír el clímax que alcanzan en el bosque Fausto y su bella. Después, evocando de nuevo la figura de Mefistófeles, se escucha de nuevo la melodía con la que había conseguido hechizar a todos los participantes en la fiesta.

Ludwig van Beethoven

Bonn, 17-XII-1770; Viena, 26-III-1827

Concierto para piano y orquesta nº 4 en Sol mayor, op 58

Composición: 1806. Estreno: Palacio Lobkowitz, Viena, III-1807



Beethoven fue, durante años, aplaudido fundamentalmente como pianista. Conforme las noticias que nos han llegado de aquella época, Beethoven se destacaba por su fuerza y por la expresividad de sus interpretaciones, así como por su talento para la improvisación. Uno de los primeros testigos de su estilo fue el pianista y virtuoso Gelinek, que, según cuenta Thayer en su célebre biografía, exclamó lo siguiente: “¡Ah, no es un hombre, es un demonio! Me va a matar a mí y a todos, de tanto tocar. ¡Y cómo improvisa!”. El suyo era, sin embargo, un estilo poco cuidado, como también sabemos por comentarios de Cherubini y Clementi. Este último, que, no obstante, editó en Londres varias obras pianísticas de Beethoven, afirmó en 1805 que su ejecución era “sin refinamiento y, con frecuencia, impetuosa, como él mismo, aunque siempre repleta de espíritu.” Beethoven se distinguía por la búsqueda casi obsesiva del legato, que obtenía tocando con los dedos siempre “pegados” al teclado. En sus partituras se encuentran nuevas digitaciones y texturas, así como escalas, arpeggios y notas dobladas en diferentes intervalos que, imaginamos, él debía tocar a una velocidad entonces inaudita. Sus conciertos para piano, por supuesto, reflejan, sus capacidades técnicas y expresivas.

El proceso creativo de sus cinco conciertos para piano estuvo marcado por imprevistos y atrasos. Pasó por largas fases de revisión, documentadas en los apuntes que nos han llegado, y, en lo que se refiere a la parte pianística, permanecieron sin notación hasta las vísperas de la edición, ya que, cuando Beethoven los tocaba, la improvisación jugaba un papel importante. A este respecto, es conocido el episodio relativo al estreno del Concierto nº 3, contado por el pianista que ayudó a Beethoven a pasar las hojas, en las cuales, según él, sólo había garabatos y jeroglíficos. Los cinco conciertos fueron publicados en vida del compositor, poco después del estreno. Eran ediciones formadas por las partes instrumentales y por la parte pianística reforzada por una reducción de la orquesta, como era entonces habitual. Las partituras completas de orquesta comenzaron a generalizarse en la segunda mitad del siglo XIX. Por ejemplo, la del Concierto nº 4, uno de los menos programados, no fue publicada hasta 1861.

De este concierto existe constancia documental de sólo dos presentaciones en vida del compositor. Hasta su recuperación, en 1836, gracias a Mendelssohn, permaneció escondido para el público. Sus características son opuestas a las del asertivo universo del estilo heroico, cosa que puede haber favorecido su olvido. El inicio —con el piano solo en *pianissimo*— retoma un gesto ya utilizado en el movimiento lento del Tercer Concierto, contrariando la convención de empezar de forma claramente afirmativa. La partitura presenta la cohesión motivica extrema que asociamos al mejor Beethoven, así como una interesante utilización del contraste como principio constructivo, contraponiendo estatismo y dinamismo. Especialmente en los movimientos extremos, la obra anticipa a Schubert en lo que se refiere al uso de las posibilidades abiertas por la armonía, la instrumentación y el ritmo para transformar la audición en una especie de viaje que nos lleva por un paisaje en perpetuo cambio. Demuestra, además, claramente la forma como Beethoven integró un estilo improvisado dentro de una composición que respeta las secciones habituales.

Robert Schumann

Zwickau, 8-VI-1810; Bonn, 29-VII-1856

Sinfonía nº 3 en Mi bemol mayor "Renana", op 97

Composición: 1850. Estreno: Düsseldorf, 6-II-1851.



Los compositores decimonónicos eran conscientes de que, al escribir una sinfonía, estaban dando continuidad a una tradición iniciada y fijada en las obras escritas por Beethoven. Pero, al mismo tiempo, también estaban convencidos de la responsabilidad de actualizar el género. La sinfonía se convirtió en un género de prestigio, en torno al cual surgieron interesantes debates. Schumann, en los escritos sobre obras sinfónicas que escribió a lo largo de la década de los treinta, alertó contra la transformación de la estructura clásica en una fórmula vacía e insípida y defendió la necesidad de investir el género de un componente "ético" —serio y consistente desde el punto de vista de la expresión de un carácter nacional— y de un contenido "expresivo" que permitiera unificar todos los movimientos bajo el signo de un único concepto. La solución al problema planteado por esta necesidad expresiva se encontró en la transformación metafórica de la sinfonía en una especie de narración. Por ello, tuvo una considerable importancia la tendencia hacia la expansión de las formas tradicionales, aplicando la idea de continuidad entre movimientos y estableciendo conexiones temáticas entre ellos.

En 1841, Schumann se dedicó principalmente a la composición para orquesta. Escribió entonces dos sinfonías, la Primera, op 38, conocida como "Primavera" y la Cuarta, en Re menor. Confrontado con el problema de desarrollar material de carácter lírico en la nueva concepción dinámica de la sinfonía posterior a Beethoven, Schumann utilizó Schubert como modelo, introduciendo al mismo tiempo sus propias soluciones. La Primera Sinfonía está inspirada en un poema de Adolf Böttger, así que se coloca a medio camino entre el género clásico y la música de programa. Schumann, por ejemplo, sustituyó el tradicional punto de recapitulación del primer movimiento con una sección de carácter apoteósico en la que se insiste en el tema principal. El tono es sinfónico, pero no se observan las convenciones formales del género. La obra fue estrenada por Mendelssohn en la Gewandhaus de Leipzig en 1841. En la Cuarta Sinfonía, Schumann retomó la solución utilizada por Mendelssohn en la Sinfonía "Escocesa" y en *Lobgesang* de unir entre sí los cuatro movimientos sin interrupción. Por ejemplo, la pausa entre el segundo y el tercer movimientos tiene más bien una función dramática, introduciendo un cierto elemento de 'suspense'. O podemos pensar en la llegada al cuarto movimiento mediante una transición que sirve de puente de unión con el anterior. Fue publicada en 1851, en una segunda revisión.

Schumann escribió dos sinfonías más, en 1846, la Segunda, y en 1851, la Tercera. Su Sinfonía nº 2 presenta ecos de la Sinfonía "Grande" de Schubert, y está también concebida de forma cíclica. Por su parte, la Sinfonía nº 3 que escucharemos en este concierto, conocida como "Renana", introduce el pintoresquismo y el color local a través de la referencia a melodías populares y valsos originarios de Renania. Coincide con el origen de su interés por las recolecciones de músicas tradicionales, documentado en su biblioteca. Además, según Clara Schumann dejó registrado en su diario, su marido pretendía evocar la vida campesina de las orillas del Rin. Un paseo campestre cerca del río le inspiró el "Scherzo". La obra es también un monumento de exaltación alemana, en la medida en la que evoca una ceremonia solemne ocurrida en la Catedral de Colonia. No tenemos, sin embargo, ninguna llave que nos permita relacionar la música de los restantes movimientos con episodios concretos o imágenes que el compositor quisiese evocar. Por supuesto, esto es perfectamente indiferente, ya que, por un lado, en lo que se refiere particularmente al movimiento inicial, podemos penetrar en ellos mediante otro tipo de referencias formales y, por otro, porque pueden encuadrarse en la experiencia "alemana" de la naturaleza y la religión.

El animado movimiento inicial, en forma de sonata, basa su primer tema en el salto ascendente de intervalo de cuarta que domina la obra —incluyendo el segundo tema y los restantes movimientos con excepción del central—. Rítmicamente es una de las obras orquestales más intrincadas de Schumann, caracterizada por las síncopas y por la manera como contraría la regularidad métrica. Los valsos —o, más bien, *ländler*— del siguiente movimiento y la, por así decirlo, canción sin palabras que constituye el central, evocan la serenidad de la vida en medio de la naturaleza, mientras que el coral del cuarto movimiento nos sitúa directamente en una solemne manifestación de fe. La "bóveda" de la construcción es el quinto y último movimiento, que se presenta como una continuación del anterior, basándose y variando su tema principal para transformarlo en un canto de triunfo. Por cierto, ese número impar de movimientos es el mismo que utilizó Beethoven para la "Pastoral" y Berlioz para la *Symphonie fantastique*, lo que estrecha todavía más los lazos entre estas obras.

© Teresa Cascudo García-Villaraco

Editado por:

Cabildo de Tenerife • Patronato Insular de Música • TEA Tenerife Espacio de las Artes • Avda. de San Sebastián, 8. 3ª Planta • 38003 Santa Cruz de Tenerife • España

Teléfono: 922 849 080 • Fax: 922 239 617 • E-mail: info@ost.es • Internet: www.ost.es

Coordinación editorial: Miguel Ángel Aguilar Rancel • Ayudante coordinación editorial: Marisa Gordo Casamayor • Diseño Gráfico: Zubiria Tolosa