

Orquesta Sinfónica de Tenerife

Programa nº 6

Martina Filjac

Piano

Michal Nesterowicz

Director

Abono OST 6

Viernes 18 de diciembre de 2009

20.30 hs

Auditorio de Tenerife

* Primera vez por esta orquesta



La Orquesta Sinfónica de Tenerife es un proyecto cultural del Cabildo de Tenerife



Patrocina:



FUNDACION JESUS SERRA
Grupo ESCUELA DE COCINA

Colaboran:



I Parte

Isabel Urrutia (1967)

Gerok, para orquesta

—obra ganadora de la IV edición del Concurso de Composición musical de AEOS—*

Movimiento I

Movimiento II: *Trés calmement, léger, éthéré*

Movimiento III

II Parte

Jean Sibelius (1865-1957)

Sinfonía nº 2 en Re mayor, op 43

*Allegretto**Tempo andante, ma rubato**Vivacissimo**Finale: Allegro moderato*

Béla Bartók (1881-1945)

Concierto para piano y orquesta nº 3,

Sz 119*

*Allegretto**Adagio religioso**Allegro vivace*

Isabel Urrutia

Algorta, Vizcaya, 1967

Gerok, para orquesta.

Composición: 2007. Estreno: Oviedo, 28-XI-2008.

Isabel Urrutia Rasines nace en Algorta, Vizcaya, en 1967. Realiza estudios de composición, piano y pedagogía musical en el Conservatorio Superior de Música de Bilbao, ampliando los de composición y dirección de orquesta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Ha completado estudios con Francisco Escudero y José Luis Campana entre otros. Ha dictado conferencias sobre su música en la Universidad del País Vasco y clases magistrales de composición en Argentina, Chile y Alemania. Sus obras han sonado en conciertos y festivales de música en España, Europa, Estados Unidos, América Latina y Japón. Varias de ellas han sido estrenadas por solistas internacionales tales como André Cazalet —trompa—, Jean Geoffroy —percusión—, Pierre Strauch y Eric Marie Couturier —violonchelos—, Julian Guenebaut —piano— o Iñaki Alberdo —acordeón—. Desde 2002 forma parte del Ensemble Arcema de París. Actualmente forma parte del Departamento de Análisis, Composición y Dirección de Musikene, el Centro Superior Superior de Música del País Vasco, en San Sebastián.

Interesada en la investigación tímbrica y sonora, ha compuesto obras para formaciones de cámara poco frecuentes, como *Oihartzunak [Ecos]* para acordeón y saxofón. Esta obra surgió al proponerle al acordeonista Virginia Cortés que escribiese una obra para estos instrumentos. La obra fue estrenada en Bilbao en 1998 junto con el saxofonista José Vicente Ripoll, en un concierto organizado por Kuraia, grupo de música contemporánea de Bilbao. Su obra *Gogoan*, para txistu y tamboril, recibió el primer premio en el concurso de composición organizado por la Asociación Berziztu Elkarte en el año 2001. Otra obra de la autora, *Nahas - Mahas* (2002) para saxofón, acordeón y percusión fue estrenada en Rentería en 2003. En 2008 el percussionista canadiense

Morris Palter interpretó *Mandalaren baitan*, una obra de multipercusión en la que se emplean tambores hechos con diferentes materiales. Recientemente, el 10 de noviembre estrenó *Dharma*, una pieza para flautas, clarinetes, piano, violín y violonchelo en XXIX Festival BBK de músicas actuales 2009.

Gerok obtuvo el Premio de Composición de la AEOS [Asociación Española de Orquestas Sinfónicas] en su edición de 2007. Su autora describe la obra de la forma siguiente:

“Esta obra consta de tres movimientos.

El primero está compuesto sobre la idea de ataque y resonancia. El auditor escuchará grandes bloques de orquesta, *tutti*, a veces aislados o a veces en grupos de dos, tres, cuatro, cinco. . . Estos bloques desprenden resonancias “artificiales” elaboradas por diferentes técnicas de composición y *modes de jeux* [efectos].

A medida que el discurso avanza estos bloques sonoros y sus respectivas resonancias se interpenetran y se funden entre ellos, dando como resultado “formas sonoras” complejas y variadas.

El segundo movimiento se fundamenta en la idea de la línea ondulante, reemplazando la idea del bloque sonoro, de la verticalidad del primer movimiento y guardando un hilo conductor común con el movimiento anterior: la resonancia. Las líneas proliferan hacia una polifonía que se extiende progresivamente, desde las maderas a los metales y a las cuerdas. La percepción auditiva es la de una textura que se construye y se desintegra hacia el final del movimiento. En un segundo plano evoluciona la idea de la resonancia, representada por un amplio espectro sonoro. A diferencia de lo ocurrido en el primer movimiento, esta vez la resonancia se desarrolla en un tiempo musical diferente, de evolución muy lenta, casi sin conexión con la polifonía del primer plano sonoro.

El objetivo del compositor es lograr dos tiempos simultáneos de evolución independiente y dos planos sonoros diferentes, donde el segundo plano ayuda a que se ponga en relieve el primer plano perceptivo.

En el tercer movimiento volvemos a escuchar los bloques sonoros esta vez multiplicados en grupos de duraciones cortas y asociados a la acentuación de un patrón rítmico que da unidad a todo el movimiento. Este sustrato rítmico es sometido a técnicas de contracción y dilatación de sus células constitutivas y desarrollado por una multiplicidad de articulaciones. Hacia el final de la obra, a modo de retorno, escuchamos nuevamente la idea de resonancia de los dos movimientos anteriores, en las cuerdas, percusiones y maderas, en otro tiempo musical diferente, estático, que sirve de fondo y pone de manifiesto la idea principal de este movimiento final: el patrón rítmico”.

Gerok fue estrenada el 28 de noviembre de 2008 en el Teatro Príncipe Felipe de Oviedo por la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias, bajo la batuta de Maximiano Valdés.

Béla Bartók

Nagyszentmiklós, Hungría, hoy Sinnicolau Mare, Rumanía, 25-III-1881; Nueva York, 26-IX-1945.

Concierto para piano y orquesta nº 3, Sz 119

Composición: verano de 1945. Estreno: Filadelfia, 8-II-1946.



El tercer concierto para piano fue la última composición que escribiera Béla Bartók. En 1945, ya gravemente enfermo, aún tuvo ánimo y deseo suficientes para escribir una obra de proporciones perfectas y de invención prodigiosa, dejando perplejos tanto a sus seguidores como a sus detractores. Escribía prácticamente desde la cama, ayudado por su hijo Péter para las tareas menores de preparar el papel o escribir las líneas divisorias. Bartók sabía que tenía que racionar sus fuerzas si quería terminar lo que se había propuesto: un concierto para piano, su instrumento; un concierto que él, retirado de los escenarios desde enero de 1943, ya no podría tocar.

El joven Béla Bartók ingresó como brillante pianista en la Real Academia de Música de Budapest en 1899. Fiel a sus orígenes húngaros —y reacio a abandonar a sus seres queridos— rechazó la posibilidad de estudiar en Viena y se formó como virtuoso, quedando sus estudios de composición en un plano secundario por consejo de sus profesores. Tenía una excelente capacidad para la lectura de música y era muy solicitado como acompañante de otros instrumentistas. En sus años de formación como compositor (1899-1907) hay que destacar dos grandes influencias: en primer lugar, la música de Richard Strauss, sobre todo *Also sprach Zarathustra* y *Ein Heldenleben*, que llegó a memorizar. La otra, un creciente deseo de independencia de la cultura invasora austro-alemana, un giro hacia la cultura propia de Hungría. Su amistad con otro joven y prometedor compositor, Zoltán Kodály propició su otra vocación: investigar en el folclore con métodos rigurosos y con el oído atento a lo que realmente cantaba y tocaba el pueblo, no a las adaptaciones más o menos estandarizadas de lo que se conocía como música popular. Béla Bartók fue durante toda su vida un infatigable buscador de distintas manifestaciones musicales, no sólo en su país, sino en Eslovaquia, Rumanía, Serbia, Croacia, Turquía e incluso el norte de África. Le interesaba encontrar las fuentes

puras de la cultura popular, no contaminadas por la perniciosa influencia urbana. Su oído atento y su posterior estudio minucioso de las grabaciones en cilindros Edison le pusieron en contacto directo con una forma de hacer música de medidas irregulares, de escalas modales, de procedimientos expresivos peculiares y muy diferentes entre sí, que inspiraron buena parte de su trabajo como compositor. Asimismo, observó cómo los instrumentos de percusión —tan utilizados en el folclore del norte de África— aportaban una nueva dimensión a la expresión musical. La riqueza y variedad de los distintos folclores que estudiaba y un rechazo consciente de la estética postromántica eclosionan en su primera obra de sello personal: *Las Catorce Bagatelas* op 6 para piano de 1908. A esta siguen las dos elegías y, en 1911, su obra más atrevida hasta entonces: *Allegro Bárbaro*.

La relación entre los estudios del folclore y su producción original, sin ser directa, conducen a Bartók al desarrollo de un lenguaje individual y elaborado, alejado de la convención postromántica y muy respetado por la vanguardia atonal. Varias obras se interpretan en Viena en la sociedad de conciertos Verein für Musikalische Privataufführungen de Schönberg. Sin embargo, aunque en *El mandarín maravilloso* [*A csodálatos mandarin*] —Sz 73— y otras obras de principios de los años veinte presentan las doce notas de la escala en densas texturas y complejos ritmos, Bartók nunca asumió los planteamientos atonales de la Segunda Escuela de Viena, considerando que su música siempre estaba basada en una concepción tonal. También se cuidaba de mantener una división tajante entre su labor de musicólogo y su creación original. En las instrucciones que envió al director Ernst Lazko para la representación de *El Castillo del Duque Barbazul* [*A kékszakállú herceg vára*] —Sz 48— en Weimar en 1924, le dice punto por punto:

... Respecto a la interpretación, quisiera pedirle que tenga en cuenta lo siguiente:

- (1) No exagere los pasajes de apariencia folclórica de esta pieza.
- (2) Nunca uso melodías folclóricas originales ni en mis obras para el teatro ni en mis otras composiciones.
- (3) mi música siempre es tonal.
- (4) no tiene nada que ver con la tendencia “objetiva” e “impersonal”.
(¡así que hay que concluir que no es “moderna” en absoluto!).^{1,2}

En el catálogo de Bartók³ se pueden observar periodos largos sin producción. En parte se explican por su desánimo al ver la respuesta del público a su peculiar sistema armónico y sus “extrañas” melodías, y en parte por la dificultad de encontrar productores para *El mandarín maravilloso*, *El Príncipe de madera* [*A fából faragott királyfi*] o su ópera *El castillo del Duque Barbazul*. No hay que olvidar, por otro lado, que sus viajes como concertista, tanto como solista como acompañando al piano a los grandes violinistas húngaros de la época, le mantenían ocupado y alejado de la composición. Además, en determinados momentos se volcaba en sus investigaciones etnomusicológicas. En 1934 consigue al fin que la Academia de Ciencias de Budapest le encargue la publicación de sus trabajos —¡más de 13.000 registros de música popular!— y puede abandonar la docencia del piano. A partir de entonces escribe nuevas obras casi únicamente a petición de instrumentistas o directores de orquesta.

En 1940 su situación financiera empeora; a causa de la guerra en Europa Bartók dejó de percibir los derechos de las obras publicadas por Boosey y Hawkes de Londres, y cuando llegó a Nueva York no consiguió ningún encargo. Los años en Estados Unidos empezaron con una falta casi total de actividad creadora, si exceptuamos la conversión en concierto para dos pianos de su anterior Sonata para dos pianos y percusión, Sz 110. Paradójicamente, cuando la salud de Bartók empeoró, sus perspectivas de trabajo mejoraron: en sus últimos dos años de vida escribe tres de sus piezas más conocidas: Concierto para orquesta, Sz 116, Sonata para violín solo, Sz 117 y Concierto para piano nº 3. Las dos primeras sí fueron peticiones, pero el Concierto para piano nº 3 fue compuesto por propia iniciativa, lo que le confiere casi el estatus de testamento musical.

Veamos de cerca cómo se sucedieron los acontecimientos en esa última etapa de la vida de Bartók. A finales de los años treinta la vida en Budapest se vuelve cada vez más difícil, no ya para los contrarios al régimen del Almirante Horthy como Bartók —que ya en 1931 se negó a recoger la medalla Corvin de manos del gobernante—, sino también para cualquiera con sentido común. Bartók, a diferencia de su amigo Kodály, se ve incapaz de soportar la intolerancia y la ignorancia; entre otras cosas le pone frenético la absurda manía de las autoridades que, contra toda evidencia, insisten en otorgar un ficticio origen ario al pueblo húngaro. También el avance del nazismo asusta a Bartók, pero la perspectiva de salir de su querida Hungría —a la que estaba profundamente unido tanto por sus investigaciones musicológicas como por estar cerca de su madre, Paula Bartók, ya de edad avanzada—, le causaba un profundo pesimismo. En una carta al compositor Sándor Veress fechada en abril de 1939 le comunica sus temores de que en cualquier otro país su futuro será meramente, “vegetativo”. Dice: “No veo en ninguna parte un país adonde valga la pena ir, si se aspira a algo más que puro vegetar.

1 Carta a Ernst Lazko, del 16 de diciembre de 1924, en *Béla Bartók Briefe*, ed. János Demény, Budapest, 1973, vol. 2, pág. 50.

2 Comillas en el original.

3 Hay cuatro sistemas de catalogación de la obra de Bartók:

1. El de opus asignado por el propio compositor que sólo considera las obras de mayor importancia. A partir del opus 21 Bartók dejó de asignar números.
2. Las iniciales DD, que corresponden al catálogo temático de las obras de juventud, realizado por Denijs Dille, en 1974 que recoge las composiciones entre 1890 y 1904.
3. Las iniciales Sz, el más utilizado. Corresponde al realizado por András Szollosy en 1956.
4. Las iniciales BB, que es la forma más reciente. Se refiere al índice cronológico realizado por László Somfai en 1996. Va del 1 al 129.

Así que, de momento no sé qué hacer, aunque mi intuición me dice que cualquiera que tenga la oportunidad debería irse”⁴. Dos acontecimientos hacen que finalmente se decida por el exilio: Paula Bartók fallece en diciembre de ese mismo año y una breve gira a Estados Unidos en abril y mayo de 1940 —en donde graba con el clarinetista Benny Goodman y el violinista Szigeti su trío de cámara *Contrasts*, Sz 111— le hacen decidirse a abandonar Europa indefinidamente y se instala en Nueva York en octubre de 1940 con su segunda esposa, Ditta Pásztory⁵.

Los primeros tiempos fueron duros; encomendados a la filial americana de la editorial Boosey and Hawkes,⁶ que no conocía bien los circuitos musicales norteamericanos, los conciertos del matrimonio Bartók no tuvieron el atractivo que el público esperaba: su austera presencia escénica, la desigualdad entre ambos —prácticamente Ditta era una concertista principiante que había debutado en Budapest en 1937— y su negativa a interpretar obras más asequibles al público estadounidense, ocasionaron su progresivo abandono de los escenarios. Como hiciera tiempo atrás en Budapest, como no se le demandaban ni composiciones ni conciertos, Bartók volvió a la investigación: durante los dos primeros años se dedicó casi por entero a la investigación etnomusicológica, tanto preparando la edición de su propio material recogido en Rumanía como estudiando la colección Parry de dos mil seiscientos discos de música serbo-croata para la fundación Ditson de la Universidad de Columbia. Esta última ocupación constituía su principal —y modesta— fuente de ingresos. Pero en abril de 1942, Bartók empezó a dar muestras de gran fragilidad: fiebre alta e imposibilidad de trabajar por agotamiento, complicaciones pulmonares. . . No se le diagnosticó entonces la “policitemia vera”, la enfermedad que padecía, y en 1943 ya se había convertido en leucemia. Un antiguo alumno consiguió que Bartók aceptara que la Asociación Americana de Compositores, Escritores y Editores —la ASCAP— corriera con los gastos del tratamiento en Saranac Lake, una pequeña población al norte de los Adirondacks⁷. Durante el verano de 1944, se repuso lo suficiente como para poder volver a componer, esta vez un encargo para la brillante Orquesta Filarmónica de Boston. Esta obra no es otra que el Concierto para orquesta. Su rotundo éxito el primero de diciembre de 1944, presenciado por el propio Bartók, le hizo concebir esperanzas de una vida plena en Estados Unidos.

En el verano de 1945, Bartók volvió a Saranac, su refugio en la naturaleza, alejado del ambiente hostil y urbano de Nueva York. Allí recibió la visita de Tibor Serly, amigo y alumno, quien se sorprendió bastante al descubrir en la mesa de trabajo una composición para piano y orquesta. Entusiasmado, Bartók le contó que durante aquel verano de 1945 había ideado una nueva forma de trabajar: escribir utilizando una especie de taquigrafía que le permitía, por ejemplo, resumir todo un acorde con un solo trazo. Así decía tener prácticamente escrito el concierto para viola que el famoso solista escocés William Primrose le había pedido⁸ aquel mismo año, tal vez con la intención de completarlo más adelante si su salud mejoraba⁹. Otros encargos no llegaron ni a esbozarse, posiblemente porque Bartók quería aprovechar su mejoría para ofrecer el Concierto para piano nº 3 como regalo de cumpleaños a su esposa Ditta¹⁰. Tal vez esta fuera una motivación, pero no por ello se trata de una obra de compromiso. A punto estuvo de quedar incompleta: el 22 de septiembre ingresó en el Hospital del West Side de Nueva York, en donde falleció el día 26. Por suerte, gracias a la nueva estrategia de notación diseñada para burlar a la enfermedad, y al profundo conocimiento de Serly de la música del maestro, pudieron aparecer sobre el papel los últimos diecisiete compases que faltaban.

El 27 de septiembre el *New York Times* se hizo eco de su fallecimiento, publicando un obituario¹¹ discreto, pero sentido, en el que, además de destacar su trabajo como investigador y como profesor, se le proclamaba “uno de los compositores más importantes en el panorama musical contemporáneo” (sic). El Concierto para piano y orquesta nº 3 se estrenó al año siguiente, el ocho de febrero de 1946 en la Academia de Música de Filadelfia. Lo interpretó el pianista húngaro György Sándor y dirigió a la Filarmónica de esta ciudad su titular, Eugene Ormandy.

La reacción a esta obra póstuma fue controvertida: por un lado, sorprendió el carácter tonal de muchos pasajes y los seguidores más radicalmente

4 En JUHÁSZ, Vilmos, *Bartók's years in America*, Occidental Press, Washington D.C., 1981 —edición digital en http://www.federatio.org/mi_bibl/VilmosJuhasz_Bartok.pdf—

5 Ditta Pásztory-Bartók (1888-1982), diecisiete años más joven que Bartók, volvió a Hungría en 1946 y dedicó toda su vida a la interpretación y difusión de la música de su esposo.

6 Esta editorial se encargó de preservar y publicar la obra de Bartók desde que por motivos políticos terminara su relación con la Universal Edition de Viena en 1938. Todos los manuscritos de Bartók se enviaron primero Londres.

7 Tres veranos pasó en este lugar, los de 1943, 1944 y 1945. El invierno de 1944 lo pasó en Asheville, en Carolina del Norte. Allí termina en marzo de 1944 la Sonata para violín, Sz 117, escrita a petición de Yehudi Menuhin.

8 A principios de septiembre de 1945 escribió al violista William Primrose:

“Me complace en comunicarle que el borrador del Concierto para viola está listo. Si no se interpone nada, calculo que en cinco o seis semanas lo podré terminar y enviarle la partitura para la segunda mitad de Octubre”. —En JUHÁSZ, Vilmos, *op. cit.*—

9 Esta obra póstuma de Bartók, el Concierto para viola, Sz 120, aunque muy famosa e interpretada, sigue siendo objeto de controversia y en la actualidad hay tres versiones bastante divergentes. Lo único que escribió Bartók fueron catorce páginas con anotaciones en clave.

10 Algunos comentaristas atribuyen a esta circunstancia la diferencia en estilo de este concierto, ya que su dedicataria, Ditta Pásztory-Bartók no podría interpretar una obra en la línea sus dos conciertos anteriores por carecer de suficiente técnica. Olvidan el increíble trabajo con el timbre del instrumento y el complejo uso del pedal que exige esta obra, así como la contención y expresividad necesarias para el movimiento lento.

11 *New York Times*, 27 de septiembre 1945. Comienza así: “Uno de los compositores más importantes de música actual, fue también un destacado especialista en folclore musical y un profesor de amplia reputación. Fue el espíritu precursor de una generación de músicos revolucionarios nacidos en los primeros años ochenta y se considera el principal y más representativo compositor húngaro de su época.”

—En <http://www.nytimes.com/learning/general/onthisday/bday/0325.html>—

“atonales” consideraron que Bartók había suavizado su lenguaje armónico para adaptarse a los gustos del público americano. Otros críticos más observadores vieron en esta obra una continuación del proceso de simplificación y condensación para reexplorar la tonalidad ya iniciado hacía diez años, y sobre todo perceptible en el Concierto para violín nº 2. Ciertamente, este Concierto para piano nº 3 no tiene los marcados contrastes y la dureza obstinada de los dos anteriores; no hay ya ningún resto del virtuosismo exhibicionista inherente al género. Continúa en la dirección del Concierto para orquesta, y así este siguiente paso conduce a la síntesis de timbre, forma y lenguaje, ahora con el énfasis en un instrumento que, dado su carácter polifónico, más que como un solista, se presenta encajado en la estructura de la obra de manera inseparable. Ahora, el piano ya no establece un diálogo entendido como una mera alternancia con la orquesta: en algunos puntos la penetra y la obliga a comportarse como un piano¹². Decía John Weissman: “Comparado con los dos conciertos anteriores, el Concierto nº 3 no parece particularmente destacable como concierto, pero su excelencia como pieza de música pura, su expresión de humanismo trascendental, es incuestionable”.¹³

Concebido en los tres movimientos canónicos de la forma concierto —“Allegretto”, “Adagio religioso” y “Allegro vivace”— el Concierto para piano y orquesta nº 3 presenta una claridad de textura y una inteligibilidad excepcionales. La meticulosa construcción de cada uno de los movimientos, en cuyo interior se reelaboran con un nuevo lenguaje armónico las formas y procedimientos musicales del Clasicismo, confirman la tendencia de la últimas obras de Bartók a un lenguaje más esencial, menos denso y más sereno.

El “Allegretto” inicial —en forma sonata— abre suavemente con una sencilla exposición del tema en el piano, una línea melódica igual en ambas manos separada por dos octavas. Esta melodía con patrón rítmico de *verbunkos*¹⁴ combina dos escalas modales. Este procedimiento —tan característico de la música de Bartók— de hacer que varios modos se sucedan rápidamente mediante alteraciones cromáticas de algunos grados de las escalas, confiere a su música una textura melódico-armónica en la que las doce notas tienen posibilidad de aparecer. Sin embargo, no es un deseo de alternancia basado en procedimientos que logren destruir las relaciones jerárquicas —como se supone que ocurre en la música dodecafónica— lo que determina la aparición de notas ‘extrañas’. Muy al contrario, la ocurrencia de unas u otras viene determinada por el contexto melódico y el centro tonal elegido. En este inicio del concierto, la intervención del timbal —con su intervalo de cuarta justa— no permite ninguna ambigüedad y define claramente la nota Mi como tónica. La sensación de progreso en este movimiento, de que el discurso nos conduce de una manera fluida a la siguiente sección —¡como en los conciertos para piano de Beethoven!—, es un efecto conseguido por procedimientos modulatorios que son una extraña mezcla entre una especie de diatonismo abrupto y cromatismo “modal”. El segundo tema, protagonizado ahora por el viento-madera consigue una tímbrica electrizante. Distintos motivos sacados del interior de esta amplia melodía —de las más *cantabiles* del concierto— son tratados en escritura imitativa, estrechando las entradas de las diferentes secciones de la orquesta y el piano en progresión ascendente hasta un clímax, o más bien una parodia de clímax, puesto que se queda “enganchado” en el trino de la cuerda, que socarronamente comenta el viento metal. Un pequeño “ostinato cromático” en la cuerda prepara la reexposición del primer tema, de nuevo por el piano que aparece ahora reforzado con quintas en el interior. El segundo tema no se llega a reexponer completo, la cuerda ve interrumpida su intervención por el viento-metal y después de una rápida sucesión condensada de los motivos principales, la melodía se va extinguiendo en la coda hasta convertirse en un obsesivo intervalo de tercera mayor, a repartir entre el piano y el viento, llegando finalmente al tímido enunciado del primer tema en la flauta a solo. La ligera conclusión de este movimiento con unos simples acordes del piano cierra delicadamente este brillante allegro de sonata.

El segundo movimiento, “Adagio Religioso” —en forma tripartita, ABA— se inicia con una introducción lenta muy sosegada que presenta una notoria similitud con el tercer movimiento del Cuarteto de cuerda en La menor op 132 de Beethoven en cuanto al ritmo, la textura y las dinámicas. No es mera causalidad: es la explicación del adjetivo “religioso”, única referencia espiritual en toda la producción bartokiana. En el “Molto Adagio-Andante”, Beethoven escribió estas palabras: “Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart” [“Canto sagrado de agradecimiento de un convaleciente a la divinidad en modo lidio”]. Posiblemente la mejoría experimentada por Bartók aquel verano le hizo pensar en este gesto beethoveniano de condescendencia hacia la divinidad. Sin duda el “Adagio” del cuarteto inspiró este magistral movimiento lento del concierto, de una sinceridad y una austeridad expresiva cercanas a lo místico. Después de la simplicidad del coral —verdadero tema del lied— sorprende escuchar en el fragmento a solo del piano armonías disonantes postwagnerianas, —¿un reencuentro con Liszt, uno de sus primeros referentes?— que chocan con la pureza consonante de lo anterior. Un episodio central muy contrastante en cuanto al color orquestal y al ritmo —aunque también delicado— nos sitúa en las experimentaciones tímbricas del siglo XX mediante la integración del piano en el tejido orquestal. Se trata de una “música nocturna” mucho más entrecortada y rítmica en donde se escuchan los cantos de los pájaros en las tesituras y colores más infrecuentes de los instrumentos. A su término se vuelve al coral de la primera sección, ahora a cargo del viento-madera, bajo la cual se escucha en el piano una cita casi directa a la música para teclado de Bach —el inicio de la Partita nº 1 en Si bemol mayor—. El acorde en Mi mayor con que concluye este movimiento permite iniciar el siguiente sin pausa —está marcado con *attaca* en la partitura—.

El tercer movimiento, “Allegro Vivace”, es una verdadera proeza formal. De esquema también ternario, pivota en una sección central en estilo fugado y

12 Escuchamos en el primer movimiento las rápidas medias escalas ascendentes y descendentes que tienen que ejecutar los instrumentos de viento con la misma claridad que el piano, tanto en la exposición como en la recapitulación.

13 WEISSMANN, John, “Bartók’s piano music”, en *Tempo*, New Series, No. 14, Second Bartók Number (Winter, 1949-1950), Cambridge University Press, pág. 19.

14 Un *verbunkos* era una danza de reclutamiento del siglo XVIII perteneciente a la música zingara. El primer movimiento de *Contrasts* también presenta este carácter.

luego 'desanda' el recorrido hasta la coda, los últimos fuegos artificiales de orquesta y piano. Finaliza este concierto de forma brillante y festiva, ahora sí que resuena la orquesta y percuten el piano, el timbal, las cajas, cabalgando sobre un ritmo cambiante pero inexorable.

Las propias palabras de Bartók sobre sus intenciones parecen cobrar cuerpo en este Concierto para piano nº 3:

El gran servicio prestado a la música por Debussy fue reavivar en todos los músicos la consciencia de la armonía y de sus posibilidades. En ese aspecto fue tan importante como Beethoven, que nos reveló el significado de la forma progresiva, y tanto como Bach, que nos mostró el significado trascendental del contrapunto. Ahora, lo que yo siempre me pregunto es esto: ¿Es posible hacer una síntesis de estos tres maestros, una síntesis viva que sea válida en nuestro tiempo?"¹⁵

En el caso de esta obra, creemos que la respuesta es afirmativa.

15 Recogido en MOREUX, Serge, *Béla Bartók*. Londres, 1953, pág. 92. –En http://www.zti.hu/bartok/exhibition/en_P2.htm–

Bartók y Sibelius: dos solitarios en los lenguajes del siglo XX

Visto lo ocurrido en la música de concierto durante el siglo XX, una escritura de planteamientos tonales como la de Sibelius, continuadora de la tradición sinfónica inaugurada por Beethoven, parece un anacronismo. Existe una fuerte tentación de tildarla de "conservadora" o de despacharla como "carente de interés", lo que encierra el gran peligro de escamotear al público una producción muy reveladora de lo que habría podido ocurrir sin la ruptura de Schönberg con la tonalidad y las formas del pasado¹. Alrededor de 1902, año de la Sinfonía nº 2 de Sibelius, lo que estaban componiendo los futuros revolucionarios de la Segunda Escuela de Viena —empezando por el propio Schönberg y su *Verklärte Nacht* [Noche transfigurada] de 1899— no son en absoluto obras de la envergadura de las sinfonías de Sibelius, que aceptó el reto de enfrentarse a las grandes formas después de Bruckner y Brahms desde un estilo totalmente personal.

La originalidad de Sibelius en su tiempo, obviada más tarde por los vanguardistas, hizo que, en la edición de 1908 del *Diccionario Grove de Música*, Duncan Hume se refiriese a él en estos términos:

Sibelius es un compositor que debe ser tenido en cuenta por sus propios méritos; sería difícil compararlo con nadie más, la atmósfera general de su música es tan extraña y está tan permeada de luces y sombras que son extrañas, y colores que son casi de otro mundo. . . Sibelius tiene mucho que decir, mucho nuevo y mucho que ningún otro podría ni imaginar ni expresar.²

Siendo un hecho evidente la absoluta divergencia de los lenguajes de Bartók y Sibelius, lo cierto es que para el finlandés, Bartók era el único de los "modernos" digno de respeto y, a la inversa, Bartók siempre defendió la música de Sibelius frente al antiromanticismo salvaje de la vanguardia vienesa. Sorprende esta admiración en Bartók, un músico que dijo: "la música perfecta debe ser expresiva y a la vez debe estar privada de todo sentimentalismo y adornos superfluos". De igual modo, pocos compositores como Bartók —a excepción, cómo no, de los serialistas, "atonales" o "dodecafónicos"— se han apartado tanto del discurso grandilocuente y expansivo del postromanticismo, lo que Theodor W. Adorno y Hans Eisler denominaban con desprecio "el chapoteo lírico de la convención postromántica"³. Sin embargo, Bartók debió reconocer en Sibelius una honestidad estética, una autenticidad que trasciende tanto los estilos como los prejuicios.

Significativamente, ninguno de estos dos compositores lideraron una escuela: fruto inicialmente del fenómeno nacionalista, la contribución de ambos a la historia de la música es, en sí misma, principio y fin.

1 Sin que queramos equiparar a Sibelius con una figura menor como la de Franz Schreker, el olvido casi total en que cayó este último es sintomático de la suerte que esperaba a los compositores que no abrazaran el atonalismo en los años veinte.

2 Citado por GUTMANN, Peter en <http://www.classicalnotes.net/classics2/sibelius.html>.

3 ADORNO, T. W. y EISLER, Hans, *El cine y la música*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1981.

Jean Sibelius

Hämeenlinna, Finlandia, 8-XII-1865; Järvenpää, Finlandia, 20-IX-1957.

Sinfonía nº 2 en Re mayor, op 43

Composición: entre 1900 y 1902. Estreno: Helsinki, 8-III-1902.



Johan Julius Christian Sibelius¹⁶ es el compositor finlandés más conocido internacionalmente. La apreciación de su producción sinfónica ha sufrido a lo largo del siglo XX tanto periodos de apogeo como de rechazo total, estos últimos más bien debidos al desprecio de los líderes culturales de este siglo por la estética romántica. Sin embargo, es notoria la facilidad que la música de Sibelius tuvo y tiene de conectar con el público. Dice Alex Ross que pertenece al grupo de compositores del cambio de siglo que “comunicaban sentimientos generalizados que lloraban la desaparición de un pasado pretecnológico o, más sencillamente, que expresaban la nostalgia por una juventud perdida” y por ello “siguieron teniendo una importancia vital para un público muy amplio”¹⁷.

Las grandes bases conceptuales de la obra de Sibelius en su primera etapa, esto es, hasta la Sinfonía nº 2, son típicamente románticas: un intenso amor por la naturaleza y una especial relación que establece entre las leyendas finlandesas y su pensamiento musical. Aunque no se dedicó al estudio sistemático del folclore finlandés, se cuenta que fue decisivo su viaje a Karelia en 1892 y que volvió impresionado por el canto rúnico. Algunas de las características de éste —estructuras rítmicas, giros modales— pasaron a formar parte inconsciente del estilo de Sibelius. Gran autor de logrados poemas sinfónicos y obras basadas en el *Kalevala*¹⁸ —especialmente su oratorio *Kullervo*, basado en los cantos 31 a 36—, su acercamiento a la escritura sinfónica fue tardío, ya que contaba más de treinta años cuando escribió su primera sinfonía.

Como ocurre con Beethoven, no se puede establecer un patrón para dar cuenta de la siete sinfonías de Sibelius. Los únicos rasgos comunes a todas ellas serían un empleo en líneas que se entrecruzan de las partes para cuerda, la escritura para el viento madera en terceras, acordes largos en el viento metal que comienzan con *sforzato subito pianissimo* y luego van creciendo lentamente, las notas pedal y las texturas abiertas. En cuanto a los colores orquestales de sus sinfonías, su método de composición era similar al de Berlioz: concebía el material temático al tiempo que su contexto armónico y su revestimiento orquestal. Sin embargo, la originalidad tímbrica no es una cualidad destacable de su producción.

Nacido en el seno de una familia de origen sueco, en 1885 comenzó la carrera de derecho en la Universidad de Helsinki. Pronto abandonó sus estudios allí en favor de los de violín y composición en el Instituto de Música de esta ciudad —hoy, significativamente, Academia Sibelius—. Entre 1889 y 1890 amplió su formación en Berlín, estudiando contrapunto allí con Albert Becker, y el año siguiente lo pasó en Viena trabajando con Robert Fuchs y Karl Goldmark. En esta ciudad se empezó a concebir la cantata *Kullervo*, para solistas, coro y orquesta. De vuelta a Finlandia, contrajo matrimonio con Aino Järnefelt, perteneciente a una de las familias más influyentes de la época, de ideología liberal nacionalista. Las diferencias entre el estilo de vida preferido por Sibelius y sus posibilidades financieras reales le ocasionaron en estos años no pocas situaciones difíciles. El viaje a la Exposición Universal de París, o la gira por Alemania en 1901 debieron de dejar sus finanzas en precario. Afortunadamente, su amigo el Barón Axel Carpelan patrocinó la estancia de la familia Sibelius en Italia en el invierno de 1900, lugar donde comenzó a componer su Sinfonía nº 2.

En el cálido ambiente de Rapallo —Italia— se esbozaron al menos tres de los temas de esta sinfonía, que empezó a gestarse como un poema sinfónico sobre la figura de Don Juan o sobre la *Divina Comedia* de Dante. Estos esbozos sobre la idea del mundo de los muertos y la salvación encontraron su lugar en el segundo movimiento de la Sinfonía. El resto de la composición llevó a Sibelius más de un año. Se estrenó en la Sociedad Filarmónica de Helsinki el 8 de marzo de 1902, dirigida por el compositor. Posteriormente fue revisada por Sibelius y su versión definitiva se interpretó en Estocolmo el 10 de noviembre de 1903. El éxito de la Segunda Sinfonía fue rotundo, y fue interpretada en varias ocasiones más en los meses siguientes, tal vez no sólo por sus propios méritos musicales sino por dar una supuesta expresión pública a los anhelos de independencia del pueblo finlandés. El autor siempre desmintió la existencia de cualquier programa en sus sinfonías, pero su amigo y también director Georg Schneevoight difundió un programa oculto en el que el primer movimiento describiría la vida pastoril de los finlandeses, el segundo la brutalidad del extranjero invasor, el tercero el aplastamiento del espíritu patriótico y el cuarto la esperanza gloriosa de librarse de la tiranía. Algunos críticos se referían a esta obra como “nuestra sinfonía de la liberación”.

El primer movimiento, “Allegretto”, se inicia con un sencillo motivo en la cuerda construido sobre tres notas ascendentes y repetidas. Una tonada de carácter campestre en el viento madera, seguida de la respuesta de las trompas, constituye lo más parecido a un tema que vamos a escuchar en este movimiento. Lo más llamativo es que, a las expectativas de simplicidad creadas por este comienzo, sucede un tratamiento temático inesperado y aparentemente fragmentado. El segundo tema es típico de Sibelius: una nota larga y mantenida da paso a un diseño rítmico rápido. A partir de este momento,

¹⁶ Familiarmente era conocido como “Janne” y de ahí el nombre Jean, transcrito en francés y elegido por el compositor para su carrera musical.

¹⁷ Ross, Alex, *El ruido eterno*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 2009, pág. 208.

¹⁸ Epopeya poética tradicional finlandesa dividida en cantos compilada en 1835 por Elias Lönnrot.

en lo que correspondería a la exposición en la forma sonata, se van sucediendo temas encomendados a diferentes bloques orquestales. De especial interés son los cambios rítmicos y las atrevidas modulaciones. La impresión que tenemos es de que algo está siempre a punto de arrancar, pero cristaliza en otra cosa. En la parte central, en el desarrollo, hay una gran tensión ascendente que se mantiene, a pesar de que las líneas melódicas se van haciendo más largas y más definidas en su entorno tonal. La reexposición consigue enunciar simultáneamente los dos temas principales, el pastoril del viento madera y el de la nota larga, ahora en la cuerda. La coda remite al tema de las tres notas repetidas de la introducción, aunque va reduciéndose a una sola.

El segundo movimiento es un "Andante" en modo menor con todos los recursos temáticos y armónicos de las músicas tristes, sin llegar al patetismo de Chaikovski. Una sobria –y extensa!– introducción en pizzicato de cellos y contrabajos da paso al fagot en su línea más meditabunda que enuncia un tema casi eclesiástico. Con ese carácter de meditación religiosa contestan las cuerdas, que van imponiendo una mayor velocidad al desarrollo del movimiento hasta alcanzar un gran clímax, resuelto con gran contundencia por las secciones graves del viento metal. Del caos subsiguiente emerge una sección serena protagonizada por las cuerdas. Sucesivos redobles de timbal van marcando el inicio de nuevas secciones: el material se reexpone creando nuevas relaciones entre los distintos fragmentos.

El tercer movimiento, "Vivacissimo", comienza con unas ráfagas frenéticas de la cuerda, un comienzo típico de scherzo, pero pronto detiene su vertiginoso discurrir: el melancólico Trío correspondiente, muy relacionado con los temas y carácter del tema pastoril del primer movimiento comienza. Sin embargo no se deja que se exponga con comodidad, se ve invadido por el material temático del principio. En un segundo intento, la sección lenta tampoco va a poder culminarse. Este es uno de los casos más sorprendentes de la literatura sinfónica: no es que el "Finale" esté unido por un simple "attaca" al movimiento anterior, es que literalmente el cuarto movimiento invade el tercero y se inicia arrebataudamente con el tema que va a ser omnipresente en los catorce minutos aproximadamente que quedan. Este "Finale" ha sido muy denostado, tal vez por la naturaleza *cantabile* de sus temas, sus efectistas apoteosis y su carácter exacerbadamente romántico. Virgil Thompson, el mordaz crítico y compositor norteamericano, calificó la Sinfonía nº 2 de "vulgar, autocomplaciente y provinciana más allá de lo imaginable", suponemos que por culpa de este movimiento. Sin embargo, es revelador el comentario que en 2001 hiciera el director Valeri Gergiev:

Conozco bien las melodías de esta sinfonía. Por ejemplo, en el "Finale" hay un tema que bien podría bien ser de una obra de Chaikovski. Sin embargo, la forma te da bastante que pensar; cuando la dirigí por primera vez encontré muchas sorpresas en la partitura.

Bibliografía y páginas web consultadas

Bartók

LAMPERT, Vera y SOMFAI, László, "Béla Bartók", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 2, Macmillan Publishers Limited, 1980.

JUHÁSZ, Vilmos, *Bartók's years in America*, Occidental Press, Washington D.C., 1981 –edición digital en: http://www.federatio.org/mi_bibl/VilmosJuhasz_Bartok.pdf–

WEISSMANN, John, "Bartók's piano music", en *Tempo*, New Series, No. 14, Second Bartók Number (Winter, 1949–1950), Cambridge University Press, págs. 8–19.

GILLIES, Malcolm, "Bartók and Boosey & Hawkes: The American Years", *Tempo*, New Series, No. 205 (Jul., 1998), Cambridge University Press, págs. 8–11.

Fotos, escritos y cartas de B. Bartók en: http://www.zti.hu/bartok/exhibition/en_P2.htm

Sibelius

LAYTON, Robert, "Jan Sibelius", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, Macmillan Publishers Limited, 1980.

GUTMANN, Peter, <http://www.classicalnotes.net/classics2/sibelius.html>

<http://www.hagaselamusica.com/clasica-y-opera/obras-maestras/sinfonia-numero-2-de-jean-sibelius/>

© Margarita Fernández de Sevilla Martín-Albo

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