

# Programa

## Director

Cristóbal Halffter

**Director Titular**  
Sergiu Comissiona

**Principal Director Invitado**  
Antoni Ros-Marbà

**Director del Coro (en funciones)**  
Mariano Alfonso

**JOHANN S. BACH**  
(1685-1750)

**Ricercare a seis \***  
(de «La Ofrenda Musical»)  
(Orquestación de Anton Webern)

**HENRYK WIENIAWSKY**  
(1835-1880)

**Concierto para violín y orquesta**  
núm. 1 en fa sostenido menor \*

*Allegro moderato*  
*Pregiera Larghetto-Rondó*  
*Allegro giocoso*

**Leonidas Kavakos** violín

## II

**CRISTOBAL HALFFTER**  
(1930)

**Concierto a cuatro \***  
(para cuatro saxofones y orquesta)  
*In memoriam Rodolfo Halffter*  
*(Estreno en España)*

**Cuarteto Rascher**

**JOHANN S. BACH**  
(1685-1750)

**Chacón \***  
(de la Partita para violín solo en  
re menor BMV. 1004)  
(Orquestación de Alfredo Casella)



Con el patrocinio de  
**HIDROELECTRICA  
ESPAÑOLA**

\* Obra nueva en el repertorio de la Orquesta

## Bach - Webern

### Ricercare a seis (*Ofrenda Musical*)

El concierto que hoy ofrece la Orquesta Sinfónica de RTVE comienza y termina con dos obras de Bach orquestadas por otros tantos compositores de comienzos de siglo. Una feliz idea que permite, como en un juego de transparencias, conocer aspectos de la forma de trabajar de estos compositores, en la misma medida que ilumina las obras originales.

Esto es evidente, sobre todo, en la primera obra del programa de hoy: la orquestación del *Ricercare a seis*, de Bach, la extraordinaria y complejísima fuga a seis voces que corona «La Ofrenda Musical». El resultado es uno de los ejemplos más logrados de simbiosis entre lenguajes musicales diferentes.

Anton Webern (1883-1945), es el compositor sobre el que bascula todo el cambio musical acaecido en nuestro siglo, por encima de su maestro Schoenberg si nos atenemos al criterio de los compositores posteriores a la segunda guerra. Es este un hecho que

no deja de resultar paradójico en un hombre sencillo (casi un monje, diría Stravinsky), que se veía a sí mismo como un continuador de la tradición germana. La austereidad de su lenguaje musical y la extrema coherencia formal de su obra no son en él más que la lógica consecuencia de una intensa vida espiritual, una sensibilidad aguda y un amor profundo por las leyes naturales de la forma.

Todo esto sigue haciendo de su obra una «rara avis» de la vida musical, especialmente de la actividad concertística, de hecho la orquestación del *Ricercare a seis* quizás sea su obra más popular. En todo caso su visión de esta fuga es una excelente manera de introducirse en la visión musical del compositor más riguroso de la «trinidad serial».

La orquestación del *Ricercare a seis* la realiza Webern a finales del año 1934, un período especialmente dramático en su vida ya que poco tiempo antes había sido despojado por los nazis de uno de los escasos momentos de estabilidad de los

que gozó en su vida. El trabajo que Webern realiza sobre la compleja textura de las seis voces del *Ricercare* busca en todo momento aclarar el sentido del discurso polifónico, («...desvelar lo que aún duerme escondido...», dirá el propio compositor). Para ello no cuenta más que con la capacidad colorística de una orquesta completa pero bastante justa de medios: maderas y metales, a solo, y cuerda a la que se le añade arpa y percusión. El trabajo de división motívica realizado aquí por Webern a través del color instrumental ha sido definido por algunos como «*klangfarbenmelodie*», la famosa melodía de timbres teorizada por Schoenberg. En realidad la «*klangfarbenmelodie*» no ha sido nunca más que una intuición tendiente a clarificar en el plano tímbrico los valores morfológicos explícitos en la duración, altura y dinámica.

Así es como Webern trata la textura del *Ricercare*. «Mi instrumentación trata de poner al desnudo las relaciones motívicas...», dirá Webern en una carta a Hermann Scherchen. El resultado asemeja a una gran vidriera de catedral, una textura llena de colores que vuelve inteligibles relaciones estructurales a veces insospechadas. La orquesta, que debe manifestar la misma tensión que un grupo de cámara, se encuentra con la dificultad de dar continuidad a una instrumentación casi puntillista: «...nada debe quedar en planos posteriores, ni siquiera el más mínimo sonido de trompeta con sordina debe perderse. Todo es esencial en esta obra y en esta transcripción», dirá Webern, consciente de la química de su trabajo. Cuando los objetivos interpretativos se consiguen, el resultado es uno de los momentos más intensos de fecundación de una obra por otra.

## Henryk Wieniawsky

Concierto para violín y orquesta núm. 1 en fa sostenido menor

Wieniawsky forma parte de esa constelación de grandes estrellas del violín romántico que hicieron de este instrumento si no el rey (dejémosle ese título al piano), sí el gran caballero andante de la élite de los instrumentos solistas.

Wieniawsky nace en Lublin, Polonia, en 1835 y fallece en Moscú 45 años más tarde, el año 1880. Como virtuoso su carrera es temprana, a los 8 años es admitido en el Conservatorio de París y a los 13 años comienza una triunfal carrera de solista. En este sentido, su trayectoria es una de las más impresionantes de su época: casi todos los países de la Europa musical, así como los Estados Unidos por dos veces, se hacen escenario de sus giras.

Su estilo violinístico ha sido definido como una mezcla de la escuela francesa y el carácter eslavo; en cuanto al testimonio de los que le escucharon, todos hablan de una sensación inolvidable y arrebatadora. Su sonido, por

ejemplo, su concepción del vibrato, levanta oleadas de entusiasmo y, acaso, algún que otro reproche de sus colegas que desaconsejan su estilo a las nuevas generaciones aunque a él no le puedan negar nada. Su técnica es perfecta, prodigiosa. En cuanto a su musicalidad baste la prueba de su enorme dedicación a la música de cámara con colegas tan distinguidos como su propio hermano, el pianista Josef Wieniawsky, o con Anton Rubinstein que le llevaría de profesor a San Petersburgo y terminaría siendo uno de sus grandes amigos. Wieniawsky fue, por otra parte, uno de los primeros, junto con Joachim, en interpretar en público las Partitas para violín solo de Bach.

La paradójica trayectoria de este virtuoso, melancólico y modesto, le llevaría a morir en precaria situación económica a no muy avanzada edad. «Conmigo muere el último virtuoso...», le diría a Rubinstein, y sin duda la concepción del virtuosismo era para Wieniawsky

un destino, con todo lo que pueda tener de drama, y no un pasaporte a una vida de privilegio.

Como compositor Wieniawsky es un creador de ocasión, o más bien un compositor que gira en torno a la estrella de su instrumento. Su época, la segunda mitad del siglo XIX, tampoco es propicia a hacer bascular esta relación. Los polacos consideran al Wieniawsky compositor como un hombre de la segunda oleada romántica de su país, una generación menos ambiciosa que la anterior y dominada por el tono rústico y lírico del eslavismo, lejos ya de la tensión interior del romanticismo heróico de un Chopin.

Su obra compositiva es un conjunto de piezas que combinan una expresividad eslava, virada hacia el tono melancólico, con un fantástico repertorio de posibilidades violinísticas. De su obra destacan especialmente sus dos conciertos para violín. De estos dos conciertos, el segundo, dedicado a nuestro Sarasate, es considerado justamente como su obra más destacada.

*El Concierto para violín en fa sostenido menor*, el primero de los dos, está compuesto en 1853, a la edad de 18 años, y fue dedicado al rey de Prusia. El estreno, en Leipzig, estuvo

protagonizado, obviamente, por el propio autor. El esquema formal es decididamente convencional: tres movimientos (Allegro moderato-Pregiera, Larghetto-Rondó, Allegro giocoso). La parte sustancial del Concierto la constituye toda la gama de acrobacias del violín: dobles armónicos, saltos vertiginosos, registros sobreagudos, staccato volante, etcétera.

El primer movimiento es un Allegro-sonata en el que la peripécia formal deja poco lugar a las sorpresas: dos temas, el primero más nervioso y punteado (en modo menor) y el segundo más cantable y sosegado (en el relativo mayor), parecen hechos a la medida del «pathos» del violín, sin dejar de lado el aspecto eslavo, casi zíngaro, del instrumento de Wieniawsky, el cual hace gala de un virtuosismo trascendental frente a una orquesta más bien de fondo. La primera intervención del solista, dobles cuerdas en sobreagudo, bastaría para convertir la obra en piedra de toque de todo intérprete ambicioso. Excepto las diabluras del violín todo ocurre aquí «como debe ser», introducción orquestal, dialéctica de los dos temas, climax en la «cadencia» del solista, etc.

El segundo movimiento (Pregiera, Larghetto), es breve. Wieniawsky parece no encontrar

un canto lo suficientemente amplio en ese momento en el que el virtuosismo del violín debe dejar paso a un canto puro. Pese a todo, este corto respiro entre los movimientos rápidos deja traslucir esa suerte de tristeza y melancolía que siempre acompañarían al gran virtuoso a lo largo de su vida.

El Rondó final vuelve a hablarnos otra vez desde el alma del instrumento, para ello la frase central baila con tonos casi «alla hungara», en contraste con las secciones de delicada mundanidad. El virtuosismo aquí es más rústico y transmite olor a resina más bien que coloraciones de alta escuela violinística. El Rondó,

como todo el concierto, transmite una curiosa sensación de verdad artística pese al alto grado de convencionalismo de la forma. El secreto está en la entrega de su autor al rol solista, en su sinceridad para tratar la textura del violín. Es esto lo que confiere atractivo a esta obra y la hace merecedora de un hueco en el repertorio. Desde luego no está a la altura de las mejores páginas de la literatura violinística, pero éstas sobrepasan difícilmente la media docena (por ceñirnos solamente al período romántico), y una auténtica escuela violinística necesita mucho más. Sin duda Wieniawsky nunca pretendió otra cosa.

## Cristóbal Halffter

### Concierto a cuatro (para cuatro saxofones y orquesta)

El estreno en España del *Concierto a cuatro, para cuatro saxofones y orquesta*, de Cristóbal Halffter, es una magnífica ocasión para que el público madrileño pueda tomarle el pulso a uno de los apartados más ricos de la producción halffteriana: la música concertante. La aportación del maestro madrileño a esta parcela del repertorio ha ido cobrando, en efecto, una importancia que parece la esencia misma de esa dialéctica de bloques de la que nace una expresividad y un sentido dramático que siempre han caracterizado su obra. Halffter parece tener un sentido innato para captar el conflicto —la belleza de la confrontación— entre un determinado instrumento y el grupo orquestal.

Desde la *Fibonacciiana*, para flauta y orquesta, o *Tiempo para espacios*, para clavecín y grupo de cuerda, su sentido de la música concertante ha adquirido una madurez definitiva con obras como el Concierto para violín, el de violonchelo o, el más reciente, para piano. Obvio es decir que

se trata de una madurez adquirida desde sus propias premisas de lenguaje, sin descender en ningún momento al terreno resbaladizo del concierto para «virtuoso» y orquesta. Halffter piensa siempre en el instrumento solista como un todo de posibilidades musicales, las sutilezas de su timbre o modo de ataque, las contingencias de su registro, las posibilidades virtuosísticas (¿Por qué no?) de su despliegue frente a la orquesta y, en resumidas cuentas, la naturaleza de su musicalidad. De hecho, Halffter llega a eso, tan nuevo y eterno a la vez, de descubrir, y descubrirnos, el instrumento gracias a su confrontación con el gran plano orquestal.

En esa línea de pensar el instrumento solista como un todo, que él talla a la manera de un escultor para extraer su secreto musical, Halffter ha ampliado su concepción concertante a grupos de instrumentos solistas que parecen comportarse como un instrumento ampliado. Es el caso del comportamiento del

violín y la viola en su Doble Concierto y es, también, el caso del *Concierto a cuatro* que constituye su último trabajo.

*El Concierto para cuatro saxofones* fue estrenado el pasado 7 de diciembre en Baden-Baden en el contexto de un concierto monográfico que le dedicó la orquesta de la Radio del Sudoeste de Alemania con motivo de su sexagésimo aniversario. El grupo de cuatro saxofones, la familia compuesta por soprano, contralto, tenor y barítono, ofrece de entrada múltiples sugerencias. En primer lugar es una de las pocas familias instrumentales que mantienen una homogeneidad sonora completa desde el sonido más grave al más agudo; el propio compositor confiesa que ese es uno de los primeros aspectos que le atrajeron de esta formación. A partir de ahí, se establece la posibilidad de pensar en los cuatro saxofones como una especie de gran instrumento capaz de insólitas posibilidades polifónicas. Colateralmente la familia de los saxofones puede mostrar unas posibilidades fónicas y una versatilidad en materia de formas de ataque poco frecuentes (armónicos, sonidos rotos, frullatos, etc.), capaz de estimular al compositor actual mucho más que hasta ahora, a condición, eso sí, de contar con un grupo de intérpretes tan cualificados como el Cuarteto

Rascher, dedicatarios instrumentales de la obra.

En el plano formal, el *Concierto a cuatro* es una obra de un solo tirón (de un solo movimiento, como se suele decir, aunque cada vez más inapropiadamente), pero que se alimenta de cuatro secciones distintas en su desarrollo interior, por más que la misma homogeneidad, que el propio compositor subraya en el grupo solista, se contagie a la forma entera de la obra. Otro dato significativo en el plano formal se encuentra en el hecho de que el final de la obra se enlaza perfectamente con el principio, al modo de los cánones circulares o, hablando en términos más propiamente halffterianos, como en la técnica de anillos tan característica en la evolución de nuestro compositor.

Pero, al margen del plano morfológico, hay otro dato esencial en esta obra que afecta, o, mejor dicho, funde el aspecto formal y la categoría expresiva, su carácter, en suma: la obra está compuesta a la memoria de Rodolfo Halffter, tío de Cristóbal y figura señera de la generación de la República. Esta dedicatoria es más que una frase al comienzo de la partitura, el propio Cristóbal admite haber buscado materializar en esta obra los rasgos esenciales de la personalidad de Rodolfo: esa

mezcla de vitalidad y tranquilidad, sosiego interior y energía de la que tanto saben nuestros amigos mexicanos que le acogieron en los momentos difíciles de nuestro país.

Tampoco está de más señalar que este *Concierto*, que cumple aquí en Madrid su segunda salida al público, tiene ya prevista una bonita carrera por delante: Lisboa, Berlín,

Estrasburgo, Helsinki y Viena. El público madrileño tiene aquí, pues, la posibilidad de seguir, con carácter de rigurosa actualidad, el pensamiento de un maestro que, sin haber abandonado ese terreno de inquietud renovadora que antaño se llamaba «vanguardia», hace mucho que forma parte de las señas de identidad de la cultura europea y de lo que España ha podido aportar en este ámbito.

## Bach - Casella

### Chacona

Comenzaba el concierto de hoy con un arreglo de Bach por Webern y termina con otro a cargo de Alfredo Casella. Varias son las enseñanzas que se pueden derivar de una comparación entre estas dos personalidades y, en concreto, entre los dos arreglos de Bach que hoy se ofrecen.

En primer lugar se trata de dos músicos rigurosamente contemporáneos, ambos nacen en 1883 y su vida se prolonga hasta el final de la segunda guerra (Webern fallece en 1945) o poco más (Casella en 1947). Turín, ciudad natal de Casella, no está, por otra parte, demasiado lejos de la Viena de Webern. Sin embargo, la trayectoria vital de ambos es tan opuesta como la cara y la cruz: Webern vive en el epicentro de una revolución musical que no se pretende como tal y que recoge la mayor cantidad de insultos y desprecios del siglo XX, una miserable cosecha a repartir entre Schoenberg, Berg y él mismo. Al margen de la creación pura su vida profesional es modesta, casi

acomplejada frente a esos pura sangre de los conservatorios de élite que acaban sus estudios con la bolsa llena de premios y marcados por el éxito y el aprecio social. Casella es, más bien, de estos últimos: pianista, director, organizador, profesor de alto nivel, ensayista, compositor, por supuesto, y una de esas personalidades que parecen imprescindibles mientras viven.

La vida profesional de Casella arranca en ese París de principios de siglo en el que parece que «pasan las cosas». Allí realiza brillantemente sus estudios y vive en directo las postimerías del impresionismo, el «fauvismo» de los Ballets Rusos (Stravinsky, por supuesto), la politonalidad y el neoclasicismo. En esta trayectoria, Casella es siempre un satélite del planeta Stravinsky y lo reconoce, con esa honestidad que nunca le faltó, siempre que puede. Por reconocimiento al genio ruso, Casella cae en todas las trampas que Stravinsky deja para los que le siguen. Casella, finalmente, se aparca en el



neoclasicismo e invierte su madurez en el equívoco clima político social del fascismo de su país natal, un clima sin duda justificado en lo musical por el descubrimiento del gran patrimonio instrumental italiano, de Monteverdi a Vivaldi, oculto tras el follaje de la ópera italiana y la nebulosa de los acontecimientos históricos anteriores al nacimiento de la Italia moderna.

Era Stravinsky el que decía aquello de que «los que conocemos como grandes orquestadores no son los mejores compositores». Sería malévolamente decir a continuación que Casella era un gran orquestador. Sin embargo, lo era y también un gran compositor en el sentido general del término. Pero una de las debilidades del neoclasicismo fue la de dimitir de aspectos esenciales de la ideación musical, un agujero del que Stravinsky salió al final de su vida al convertirse, paradójicamente, en el último weberiano. En el enrarecido entorno del neoclasicismo no es fácil establecer la frontera entre orquestación y obra original. Recordemos, de paso, que el joven Casella ya había alcanzado notoriedad en los mentideros parisinos con sus piezas pianísticas «a la manera de...». Así, entre Scarlattianas, Paganinianas, Partitas y

Serenatas, nace esta orquestación de la Chacón para violín solo, de Bach, a petición de la Orquesta Sinfónica de Boston y su director, Sergei Koussevitzki.

Es un trabajo de los años veinte en el estilo grandilocuente que Stokowsky llevaría a la popularidad mundial gracias a las películas de Disney. Este es el «tour de force» que se plantea Casella: convertir una pieza íntima, austera, con su polifonía apenas sugerida dentro de las posibilidades de un violín solo, en una obra de gran orquesta con profusión de procedimientos retóricos, haciendo incluso evidentes aquellas líneas polifónicas que el violín solo no puede más que sugerir. La obra se oye con agrado, máxime debido a la rareza de verla programada, pero constituye el anverso de la instrumentación trascendental que Webern realiza con el *Ricercare a seis* y transmite un cierto malestar que el propio Casella percibiría agudamente al final de su vida cuando la tragedia que dividió el siglo en dos se llevó por delante las últimas ilusiones puestas en aquellos sistemas políticos que parecían tétricas imitaciones de algunos «ismos» artísticos, el neoclasicismo, por ejemplo.

Jorge Fernández Guerra