Ciclo Sinfónico
Orquesta Nacional de España

Leonidas Kavakos
Director

Lucas Jussen
Piano

Arthur Jussen
Piano

PRIMERA PARTE
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Concierto para dos pianos y orquesta núm. 10 en Mi bemol mayor, K.365 [24']
I. Allegro
II. Andante
III. Rondo. Allegro

SEGUNDA PARTE
Anton Bruckner (1824-1896)
Sinfonía núm. 4 en Mi bemol mayor, «Romántica» [70']
I. Bewegt, nicht zu schnell
II. Andante quasi allegretto
III. Scherzo. Bewegt
IV. Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell

CICLO SINFÓNICO 07

Vi **20** y Sá **21** NOV 19:30H
Do **22** NOV 11:30H
Duraciones aproximadas

Auditorio Nacional de Música
Sala Sinfónica

Radio Clásica (RNE) emitirá en directo el concierto del domingo 22 de noviembre. La grabación estará disponible durante un mes en rtve.es

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA · inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA · ORQUESTA Y CORO NACIONALES DE ESPAÑA

Del diálogo a la metafísica

1779 es el año en el que Wolfgang Amadeus Mozart compone su *Concierto número 10 para piano y orquesta*, un concierto para dos pianos solistas creado con la finalidad práctica de ser interpretado junto a su hermana. El juego de la ejecución, la chispa del diálogo rezuman en él como elementos asociados a la esencia de la obra. 1874 es el año de la primera versión de la *Sinfonía número 4* de Anton Bruckner, identificada por un título, «Romántica», y adornada con un programa evocador escrito *a posteriori*. Dos obras y una distancia de cien años que ilustran el profundo cambio que la música de concierto, su concepción y su valor último habían trabado en una misma ciudad: Viena.

Para los Mozart la música era la vida, y la vida era la música. Esta brotaba del cuerpo de aquellos niños exhibidos por Europa como *Wunderkinder* (niños prodigio) de una manera aparentemente espontánea, natural y graciosa. Las horas de práctica y docencia exigente por parte del padre parecían borrarse ante la impronta lúdica con la que los hermanos improvisaban, interpretaban y tocaban el teclado a cuatro manos, una práctica que se había extendido por Europa desde que Charles Burney publicara en 1777 las *Sonatas o Dúos para dos intérpretes en un pianoforte o clavicordio*. Para interpretar con su talentosa hermana fue concebido este concierto, coincidiendo con una época en la que Mozart se había sentido llamado a componer varias obras concertantes para múltiples solistas: el *Concierto núm. 7, para tres pianos*; el *Concierto para flauta y arpa, K.299*, y otras obras dentro del subgénero de la sinfonía concertante, que daba protagonismo a instrumentos concretos dentro de un tejido sinfónico. Una época marcada por el derroche de creatividad del músico, recién llegado de retorno a Salzburgo para ganar (a regañadientes) la plaza de organista de la

corte del príncipe-arzobispo, dejando atrás dos años de viajes por centros musicales como Mannheim, Múnich o París, de los que absorbió influencias y estilos en boga.

No sabemos si llegó a interpretarlo con su hermana, pero sí que este concierto, el último compuesto en Salzburgo, lo llevó consigo en su traslado a Viena, en donde lo interpretó al menos en dos ocasiones, una en un concierto privado y otra en un concierto en el Augarten, acompañado de su alumna talentosa, Josephine Auernhammer. Para ese estreno vienés, en 1781, enriqueció la orquestación de la obra, añadiendo clarinetes, trompetas y timbales, ausentes en la primera versión de Salzburgo.

La escritura remite a la manera en la que el compositor crea cuando se trata de dúos de pianistas: buscando la igualdad de condiciones entre los dos, tratando de labrar un diálogo entre ellos sin distinciones en cuanto a dificultad o protagonismo. El diálogo es permanente, a veces a través de la imitación, replicando uno el discurso del otro, y en otras complementándose con nuevas ideas. La demanda de igualdad de toque y de sincronía entre intérpretes se convierte en uno de los grandes retos para los instrumentistas.

El primer movimiento combina la escritura brillante con el encanto lírico de temas de delicada articulación, y otros momentos de bravura, como el alcanzado en el desarrollo. El segundo movimiento, íntimo, delicado, remite a las sutilezas del *Empfindsamkeit*, o estilo sentimental, que se expresa en la «conversación» que parecen mantener los solistas, junto a una orquesta que acompaña sin interrumpir, a excepción del rol del oboe, que se une, puntualmente y con gran aliento poético, al diálogo de los pianistas.

La conclusión tiene forma de rondó brillante, virtuosístico y dominado por un espíritu juguetón y aventurero, algo que se materializa, entre otros rasgos, en el humor con el que Mozart genera «quiebros» en la frase con la que concluye el tema principal: la música se detiene inesperadamente en un acorde (cadencia rota), y toma un camino que el oyente no logra predecir, dando pie a la broma y la sorpresa. Súbitos contrastes de carácter, derroche de ideas temáticas y la inercia de los tresillos (grupos de tres

sonidos en un compás de subdivisión binaria, concebido para grupos de dos o de cuatro) aportan un dinamismo tan pícaro como imbatible con el que finalizará la obra.

La preponderancia del diálogo entonado en un fluir natural y espontáneo son marcas de una época, el Siglo de las Luces, en la que la música de concierto se abría paso como un arte que remitía a lo lúdico, que se entrecruzaba con las prácticas musicales de la aristocracia, y que se creaba a la medida del hombre ilustrado, y su sed de música para endulzar la vida. Contrasta con el modelo mozartiano la *Cuarta* de Bruckner. Se alza robusta, animando a alzar la vista al cielo con su evocación del amanecer nada más comenzar la sinfonía. Monumental en su escritura y sus dimensiones, en su planteamiento narrativo, la *Cuarta* puede compararse fácilmente con una catedral o con un tratado de metafísica: invitando a la contemplación, la reflexión, y la revisión, empezando por su propio creador, quien dio más vueltas a esta sinfonía que a ninguna otra, con varias versiones elaboradas a lo largo de catorce años (las más profundas, 1878, 1880, y 1888). Creador de escenarios inefables, Bruckner da vida en su sinfonía a escenas de caza, danzas campesinas, amaneceres, procesiones sagradas, sombras terroríficas… todo lo romántico cabe en ella, haciendo honor al sobrenombre que el propio Bruckner le asignó (única sinfonía a la que le dio un título) tras elaborar un texto que trataba de dar forma, *a posteriori*, a semejante microcosmos:

> «Ciudad medieval. Aurora. Los gritos del amanecer resuenan en lo alto de las torres. Las puertas se abren. Los caballeros se abalanzan sobre sus fieros corceles».

La aurora inicial trae la clave esencial de la obra, no solo es el origen del arco narrativo de la misma, sino el sustrato del que nacen los dos motivos melódicos que darán unidad: el salto interválico, nacido de la llamada de la trompa en los primeros compases, y un motivo de cuatro notas que ascienden (o descienden) de manera escalonada. También se dan cita en las primeras páginas de la sinfonía las dos dimensiones que se yuxtaponen en la obra: la que puede denominarse como «humana» por su remisión a contextos expresivos vinculados a lo pastoril, la danza campesina, la caza… (por ejemplo, el tema B, que Bruckner definió como la evocación

del encantamiento forestal, los murmullos del bosque y el canto de los pájaros). Por otro lado, está la dimensión «suprahumana», por abrirse a un imaginario místico y sublime, que es una de las señas de identidad del compositor, grandioso hasta la apoteosis, dominado por el viento-metal, acompañado de frecuentes ostinatos de la cuerda.

El segundo movimiento refleja, de acuerdo con Bruckner, tres elementos distintos: «canción», referido al tema inicial a cargo del violonchelo; «coral», pasaje homofónico a cargo de las cuatro voces de la cuerda frotada; y «serenata», amplia melodía de la trompa. Tres elementos que serán sometidos a la variación y el desarrollo, conviviendo con un perenne gesto de «llamada» (nacido del motivo inicial del primer movimiento) que atraviesa este *Andante quasi allegretto*, hondo y meditativo. El *Scherzo* remite a un escena de caza, de acuerdo al compositor, y Donald Francis Tovey vería en su comienzo una referencia a la *Cabalgata de las valquirias*.

Dentro de las profundas revisiones a las que Bruckner sometió a la obra, el último movimiento fue el que sufrió una revisión más profunda respecto a su versión inicial. De la *Volkfest* (fiesta popular) con la que quiso concluir en 1874 a la versión de 1880, que hoy escucharemos, que parece convocar un atemorizador encuentro con las sombras. Aquellos motivos generadores, el del salto y el del ascenso o caída por grados conjuntos, darán lugar a un tema principal que es una criatura mayestática y oscura cuya presencia tensa un movimiento que se nutre de la yuxtaposición en bloques sonoros, de escenas «a escala humana», generadoras de cantos de lamento y escenas naturales, y de encuentros con esa dimensión «suprahumana» que parece oscurecer el destino último de la obra. La coda, sin embargo, disuelve las sombras: la armonía clarea, hasta consolidar la tonalidad principal, y aquellos gestos vinculados en el inicio al amanecer se alzan de nuevo triunfantes como metáfora reveladora.

Irene de Juan Bernabéu