

NOTAS PROGRAMA OSG

10 xuño de 2013

ANA MARIA VALDERRAMA- PIANO

LUIS DEL VALLE- VIOLÍN

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Sonata para violín y piano en Mi menor K 304 [1778]

Ser un músico superdotado de finales del siglo XVIII no implicaba una vida regalada: igual que un rockero del XX, las giras, conciertos y encargos se solapaban unos con otros en un estrés sin fin. Separar vida y obra se complica cuando uno se va la cama con sus proyectos, así que cada obra es un trocito de biografía, una biopsia para los morbosos críticos que somos doscientos años después.

En 1778 Mozart lleva meses de gira por Europa. Ha residido en Mannheim y ahora en París, cerca de una María Antonieta en Versalles, embarazada de su primera hija. Ese mismo año, Francia enterrará a dos de sus pensadores más influyentes: Voltaire y Rousseau. Pero a Mozart eso poco podría afectarle. En cambio la muerte ese año de su madre, que había viajado con él hasta entonces, sí debió de conmoverlo. Ese verano Mozart, humillado y frustrado en un París que no parece inmutarse ante sus obras, escribe dos sonatas, una para piano en La menor y esta que hoy escuchamos: una sonata para piano con acompañamiento de violín, numerada como 304 en el catálogo Köchel y perteneciente a las Sonatas Palatinas (de la K301 a la K306, dedicadas a la Electora del Palatinado, la princesa María Isabel). Por primera vez, escribe una obra instrumental en Mi menor. Y no volverá a hacerlo.

Desde los primeros compases se adivina algo diferente: se trata quizá del primer Mozart quejumbroso y sombrío que conocemos, acostumbrados a su imagen de niño grande, bromista y soez que la posteridad ha fosilizado. Tiene todavía 22 años. Algo hace destacar esta sonata por encima de sus compañeras de la misma época. Además su comienzo es también inusual: piano y violín al unísono. Y con una intensidad emotiva excepcional.

En el segundo movimiento en *Tempo di menuetto* se alternan partes aún deudoras del Barroco –ese lamento como línea descendente de bajos- con otras que anticipan el pre-Romanticismo, sobre todo en la agri dulce disonancia de la sección central. Sin dejar de ser un *minué*: una danza de sociedad, de pasos menudos (*pas menus*).

Cuando los galantes oídos de los salones de París y Viena escuchan esta manera de tratar al violín (subordinado al piano, a veces doblándolo en su octava pero en no pocas ocasiones alternando con él con libertad) algo les dice que se encuentran ante un género nuevo.

A lo largo de su no muy larga vida, Mozart escribió 33 sonatas para teclado y violín: empezó de niño, claro, y hasta su madurez se puede trazar la historia de la emancipación del violín como instrumento de sonata. Podría parecer que en esta pieza la cuerda lleva la voz cantante pero todavía no: la llevará en obras posteriores a 1778, pero todavía no.

Aún es pronto para liberarla del dominio del teclado; lo hará poco a poco y en sus sonatas últimas, más influyentes, el violín comenzará a elevar el vuelo, a combinar el fraseo solista con el piano: ambos cada vez más parecidos a voces humanas luminosas, vibrantes.

Pero la «Forma Sonata» conocerá otro herrero implacable: si es posible imaginar a Beethoven como un tierno infante, y alguna vez lo fue, es en este mismo 1778 cuando con 7 años actúa por primera vez en Colonia. Mozart en Francia y Beethoven en Alemania, todavía con cerebros tiernos y esponjosos que en el futuro conectarán A y B, reexposición y desarrollo, coda y modulación, forjando una forma de hacer hablar instrumentos completamente nueva, íntima y grande a la vez.



EDVARD GRIEG (1843–1907)

Sonata para violín y piano n.º 3, en do menor, op. 45 [1887]

Parece ser que durante el proceso de impresión de esta obra una mano anónima quiso legar a la posteridad su propia impresión de la misma: sobre la partitura apareció escrito «Osada y exuberante, como a mí me gusta». Suponemos que se refería a la sonata. Y sí, Grieg compuso una pieza cargada de energía épica y que alterna danzas campesinas y lirismo romántico en capas de bizcocho digno de abuela.

Favorita incluso para él mismo, el compositor noruego consideraba esta 3ª Sonata para violín y piano como la de «horizontes más abiertos». Fue obra de madurez, compuesta 20 años después de la 1ª y 2ª. Por entonces residía ya en villa «Trolldhaugen», la casa que se hizo construir cerca de Bergen, donde había nacido.

Y tal vez no sea casual que esta obra se haya escrito en esa casa de madera blanca que hoy alberga su museo (y también sus restos): un lugar que significa «la Colina del Troll», bautizado así por el propio Grieg basándose en el nombre dado por los niños. Por muy deudor de Chopin que fuese su estilo al piano, a lo que suena esta sonata en ocasiones -tanto en giros modales de melodía y armonía como en combinación de ritmos- es a botas de piel de reno sobre la escarcha y faldas noruegas en volandas.

Frente a la soñadora contemplación con la que se abre el segundo movimiento, el primero (*Allegro molto ed appassionato*) aparece como erizado, con un sentido espíritu heroico. El «osado y exuberante» tal vez aluda a estos primeros pasajes de la obra, cortantes como glaciares. El segundo movimiento es un *Allegretto espressivo alla Romanza*, con un violín *cantabile* apto para el tarareo. El diálogo-danza *allegro molto* entre el violín y el piano del segundo movimiento da -como mínimo- ganas de peregrinar hasta Trolldhaugen y perderse fiordo arriba.

E igual no nos dice mucho que el tercer movimiento siga la forma de una sonatina A-B-A-B'- Coda pero, si hemos mencionado antes faldas noruegas por los aires, es ahora cuando todo ese folklore estalla.

Según un admirador como Chaikovski, las sonatas de Grieg obedecían a impulsos poéticos, no a teorías ni a principios. Su música de cámara representa el éxito de la conjunción de la libertad y la imaginación en el uso de formas académicas: un hacer lo que le viene en gana pero de manera fecunda. Tal vez esos son los impulsos poéticos a los que se refería el bueno de Chaikovski. El virtuosismo jamás es un fin, pero sí la espontaneidad y la expresividad.

Esta sonata para violín alcanzará cierta fama y pasará al corpus del repertorio habitual del noruego, junto al poema sinfónico «Peer Gynt» o la suite Holberg. La próxima vez que la escuchen tendrá que ser con un trago de *aquavit* bajo el sol de medianoche. Seguro que se vuelve más hermosa y significativa de lo que ya es.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Sonata para violín y piano nº 4 en La menor, op. 23 [1801]

El conde y banquero Moritz von Fries fue el destinatario de esta pieza, pensada para publicarse junto a la Sonata para violín nº 5, aunque su publicación en papeles de distinto tamaño las separó para siempre.

Compuesta entre la 1ª y la 2ª sinfonías, dentro del conocido como 1er período estilístico de Beethoven, la Sonata nº 4 fue también la primera en recibir un veredicto favorable de la crítica. Por entonces, ese hombre robusto y bajito que vestía abrigos largos, se mudaba docenas de veces de casa y se jactaba de no humillarse ante sus mecenas, vivía en Viena. Y será ese mismo año de 1801 cuando las campanas cada vez más amortiguadas de la iglesia le revelen una incipiente sordera.

Y a los futuros musicólogos, que anhelan carne que morder en cada pieza, Beethoven les brinda una sonata con anomalías: recapitula como no debe, en la tonalidad esperada, sí, pero con el tema que no toca. Mezcla temas. Hace, en suma, lo que le da la gana, pone la «Forma Sonata» patas arriba y le abre un manantial de posibilidades del que beberá todo el Romanticismo posterior. Y exhibirá sus dinámicas, sus codas ambiciosas, su modo de atacar las frases, su intensidad única que despunta en esta pieza aún de juventud.

Como curiosidad, Beethoven creyó toda su vida tener dos años menos de los que en realidad tenía. Así que por estas fechas él quizás aún se consideraba veinteañero, cuando había cumplido ya los 30.

Pese a la tonalidad en La menor, la sonata comienza galopante, chisporrotea en frases cortas; incluso el *Presto* inicial se extingue de repente, tras un energético silencio. Su estructura ya discurrirá como un pleno coloquio entre ambos instrumentos (aspecto que en Mozart era aún incipiente), hacia una unidad coherente. La mencionada Sonata nº 5, conocida como «Primavera», siempre ha gozado de mayor fama pese a las audacias formales que también incorpora esta.

Además de experimentación, encontramos el jugueteo, el cosquilleo, con provocaciones casi picantes en el *Andante scherzoso, più Allegretto*. Menos burlesco es el tercer y último movimiento, con silencios adelgazados en el aire antes de atacar el tema en *Allegro molto*: una bipolaridad beethoveniana muy marca de la casa.

Beethoven era reconocido en Viena como un gran pianista, pero asimismo dominaba el violín (lo había estudiado de joven en Bonn y, más tarde, con I. Schuppanzigh en Viena). Sumado a esto, los violines se hallaban en plena mutación por entonces: mástiles más largos, puente más elevado y una mayor tensión en las cuerdas. Ganaban amplitud de rango y de volumen. Y protagonismo.

Mozart y Beethoven se conocieron en 1787. Probablemente no saltaron chispas ni se oscureció el cielo. Aunque en sus dos sonatas que escuchamos hoy, separadas por apenas 23 años, sí suceda todo eso. Y más.



JORDI CERVELLÓ (1935)

Perpetuum mobile [1969]

En su propio blog, el violinista y compositor barcelonés Jordi Cervelló delinea un recorrido temático por su obra, dividiéndola en música pura, social y de inspiración pedagógica. A este último apartado pertenecería «Perpetuum Mobile», algo más de 3 minutos de sismograma de difícil ejecución. Difícil pero no imposible.

Perpetuum mobile en latín significa «móvil perpetuo», y designa un objeto imposible en física por violar la 2ª ley de la termodinámica (la de la famosa entropía por vivir en el universo en el que vivimos). Sin embargo, en un poema J.L. Borges definió la música como esa «misteriosa forma del tiempo» y tal vez por eso lo imposible -en nuestro espacio sujeto a sus leyes de energía-, musicalmente sí funciona.

En música *Perpetuum mobile* se refiere a una técnica de río sonoro, una corriente continua de notas, o bien a segmentos que se interpretan una y otra vez –con variaciones- hasta convertirse en melodías obsesivas.

La pieza de Cervelló se inscribe más bien en esa corriente continua que parece jugar sin detenerse entre *glissandi* en sextas cromáticas o dobles armónicos en semicorcheas y otros tecnicismos de prestidigitación. «Perpetuum mobile» se dedicó al violinista Agustín León Ara y perfila un dibujo vertiginoso que una tiene que perseguir por la sala, como si fuese Tom detrás de Jerry sí, sólo que en una casa diseñada por E. M. Escher.

El coqueteo con la atonalidad es obvio y siempre manejado con virtuosismo, «a modo de *pezzo di bravura*», en palabras de Emilio Moreno. Su fondo pedagógico, casi de ejercicio gimnástico, no entorpece el placer musical de miniatura.

Explica Cervelló: «Mi contacto con jóvenes violinistas en plena formación me llevó a una inmersión pedagógica muy intensa. Y de ahí la decisión de escribir obras de un cierto grado virtuosístico que además de un interés musical fueran sobre todo de interés pedagógico. Y fue así como poco a poco fui inventando nuevas fórmulas basadas en una escritura que facilitara la ejecución. Es decir, conseguir en un pasaje complicado-intrincado, el mismo efecto a base de una escritura lo más simplificada posible. Que produzca un efecto virtuoso utilizando lo que yo llamo ‘técnica natural’».

«¿Y si un trozo de madera descubre que es un violín?» se preguntaba Rimbaud. A la vista del amor artesanal que un compositor como Cervelló les profesa, tendría suerte si cayese en sus manos. En su catálogo sobresalen obras imaginativas como «Ybris», «Vers l’infini» (basado en un poema de G. Leopardi), «Biogénesis» (en colaboración con su amigo, el físico J. Wagensberg), «Natura-Contranatura» o los «Cinco golpes de arco fundamentales», en la línea gimnástica de «Perpetuum Mobile».

Como compositor ha obtenido galardones como la Creu de San Jordi, en 2006, o el Premio Nacional de Música, en 2010.

Jordi Cervelló es muy activo en internet: no sólo dispone de cuenta en facebook y twitter sino también del completo blog antes mencionado, que compila retazos variados. Algunos sobre el acto íntimo y disciplinado de componer y de tanto lirismo como este:

El meu espai de Sarrià, el meu estudi, m'ha ajudat de manera definitiva. Veig arbres i muntanyes. Tot és verd. Normalment, m'aixeco a les sis del matí. El sol encara ha de sortir. Ja vindrà. Millor si triga. La claror es fa esperar. Es fosc però alguna cosa es remou a l'espai. A Poc a poc, i escoltant algun ocellet, encara tímid, començo a escriure. Sempre amb llapis, cosa que m'obliga a fer-li punta amb la maquineta metàl·lica. M'agrada i penso en Ravel que sempre deia d'esmol·lar el llapis abans d'escriure una nota.

En mi espacio de Sarrià, donde vivo, poseo mi estudio. Un lugar perfecto para la concentración. Observo árboles y montañas. Todo es verde. Normalmente me levanto a las 6 de la mañana. El sol todavía tardará en aparecer. Ya vendrá. Mejor si tarda. La luz se hace esperar. Está oscuro pero hay algo que se remueve en el espacio. Poco a poco, voy escuchando algún pajarito, todavía tímido. Empiezo a escribir. Siempre con lápiz, lo que me obliga sacarle punta con el sacapuntas metálico. Tengo varios. Se me extravían. Me gusta sacar punta para en esos pocos segundos ir pensando. Casi siempre aparece la figura de Ravel que también escribía a lápiz. Siempre decía que se debía afilar bien su punta antes de escribir una nota.



PABLO SARASATE (1844–1908)

Fantasía Carmen [1883]

A los 7 años debutaba con su violín Martín Melitón Pablo de Sarasate y Navascués, hijo de un director de banda militar, precisamente en A Coruña. Con tanto acento en su nombre, parecía llamado a lidiar toda su vida con tonos y semitonos.

Y así lo hizo. Y ganó justa fama como uno de los mayores virtuosos del violín de todos los tiempos, una figura legendaria. Para alguien así, una pieza que estaba en boca de todos suponía un tentador caramelo con el que jugar también. En 1883 la ópera cómica –¿cómica?– «Carmen», controvertida al principio y que nadie se quiso perder después, se hallaba en pleno correveidile. Y ahí la capturó Sarasate, entre índice y pulgar.

Otros compositores recrearían luego el mito en erupción de Carmen: desde la «Sonatina» de Busoni hasta, más recientemente, el neoyorquino Frank Proto, con una versión gutural para contrabajo y orquesta.

Como composición, «Carmen» está llena de paradojas: su creador, el talentosísimo Bizet, murió a los tres meses del estreno, ajeno al arquetipo en el que cristalizaba ya su gitana. Y al autor de la novela, P. Merimée, podría escapársele algún que otro carraspeo al ver que con el simple paso de un par de siglos, «Carmen» ha llegado a encarnar la liberación de la sexualidad femenina, cuando en el frontispicio del libro él había escrito estas bondades sobre la mujer (atribuidas al griego Páladas): «Toda mujer es hiel; pero tiene dos momentos: en el lecho nupcial y en el lecho de muerte».

Y tercera paradoja o, mejor, bucle del destino: es sabido que para la Habanera, la melodía-insignia, Bizet «arregló» otra ya conocida en la época: «El arreglito». Su autor, el vasco Sebastián Iradier, la había compuesto durante una estancia en Cuba. Y en París, resulta que Iradier fue profesor de canto de Eugenia de Montijo: la mujer en cuya personalidad –y salvando las distancias sociales– se había basado Merimée para su gitana. Toda una carambola. O una *fantasie*, no sé.

Esta fantasía en torno a Carmen nos lleva de nuevo a Sarasate, que diseña su personal Habanera imprimiéndole el sello de virtuoso. Junto a ella, cuatro *hits* más: la Aragonesa –que abre la pieza–, la Seguidilla, la Danza de los Gitanos y un interludio.

Sarasate alcanzó tal popularidad como violinista que cada vez que acudía a los sanfermines –y era asiduo– la gente lo aclamaba en el hotel para que saliese al balcón a tocar cualquier cosa con su Stradivarius. Y él encantado. Era carne de ovación.

La «Fantasía» ya era, desde hacía unos cuantos siglos, una forma libre de componer, cercana a la improvisación. Aunque aquí Sarasate no compone material realmente nuevo, sí le inyecta su prodigiosa técnica: sus *glissandi* agudísimos, *pizzicati* y otras acrobacias y torturas chinas que han hecho las delicias de violinistas de medio mundo, directores de cine japoneses (S. Suzuki) y hasta del propio Sherlock Holmes, que le dirige a Watson estas palabras:

« Esta tarde toca Sarasate en St. James Hall. ¿Qué le parece, Watson? ¿Pueden sus enfermos prescindir de usted durante algunas horas?
[...]

Y ahora, doctor, ya hemos hecho nuestro trabajo y es hora de que tengamos alguna distracción. Un bocadillo, una taza de café y acto seguido a los dominios del violín, donde todo es dulzura, delicadeza y armonía, y donde no existen clientes pelirrojos que nos molesten con sus rompecabezas.»

Del cuento corto «La liga de los pelirrojos», de Sir Arthur Conan Doyle



Estíbaliz.. Espinosa

Estíbaliz Espinosa