

CHARLES IVES
The Unanswered Question, S. 50
SAMUEL BARBER
Adagio para cuerdas
TONI PARERA
Towards Emily Dickinson
GUSTAV MAHLER
Nicht zu schnell
MODEST MÚSORGSKI
Canciones y danzas de la muerte

Orquesta Sinfónica de Galicia, 25 de abril de 2014
Víctor Pablo Pérez, director
Ewa Podlès, contralto

CHARLES IVES (1874- 1954)
The Unanswered Question, S. 50 (1908)

«Thou art the unanswered question» -Tú eres la pregunta sin respuesta- es un verso del poema «La esfinge», del poeta trascendentalista Ralph Waldo Emerson, figura clave que puntea varios momentos de la obra del compositor de Nueva Inglaterra (en Concord, Massachusetts, vivieron ambos).

Para medir la relevancia de una figura como Ives tenemos que pillar la diligencia rumbo al siglo XIX de la Costa Noreste de Estados Unidos: sobre una densa raigambre de valores puritanos, emergen las multitudes de Walt Whitman, de Poe, de Thoreau, del crecimiento exponencial a todos los niveles. Charles Ives era un demócrata al estilo Whitman, menos extrovertido quizás. Con fe en la música al servicio de la comunidad.

Y todo su pensamiento tirando a conservador lo llevaría inesperadamente a componer ambigüedades tonales, arritmias y disonancias. Inconformismo quizás heredado de su padre, George Ives, director de banda en su pueblo y constante experimentador de sonoridades nuevas.

Otro experimentador más famoso en el panorama estadounidense del s. XX, John Cage, afirmó: «Ahora tenemos una música que no depende de la historia musical europea; Ives parece ser el comienzo de ella»

Así que, en un imaginario *Mayflower* musical, Ives sería uno de los «pioneros», esa palabra tan yanqui. Pero también, como apuntaba A. Muñoz Molina en una semblanza gloriosa, un «maverick, un raro irremediable». Por muy visionario que fuese su talante – o quizás por ello mismo-, en vida apenas se le reconoció y dejó de componer muy pronto. «Lo principal de mi música lo escribí entre 1896 y 1916» según confiesa.

Si bien su revisión y publicación data de 1930, la composición de este pequeño «drama cósmico», como llamaba el compositor a «La pregunta sin respuesta», se remonta a 1906. En el momento de editarla, Ives incorporó unas notas en las que divide los tres grupos de instrumentos en:

- 1.- Las cuerdas: el silencio de los druidas, que Nada Saben, Ven ni Oyen
- 2.- La trompeta: la perenne cuestión de la Existencia
- 3.- Las flautas: la respuesta Invisible

Siempre en *ppp*, las cuerdas se eternizan en un tono imperturbable, sideral, la cosa no va con ellas; una segunda lámina de sonido, la trompeta, enuncia la pregunta en otra escala, octatónica, que rompe el diatonismo de las cuerdas; y una tercera, las flautas, irrumpen como series de cláxones en ritmos irregulares, más cromáticas, dislocando no sólo la concepción de *tempo* musical, sino de espacio.

Todo un antípodo de futuras yuxtaposiciones como las de Penderecki, Ligeti o el propio Cage, texturas como estratos geológicos a un tiempo. T. Malick quiso que la pregunta sin respuesta caminase también por «La delgada línea roja», película ambientada en la 2^a guerra mundial.

Ahora que se emite la secuela de serie televisiva «Cosmos», esta joyita le habría ido al pelo, con su aire concentrado de universo en cáscara de nuez, cosmicómico, panorámico, imperturbable e insidioso. Algo hay ahí de nuestra relación con ese universo que nos presentó Carl Sagan hace 30 años.

En su doble vida como próspero ejecutivo de seguros, a Ives sí le dio tiempo a terminar un libro titulado «El seguro de vida en relación al impuesto de sucesiones» del que no prometemos su lectura. Pero en el cajón de proyectos a medias se le quedó una tal Sinfonía Universo. Lástima, ¿verdad?

SAMUEL BARBER (1910-1981) **Adagio para cuerdas (1938)**

Antes de que L. Slatkin dirigiese esta elegía en Londres el 15 de septiembre de 2001 para conmemorar a las víctimas del 11S, el realizador David Lynch ya le había visto el potencial y finalizaba con ella su obra maestra sobre la dignidad humana «El hombre elefante» (1981). También Oliver Stone la había incluido en la cinta bélica «Platoon» (1986).

Y ciertamente, a juzgar por las versiones electrónicas o de Dj's de la última década, el «Adagio para cuerdas» de Samuel Barber forma parte del legado musical de nuestra melancolía a estas alturas de la especie *sapiens*.

Aunque con un carácter emocional (y formal) muy distinto, estos 10 minutos de cuerda frotada tienden un cable de alta tensión similar al de la pieza de Ives. Y ha dado tales corrientazos a tanta gente a lo largo del siglo XX, que ha desbancado a otras celebridades en ese curioso trono en el que se sienta la Música Más Triste del Mundo: en 2004 le dieron ese título los oyentes de BBC's Today.

Samuel Barber fue un niño prodigo que acabó en depresión alcohólica. Como en una profecía autocumplida, a los 7 años componía una pieza para piano titulada «*Sadness*». Tristeza. A los 7 años.

A los 26 viaja a Europa con quien será su pareja casi toda la vida, Gian Carlo Menotti. Hay una fotografía de ambos en el verano de ese año, 1936. Un verano estrepitoso aquí, y Europa pronta a desfigurarse en veranos sucesivos. Desde el otro lado de la dorsal atlántica, un joven con talento que parece feliz en una foto, compone una ecografía de una hondura emocional incalculable.

El *Adagio* nació ese 1936 como el movimiento lento de un Cuarteto de cuerda. Tal fue su éxito que Barber decidió orquestarlo y convertirlo en un momento musical aparte, estrenado por Arturo Toscanini y la Filarmónica de Nueva York en 1938 con el título con el que hoy la conocemos.

Su fluidez es asombrosa. No hay violencia; sí una especie de devastación a cámara lenta. En el siglo XX, gracias a las técnicas cinematográficas, la especie humana aprendió a mirar a cámara lenta. Antes no sabíamos. La materia sonora del *Adagio* es compacta de principio a fin, hasta un clímax al que se llega sin darnos cuenta, entre violines cegadores. Todo son largas frases de violines y violas que se repiten, como versículos, y se contrapuntan por los violonchelos, tejiendo un tapiz armónico de una conmoción contenida. Tan en calma como la muerte del hombre elefante de Lynch.

Barber, minusvalorado por muchos (entre ellos L. Bernstein, con quien no hubo *feeling*) por su estilo completamente tonal, neorromántico y conservador, utilizaba aquí un modo empleado en las obras medievales para iglesia -y característico del flamenco por cierto-, el modo frigio. G. Antheil opinaba que la musicalidad de Barber era sublime, pero su forma arcaica.

Con todo, hay más Barber más allá del *Adagio*. Su canción orquestal «*Knoxville: verano de 1915*», o la ópera «*Vanessa*» (por la que obtuvo un Pulitzer) dan cuenta de su facilidad natural para la melodía.

En algún lugar de la casa de mi infancia sobrevive como un registro fósil una cassette TDK de las que se rebobinaban a boli. Incluye una grabación del *Adagio* que alguien de la familia había hecho de Radio Clásica. El *Adagio* tiene esa lentitud de lo que se rebobina a boli. Su melancólica intensidad también.

ANTONI PARERA (1943) Towards Emily Dickinson (2013)

Towards Emily Dickinson. Hacia Emily Dickinson. ¿Cómo acercarnos a esta poeta sublime, con las ganas que nos da siempre? «El alma elige su propia compañía y después cierra la puerta» dejó escrito. No suena precisamente a invitación.

Mientras Ives da sus primeros pasos, Mahler despunta como primerizo y Mussorgski se acerca al final de su vida, este enigma de mujer se viste de

blanco astronauta y decide, por voluntad propia, cerrar la puerta de su casa de Amherst, Massachusetts, rodeada de los gatos de su hermana Lavinia. «Trabajo en mi prisión y soy huésped de mí misma» dice. Y no sale más.

Se podría pensar que esta versión decimonónica de loca de los gatos (igual su decisión obedecía a una simple agorafobia) escribiría poemas opresivos, con olor a cerrado, a autoconmiseración y naftalina, o cursilerías de *cupcake*. Y Emily abofetea nuestros estereotipos regalándonos una poética deslumbrante, tan cósmica como naturalista, veteada de un humor extraordinario en alguien sin vida social.

Antoni Parera es un compositor y productor musical de largo recorrido, con una especial sensibilidad hacia los textos y la voz. En su prolífica obra (que incluye desde cuartetos a óperas e infinidad de canciones y lieder) ha musicado palabras de Alberti, Gil de Biedma, Marguerite Yourcenar.

Ha escrito música para teatro, cine y televisión y como productor, entre otros trabajos, se encargó de las ceremonias de apertura y clausura de los Juegos Olímpicos de Barcelona 92. En proyecto, una ópera sobre María Moliner. Su ciclo de canciones sobre Dickinson fue un encargo de la AEOS-Fundación autor y se estrenó en octubre de 2013. Todavía calientes, como quien dice.

El conjunto está formado por 6 poemas muy bien escogidos por su temática, arrancando con «Un sueño largo, largo», en un FA# muy grave que parece emerger desde esa «ladera de piedra», secundado por la cuerda, flautas y arpa. Celesta y vibráfono subrayan el imposible «amanecer» en una atmósfera delicada.

Mayor colorido orquestal para ese algo friki aunque tierno diálogo que es «I died for beauty», «Morí por la belleza» (heredero del Keats de la urna griega), donde la celesta pone su toque fantasmagórico.

Salimos del reino del Hades (esa ultratumba doméstica, tan Dickinson) para encaminarnos, de la mano de las maderas, a la casa de quien regresa: «I Years had been from home». Hay momentos cruciales del texto enunciados a viva voz. Interpelaciones. Silencios. Un pequeño *psycho-thriller* condensado.

Aún al aire libre, Dickinson nos advierte «Go not too near a House of Rose», no acercarnos demasiado a la Casa de un Rosa, o la destruiremos. Algo que recuerda a otra poeta cifrada, Alejandra Pizarnik: «la rebelión consiste en mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos». Parera subraya el aviso con *glissandi*, toques de lira y un tempo de vals en la segunda parte del poema, con un final que envuelve la alegría.

Seguimos en la rosa: «A sepal, a petal and a thorn», el penúltimo poema, se concibe como recitativo casi *ad libitum*, con un acompañamiento descriptivo y naturalista. Arpa, xilófono y gong para la metamorfosis final.

Y volvemos al polvo. «This quiet dust» cierra el ciclo con la pieza más larga y timbre orquestal más intenso, ya que Parera sutura el poema final con el

primero, convirtiendo la secuencia en un ciclo incesante de muerte-vida-muerte.

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Nicht zu schnell, arreglo orquestal del Movimiento del Cuarteto con piano en La menor, Quartettsatz (1877-1878) por Colin Matthews (2009)

Asistir al proceso creativo de una voz que será inmensa y rotunda algún día es un –parafraseo al escritor austriaco Stefan Zweig- «momento estelar de la humanidad». Algo así supone escuchar estas páginas de un Gustav Mahler adolescente, que asiste al Conservatorio de Viena y pone en práctica las enseñanzas de R. Fuchs o F. Krenn. Aún no es Mahler. Bueno, lo es y no lo es. Un momento, perdón por la broma, muy gato-de-Schrödinger, físico que, por cierto, nace también en Viena justo el año de gestación de este cuarteto.

Originalmente concebido como el primer movimiento de un Cuarteto con piano inacabado, de *circa* 1877, «Nicht zu schnell» es el arreglo orquestal de Colin Matthews que lo titula con la expresión de su dinámica (*nicht zu schnell*, es decir, «no demasiado rápido») anotada en la partitura.

Partitura que, por lo demás, carece en su original de la mayoría de las dinámicas. Constituye su única pieza de cámara sin voz además de, por supuesto, la primera partitura de Mahler conservada. Sigue la forma sonata en dos temas y se decanta por el La menor, una tonalidad melancólica que prefigura futuros remolinos de *saudade* en su música.

Colin Matthews (Londres, 1946), además de compositor, es un estudioso del proceso creativo de otros compositores, Britten, Holst o los Mahler, incluida Alma. Es autor de la monografía «Mahler at Work: Aspects of the Creative Process» y, por ejemplo, recibió el encargo de completar con Plutón el catálogo de «Los Planetas» de Holst, 6 años antes de que -ironías del Sistema Solar- Plutón perdiese su empleo como planeta.

Este arreglo orquestal obedece a otro encargo, esta vez de la Royal Concertgebouw de Amsterdam. Respetando el momento aún inmaduro del vienes, Matthews parece tirar hacia lo retro, hacia el Romanticismo de la primera célula melódica desarrollada a lo largo del movimiento, y el resultado es, como han destacado ya, algo más schubertiano que mahleriano. Para alguien tan obsesionado con la eternidad como Mahler (su *ewig, ewig*, -«para siempre, para siempre»- del final del «Das Lied von Erde» es casi un mandala musical), ver una obrita incompleta arreglada para gran orquesta podría haberlo consolado brevemente de su eterno (también eterno) desarraigo de judío. Aunque no se sabrá nunca.

Como curiosidad: pese a no ser tan conocida en el repertorio Mahler, esta pieza ha gozado de sus 5 minutos de gloria en la gran pantalla: M. Scorsese decide que Kingsley y DiCaprio jueguen a las adivinanzas con ella en esa pegajosa telaraña acerca de la institución mental que es «Shutter Island» (2010). Probable anacronismo, ya que la primera interpretación del Cuarteto de

la que se tiene noticia data de 1964 en Nueva York. Y «Shutter Island» se ambienta en los 50.

MODEST MÚSORGSKI (1839- 1881) Canciones y danzas de la muerte (1875-1877)

Y tras el ultratumba doméstico de Dickinson, el dramatismo eslavo sobre la muerte. A partir de 4 poemas de Arseny Golenishchev-Kutuzov, Modest Mussorgski despliega su arsenal expresivo para estas estampas de personajes del común –el pueblo mussorgskiano- ante la muerte: una madre, una joven enferma, un labriego y un capitán del ejército. Un universo sociológico muy completo.

Колыбельная, «Canción de cuna», abre la serie. *Lento doloroso* al principio, piano funesto, seguido de un *moderato* que le lleva el paso a la muerte y culmina en el «*stuk!*» –toc,toc-. La Desdentada llamando a la puerta.

Un duelo creciente entre la madre del bebé (*agitato*) y la muerte (impasiblemente tranquila) remachan cada vez con un escalofriante «*Baiushka, Baiu, Baiu*» -Arroró mi niño- que podemos suponer quién entona.

A continuación *Серенада*, «Serenata», crea un clima de ensueño espectral hasta que habla la muerte en un pasaje de gran lirismo. Lirismo letal, pero lirismo a fin de cuentas. Tenemos a una joven enferma a quien la Parca seduce como si fuese un joven. Y tras mucho rondarla «*Ty maia!*» «*Eres mía!*», el seco triunfo final, de tijeretazo.

Трепак, «Trepak», es una danza tradicional rusa. La escena se introduce con un *Lento* narrativo para el bosque a oscuras. Asciende el tema principal poco a poco, hasta resolverse en el ritmo binario de la danza de la Muerte con un pobre campesino borrachín, nieve arremolinándose a su alrededor, toda una crueldad digna de Baba laga. Porque bailar el trepak exige musculatura poco menos que de físicoculturista.

La voz socarrona de la Muerte oscila entre el *alegretto* y el *andante*, lo que imprime sensación de desequilibrio. Tal vez alentado por la letra del poema, despiadadamente brillante, Mussorgski no se queda atrás en su danza.

Irían de perlas las ilustraciones de Iván Bilibin para este poema de cuentecillo fantástico. Si no las conocéis, buen pretexto para buscarlas. Son maravilla.

Полководец, «El general», se compone dos años después del resto. Su uso del contraste en las dinámicas y *tempi* es, no obstante, igual de expresivo. Desde lo contundente a lo confidente, enuncia las palabras de la Muerte en el campo de batalla, una Muerte que parece que nunca se limita a hacer su trabajo en silencio. Una alegoría torturadora y de carácter tan pagano y popular que no se ruboriza al recordar a su audiencia que de resurrección, nada.

El ciclo es estupendo para sacar a la luz todos los matices de la riqueza gutural eslava, no hay bajos ni contraltos como ellos. Suelen interpretarlo bajos o

barítonos, si bien la gran contralto Ewa Podles no ha tenido problema en incorporarlo a su repertorio.

En su semblanza de 1908 sobre Mussorgski, Calvocoressi recoge estas palabras de Debussy sobre la música del ruso: «Parece el arte de un curioso salvaje que descubriese la música a cada paso de lo que anduviere su emoción». Se ha hablado de su estilo inconsistente, desgalichado, aunque formalmente se encuadra dentro del realismo naturalista.

Exceptuando su gran fresco operístico «Boris Godunov», en el formato pequeño se movió con mayor soltura (los ciclos de canciones «El cuarto de los niños», «Día sin sol», «Canción de cuna del labrador» o el poema «Una noche en el Monte Pelado» o la suite «Cuadros de una Exposición»). Quizás porque para ganarse la vida tuvo que aceptar un trabajo alimenticio que robó horas a su talento.

Estíbaliz Espinosa