

## Antonin Dvorak

*La Bruja del mediodía*, op. 108

En el diccionario literario de Bompioni, "Kytice" se traduce como "La guirnalda". De hecho, si introducimos este término en un buscador de Internet, nos llevará, inicialmente, a una serie de floristerías de Praga. También se traduce por "El ramo o ramillete de flores", e incluso, en la acepción que da un cineasta checo actual, F. A. Brabec, como "El ramo salvaje". "Kytice", "Guirnalda", "Ramillete de flores" o "Ramo salvaje", se refiere siempre a la misma obra, una colección de trece baladas sobre leyendas populares versificadas y recopiladas por el poeta checo Karel Jaromir Erben, en 1853. Frente a la ingenuidad de los cuentos tradicionales de otros países, este "ramillete" de Erben posee un fondo tétrico en el que el sentimiento de culpa y expiación planean sobre historias que preludian el expresionismo de Kafka. "Camisas nupciales", la novia arrastrada al cementerio por su amado; "El Ondino", el genio maléfico de las aguas; la historia de "La Rueda de oro", "La Paloma salvaje" o "La Bruja del mediodía", son algunas de esas baladas poéticas y crueles inscritas en la mentalidad colectiva del pueblo checo, poetizadas por Erben.



En la primavera de 1895, Antonin Dvorak regresa, después de su triunfal estancia en Nueva York, a Praga. Dvorak es en ese momento uno de los músicos sinfónicos más reputados del mundo. Había escrito nueve sinfonías, la última *Del Nuevo Mundo*, firmemente anclada en los repertorios internacionales; había recibido todo tipo de honores y distinciones, pero ansiaba

volver a una sencilla cotidianeidad, con sus clases en el Conservatorio de Praga, el criadero de palomas, el cultivo de verduras, y, de vez en cuando, un viaje en tren, un medio de transporte que le apasionaba. Así, Dvorak se fue adentrando en una nueva etapa creativa, la tercera y última, centrada en la música de cámara, la ópera y el poema sinfónico.

Se atribuye a Liszt el término de “poema sinfónico” como género musical, generalmente en un movimiento, que se apoya en ideas extramusicales como un poema, un paisaje o una historia que la música trata de evocar o describir. A Dvorak, la idea de poema sinfónico le llega en su juventud, a través de su maestro Smetana. Sin embargo, el cultivo de este género musical será en el compositor checo un fruto de madurez, posterior a la creación de sus nueve sinfonías.

*La Bruja del mediodía* es uno de los poemas sinfónicos, junto con *El Ondino* y *La Rueda de oro*, escrito por Dvorak en 1896 sobre los poemas de Erben. En nuestra mitología infantil, la Bruja del mediodía es en cierto modo el equivalente al “Hombre del saco”, ese personaje que se llevaba a los niños malos y traviesos, pero la entidad de la bruja es mucho más maléfica, tal como la describe Dvorak.

El programa de la obra se ajusta a la fantasía y al desarrollo musical, en los que el recurso a la variación temática, la oposición de motivos y un brillante sentido del color instrumental envuelven la trágica leyenda.

En la exposición, confiada inicialmente al clarinete, se recrea un ambiente sereno de una mañana soleada. El niño, simbolizado por un breve motivo del oboe, con notas repetidas en “staccato”, hace pequeñas travesuras. Provoca el enfado de la madre –primer “tutti” orquestal– que amenaza con llamar a la Bruja del mediodía.

Se repite la sección, con ligeras variaciones, que preparan la entrada de la bruja, con sonoridades graves, pausadas y misteriosas que nos llevan a una segunda sección. En ella dos temas se combinan, se oponen y entrecruzan: el primero, el de la bruja, generalmente en los vientos, al que se le opone el tema intensamente suplicante de la madre, en las cuerdas,

que pide a la bruja que no se lleve al niño. En lo que podría ser un breve "scherzo" sobre los mismos motivos, el tema de la bruja se aligera y acelera hasta el frenesí; frente a él, la melodía de la madre se va apagando hasta el silencio.

Son las doce del mediodía. El padre regresa alegremente a la casa. Al entrar, percibe los ecos de la súplica de la madre, recordados en la melodía del oboe. El crescendo final, en el que se superponen los temas de la madre y la bruja, constatan la muerte trágica del niño.

## Richard Strauss

*Concierto para oboe en re mayor, op. 144*

Con cierta ironía, el musicólogo E. Newman resumía la evolución musical de Richard Strauss como la de un genio, en los primeros años de su extensa carrera, que acaba siendo un mero compositor de talento. Efectivamente, el impulso postromántico de sus primeros poemas sinfónicos, las innovaciones expresionistas de óperas como *Salomé* o *Elektra*, el delicado neoclasicismo de *El Caballero de la Rosa*, se van difuminando después de la Primera Guerra Mundial, a medida que el compositor envejece. Sin embargo, el juicio de Newman no es del todo exacto. Strauss entona bellísimos cantos de cisne en algunas de sus últimas obras, como *Metamorfosis* o los sublimes *Cuatro últimos lieder*.



El *Concierto para oboe y pequeña orquesta en re mayor* es una composición de la última etapa de Strauss. En 1945, el compositor reside en su suntuosa villa de Garmisch, en los Alpes bávaros. Atrás iban quedando unas complejas e inicialmente acomodaticias relaciones con el III Reich. En 1933, Strauss fue nombrado director de la Cámara Musical del Reich, el cargo oficial más alto de la música alemana en ese tiempo. Incómodo por la censura nazi al escritor Stefan Zweig, colaborador como libretista en la ópera *La mu-*

*jer silenciosa*, Strauss dimite de este cargo en 1935, junto con Furtwangler. Durante todos estos años, su posición respecto al nacionalsocialismo es un tanto ambigua. Consigue proteger a su nuera (judía) y a sus nietos, pero al mismo tiempo colabora con algunos actos organizados por Hitler, como la composición del Himno de las Olimpiadas del 36 o la creación de un Himno al emperador de Japón.

En los años de la Segunda Guerra Mundial, Strauss compone lo que él llama "obras concertantes, como temas de estudio para nuestros excelentes instrumentistas, trabajos de taller con el fin de que nuestras articulaciones no se emboten demasiado pronto, para que la articulación de la mano derecha, liberada de la batuta para la dirección, no se aletargue con excesiva rapidez". En 1945, los americanos entran en Baviera. Un soldado, John de Lancie, antiguo oboísta de la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh, visita al compositor. John alaba el tratamiento del oboe en poemas sinfónicos como *Don Quijote* y *Don Juan*, y le solicita un concierto para oboe. Strauss responde con un lacónico "No". En pocos meses, cambia de opinión.

Frente a un mundo que se derrumba, Strauss escribe una obra concertante de una gran claridad estructural, belleza melódica serena, contenidamente melancólica, y en la que aletea el espíritu mozartiano, unido a pequeños giros preclásicos. El concierto se organiza en tres movimientos sin pausas intermedias. El *Allegro moderato*, en re mayor posee la forma de sonata bitemática. Se inicia con una frase larga del solista, que fluye sin interrupción durante algo más de cincuenta compases. Retoma la orquesta, con ligeras variaciones el primer tema, preparando la transición al segundo tema, de nuevo, en el oboe. El desarrollo es una fantasía dialogante entre solista y orquesta, con ricas modulaciones. En la reexposición se vuelve a la primera sección del movimiento, de manera más condensada.

El breve dibujo de la cuerda (re mi re mi) ya escuchado en el primer compás de la obra sirve de unión con el segundo movimiento, un *Andante* en la tonalidad de mi bemol mayor, compás de 3/4 y con forma de lied, en el que se explaya el sentido "cantabile" del

oboe. Una larga cadencia del oboe cierra el movimiento al mismo tiempo que introduce el tercer tiempo, un *Vivace* en compás de 2/4, en re mayor. La forma clásica es la de un rondó, con tema secundario en la orquesta y el tema principal en el solista. Tras una segunda cadencia del oboe, más breve que la anterior, un *Allegro* en compás de 6/8, lo que le da un aire de danza, cierra con gracia y brillantez la obra.

El *Concierto para oboe* se estrenó en Zurich –lugar de residencia en los inmediatos años de postguerra del compositor, el 26 de febrero de 1946.

## Robert Schumann

### *Sinfonía n.º 1 en si bemol mayor, op. 38, "La primavera"*

En 1839, la pianista Clara Wieck escribió en su diario la siguiente observación sobre la música de su prometido, Robert Schumann: "Estoy segura de que sería mejor si compusiera para orquesta; su imaginación no puede extenderse lo bastante en el teclado... Todas sus composiciones son concebidas desde la orquesta. Las melodías y la figuración están tan entrelazadas, que resulta difícil percibir las bellezas de la obra en un instrumento solista. Mi mayor deseo es que componga para orquesta, este es su verdadero campo. ¡Ojalá pudiese convencerlo para que lo haga!".



Un año después, Robert y Clara, una vez vencida la pertinaz oposición del padre de la novia, se casan. En la vida de Schumann, tan poblada de altibajos psicológicos propios de una personalidad ciclotímica, estos primeros años de matrimonio van a ser felices y fecundos. Clara quiere una sinfonía, y Schumann escribe, vertiginosamente, dos.

La sensibilidad poética de Schumann no encuentra un acomodo fácil en la música orquestal. Años antes, en 1833, el compositor había intentado la experiencia orquestal en una sinfonía de juventud, en sol mayor, inacabada y que el propio músico calificó como infame. A Schumann le faltó siempre el dominio de la orques-

tación, cosa de la que era totalmente consciente –“a menudo, escribió, pinto con amarillo lo que quería que fuese azul”–, y le sobra un exceso de ideas, de fantasía, difícil de ajustarse al rigor de la forma sinfónica.

Se conoce bien el origen de la *Primera Sinfonía*. Como es habitual en Schumann, la inspiración le viene de la poesía. En este caso, un poema de Adolf Böttger que habla de la primavera que florece en el valle, dejando atrás las brumas invernales. En cuatro días de enero, de 1841, traza el plan de la obra; un mes después la termina. Inicialmente, tal vez por influencia de la *Sinfonía Pastoral*, de Beethoven, pensó encabezar cada uno de los cuatro movimientos con un título poético: “Advenimiento de la primavera”; “Atardecer”; “Alegres compañeros de juego” y “Plenitud de la primavera”. Cuando editó la sinfonía, desechó, en aras de sugerencias menos explícitas, estos títulos.

En una carta a su amigo el violinista y compositor Louis Spohr, Schumann le comenta lo que para él es la idea básica de su *Primera Sinfonía* “Compuse esta sinfonía con ese aliento primaveral que vuelve todos los años hasta la vejez. No trato de pintar o describir nada, pero estoy seguro que la estación en que nació afectó el espíritu y la forma que adoptó”. Ese espíritu, en la línea exuberante de “Florestan” se percibe en una obra palpitante de felicidad y ganas de vivir.

El primer movimiento *Andante un poco maestoso-Allegro Molto vivace*, comienza con un tema majestuoso en las trompas y trompetas. No deja de ser llamativo que Mendelssohn retocó ligeramente esta introducción, a lo que no se opuso Schumann. Estas notas del *Andante*, constituyen una especie de himno de afirmación, “debería sonar como desde arriba, como una llamada para que el resto se despierte”, escribe Schumann. Indudablemente, en esta llamada de la trompa hay una deuda con la *Sinfonía en do mayor*, “La grande”, de Schubert, obra descubierta por Schumann dos años antes. La introducción lenta proporciona la base temática para la mayor parte del movimiento; conecta por medio de un crescendo y acelerando, con el *Allegro*, “símbolo, escribe Schumann, de la unión gradual de todo lo que pertenece a la pri-

mavera". En el primer tema del Allegro, motivos breves, derivados de la introducción, dan esa idea de unidad y continuidad. Frente a él, un segundo tema contrastante, cantado por los clarinetes y fagots, confiere al movimiento un carácter más subjetivo. Una peculiaridad formal del primer movimiento nos la encontramos en la coda final de la recapitulación, con un motivo de las cuerdas que introduce el segundo tiempo.

Este nuevo movimiento, es un *Larghetto*, en la tonalidad de mi bemol. Una melodía lenta, muy "cantabile", se despliega primero en los violines, luego en los violonchelos, y más tarde, en el oboe y la trompa. El tema es de un sereno lirismo, que se cierra con un nuevo motivo en los trombones y los fagotes, utilizados como transición hacia el tercer movimiento.

El *Scherzo*, en la tonalidad de sol menor, enlaza con el movimiento anterior, y posee una construcción muy peculiar. Dos temas contrastantes, el primero derivado de la frase de los trombones y el segundo con un animado aire de danza, entrecruzados por dos tríos diferentes. Con el "Finale" *Allegro animato e grazioso*, se regresa a la atmósfera animada y exultante del primer movimiento. Como columna vertebral del movimiento, nos encontramos con dos temas: una escala ascendente inicial en toda la orquesta, que se desarrollará de diferentes formas, y el tema de corcheas introducido por los violines. Escenas de caza, breves cadencias como una cantada por la flauta sola, llamadas al tema de la introducción o la explosión de alegría en el acelerando final confieren a la sinfonía ese carácter de entusiasmo primaveral.

La *Primera Sinfonía* se estrenó en Leipzig, el 31 de marzo de 1841, bajo la dirección de Mendelssohn.

Ramón Avello