

ÍGOR STRAVINSKY (1882 – 1971)

CONCIERTO EN MI BEMOL “DUMBARTON OAKS”, 8.V.38

Dumbarton Oaks es una magnífica mansión emplazada en la cresta de un valle boscoso cerca de Washington, D.C. En 1933 fue adquirida por el matrimonio Bliss – Robert Woods Bliss, diplomático y presidente del Comité Visitante del Departamento de Música de Harvard, y Mildred Barnes Bliss, gran amante de la música, mecenas de las artes y experta en cultura (Sir Kenneth Clark la llamó “la reina de Georgetown”). La devoción de ambos por la música hizo que pronto su casa se convirtiera en el escenario de frecuentes veladas musicales, que transcurrían en la gran sala de música de Dumbarton Oaks, llena de tapices y pinturas (entre ellas *La visitación* de El Greco), y un piano de cola autografiado por Jan Paderewski, amigo de la familia.

Para festejar su trigésimo aniversario de boda, los Bliss encargaron a Ígor Stravinsky una obra para orquesta de cámara que se estrenara en esta sala. Con ese fin, Stravinsky visitó Dumbarton Oaks en 1937. Impresionado por la belleza y el diseño de los jardines que



enmarcaban la mansión, el compositor decidió tomarlos como modelo para el esquema formal de la pieza.

Stravinsky comenzó el *Concierto Dumbarton Oaks* en la primavera de 1937 y lo terminó el 29 de marzo de 1938, siendo estrenado ese mismo año, el 8 de mayo, en la sala de la magnífica mansión en la que se inspiró, dirigido por Nadia Boulanger.

En una carta a su editor, Stravinsky calificó esta obra como “un pequeño concierto al estilo de los *Conciertos de Brandenburgo*”. No era la primera vez que el compositor tomaba las obras de J. S. Bach como modelo, como sucedía con su *Concierto para violín*, compuesto seis años antes. Pero en esta ocasión, su influencia fue más directa. “Toqué a Bach muy regularmente durante la composición del Concierto y me atrajeron mucho los *Conciertos de Brandenburgo*. Sin embargo, no sé si el primer tema de mi primer movimiento es un préstamo consciente del tercero del conjunto de Brandenburgo. Lo que puedo decir es que Bach seguramente estaría complacido de prestármelo; este tipo de préstamos era exactamente el tipo de cosas que le gustaba hacer”, recordaba años más tarde Stravinsky.

Este concierto es uno de los ejemplos más destacados del período neoclásico de Stravinsky. Consta de tres movimientos contrastantes, a la manera de la mayoría de conciertos barrocos, donde dos rápidos enmarcan uno lento. Los ecos de los *Conciertos de Brandenburgo* aparecen por toda la obra: en las animadas figuraciones, las sonoridades libres, el contrapunto canónico, y la textura de concierto grosso, en la que el material melódico va y viene de un grupo de músicos a otro.

Pero no hay un solo compás reconocible de Bach, y si Stravinsky se jactaba de lo contrario, no tiene nada que ver con los préstamos que Bach y sus contemporáneos practicaban de manera regular. Si bien es cierto que el influjo de Bach en el *Concierto Dumbarton Oaks* llegó a provocar algunas reacciones adversas, siendo incluso tachado de plagio e imitación (René Leibowitz atacó públicamente los “préstamos insolentes” de Stravinsky de Bach), la realidad es que Stravinsky reinventa el concierto barroco desde cero, siendo el *Concierto Dumbarton Oaks* una lección objetiva de la distinción entre semejanza superficial y lazos artísticos más profundos.

Stravinsky absorbió la música que le inspiró y la hizo suya de forma magistral, fusionando la esencia del siglo XVIII con la modernidad, todo ello expresado en su propio lenguaje musical innovador e imaginativo.

De esta forma, el *Concierto Dumbarton Oaks* perpetúa la serie de composiciones de concierto compuestas en la década de 1930, en las que Stravinsky no plasma un solo modelo estilístico, sino que mezcla muchos diferentes. Además de la influencia de Bach y los jardines de la mansión que da nombre al concierto, el compositor también plasma una línea cronológica a través de los tres movimientos, que hacen alusión a tres épocas diferentes – una a la manera del barroco (el primer movimiento, *Tempo giusto*), otra a la del Clasicismo (el segundo, *Allegretto*), y finaliza con un movimiento *contemporáneo* (*Con moto*). Todos ellos van unidos por cadencias modulantes neutras, dando a la obra fluidez y un aspecto unitario.



JOHANN SEBASTIAN BACH (1685 – 1750)

CONCIERTO PARA VIOLÍN N.º 1 EN LA MENOR, BWV 1041

La música de Johann Sebastian Bach, poco valorada por sus contemporáneos, olvidada por las siguientes generaciones, fue recuperada a mediados del siglo XIX y es desde entonces y hasta nuestros días una verdadera Biblia musical. Su música es inmortal – engloba lo que fue, lo que es y lo que será. Compositor prolífico en cantidad y diversidad de géneros, los conciertos para violín de Bach son un magnífico ejemplo de belleza y perfección.

Su interés por este instrumento no fue fortuito: el período Barroco fue el momento en el que el violín eclosionó como instrumento profesional. Su sonoridad cercana a la voz humana y su capacidad para provocar una respuesta emocional intensa en el oyente hicieron que cada vez más compositores le dieran protagonismo.

El *Concierto para violín n.º 1 en la menor*, es una de las piedras angulares del repertorio para violín. Data de alrededor de 1730, fecha que figura en la primera partitura conservada del concierto, por tanto poco después de que Bach asumiera la dirección del Collegium Musicum de Leipzig. Entre sus funciones en este cargo, además de la composición de música sacra, Bach asumió la responsabilidad de preparar y dirigir un ciclo de funciones semanales durante todo el año, los llamados *conciertos ordinarios*, que se ofrecían en la cafetería de Gottfried Zimmermann (una de las más importantes de la ciudad) durante el invierno y en un jardín al aire libre en verano. Bach probablemente interpretaba la parte solista en estas reuniones, a las que solían asistir como máximo unos 150 bebedores de café.

Existe, sin embargo, otras hipótesis que apunta a una fecha anterior para la composición de este concierto: su período como Kapellmeister en Cöthen, entre 1717 y 1723. Fue allí donde Bach compuso muchas de sus obras instrumentales más apreciadas, entre ellas sus *Conciertos de Brandenburgo*, las *Suites para violonchelo* y el Libro I de *El clave bien temperado*. El manuscrito de 1730 puede ser, por lo tanto, una revisión de una versión anterior. Esta hipótesis cobra peso si se tiene en cuenta que años más tarde Bach volvió a revisar este concierto, haciendo una transcripción para clavecín en sol menor, algo que, además pone de relieve el universalismo idiomático del violín solista de esta obra.

El *Concierto para violín en la menor* pertenece a un género a caballo entre la música de cámara y la música orquestal, hecho que obedece sin duda al conjunto instrumental que lo interpretaba en los *conciertos ordinarios*: dos violines, viola y un bajo continuo, interpretado por un clavicémbalo. Se trata de una formación muy reducida, hasta el punto de que resulta difícil referirse a ella como a una orquesta.

La estructura de esta obra, al igual que los restantes conciertos instrumentales del compositor, combina el estilo virtuoso y la forma de los conciertos para violín de Vivaldi (muchos de los cuales Bach estudió y arregló para órgano) con el lenguaje armónico y las texturas complejas de Bach, en las que múltiples melodías se entrelazan entre sí simultáneamente.

Los movimientos extremos, basados en la idea de la rivalidad del solista con la orquesta, enmarcan un movimiento intermedio en el que la orquesta acompaña un monólogo meditativo del solista. Cada movimiento sigue un patrón estructural similar, basado en

un tema principal, el ritornello (estribillo), presentado en primera instancia por la orquesta, que luego alterna con pasajes del solista. En el caso de Bach, el ritornello aparece interpolado, de forma que el solista puede desarrollar una idea fragmentaria de ella mientras la orquesta acompaña a otra. Esta técnica crea una profunda unidad a lo largo de cada movimiento. Y en el movimiento final presenta otro recurso interesante: un pasaje donde el solista usa el *bariolage* (término francés que significa multicolor), una técnica de cruce rápido de cuerdas que en este caso presenta la sonoridad intermitente de la cuerda más alta del violín.

FELIX MENDELSSOHN (1809 – 1847)

SINFONÍA N.º 3 “ESCOCESA” EN LA MENOR, OP. 56

A los 20 años de edad, Felix Mendelssohn se dirigió a Gran Bretaña y Escocia, emprendiendo lo que sería el mayor viaje de su vida. Las impresiones que le produjo le inspiraron a componer una serie de obras memorables, entre ellas la obertura *Las Hébridas* y su *Sinfonía Escocesa*.

El inicio de la composición de la *Sinfonía Escocesa* puede datarse con precisión gracias a la correspondencia de Mendelssohn, quien escribió el 30 de julio de 1829: “...fuimos, al atardecer, al palacio de Holyrood donde vivió y amó la reina María [Estuardo]. Hay un pequeño cuarto al que se llega por una escalera de caracol. Por ahí es por donde subieron y hallaron a Rizzio en el cuartito, lo sacaron arrastrando y, tres habitaciones más allá, en un oscuro rincón, lo mataron. La capilla adjunta ya no tiene techo y la hierba y la hiedra crecen en ella. Ante su estropeado altar, María fue coronada reina



de Escocia. Todo está arruinado y lleno de moho, y se filtra la luz del sol. Creo que hoy hallé aquí el inicio de mi *Sinfonía Escocesa*”.

Pero la gestación de esta obra se extendió en el tiempo. Iniciada en 1829, el compositor no le puso fin hasta 1842, a cinco años de su fallecimiento, lo que la convierte en la quinta de sus sinfonías por orden de composición (aun cuando el compositor la numeró como la tercera, siguiendo el orden del inicio de su composición). La dilatación en el tiempo de este proceso se debió, como indicaba el propio compositor, a la dificultad que le supuso encontrar la manera de recrear la “bruma escocesa”.

Para el momento de su estreno, Mendelssohn ya ostentaba el cargo de director de la orquesta de la Gewanhaus de Leipzig, formación que bajo su batuta se convirtió en una de las mejores de Europa. Con ella, Mendelssohn llevó al público los oratorios de Haendel, las cantatas y suites de Bach, maravilló a Leipzig con la 9ª *Sinfonía* de Beethoven, hasta entonces incomprendida, y estrenó algunas de sinfonías románticas que se convirtieron en fundamentales para el devenir de la música occidental – la última de Schubert, la primera de Schumann, y finalmente el 3 de marzo de 1842 su *Sinfonía Escocesa*. Él mismo la dirigió por primera vez en la Gewandhaus de Leipzig el 3 de marzo de 1842, tras lo que revisó la partitura para su publicación con una dedicatoria a “S.M. la Reina Victoria de Gran Bretaña e Irlanda”.

La *Sinfonía Escocesa* continúa la línea de desarrollo del sifonismo romántico iniciado por Schubert. Inspiradas por la historia, las leyendas y la naturaleza de Escocia fueron surgiendo las imágenes poético-musicales de esta Sinfonía. No se trata, por tanto de música programática (basada en un programa poético extramusical),

sino de una recreación sonora de las impresiones personales del compositor de su estancia en Escocia, tal y como queda reflejado en el fragmento de carta citado arriba.

A diferencia del resto de sus sinfonías, la *Escocesa* combina la característica expresividad melódica y la claridad en la instrumentación de Mendelssohn con la audacia innovadora de la concepción general de la obra. Su forma es más compleja y se aleja en mayor medida de los cánones clásicos. Sus cuatro movimientos están estrechamente ligados por varios hilos conductores. En primer lugar, su interpretación sucesiva sin pausas (algo que antes no se practicaba y que anticipa las composiciones sinfónicas de un solo movimiento que desarrollaría Liszt en sus poemas sinfónicos). Y junto a ello, el vínculo temático que los cohesiona de forma inequívoca. El tema inicial que abre la Sinfonía, de índole melancólica y lírico-narrativa, aparece a lo largo de los cuatro movimientos y es el germen del que brotan los temas tanto del primer movimiento como de los que le siguen.

El carácter sombrío y elegíaco de los movimientos primero y tercero contrasta con la jovialidad del segundo movimiento, un scherzo en el que el compositor introduce una melodía pentatónica de gaita, a la manera de la música tradicional que escuchó en un certamen de gaiteros escoceses durante su viaje. Pero tanto aquí como en los movimientos que siguen – el melancólico Adagio que recuerda una canción sin palabras, en el que inserta un tema con carácter de marcha fúnebre, y el vertiginoso final – aparecen reminiscencias del tema inicial de la sinfonía. Y es la transformación de éste la que presenta la majestuosa coda, que culmina de forma apoteósica la obra.

Vera Futer