

CDMC
Temporada 2007/08
Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía
Auditorio 400

Claudio **Martínez Mehner**,
Eldar **Nebolsin**, pianos
Xavier **Eguiort**, Jesús **Salvador**
"Chapi", percusión

György Ligeti *Monument, Selbstporträt, Bewegung*
Bruno Dozza *Spasimo di Euridice* *
Joan Guinjoan *5 estudios para dos pianos y percusión*
.....
George Crumb *Macrococosmos III (Música para una noche de verano)*

* Estreno absoluto

09 JUN 08 19:30 horas

Bruno Dozza, compositor italiano (Milán, 1965) afincado en Madrid desde 1993, estudió piano con Carla Weber Bianchi y composición con Vittorio Fellegara. Su formación se completa con diferentes cursos (Academia Chigiana di Siena, Estudio Phonos de Barcelona y Universidad de Alcalá de Henares, entre otras instituciones) y con estudios de dirección de orquesta (Riva del Garda, con Isaac Karabtchevsky) y filosofía (Università di Milano). En 2002, fue compositor residente en la Academia de España en Roma. Su catálogo actual, formado por casi una treintena de obras está compuesto por obras camerísticas y sinfónicas, estrenadas en festivales y salas de más de quince países, así como grabadas en varios discos y retransmitidas por las principales radios europeas. Cabe destacar el estreno en el año 2004 de su ópera *Terrasanta*, con libreto de Antonio Monroy, dirección de escena de Josep Maria Mestres y dirección musical de Pablo Mielgo, en el Festival Internacional de Música de Lucena. Igualmente reseñable es su reciente transcripción para orquesta de una selección de *Lieder y Canzonen* (en italiano) de Franz Schubert, estrenadas en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona y en el Auditorio de San Lorenzo de El Escorial por la soprano polaca Iwona Sobotka.

Spasimo di Euridice, obra que hoy se estrena, está escrita para Claudio Martínez Mehner, Eldar Nebolsin, Xavier Eguior y Jesús Salvador "Chapi". Resulta curioso y bonito ver el manuscrito con el nombre de pila de cada uno de ellos escrito sobre el pentagrama justo al comienzo. Dozza, hombre discreto, de naturaleza distinguida y educada y poseedor de una rica cultura, recurre al mito de Orfeo y Euridice para esta obra cuya plantilla –dos pianos y dos percussionistas– continúa la fórmula propuesta originalmente por Bartók en su *Sonata* de 1937. *Spasimo di Euridice* está formada por un movimiento principal que es el propio "Spasimo" y que viene precedido por un sucinto "Prólogo" y seguido de un no menos breve "Epílogo". Es interesante y sugerente el título de "Spasimo", palabra italiana que cabría traducir como "espasmo", de no ser porque tanto en castellano como en el italiano actual esta palabra tiene una connotación más bien física o médica mientras que en italiano antiguo ese dolor físico muy intenso tiene un sentido figurado que se podría traducir como tormento del alma o angustia. Otro sentido sería el de desear fuertemente, que en su uso coloquial define al enamorado cortejador como un "spasimante". Recuerden los amantes de la ópera las palabras de Scarpia a Tosca en pleno delirio amoroso en la ópera

de Puccini: "Spasimi d'ira, spasimi d'amore". La indicación de tempo "...unsicher, sanft und ohne Ungeduld." –inseguro, suave y sin impaciencia– nos remite al poema "Orfeo. Euridice. Hermes", de Rainer María Rilke, plagado de sugerentes descripciones del entorno y de la sonoridad que debían tener los pasos y movimientos de la pareja que de la mano intentaba salir de las oscuras profundidades del Hades, que sin duda han estimulado la imaginación del compositor. El principio del poema aporta información sobre lo inhóspito del lugar, de esa mina llena de oscuridad y aspereza que, según cuenta el propio compositor, le sugirió ciertas sonoridades que la percusión podría plasmar. El comienzo del poema dice:

Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.

Wie stille Silbererze gingen sie
Als Adern durch sein Dunkel. Zwischen Wurzeln
Entsprang das Blut, das froht geht zu dem Menschen,
Und schwer wie Porphyr sah es aus im Dunkel.

Felsen waren da
Und wesenslose Wälder. Brücken über Leeres
Und jener grosse graue blinde Teich,
Der über seinem fernen Grunde hing
Wie Regenhimmel über einer Landschaft.
Und zwischen Wiesen, sanft und voller langmut,
Erschien des einen Weges blasser Streifen,
Wie eine lange Bleiche hingelegt.

Und dieses einen Weges kamen sie. ²

Este extraordinario poema juvenil de Rilke que sirve de punto de partida para la obra de Dozza inaugura la literatura sobre el mito del poeta en el siglo XIX. Y lo hace poniendo como centro de la historia no ya la clásica problemática de la prohi-

² Traducción aproximada: Era la extraña mina de las almas./Igual que silenciosos minerales de plata, iban / Como venas por su oscuridad. Entre raíces/ Brotaba la sangre, que parte hacia los hombres./ Y parecía pesada como púrpura en la oscuridad./ Por lo demás no había nada rojo./ Había allí rocas,/ E inmateriales bosques. Puentes sobre el vacío/ Y aquel estanque grande, gris y ciego/ Que colgaba sobre su lejano fondo/ Como cielo lluvioso sobre un paisaje./ Y entre praderas, suaves y llenas de indulgencia,/ Pareció la pálida franja del único camino,/ Como una larga palidez tendido./ Y por este único camino venían.

bición divina, sino la figura de Eurídice. El poema está dominado por un sentido de distancia: la que separa los vivos de los muertos. Por un paisaje gris caminan el poeta primero y detrás Eurídice y Hermes. Orfeo "devora el camino a grandes bocados" ("frass sein Schritt den Weg in grossen Blissen") mirando hacia delante, y su vitalidad e impaciencia contrastan con la naturaleza inmaterial que lo rodea mientras Eurídice avanza tropezando con las vendas del sudario ajena a la llamada del amado, "insegura, suave y sin impaciencia" ("...incerta, mite e senza impazienza"). Será esta cita curiosamente, como ya he mencionado, la indicación de tempo de la obra. Ella está ya sumida en esa muerte que es una nueva vida, ausencia de recuerdo y vuelta a los elementos de la naturaleza ("entregada cual lluvia que ha caído"... "era ya raíz"...).

Pese a ser el poema de Rilke el motor y origen de la obra de Dozza, no se encuentra en ella una intención descriptiva más allá de lo sugerido, o al menos –comenta el propio autor– de una manera voluntaria y consciente. Será pues más bien un pretexto a partir del cual el compositor busque su camino. La obra tiene una constante de "figuraciones líquidas", como el propio autor las denomina en la partitura, que son diseños rápidos y ligeros, como aquellos que describen en *El Castillo de Barbazul* el lago de lágrimas que aparece tras la sexta puerta, por continuar con el genial Bartók, que vertebra este concierto pese a no estar presente. Estas "figuraciones líquidas" aparecen en los pianos desde el mismo comienzo de la obra, que está dominado por un ambiente calmado pero tenso, mientras que en la percusión aparecen sutilmente motivos rítmicos que más tarde tendrán mayor peso. Un segundo motivo de clara identidad y de carácter ternario aparece nuevamente en los pianos que alternan sus diseños. Este motivo será el motor de un constante acelerar del tempo que nos lleva al punto culminante –"Maestoso" –, en el que de forma contundente aparece la dinámica "forte", que ese momento sólo había aparecido de manera puntual. Tras este clímax, vuelve la calma y aparece un ambiente muy similar al del comienzo, con mayor libertad incluso y donde surgen sonoridades aún más sutiles, casi inaudibles. Tras esta sección, nuevamente aparece el "Maestoso" que dará paso a una sección de carácter más denso que bien podría considerarse un desarrollo, bien una coda, y que concluye con esas "figuraciones líquidas" del "Maestoso". El breve "Epílogo" será interpretado sin pausa entre los movimientos. Se trata de una pieza lenta en la que se sintetizan los elementos (acordes, rit-

mos y elementos melódicos) que han conformado la obra. Este recurso ya lo utilizó Dozza en *Albor*, pieza orquestal (2004) y en *Ballata II* para piano solo (2003).

George Crumb es un compositor desinhibido que no ha dudado en explorar sin pudor todo tipo de sistemas y técnicas de composición a lo largo de su larga y fructífera carrera. Nacido en Charleston, Virginia Occidental, el 24 de octubre de 1929, estudió en el Manson College of Music de Charleston y obtuvo el Bachelor's Degree en 1950. Seguidamente en la Universidad de Illinois hizo su Master bajo la dirección de Eugene Weigel. De 1954 al 1955 continúa sus estudios en la Hochschule für Musik de Berlín con Boris Blacher y en 1959 recibe el D.M.A. (Doctor of Musical Arts) de la mano de Ross Lee Finney en la Universidad de Michigan, Ann Arbor. En 1965 comienza su colaboración con la Universidad de Pennsylvania en la que será profesor de composición casi treinta años. La Universidad del Estado de Arizona le ha designado en 2002 como profesor residente.

De este compositor sobresale su permanente búsqueda de un mundo personal, para el cual se ha valido de infinidad de elementos que a lo largo del tiempo han ido surgiendo y ha adoptado hasta llegar a un estilo rico, ecléctico y diverso. De entre estos cuantiosos elementos podemos citar la permanente yuxtaposición de estilos musicales contrastantes (música culta occidental, himnos, música popular, música no occidental... la lista podría ser interminable), uso inusual de los instrumentos y de los intérpretes, abundancia de citas musicales y literarias, búsqueda de ambientes míticos y legendarios, amplificación de las fuentes sonoras, una teatralidad evocadora unida a elementos descriptivos y simbólicos, búsqueda de la poesía en la sonoridad, elegancia visual casi coreográfica en los intérpretes, elegancia también en las partituras como objeto. A este último respecto, resulta importante saber que Crumb es hijo de un copista y sus manuscritos no sólo son muy claros sino que se confunden con los impresos. En algunos casos su manera de escribir excede todo convencionalismo adoptando los pentagramas formas caprichosas, como en *Apparition* para soprano y piano, en el que el piano forma un círculo y la voz sigue su curso horizontal. Es sólo un ejemplo del gusto de Crumb por lo visual y por la retórica musical.

De los aproximadamente sesenta títulos que componen la obra de este compositor, observamos que hay una ingente