

Notas al programa

Eduardo Soutullo. *All echoes listen*

Pertenciente a una de las últimas hornadas de compositores españoles, de los que es una de las figuras más destacadas, Eduardo Soutullo nació en Bilbao aunque su origen es vigués e incluso está emparentado con el célebre zarzuelista Reveriano Soutullo. Estudió en Madrid y Santiago de Compostela, ha sido profesor de los Conservatorios de Orense y Vigo y es también Técnico Superior de Imagen y Sonido habiendo realizado varios cortometrajes.

Pero su vocación principal es la composición que ha estudiado con diversos profesores señalando como el más influyente a David del Puerto. *All echoes listen* parte de unos versos del poeta norteamericano Oliver Wendell Holmes (1809-1894). El poema se titula *Even song* y los versos dicen así:

*All the echoes listen,
But in vain...
They hear no answering strain.*

El poema impresionó al compositor y decidió componer un tríptico basando cada obra en uno de los versos. La primera de ellas es *All the echoes listen* que ganó la XIII edición del Concurso Internacional de Tarragona en 2005. En el Camp de Mart de dicha ciudad

se realizó el estreno el 20 de julio de 2006 con la Orquesta Ciudad de Barcelona dirigida por Virginia Martínez. La obra trabaja con el hecho físico del eco sonoro que ha interesado mucho al compositor y a otros del pasado entre los que él señala la influencia de Gérard Grisey y los espectralistas en general, Takemitsu o Messiaen en su *Sinfonía Turangalila*. Estas referencias no son desdeñables pero hay que señalar que Soutullo desarrolla

una inquisición muy personal tanto en el campo del tratamiento de los timbres como en el uso de estructuras autoreferenciales que van ordenando la lógica implacable de la obra, una lógica que no es mecánica sino poética como el eco de Wendell Holmes lo es, pues Soutullo cita otra frase del mismo autor que dice: “El ruido de un beso no es tan sonoro como el de un cañón, pero su eco dura mucho más”.

La versión de esta obra que siempre se ha tocado en España desde el estreno es la que lleva una orquesta amplia pero el compositor da también mucho valor a otra versión que realizó para un tipo de orquesta clásica con destino a la Orchestre Nationale de Lorraine, que la estrenaría bajo la dirección de Jacques Mercier. Es precisamente esta la versión que aborda la Orquesta de Extrema-



dura y en ese formato constituye estreno en España. La obra posee una extraordinaria carga evocativa y, sin renunciar a las conquistas sintácticas de la música actual, sabe conferirle un contenido semántico a través de la consideración sensorial del sonido y su tratamiento, así como en la constante referencia poética con el texto de donde surge. Sin duda es una de las más relevantes partituras orquestales producidas hasta ahora por el siglo XXI español.

Robert Schumann.

Concierto para violonchelo y orquesta en La menor Op.129

En la obra concertante de Schumann, sin duda la pieza más conocida y destacada es el *Concierto para piano y orquesta* pero no le va a la zaga el hermoso *Concierto para violonchelo y orquesta* dándose el caso de que ambos están en la tonalidad de la menor que era emblemática para el compositor. En cambio el *Concierto para violín y orquesta*, escrito en circunstancias mucho menos felices pues es ya la época de la enfermedad mental en su fase virulenta, es mucho menos satisfactorio.

Schumann aborda el *Concierto para violonchelo* en una época bastante feliz de su vida, en la misma época en que está componiendo la *Sinfonía Renana*, esto es, alrededor de 1850, aunque la obra lleva el número 129 como opus porque se estrenó, por lo que se cree, póstumamente. La verdad es que no se sabe cuando se estrenó ni tampoco muy bien para quién se hizo. La primera versión documentada es la que Ludwig Ebert realizó en el Conservatorio de

Leipzig el 9 de junio de 1860 y fue con acompañamiento de piano. La primera noticia que se tiene de una audición con orquesta nos lleva al 10 de diciembre de 1867 en Breslau y con un solista entonces muy famoso: David Popper. Además, la obra fue compuesta a la vez en una versión para violín que es muy poco conocida y que no se estrenó hasta nada menos que 1987. Pero nada de eso se debe a que la obra estuviese oculta pues ya en 1854 había



sido publicada por Breitkopf & Härtel después de ser rechazada por las editoras Hofmeister y Luckhardt. Ocurre que, o bien no interesó al principio o realmente se han perdido las pistas sobre otras posibles primeras audiciones.

La partitura está fechada el 24 de octubre de 1850 y por los diarios de Clara sabemos que ésta la leyó al piano y le pareció muy adecuada a las condiciones del violonchelo. Schumann envió la obra al reputado solista Robert Emil Bockmühl que le dio algunos consejos de escritura y tempi pero no la tocó. Schumann aborda un interesante juego formal ya que la obra se desarrolla en un solo trazo, como si fuera un solo movimiento aunque conste de los tres habituales. El primer movimiento lleva la indicación *Nicht zu schnell* (No demasiado rápido) con un impresionante tema melódico

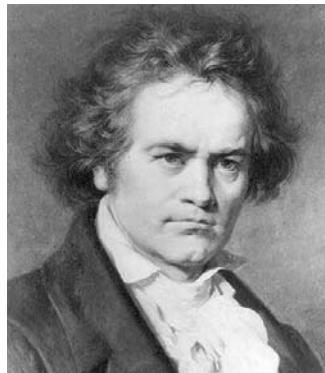
en el que destacan la aparición de segundas y séptimas, el segundo tema es más sincopado por lo que el desarrollo puede acercarse a tintes más dramáticos. La forma sonata es aquí bastante libre y con una reexposición abreviada y el movimiento encadena sin solución de continuidad —y sin cadenza solista— con el segundo, *Langsam* (Lento). Este fragmento tiene una clara forma de Lied con una presencia extremadamente cantabile del solista con una melodía muy lírica y a la vez de gran aliento. Hay una cadenza en estilo polifónico. También este movimiento está encadenado al tercero por una transición que elabora un fragmento del tema del movimiento inicial. Este tercer movimiento es *Sehr Lebhaft* (Muy vivo) en dos por cuatro y con un inicio en re menor que modula hasta un brillante la mayor. Aquí se inserta también una cadenza acompañada que es compleja pero no larga, tanto que algunos solistas se han permitido introducir una nueva, (como la que Shostakovitch realizara para Rostropovitch), lo que no hace favor a una obra tan perfectamente equilibrada por mucho que el solista quiera lucirse. La obra termina tan noble y hermosamente como empezó ganándose por derecho propio uno de los mejores lugares del repertorio para esta combinación.

Ludwig van Beethoven.

Sinfonía nº3 en Mi bemol mayor Op.55, «Heroica»

Aunque las dos primeras sinfonías beethovenianas son sin duda obras muy personales que muestran un notable avance sobre

el modelo clásico, el verdadero salto estilístico del autor se da con la tercera sinfonía, la famosa Heroica. Beethoven la había esbozado en Heiligenstadt en 1802 pero no la termina hasta el año siguiente. Conocido es el hecho de que la obra iba a llamarse Napoleón y estar dedicada a quien para el músico encarnaba los ideales libertarios de la Revolución. La idea parece ser que fue sugerida por Bernadotte, a la sazón embajador en Viena y futuro rey de Suecia. Pero,



al enterarse Beethoven de que Napoleón se había hecho coronar emperador, tachó furioso la dedicatoria considerando que no era sino otro tirano. La obra acabó siendo dedicada al príncipe Lobkovitch, uno de los protectores de Beethoven y parece que hubo un estreno privado en su palacio en 1804 pero el estreno oficial se efectuó en el Theater an der Wien el 7 de abril de 1805 bajo la dirección del autor. La obra dinamitaba los esquemas de la sinfonía clásica y no fue entendida ni por el público ni por los críticos que la tacharon de “aburrida, larga y mal construida”.

Aunque instrumentalmente Beethoven sólo añade una trompa más a los efectivos de sus sinfonías anteriores, el mundo sonoro es muy anterior. La obra se inicia con un *Allegro con brío* en la

tonalidad principal, la de mi bemol mayor y en compás ternario con un primer tema que aparece primero piano en los violonchelos y en el que se ha querido ver un parentesco con la obertura de *Bastían y Bastiana* de Mozart. El segundo tema aparece en las maderas en si bemol mayor y ya hay un marcado contraste entre compases binarios y ternarios. El desarrollo es muy amplio y alterna el estilo fugado con los amplios acordes. La reexposición es muy similar a la exposición y concluye en una amplísima coda que retoma en las trompas el tema heroico. Pero la coda es tan grande que algunos musicólogos han hablado de un segundo desarrollo.

Marcia fúnebre Adagio assai es la denominación del segundo movimiento. En la primera versión “bonapartista” de la obra, este movimiento era una marcha triunfal que fue quitada y que serviría de embrión para el final de la *Sinfonía nº 5*. Una tradición no constatada afirma que es una marcha escrita en honor del británico General Albercrombie, muerto en Egipto, pero es algo que tiende a abandonarse en la actualidad. La marcha está en do menor y en dos por cuatro pero sigue el modelo de las marchas fúnebres francesas. Tiene forma de Lied con una clara estructura ABA y es de una gran intensidad, convirtiéndose en el fragmento más popular de la obra.

Se ha dicho que el *Scherzo Allegro vivace* es el más “normal” de los movimientos de la obra, ya que los dos primeros se alejan de los esquemas tradicionales y este los conserva, pues la forma de scherzo con su trío es mantenida, como lo es el compás de tres

por cuatro y la tonalidad principal de mi bemol mayor. Sin embargo, la sonoridad es bien personal y beethoveniana. El movimiento es rápido y contrastante y el trío no es dulce, sino muy heroico y justifica plenamente el hecho de que Beethoven haya introducido en la orquestación una tercera trompa.

Absolutamente atípico es también el movimiento final que va a incorporar elementos de la fuga y la variación. Se trata de un *Finale Allegro Molto* en dos por cuatro y en el tono principal de mi bemol mayor. Pero ya su comienzo es sorprendente pues, tras una pujante entrada, llegamos a un calderón expresivo sobre la séptima de dominante y entonces la cuerda expone el primer tema rítmico en pizzicatti. El tema se va expandiendo y dialogando, que es muy hermoso. Beethoven lo sabía porque ya lo había usado en el ballet *Las criaturas de Prometeo*. El tema se desarrolla en variaciones que desembocan en un estilo fugado. Antes del final, las variaciones se ralentizan en un pasaje muy emocional antes de estallar en un *Presto* muy enérgico, que se irá resolviendo en acordes contundentes que acaban repitiendo la tónica como un triunfo muy subrayado. Y, aunque el profesor Eugenio Trías ha señalado cómo el Beethoven heroico cede en la actualidad en valoración ante el Beethoven final del desarrollo-variación, no hay duda de que esa técnica es ya ensayada aquí, en pleno momento “heroico” pues de la *Sinfonía Heroica* se trata.

Tomás Marco