

En el programa de esta tarde se presentan dos obras de sendos autores -Karl Goldmark y Edward Elgar- fuera de todo tipo de alineaciones estéticas determinadas. Al contrario, estuvieron siempre al margen de las líneas predominantes asumiendo sin ningún pudor los elementos estilísticos que mejor les convenían para su propia expresión. La dicotomía Wagner – Brahms tan propia de finales del XIX se disuelve aquí para presentarnos unas obras teñidas de personalidad y frescura, que llaman nuestra atención por salirse del anquilosamiento del repertorio que también sufre la época Clásico-Romántica. No reniegan de ninguna de las influencias y conquistas de los gigantes germanos, sino que las asumen desde la neutralidad estética, como una vía nueva que, en el caso de Elgar se tornará influyente en el devenir de la música inglesa del siglo XX; y en el de Goldmark, como presagio de otros compositores externos del círculo centroeuropeo.



KARL GOLDMARK (1830 – 1915)

CONCIERTO PARA VIOLÍN N.º 1 EN LA MENOR, OP. 28

El húngaro Karl Goldmark es de esos autores que en su biografía presume de haber sido autodidacta en diversos campos de la música: violín, piano, composición, etc. Estuvo ligado a la Viena musical durante toda su vida profesional de todas las maneras posibles, desde intérprete de violín en diversas orquestas y cafés a crítico musical de algunos periódicos de la época.

Goldmark es, a diferencia de sus grandes contemporáneos, de quienes celebramos el conjunto de su obra (el siglo XIX tiene unos buenos ejemplos en Wagner, Brahms, Liszt, Bruckner, etc.) un compositor al que se recuerda por un puñado de obras, cuyo éxito reportó tales beneficios a su autor, que terminaron por engullir el resto de su catálogo. También tenemos muchos ejemplos de este caso, como Anton Rubinstein (1829 – 1894) y su *Melodía en Fa op.3 n.º 1* (1852); o *Henry Litolff* (1818 – 1891) -hoy conocido más como editor que compositor-, cuyo *Concierto sinfónico n.º 3 en Mi bemol op.45* (1846) disfrutó el estatus de “caballo de batalla” de muchos pianistas románticos durante más de medio siglo.

Del caso de nuestro compositor podemos destacar que eso ocurrió con tres obras que se compusieron casi de forma consecutiva, tras haber sufrido un bochornoso fracaso en su primera presentación como compositor en Viena, que le llevó refugiarse en su Hungría natal durante dos años. A su vuelta compuso la ópera bíblica que le dio fama *La reina de Saba* (1875), que fue interpretada con éxito internacional durante décadas. Ese mismo año, escribió el poema sinfónico *La boda rústica*, estrenado en 1876, obra que fue aclamada por Brahms en una carta como “lo mejor que has hecho;

clara y sin faltas, brota hasta convertirse en una obra terminada, como Minerva de la cabeza de Júpiter”. Y, posteriormente, creó su obra más interpretada, el *Concierto para violín n.º 1*, que desde hace unos años está en progresiva recuperación en manos de virtuosos como Itzhak Perlman, Joshua Bell o Ning Feng, entre otros, lo que ha hecho replantearse la recuperación del resto de su repertorio por parte de directores y orquestas.

El *Concierto para violín n.º 1* -realmente no hay rastro de un segundo- de Goldmark es el resumen de las mejores cualidades del compositor concentradas en una sola obra. La orquestación -uno de sus puntos fuertes, debido a la experiencia trabajando para otros- es uno de sus mayores logros. Consigue el balance idóneo entre el tutti y solo, generalmente reforzando, apoyando y ampliando el virtuosismo demandado al violín a través de largas líneas en maderas, que conservan y priman las jerarquías texturales de cada pasaje. Una técnica que da particular evidencia del conocimiento de sus predecesores al observarse cómo recuerda al estilo “polaco” del último movimiento del *Triple concierto de Beethoven* e, incluso preludiando algunas técnicas del *Concierto para violín en Re menor, op.47* (1903), de Jean Sibelius (1865 - 1957), de quien fue profesor.

Pero si por algo destaca este concierto es por la naturalidad lírica que desprende. Goldmark parece poseer el don de la melodía, evidenciado su facilidad a través de las enormes líneas expresivas que se desarrollan, especialmente, en el segundo movimiento *Andante*. O del final del primero, en el que la solidez fraseológica de elementos cortos crea a través de su emparejamiento una línea melódica de proporciones enormes, seccionada a través de los juegos armónicos. Esta técnica de desarrollo lineal no deja de

tener una relación enorme con la música de Wagner y su “melodía infinita”, autor del que Goldmark fue un gran admirador (de hecho, tuvo un papel activo importante en la creación de la Sociedad Wagneriana de Viena), aunque no ferviente seguidor.

El *Concierto para violín* de Goldmark es un testamento a la tradición, Mendelssohn en particular -algo que le une a Brahms- que tanto siguió. Vio el mundo cambiar: nació el año de la *Sinfonía fantástica*, de Berlioz (1803 – 1869) y vivió el surgimiento de los torrentes de Stravinsky (1882 – 1971) y Schoenberg (1874 – 1951), y nunca renunció a su camino, resumiendo su ideario estético así: “Fui incapaz de ser un pionero y no quise ser un mero seguidor. Fui por mi propio camino.”



EDWARD ELGAR (1857 – 1934)

SINFONÍA N.º 1 EN LA BEMOL MAYOR, OP. 55

Elgar tenía ya 50 años (1907) cuando se atrevió a abordar por primera vez el género de la sinfonía. No era la primera pieza de gran calado que componía, ya había dado a conocer las *Variaciones enigma* (1899) y *El sueño de Gerontius* (1900). Sin embargo, igual que en el caso de Brahms, componer una sinfonía suponía un gran reto para el que no todos los compositores estaban preparados. Y tampoco era su primera aproximación, treinta años antes había comenzado una sinfonía al estilo de Mozart; y en 1898, abocetó algunas ideas de un posible poema sinfónico sobre la vida del militar inglés, el General Gordon, que finalmente no desarrolló por no sentirse cómodo siguiendo una línea argumental. “Sostengo

que la sinfonía sin programa es el más alto desarrollo del arte”, dijo en 1905 acerca de seguir un programa.

En esta época, la cruenta batalla sostenida entre la sinfonía y el poema sinfónico, que tanta tinta derramó, se estaba inclinado hacia el segundo –con la excepción de Gustav Mahler (1860 – 1911) o Schoenberg, que acuden a los dos– teniendo a Richard Strauss (1864 -1949) como su gran figura –en aquella época, su fama era comparable a la de una estrella mediática actual–. Sin embargo, para Elgar, como compositor ajeno a cualquier movimiento e independiente en su estética, la sinfonía aglutinaba todas las formas y tipos de desarrollo sinfónico posibles, por lo que no es difícil observar técnicas de ambas líneas en esta obra: desde la búsqueda estructural de la forma sonata, hasta el acercamiento a ciertos recursos programáticos.

Elgar dedicó la obra a Hans Richter (1843 – 1916) -que dirigió el estreno en 1908 en Manchester-, gran experto en la obra de Brahms y Anton Bruckner (1824 – 1896), que declaró que era “la gran sinfonía de los tiempos modernos, y no sólo en este país [Inglaterra]”. En su estreno esta obra tuvo un éxito inmediato. Las crónicas cuentan cómo el público enloqueció y cómo Elgar tuvo que salir más de cinco veces a saludar antes de aplacar el estruendo. Este triunfo conllevó más de cien interpretaciones en un solo año. A pesar de ello, pronto cayó en el olvido y, hoy en día, es muy difícil oírla dentro del repertorio habitual de las orquestas.

El primer movimiento se desarrolla a través de una forma sonata, con un gran desarrollo, que contrapone dos temas principales, uno diatónico y otro cromático. Estas melodías irán apareciendo modificadas durante todo el movimiento mediante enlaces

progresivos y velados que hacen que la forma sea mucho más rica e interesante. Tras una gran variedad de procedimientos que demuestran su técnica compositiva tanto a nivel armónico como contrapuntístico, formal y orquestal, la recapitulación crece desde el tema principal, no con una fuerza desmesurada hacia la culminación de la coda, sino con una contención instrumental, con un protagonismo de las voces agudas, que da pie a abordar el segundo movimiento como contraste.

El segundo movimiento es un *Scherzo* escrito en un compás binario de 1/2, no el habitual 3/4. Como ocurre en el primer movimiento, en la primera sección confronta dos temas, un vertiginoso diálogo entre la cuerda y los vientos, más textural que puramente temático; y uno con una clara intención de marcha militar, puesta en evidencia por el uso de la percusión.

El *Adagio* del tercer movimiento es el más conocido de la sinfonía, además del más apreciado por directores como Hans Richter, quien lo comparó con cualquier *Adagio* de Beethoven, elevando a Elgar al podio de los grandes maestros. El tema de este movimiento es el mismo que el de la primera sección del segundo, pero ralentizado y modulado de Fa# menor a Re mayor, con una naturalidad que demuestra la maestría del compositor, participando de un recurso técnico que sigue utilizándose hoy en día, en campos tan alejados como la ecología sonora.

El último movimiento se inicia lentamente, recapitulando de nuevo ese tema “simple en intención, noble y elevado” del primer movimiento, asignado a las cuerdas, clarinetes en Si bemol, clarinete bajo y fagot. Esto da paso de forma abrupta a un *Allegro* donde se desarrollan varios temas de los movimientos anteriores.

Al final de la obra, Elgar busca situar al oyente en un campo conocido y dar una sensación de cierre de ciclo formal, de manera que retoma el primer tema de la sinfonía en la tonalidad inicial, La bemol mayor, de forma triunfal.

Israel López Estelche