

COLECCIÓN  
FUNDACIÓN BBVA – NEOSBruno Maderna  
Complete Works for Orchestra. Vol. 2

## OBRAS PARA ORQUESTA. VOL. 2

El núcleo común de esta antología de cinco obras para orquesta remite a las cuestiones claves que preocupaban a Bruno Maderna entre 1954 y 1966: por una parte la experimentación con un vocabulario armónico de carácter post-serial, por otra, la búsqueda de una dramaturgia que no depende exclusivamente de un determinado escenario.

Las *Composizioni in tre tempi*, compuestas en 1954 se deben al encuentro del director Maderna con la Orquesta Sinfónica de la Norddeutscher Rundfunk en Hamburg, la cuál – como puede apreciarse en el amplio aparato de percusión– le influenció en la selección de algunos instrumentos. La estructura formal se aproxima al esquema clásico rápido–lento–rápido (el último movimiento se inicia con un extenso *Andante–Più mosso*). Maderna sigue este esquema de un modo muy original, tanto en lo que se refiere a la extensión de los movimientos como a la articulación interna de los mismos. El lenguaje musical sigue una organización estructural muy rigurosa basada en el modelo típico de elaboración rítmica-melódica de los motivos. La obra se basa en melodías conocidas –entre ellas la canción veneciana *La biondina in gondoleta* (La rubia en la góndola), utilizada ya por Maderna en la obra *Venetian Journal* (Diario veneciano) de los años 1971/72– cuya estructura melódica constituye una especie de “esqueleto” de la composición.

De 1954 data igualmente el *Concierto para flauta y orquesta*, inserto en una serie de obras concertantes para flauta de los años 50 y 60 escritos por Maderna, Luciano Berio, Luigi Nono y Goffredo Petrassi y dedicados en su mayor parte a Severino Gazzelloni. La flauta en este *Concierto* recibe tanto en el *Divertimento in due tempi* como en la primera versión de *Musica su due dimensioni* un papel de guía y de elemento de contraste entre el Solo y el Tutti, si bien se inserta dentro de la tradicional forma de concierto. La obra de un solo movimiento adquiere una especial dinámica a partir de *accelerandi* y de expansiones y presenta una dialéctica entre el solista y la orquesta que no se basa en un contraste sino en la integración, la interacción y la interdependencia de ambos. La suave fusión de ambas dimensiones concede a la globalidad de la obra una cierta unidad. Unidad que tiende hacia un tipo de desarrollo en el que ni siquiera en los espacios más amplios cabe lugar al lirismo. La actuación conjunta del solista y de la orquesta significa a un tiempo apoteosis y alejamiento de un tipo de escritura basada exclusivamente en los esquemas numéricos.

Entre 1962 y 1969 Maderna creó un ciclo de obras que podían combinarse entre sí de distinta manera, ser puestas en escena de diversas formas e integrarse en versiones concertantes de la ópera *Hyperion*. El estreno de *Hyperion* (inspirada en la novela del mismo nombre de Friedrich Hölderlin) tuvo lugar en octubre de 1964 en el Teatro La Fenice

de Venecia. Maderna concibió la obra en escenas dramáticas y sonoras simultáneas con una puesta en escena a veces independiente. ¿Se trata de una ópera escénica? No, más bien debe considerarse como una ópera *in progress* siempre abierta a integrar nuevos pasajes vocales e instrumentales. Las piezas se conciben así como partes de un todo que puede ser desarticulado y modificado según se quiera. Por ejemplo durante el estreno en Venecia se interpretaron entre otros, movimientos de *Dimensioni III* para flauta y orquesta (1962–63) así como movimientos ampliados tomados del *Aria* para soprano y orquesta (1964). En cambio, más tarde se integró en *Hyperion* la pieza *Stele per Diotima* (1966), una obra para orquesta con cadencias para solos de violín, clarinete, clarinete bajo y corno. La unidad de estas tres obras contempla varios niveles: la selección de un mismo material musical, la utilización de procesos compositivos similares y la afinidad de la estructura formal. Pero son sobre todo esas peculiares formas de entender la libertad y la aleatoriedad lo que con el tiempo han resultado ser los signos característicos de las obras y de la interpretación musical de Bruno Maderna.

*Dimensioni III* y *Aria* –visto desde la perspectiva del primer proyecto *Hyperion*– aunque representen realidades musicales muy diferentes, parten de una misma idea. Los dos solistas –flauta y soprano por una parte y orquesta por la otra– representan dos caras opuestas y enfrentadas entre sí: el individuo y la masa. Maderna define ambas posiciones como la sustancia poética de la obra de Hölderlin. En esa doble confrontación entre el Solo y el Tutti el solista adquiere un significado adicional que, a su vez, explica la utilización de ambas piezas en la obra músico-teatral: en comparación con la masa de la orquesta, el individuo “flauta” de *Dimensioni III* expresa la rebelión y la lucha activa, mientras que el individuo “soprano” del *Aria* remite a la idea de resignación y de derrota.

Ambas composiciones destacan por el descubrimiento de nuevos timbres, aunque la dinámica queda por lo general soterrada. En *pianissimo*, los ensoñadores *decrescendi* se convierten de repente en efectos percusivos (*Aria*) o en bloques orquestales horizontales (*Dimensioni III*). En *Aria* la línea melódica está tratada de manera escalonada en la que se insertan secuencias más resueltas y en voz declamada con un movimiento dramático que vacila entre la progresión y la regresión. El contenido del texto, tomado de *Fragment von Hyperion* o *Thalia-Fragment* de Hölderlin, está interpretado de un modo similar al de un madrigal, dibujando las frases en la superficie del cuerpo orquestal que a su vez varía constantemente en sus calidades tímbricas y en sus registros. Comparado con *Dimensioni III* y *Aria*, *Stele per Diotima* destaca por un intenso uso de la percusión (unos cuarenta instrumentos repartidos en nueve grupos). La verticalidad de las estructuras armónicas, en ocasiones agrupadas en marcados acordes, corta como si de afilados cuchillos se tratara, las diferentes superficies sonoras que mediante una rigurosa metronomización adquieren cada vez mayor independencia. Entre la persecución de sonidos y pausas, el juego de contrastes entre los niveles tímbricos y dinámicos, las cadencias de los solistas y la disolución progresiva de la estructura sonora en el último impulso de los instrumentos de percusión, es decir, el paisaje sonoro de *Stele* tan rico en contrastes remite al eco de las palabras perdidas del *Aria*: “Pregunto a las estrellas ... de día y de noche ... pero no me responden”. Esta respuesta, inserta entre los sonidos de la obra que rodea a *Hyperion*, la dará Maderna en una obra posterior, en *Ausstrahlung*.

Angela Ida de Benedictis  
Traducción del alemán: Susana Zapke