

COLECCIÓN  
FUNDACIÓN BBVA – NEOSBruno Maderna  
Complete Works for Orchestra. Vol. 1

## OBRAS PARA ORQUESTA. VOL. 1

Bruno Maderna finalizó su primera composición para gran orquesta en 1950, nada más acabar una serie de obras de cámara que había comenzado a escribir después de la guerra. La sencillez de los títulos muestra a la vez la amplitud del horizonte creativo que define su obra: “Composición”, “Ensayo” o “Improvisación”.

Entre 1948 y 1949 termina *Composizione n. 1* en un contexto creativo que no se conoce aun del todo. Maderna, que entonces apenas contaba 30 años, se enfrenta a su primera obra sinfónica en la que logra establecer una innovativa dialéctica con la tradición. En ella coexisten en perfecta armonía la libertad y la precisión formales. Las cuatro partes que conforman tradicionalmente una sinfonía se funden aquí en un único movimiento articulado en diferentes secuencias en las que alternan dinámicas claro-oscuros y una original combinatoria de timbres. En el fondo de su estructura formal conscientemente fragmentada se revela la construcción rigurosa de un tema y su progresiva disolución en las consiguientes variaciones. En la partitura quedan claramente definidas las etapas de ese complejo viaje sonoro. Maderna indica con toda precisión al director, y casi de un modo desconfiado, en qué momento se configura el tema, en cuál se modifica, dónde se desarticula y se disuelve y finalmente en qué lugar el tema se transforma en una serie (tercera parte), y en cuál la serie se somete a progresivas variaciones (cuarta parte, *Allegro moderato e vigoroso*). El resultado final de todo este juego de combinatorias se refleja en el motivo rítmico de los instrumentos de percusión que a su vez se presenta cada vez menos transparente. Las partes del vibráfono y del piano recitan la dedicatoria (literal) al director Nino Sanzogno, poco antes de disolverse en la nada.

Así como *Composizione n. 1* se encuentra claramente ubicada en la escena artística italiana, la historia de *Composizione n. 2* se sitúa en un contexto internacional de la música contemporánea, más concretamente en el núcleo de una comunidad artística que responde a una de las más importantes en la biografía de Maderna: la comunidad en torno a Hermann Scherchen, que fue quien dirigió el estreno de la obra en Darmstadt en Agosto de 1950. La obra fue recibida desde el principio con enorme entusiasmo y celebrada como el inicio de una “nueva etapa de la historia de la música”. Es evidente que la concentración de la textura orquestal y la apenas perceptible reducción en comparación con la primera *Composizione* son indicadores de un avance en la búsqueda de la quiebra con la convención y de una superación del canon formal y de los tradicionales modelos expresivos.

La obra refleja de manera cristalina la capacidad de Maderna de combinar la rigurosidad formal – cada vez más próxima al estructuralismo – con una brillante, discreta, impetuosa

y a la vez frágil melodicidad. La magia de este contradictorio equilibrio se despliega al inicio de la obra, en el que el dulce pero bien definido tono del cuerno inglés recita el *Epitaffio di Sicilo*, uno de los pocos testimonios musicales de la antigüedad griega. Maderna elabora a partir de ese espartano material musical toda una composición de sólida estructura interna. El compositor combina así el pasado de un tema de la antigüedad clásica con un experimento formal del presente, en el que alternan ritmos del *English Waltz*, del *Wiener Walzer* y de la *Rumba*, así como diversos estilos, técnicas e idiomas.

La particularidad de construir complejas arquitecturas sonoras a partir de un limitado material de partida es perceptible también en los *Studi per "Il Processo" di Franz Kafka*, un oratorio-cantata para recitador, soprano y orquesta compuesto en 1950. Todavía en los años 80 los *Studi* eran considerados –seguramente por influencia de la inacabada obra dramática de Luigi Nono– un modelo de “economía compositiva”. Nono recordaba la extraordinaria capacidad de Maderna de utilizar un “mínimo de material” y un “mínimo de intervalos” sometidos a muy diversas maneras de interacción y de combinación. Toda la obra se define como una construcción prismática en la que alternan momentos discursivos con momentos líricos. Dichas características definen los dos polos sobre los que se centra la selección de textos literarios de Maderna. De la obra de Kafka eligió los pasajes que se refieren a los abogados y a los juicios, leídos éstos por el recitador, y los pasajes en relación con Leni, interpretados con sensibilidad por la voz de la soprano. Al final, pese a ser llamado a plena voz, el personaje de Josef K. no aparece en escena. Igualmente enigmático resulta el desarrollo narrativo de la obra sometido sobre todo a la primacía de la música lo cual descubre una nueva forma de “dramaturgia sonora” muy próxima al clima del texto original de Kafka.

El tipo de relación entre la forma y el contenido se refleja claramente en los títulos de la última versión de *Improvvisazione n. 1* cuya versión manuscrita data de 1952. La forma es claramente provisional y seguramente más aún que en el caso de *Improvvisazione n. 2* compuesta en 1953 y dedicada a su compañera de vida Christine. Ambas obras deben considerarse como un único organismo cuyo contenido profundo se articula en episodios diferenciados por la métrica, la agógica y la rítmica. Las referencias a los movimientos de danza y a los tipos de ritmos en *Improvvisazione n. 1* (en donde al *Andante* del comienzo le siguen un *Tempo di Walzer*, una *Polka*, un *Can-Can* y un *Finale* en tres partes) se sustituyen en *Improvvisazione n. 2* por indicaciones comunes de tipo agógico (*impetuoso, andante, adagio, excitado, allegro, tranquilo, festivo, silencioso*), lo cuál no significa que su carácter sea menos experimental. Tanto el nebuloso final de *Improvvisazione n. 1* como el final susurrante de *Improvvisazione n. 2* (interpretado por un apenas perceptible tambor) parecen contradecir la tradicional lógica de la arquitectura compositiva: tanto aquí como en ambas *Composizioni*, así como en cada página escrita por Maderna, los finales se disuelven en la nada, en una vibración más allá de la frontera perceptiva donde ya no cabe hablar de sonido pero tampoco de silencio.

Angela Ida De Benedictis  
Traducción del alemán: Susana Zapke