

EL UNIVERSO MUSICAL DE PAUL KLEE

Con motivo de la exposición
“Paul Klee: maestro de la Bauhaus”

marzo-abril 2013



La Fundación Juan March agradece al Zentrum Paul Klee de Berna su ayuda en la preparación de este ciclo de conciertos.

Portada: Paul Klee

Pianist in Not [Pianista en apuros], 1909

Pluma y acuarela sobre papel, 16,5 x 18 cm.

Colección privada, depositado en el Zentrum Paul Klee, Berna

CICLO DE MIÉRCOLES

**EL UNIVERSO MUSICAL
DE PAUL KLEE**

marzo-abril 2013

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “El universo musical de Paul Klee”, con motivo de la exposición “Paul Klee: maestro de la Bauhaus”: marzo-abril 2013 [introducción y notas de Eduardo Pérez Maseda. - Madrid: Fundación Juan March, 2013.] 80 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; marzo-abril 2013)

Programas de los conciertos: [I] Klee, el pintor violinista; “Obras de J. S. Bach y J. Brahms”, por el Lina Tur, violín y Kennedy Moretti, piano; [II] Klee y la música en la Bauhaus; “Obras de W. A. Mozart, B. Bartók, J. S. Bach y P. Hindemith”, por Alexander Kandelaki, piano; [III] Klee en el estudio; “Obras de W. A. Mozart y F. Schubert”, por el Cuarteto Mosaïques y Raphaël Pidoux; [IV] Klee y Lily, música doméstica; “Obras de J. Brahms, J. S. Bach y L. van Beethoven”, por Leticia Moreno, violín y Graham Jackson, piano; [y V] En el espíritu de Klee; “Obras de E. Schulhoff, L. van Beethoven, L. Janáček, O. Narbutaitė, E. Carter, J. Haydn y B. Martinů”, por el Ensemble Paul Klee (Kaspar Zehnder, dirección); celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 22 de marzo, 3, 10, 17 y 24 de abril de 2013.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Sonatas (Violín) – Selección - Programas de mano - S. XVIII.- 2. Música para violín - Programas de mano - S. XVIII.- 3. Sonatas (Violín y piano) - Programas de mano - S. XIX.- 4. Música para violín y piano - Programas de mano - S. XIX.- 5. Música para piano - Programas de mano - S. XVIII.- 6. Música para piano – Arreglos - Programas de mano - S. XVIII.- 7. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 8. Suites (Piano) - Programas de mano - S. XX.- 9. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XVIII.- 10. Quintetos de cuerda (Violines (2), viola, violonchelos (2)) - Programas de mano - S. XIX.- 11. Música para violín y piano - Arreglos - Programas de mano - S. XVIII.- 12. Tríos (Flauta, viola, contrabajo) - Programas de mano - S. XX.- 13. Música para clarinete y contrabajo - Programas de mano - S. XIX.- 14. Música para piccolo y piano - Programas de mano - S. XX.- 15. Cuartetos (Clarinete, flauta, violín, violonchelo) - Programas de mano - S. XX.- 16. Música para flauta y clarinete - Programas de mano - S. XX.- 17. Tríos (Flauta, violín, violonchelo) - Programas de mano - S. XVIII.- 18. Tríos (Piano, flauta, violín) - Programas de mano - S. XX.- 19. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE

© Eduardo Pérez Maseda

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción
 Vocación: música *versus* pintura
 “Ut pictura poiesis”
 Construcciones y analogías
 Otros signos, otras músicas
- 21 Viernes, 22 de marzo - Concierto inaugural
 Klee, el pintor violinista
 Obras de J. S. BACH y J. BRAHMS
 Lina Tur, violín y **Kennedy Moretti**, piano
- 28 Miércoles, 3 de abril - Segundo concierto
 Klee y la música en la Bauhaus
 Obras de W. A. MOZART, B. BARTÓK, J. S. BACH y P. HINDEMITH
 Alexander Kandelaki, piano
- 38 Miércoles, 10 de abril - Tercer concierto
 En el estudio
 Obras de W. A. MOZART y F. SCHUBERT
 Cuarteto Mosaïques y **Raphaël Pidoux**, violonchelo
- 48 Miércoles, 17 de abril - Cuarto concierto
 Klee y Lily, música doméstica
 Obras de J. BRAHMS, J. S. BACH y L. van BEETHOVEN
 Leticia Moreno, violín y **Graham Jackson**, piano
- 58 Miércoles, 24 de abril - Quinto concierto
 En el espíritu de Klee
 Obras de E. SCHULHOFF, L. van BEETHOVEN, L. JANÁČEK,
 O. NARBUTAITĖ, E. CARTER, J. HAYDN y B. MARTINŮ
 Ensemble Paul Klee, **Kaspar Zehnder**, dirección artística
- 70 Apéndice bibliográfico: Paul Klee y la música
- 79 Listado de figuras

Introducción y notas de **Eduardo Pérez Maseda**

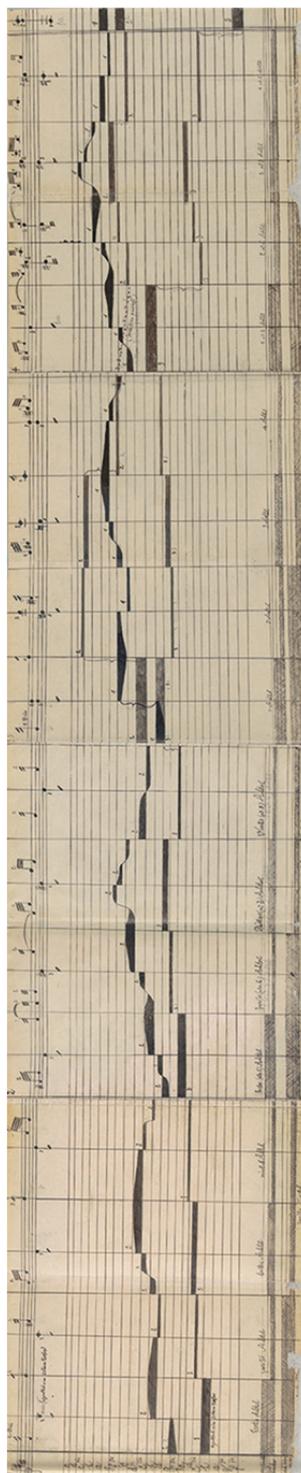


Fig. 1. Representación gráfica del incipit musical del “Adagio” de la *Sonata n.º 6 en Sol mayor para violín y clave BWV 1019* de Johann Sebastian Bach, tomada de unos apuntes realizados por Paul Klee en la Bauhaus. Klee transmitía así a sus alumnos la posibilidad de aplicar a la pintura ciertos elementos musicales como el ritmo, la dinámica o el contrapunto.

Durante algún tiempo, el joven Paul Klee quiso convertirse en violinista profesional. Y aunque finalmente se decantó por la pintura, una intensa vocación musical le acompañaría durante toda su vida. Hasta tal punto la vertiente musical fue determinante en su mundo creativo, que la comprensión de su obra pictórica pasa por atender a esta influencia. Los títulos explícitos de algunos cuadros, la representación de motivos de naturaleza musical o, de forma más sutil, la inspiración en parámetros sonoros como el ritmo o la textura polifónica son, todos ellos, rasgos que hacen patente el trasfondo musical de muchas de sus obras.

Este ciclo de cinco conciertos explora los vínculos extraordinariamente ricos entre pintura y música del universo creativo del artista suizo: quizá ningún otro artista forjó lazos tan estrechos con la música. “Klee, el pintor violinista” (22 de marzo) propone enfrentar al oyente a la extraña experiencia de “escuchar” el cuadro *Fuga en rojo* mientras “ve” una fuga de Bach. La etapa de Klee en la Bauhaus (3 de abril), el tema de la exposición que acompaña este ciclo, viene representada por la música de Bartók, Hindemith y Busoni, a quienes el pintor llegó a tratar personalmente. La actividad del propio pintor como violinista de cámara es el enfoque de los dos conciertos siguientes (10 y 17 de abril), que programan algunas de las composiciones que él mismo interpretó en el estudio de pintura con sus colegas artistas o en casa con su mujer, la pianista Lily. Finalmente, el ciclo culmina con “En el espíritu de Klee” (24 de abril), un programa heterogéneo de músicas de cronologías y estéticas muy diversas que dialogan, de forma imaginada, con la obra del pintor. En resumen, una quincena de compositores que condensan la pluralidad de miradas sonoras evocadas por las pinturas de Klee.

A modo de apéndice, el programa de mano incluye una extensa bibliografía sobre el papel de la música en la vida y la obra de Klee.

INTRODUCCIÓN

Hace ya muchos años, tantos como los transcurridos desde la muerte de Klee en 1940, que en la novena de sus *Tesis de Filosofía de la Historia*, Walter Benjamin hiciera referencia al *Angelus Novus* de Klee como metáfora del tiempo y de la ruina (en otras palabras, de la Historia). La elección de la obra no era casual para lo que Benjamin quería expresar en su tesis, como tampoco que la obra entera del pintor suizo se haya ido convirtiendo en algo más que pintura: una permanente metáfora de sí misma que, desde la perspectiva de distintas disciplinas (ante todo música y pintura) ha devenido en un sugestivo crisol para la reflexión estética dentro de la modernidad del siglo XX.

6

Nos interesa la vertiente musical del Paul Klee pintor, pero aún desde esta perspectiva, y quizás más que desde ninguna otra, el ángel de la Historia realiza un curioso juego retrospectivo con su mirada hacia el pasado. Como dice Gershom Scholem, ese ángel tiene las alas prontas para alzarse, pero con gusto volvería atrás; el huracán que sopla desde el paraíso –que es para Benjamin lo que llamamos “progreso”– se ha enredado en sus alas y le empuja hacia un futuro al cual da la espalda, mientras un cúmulo de ruinas crecen ante él hasta llegar al cielo. No parece estar lejos el ángel de Klee del que ocupa la parte central de la *Melencolía I* [*Melancolía I*] de Durero, al que el pintor suizo volvió una y otra vez en su vida, y que es tanto el símbolo del sentimiento de lo profundo existencial, como de la razón y la construcción (Fig. 2, p. 7). Al fondo, a la derecha del cuadro de Durero está representado el “cuadrado mágico”; el mismo que tantas veces utilizó el propio Klee en sus composiciones pictóricas; el mismo que entusiasmó a Webern. Orden y melancolía, tensión y duda, la misma que expresa el *Künstlerbildnis* [*Retrato de artista*] en el que Klee se representa a sí mismo en un dibujo de 1919 (Fig. 12, p. 69).

Klee, en lo musical, parece estar igualmente entre dos mundos, y la forma en que la música va a tomar cuerpo en su obra



Fig. 2. *Melencolia I* [*Melancolía I*], de Alberto Durero (izquierda) y *Rhythmisches* [*En ritmo*] de Paul Klee. El “cuadrado mágico” cargado de simbolismo que aparece en el grabado de Durero (en la parte superior derecha) fue una continua fuente de inspiración para Klee.

pictórica –el enfoque básico de este ciclo– es, sin embargo, uno de los mejores “resúmenes” que, de manera didáctica, va a evidenciar una problemática: la relación entre el espacio musical y el espacio pictórico. Esto no era, ni mucho menos, nuevo en las primeras décadas del siglo XX, pero se replantea y asume nuevas respuestas a la luz de las vanguardias históricas y, mucho más aún, en el periodo de entreguerras, ese portentoso lapso de tiempo en el que buena parte de aquellas corrientes artísticas se decantará por posiciones constructivistas y objetuales, alejadas de cualquier atisbo de “contaminación” romántica o de un sospechoso lirismo.

Vocación: música versus pintura

“Versus” no como proposición adversativa, sino más bien como tendencia “hacia”, en un juego fluido de vasos comunicantes que pervivirán en la obra de Klee desde sus inicios hasta su prematura muerte antes de cumplir los 61 años.

Todo parecía encaminar a Klee por el terreno de la música ya desde sus propios antecedentes familiares. Su padre, alemán, era profesor de música, y su madre, suiza, había estudiado canto. A los siete años comienzan sus estudios de violín, poco tiempo después, lo vemos como jovencísimo intérprete de once años, integrante de la Orquesta Municipal de Berna, colaborando luego como incipiente crítico musical en el *Fredenblatt* de su ciudad, y tocando en diversas agrupaciones de cámara durante toda su vida. Nada hay, pues, de extraño en que Klee, en el inicio de sus juveniles *Diarios*, en los que muestra la admiración que le acompañará durante toda su vida por Bach, Mozart (ante todo) o Beethoven, se refiera a la música en términos tan significativos como estos: “La música es para mí, como una bien amada embrujada”. Ese hechizo e influencia de la música que vemos en el joven estudiante de la Academia de Bellas Artes de Múnich, donde se traslada desde Suiza para trabajar con maestros como Franz von Stuck o Heinrich Knirr, es una constante de la que tenemos reflejo valioso en los referidos *Diarios* que Klee redacta entre la primavera de 1898 y el final de la Gran Guerra. En ellos, el artista se muestra como alguien que va más allá de un mero amante de la música culto y sensible, en la línea que podemos ver en otros pintores (pensemos, por ejemplo, en Delacroix), sino que en Klee observamos un posicionamiento de la música “desde dentro”, desde el conocimiento del músico profesional que conoce el oficio y que, desde la perspectiva del intérprete en muchos casos, enjuicia u opina sobre un compositor o una obra.

Es seguro que, en este periodo juvenil, la vocación de Klee estuvo oscilante a la hora de elegir el oficio, de encaminarse por la música o la pintura de una manera profesional o decididamente artística. Más aún, su consideración de la superioridad de la música sobre la pintura se muestra en toda su evidencia a través de los escritos de un Klee de 18 años, en los que, además de mostrar su creciente pasión por la música, anota palabras tan significativas como éstas: “Toco las *Sonatas a solo* de Bach. ¿Qué es Böcklin comparado con él? Me hace sonreír”.

“Ut pictura poesis”

Klee nunca sintió la vocación creadora ante la música; nunca tuvo la vocación de compositor, pero es significativo que, una vez decantado por el ámbito de las artes visuales y la pintura, se mostrara absolutamente subyugado tanto por las posibilidades de transposición a la pintura de la complejidad estructural de la música que amaba o conocía (el caso de Bach es paradigmático), como por las sugerencias que la música podría proporcionarle de forma más amplia como motivo de ideación o inspiración. La relación entre música y pintura, que ilustra por extensión el significado de la famosa frase de Horacio, es una de las más viejas cuestiones en el pensamiento estético de la Historia del Arte. Lo cierto es que la idea de que música y pintura pueden presentar propiedades comunes, y de que son susceptibles de transposición y de análisis mediante el juego de las analogías, es algo que desde Kant y Hegel en el XVIII cobra un interés renovado que retorna con fuerza en el Romanticismo, y que encuentra en el siglo XX un perfecto acomodo por varias razones. La primera es el auge de lo que denominaríamos polisensorialidad, algo presente en los deseos de una “irremediable” convergencia de las diferentes artes, tal y como podemos apreciar en Kandinsky y su colaboración con el Schoenberg de *Die glückliche Hand Op. 18*, en la fusión de pintura y música fundada en el parentesco de los espectros sonoros, cromáticos y luminosos, al estilo de Scriabin y su *Prometeo* o, posteriormente, Messiaen. En segundo lugar, una vez desaparecido el arte figurativo, estaría la necesidad de otorgar al color, al dibujo o al diseño un valor “objetivo”, enmarcado dentro de sus cualidades físicas, y construir, por ejemplo, una estética de los colores, razonada de forma objetivamente física. Mucho de ello está en Unger desde mediados del XIX, pero también en Goethe, de cuya *Teoría de los colores* fue Klee, por cierto, seguidor durante toda su vida.

Otra perspectiva distinta, aunque no distante, reside en el “préstamo” estructural de la música a una pintura –lógicamente no figurativa– a través del citado juego de las analogías

al que antes nos hemos referido y que es el terreno por el que, fundamentalmente, discurre la obra de Klee. No cabe duda de que términos polisémicos característicos de la música pueden ser –lo son de hecho– susceptibles de una lectura poética, y eso es algo que Klee, como músico, conoce perfectamente. No cabe duda de que conceptos como “tonalidad”, “ritmo”, “repetición”, “variación”, “acento”, “textura”, “línea” o “armonía”, se encuentran permanentemente, tanto en los análisis de la obra de Klee como en sus abundantes trabajos teóricos.

Construcciones y analogías

Resulta evidente en una primera aproximación, que en el juego analógico entre dos direcciones (música–pintura, pintura–música), la música asume ante la experiencia visual dos grandes posibilidades: trazar analogías de sensaciones, elementos poéticos, sensoriales y líricos que son transferidos desde la propia subjetividad estética a la obra musical, o bien plantear la analogía de conceptos abstractos o correspondencias formales. En lo personal, siempre he considerado un constructivismo de fondo ingenuista la traducción o transposición –en última instancia no menos descriptiva que la anterior– de cuestiones pretendidamente “objetivas”, tomadas a dudoso préstamo de la física, las matemáticas o las últimas tendencias del pensamiento científico, para ser transpuestas al terreno musical. Es evidente y cierto que la aplicación más o menos mecanicista de cualquier principio analógico va a generar siempre –y a veces fatalmente– un resultado sonoro que puede ser plasmado gráficamente, que por consiguiente es ejecutable y que, por supuesto, puede ser objeto de audición. Dejemos aparte lo que esto implica dentro del proceso de exoneración creativa que, por cierto, Adorno vislumbró con agudeza a propósito de los últimos festivales de Darmstadt que él pudo conocer.

El caso de la relación de Klee con la música guarda algunas similitudes con lo anterior, pero en la línea opuesta. Es la visión del artista que transpone al terreno plástico lo que denominaríamos una expresión musical o sonora. Y es algo que Klee va a realizar de diferente manera: de una parte, lo que llamaría-

mos un juego de analogías estructurales y formales, sin duda las más numerosas en su obra, y de otra parte, un juego con las analogías que compendia todo un mundo de sensaciones, de elementos poéticos y sensoriales en ocasiones, con un trasfondo oscilante entre lo simbólico y lo críptico.

Si bien es cierto que el propio Klee manifestó en alguna ocasión una clara desafección entre la obra de arte y los elementos de la propia biografía, lo cierto es que, en su caso, su producción artística es inseparable no sólo de las sucesivas etapas de su experiencia vital, sino de sus gustos y valoraciones personales en materia musical. Éstas se hallan incardinadas en las distintas fases de su desarrollo pictórico y van a determinar cuestiones de forma, de consideración del espacio visual, de estructura, y en gran medida de lo que sería la propia ontología pictórica de Klee hasta decantarse, en su periodo de madurez, en el núcleo del constructivismo estético de entreguerras y, más en concreto, en la compleja experiencia de la Bauhaus.

Visto lo anterior, ¿cuáles serían los paradigmas musicales de Klee tanto en lo formal como en lo íntimamente vivido?, ¿cuáles sus gustos y sus intereses?, ¿de qué forma unos y otros se incardinan en su vida y en su obra? Klee tuvo una vida corta y además una esclerodermia detectada cuatro años antes de su muerte. Estos fueron factores que determinaron cuantitativa y cualitativamente su producción, pero tuvo siempre la necesidad de explicar su obra, de teorizar sobre su pintura, y sus numerosos escritos son una muestra de ello. Klee no es un artista intuitivo, sino reflexivo y analítico, algo que, por cierto, encuentra un perfecto acomodo en su labor como profesor de la Bauhaus y en la Academia de Düsseldorf entre 1920 y 1933. Sabemos que Klee fue un extraordinario docente; al margen de las tensiones que pudo vivir (y las hubo) en el propio entorno profesional de la Bauhaus, preparaba sus clases meticulosamente; cada una de sus conferencias está anotada, apoyada didácticamente, utiliza diagramas explicativos, esquemas y todo aquello que puede serle útil a la hora de expresar su pensamiento (Fig. 1, p. 4).

Existe, en este sentido, una relación muy provechosa entre el Klee profesor y el Klee artista, en el sentido de que aquél ofrece al pintor la posibilidad de articular sus ideas de manera sistemática; de llevar a cabo una reflexión profunda sobre lo que la música puede significar en su pintura justamente a partir de los años veinte. Su objetivo fundamental es cimentar en bases científicas el estudio del color y de la forma, leyes que enraízan tanto en el ámbito de las matemáticas como de la física, pero especialmente en la música: la disciplina que, para Klee, había alcanzado ya a finales del siglo XVIII una perfección en la construcción y un dominio de la estructuras, en cuya comparación el arte visual permanecía aún en un estado infantil.

Las maneras de trasladar los elementos constitutivos del lenguaje musical al ámbito pictórico a través de un juego de correspondencias elementales (utilización de diagramas con formas gráficas en que los ejes verticales representan la altura del sonido mientras que el eje horizontal asume la dimensión temporal) es algo que el propio Klee consideró “primariamente cuantitativo”, y nos recuerda la idea mantenida por Adorno de cómo, a menudo, la convergencia entre música y pintura abre amplias posibilidades de caer en un craso infantilismo. Klee era consciente de poder mostrar la relativa posición y duración de las notas musicales, pero no elementos como la progresión armónica, el color tonal, el *tempo*, las dinámicas o el timbre. No deja de ser curioso, a propósito de esto, que Klee prestase relativamente poca atención a las formas de analogía entre color y música, volviendo la espalda, no solo a una reciente tradición histórica, sino a su propia contemporaneidad (un punto muy interesante de análisis lo encontramos en las diferencias “musicales” entre Klee y Kandinsky). Posiblemente –y se ha señalado en alguna ocasión– ello guarde relación con la propia formación en Múnich de Klee en el ámbito teórico del Jugendstil, y su valoración del potencial expresivo de la línea y el diseño, a expensas del color. De hecho (y es algo curioso que contradice su idea de superioridad estructural de la música sobre las artes visuales), gran parte de la reflexiones de Klee se refieren

a la manera en que la música polifónica se puede relacionar con el arte visual, y le llevan a afirmar que lo que denomina “pintura polifónica” es, en este aspecto, superior a la música desde el momento en que el elemento “tiempo” asume en pintura un carácter más espacial. En este sentido, “la idea de simultaneidad actúa más vívidamente sobre el espectador”.

La idea de “polifonía” es clave en el pensamiento plástico de Klee. La polifonía implica siempre una idea de movimiento y direccionalidad y, en la medida en que Klee plantea su pintura como algo que se desarrolla en la doble dimensión espacio-tiempo, la estructura polifónica resaltaría, aún más, la idea de temporalidad. No hay así nada extraño en el hecho de que, entre 1930 y 1932, Klee acometa una serie de obras en cuyos títulos las palabras “polifónico” o “polifonía” están presentes, obras en las que, omitiendo el elemento cromático que pudiera distraer del desarrollo puramente formal de las mismas, utiliza únicamente diferentes variedades de sombreado con la idea de sugerir líneas y contornos, unas dentro de otras, como si la obra hubiese sido construida capa a capa, al estilo de la convivencia simultánea de líneas melódicas independientes y complementarias. Este es el caso de obras como *Polyphongefasstes Weiss* [*Blanco enmarcado polifónicamente*], *Polyphon-bewegtes* [*Movido polifónicamente*] o, ante todo, *Schwingendes, polyphon (und in complementärer Wiederholung)* [*Vibrando, polifónicamente (y en repetición complementaria)*], de 1931 (Fig. 3, p. 14).

En los años siguientes, los experimentos sobre formas polifónicas van a asumir en Klee formatos más ambiciosos que van más allá de lo gráfico, para adentrarse en obras en las que el color asume mayor importancia. Este es el caso de *Ad Parnassum* (Fig. 4, p. 15), de inequívoca raíz musical, en el que Klee realiza, desde el propio título, un guiño musical que no es otro que la referencia al famoso tratado de contrapunto de Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum*, redactado en 1725. En *Ad Parnassum*, quizás la suma de toda la evolución de Klee y de sus ambiciones artísticas, formula el artista definitivamente sus particulares principios de composición y

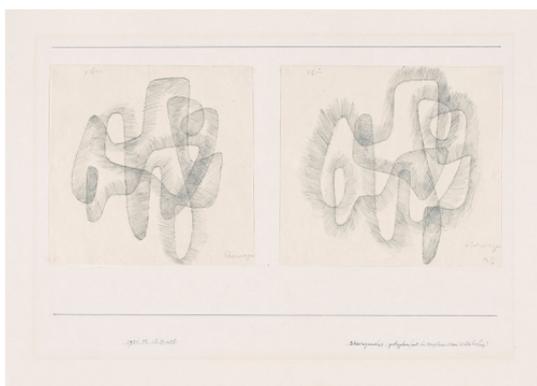


Fig. 3. *Schwingendes, polyphon (und in complementärer Wiederholung)*
[Vibrando, polifónicamente (y en repetición complementaria)].

de configuración de colores a partir de la obra de Goethe y Runge, de la misma manera que muestra su permeabilidad a las reflexiones de Delaunay y Kandinsky. En la obra se establece una compleja secuencia de ritmos visuales superpuestos en los que la relación entre color y forma como juego polifónico, no solo hacen alusión a la referencia musical del título, sino que nos recuerda, en la repetición de motivos independientes interrelacionados y en las superficies de colores y puntos, esbozos fugados y curiosas secuencias de un contrapunto visual. No es sino a través de obras como ésta, y a partir del principio de unidad –que obsesionaba a Klee– que podemos observar un curioso paralelismo de éste con Anton Webern. En el compositor, sobre todo en su etapa de madurez, lo que podría considerarse como una ocupación total del espacio sonoro, que sustituye el desarrollo clásico, evocaría, de forma similar, la ocupación por Klee del espacio pictórico.

La relación de obras de Klee, particularmente de los años treinta, en las que encontramos el juego de analogías de diversas técnicas de composición trasladadas a su obra pictórica, es realmente numerosa, y su análisis va más allá del propósito de esta introducción. Además de su utilización del “cuadrado mágico” al estilo en que, por las mismas fechas, es utilizado por un compositor como Webern, se haría preciso referirse

a obras en las que Klee juega con las formas de espejo, retrogradación e inversión, características tanto de la fuga como de las técnicas del serialismo dodecafónico de Schoenberg,



Fig. 4. *Ad Parnassum*.

y entre las que podríamos destacar *Neue Harmonie* [*Nueva armonía*] (Fig. 9, p. 37), de 1936, donde encontramos una forma de simetría invertida bilateral al tiempo que –en un nuevo guiño musical– se ha insistido en la utilización en el cuadro de, exactamente, 12 tonos de color, excluyendo el gris y el negro, lo que unido a la relación simétrica de las dos mitades de la pintura y al propio título de la obra, plantearía una clara analogía con el método serial de Schoenberg.¹

¹ Algo que puede ser objeto de discusión por varias razones, de las que no es la menor el hecho de que el propio Klee hubiera utilizado técnicas similares en una obra muy anterior como es *Statisch-Dynamische Steigerung* [*Intensificación estático-dinámica*], realizada antes del conocimiento público del método serial dodecafónico de Schoenberg, por no hablar del escepticismo y la postura no especialmente “entusiasta” de Klee ante la música del compositor vienés.

Pero de todas las obras pictóricas de Klee, *Fuge in Rot [Fuga en rojo]* (Fig. 5, p. 20) es la que, de forma más literal, pretende la translación de formas musicales específicas al lenguaje pictórico, tomando como modelo a Bach, el compositor al que había glosado dos años antes en una obra encantadora como es *Im Baschen Stil [Al estilo de Bach]*. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en esta obra, de la que está ausente una intencionalidad estructural o formal derivada de la música, en *Fuge in Rot [Fuga en rojo]*, como en *Töpferei [Alfarería]* del mismo año, Klee aparece determinado a imitar los rasgos y principios compositivos de una fuga de escuela, de la manera más precisa posible, por medios visuales (como se verá en el primer concierto del ciclo). En estas obras, determinadas por la utilización de un motivo visual repetido (el “sujeto” o “motivo” de la fuga y sus superposiciones temáticas), Klee empleará colores diluidos y transparencias. Estos recursos le permiten sobreimponer una forma sobre otra, en lo que el espectador interpreta como una sucesión de diferentes estratos coloreados, lo cual, de la misma forma que el oyente escucha simultáneamente motivos, contramotivos y la aparición canónica de las diferentes voces a diferentes distancias interválicas, permite al espectador vivir la experiencia de una “fuga visual”. En ella, Klee juega con ingeniosas analogías icónicas; analogías en las que determinadas formas (triángulo, formas de cántaro, óvalos, cuadrados, etc), asumen el papel de sujetos o contrasujetos y que, por derivación, pueden ser objeto de las distintas formas de manipulación (aumentación, disminución, etc.) a la que es sometida una forma básicamente monotemática, como es la fuga canónica.

Ello, unido a una utilización de diferentes gradaciones del color que van del violeta al pastel, pasando por distintos tonos de gris, azul y rosa con la misma intencionalidad “programática”, convierten a *Fuge in Rot [Fuga en rojo]* en la obra de referencia obligada al tratar de las analogías musicales en la obra plástica de Klee.

Otros signos, otras músicas

Más atrás nos referíamos al hecho de que la música, en la

obra de Klee, no se muestra sólo a través de planteamientos de analogía formal o afines al constructivismo. Junto a obras como las citadas, buena parte de la extensa producción de Klee está llena de obras en las que la música juega un papel motriz, apelando a los pliegues más íntimos o personales del artista; obras en las que el referente musical no asume un papel estructural y que, incluso desde un ángulo claramente figurativo, evoca sensaciones, impresiones, recuerdos o representaciones en las que está muy presente el elemento irónico, humorístico o satírico. Tendríamos que contar aquí, en primer lugar, con las numerosas obras de Klee que incorporan, en un determinado contexto, elementos de la notación musical: figuras varias, pentagramas, calderones, claves de Sol o Fa, etc., sin otra intención aparente que su utilización por las cualidades estéticas de las mismas. Pero presentan mucho más interés las obras dotadas de un cierto figurativismo, casi siempre dibujos, en las que la música, los músicos o los propios instrumentos, ocupan una posición explícita, a menudo críptica, pero también cargada de ironía o de sarcasmo, y con un sentido autobiográfico en ocasiones.

No deja de ser curioso que muchas de estas obras estén realizadas en la última etapa de Klee, en unos momentos en los que, por razón de su enfermedad, se le había prohibido la práctica de la música, privándosele asimismo del que siempre consideró como el gran placer de su vida. Quizás desde esta perspectiva podamos entender el tono fantasmal e inquietante del percusionista dibujado en el mismo año de su muerte, trasunto de su propio final, y homenaje, como se ha mantenido por algunos autores, al moribundo Mozart tratando de imitar débilmente el sonido del timbal tal y como habría de sonar en su inacabado *Requiem*. Otro tanto podría decirse de la obra gráfica de Klee determinada por los elementos escénicos y, en particular, la ópera. Desde muy joven, Klee es un asiduo asistente a las representaciones operísticas y, posiblemente, su devoción por la música de Offenbach esté en la conexión entre sus primeros trabajos de inspiración musical y la representación de *Los Cuentos de Hoffmann* del compositor francés, que subyugó a Klee desde niño. Para él no es la

escena ni el argumento lo determinante en la ópera, sino la música. Para alguien como Klee, a quien la música suministró toda la armazón teórica para su síntesis entre estructura y expresión, ésta es el origen conceptual y formal que tendría que definir la relación entre las distintas partes de una ópera. De la misma forma que –en otra curiosa forma de analogía– todos los elementos escénicos no musicales deberían ceñirse y representarse por medio de una partitura tan estricta como la puramente musical, todos sus dibujos en torno a la ópera y sus personajes (de Debussy a Wagner, de Mozart a Strauss), denotan una finura y perspicacia en la que la psicología –diríamos musical– de los personajes es tan importante como sorprendente en sus implicaciones.

Para terminar, una última mirada nos llevaría a esos sorprendentes trabajos en los que la música es, explícitamente, un sugestivo juego con la sátira, la ironía y la parodia. ¿Cómo no recordar, entre muchos otros, su *Zchng (Instrument für d neue Musik)* [*Dibujo (instrumento para la nueva música)*], o *Pianist in Not [Pianista en apuros]* (para algunos el mejor “resumen” de la posición crítica de Klee, con tintes incluso escatológicos, ante la nueva música) que aparece reproducido en la portada de este programa, el mordaz juego musical, con la proximidad fonética entre “arpa” y “arpía” de “*Harpia harpiana*”, *für Tenor und Sopranobimbo (unísono) in Ges* [*“Harpia harpiana” para tenor y soprano-Bimbo (unísono) en sol bemol*], de 1938 (Fig. 7, p. 25), o la extraña y, en el fondo, hilarante, *Die Zwitscher-Maschine [Máquina de gorjea]*, de 1922.

Lo que la música supone para el Klee hombre y la forma en que ésta se incardina en su propia existencia, más incluso que en su obra como artista, son aspectos interesantes y, casi siempre emotivos, como tendremos ocasión de apreciar a lo largo de los distintos conciertos del ciclo. Pero no perdamos de vista que, si el arte de Klee es un arte metafísico hacia fuera y niega la suficiencia única de la percepción normal, la música, como forma de expresión humana, le proporcionó un mundo maravilloso que, además, habría de ser –y lo fue– explorado. Como una vez escribió Read y es de aplicación per-

fecta para Klee: “el ojo del artista se concentra en su lápiz; el lápiz se mueve y la línea sueña”.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Aichele, Kathryn Porter, “Paul Klee’s Rhythmisches: A recapitulation of the Bauhaus Years”, en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57, nº 1 (1994), pp. 75-89.
- Pierre Boulez, *Le Pays Fertile*. París, Gallimard, 1989.
- Andrew Kagan, *Paul Klee: Art and Music*. Ithaca, Cornell University Press, 1983.
- Paul Klee, *Diarios*. Madrid, Alianza, 1987.
- *Klee et la Musique*. Centre Georges-Pompidou, Musée National d’Art Moderne, 10 Octobre 1985-1er Janvier 1986. París, Centre Georges-Pompidou, 1985.
- Peter Vergo, *The Music of painting. Music, modernism and the visual arts from the Romantics to John Cage*. Londres, Phaidon, 2012.

Para un listado más detallado, véase el Apéndice bibliográfico: Paul Klee y la música (pp. 70-77).



Fig. 5 *Fuge in Rot* [*Fuga en rojo*]. Esta obra se inspira en los procedimientos utilizados por Bach en sus fugas. Los elementos curvilíneos y rectilíneos sirven respectivamente de sujeto y contrasujeto: las referencias al sujeto son desarrolladas en las formas de cántaros, círculos y óvalos, mientras que el contrasujeto se desarrolla en las formas cuadradas, rectangulares y triangulares. Klee emplea técnicas propias de la fuga, como la inversión (en los triángulos), el desarrollo motivico (óvalos que se transforman en círculos) y la repetición de un motivo a distintas alturas (los cuadrados).



Fig. 6. *Der Niesen* [*El Niesen*] representa una de las montañas que rodean al lago Thun, en Suiza. La perspectiva elegida por Klee se corresponde con la vista de la montaña desde la cabaña en la que Brahms compuso su *Sonata n° 2* en *La mayor Op. 100* (conocida por ello como “Thuner Sonate”).

CONCIERTO INAUGURAL

Viernes, 22 de marzo de 2013. 20,00 horas

Klee, el pintor violinista

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sonata nº 1 en Sol menor para violín BWV 1001 (selección)

Adagio

Fuga

Johannes Brahms (1833-1897)

Sonata nº 2 en La mayor Op. 100

Allegro amabile

Andante tranquilo. Vivace

Allegretto grazioso (quasi Andante)

21

La pintura polifónica supera a la música en cuanto que lo temporal es aquí más espacial. El concepto de simultaneidad se presenta con mayor riqueza. Para dar un ejemplo plástico del movimiento regresivo que me imagino para la música, recuerdo las imágenes reflejadas en las ventanillas laterales de un tranvía en movimiento. Al escoger un formato de inabarcable longitud, Delaunay trataba de acentuar en el arte lo temporal, según el ejemplo de una fuga.

Paul Klee, *Diarios* (1917)

Lina Tur, violín

Kennedy Moretti, piano

KLEE, EL PINTOR VIOLINISTA

Cada vez me atemoriza más mi creciente amor por la música. No me entiendo. Toco las sonatas de Bach, ¿cómo puede compararse Böcklin con ello? Tengo que sonreír.

Paul Klee, *Diarios* (febrero 1906)

22 Buena manera de comenzar el ciclo con una de las obras de la serie de *Sonatas para violín solo* de **Bach**. Ese corpus, junto a las Partitas del compositor de Eisenach, acompañó a Klee como intérprete durante toda su vida y con él iniciaba por las mañanas sus sesiones de trabajo antes de comenzar a pintar. Klee, tocando la música de Bach con su valioso violín Testore de 1712, que había adquirido en 1906, supone una curiosa síntesis en alguien que, como el artista suizo, dotó al concepto de “polifonía” de un sentido tan polisémico como abierto a las más diversas sensaciones. El rigor de la forma, de la sobriedad tímbrica a partir del principio simple de tensión afinada sobre las cuatro cuerdas transcendida a una expresividad superior, es algo que tuvo que subyugar a Klee como intérprete, de la misma manera que en el propio Bach encontró una poderosa fuente de análisis para explicar la naturaleza del ritmo visual, tanto en sus conferencias en la Bauhaus como en la propia obra plástica: ya nos hemos referido en la Introducción al procedimiento musical “transcendido” pictóricamente por Klee en su *Fuge in Rot* [*Fuga en rojo*]. Es el caso, en particular, de la cuarta de dichas conferencias, impartida el 16 de enero de 1922, en la que Klee analiza meticulosamente los compases iniciales del “Adagio” de la *Sonata n.º 6 en Sol mayor, para violín y clave BWV 1019* de Bach, poniendo el énfasis en las diferentes entradas del motivo fugado a tres voces con sus diferentes transposiciones tonales.

La *Sonata n.º 1 en Sol menor para violín solo BWV 1001*, de la que escucharemos en esta ocasión sus dos primeros movimientos –el “Adagio” y la “Fuga” (Allegro)– es, junto a las dos Sonatas posteriores y las tres Partitas, uno de los puntos fundamentales de la obra camerística de Bach, y uno de los mejores resúmenes del periodo de estancia del compositor en Cöthen, entre 1717 y 1723, a las órdenes del joven príncipe

Leopoldo. Un periodo marcado por el desarrollo de la música instrumental y un gusto por la experimentación en el terreno de la técnica de los instrumentos de cuerda y de sus posibilidades polifónicas, que subyugaron a Klee de manera muy especial como intérprete y como pintor.

La obra se estructura en cuatro movimientos de los que el primero, “Adagio”, muestra la clara influencia italiana en la técnica de los citados instrumentos a la que Bach, copiando y realizando arreglos de las obras de Corelli, Vivaldi y otros compositores, no fue en absoluto ajeno. De esta forma, el “Adagio” inicial despliega al máximo un carácter grandioso y ornamental, diríamos que prototípicamente barroco, mientras que los movimientos tercero y cuarto (la “Siciliana” y el “Presto” final) enmarcan la portentosa “Fuga” a cuatro voces en la que Bach muestra tanto su genio como su sabiduría en la convergencia de tres grandes categorías: el dominio de la técnica instrumental en los instrumentos de cuerda frotada, en concreto del violín; su maestría en el manejo de la técnica polifónica a cuatro voces, partiendo aquí de un sujeto breve y aparentemente insignificante; y la manera de construir un extraordinario universo expresivo que trasciende a todo procedimiento.

Bach, Beethoven, Brahms, las “tres Bes”, enmarcan, de manera muy clásica, los tres grandes amores de Klee por la música alemana. Su recuerdo de **Brahms** es prácticamente infantil, permanente en toda su vida, y le llega a través del maravilloso *Concierto para violín* del compositor de Hamburgo. Las *Sonatas para violín* de Brahms están –claro– en su biblioteca, y suele tocarlas con su esposa, la pianista Lily Stumpf, con la que había contraído matrimonio en 1906. La *Sonata n.º 2 para violín y piano* de Brahms es conocida como “Thunder Sonata”. El motivo no es otro que la estancia del compositor a las orillas del conocido lago Thun, cerca de Berna, en el verano de 1886, un periodo de felicidad que se traduce en una productividad importante en el catálogo de Brahms. Así, en ese verano, podrá escribir, además de la citada sonata, otras dos obras de cámara fundamentales en su producción: la *Sonata para violonchelo Op. 99* y el *Trío para violín, violonche-*

lo y piano Op. 101. Todo era favorable allí para el compositor alemán que, alojado en una vivienda que él mismo describe como lugar “absolutamente encantador”, presenta otros atributos como los que el propio Brahms relaciona en sus cartas: “la belleza del lago, los jardines, las cervecerías y la ausencia de turistas ingleses”. Klee, nacido en Münchenbuchsee, también en las proximidades de Berna, conocía muy bien la zona y los emplazamientos de los que habla Brahms. Eran muy frecuentes las excursiones por los alrededores de los que nos habla a menudo en sus *Diarios* y en su obra *Der Niesen* [*El Niesen*], con su original montaña azul de forma triangular; el recuerdo del lugar habitado por Brahms es especialmente vívido (Fig. 6, p. 20).

Escrita en la tonalidad de La mayor y catalogada como Op. 100, la Sonata nº 2 es breve, sólo cuenta con tres movimientos y destila ternura y calma, sin desdeñar algunos guiños en forma de cita, como podemos apreciar en el primer compás del primer tema del movimiento inicial. En el “Allegro amabile”, en forma de sonata, Brahms evoca una reminiscencia de la “Canción del premio” de *Los maestros cantores* de Wagner. El segundo movimiento fusiona agónicamente dos secciones contrastadas, pero jugando con la proximidad de dos tonalidades relativas: Fa mayor para el “Andante tranquilo”, y Re menor para el “Vivace”, en forma de scherzo, que interrumpe con un ritmo bailable el carácter contemplativo del “Andante”. El último movimiento, “Allegretto grazioso”, en La mayor, complementa la impresión de calma y serena felicidad que planea sobre los movimientos anteriores. La obra fue estrenada pocos meses después de su composición el 2 de diciembre de 1886 por el propio Brahms al piano y el violinista Joseph Hellmesberger.

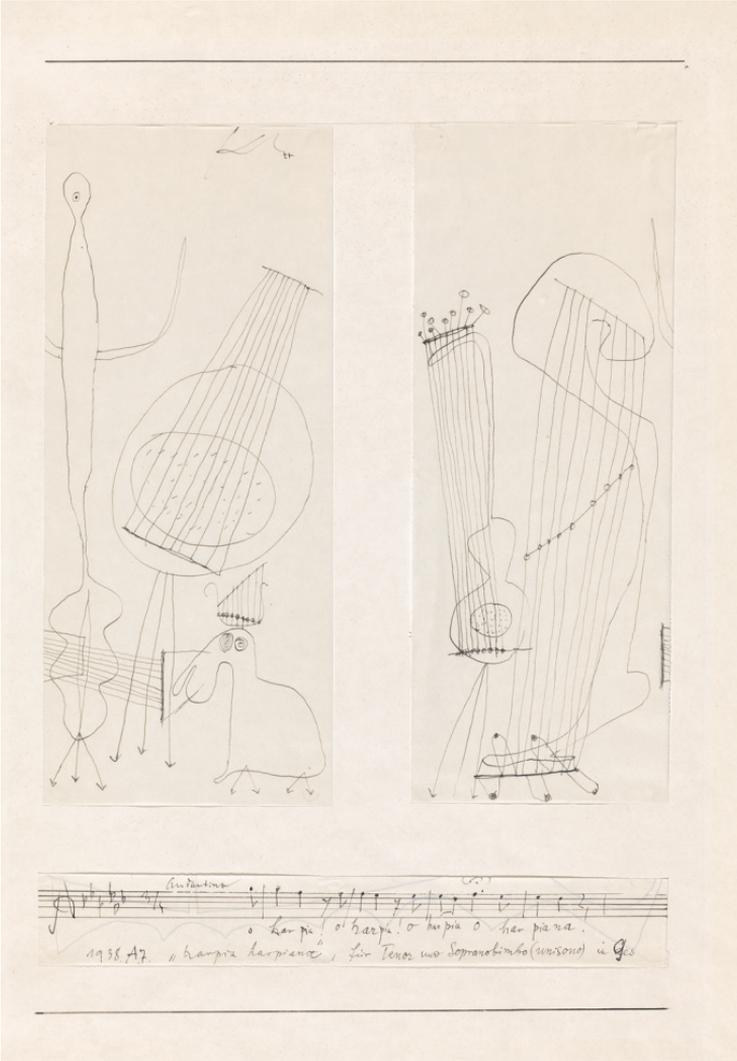


Fig. 7. "Harpia harpiana", für Tenor und Sopranobimbo (unisono) in Ges
 ["Harpia harpiana" para tenor y soprano-Bimbo (unisono) en Sol bemol].

LINA TUR BONET

Es una versátil instrumentista cuyo repertorio abarca desde páginas para violín solo hasta la música sinfónica, compaginando instrumentos antiguos y actuales. Comenzó a estudiar con su padre, Antonio Tur, continuó su formación con Chumachenco en la Musikhochschule Freiburg y con Pichler en la Musikochschule Vienesa. Además, ha asistido a clases magistrales con Varga, Gulli, Áshkenazi, Dumay, Höbarth y Kussmaul.

Ha sido requerida como concertino por Il Complesso Barocco, Concerto Köln, Clemencic Consort Viena, KKO Mannheim, Bach Consort Viena, Neue Hofkapelle Múnich y la Orquesta del Palau de les Arts de Valencia, entre otros.

Ha actuado como solista en la en la Musikverein Viena, el Palau de la Música (Barcelona), Auditorio Nacional (Madrid), Styriarte (Austria), Lufthansa Festival (Londres), Festival Brezice (Eslovenia), Residenzwoche (Múnich), Quincena Musical de San Sebastián,

Herne Festival y en teatros de Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile o Río de Janeiro, entre otros. Como primer violín ha formado parte de la Mahler Chamber Orchestra, Les Musiciens du Louvre y Les Arts Florissants, bajo la dirección de Claudio Abbado, John Elliot Gardiner, Daniel Harding, Marc Minkowski, William Christie, Fabio Biondi, Kent Nagano, Ottavio Dantone, Alan Curtis, Reinhard Goebel o Fabio Luisi. Ha colaborado como músico de cámara con Menahem Pressler, Thomas Brandis, Kenneth Weiss, Hiro Kurosaki o Kennedy Moretti.

Además de dirigir diversas formaciones de cámara, ha grabado el primer registro de los *Tríos Op. 34* de Boccherini, así como las *Sonatas* de Bach y Haendel para la radio austriaca, y las de Jacques de la Guerre para Verso.

Actualmente es profesora del Conservatorio Superior de Zaragoza. Más información en: www.linaturbonet.com

KENNEDY MORETTI

Nació en Brasil y realizó sus estudios musicales en la Universidad de São Paulo, en la Academia Franz Liszt de Budapest y en la Escuela Superior de Música de Viena. De 1994 a 1999 fue el acompañante de las clases de Alfredo Kraus en la Escuela Superior de Música Reina Sofía y de 1999 a 2005 fue profesor de educación auditiva en esa misma institución. Asimismo ocupó el puesto de catedrático de música de cámara en el Conservatorio Superior de Salamanca de 1999 a 2006.

En el campo del acompañamiento vocal ha actuado junto a cantantes como Aquiles

Machado, Ana María Sánchez, Ruggero Raimondi, Simón Orfila, Felipe Bou, José Antonio López, María Espada y Marina Pardo, en el campo de la música de cámara instrumental, con intérpretes como Hagai Shaham, Joaquín Torre, Ángel García Jermann, Wolfgang Emanuel Schmidt, David Quiggle, José Manuel Román, José Luis Estellés, David Tomás y miembros del Cuarteto Casals, entre otros. En 2011 funda, en conjunto con la violinista Lina Tur Bonet y la violonchelista Erica Wise, el grupo Triarquía. En la actualidad reside en España y ejerce la docencia en el área de la música de cámara.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 3 de abril de 2013. 19,30 horas

Klee y la música en la Bauhaus

I

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Fantasía en Do menor para piano KV 396

Béla Bartók (1881-1945)
Al aire libre SZ 81

Con tambores y gaitas

Barcarolla

Musettes

Una música nocturna

Persecución

28

Un quinteto como el del Don Giovanni de Mozart nos es más afín que el movimiento épico del Tristán. Mozart y Bach son más modernos que el siglo XIX.

Paul Klee, *Diarios* (julio, 1917)

Busoni tocó la pieza concertística de C. M. von Weber, las Harmonies d'un soir de Liszt, dos preludios de Bach, la Gran Polonesa de Chopin y de propina un Paganini-Liszt. [...] Somos una orquesta de más de sesenta músicos y no logramos hacer lo que él hace con diez dedos.

Paul Klee, *Diarios* (1903)

II

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Chacona, de la Partita nº 2 en Re menor para violín BWV 1004
(arreglo para piano de Ferruccio Busoni)

Paul Hindemith (1895-1963)

Suite 1922 Op. 26

Marsch

Shimmy

Nachtstück

Boston

Ragtime

Alexander Kandelaki, *piano*

KLEE Y LA MÚSICA EN LA BAUHAUS

Como representante de la música moderna, yo era considerado en la Bauhaus como un bicho raro. Existían pocos vínculos en este tiempo entre los pintores y los músicos de vanguardia, y los pintores modernos como Paul Klee y Feininger, ambos músicos practicantes, tenían un gusto musical de lo más conservador, Feininger componía fugas en sus ratos libres y Klee tocaba a Mozart al violín.

H.H. Stuckenschmidt

El enfoque del presente concierto es fundamental a la hora de situar la trayectoria artística de Paul Klee en el contexto musical que, por cronología, le fue propio. Se ha aludido ya a la marcada melancolía del Klee de los últimos años, a la presencia de Durero o a la representación, no menos melancólica, del progreso y el futuro entrevistados a través de los ojos de Benjamin en su peculiar visión del *Angelus Novus*. Klee participa plenamente de los principios que informaron a las vanguardias históricas de los inicios del siglo XX en lo que respecta al estallido de la ruptura con la tradición, de renovación absoluta desde el olvido de cualquier pasado o de cualquier tradición occidental. Resulta curioso que el Klee adanista que afirma vehementemente “será necesario renacer y no saber nada, absolutamente nada, de Europa”, se constituya, a partir de su translación pictórica de la música, en lo que podríamos considerar una máxima puesta en valor de los principios racionales y estéticos de una cultura compleja y prototípicamente europea, que se había producido musicalmente en formas, técnicas y procedimientos compositivos de enorme sofisticación y refinamiento. Ya nos hemos referido a la valoración de Klee de las distintas etapas de la Historia de la Música que, a través de hitos como Mozart o Bach, habrían llegado a un cenit inigualado a finales del XVIII.

Klee, a diferencia de Kandinsky, también músico práctico (era buen violonchelista), u otros artistas afines al medio de la Bauhaus, no tuvo un particular entusiasmo por la música a

él contemporánea. Una cierta desafección que, en ocasiones, se ha querido interpretar erróneamente como hostilidad, a la vista de determinados trabajos satírico-musicales a los que ya nos hemos referido en la Introducción. Alguien como Klee, que vivió y entendió la tensión existente entre el pasado de la pintura y la representación no figurativa, y que, por tanto, era consciente de la necesidad de encontrar una nueva sintaxis distinta para su lenguaje, conoció perfectamente y valoró mucho de lo que en el campo de la vanguardia musical se estaba construyendo. Asimiló la técnica, los procedimientos y entendió bien desde la proximidad el atonalismo o el serialismo. Pero, de la misma forma que no sintió nunca la vocación del compositor (aunque siempre se mostró subyugado por las posibilidades de complejidad estructural de la música más afín a su tiempo, en su ámbito más íntimo tanto como intérprete, oyente y refinado degustador musical), se sitúa en un marco temporal que abarca las figuras de Bach a Debussy, con una atención muy detenida y curiosa (ante todo en su periodo de estancia en Italia) por la ópera.

Los años de profesor en la Bauhaus de Klee, desde que es invitado por Walter Gropius en 1919 para formar parte de la novedosa escuela, son de una enorme intensidad musical y Klee, como violinista, participó activamente en la vida musical del centro como igualmente lo hicieron sus colegas pintores Lyonel Feininger o Kandinsky. Los nombres de Schoenberg o de Edwin Fischer figuraban en la Junta de Gobierno del Círculo de Amigos de la Bauhaus, y podría afirmarse que en los años de existencia de la institución, entre 1919 y 1933, todas las estéticas y tendencias musicales existentes en el periodo de entreguerras pasaron por las sucesivas sedes de la Bauhaus hasta su desaparición con la llegada del nazismo: desde el jazz y la música de cabaret al futurismo musical, del serialismo al Neoclasicismo. Eso sí, sin olvidar las constantes interpretaciones de las músicas del periodo clásico, como el omnipresente Mozart, a menudo interpretado por Klee en su violín en las distintas *Sonatas para violín y piano* o en los diferentes y circunstanciales grupos de cámara.

La *Fantasia para piano en Do menor KV 396* fue compuesta por **Mozart**, al igual que su obra hermana, la KV 397, en 1782, en su primera estancia estable en Viena entre 1781 y 1784. Posiblemente, estas Fantasías fueron estrenadas en las veladas musicales que los domingos ofrecía en su palacio el Barón Gottfried van Swieten, a las que Mozart era invitado a menudo. Estrictas contemporáneas de la composición de *El rapto en el Serrallo*, en ambas obras se produce una sensación de libertad formal cercana a la improvisación (posiblemente se trate de versiones escritas de las improvisaciones ofrecidas en los conciertos), y muestran con claridad el interés y admiración que Mozart mantuvo siempre por la obra de Bach y por la figura de Carl Philipp Emanuel Bach.

Entre la pléyade de compositores invitados a presentar su música, ofrecer conferencias y, en suma, estrechar lazos musicales con la Bauhaus, encontramos nombres como los de Stravinsky (quien siempre mantuvo una verdadera amistad y admiración por Klee), Hindemith, Krenek, Stefan Wolpe, Wladimir Vogel, o intérpretes como Hermann Scherchen quien, por cierto, interpretó en la sede de Weimar *La historia del soldado*, de Stravinsky. Tampoco faltó la presencia, en otoño de 1927, de **Béla Bartók** quien, invitado por la Sociedad de Amigos de la institución, ofreció un concierto con obras propias además de otras de Kodály y otros compositores (Fig. 8, p. 33). Sabemos que Klee conocía la obra de Bartók; en 1925, en Weimar, había asistido a sendas representaciones de *El castillo de Barba Azul* y de *El príncipe de madera*. En su biblioteca musical podían encontrarse diversas partituras de Bartók y, entre ellas, su *Sonata para violín y piano*; una obra que provocó cierta estupefacción tanto en Klee como en el entorno musical (el mismo Webern manifestó en alguna ocasión que encontraba la obra “demasiado disonante”). Lily, la esposa de Klee y pianista, posiblemente tras leer la obra con el propio Klee al violín, deja su impresión sobre la obra de Bartók en una carta, en términos como los siguientes: “No resulta sencillo discurrir por esas tonalidades inéditas, por esos ritmos tensos y extraños provenientes de músicas populares exóticas. Me siento como una advenediza ante esta obra a pesar de ser músico; para el público es todo un proceso”.

Es muy probable que el concierto ofrecido por Bartók en la Bauhaus en octubre de 1927, incluyera la obra que escucharemos a continuación: *Al aire libre Sz. 81*, una suite de cinco piezas que el propio Bartók había estrenado el año anterior junto a la *Sonata para piano*. Siempre refractario a una adopción acrítica del Neoclasicismo, Bartók se adentró de nuevo en esta obra por la vertiente de una reinterpretación transcendida de los elementos del folclore, buscando una nueva forma de expresión sonora. Se trata de cinco fragmentos en los que la evocación poética y campesina van de la mano de búsquedas instrumentales en el terreno de la métrica, la técnica pianística (el piano como instrumento de percusión, la utilización del cluster en la cuarta pieza) y las consecuencias derivadas de una atmósfera sonora que, a buen seguro, impactaron a los asistentes al citado concierto.

Y **Bach** de nuevo; el Bach de las obras maestras para violín solo, como en el concierto anterior, pero en esta ocasión con otra perspectiva sonora ligada al *leitmotiv* del concierto de hoy: Klee y la música en la Bauhaus. Será la “Chacona”, el

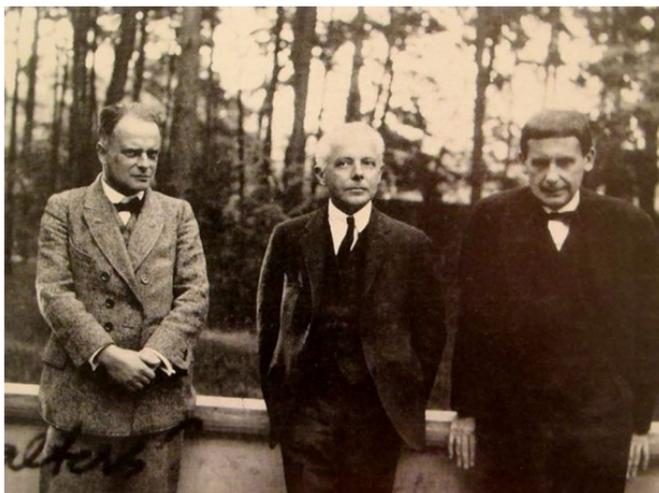


Fig. 8. Paul Klee, Walter Gropius y Béla Bartók en una fotografía tomada en la Bauhaus el 22 de octubre de 1927. El compositor había ofrecido un concierto en la escuela el 12 de octubre de ese mismo año.

último movimiento de la *Partita n.º 2 en Re menor*, pero no en su versión original, sino en la transcripción para piano que **Ferruccio Busoni**, gran pianista él mismo, realizó de la obra de Bach. Busoni fue huésped de honor en la Bauhaus en 1923, un año antes de su muerte. Con este motivo, el pianista Egon Petri tocó varias de sus obras y tuvo lugar el estreno de cuatro de sus *Cinco piezas breves*, compuestas ese mismo año y que constituyen la última obra para piano del compositor italo-germano. Paul Klee conoció a Busoni en Zúrich en 1916, y mantuvo con él una relación cordial motivada, sin duda, en lo musical, por la afinidad común en la valoración de la obra de Bach y en las formas de “reconstrucción” polifónica llevadas a cabo por cada uno de los artistas en sus disciplinas propias. Recordemos que Busoni, desde su peculiar visión avanzada del Neoclasicismo, fue uno de los redescubridores de Bach en la música del siglo XX, y de los que mejor extrajeron las múltiples posibilidades de su obra para la renovación de su propio lenguaje uniendo complejidad e intensidad a partes iguales. Algo que se encuentra, de forma clara, en su transcripción libre sobre la “Chacona” de Bach, explotando a otro nivel de sonoridad y posibilidades instrumentales esa serie de veintinueve variaciones contrastantes que Bach construye sobre el bajo de cuatro compases, origen de toda la pieza.

La música también conoció en la Bauhaus una vertiente más festiva. Como centro vivo de la modernidad, la escuela no podía ser ajena a los nuevos sonidos que, procedentes de América, iban a arrasar en toda Europa, contagiando a determinadas obras de los mejores compositores del periodo de entreguerras. Prácticamente ninguno de los grandes resultó inmune a ese nuevo viento de fronda proveniente del otro lado del Atlántico, y que era conocido con el nombre de jazz. La Banda de la Bauhaus, fundada por el saxofonista Xanti Schawinsky, fue famosa en toda Alemania, y sus conciertos en la escuela dejaron huella en profesores, alumnos e invitados a la institución. Posiblemente sus conciertos no tuvieran mucho que ver con el jazz real que, por aquellas fechas, se estaba produciendo en los Estados Unidos, y el propio Schawinsky explicó, en alguna ocasión, que era frecuente que la banda

improvisase durante horas a partir de temas heterogéneos, entre los que se encontraban las músicas populares o folclóricas de los países de origen de los músicos integrantes de la banda: alemanes, húngaros, checos, rusos, polacos, suizos o americanos. Pero, al margen de la pureza o la calidad musical de la Banda de la Bauhaus, lo cierto es que supuso un soplo de aire fresco y contribuyó bastante a ese ensanchamiento sonoro característico de la época, y que tanto se emparenta con el futurismo musical. Como el propio Schawinsky gustaba repetir: “Sillas, disparos, cencerros, sirenas, cuerdas del piano tocadas con las uñas...todo aquello que podía producir algo parecido a un sonido musical era bienvenido en la banda”.

En relación con todo ese mundo está la figura de **Paul Hindemith**. El Hindemith juvenil, vanguardista y rompedor, también visitante y amigo de la Bauhaus tuvo –salvando las distancias estéticas– bastante que ver. Sabemos que Klee y Hindemith tuvieron muy buena relación. Se conocieron en 1923 a raíz de un viaje del compositor alemán a la Bauhaus con ocasión de una interpretación de sus *Marienlieder*, y posiblemente fue Hindemith el compositor contemporáneo con el que Klee mantuvo una relación más estrecha, quizás por su condición común de instrumentistas de cuerda (Hindemith fue, además de violinista, un excelente intérprete de viola) pero no menos porque, al igual que ocurre con Busoni, Klee se interesó mucho por la reinterpretación de ambos compositores de los principios compositivos clásicos.

La *Suite 1922 Op. 26*, lleva el título de su propio año de composición por Hindemith, y es –en la línea de lo apuntado anteriormente– una de las piezas más representativas del periodo de entreguerras en su adopción de las músicas populares, el foxtrot, los ritmos de jazz y una curiosa vertiente bruitista que emparenta la obra con el futurismo o incluso el movimiento dadá. Una obra y un periodo, ambos muy interesantes en el aún joven Hindemith, en los que muestra su ruptura con el expresionismo de sus primeras obras y tras el cual transitaría por su original versión del Neoclasicismo y la denominada *Gebrauchsmusik* o música utilitaria.

ALEXANDER KANDELAKI

Se forma en el Conservatorio Superior de Tiflis (Georgia), donde obtiene las más altas distinciones. Ha sido becado por la Fundación Isaac Albéniz para proseguir su perfeccionamiento en la Escuela Superior Reina Sofía (Madrid) entre 1995 y 1998 con D. Bashkirov, G. Eguíazarova y M. Gulyas.

Desde 1998 es profesor titular de piano en el Conservatorio Superior de Música de Badajoz, ocupando la plaza que desempeñó el gran pianista español Esteban Sánchez. Imparte con frecuencia clases magistrales y cursos de formación de profesorado y de postgrado en numerosos conservatorios y uni-

versidades de España. En 2012 fue invitado a impartir clases magistrales en la Hochschule für Musik de la Universidad de Hannover (Alemania).

Además de formar parte de jurados en concursos nacionales e internacionales, ha ofrecido numerosos recitales en solitario y participando en formaciones camerísticas. Ha actuado en las salas más relevantes de España y en varios países europeos formando dúos con la violinista Olga Vilkomirskaja, el violonchelista Pablo de Naverán y Nino Kereselidze, su profesora, quien ha ejercido una gran influencia sobre él.



Fig. 9. *Neue Harmonie* [Nueva armonía]. Klee aplica aquí técnicas compositivas análogas a las utilizadas por Schoenberg. El cuadro se organiza sobre el principio de la simetría bilateral invertida: la mitad derecha del cuadro “refleja”, como un espejo, la imagen de la mitad izquierda pero invertida. La correspondencia cruzada de las unidades cromáticas da lugar a lo que Klee denominó “equilibrio dinámico”.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 10 de abril de 2013. 19,30 horas

En el estudio

I

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Cuarteto nº 15 en Re menor KV 421

Allegro moderato

Andante

Minueto-Trío. Allegretto

Allegretto ma non troppo

A fines de marzo apareció Lotmar por Berna. De inmediato se reunió un cuarteto. Yo de primer violín, la señorita V., nieta del director del suplemento del Berner Bund, de segundo violín, Lotmar con la viola y el profesor Gauchat con el violonchelo. Tocamos de forma muy aceptable tres [cuartetos de] Mozart.

Paul Klee, *Diarios* (1904)

II

Franz Schubert (1797-1828)

Quinteto con dos violonchelos en Do mayor Op. 163, D 956

Allegro ma non troppo

Adagio

Scherzo: Presto - Trío: Andante sostenuto

Allegretto

39

CUARTETO MOSAÏQUES

Erich Höbarth, *violín*

Andrea Bischof, *violín*

Anita Mitterer, *viola*

Christophe Coin, *violonchelo*

Raphaël Pidoux, *violonchelo*

EN EL ESTUDIO

Ya ha quedado dicho que la vertiente de Klee como instrumentista es fundamental en su visión de la música, que nunca perdió de vista la perspectiva del intérprete. Y esto es importante por varias razones, de la que no es la menor lo que podría considerarse una disociación entre el músico que interpreta y escucha, el músico que aprecia y genera los resultados sonoros y los enjuicia a través de una escucha sensible, y, de otra parte, las posiciones abstractas y analíticas, más afines al constructivismo, que son trasladadas a sus obras pictóricas a modo de analogía. Es curioso observar que las opiniones de Klee, cuando se dirigen a enjuiciar una obra o interpretación en tanto que oyente, y haciendo abstracción de los elementos formales visibles en la partitura, delatan, ante todo, al artista sensible emotivo, tendente a una expresión romántica en la que los aspectos sensoriales priman sobre los puramente racionales.

40

Nos hemos referido también a los años intensos, desde la niñez, de una actividad “profesional” del Klee violinista en distintas agrupaciones de cámara y orquestales. En este sentido, y como muestra de la visión del intérprete desde dentro, es interesante recordar las propias palabras de Klee en sus *Diarios*. Un ejemplo ha sido escogido a continuación por tres razones: la primera, la referencia a un intérprete español; la segunda, la ironía de Klee al narrar un episodio no exento de cierta comicidad y que cualquier profesional o aficionado a la música entenderá perfectamente con un guiño de complicidad; y en tercer lugar, la calidez en la expresión de Klee en su impresión sobre la música y el intérprete en cuestión. Estamos en 1905 y la orquesta de Berna en la que toca Klee va a ensayar el *Concierto para violonchelo* de Haydn con Casals como solista:

Casals –dice Klee– llegó calmadamente media hora más tarde, y nuestro director lo recibió con el reloj en la mano. Como no entiende la mentalidad de los confederados, el español se molestó visiblemente y pensó: “ya veremos lo que

sabes”. Comienza el *tutti* del concierto de Haydn. (P.D. Ensayo principal frente a un público que había pagado sus entradas). Nunca habían sido el lado fuerte de nuestro director las terminaciones del *tempo*, y desde luego que se equivocó rotundamente. Casals trató de enseñárselo. Por supuesto que sin resultado. Inició su parte solista, y sonó como si se abriesen las puertas del cielo. Pero como no era un Haliř con sus pausas de respiro, exigía una integración total. Al director ahora le dio miedo y no fue capaz de dar la entrada correctamente después de la parte solista, a pesar de ensayarlo varias veces. El español hacía rato que se había dado cuenta de que nuestro director no tenía el sentido para esa entrada, pero ahora comenzó además a sospechar que carecía de los conocimientos básicos. Antes de la entrada del *tutti*, le fue leyendo en voz alta cada nota con su nombre. Sonó muy cortante, como en una escuela de principiantes.

Y antes de ello, el impacto recibido de Casals como intérprete:

Uno de los músicos más maravillosos que ha habido en el mundo. El sonido de su cello es de una conmovedora nostalgia. Su fraseo no tiene límites. A veces hacía fuera, saliendo de las profundidades, a veces hacía dentro, bajando a ellas. Al tocar cierra los ojos, pero su boca interrumpe un poco esta paz.

41

Un año antes, en la escuela de arte Heinrich Knirr, Klee había participado en la interpretación de varios cuartetos de **Mozart** entre los que podemos encontrar el que hoy da inicio al programa, el *Cuarteto n° 15 en Re menor KV 421*, escrito en 1783 por el compositor de Salzburgo. Se trata del segundo de los seis cuartetos dedicados por Mozart a Haydn; el corpus que puede considerarse como punto clave en lo instrumental del periodo transcurrido por Mozart en Viena entre 1781 y 1784.

Sabemos que Mozart y Haydn se conocieron, probablemente en 1781, pero ignoramos el grado de intimidad que pudo existir entre ambos. De lo que no hay duda es de la admiración de Mozart hacia el maestro de Rohrau, y de su deseo de que los cuartetos fueran de su agrado. Conocemos bocetos, apuntes y correcciones de Mozart sobre las partituras que no eran tan usuales en otras composiciones y, de hecho, el propio compositor en su dedicatoria de los cuartetos a Haydn los define como

“el fruto de un largo y penoso esfuerzo”. Una dedicatoria, en italiano, florida y reverencial que continúa en términos tan elocuentes como estos:

Usted mismo, amigo queridísimo, en su última estancia en esta capital me demostró su satisfacción por ellos. Este apoyo suyo me anima particularmente a recomendárselos y me hace esperar que no le parecerán del todo indignos de su favor. Dígnese pues a recogerlos benignamente, y a ser su padre, guía y amigo. Desde este momento le cedo mis derechos sobre ellos: sin embargo que mire con indulgencia los defectos que mi mirada parcial de padre puede haberme ocultado, y que a pesar de ellos continúe su generosa amistad con quien tanto le aprecia. Su amigo sincerísimo. W. A. Mozart. Viena 1 de Septiembre de 1785.

Estamos ante una serie de obras, ya de absoluta madurez, en el dominio de la forma cuartetística por parte de Mozart, y si bien es cierto que éste tiene muy presente los *Cuartetos Op. 33* de Haydn, que habían visto la luz en 1781, los seis cuartetos de Mozart, mucho más heterogéneos que los de Haydn, aportan un plus de complejidad y de intensificación expresiva. El *Cuarteto KV 421* que hoy nos ocupa está compuesto en 1783, justamente por los mismos días en que tenía lugar el nacimiento del primer hijo del compositor, Raimundo Leopoldo, reciente aún su matrimonio con Constanza. No deja de ser curioso, sin embargo, que este cuarteto, el segundo de la serie, sea el único de los seis escrito en modo menor, y que destile en muchos momentos un tono sombrío y nostálgico de enorme belleza. Estructurado en los cuatro movimientos clásicos, el “Allegro moderato” se desarrolla a través de una melodía íntima y melancólica sostenida por los registros graves del conjunto, que después adquiere una forma característica de desarrollo, con interrelaciones temáticas más complejas, a partir de una singular figuración en tresillos que dota al conjunto de un curioso perfil polifónico. El segundo movimiento, “Andante”, en compás de 6/8, transita tonalmente por Fa mayor, es decir el relativo de la tonalidad principal del Cuarteto, y presenta un papel determinante del primer violín con una sección cantáble a partir del simple desarrollo temático de una figura arpegiada del acorde, que aparece en el tercer

compás. El “Minueto” vuelve a incidir en una expresión melancólica, con un característico ritmo punteado que realza una melodía de diez compases, y presenta una secuenciada intervención de los instrumentos por dúos, hasta que la aparición del “Trío” central, en Re mayor y “sempre piano”, culmina expresivamente el movimiento con su carácter sencillo y un aire popular. Por último, el “Allegretto ma non troppo” está construido en forma de variaciones, de manera similar a lo que ocurre con el *Cuarteto Op. 33 n° 5* de Haydn. Se trata de un tema en ritmo de “Siciliana”, al que siguen cuatro variaciones, en las que Mozart busca la máxima diferenciación expresiva y de carácter, además de una intensa interrelación instrumental, antes de finalizar con la coda y su reexposición del tema inicial.



Fig. 10. Ensayo de un quinteto en el taller del pintor Heinrich Knirr, probablemente tocando el *Quinteto en Do mayor* de Schubert. Fotografía tomada en Múnich en el año 1900. Klee es el primero de la derecha.

Una antigua foto muestra la interpretación de un quinteto de cuerda en la referida Escuela de Arte Heinrich Knirr con Klee al violín. Los otros cuatro intérpretes son el médico Fritz Lotmar, el escritor Hans Bloesch, el pintor Louis-René Mollet y Karl Jahn, director del conjunto y concertino de la Orquesta de Berna, en la que tantas veces interpretó Klee la música de su admirado Schubert, unido para él indisolublemente a la idea de melancolía y, aún más, a una idea premonitrice de la muerte. No está entre lo más conocido del pintor suizo, pero no es otro que *Winterreise*, con su inequívoca referencia schubertiana, el título que el pintor da a un extraño dibujo de 1921, rememorando la muerte de su madre.

Franz Schubert y el *Quinteto de cuerda en Do Mayor*, o, lo que es lo mismo, una de las cumbres de la música de cámara del Romanticismo, conforma con palabras mayores la segunda parte del presente concierto. Compuesto en 1828, el *Quinteto en Do mayor* puede considerarse la última obra finalizada por Schubert, dos meses antes de su prematura muerte a los treinta y un años, en unas semanas de trabajo intenso en las que, de manera vertiginosa y como premonición de su inminente final, vemos salir de su pluma obras maestras como las tres *Sonatas para piano en Do mayor, Mi mayor y Si bemol mayor* (D 958, D 959 y D 960) y dos formidables canciones como son *Die Taubenpost* y *El pastor alemán en la roca*. Escrito para la inusual combinación de dos violines, viola y dos violonchelos, el Quinteto de Schubert rompe con la tradición del orgánico del quinteto de cuerda del Clasicismo, tal y como Mozart la había plasmado con maestría en la conformación de dos violines, dos violas y un único violonchelo. Es cierto que ya Boccherini había utilizado en varios de sus quintetos la conformación de dos violonchelos, pero no lo es menos que, en su caso, el propósito de esta innovación reside, básicamente, en una simple intensificación de los registros graves del conjunto con la resultante de una frecuente duplicación a la octava de la línea de la viola. En el caso de Schubert, sin embargo, no es esta su razón de ser, sino la búsqueda de una coloración tímbrica más oscura, y de una forma de expresión más acorde con la escalofriante sensibilidad de sus últimas obras y ciclos de canciones.

Como es frecuente en sus obras del último periodo, el primer movimiento, “Allegro ma non troppo”, es globalmente expansivo y ocupa por sí solo un tercio del tiempo de la duración total de la obra. Si pudiéramos definirlo brevemente, podríamos hablar de una condensación en él de todo lo que habían sido la suma de todas las emociones, alegrías, tristezas y angustias de un compositor dotado de una sensibilidad extrema, para conducir al oyente a regiones insólitas de la sensibilidad romántica que bien podrían considerarse inexploradas antes de él. El eje del movimiento es un tema principal, apasionado y vigoroso, precedido y acompañado por un universo armónico intenso y de una enorme plasticidad que está presente en toda la obra, ensanchando tanto los límites tonales como los procesos modulatorios del primer Romanticismo. Huellas y antecedentes los hay: Schubert conocía bien tanto el *Quinteto KV 515* de Mozart como el *Quinteto Op. 29* de Beethoven, pero la expresión y la tensión son otras.

El segundo movimiento, “Adagio”, el más apreciado popularmente, es quizás el más profundo y esclarecedor movimiento lento de toda la obra de Schubert. Presenta una forma ternaria ABA en la que las partes extremas destilan calma, dignidad y una dolorida nobleza, mientras que el núcleo central tiene un carácter turbulento y convulso. Finaliza con una especie de síntesis del proceso armónico del movimiento entero, con un brillante juego modulatorio entre las tonalidades de Fa menor y Mi mayor. El “Scherzo” presenta de nuevo un carácter sinfónico a gran escala, juega con las intensidades sonoras y su incontenible bullicio conduce al “Trío” o sección central, que es una marcha lenta en la que –como se ha dicho tantas veces– Mahler nos suena como premonición cierta. Por último, el “Finale. Allegretto”, es una exuberante forma de Rondó con claras influencias húngaras, que supone una cierta aligeración de las tensiones acumuladas –nunca un anticlímax–, en esta portentosa peripecia sonora que es esta composición de Franz Schubert. Obra no especialmente apreciada, al menos durante bastante tiempo, el Quinteto no sería estrenado hasta 1850, treinta y dos años después de la muerte del compositor.

CUARTETO MOSAÏQUES

Creado en 1985 por cuatro solistas del *Concentus Musicus Wien* (Erich Höbarth, Andrea Bischoff, Anita Mitterer y Christophe Coin), el Cuarteto Mosaïques se convirtió pronto en el más prestigioso e influyente conjunto de su especialidad que toca con instrumentos de época. El cuarteto se centró desde el principio en la música del clasicismo vienés, de Haydn y Mozart a Beethoven y Schubert, cuyas obras han interpretado en las más importantes salas de concierto y los más prestigiosos festivales del mundo, despertando de forma casi unánime la admiración de la crítica especializada por su rigor y profundidad de planteamientos.

Su labor en torno al repertorio vienés se complementa, además, con el acercamiento al repertorio menos conocido austriaco (Pleyel, Wölfl, Albrechtsberger), francés (Hya-

cinthe y Louis-Emmanuel Jadin, Alexandre Boëly, Félicien David, Ambroise Thomas) o de la escuela de Leipzig (Mendelssohn, Schumann, Benjamin Gross, Ferdinand David).

El Mosaïques colabora con otros solistas de relieve como Sabine y Wolfgang Meyer (clarinete), José Miguel Moreno (guitarra), Miklós Perényi y Raphaël Pidoux (violonchelo) o Patrick Cohen y Andrés Schiff (piano) y tiene una extensa discografía en el sello Astrée (hoy, Naïve), que se centra en las obras de los compositores anteriormente citados y que ha recibido multitud de galardones internacionales.

Pocos conjuntos como el Cuarteto Mosaïques, han alcanzado el prestigio y la influencia para afrontar un programa de tanta profundidad estética y emocional como este.

RAPHAËL PIDOUX

Comenzó sus estudios musicales con el piano y aprendió a tocar el violonchelo con su padre. Posteriormente accedió al Conservatorio Nacional de París a los 17 años de edad. Allí obtuvo el Primer Premio en 1987 y cursó luego estudios de postgrado en la clase de Phillippe Müller. También realizó estudios avanzados de música de cámara con Jean-Claude Pennetier y de violonchelo barroco con Christophe Coin.

Ha realizado clases magistrales con André Navarra y Paul Tortelier, y en 1989 se tras-

ladó a Estados Unidos para completar su formación con János Starker. Conquistó el Primer Premio del Bach Cello Competition de Leipzig. Desde 1987 es miembro del Trío Wanderer. Actualmente es profesor en el CNR de París.

El crítico de *La Presse* de Montreal escribió que “el che- lista Raphaël Pidoux es simplemente magnífico; la precisión del arco, el sonido rico y conmovedor y una profunda sensibilidad musical son generosamente evidentes”.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 17 de abril de 2013. 19,30 horas

Klee y Lily, música doméstica

I

Johannes Brahms (1833-1897)

Sonata nº 1 en Sol mayor para violín y piano Op. 78

Vivace ma non troppo

Adagio

Allegro molto moderato

48

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Chacona, de la Partita nº 2 en Re menor para violín
BWV 1004

En Navidad Lily me visitó por dos semanas [...] Hicimos música como si sufriésemos de hambre. Varias veces en casa del profesor Lotmar. Tocamos el Trío en Si mayor de Brahms y el Trío Op. 70 nº 2 de Beethoven. Cierta vez en que tocaba, entre otras cosas, el Concierto en La mayor de Mozart, me escucharon los pintores Brack y Cardinaux y el zoólogo doctor Voltz. De repente se me aclaró el significado de la Sonata en Do menor para violín y piano de Beethoven.

Paul Klee, *Diarios* (1906)

II

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Romanza en Fa mayor para violín y orquesta Op. 50
(arreglo para violín y piano)

César Franck (1822-1890)

Sonata en La mayor para violín

Allegro ben moderato

Allegro

Recitativo fantasia. Ben marcato

Allegro poco mosso

Leticia Moreno, *violín*

Graham Jackson, *piano*

KLEE Y LILY, MÚSICA DOMÉSTICA

Adquirí un violín Testore del año 1712 y me deshice de mi viejo instrumento Mittenwald, barnizado con todo amor. Se enamora uno de los violines. Pero los violines de los que uno se deshace no se suicidan. Y eso es cómodo.

Paul Klee, *Diarios*.

50

La música, la práctica musical, era algo frecuente en casa de los Klee. No es casual, ante su temprana vocación musical, que el joven estudiante de Bellas Artes en la Escuela de Múnich, se enamorase, en 1899, de una pianista tres años mayor que él, cuyo nombre era Lily Stumpf y que, tras distintos avatares contrajeran matrimonio en 1906. El violín y el piano se unían así en el ámbito doméstico, como paradigma de la mejor tradición burguesa en Centroeuropa: la práctica musical de cámara en el recinto privado, en el salón familiar. Quede claro que no estamos hablando aquí de simples aficionados. La relación profesional de Klee con la música ya ha quedado explicada. Pero aún más intensa y determinante fue la de su esposa Lily, que en los inicios de la vida matrimonial fue el único sostén económico de la pareja impartiendo sus clases de piano, mientras Klee, una vez nacido su hijo Felix, en 1907, permanecía en casa cuidando al niño y ocupándose de las labores domésticas. Algo que hoy puede estar a la orden del día, pero que a principios del siglo XX era, cuando menos –y por decirlo suavemente– bastante inusual.

Klee formó pareja musical con su esposa, a dúo o con otras agrupaciones, durante toda su vida, hasta que por prescripción médica, tras la aparición de la grave esclerodermia padecida por Klee desde 1935, tuvo que abandonar la práctica musical. En la biblioteca familiar de los Klee se podían encontrar las *Seis Piezas para piano Op. 19* o los *Gurrelieder*, de Schoenberg, o la reducción para canto y piano del *Pelleas* de Debussy, entre las obras “modernas”. Junto a ellas, las *Sonatas para violín y piano* de Mozart y Beethoven, las *Sonatas y Partitas para violín solo* de Bach y, cómo no, las *Sonatas* de **Brahms**, otra de las grandes

admiraciones de Klee, siempre tras Bach y Mozart, a los que siempre consideró “más modernos que el siglo XIX”. El artista suizo mostró en distintas ocasiones su admiración por la música de Brahms, y desde muy niño se sintió profundamente conmovido por una audición del *Concierto para violín* del compositor de Hamburgo. Tocó con la Orquesta de Berna sus sinfonías en distintas ocasiones y únicamente mantuvo alguna reserva sobre el *Réquiem alemán* que consideraba una obra “que podía hacerse pesada...” si no obtenía una interpretación “sobresaliente”.

La *Sonata para violín y piano n.º 1 en Sol Mayor Op. 78* de Brahms es, realmente, la cuarta de las escritas por el compositor para dicha combinación. Una primera, escrita en 1850, se ha perdido, y los manuscritos de la segunda y tercera fueron destruidos por el propio Brahms. La Sonata n.º 1 está escrita entre la primavera y el verano de 1879 en Pörschach, en la región de Carinthia, y guarda un paralelismo con la *Sonata n.º 2 en La mayor Op. 100*, a la que nos referíamos en el primer programa del ciclo, por su gestación veraniega en lugares próximos a la naturaleza. En ellos, Brahms se sentía especialmente cómodo para componer, si bien en este caso, a diferencia de lo que ocurría en la Op. 100, las circunstancias del alojamiento no fueron tan óptimas como las vividas junto al lago suizo de Thun.¹

La obra se estructura en tres movimientos y presenta la particularidad de que el tercero de ellos, el “Allegro moderato”, toma como tema la canción *Regenlied Op. 59* del propio Brahms, sobre un texto de Klaus Groth. El movimiento inicial es un “Vivace” de carácter próximo al descriptivismo, aunque con matices sutiles, que evoca la agitación de una lluvia de primavera sobre las hojas a la que hace referencia

¹ En una carta a Hanslick, un Brahms irónico muestra al musicólogo su verdadera opinión sobre el alojamiento: “¡Pörschach está maravillosamente situado y he encontrado en el castillo un lugar de residencia adorable! Dicho así, con toda simplicidad, esto impresionará a la gente. Pero debo añadir, entre paréntesis, que tengo únicamente dos pequeñas habitaciones en el pabellón del conserje y mi piano no ha podido pasar por la escalera; habría hecho reventar los muros”.

el texto de Groth. El segundo movimiento, “Adagio”, en Mi bemol mayor, puede ser considerado como un canto de elevada pureza, con el tema principal expuesto por el violín en dobles cuerdas, que transmite una sensación de melancolía, paz y recogimiento que, tras su desarrollo, concluye en una espléndida coda de cuyo carácter dejó testimonio la gran amiga y confidente de Brahms, Elizabeth von Herzogenberg, en carta al compositor: “cuando toco la última parte de este ‘Adagio’ con su celeste punto de órgano, que hago durar el mayor tiempo posible, siento que es usted un hombre bueno”. La Sonata finaliza con el tercer movimiento, “Allegro molto moderato”, escrito en la tonalidad de Sol menor, cuyo tema principal, como ha quedado dicho, corresponde a la cita textual de la canción *Regenlied* y su evocación de dulzura y resignada melancolía, de la que dejan constancia los sencillos textos de Groth, magistralmente musicalizados por Brahms:

52

“¡Cae, lluvia, cae!
Despierta mis viejas canciones,
las que cantábamos en el umbral
cuando caía la lluvia.

Yo quisiera escucharlas de nuevo,
escuchar su murmullo húmedo y dulce,
y volver a sumergir mi alma
en mis miedos de niño.

Y, de nuevo, el retorno al **Bach** de las *Partitas para violín solo*, para volver a escuchar la “Chacona”, el movimiento quinto y final de la segunda *Partita en Re menor BWV 1004* a la que ya hicimos referencia en el segundo concierto del ciclo. Entonces, a propósito de la relación de Paul Klee con la Bauhaus, tuvimos ocasión de escuchar la originalísima versión para piano que, de la obra de Bach, realizara Ferruccio Busoni. Ahora la disfrutaremos de nuevo pero en su versión original, asomándonos así al vértigo polifónico sobre esas cuatro cuerdas para las que Bach desplegó toda su sabiduría técnica e instrumental. Como dejó escrito el viejo Julius

Spitta: “el triunfo del espíritu sobre la materia”. A Klee le habría gustado la cita.

La audición en el presente concierto de la *Romanza para violín en Fa Mayor Op. 50*, acerca por primera vez al *leitmotiv* del presente ciclo la figura de Beethoven, otro de los compositores amados por Klee, escuchado con deleite desde niño, interpretado desde el atril tantas veces junto a Lily en las Sonatas y muchas otras veces en los cuartetos de cuerda del compositor de Bonn. Un apunte en sus *Diarios* de 1901, en Roma, nos revela una audición de la *Séptima Sinfonía*. Nos habla de la experiencia del oyente, pero no deja de traslucir su visión del “crítico” juvenil: “me conmovió el último movimiento...varias voces principales quedaron ahogadas, pero en conjunto, hubo energía y éxtasis a la vez. Se festejaron orgías de sonido sinfónico. Los golpes eran más convincentes de lo que estoy acostumbrado. Además, hace apenas poco tiempo que he madurado para esta obra. Nostalgia por Mozart”. La *Romanza en Fa Mayor Op. 50* de **Beethoven**, originalmente para violín y orquesta, que hoy podremos escuchar en la versión de violín y piano, es obra hermana de la también *Romanza Op. 40 en Sol Mayor*, compuesta por Beethoven para la misma formación. Se trata de obras que surgieron sin dedicatoria, y durante algún tiempo no se conoció con exactitud su fecha de composición. Hoy sabemos que su orden cronológico es el inverso a su número de opus, siendo más reciente la Op. 40, gestada en 1802, mientras que la primera cronológicamente es la Op. 50 en Fa mayor que hoy podrá escucharse compuesta en 1798. Ambas son obras amables y gratas, con un curso medido y con amplia misión protagonista del violín que es acompañado por una orquesta de dotación clásica. Se consideran a menudo como el ensayo preparatorio de Beethoven antes de abordar el *Concierto para violín en Re mayor*, en cuyo segundo movimiento, el “Larghetto”, podemos encontrar los ecos de ambas obras. Sea como fuere, la que hoy podrá escucharse, en Fa mayor, es la más difundida de las dos y presenta un carácter más sentimental y una mayor carga expresiva que su obra hermana, además de mayores dosis de virtuosismo en su escritura e interpretación.

César Franck fue otra de las grandes admiraciones del Klee músico, por el que sentía, además, un especial cariño. Fueron varias las obras y las ocasiones en que Klee, con la Orquesta de Berna, interpretó sus obras sinfónicas: *Les Djinns*, la *Sinfonía en Re* (a la que califica de “excelente”) y, cómo no, en el ámbito privado, la *Sonata para violín y piano en La Mayor*, con la que finalizará el concierto de hoy. Pocas cosas se pueden decir que no se hayan dicho ya de esta obra maestra universalmente conocida, interpretada y transcrita para distintos instrumentos como alternativa al violín original. Se trata de una de las obras más bellas e intensamente líricas de todo el Posromanticismo decimonónico. Franck la escribió en 1886 como un regalo de bodas al célebre violinista y amigo del compositor, Eugène Ysaÿe, quien recibiría el manuscrito de la partitura el mismo día de la ceremonia nupcial. En la Sonata, un Franck maduro de sesenta y cuatro años, que solo poco tiempo atrás había tenido un reconocimiento público hacia su obra, despliega todo su talento lírico pero, además, una gran potencialidad constructiva que es pasada a veces por alto ante la consideración más inmediata de la emotividad y el gran poder de comunicación de la partitura. Estructurada en cuatro dilatados movimientos, está compuesta siguiendo el principio cíclico, lo que otorga a la obra una homogénea solidez y permite a Franck mostrar una gran originalidad en el tratamiento del material temático y esa acusada plasticidad armónica inconfundible en el compositor belga.

El primer movimiento, “Allegretto ben moderato”, presenta a través de las tres primeras notas del violín una célula generatriz basada en un intervalo de tercera, que es el arranque de una larga frase inicial de veintisiete compases, mientras que el segundo tema, intensamente armónico, es expuesto por el piano. El segundo movimiento es un apasionado “Allegro” basado en el típico conflicto característico del espíritu romántico, en el que se oponen dos ideas contrastadas en la habitual alternancia entre sombra y luz (un primer tema nervioso y jadeante sobre un ritmo contrastado y un segundo tierno y melancólico). El tercer movimiento: “Recitativo. Fantasía”, se

constituye como una especie de Lied en tres secciones, con un material extraído de los dos movimientos anteriores y, por último, el “Allegretto poco mosso”, que es un formidable rondó tomado de las primeras notas del tema inicial del primer movimiento, al que Franck otorga un tratamiento canónico con distintos *stretti* entre los dos instrumentos y que, a través de diversos tratamientos rítmicos, sincopados en ocasiones, y siempre enormemente originales, conduce a la reexposición de los temas principales en una brillante conclusión. La Sonata, que fue tácitamente transcendida al terreno literario por Proust en el célebre episodio de la Sonata de Vinteuil, dentro de *A la búsqueda del tiempo perdido*, tuvo una gran acogida en su estreno por el propio Ysaÿe al violín, y desde entonces, más de 125 años después, sigue gozando del favor de todos los públicos.



Fig. 11. *Im Bachschen Stil* [Al estilo de Bach]. En esta obra, de 1919, los signos gráficos están distribuidos de un modo aparentemente significativo. Sin embargo no contienen una alusión obvia a ninguna forma o estructura musical.

LETICIA MORENO

Christoph Eschenbach dijo de ella que “su técnica es impecable, brillante, radiante; su musicalidad profunda e intensamente conmovedora”. Leticia Moreno ha actuado desde los doce años con destacadas orquestas como la Wiener Symphoniker, Mozarteum Orchestra, Frankfurter Sinfoniker, Sinfonietta Cracovia, Israel Youth Symphony Orchestra, Taipei Symphony Orchestra y St. Petersburg Philharmonic, entre muchas otras, además de con las más importantes orquestas españolas. Ha colaborado con importantes directores, entre los que destacan: Maxim Vengerov, Gidon Kremer, Günther Herbig, Eiji Oue, Krzysztof Penderecki, Juanjo Mena, Vladimir Spivakov, Krzysztof Penderecki, Marzio Conti, Pedro Halffter, Pinchas Steinberg, Ivor Bolton y Jesús López Cobos.

Invitada por las salas más reconocidas del panorama internacional, ha actuado entre otras en el Carnegie Hall de Nueva York, Concertgebouw de

Ámsterdam, Wiener Konzerthaus, Frankfurter Alte Oper, Wigmore Hall de Londres, Bayreuth Opernhaus, Teatro del Hermitage de San Petersburgo o el National Performing Arts Center de Moscú.

Entre sus compromisos recientes y más próximos destacan sus actuaciones orquestas como la Russian National Philharmonic Orchestra con Vladimir Spivakov y John Axelrod, la Orquesta Simón Bolívar de Venezuela, la St. Petersburg Philharmonic con Yuri Temirkanov, la Orquesta Nacional de España con Josep Pons, así como en el Rheingau Musik Festival. También ha recibido una invitación personal de Valery Gergiev para tocar el *Concierto n.º 2* de Szymanowski. Leticia, nombrada ECHO Rising Star para la temporada 2013-2014 por la European Concert Halls Organisation, toca un violín de Nicola Gagliano de 1762. Más información en www.leticiamoreno.com

GRAHAM JACKSON

Estudió en The Guildhall School of Music and Drama, siendo galardonado con varios premios por la interpretación de las obras de Beethoven, Mozart y John Ireland. Tras su graduación estudió durante dos años con Joan Havill, obteniendo el Título de Concert Recital Diploma. Amplía sus estudios con varias becas, entre las que destaca la de la sociedad Countess of Munster, para continuar durante tres años en la Academia Ferenc Liszt de Budapest con Péter Solymos y Ferenc Rados. Desde 1990 reside en Madrid donde su actividad profesional se reparte

entre la actividad concertística y la pedagogía. Ha actuado en Polonia, Rusia, Portugal, Hungría, Alemania, Holanda y Jamaica. En España ha tocado en el Auditorio Nacional (Madrid), la Fundación de Juan March, el Palau de la Música de Valencia y, como solista, con la Orquesta de la Comunidad de Madrid, la Orquesta de Granada y la Orquesta de la RTVE. Además es invitado habitualmente para impartir cursos y clases magistrales.

Actualmente es profesor en el Real Conservatorio Superior de Madrid.

QUINTO CONCIERTO

Miércoles, 24 de abril de 2013. 19,30 horas

En el espíritu de Klee

I

Erwin Schulhoff (1894-1942)

Concertino para flauta, viola y contrabajo

Andante con moto

Furiant

Andante

Rondino

58

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Dúo en Do mayor para clarinete y contrabajo WoO 27/1

Allegro comodo

Larghetto sostenuto

Rondó: Allegreto

Leoš Janáček (1854-1928)

Marsch der Blaukelchen, para flauta piccolo y piano

Onutè Narbutaitè (1956)

Le linee e i contorni, para flauta, clarinete, violín y violonchelo

II

Elliott Carter (1908-2012)

Esprit rude / Esprit doux, para flauta y clarinete
(A Pierre Boulez en su 60 aniversario)

Joseph Haydn (1732-1809)

Divertimento en Sol mayor para flauta, violín y violonchelo
Op. 100/4

Adagio

Scherzo. Allegro

Finale. Presto

Bohuslav Martinů (1890-1959)

Sonata madrigal para flauta, violín y piano

Poco allegro

Moderato

ENSEMBLE PAUL KLEE

Fabio di Càsola, *clarinete*

Kamilla Schatz, *violín*

Cristina Pozas, *viola* (invitada)

Matthias Schranz, *violonchelo*

Ivan Nestic, *contrabajo*

Eva Aroutunian, *piano*

Kaspar Zehnder, *flauta y dirección artística*

EN EL ESPÍRITU DE KLEE

Bajo el epígrafe “En el espíritu de Klee” nos situamos ya en el último concierto del ciclo; un concierto que presenta un contenido musical heteróclito desde las diferentes estéticas y cronologías que lo conforman, pero que el ensemble protagonista del mismo, que toma su denominación del propio nombre del artista suizo, nos plantea como un curioso juego formal con un centro y sus simetrías. De esta forma, los conceptos de “música que pudo inspirar a Klee”, la “música de su tiempo”, “música inspirada por Klee” y música “en diálogo” con la obra del artista se hibridan con términos como la miniatura sonora (caso de las obras de Janáček y Carter), la heterogeneidad (cada una de las obras que escucharemos presenta una plantilla instrumental distinta), la sinestesia o la contemporaneidad (caso de la obra de Narbutaitė).

60

De esta forma, *Le linee e i contorni* se sitúa en el centro del programa como obra explícitamente inspirada por Klee, mientras que, separándonos de la misma en “ambas direcciones” anterior y posterior, Janáček y Carter enlazan con la música del siglo XX, Beethoven y Haydn con el Clasicismo, y Schulhoff y Martínú, en los extremos inicial y final, con dos formas muy características y de gran paralelismo vital a la hora de entender la creación musical dentro del periodo de entreguerras del pasado siglo XX.

Erwin Schulhoff es un compositor checo, prácticamente olvidado tras su muerte, cuya obra gana en proyección en los últimos años. Nacido en 1894 y muerto en 1942 en un campo de concentración en Baviera, Schulhoff vivió, a pesar de su corta existencia, una trayectoria estética sumamente intensa. Conoció a Dvořák en sus inicios, y éste le aconsejó estudiar en Praga. Fue alumno de Debussy y Reger y, una vez establecido en Alemania tras la Gran Guerra, tomó contacto con los dadaístas, entró de lleno en el Futurismo musical, y tuvo una relación muy estrecha con los pintores de la época (Grosz o el mismo Klee entre otros). Como pianista, además, fue tanto un intérprete esforzado de la música de los compositores de la

Escuela de Viena, como un descubridor entusiasta de la música de jazz de la que sería un buen ejecutante en la década de los veinte. Si a ello unimos que Schulhoff fue, posiblemente, el primer intérprete de las piezas pianísticas para cuartos de tono de Alois Hába, nos encontramos con un músico que, en muy pocos años (no llegó a los 50 de vida) pudo transitar de manera versátil desde el Posromanticismo hasta la llamada Entartete Musik (o música degenerada) de los nacionalsozialistas, pasando por el Impresionismo, el Expresionismo, el jazz, el Neoclasicismo, o la influencia de las músicas populares y folclóricas. Muy comprometido políticamente, Schulhoff se afilió al Partido Comunista Alemán en los primeros años treinta, y llegó a adquirir la ciudadanía soviética, pero una serie de avatares, en los que no estuvo ausente su origen judío, le condujeron al campo de concentración de Wülzburg, donde murió de tuberculosis en 1942.

La obra que de Schulhoff hoy podremos escuchar está escrita en 1925, y es un buen resumen de la música del periodo de entreguerras, además de una muestra de la versatilidad compositiva del músico checo. Escrita para la inusual combinación de flauta, viola y contrabajo, se estructura en cuatro movimientos en los que el juego de contrastes tímbricos entre cuerdas y flauta es una constante, así como la oscilación expresiva entre un impulso melancólico y posromántico (el “Andante” del tercer movimiento) y un aire cínico y mordaz muy afilado que podemos observar en los movimientos segundo y cuarto con la utilización del flautín (a solo en el “Furiant” y compartido con la flauta en el “Rondino”), además de la aparición de vivos aires de danza bohemios en una expresión tensa y transfigurada. Algo que muestra cómo tampoco fue Schulhoff ajeno a esa corriente de renovación del folclore tan característica del periodo de entreguerras.

Con **Beethoven** iniciamos la primera cala en el Clasicismo en el concierto de hoy, que tendrá continuidad en la penúltima de las obras programadas: el *Divertimento en Sol mayor para flauta, violín y violonchelo Op. 100/4* de Haydn. Lo haremos a través de un dúo que podríamos datar entre los años 1790 y

1792, y que es el primero de tres, escritos originalmente para la combinación de clarinete y fagot por Beethoven, y que se cuentan entre sus obras sin número de opus. Su origen es incierto y es posible que el joven compositor los escribiera para dos instrumentistas reputados de la época como eran el clarinetista Joseph Beer y el fagotista Mattuschek Wenzel.

El primero de los dúos, que escucharemos en esta ocasión en una adaptación de clarinete y contrabajo, y que se interpreta a menudo en otras combinaciones instrumentales, está escrito en la tonalidad de Do mayor y consta de tres secciones que enmarcarían dos movimientos principales. El primero “Allegro comodo”, en forma de sonata, con sus dos temas contrastados encomendados respectivamente al clarinete y al fagot, da pie a un breve “Larghetto”, que desembocará en una animada forma de Rondó. Una pequeña delicia clasicista este *Dúo WoO 27/1* del joven Beethoven que, si bien no pretende el virtuosismo en la interpretación instrumental, sí muestra un sólido dominio de la escritura para ambos instrumentos de viento, de los que extrae una interesante diversidad expresiva.

62

Pasamos así a una original miniatura de **Leos Janáček**, la *Marsch der Blaukelchen*, título que podríamos traducir como *Marcha de los muchachos azules* (o “de azul”), una pieza breve, de en torno a los tres minutos de duración, compuesta en 1924 para la combinación instrumental de flautín y piano. Estamos pues en el último periodo creativo de Janáček, el de su apasionado enamoramiento con Kamila Stösslová, 38 años más joven que el compositor, en el que compositor, ya operista de éxito, escribe piezas instrumentales de gran interés en plazos de tiempo muy cortos. Es el caso del primer *Cuarteto de cuerda*, del *Sexteto de viento “Juventud”* o de esa original partitura que es el *Concertino para piano y conjunto de cámara*, de 1925.

La *Marcha* que hoy escucharemos tiene un carácter autobiográfico, y enraíza con los recuerdos infantiles de Janáček. Con motivo de su visita a Berlín en marzo de 1924 para asistir

a la *première* de su ópera *Jenufa* en la capital alemana, el compositor se sintió impresionado por la escultura del emperador (y buen flautista) Federico II. Ello removió los recuerdos de su infancia por los días en que los soldados prusianos, en 1866, marchaban sobre Brno tocando marchas militares en sus estridentes pífanos, al mismo tiempo que el compositor proyectaba su propia imagen como niño de coro de la Abadía Agustina de Altbrünn, marchando en hilera con sus compañeros, todos ellos vestidos con su delantal azul claro. Un curioso contraste que se muestra en esta miniatura que huye, sin embargo, de cualquier expresión romántica o sentimental y que, a través de un lenguaje politonal, muy característico del compositor checo, enfatiza su carácter directo e irónico.

Llegamos de esta forma a la obra directamente relacionada con Paul Klee, que se constituye como eje central del concierto: *Le linee e i contorni*, de la compositora lituana, nacida en 1956, **Onutė Narbutaitė**. Dejando aparte el caso de Čiurlionis, muerto a los 36 años en 1911, y gran expectativa de la música lituana en el tránsito entre los siglos XIX y XX, conocemos muy poco en nuestro país de la música de las regiones bálticas (el caso de Arvo Pärt se constituye como la gran excepción). Narbutaitė es quizás la compositora lituana de mayor proyección, y su música combina una gran disciplina en el terreno constructivo, junto a un gusto por la exploración de zonas recónditas de expresividad, en la que elementos poéticos como la noche, el silencio, o una contenida nostalgia, le han hecho transitar en su música por referencias al pasado a través de compositores como Mozart, Schubert o Bach en la segunda de sus sinfonías. *Le linee e i contorni* está compuesta por Narbutaitė en el año 2006 para un cuarteto de viento madera y cuerda (flauta, clarinete, violín y violonchelo), y está inspirada directamente por Klee y lo que podríamos considerar una reflexión artística y filosófica sobre su pintura, antes que tomar como motivo cualquier cuadro u obra específica del artista suizo.

Reciente aún el fallecimiento de **Elliott Carter** el 5 de noviembre del pasado 2012 a la venerable edad de 104 años,

siempre es buen momento para recordar al gran compositor norteamericano, sin duda una de las voces más personales e independientes de la música del siglo XX, con una de sus exquisitas obras instrumentales de pequeño formato como es *Esprit rude/Esprit doux*. Formado en Harvard con Walter Piston y en París con Nadia Boulanger, y profesor él mismo en Yale y en la Juilliard School of Music desde 1972, Carter retomó los últimos hallazgos exploratorios de su compatriota Charles Ives para, sin perder nunca de vista la realidad estética europea, ante todo desde las vanguardias de los años cincuenta, construir su propio universo sonoro. Un mundo que discurre por obras maestras como los cuartetos de cuerda, el *Doble Concierto*, el *Concierto para Orquesta*, o la premonitoria *Sonata para violonchelo y piano* de 1948, en la que establece su concepto clave de “modulación métrica”.

Esprit rude/Esprit doux está compuesta por Carter en 1984, y fue un encargo de la Radio del Sudoeste de Alemania para conmemorar los 60 años de Pierre Boulez, que se cumplían al año siguiente en que la obra sería estrenada. Escrita para flauta y clarinete, el título, en francés, no hace referencia tanto a la idea “espiritual” como a la de “aliento”, hálito o carácter. De la misma manera, el término “rude” no es tanto “rudo” como “áspero” (*Espíritu áspero/Espíritu suave*), algo que guarda una relación estrecha con la concepción de la obra para dos instrumentos de viento, en la que las formas de aspiración y acento se relacionan con la idea de soplo o forma de ataque, suave o fuerte, sobre el instrumento, a partir de la pronunciación en griego clásico de los fonemas que comienzan por vocal (sonido “H”, aspiración áspera). Este principio y un juego con las letras del nombre de “Boulez” a partir de la translación musical de la “B” inicial (si bemol), hacen discurrir la obra a través de un tiempo breve pero intenso (la pieza no sobrepasa los cinco minutos), en el que la polirritmia y el juego con las texturas cambiantes de ambos instrumentos que se interpelan, juegan y revolotean entre sí, ofrecen el resultado de una obra hermosa y brillante, que implica en su virtuosismo instrumental a sus dos protagonistas.

La siguiente referencia clásica en el concierto de hoy nos conduce a la figura de **Haydn** con otra distinta combinación instrumental: la del trío para flauta, violín y violonchelo, a partir del cuarto *Divertimento en Sol Mayor* de la serie de seis que constituyen la Op. 100 del compositor. El origen de esta obra se encuentra en el “Trío” compuesto originalmente para baritón, viola y violonchelo, catalogado como Op. 97, que forma parte del gran número de obras (más de 170), que Haydn escribe, a partir de 1765, para su patrón, el príncipe Nikolaus Esterházy, en las que está presente el baritón como instrumento integrante. La razón no era otra que el deseo del príncipe, buen intérprete de este instrumento, de contar con un repertorio variado en el que mostrar sus propias habilidades musicales, interpretando las obras junto a Haydn, generalmente a la viola, y otros intérpretes de su orquesta.

Sería, sin embargo, un error, considerar estas obras (por estas razones *quasi* domésticas) como simplemente funcionales o circunstanciales. Indudablemente también lo eran, pero tratándose de Haydn, son también piezas en las que éste desarrolla una enorme inventiva a partir de medios limitados, y sin perder la ligereza y el carácter intimista de las mismas, siempre apreciamos en ellas los magistrales destellos de talento de un compositor que, siempre, supo hacer de la necesidad virtud. Este es el caso del trío que hoy escucharemos, que fue compuesto por Haydn con motivo de una feliz celebración para el príncipe: “per la felicísima nasita di A.Al.S Príncipe Esthorhazi”, es la dedicatoria que encabeza la partitura. Un trío más extenso de lo que es habitual en el género, posiblemente por las razones especiales de ser un solemne regalo para el príncipe, y que Haydn concibió en siete movimientos: un “Adagio” inicial (el movimiento más extenso), de carácter sereno y respetuoso, al que siguen un rítmico “Allegro Molto”, con una inteligente utilización de las notas a contratiempo, un solemne “Minuetto”, un ritmo de “Polonesa”, un brevísimo “Adagio” circunspecto y meditativo, un “Allegretto” gracioso y rítmico, contrastante con el

movimiento anterior y , por último, un “Finale” (“Presto”), que es un fugato intenso y de marcada figuración rítmica.

Posteriormente, en 1784, Haydn realizaría un arreglo de la obra para la citada combinación de flauta, violín y violonchelo, reduciendo a tres los siete movimientos de la obra original: un “Adagio” que utiliza el material del primer movimiento, un “Scherzo” a partir de la “Polonesa” y cuarto movimiento original, y un “Finale” retomando los materiales del “Presto”, séptimo movimiento del “Trío” matriz.

Bohuslav Martinů pondrá fin al último concierto de este ciclo dedicado a la música en el universo de Paul Klee, con otra obra, de nuevo distinta en su configuración instrumental a todas las anteriores. Se trata de la *Sonata-Madrigal* para flauta, violín y piano, compuesta por Martinů en 1937. Al igual que Schulhoff a quien nos referíamos al principio del programa, tanto uno como otro eran checos y, además, sumamente representativos de lo que fue musicalmente el periodo de entreguerras, si bien Martinů gozó de una vida más larga, que se prolongaría hasta 1959 y, sin duda, corrió mejor fortuna que la de su compatriota. También marcado, como Schulhoff, por las contingencias de la guerra y el exilio, Martinů vivió en París en el largo periodo que va de 1923 a 1940. Tras producirse la ocupación alemana, y ante la dificultad de un retorno a Checoslovaquia con la ascensión del fascismo, decide abandonar Francia cuatro días antes de la ocupación alemana de París y, a través de distintas escalas, consigue llegar a los Estados Unidos, donde residiría hasta 1953.

La *Sonata-Madrigal* es la primera obra compuesta por Martinů en los Estados Unidos, y su estreno tuvo lugar poco tiempo después de terminarla, en diciembre de 1942. La obra, que está inserta en la tendencia de Nueva Objetividad como una variante del Neoclasicismo de entreguerras, tiene todos los rasgos de ese gran periodo central en la obra de Martinů, una vez superado el primer impulso nacionalista checo de su juventud. La composición, basada en el principio de una escritura de gran independencia de los tres instrumentos, y

alejada de cualquier tentación autobiográfica o tendente a una expresión romántica, consta de dos movimientos: “Poco Allegro” y “Moderato”, claramente descompensados en su duración, ya que el segundo supera en el doble la duración del primero. El “Poco Allegro” es vivo, brillante, rítmico y muy sincopado, y desde los primeros compases nos acerca al sonido de una época, en el que no está ausente el recuerdo de un compositor como Poulenc. El segundo movimiento, “Moderato”, es el que parte de la evocación del viejo madrigal renacentista de una forma libre, melancólica, pero a la vez luminosa (determinante aquí el papel de la flauta), que se constituye como uno de los mejores ejemplos del estilo neoclasicista de Martinů, antes de retornar, de forma reexpositiva, al espíritu rítmico y despreocupado del movimiento inicial.

ENSEMBLE PAUL KLEE

El Ensemble Paul Klee (www.ensemblepauklee.com) es grupo residente en el Zentrum Paul Klee de Berna desde su inauguración en junio de 2005. En este tiempo se ha convertido en uno de los grupos más destacados en su campo, cuyas líneas artísticas se fijan en la sinestesia, las miniaturas, la heterogeneidad y la improvisación, términos que se enmarcan en el mundo artístico y musical de Paul Klee.

KASPAR ZEHNDER

(flauta y director artístico) sigue una carrera musical como solista internacional, director de orquesta y organizador de festivales. Actualmente es director artístico del Murten klassik Festival y director jefe de la Sinfonie Orchester Biel.

FABIO DI CÀSOLA (clarinete) se ha convertido en uno de los intérpretes suizos de clarinete más destacados desde su éxito en el concurso Geneva CIEM en 1990. Es profesor en la Zürich Musikhochschule. Tiene una extensa discografía publicada en la Sony Classical.

KAMILLA SCHATZ (violín) se presenta como una de las violinistas más interesantes de su generación. Además de su papel como solista y músico de cámara, es directora artística del Resonanzen Festival en St. Moritz. **MATTHIAS SCHRANZ** (violonchelo) no es solo un pedagogo en la música clásica, sino también un intérprete de rock y vocalista en el grupo Disciples. **IVAN NESTIC** (contrabajo) es miembro de las orquestas de Berna y Basilea, y además es miembro de grupos de música folclórica balcánica. **EVA AROUTUNIAN** (piano) participa como músico de cámara junto a una extensa nómina de destacados solistas, además es directora del Conservatoire de Musique de Genève.

Finalmente, **CRISTINA POZAS** (viola), formada en Madrid y en Ámsterdam, es viola solista de la Orquesta Nacional de España.

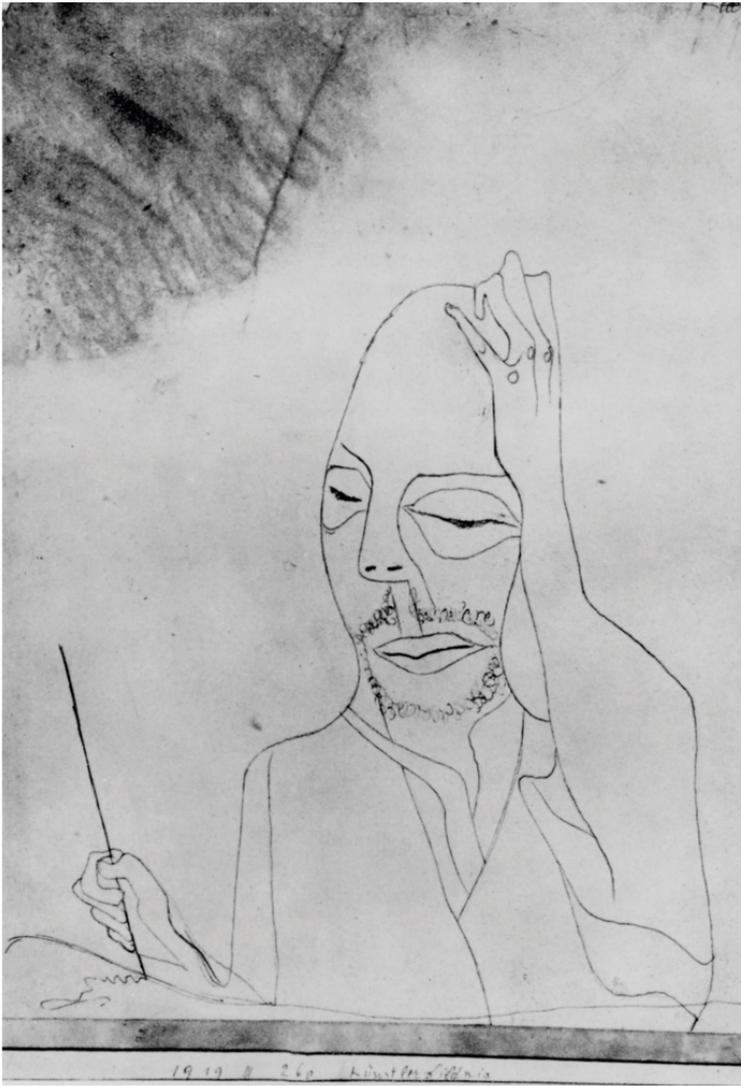


Fig. 12. Künstlerbildnis [Retrato de artista].

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO: PAUL KLEE Y LA MÚSICA

Este apéndice presenta una selección de publicaciones sobre la relación de Paul Klee con la música. Quedan excluidas las referencias que no abordan de manera exclusiva o preponderante el universo musical de Klee. La bibliografía aspira a ser tan exhaustiva como ha sido posible, abarcando distintos tipos de publicaciones (monografías, capítulos de libro, artículos en revistas y catálogos de exposiciones) escritas en castellano, inglés, francés, italiano y alemán. El listado aparece por orden alfabético de autores.

- Aichele, Kathryn Porter, "Paul Klee's Rhythmisches: A recapitulation of the Bauhaus Years", en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 57, nº 1 (1994), 75-89.
- Aichele, Kathryn Porter, "Paul Klee's operatic themes and variations", en *Art Bulletin* 68, nº 3, (1986), 450-466.
- Aichele, Kathryn Porter, "Paul Klee's Vocal fabric of the singer Rosa Silber", en *Iris, notes on the history of art*, I (1980), 25-27.
- Arnaldo, Javier, *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, 2003.
- Bach, Friederich Teja, "Johann Sebastian Bach in der Klassischen Moderne", en Karin von Maur, Friedrich Teja Bach (eds.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München, Prestel, 1985, 328-335.
- Bačić, Marcel, "Klangraum. Raumklang", en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 11, nº 2 (1980), 197-217.
- Baumgartner, Michael; Crameri, Simon; Hopfengart, Christine, et alii. *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*. Berna, Hatje Cantz, 2006.
- Baumgartner, Michael, "Vom «Structuralrhythmus» zum «polyphonen» Bildgefüge Eine Einführung in Paul Klees Beschäftigung mit Malerei und Musik am Bauhaus", en Michael Baumgartner, Simon Crameri, Christine Hopfengart, et alii. *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*. Berna, Hatje Cantz, 2006, 71-85.
- Baumgartner, Michael, "Du «Rythme Structural» à la configuration «Polyphonique». Une Introduction aux Recherches de Paul Klee sur la peinture et la musique", en *Paul Klee: Polyphonies. Catálogo de la Exposición del Musée de la Musique (18 de octubre de 2011 - 15 de enero de 2012)*. París: Cité de la musique. Catalogues d'expositions, 2011, 80-85.

- Bockhausen, Harald, “«Nur Zur Musik Habe Ich Stets Gut Gestanden»». Paul Klees Bilder Im Musikunterricht”, en *Musik und Bildung* 6 (1992), 68.
- Bossetti, Petra, “New York: Paul Klee. Des Musikers Triumph Im Reich Der Farbe”, en *Art. Das Kunstmagazin* 3 (1987), 104-109.
- Boulez, Pierre, *Le Pays Fertile*. París, Gallimard, 1989.
- Boulez, Pierre, “Klees Partituren”, en *Kunstpresse* I (1990), 15-19.
- Boulez, Pierre, “La leçon de Paul Klee”, en *Paul Klee: Polyphonies. Catálogo de la Exposición del Musée de la Musique (18 de octubre de 2011 - 15 de enero de 2012)*. París: Cité de la musique. Catalogues d'expositions, 2011, 42-45.
- *Canto d'amore. Klassizistische Moderne in Musik Und Buildender Kunst 1914-1935*. Basilea, Kunstmuseum, 1996.
- Cramer, Simon, “Von Hörbildern und Tongemälden. Das Musikarchiv des Zentrum Paul Klee”, en Michael Baumgartner, Simon Cramer, Christine Hopfengart, et alii. *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*. Berna, Hatje Cantz, 2006, 199-204.
- Dennis, Brian. “Metamorphosis in Modern Culture: The Parallel Evolution of Music and Painting in the Twentieth Century”, en *Tempo, New Series* 78 (1966), 12-21.
- Dessauer-Reiners, Christine, *Das Rhythmische Bei Paul Klee. Eine Studie Zum Genetischen Bildverfahren*. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1996.
- Dona, M., “Forma pittorica e forma musicale in Paul Klee”, en G. Vecchi (ed.), *Testimonianze, studi e ricerche in onore di M. Gatti (1892-1973)*. Bolonia, Antiquae Musicae Italicae Studiosi, 1973.
- Düring, Hajo, *Paul Klee: Painting Music*. Múnich, Prestel Publishing, 1994.
- Düring, Hajo, *Paul Klee. Malerei Und Musik*. Múnich, Prestel, 1997.
- Dun, Tan, “Death and Fire. Dialogue with Paul Klee: An Analysis”. Tesis Doctoral, Universidad de Columbia, 1993.
- Engelmann, Hans Ulrich, “Rhythmus Und Bildnerisches Denken”, en *Melos* 33,9 (1966), 261-264.
- Favre, Max, “Musik zu Klee-Bildern”, en *Der Bund*. Berna, 18-1-1952.

- Fink, Monika; Gstrein, Rainer y Mössmer, Günter, "Johann Sebastian Bach und Eine 'Harmonielehre der Malerei'. Musikalisch-Kunstästhetische Reflexion Und Gestaltung Bei Braque, Klee und Kandinsky", en *Musica Privata. Die Rolle der Musik im Privaten Leben. Festschrift Zum 65. Geburtstag Von Walter Salmen*. Innsbruck, Helbling, 1991, 357-377.
- Franciscono, Marcel, "Die Rolle der Musik in der Kunst von Paul Klee. Eine Neuein-Schätzung", en *Paul Klee und die Musik*. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle, 1986.
- Franciscono, Marcel, "La place de la musique dans l'art de Klee: Une remise en cause", en *Klee et la musique. Centre Georges-Pompidou, Musée National D'art Moderne, 10 Octobre 1985-1er Janvier 1986*. Paris Centre Georges Pompidou, 1986, 19-32.
- Franciscono, Marcel, *Paul Klee: His Work and Thought*. Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- Geelhaar, Christian, "Moderne Malerei und Musik der Klassik Eine Parallele", en *Paul Klee, Das Werk Der Jahre 1918-1933*, Colonia. Kunsthalle Köln, 1979, 31-44.
- Geelhar, Christian, "Paul Klee", en Karin von Maur, Friedrich Teja Bach (eds.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München, Prestel, 1985, 422-429.
- Glaesemer, Jürgen, "Klee und Jacques Offenbach", en *Paul Klee und die Musik*. Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1986, 215-228.
- Göttl, Reinhard, *Kalngfarben und Farbtöne. Über Gemeinsamkeiten und Unterschiede Zwischen Musik und Bildender Kunst*. Hamburgo, Göttl, 1995.
- Gottdank, Andrea, *Vorbild Musik. Die Geschichte Einer Idee in der Malerei im Deutschsprachigem Raum 1780-1915*. Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2004.
- Grebe, Karl, "Paul Klee als Musiker", en *Tages-Anzeiger*, 14 (1956), 13.
- Grebe, Karl, "Paul Klee Musicien", en *Klee et la Musique. Centre Georges-Pompidou, Musée National D'art Moderne, 10 Octobre 1985-1er Janvier 1986*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, 161-164.
- Grote, Ludwig, *Erinnerungen an Paul Klee*. München, Prestel, 1959.
- Hoffmann-Erbrecht, Lothar, "Paul Klees Fuge in Rot (1921): Versuch Einer Neuen Deutung", en *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, IV (1987), 321-336.
- *Hommage à Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit*. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, 1974.

- Hopfengart, Christine, "Oh la vendetta! Klee, Mozart un die Liebe zum pathetischen Stil", en Michael Baumgartner, Simon Cramer, Christine Hopfengart, et alii. *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*. Berna, Hatje Cantz, 2006, 131-143.
- Hopfengart, Christine, "L'opéra, un modèle artistique", en *Paul Klee: Polyphonies. Catálogo de la Exposición del Musée de la Musique (18 de octubre de 2011 - 15 de enero de 2012)*. París: Cité de la musique. Catalogues d'expositions, 2011, 71-79.
- Jewanski, Jörg y Düchting, Hajo, *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert - Begegnungen - Berührungen - Beeinflussungen*. Kassel, Kassel University Press, 2008.
- Kagan, Andrew, *Paul Klee: Art and Music*. Ithaca, Cornell University Press, 1983.
- Kagan, Andrew, "Paul Klee's 'Ad Parnassum'. The Theory and Practice of Eighteenth Century Polyphony as Models for Klee's Art", en *Arts Magazine* 52, n°1 (1977), 90-104.
- Kagan, Andrew, "Paul Klee's, 'Kettledrummer'", en *Arts Magazine* 51, n°5 (1977), 108-111.
- Kagan, Andrew, "Paul Klee's Polyphonic Architecture", *Arts Magazine* 54, 5 (1980), 154-157.
- Kagan, Andrew y Kennon, William, "The Fermata in the Art of Paul Klee", en *Arts Magazine* 56, n°1 (1981), 166-170.
- Kain, Thomas; Meister, Mona; Verspohl, Franz-Joachim, "Eine Integrale Biographie Paul Klees. Der Künstlerisch-Intellektuelle Und Musikalisch-Gesellige 'Lebenslauf Werklauf' Paul Klees Zwischen 1921 und 1926", en Thomas Kain, Mona Meister y Franz-Joachim Verspohl (eds.), *Paul Klee in Jena 1924 Der Vortrag (Minerva. Jenaer Schriften Zur Kunstgeschichte, 10)*. Jena, 1999, 83-356.
- Kersten, Wolfgang, "Das Problem 'Rhythmus' Bei Paul Klee", en Barbara Naumann (ed.), *Rhythmus. Spuren Eines Wechselspiels in Künsten Und Wissenschaften*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005.
- Kersten, Wolfgang, "Paul Klee, Johan Sebastian Bach und Pierre Boulez", en *Nähe Aus Distanz. Bach-Rzeption in Der Schweiz*, Winterthur, Amadeus Verlag, 2005, 145-76.
- *Klee et la Musique / Klee Og Musikken*. Hovikodden / París Henie-Onstad Kunstsenter / Centre Georges Pompidou, 1985 / 1986.
- *Klee et la Musique. Centre Georges-Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 10 Octobre 1985-1er Janvier 1986*. Paris, Centre Georges-Pompidou, 1985.

- Klee, Felix, “Der Musiker Paul Klee”, *Schweizer Radio-Zeitung*, 29, nº9 (1952).
- Klee, Paul, *Diarios 1898-1918*. Madrid, Alianza, 1987, traducción de Jas Reuter (edición original en 1957).
- Larson, Philip, “Paul Klee’s Music”, *On Paper*, 2 (1998), 18-23.
- Lista, Marcella, “Paul Klee: Polyphonies. Étendre le champ sémantique de la peinture”, en *Paul Klee: Polyphonies. Catálogo de la Exposición del Musée de la Musique (18 de octubre de 2011 - 15 de enero de 2012)*. París, Cité de la musique. Catalogues d’expositions, 2011, 9-17.
- Martínez Vargas, Jesús, “Música y Pintura: Pierre Boulez y Paul Klee”, *Quaderns de Filosofia i Ciència (Ejemplar dedicado a: Actes del IXè Congrés de Filosofia del País Valencià, Peníscola, abril de 1992)* 25-26 (1995), 255-264.
- von Maur Karin; Bach, Friedrich Teja (eds.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Múnich, Prestel, 1985.
- Metzger, Christoph, “Die Künstlerische Bach-Rezeption Bei Paul Klee Und Lyonel Feiniger”, en Reinhard Kopiez (ed.), *Musikwissenschaft Zwischen Kunst, Ästhetik Und Experiment. Festschrift Helga De La Motte-Haber Zum 60. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, 371-385.*
- Meyer-Benteli, Hans, “Paul Klee. Zu Zwei Bildern: ‘Blumen in Gläsern’ Und ‘Rhythmisches’”, en *Werk* 30, nº7 (1943), 201-202.
- Miyashita, Makoto, “Der Dialogische Blick: Die Leerstelle Und Betrachter in Den Werken Paul Klees”, en *Bigaku (Aesthetics)*, 7 (1996), 107-120.
- Miyashita, Makoto, “Die Neue Klassizität. Klee, Busoni und Hindemith”, en Michael Baumgartner, Simon Crameri, Christine Hopfengart, et alii. *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*. Berna, Hatje Cantz, 2006, 177-189.
- Moe, Ole Henrik, “Entretien Avec Felix Klee”, en *Klee et la Musique. Centre Georges-Pompidou, Musée National D’art Moderne, 10 Octobre 1985-1er Janvier 1986*. París, Centre Georges Pompidou, 1986, 165-178.
- Motte-Haber, Helga de la, *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*. Laaber, Laaber Verlag, 1990.
- Nattiez, Jean-Jacques, “De las artes plásticas a la música: Pierre Boulez, a la escucha de Paul Klee”, en *Bajo Palabra. Revista de filosofía*, Época 2, nº 7 (2012), 117-128.
- Nederveen-Meerlerk, Hannedea van, “Paul Klee Zwischen Klang und Farbe. Von Einem Musiker, Der Maler Wurde”, en Hans

Ester y Ety Mulder (eds.), *Fliessende Übergänge. Historische Und Theoretische Studien Zu Musik Und Literatur*. Amsterdam, Rodopi, 1997, 186-306.

- Okuda, Osamu, "Paul Klee un die Komponisten seiner Zeit", en Michael Baumgartner, Simon Cramer, Christine Hopfengart, et alii. *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*. Berna, Hatje Cantz, 2006, 157-167.
- Okuda, Osamu, "Paul Klee et les compositeurs de son temps", en *Paul Klee: Polyphonies. Catálogo de la Exposición del Musée de la Musique (18 de octubre de 2011 - 15 de enero de 2012)*, París: Cité de la musique. Catalogues d'expositions, 2011, 34-41.
- Osterwold, Tilman, "Melodie und Rhythmus – Der Klang der Bilde", en Michael Baumgartner, Simon Cramer, Christine Hopfengart, et alii. *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*. Berna, Hatje Cantz, 2006, 9-17.
- *Paul Klee und die Musik*. Frankfurt am Main: Schirn Kunsthalle, 1986.
- *Paul Klee: Polyphonies. Catálogo de la Exposición del Musée de la Musique (18 de octubre de 2011 - 15 de enero de 2012)*, París, Cité de la musique. Catalogues d'expositions, 2011.
- Plattner, Hermann, "Paul Klee, 'Ad Parnassum'", en *Schweizer Schulfunk*, 35, nº8 (1970), 267-270.
- Rabe, Martin, "'Rhythmus des Baumes', Erläuterungen Zu Dem Werk Paul Klees", en *Dei Zeit* 4, nº4 (1949), 5.
- Reich, Willhelm, "Paul Klee und die Musik", en *Schweizerische Musikzeitung*, 9 (1955), 347-348.
- Rousseau, Pascal, "«La voix de la lumière». Paul Klee, Robert Delaunay et l'orphisme", en *Paul Klee: Polyphonies. Catálogo De La Exposición Del Musée De La Musique (18 De Octubre De 2011 - 15 De Enero De 2012)*. París: Cité de la musique. Catalogues d'exposition, 2011, 47-54.
- Salmen, Walter, "Die Zwitschermaschine: Zu Gleichnamigen Werken von Paul Klee end Giselher Klebe" *NZ (Neue Zeitschrift für Musik)*, 147/6 (1986), 14-18.
- Salmen, Walter, "Oeuvres orchestrales et musiques de chambre inspirées par des tableaux de Paul Klee", en *Klee et la Musique. Centre Georges-Pompidou, Musée National D'art Moderne, 10 Octobre 1985-1er Janvier 1986*, París: Centre Georges Pompidou, 1986, 179-184.
- Schlichenmaier, Beate, "Paul Klee und die Musik – Chronologie", en Michael Baumgartner, Simon Cramer, Christine Hopfengart, et alii. *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*. Berna, Hatje Cantz, 2006, 33-41.

- Schlichenmaier, Beate, “Paul Klee et la musique. Chronologie”, en *Paul Klee: Polyphonies. Catálogo de la Exposición del Musée de la Musique (18 de octubre de 2011 - 15 de enero de 2012)*. París, Cité de la Musique. Catalogues d'expositions, 2011, 19-29.
- Schneider, Angela, “Zum Musikalischen Im Werk Paul Klees”, en *Hommage à Schönberg. Der Blaue Reiter und das Musikalische in der Malerei der Zeit*. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, 1974, 80-88.
- Staber, Margitt, “Bildbewegung Durch Bildordnung. Klees, ‘Harmonischer Kampf’”, en *Kunst-Nachrichten* 1, n° 5 (1965), 8-11.
- Stämpfli, Jakob, “Die Klees, Johanna Bürgi Und die Musik”, en *Der kleine Bund*, 29 (Enero 2000), 2.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz, “Musik am Bauhaus”, en Karin von Maur, Friedrich Teja Bach (eds.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München, Prestel, 1985, 408-413.
- Verdi, Richard, “Musical Influences on the Art of Paul Klee”, en *Museum Studies, Art Institute of Chicago*, 2 (1968), 84-95.
- Verdi, Richard, “Musikalische Einflüsse bei Klee”, en *Melos: Zeitschrift für neue musik*, 40 (1973), 5-22.
- Vergo, Peter, “Music and the Visual Arts”, en Vaughan, William; Hartley, Keith et alii (eds.), *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*. Edimburgo-Londres, Thames & Hudson, 1994, 131-137.
- Vergo, Peter, “Bach et la fugue comme modèle pour les peintres d'Avant-Garde”, en *Paul Klee: Polyphonies. Catálogo de la exposición del Musée de la Musique (18 de octubre de 2011 - 15 de enero de 2012)*. París, Cité de la Musique. Catalogues d'exposition, 2011, 55-61.
- Vergo, Peter, *The Music of painting. Music, podernism and the visual arts from the Romantics to John Cage*. Londres, Phaidon, 2012.
- Visscher, Éric de, “Au tournant du siècle: l'univers musical de Paul Klee”, en *Paul Klee: Polyphonies. Catálogo De La Exposición Del Musée De La Musique (18 De Octubre De 2011 - 15 De Enero De 2012)*, París, Cité de la Musique. Catalogues d'exposition, 2011. 30-33.
- Wagner, Christoph, “«exacte versuche im bereich der kunst»? Paul Klee und Hans Kayser”, en Michael Baumgartner, Simon Crameri, Christine Hopfengart, et alii. *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*. Berna, Hatje Cantz, 2006, 109-119.
- Werckmeister, Otto Karl, “Töpferei [Poterie] et Fuge in Rot [Fugue en Rouge] de Klee”, en *Paul Klee: Polyphonies. Catálogo de la Exposición del Musée de la Musique (18 de octubre de 2011 - 15 de*

enero de 2012). París, Cité de la Musique. Catalogues d'expositions, 2011, 63-70.

- Will-Levaillant, Françoise, "Paul Klee et la musique I: Psychobiographie et représentations", en *Revue de l'art*, 66 (1984), 75-88.
- Wolff, Hellmuth Christian, "Paul Klee und die Musik", en *Paul Klee (Vorträge Der Wissenschaftlichen Konferenz in Dresden Vom 19. Und 30. Dezember 1984)*. Dresde, Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und dem Verband Bildender Künstler der DDR, 1986, 36-38.
- Würtenberger, Franzsepp, "Paul Klee und die Musik", en Franzsepp Würtenberger (ed.), *Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens Zweier Künste Zueinander - Dargestellt Nach den Quellen im Zeitraum vom Leonardo Da Vinci bis John Cage*, Frankfurt, Lang, 1979, 159-171.
- Zehnder, Kaspar, "Die Musik am Zentrum Paul Klee", en Michael Baumgartner, Simon Crameri, Christine Hopfengart, et alii. *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*. Berna, Hatje Cantz, 2006, 223-225.

El autor de la introducción y notas al programa, **EDUARDO PÉREZ MASEDA** Nace en Madrid y realiza sus estudios en el Conservatorio Superior de Música de esta ciudad y como becario en Cursos Internacionales de Composición. Paralelamente a sus estudios musicales obtiene la licenciatura en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Complutense de Madrid.

Autor de una variada obra que ha obtenido amplia proyección nacional e internacional, sus composiciones han sido estrenadas e interpretadas en numerosos conciertos y festivales de todo el mundo, y ha recibido encargos de distintas agrupaciones y entidades musicales nacionales y extranjeras.

En 1983 fue seleccionado en la II Tribuna de Jóvenes Compositores de la Fundación Juan March, y está en posesión de premios de composición como el Nacional de Polifonía del Ministerio de Cultura (1982), el Isaac Albéniz de la Generalitat de Cataluña (1984), el Musician's Accord de Nueva York (1986) o el Festival Mundial de la S.I.M.C. de Ámsterdam (1989), entre otros. Igualmente, su música ha sido seleccionada en distintas ocasiones para participar en foros como la Tribuna Internacional de Compositores de la UNESCO o el Premio Italia.

En 1987 y 1988 dirige los primeros Cursos de Sociología de la Música celebrados en España (Universidad Complutense), y asimismo ejerce habitualmente como conferenciante y analista de su propia obra y de la música actual en cursos y seminarios para universidades y diversas instituciones. Ha publicado varios libros: *El Wagner de las Ideologías. Nietzsche-Wagner* (Biblioteca Nueva, 2004), *Alban Berg*, la primera obra publicada en España sobre el compositor vienés (Círculo de Bellas Artes, 1985). También es autor de numerosos trabajos y ensayos referentes a la música de nuestro tiempo.

Eduardo Pérez Maseda es asimismo autor de dos óperas: *Luz de Oscura Llama*, estrenada en Madrid en 1991, y *Bonhomiet y el Cisne*, estrenada en el Teatro de La Abadía, en 2006.

LISTADO DE FIGURAS

- Portada: Paul Klee: *Pianist in Not [Pianista en apuros]*, 1909. Acuarela y pluma sobre papel. 16,5 x 18 cm. Colección privada. Depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna. © VEGAP, Madrid, 2013.
- Fig. 1: Paul Klee: *Representación gráfica del incipit musical del “Adagio” de la Sonata para violín y clave nº 6 en Sol mayor BWV 1019 de Johann Sebastian Bach*, Bauhaus, Weimar, 22 de enero de 1922. 20,2 x 110 cm. Zentrum Paul Klee, Berna. © VEGAP, Madrid, 2013.
- Fig. 2: Alberto Durero: *Melencolía I [Melancolía I]*, 1514. Grabado. 24 x 18,8 cm. Galería Nacional de Arte de Karlsruhe. Paul Klee: *Rhythmisches [En ritmo]*, 1930. Óleo sobre lienzo. 69 x 50,5 cm. Centro Pompidou, París. © VEGAP, Madrid, 2013.
- Fig. 3: Paul Klee: *Schwingendes, polyphon (und in complementärer Wiederholung) [Vibrando, polifónicamente (y en repetición complementaria)]*, 1931. Pluma sobre papel. A) 21 x 21,3 cm. B) 21 x 22,8 cm. Zentrum Paul Klee, Berna. © VEGAP, Madrid, 2013.
- Fig. 4: Paul Klee: *Ad Parnassum*, 1932. Óleo y caseína sobre lienzo. 100 x 126 cm. Kunstmuseum de Berna. © VEGAP, Madrid, 2013.
- Fig. 5: Paul Klee: *Fuge in Rot [Fuga en rojo]*, 1921. Acuarela y lápiz sobre papel. 24,4 x 31,5 cm. Colección privada. Depósito en el Zentrum Paul Klee, Berna. © VEGAP, Madrid, 2013.
- Fig. 6: Paul Klee: *Der Niesen [El Niesen]*, 1915. Acuarela y lápiz sobre papel. 17,7 x 26 cm. Kunstmuseum de Berna. © VEGAP, Madrid, 2013.
- Fig. 7: Paul Klee: *“Harpia harpiana”, für Tenor und Sopranobimbo (unísono) in Ges [“Harpia harpiana”, para tenor y soprano-Bimbo (unísono) en Sol bemol]*, 1938. Pluma sobre papel. A) 27 X 11,4 cm. B) 27 X 10,3 cm. C) 3,6 x 24,9 cm. Zentrum Paul Klee, Berna. © VEGAP, Madrid, 2013.
- Fig. 8: Anónimo: Walter Gropius, Béla Bartók y Paul Klee en Dessau, c. 1927. Plata en gelatina. 8,4 x 5,7 cm.
- Fig. 9: Paul Klee: *Neue Harmonie [Nueva armonía]*, 1936. Óleo sobre lienzo. 93 x 66 cm. Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York. © VEGAP, Madrid, 2013.
- Fig. 10: Anónimo: *Quinteto en el taller del pintor Heinrich Knirr*. Múnich, 1900.
- Fig. 11: Paul Klee: *Im Bachschen Stil [Al estilo de Bach]*, 1919. Dibujo por transferencia de papel con óleo y acuarela sobre lienzo, 1919. 17,3 x 28,5 cm. Gemeentemuseum, La Haya. © VEGAP, Madrid, 2013.
- Fig. 12: Paul Klee: *Künstlerbildnis [Retrato de artista]*, 1919. Pluma y acuarela sobre papel. 1919. 23, 13,5 cm. Desaparecido. © VEGAP, Madrid, 2013.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

En 1986 se creó el Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, como órgano especializado en actividades científicas que complementa la labor cultural de la Fundación Juan March. De él depende el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales. La Fundación, a través de este Centro, promueve la investigación especializada en el ámbito de la ciencia política y la sociología.

PRÓXIMOS CICLOS

AULA DE (RE)ESTRENOS 87 - LA GUITARRA DE HOY

8 de mayo Obras de L. Balada, C. Cruz de Castro, B. Casablanco*, S. Brotons, R. Llorca, D. del Puerto, J. Torre*, E. Morales-Caso y O. Vázquez, por **Adam Levin**, guitarra.

**Estreno absoluto*

CASTRATI

15 de mayo Músicas para Senesino
por **Jordi Domènech**, contratenor; **Dani Espasa**, clave
y **Oriol Aymat**, violonchelo.

22 de mayo Músicas para Ferri: Il primo gran divo
por **José Hernández Pastor**, contratenor;
Calia Álvarez, viola da gamba; **Jesús Fernández**, tiorba
y **Alberto Martínez Molina**, clave.

29 de mayo Músicas para Farinelli
por **Carlos Mena**, contratenor y **Mensa Harmonica**.



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castello, 77. 28006 Madrid - Entrada libre hasta completar el aforo

www.march.es – musica@march.es

Boletín de música y videos en www.march.es/musica/

