

CICLO DE MIÉRCOLES

LOS ANTIMODERNOS

enero 2015



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

LOS ANTIMODERNOS

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “Los antimodernos”: enero 2015 [introducción y notas de Juan Lucas]. - Madrid: Fundación Juan March, 2015.

71 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; enero 2015)

Programas de los conciertos: [I] Neoclasicismo “Reisebuch aus den österreichischen Alpen, de E. Krenek”, por Florian Boesch, barítono y Roger Vignoles, piano; [II] La vía rusa “Obras de I. Stravinsky, A. Pärt, A. Schnittke, A. Scriabin y S. Prokofiev”, por Boris Berman, piano; [III] Neorrománticos “Obras de S. Rachmaninov y E. Granados”, por Leticia Moreno, violín; Julian Steckel, violonchelo y Lauma Skride, piano; [y IV] Periferias “Obras de I. Stravinsky, B. Britten, F. Bridge y J. Sibelius”, por el Cuarteto Sacconi; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 7, 14, 21 y 28 de enero de 2015.

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

1. Canciones (Barítono) con piano - Programas de mano - S. XX.- 2. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XX.- 3. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 4. Tríos de piano - Programas de mano - S. XIX.- 5. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XX.- 6. 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.

© Juan Lucas

© Luis Gago (traducción de los textos en alemán)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción:
Los modernos en libertad
Antecedentes: la musica siempre fue moderna
Neorromanticismo
Modernos y antimodernos
- 17 **Neoclasicismo**
Miércoles, 7 de enero - *Primer concierto*
Florian Boesch, barítono y **Roger Vignoles**, piano
Reisebuch aus den österreichischen Alpen, de E. KRENEK
- 44 **La vía rusa**
Miércoles, 14 de enero - *Segundo concierto*
Boris Berman, piano
Obras de I. STRAVINSKY, A. PÄRT, A. SCHNITTKE, A. SCRIABIN
y S. PROKOFIEV
- 54 **Neorrománticos**
Miércoles, 21 de enero - *Tercer concierto*
Leticia Moreno, violín; **Julian Steckel**, violonchelo
y **Lauma Skride**, piano
Obras de S. RACHMANINOV y E. GRANADOS
- 62 **Periferias**
Miércoles, 28 de enero - *Cuarto concierto*
Cuarteto Sacconi
Obras de I. STRAVINSKY, B. BRITTEN, F. BRIDGE y J. SIBELIUS

Introducción y notas de **Juan Lucas**

Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en www.march.es/musica/audios.

La tiranía impuesta por las vanguardias ha hecho creer que solo aquellos compositores que rechazaban la tradición —del dodecafonismo al serialismo— podían situarse en la modernidad: cuanto más radical era la ruptura, más legitimidad histórica concitaban. Como resultado, los creadores que optaron por actualizar el pasado como fórmula para ser modernos quedaron denostados, tildados de conservadores. Este ciclo pone el énfasis en estos compositores “antimodernos” (en la formulación de Antoine Campagnon) que, sin embargo, también llegaron a la modernidad por otra vía, ni reaccionarios ni tradicionalistas. Sibelius, Britten, Rachmaninov y las etapas neoclásicas de Stravinsky y Krenek conforman el centro de atención de estos conciertos.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

INTRODUCCIÓN

Los modernos en libertad

“Los antimodernos son los modernos en libertad”. Esta frase de Antoine Compagnon, extraída del prólogo de su célebre ensayo *Los antimodernos*, resume en pocas palabras un fenómeno al que estamos asistiendo los habitantes del cambio de milenio; el hombre moderno ha perdido la fe en lo moderno, palabra que, junto a *progreso*, ha agotado su crédito e incluso ha visto invertir su sentido. Las revoluciones, todas ellas, han fracasado –la que prevalece, la tecnológica, no ha hecho sino añadir escepticismo–, y la evolución queda huérfana, librada a sí misma, sin objeto ni objetivo, atomizada y, paradójicamente, libre. Tras la posmodernidad, ¿qué?, parece preguntarse el hombre moderno, el artista moderno, el músico moderno. El siglo XX trajo las vanguardias, pero las vanguardias cayeron, caída que ha sido recibida con alivio en muchos ámbitos culturales, sobre todo en el musical. En ningún otro arte el cisma entre *modernos* y *antimodernos* ha sido más profundo, ni más grande la grieta abierta entre creadores y audiencias. Durante décadas, la vanguardia musical tildó de reaccionarios a todos aquellos compositores que seguían trabajando según los modelos clásicos. La quiebra de la tonalidad operada por Schönberg y la Segunda Escuela de Viena pasó a convertirse, después de la segunda guerra mundial, en condición *sine qua non* para obtener la credencial de *moderno*, expedida por un selecto grupo de iluminados que operaban desde los centros neurálgicos de Francia y Alemania. De esa manera, compositores como Britten, Prokofiev, Sibelius, Shostakovich o el mismísimo Stravinsky –adali en su tiempo de la “otra” modernidad– fueron expulsados a las tinieblas exteriores y excluidos de cualquier debate crítico. Su música, sin embargo, resistió obstinada a los embates –en gran parte gracias a la evidente inclinación de las audiencias a su favor– y fue por fin recuperada por el posmodernismo de finales del XX, aunque integrada sin más en ese *totum revolutum* que ha sido el arte de las dos últimas décadas, preocupado fundamentalmente, como dice Claus-Steffen Mahnkopf en su

ensayo *Musical Modernity*, en “documentar el abandono del concepto de verdad, al que ve como parte de la tradición”.

Hoy en día las cosas parecen estar cambiando de nuevo. La llamada Segunda Modernidad, de la que Mahnkopf se declara parte (junto a un grupo de compositores entre los que sitúa a Marc André, Brice Pauset, Enno Poppe, Chaya Czernowin y otros) proclama “la negación de la negación de la verdad” y asume la herencia de toda la secuencia de la música clásica / moderna / vanguardista / posmoderna, a condición de que cualquier logro, cualquier obra, sea examinado en términos de verdad, o al menos de “capacidad para la verdad”. Ello supone un cambio sustancial respecto a la sensibilidad posmoderna, y uno de sus correlatos musicales ha sido la reivindicación reciente de aquellos autores, entre ellos algunos gigantes musicales, que se negaron a observar la disciplina atonal y fueron denostados por las vanguardias. Son los *antimodernos*, los músicos que en su momento mostraron su indiferencia o su desdén hacia ese *salto en el vacío*, aferrándose a una tradición a la que defendieron con uñas y dientes de un implacable asedio. “Hoy en día nos seducen –escribe Compagnon–, nos parecen casi proféticos. Se parecen a las víctimas de la historia. Mantienen una particular relación con la muerte, con la melancolía y el dandismo. Desde este punto de vista, todavía tendemos a ver a los antimodernos como más modernos que los modernos y que las vanguardias históricas: en cierto modo ultramodernos, presentan hoy un aspecto más contemporáneo y cercano a nosotros, porque estaban más desengañados. Nuestra curiosidad por ellos ha ido en aumento con nuestra suspicacia posmoderna hacia lo moderno”.

Antecedentes: la música siempre fue moderna

Y, pese a todo, la música había sido siempre *moderna*, desde el Renacimiento –e incluso antes– hasta finales del siglo XVIII. Siendo un arte que no podía acudir a las fuentes de la Antigüedad como modelo donde compararse, como podían hacerlo –y lo hacían– la filosofía, la literatura y las artes plás-

ticas, la música ha sido siempre vista por sus actores como nueva y preferible a la anterior. Desde el siglo XVI el arte musical evolucionó a gran velocidad, con la presunción general de que lo *nuevo* era siempre mejor que lo *antiguo*. El concepto de moderno estaba, por tanto, implícito, y los cambios se sucedían de manera natural, impuestos por la propia sociedad a la que la música servía.

8

Esto cambia en el siglo XIX, y el comienzo cabe ubicarlo en las últimas obras de Beethoven, en las que, como afirma de nuevo Mahnkopf, “la autodeterminación compositiva del sujeto musical nace de la libertad creativa individual”. No es la sociedad la que indica al músico el camino a seguir, sino el músico –el artista– quien, haciendo uso de su libertad individual, señala el rumbo. En el siglo XIX asistimos al nacimiento de la figura del artista-demiurgo, cuyo máximo exponente será Richard Wagner, paradigma del artista *moderno*. Su irrupción en la escena artística y cultural de la Europa de su tiempo contribuyó como ninguna otra a situar la música, un arte hasta entonces un tanto aislado en su torre de marfil, en el centro del debate intelectual modernista que se apoderó de la vida cultural europea en la última década del siglo. Gracias en gran medida a las obras teóricas y sobre todo musicales del autor alemán, la música se incorporó con insólito entusiasmo al debate sobre la modernidad, debate que iba a durar casi cien años. Y lo hizo en posición de vanguardia, avanzando a paso firme en pos de un cuestionamiento radical de la tradición. Lo que no dejaba de ser lógico, pues, como hemos visto, la música parecía más dispuesta que cualquier otra de las artes a participar en esta corriente, ya que desde sus inicios había concedido un especial privilegio a lo novedoso. Es, más que ninguna otra, sensible al *ahora*. No es por tanto sorprendente que se convirtiese en el *medium* favorito de la estética modernista cuyo resultado fueron las revoluciones que, en las dos primeras décadas del siglo XX, operaron Schönberg y sus discípulos en el terreno armónico y Stravinsky en el rítmico y tímbrico.

Neorromanticismo

Por otra parte, y aunque resulte paradójico, la evolución de la música ha ido siempre a la zaga de los avances de las otras disciplinas artísticas: la literatura, las artes plásticas o la arquitectura. Por ejemplo, los estudiosos en literatura pueden fechar el comienzo del Renacimiento en las obras de Dante y Petrarca, en el siglo XIV, mientras que en música esta corriente no eclosionaría hasta las obras de Guillaume Dufay, un siglo después. De forma análoga, el movimiento romántico en literatura fue perdiendo ímpetu en los años posteriores a la muerte de E.T.A. Hoffmann (1822), Lord Byron (1824) y Jean Paul (1825), años que son sin duda el momento en que el Romanticismo musical comenzaba a mostrar sus mejores frutos con las obras de autores como Schubert, Schumann, Berlioz, Bellini o Donizetti. Hasta ese momento, esto no había causado mayores preocupaciones, pues la música subsistía y avanzaba como un arte autosuficiente, que coqueteaba con las otras permaneciendo a la vez al margen, sujeta a sus propias leyes evolutivas. Con la irrupción del modernismo, el estilo neorromántico o tardorromántico que domina la estética musical de la segunda mitad del XIX es el primero en su género en ser cuestionado por *antimoderno*.

Es cierto que el estilo neorromántico entraba en cierta contradicción con el *Zeitgeist*, el “espíritu del tiempo” que reclamaba Wagner para todas las artes, y en especial para la música. Durante la primera mitad del XIX, la música era “romántica” en un tiempo “romántico”. Sin embargo, en la segunda mitad, la música continuó siendo romántica en un tiempo ya no romántico, sino marcado por los enormes cambios sociales y culturales que tuvieron lugar precisamente a mediados de siglo. La Revolución Industrial, la Revolución de 1848, los nuevos movimientos sociales derivados de ellas y las diferentes corrientes de pensamiento que se imponen, con el positivismo, el materialismo y el realismo a la cabeza, situaron a la música neorromántica en una posición curiosamente anacrónica. La música, arte esencialmente romántico,

había devenido en arte atemporal, aunque no irrelevante. Por el contrario, su disociación respecto al espíritu dominante en la época le permitía llenar y cumplir una función espiritual, cultural e ideológica de gran magnitud.

Con contadas excepciones (el *Boris Godunov* de Mussorgsky sería una), ni el naturalismo ni el simbolismo tuvieron un gran efecto en la gran música producida en la segunda mitad del siglo XIX. El naturalismo fue extraño o ajeno a los movimientos musicales. Por supuesto, algunos escritores y pintores siguieron produciendo obras que podrían calificarse como románticas, pero no podían –ni pueden– compararse con la contemporánea música neorromántica de la época, que era considerada como la “gran música” de su tiempo. La música acrecentó su influencia precisamente porque se encontró en una posición de soledad o de aislamiento respecto a las principales tendencias de la época marcada por las consecuencias de la Revolución Industrial. En la era positivista donde la corriente neorromántica se asentó, la música pasó a crear un mundo alternativo, distinto –incluso opuesto– al prosaico mundo del día a día, la realidad trivial a la que la filosofía, la literatura o la pintura podían sin problema adherirse. De esa manera, la música se convirtió en un arte extraño dentro de un medio histórico y social antirromántico, y fue esta aparente contradicción la que atacaron con determinación las nuevas corrientes plenamente *modernas* que surgieron en las dos primeras décadas del siglo XX.

10

Modernos y antimodernos

El modernismo musical surgió como una reacción a esa estética neorromántica cuyo centro neurálgico sería la Viena imperial y sentó las bases de lo que a la postre acabaría siendo un enconado debate entre *modernos* y *antimodernos*. Desde la ruptura de los esquemas formales clásicos llevada a cabo por el cromatismo wagneriano, la evolución del arte musical estuvo caracterizada por una desenfrenada carrera en pos del progreso musical, la autonomía artística, y su correlato acabó siendo el paulatino aislamiento social. La revolución llevada a cabo por Schönberg y sus discípulos, y las posteriores co-

rrientes derivadas de ella, con el serialismo y las vanguardias de posguerra, impusieron, como hemos visto, una lógica tan implacable como arbitraria, creando un cisma entre quienes decidieron romper definitivamente con el sistema tonal sobre el que se había asentado la música occidental desde el Renacimiento y aquellos que mantuvieron fidelidad al mismo. Este pensamiento identificaba lo artísticamente valioso con lo moderno, y lo moderno con la ruptura, la disolución y la quiebra de la tonalidad. Por supuesto, la reputación de *modernos* fue adjudicada a estos últimos, mientras que a los otros –neoclásicos, postrománticos tardíos, neorrománticos y posteriormente minimalistas– se les marcó con el estigma de reaccionarios y fueron literalmente borrados del mapa.

Fueron muchos los que, de una u otra manera, oficiaron de jueces en tan singular aquelarre, pero coinciden las crónicas en otorgar a Theodor W. Adorno, el teórico –y músico aficionado– alemán, y a Pierre Boulez, el compositor y director francés, la preeminencia en el riguroso tribunal. Este último proclamó en los años cincuenta que *Schönberg est mort*, favoreciendo la preeminencia de Webern sobre su maestro y marcando la pauta hacia la radicalización de la vanguardia, que pretendía acabar con las últimas trazas de una tradición para crear una *nueva lógica* musical. Por su parte, Adorno se despachó a gusto contra todos aquellos compositores que no se habían plegado a los cánones de la *nueva música*, en especial con aquellos que gozaron de mayor aceptación popular, como Britten, Shostakovich, Stravinsky y, antes que ningún otro, Sibelius, a quien profesaba pública inquina y con quien se cebó con especial saña. Profeta de la modernidad “bien entendida”, para Adorno, en palabras de Alex Ross, “el único camino posible era el que Schönberg había trazado al arrancar el siglo.” En su libro de 1949 *Philosophie der neuen Musik* (*Filosofía de la nueva música*), el pensador alemán se había dedicado a atacar con virulencia a la corriente neoclásica practicada desde los años veinte por numerosos creadores, con Hindemith y Stravinsky a la cabeza. El juego con los modelos del pasado de los neoclásicos y su pertinaz insistencia en la tonalidad eran condenados por Adorno y su cuadrilla

como productos de una mentalidad protofascista, mientras que la *nueva música* tenía como misión eliminar cualquier vestigio del un pasado culpable. El advenimiento de los fascismos, con sus violentos ataques a la música *moderna*, y la posterior hecatombe de la segunda guerra mundial, acabaron de abrir una brecha desde entonces insalvable entre *modernos* y *antimodernos*, cuya consecuencia fue la ideologización del hecho artístico, que en música llegó a extremos delirantes e hizo mella en multitud de compositores, que se pasaron al bando *moderno* después de haber militado activamente en el *antimoderno*. Es el caso de Ernst Krenek, quien se convirtió al dodecafonismo tras un largo –y fructífero– periodo neoclásico, justificando el viraje más por razones de tipo ideológico que artístico (“para mejor distanciarse de la estética totalitaria”).

El caso de Sibelius es especialmente significativo. Pese a su enorme aceptación en Inglaterra, Escandinavia y los Estados Unidos (donde en su tiempo se le equiparó a Beethoven), su nombre ha sido durante décadas sinónimo de lo reaccionario en el ámbito musical alemán y francés. De nada servía que el público de cualquier latitud manifestase y corroborase su atracción por las imponentes sinfonías del gigante finés, ni que algunos estudiosos defendiesen con argumentos de peso la intrínseca modernidad de algunas de sus más grandes creaciones. Su música, según Adorno, nacía muerta, cubierta de sospechosas filiaciones totalitarias y, lo que es peor, era técnica y artísticamente insolvente (*amateurisch*). Superándose a sí mismo acusó a Sibelius de falta de unidad orgánica: “Sus temas, la mayoría triviales sucesiones de acordes carentes de toda plástica, se suceden sin acabar de armonizarse, más bien en unísono, en armonías estacionarias o en no importa qué recurso dispuesto en el pentagrama con objeto de evitar cualquier lógica en la progresión armónica”. No hace falta acudir a los numerosos ensayos que la música de Sibelius ha suscitado en los últimos años, en los que se hace hincapié precisamente en la poderosa organicidad de sus sinfonías y poemas sinfónicos y en lo incuestionable de su lógica sinfónica. Tampoco a la creciente popularidad de su música, presente

como casi la de ningún otro compositor del XX (con la excepción de Mahler) en los programas de conciertos y salas de grabación. Basta una atenta escucha a cualquiera de sus obras mayores para sentir lo desatinado del juicio adorniano.

No fue, como es evidente, la ideología lo que alimentaba la contumaz resistencia de los no convertidos a abdicar de la tonalidad, y su obstinación en seguir recurriendo a fórmulas del pasado. El espectro ideológico de los *antimodernos musicales* fue, por el contrario, en extremo variado, oscilando desde el izquierdismo pacifista de un Britten al conservadurismo de un Strauss. El propio Schönberg, mesías de la modernidad, fue un conservador en lo político, como lo fueron Richard Strauss o el propio Stravinsky –quien acabó, no obstante, abrazando el dodecafonismo y el serialismo al final de su carrera, aunque por razones estrictamente musicales, muy alejadas de las motivaciones políticas de un Krenek-. Por no hablar de todos los compositores de la esfera soviética, forzados a mantener una especial relación con la modernidad (que en síntesis era la de no tener ninguna) y que en todo caso no parecieron muy interesados por la nueva estética. La *excepción rusa*, que ha dejado un ininterrumpido reguero de *antimodernos*, de Scriabin a Schnittke, es hoy en día objeto de veneración por su culto pertinaz a la tradición dentro de un medio esencialmente hostil, muy distinto al de las otras grandes *periferias*, la inglesa y la americana, cada una de las cuales creó también su propio dique de contención frente a la vanguardia francoalemana (la primera reivindicando la tradición local y la segunda mediante el recurso a la infiltración de las músicas populares, jazz, rock y pop especialmente, y cuyo mayor exponente sería la escuela minimalista).

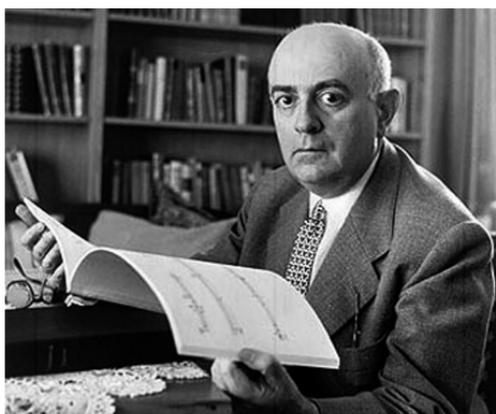
En los albores del siglo XXI entendemos más bien esa resistencia activa de los compositores *antimodernos* como el acto de defensa de una verdad que quería serles arrebatada en virtud de un dogma universal. Fueron escépticos a los cantos de sirena de una modernidad que pretendía hacer tabla rasa de una tradición secular y convertir la música en un laboratorio, librada a especulaciones sin fin y definitivamente

alejada del propósito social al que debía servir. Persistieron en su empeño de acudir a los modelos del pasado y jugar con las formas clásicas, haciendo surgir lo nuevo del interior de lo viejo, en un proceso natural que el arte no ha dejado de perseguir desde los tiempos más remotos. Hoy, las obras de Britten, de Shostakovich, de Rachmaninov, de Prokofiev nos parecen más visionarias que las de cualquier vanguardia, y vemos en esos compositores, en su día vilipendiados, a “los verdaderos modernos, que no se dejan engañar por lo moderno, que están siempre alerta”. No en vano Compagnon recuerda en su libro las palabras de Roland Barthes al confesar su deseo de situarse en *la retaguardia de la vanguardia*: “ser de vanguardia significa saber lo que está muerto: ser de retaguardia significa amarlo todavía”.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

14

- Theodor W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz.
- Daniel Albright (ed.), *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, The University of Chicago Press, 2004.
- Antoine Compagnon, *Los antimodernos*, Barcelona, El Acanalado, 2007. Traducción de Manuel Arranz.
- Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism*, University of California Press, 1980. Traducción al inglés de Mary Whittall (original de 1974).
- James MacMillan, “Music and Modernity”, *Standpoint* (2009), <http://standpointmag.co.uk> (última consulta: noviembre de 2014).
- Claus-Steffen Mahnkopf, “Musical Modernity from Classical Modernity to the Second Modernity: Provisional Considerations”, en Franklin Cox, Dániel Péter Biró y otros (eds.), *The Second Century of New Music: Search Yearbook Volume I*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2011.
- Alex Ross, *El ruido eterno*, Barcelona, Seix Barral, 2009. Traducción de Luis Gago.



Theodor W. Adorno.



Jean Sibelius en 1950.



Arnold Schönberg, Los Ángeles, 1948.



Ernst Krenek.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 7 de enero de 2015. 19:30 horas

Neoclasicismo

I

Ernst Krenek (1900-1991)

Reisebuch aus den österreichischen Alpen Op. 62

Motiv

Verkehr

Kloster in den Alpen

Wetter

Traurige Stunde

Friedhof im Gebirgsdorf

Regentag

Unser Wein

Rückblick

Auf und Ab

Alpenbewohner

Politik

Gewitter

Heimweh

Heisser Tag am See

Kleine Stadt in den südlichen Alpen

Ausblick nach Sü+den

Entscheidung

Heimkehr

Epilog

17

Florian Boesch, *barítono*

Roger Vignoles, *piano*

NEOCLASICISMO

El neoclasicismo musical es la otra gran tendencia, junto al expresionismo atonal de Schönberg y su escuela, que a principios del siglo XX se impone como inequívocamente *moderna*. Su puesta de largo es el estreno en París, el 15 de mayo de 1920, del ballet *Pulcinella* de Igor Stravinsky. Si bien, en los años posteriores al estreno de *La consagración de la primavera* en 1913, el músico ruso había producido una serie de obras que tomaban elementos del folclore ruso como materia prima para crear un lenguaje musical completamente renovado (*Las bodas*, *Renard* o *La historia del soldado* serían los ejemplos más destacados), con *Pulcinella* Stravinsky daba un paso adelante al insertar su propio discurso musical dentro de un molde literalmente arrancado de un capítulo de la historia de la música. En el caso de *Pulcinella*, el molde elegido es el barroco italiano del XVIII encarnado en la figura de Giovanni Battista Pergolesi (aunque con posterioridad se ha comprobado que las fuentes musicales de *Pulcinella* se hallan no tanto en Pergolesi como en sus contemporáneos –y menos conocidos– Domenico Gallo, Alessandro Parisotti o Carlo Ignazio Monza).

La esencia del neoclasicismo –algunos prefieren referirse a este movimiento como “neotonalidad”– consistía en la completa renovación y actualización de las formas clásicas a partir de un nuevo empleo de la práctica tonal independizada de las funciones tradicionales que determinaron esas formas en un principio. El recurso a estas formas clásicas podía abarcar –como de hecho sucedió– la historia de la música en su totalidad, desde los modelos medievales hasta las más recientes músicas populares y urbanas (con el jazz importado de Norteamérica a la cabeza) y su objetivo era elaborar un comentario contemporáneo, enteramente nuevo, a veces satírico, otras simplemente elegante o decorativo, sobre la música y el arte. De carácter profundamente antirromántico, el neoclasicismo reivindicaba la artesanía por encima incluso de la inspiración, y mostraba un irreverente respeto por la tradición. En sus obras neoclásicas, Stravinsky apenas dejó un periodo histórico por explorar, desde las antífonas medievales a

la ópera italiana o el romanticismo ruso. La palabra parodia podría utilizarse con referencia a estos trabajos si la entendemos en su sentido original, es decir, el uso y la transformación de un material preexistente, que no implica necesariamente la sátira. La técnica de la parodia fue una manera reconocida de escribir música durante el Renacimiento, y fue practicada en otras artes (el modelo homérico que sirve de armazón a James Joyce para escribir su *Ulises* es otro ejemplo). La estética neoclásica es más bien la de un arte en segundo grado, un arte acerca del arte, o más precisamente, sobre la experiencia del arte. Hay en ello un algo de nostalgia atenuada por la ironía y el recurso a un humor del que carecían tanto el severo método atonal como el dramático estilo tardorromántico. Decadente a la vez que edificante, el neoclasicismo pudo con justicia reclamar sus credenciales modernas y, de hecho, durante la década de los veinte ocupó un lugar de privilegio en la vanguardia musical europea. En pocos años, sin embargo, fue víctima del desdén de los nuevos sanedrines musicales y del acecho sangriento de los fascismos

Desde sus inicios, el neoclasicismo tuvo una vocación más internacional y cosmopolita que el expresionismo atonal (el objetivo de Schönberg al desarrollar el atonalismo era “garantizar la supremacía de la música alemana durante otros cien años”) y compartía con el nacionalismo musical, que había irrumpido con fuerza en los llamados países periféricos (los eslavos y balcánicos, los escandinavos, Inglaterra y España), su voluntad de diálogo con el pasado. En Francia y Alemania, países que, dada su centralidad, no necesitaban recurrir a una tradición popular, el neoclasicismo adquirió tintes más abstractos y lúdicos, también más urbanos, y sus principales reflejos fueron, en Francia, la música del Grupo de los Seis, y en Austria y Alemania, las creaciones del proteico Hindemith, del elemental y pedagógico Carl Orff y –aunque su paso por esta tendencia fue relativamente breve– del camaleónico **Ernst Krenek** (1900-1991).

Longevo y prolífico autor vienés cuya biografía cubre casi por entero el siglo XX, Krenek saltó a la fama en 1927 con el estreno

en Leipzig de su ópera *Jonny spielt auf*, inspirada en el emergente mundo del jazz y protagonizada por un violinista negro. La obra situó a su autor en el centro del debate estético de la época. Muy ligado en su juventud a la élite musical vienesa de su tiempo –fue amigo de Alma Mahler y contrajo matrimonio en 1924 con su hija Anna, de quien se divorciaría apenas nueve meses después– Krenek fue uno de los *enfants terribles* de la música centroeuropea de entreguerras, dividida entonces entre los partidarios de la ruptura tonal de Schönberg y sus discípulos, los herederos de la tradición romántica del XIX –con Strauss y Pfitzner como principales valedores–, y el neoclasicismo urbano de Hindemith.

Krenek atravesó en rápido zigzag todas esas corrientes estéticas y muchas otras; lo suyo fue una incesante mutación de estilos que lo llevó en sus últimas décadas por los terrenos de la música serial, aleatoria y electroacústica, a las que hizo coexistir con los modelos tradicionales. Autor de un vasto catálogo en el que sobresalen sus veintidós óperas, cinco sinfonías, ocho cuartetos de cuerda y siete sonatas para piano, Krenek practicó en sus inicios la estética tardorromántica (verosímilmente bajo el influjo de su maestro Franz Schreker, con quien estudió en Viena y Berlín entre 1916 y 1923) a la que siguió, a comienzos de los veinte, un periodo marcado por el atonalismo. A mitad de la década, y como consecuencia de un viaje que realizó en 1924 a Italia, Suiza y Francia, el músico efectúa un nuevo viraje y se suma a la tendencia neoclásica, produciendo vigorosas obras neobarrocas. En su libro autobiográfico *Selbstdarstellung*, publicado en 1948 en Zúrich, Krenek se refiere a ese viaje:

Me sentí fascinado por aquellos elementos de la vida cultural francesa que representan para mí el feliz equilibrio, la medida perfecta, la elegancia y la claridad. A la luz de esta nueva aproximación, la música tenía que adaptarse a las necesidades de la comunidad para la cual estaba escrita; tenía que ser beneficiosa, entretenida y práctica.

Renunciando al estilo denso, dramático y profundamente subjetivo que exhiben obras como la *Sinfonía n.º 2* (1922) o la

ópera *Orpheus und Eurydike* (1923), Krenek se aplica a una escritura dominada por la sencillez y la claridad, de vocación utilitaria (entroncada por tanto en la llamada *Gebrauchsmusik*, literalmente “música para usar”), con la duotonalidad como base técnica y que buscaba no tanto agradar a las élites musicales como conectar con la masa popular que bullía en las grandes ciudades. Eran años en los que el jazz importado de los Estados Unidos causaba furor en las metrópolis europeas, y su influencia se había dejado sentir en muchos compositores, empezando por el propio Stravinsky. Krenek demostró tener olfato al incorporar ese mundo en su ópera de 1927 y cosechó con *Jonny spielt auf* el mayor éxito del teatro musical alemán de entreguerras, con más de cuatrocientas representaciones en el curso de unos pocos meses.

Sin embargo, la superficie jazzística y urbana de *Jonny* camuflaba un lenguaje musical de corte postromántico, sobre todo en su tratamiento vocal. El neoclasicismo de Krenek parecía inclinarse inequívocamente hacia el siglo XIX alemán, y en los años posteriores a *Jonny* el autor produjo obras como el *Triophantasie Op. 63*, la ópera *Leben des Orest Op. 60* o el ciclo de canciones *Reisebuch aus den österreichischen Alpen (Diario de viaje de los Alpes austriacos) Op. 62*, escritas las tres en 1929, que utilizan los grandes modelos decimonónicos alemanes a la manera en que Stravinsky utilizó a Glinka y a Tchaikovsky, para efectuar una personal visita a ese capítulo musical del que se consideraba heredero. En el caso del *Libro de viaje*, el modelo era inequívocamente el paradigma del Lied romántico, Franz Schubert, cuyo *Viaje de invierno* se deja sentir desde los primeros compases de *Reisebuch* y permea la obra en su totalidad.

El interés de Krenek por la música de Schubert se remonta a 1921, cuando el compositor aceptó el encargo del pianista Eduard Erdmann de completar la inacabada y fragmentaria *Sonata para piano en Do mayor D 840, “Reliquie”* del autor de *La muerte y la doncella*. Teniendo en cuenta su posterior negativa a la petición de Alma Mahler de completar la *Décima* de su marido –intimidado quizá ante tamaña responsabili-

dad— el trabajo sobre la sonata de Schubert adquiere un especial significado; unos años después, poco antes de la composición de *Reisebuch*, Krenek pronunciaría en Berlín un ciclo de conferencias sobre su ilustre antepasado musical.

Krenek inició la composición de la obra durante un viaje que realizó en la primavera de 1929 por los Alpes austriacos. Él mismo escribió los textos de las veinte canciones, como por lo demás hizo con la mayor parte de sus obras dramáticas y vocales. Autor de un corpus literario y ensayístico que —en palabras de su biógrafo Friedrich Saathen— “puede equipararse en amplitud a la obra completa de Bertold Brecht”, el talento como escritor de Krenek fue decisivo en el desarrollo de su música y le permitió efectuar sus virajes estilísticos con una gran autonomía creativa. La composición de *Reisebuch* se completó en julio de ese año, en apenas veinte días, y es la sensación de inmediatez —tanto de los textos como de la música— uno de los mayores activos de la obra. La secuencia reproduce con nitidez el esquema del diario de viaje, a lo largo del cual se alternan en azarosa secuencia la reflexión personal (con el tema de la búsqueda de la identidad como principal motivo), la impresión subjetiva, la contemplación y la descripción. La estructura general de *Reisebuch aus den österreichischen Alpen*, como ha señalado Reinhard Schmiedel, recuerda la de una novela corta y Krenek logra dar la impresión de que el oyente acompaña al viajero en su periplo.

El modelo, como se ha señalado, es el Schubert de *Winterreise*, ya desde los primeros acordes de la canción que abre el ciclo, “Motiv”, cuya tonalidad, Mi bemol mayor (muy distinta sin embargo del Re menor con que arranca *Viaje de invierno*), mantiene una función estructural que sostiene el armazón de la obra. Lejos sin embargo de la sombría y desoladora soledad en la que se encuentra el *Wanderer* de Schubert, el viajero de Krenek incorpora en sus reflexiones y notas algo de la despreocupada e indolente visión del turista moderno. Hay, por supuesto, momentos sombríos y algunas de las canciones son de una sobrecogedora gravedad, como la lúgubre número 6, “Friedhof im Gebirgsdorf” (“Cementerio en el pueblo de montaña”) o la extraordinaria número 3, “Kloster

in dem Alpen” (“Monasterio en los Alpes”); son frecuentes los sentimientos de inquietud, nostalgia y soledad que a menudo acompañan al viajero. Aquí y allá nos encontramos con apuntes o impresiones de viaje que describen el avance del autobús por las escarpadas rutas, celebran el vino local o dibujan algunos rasgos de los habitantes de esas remotas regiones, con puntos de vista imbuidos de una banalidad turística. De pronto, sin embargo, surge la reflexión visionaria, como en la tremenda “Politik” (número 12), donde Krenek anticipa con sorprendente precisión el desastre que estaba a punto de cernirse sobre Alemania y sobre él mismo: “es kommt immer schlimmer, und wir werden untergehen [...] Bruder, hört, es ist die höchste Zeit!” (“todo será cada vez peor [...] ¡Escucha, hermano, esta es nuestra última oportunidad!”).

La única cita directa de la música de Schubert en *Reisebuch* la hallamos en la canción número 8, “Unser Wein” (“Nuestro vino”), cuya melodía inicial está directamente tomada de la *Marcha para dos pianos Op. 27* del autor romántico. Pronto, la cita se bifurca por imprevistos senderos armónicos, haciendo uso de una técnica basada en la intersección de lo predecible y lo azaroso que el autor desarrollaría en profundidad más adelante. En la última de las canciones del ciclo, “Epílogo”, series de doce notas que acompañan a las palabras “El día siguiente a mi retorno me dirigía al pueblo vinícola del este de la ciudad”, rompen bruscamente con todo el curso previo del ciclo y parecen abrir vías hacia un nuevo cambio de estilo que cristalizaría un año más tarde en el ciclo de canciones *Gesänge des späten Jahres* (1931), en el que, por primera vez, Krenek introdujo de manera sistemática la técnica dodecafónica en su música.

En marzo de 1933, un día después de que los nazis tomaran el control total del Reichstag, Krenek huyó precipitadamente de Alemania y su música se incorporó a la oprobiosa lista de “música degenerada” (*Entartete Musik*) instaurada por el régimen y consecuentemente prohibida. Fue el preludio del definitivo exilio del compositor a los Estados Unidos, país en el que permanecería hasta su muerte en 1991, y del que en 1945 adoptó la nacionalidad.

TEXTOS DE LAS OBRAS

ERNST KRENEK

Reisebuch aus den österreichischen Alpen Op. 62

Motiv

Ich reise aus, meine Heimat zu entdecken.

So ist's mit uns:

Unglaube gegen uns selbst ist zutiefst in uns verwurzelt,

was anderen selbstverständlich, ist uns Problem:

ob wir daheim sind wo wir geboren.

Zusammengebraut aus verschiedenstem Blut,

mit vielem begabt, doch mit Zweifel zumeist,

irren wir hin und her, suchend uns selbst und die Heimat,

24

und kennen am Ende fast alles,

nur nicht das Land, dem wir gehören.

So reis' ich aus der Stadt

in die Berge, die in mein Fenster schauen

und den Horizont unsrer Tage freundlich umschließen,

neugierig, ob ich's finde:

mein Vaterland.

Verkehr

Mit der Bergbahn geht's elektrisch immer höher,

immer höher durch den Wald, über die frühlingbunten Wiesen.

Hart am Abhang schleicht sie hin so still und reinlich,

als war sie selbst ein Stück Natur

und nicht hingesezt von Menschen.

Noch lieber fahr ich aber Automobil:

das geht schön langsam, und man spürt das durchmessene Land.

Doch im Postauto erst lernst du die Menschen kennen.

Die Härten des Fahrplans mildert sozialer Sinn der Passagiere,

und so steigt immer noch einer auf,

immer noch einer,

immer noch,

immer,

mit einem Witz scheuchend die Qual der Enge.

Der Chauffeur kann kaum zu seinen Hebeln,

und auf der unmöglich steilen, alten Straße

rutscht der Wagen oft bedenklich.

Doch es geht, es geht schon – nur Geduld!

Und jeder kommt ans Ziel und lächelt freundlich.

Diario de viaje de los Alpes austriacos

Motivo

Parto de viaje para descubrir mi tierra natal.

Tal es nuestro destino:

la incredulidad hacia nosotros mismos está profundamente arraigada
[en nosotros,

lo que para otros es evidente nos resulta un problema:

si nuestra casa está allí donde hemos nacido.

Frutos de la mezcla de sangres muy diversas,

con múltiples talentos, pero generalmente con dudas,

vagamos de acá para allá, en busca de nosotros mismos y de nuestra

[tierra natal,

y al final conocemos casi todo

excepto la tierra a que pertenecemos.

Por eso salgo de la ciudad

rumbo a las montañas, que observan tras mi ventana,

enmarcando amablemente el horizonte de nuestros días,

llenas de curiosidad, si voy a encontrarla:

a mi patria.

En marcha

Con el ferrocarril de montaña, la electricidad te sube cada vez más arriba,

ascendiendo sin parar surcando bosques, sobre los prados coloreados

[por la primavera.

Aferrado a la pendiente, avanza sigiloso tan queda y limpiamente

como si él mismo fuera una parte de la naturaleza

y no lo hubieran puesto allí los hombres.

Pero me gusta aún más viajar en automóvil:

es bonito conducir despacio para sentir la tierra que atraviesas.

Pero sólo en el coche de correos conoces a la gente.

La sociabilidad de los pasajeros suaviza la dureza del plan del viaje,

así que no cesa de subir uno tras otro,

y otro más,

y otro,

sin cesar,

con un chiste para ahuyentar el martirio de las estrecheces.

El conductor apenas maneja sus palancas,

y en el viejo camino increíblemente escarpado

el coche se desliza a menudo de forma preocupante.

Pero avanza, sigue adelante: ¡sólo hace falta paciencia!

Y todos llegan a su destino y sonríen cordialmente.

Unbedankt geschieht so die schwerste Arbeit,
denn wem soll man es auch rühmen,
dass die Straße wüst und gefährlich,
der Lenker aber kühn und prächtig ist?
Der Durchschnitt findet Antwort nur.
So aber ist dies Volk,
dass es durch Talent den Mangel und die eigne Indolenz besiegt.

Kloster in den Alpen

Riesengroß liegt das Kloster da im Tal,
unverrückt und nicht berührt vom Strom der Zeit.
Zwar haben sie auch alles:
Wasser, elektrisches Licht, Telephon und den Rest;
doch sind sie der Technik Sklaven nicht wie wir.
Im ewig stillen Saal, zwischen hunderttausend Büchern,
während freundlich die Mittagssonne auf altersgrauen Bänden spielt,

erklären elegante Mönche mit wohlberechtigtem Hochmut
dem hergelauf'nen Pöbel,
was zu zeigen sie ihm gut finden.
Kühl entfernen sie sich,
und unentschleiert bleibt das Geheimnis,
das in dem Riesenbau du walten fühlst.
Abends dann beim Wein im Klosterkeller magst du nachdenken,
was für ein sinnlos Leben du führst.

Wetter

Unverbindlich ist das Wetter in den Alpen,
nicht bequem und nicht dem Wunsch des Reisenden entgegenkommend.
Unverlässlich wie ein Lieferant,
wechselt es von Stunde zu Stunde,
von Tal zu Tal.
Niemals lässt es uns vergessen,
dass wir in einer unwirtlichen Zone hausen,
dass unser Leben nur ein halbes Leben ist,
weil ihm die ewige Sonne fehlt.
Geduld, Geduld wird hier gelernt,
wenn wieder und wieder sich die Berge in die grauen Schleier hüllen
und der stille Regen niedertropft.
Dann wird es plötzlich hell des Abends,
man ist des schönen Morgens sicher,
doch in der Frühe regnet's wieder...

Traurige Stunde

Nicht jeder Reisetag ist schön und festlich,
manchmal überfällt mich Bangen,
grundlose Unrast, und das Herz wird schwer.

*El trabajo más duro queda, por tanto, sin agradecer,
porque, ¿ante quién puede alguien vanagloriarse
de que el camino es terrible y peligroso,
pero que el conductor es audaz y portentoso?
Solo el término medio encuentra respuesta.
Pero así son esta gente,
que superan las carencias y la propia indolencia a fuerza de talento.*

Monasterio en los Alpes

*Imponente y gigantesco se eleva el monasterio allá en el valle,
inmutable e inmune a la corriente del tiempo.
Pero también lo tienen todo:
agua, luz eléctrica, teléfono y todo lo demás;
aunque no son esclavos de la técnica como nosotros.
En la sala eternamente silenciosa, entre su centenar de miles de libros,
mientras la luz del mediodía juega amablemente sobre los viejos
[volúmenes engrisecidos,
elegantes monjes explican con bien justificada arrogancia
a la plebe que la recorre
aquello que les parece bien mostrarle.
Se alejan fríamente,
y permanece oculto el secreto
que tú sientes reinar en el gigantesco edificio.
Por la tarde, tomando un vino en la posada del monasterio, puede
[que reflexiones
sobre qué vida sin sentido estás viviendo.*

27

Tiempo

*El tiempo en los Alpes no hace concesiones,
no es cómodo y no complace los deseos del viajero.
Tan poco fiable como un proveedor,
cambia de hora en hora,
de valle en valle.
Nunca nos permite olvidarnos
de que vivimos en una tierra inhóspita,
de que nuestra vida es solo media vida,
porque le falta el eterno sol.
Aquí se aprende la paciencia
cuando, una y otra vez, las montañas se ocultan bajo un velo gris
y cae la lluvia silenciosa.
Luego aclara de repente al atardecer
y uno está seguro de que la mañana será hermosa,
pero al amanecer vuelve a llover...*

Hora triste

*No todos los días de viaje son bonitos y festivos,
a veces me asaltan miedos,
un desasosiego sin motivo, y el corazón me pesa.*

Ist es nicht vermessen, nur aus Neugierde zu reisen,
sich in anderer Menschen Kreis zu drängen,
nur um nachzuschauen, wie es da ist?
Wie, wenn sie mich fragen:
»Nun, du Fremder, Zugereister!
Was bringst du uns? Was willst du hier?
Kein nützliches Geschäft? Kein Grund? Nur Neugier?«
Was dann?
Und wenn daheim zur Strafe alles fehlgeht,
Unordnung und Wirrnis meine Heimstätte rasch überwuchern,

was geschieht?
Nachts im fremden Zimmer lieg ich dann
und kann nicht schlafen,
ringsum die Gespenster wachsen immer höher,
wachsen immer höher, wachsen und ersticken mich.
Das Wandern bringt uns noch näher dem Tode
als die Lebensstunde sonst,
und jeder Abschied, sei es vom Geringsten,
ist ein Stückchen Tod,
dem endgültigen vorgestorben.

Wieder ein Ding weg aus dem so engen Kreis!
Alles wird heruntergelebt und ist dann fort,
unwiederbringlich, unwiederbringlich, unwiederbringlich fort!
Das frühe Morgenlicht scheucht die Gespenster.
Nach kurzem Schlaf ruft dann vielleicht die Sonne
zu der neuen Unternehmung, und das Trübe ist vergessen!

28

Friedhof im Gebirgsdorf

Selbst die Toten in dem kleinen Kirchhof müssen noch bergabwärts liegen,
weil der karge ebne Boden den Lebenden dienen muß.
So ist sogar die letzte Ruh ein halbes Stehn
und hart und mühsam wie das saure Leben war.
Auf der Gräber dürrer Glatze picken magre Hühner,
an den Kreuzen trocknet Kinderwäsche.
Und nicht einmal „ewig“ ist die so gestörte Ruhe,
denn nach zehn Jahren wird, was blieb, von neuem ausgescharrt,
denn in die Grube drängt der frische Leichnam.
Im düstren Beinhaus wird sodann das lockere Skelett zerrissen,
die kahlen Schädel liegen oben,
unten wirr in Haufen das Gebein.
Gegen fünfzig Groschen Eintritt könnt ihr euch die Reste anschauen,
und so arbeiten noch die Toten.
Wie muss einst Auferstehung sein in diesem Tal der Schmerzen,
wenn all die stumm ertrag'ne Not empor sich reckt
und diese Toten ihre Gräber aufsprengen,
und die Riesenleichensteine, diese ewigen Alpen, einstürzen?
Verwirrt stolpert man ins Sonnenlicht und versteht,
dass auch die Lebenden hier nicht sehr lustig sind.

¿No es presuntuoso viajar sólo por curiosidad,
inmiscuirse en las vidas de otras personas
sólo para mirar qué es lo que pasa dentro de ellas?
¿Qué pasa si me preguntan?:
“¡Eh, tú, forastero, recién llegado!
¿Qué nos traes? ¿Qué quieres hacer aquí?
¿Ningún negocio de provecho? ¿Ninguna razón? ¿Pura curiosidad?”
¿Y entonces, qué?
Y si en casa todo va mal como castigo,
si el caos y el desorden se apoderan rápidamente y por completo
[de mi hogar,

¿qué es lo que va a pasar?
Luego me acuesto de noche en una habitación extraña
y no puedo dormir,
a mi alrededor los fantasmas crecen y se vuelven cada vez más altos,
se vuelven cada vez más altos, crecen y me ahogan.
Caminar sin rumbo nos acerca aún más a la muerte
que ninguna otra hora de la vida,
y cada despedida, aunque sea de lo más pequeño,
es un pedacito de muerte,
un anticipo del fin definitivo.
¡Una vez más una cosa se desgaja del círculo tan estrecho!
Todo se vive cada vez menos y luego se pierde,
¡irreparablemente, irreparablemente, irreparablemente perdido!
La temprana luz del alba espanta a los fantasmas.
Tras un breve sueño, el sol llama quizás entonces
a la nueva experiencia, ¡y se olvida la tristeza!

Cementerio en el pueblo de montaña

Hasta los muertos en el pequeño cementerio han de yacer cuesta abajo,
porque el escaso suelo llano debe reservarse para los vivos.
El último reposo se vuelve así incluso un seguir medio de pie,
y duro y penoso como lo era la áspera vida.
Pollos enjutos picotean en las peladas calvas de las tumbas,
la ropa de los niños se seca colgada en las cruces.
Y el reposo así perturbado ni siquiera es “eterno”,
porque después de diez años se excava de nuevo cuanto quedara,
pues apremia el nuevo cadáver para entrar en la fosa.
En el lóbrego osario se separan luego los trozos del deslavazado esqueleto,
los cráneos pelados se ponen arriba,
debajo, desordenadamente, se apilan los huesos.
Pagando unos céntimos podéis entrar a ver los restos,
y así los muertos siguen trabajando.
¿Cómo habrá de llegar un día la resurrección a este valle de lágrimas,
cuando toda la muda pena soportada se estira hacia arriba
y estos muertos abren por la fuerza sus tumbas,
y las gigantescas lápidas fúnebres, estos Alpes eternos, se desmoronan?
Confuso, te topas con la luz del sol y comprendes
que los vivos no sean aquí tampoco muy alegres.

Regentag

Es gibt Regentage, die sehr schön sind.
Morgens zwischen acht und neun
zeigt sich die Sonne zwischen feuchten Schleiern.
Bald entschwindet sie dem Blick
und trüb und trüber senken sich die Wolken.
Langsam fängt es an zu regnen,
und man weiß; nun hört's bis abends nimmer auf.
Unrast, Unternehmungslust und Neugier geh'n auf Urlaub,
und ein stiller Ruhetag wird heute sein.
Das Nahe, Kleine, Einzelne empfiehlt sich der Betrachtung:
eine Pfütze auf dem Weg, das wachsende Bächlein im Straßengraben,
eine Bäuerin mit einem Parapluie.
Nachmittag sitz ich dann am Fenster,
in der Karaffe glänzt der dunkelrote Wein,
den man geruhsam trinkt, nichts als dem Ablauf der Stunden zugewandt.
O wunderschöner Ruhetag, friedevolles Plätschern auf dem Dach
und Müßiggang, den man nur hier genießt!

Unser Wein

30

Von Süd und Ost belagert stürmisch unsre Alpen unser Wein.
Da ist der weiße Wein von Wien und Gumpoldskirchen,
der von Krems, aus der Wachau,
dann die von Baden, Soos, Pfaffstätten
und der rote von Vöslau,
und weiter dann im Süden unsrer Steiermark das Hochgewächse von Luttenberg.
Zumeist verachtet von den Fremden wie das meiste, das wir haben,
weil zu anspruchslos im Äußern ist die Gabe,
ist köstlich unser Wein
nur dem, der ihn zu finden weiß.
Nichts ist so schön,
als wie im frühen Sommer durch das Weingebirg zu geh'n,
wo auf unabsehbar schrägen Flächen emsig still und unverdrossen
an grauen Stecken grüne Männlein aufwärts klimmen.
Weiße Rebhäuschen, schmuck und zierlich,
unterbrechen ihre holde Pilgerfahrt,
und noch ganz oben, wo schon der schwarze Nadelwald herrschen will,
drängt sich ein schmaler Weinberg zwischen die Föhren,
bietet sich der Sonne dar..

Rückblick

Was hab ich bis jetzt nun gefunden?
Innre Ruh hat sich nicht eingestellt.
Wir in der Zeiten Zwiespalt haben es schwer.
Stadtgeboren, angehängt dem Betrieb der Zeit,
sehn wir da draußen in den Bergen
überall die unerreichbaren Quellen des Lebens,
in jedem Haus das Zeugnis besserer, noch naturverbundner Zeiten.

Día de lluvia

Hay días de lluvia que son muy hermosos.
Por la mañana, entre las ocho y las nueve,
se muestra el sol entre húmedos velos.
Enseguida desaparece de la vista
y las nubes se hunden, volviéndolo todo cada vez más gris.
Lentamente empieza a llover,
y ya se sabe: no dejará de hacerlo hasta la tarde.
Inquietud, afán emprendedor y curiosidad quedan aparcados,
y hoy va a ser un apacible día de descanso.
Lo cercano, pequeño, concreto se ofrece a la contemplación:
un charco en el camino, la torrentera que no cesa de crecer en la cuneta,
una campesina con un paraguas.
Luego me siento por la tarde junto a la ventana,
en la garrafa brilla el vino rojo oscuro,
que me bebo tranquilamente, sin hacer otra cosa que dejar pasar las horas.
¡Oh, maravilloso día de descanso, pacífico repiqueteo sobre el tejado
y ociosidad que sólo aquí se disfruta!

Nuestro vino

Por el sur y el este, nuestro vino sitia tempestuosamente a nuestros Alpes.
Está el vino blanco de Viena y Gumpoldskirchen,
el de Krems, en el valle de Wachau,
luego los de Baden, Soos, Pfaffstätten
y el tinto de Vöslau,
y luego más allá, en el sur de nuestra Estiria, el Hochgewächs de Luttenberg.
La mayoría de las veces despreciado, como gran parte de lo que tenemos,
porque el don tiene una apariencia sin demasiadas pretensiones,
nuestro vino es delicioso
sólo para quien sabe encontrarlo.
No hay nada tan hermoso
como recorrer al comienzo del verano las colinas de viñedos,
donde, por las vastas pendientes, laboriosos, incansables y en silencio,
trepan hacia arriba, junto a los palos grises, hombrecillos verdes.
Cabañitas blancas, preciosas y delicadas,
interrumpen su dulce peregrinaje,
y arriba del todo, donde ya quiere reinar el bosque de coníferas,
un estrecho viñedo sigue abriéndose paso entre los pinos silvestres,
ofreciéndose al sol...

Mirada hacia atrás

¿Qué es lo que he encontrado hasta ahora?
Aún no se ha dejado sentir la paz interior.
Nosotros lo tenemos difícil en el dilema de estos tiempos.
Nacidos en ciudades, enganchados al ajetreo del tiempo,
vemos por doquier aquí lejos, en las montañas,
las inalcanzables fuentes de la vida,
constatamos en cada casa la presencia de tiempos mejores, aún ligados
[a la naturaleza.

Ist denn für uns wirklich das Band unknüpfbar zerrissen?
Und den Niederbruch des Lebenswerts bejahen, die Verpöbelung des [Menschen?
Wer gibt Antwort, wohin wir gehören? Wohin?

Auf und ab

Auf und ab wie die Narren rennen die Menschen,
den Sommer über auf und ab in diesen Alpen,
als ob ein alter Fluch sie hetzte,
als ob man Platzpatronen hinter ihnen anbrennte.
Ungeduldig und beflissen nach den dürren Weisungen der Reisebücher,

Alpenführer, Fahrpläne und Prospekte
laufen sie herum, die einen hin, die andern her,
mehr leidend als genießend, und versichern:
„Ach wie schön! Ach wie schön!“
photographieren sich und dahinter auch wohl einen Berg
und sehen nichts, weil sie Ansichtskarten schreiben müssen.
Ein Geist der Menschenfeindschaft wächst riesig unter ihnen auf,
denn jeder, dem man begegnet, ist ein böser Konkurrent
für Autoplätze, Gasthaustische, bessres Essen,
Aussichtspunkte, Nachtquartier und alles übrige.

32 Die Sinnlosigkeit der Mühe steht auf den verdrossenen Gesichtern,
doch die weiß Gott von welchem Dämon
verhängte Pflicht wird stumpfsinnig erfüllt.
Gelangweilt verhüllen die großen alten Berge ihre Häupter,
wenn der Pöbel ihnen auf die Füße tritt.

Alpenbewohner (Folkloristisches Potpourri)

Die Alpen werden von wilden Nomaden bewohnt.
Mit ungeheurem Lärm kommen sie hergebraust,
Sommer und Winter spei'n die geduldigen Züge ihre Scharen aus.
Heuschrecken gleich bedecken sie das Land.
Mit unsäglicher Banalität schreien sie laut und deutlich in die Landschaft,

als wollten sie den Erdgeist wecken.
Selten sieht man Urbewohner, stumpf und mürrisch den Greu'l betrachten

und im Stillen den Gewinn berechnen, den sie den Fremden aus Norden,
die so seltsam sprechen, obgleich es deutsch sein soll,
aus der Tasche ziehen werden.
Was uns noch fehlt, sind Leute von drüben,
mit schwarzen Schiffskoffern, herdenweise, rücksichtslose, furchtbare.
Hätten wir „english church“ und „golf de haute montagne“
auch bei uns (mit achtzehn „holes“), sie würden lieblich sich zum Ganzen fügen.
Am Samstagabend wird das Berghotel im Handumdrehn zum Irrenhaus,

denn in dem Saale lassen, von dem Bier ermuntert,
alle Eingebornen einen desperaten Cantus steigen.

¿Se ha roto entonces para nosotros irremediablemente el vínculo?
¿Y hemos de asentir al desmoronamiento del valor de la vida, al envejecimiento
[de las personas?
¿Quién va a responder a dónde pertenecemos? ¿A dónde?

Arriba y abajo

Arriba y abajo va la gente corriendo como loca,
arriba y abajo todo el verano en estos Alpes,
como si les persiguiera una antigua maldición,
como si estallaran petardos tras ellos.
Impacientes y deseosos, siguiendo las áridas instrucciones de los libros
[de viaje,
guías de los Alpes, horarios y prospectos,
no paran de andar, unos por aquí, otros por allá,
sufriendo más que disfrutando, y aseguran:
“¡Ah, qué precioso! ¡Ah, qué precioso!”
Se hacen fotos y detrás hay incluso una montaña,
pero no ven nada, porque tienen que escribir tarjetas postales con las vistas.
El espíritu de la enemistad humana crece brutalmente entre ellos,
porque cualquier persona que se encuentre es un asqueroso competidor
para plazas de aparcamiento, mesas en la fonda, comida mejor,
vistas panorámicas, alojamientos para dormir y todo lo demás.
Lo absurdo del esfuerzo se refleja en los rostros malhumorados,
pero la obligación decretada Dios sabe por qué demonio
ha de cumplirse apáticamente.
Aburridas, las grandes y viejas montañas se cubren la cabeza
cuando las pisotea la plebe.

Habitantes alpinos (popurrí folclorista)

Los Alpes los habitan nómadas salvajes.
Llegan aquí a toda velocidad haciendo un ruido inmenso,
los pacientes trenes, en verano e invierno, escupen a sus manadas.
Cubren la tierra igual que saltamontes.
Con indescriptible banalidad, gritan clara y estentóreamente en medio
[del paisaje,
como si quisieran despertar al espíritu de la tierra.
Raramente se ve a los habitantes primigenios y, hoscos e impasibles,
[contemplan el horror
y calculan en silencio la ganancia que le sacarán
a estos extraños llegados del Norte
que hablan de un modo tan extraño, aunque debe de ser alemán.
Lo que aún nos falta es la gente de ultramar,
con maletas de barco negras, en rebaños, desconsiderados, horrorosos.
Si tuviéramos aquí también nosotros “english church” y “golf de haute montagne”
(con dieciocho “holes”), encajarían divinamente en el conjunto.
El sábado por la tarde el hotel de montaña se convierte en un manicomio en un
[santiamén,
porque en el salón, animados por la cerveza,
todos los nativos se unen en un cántico desesperado.

Auf der Veranda kräht ein altes Grammophon die neusten Schlager,
draußen aber krachen Motorräder wie Raketen auf dem Schlachtfeld,

die von ihnen abgesehen schwanken drecküberkrustet
wie Vorweltungetüme in den Speisesaal,
der vom Gebrüll der Barbaren dröhnt.
So muß Weltuntergang sein!

Politik

Ihr Brüder, hört ein ernstes Wort!
Muss denn in diesem Lande alles, alles Politik sein?
Sind wir gestraft für unsre Sünden mit unheilbarem Irrsinn?
Habt ihr denn ganz verlernt, zu leben um des Lebens willen?
Wir waren auserseh'n, Hirten zu sein für die vielen Völker
des Ostens und Südens, die mit uns vereint waren.
Wir haben die Aufgabe nicht erfüllt,
die Prüfung nicht bestanden, von schlechten Lehrern schlecht vorbereitet.
Die Strafe war fürchterlich. Oder habt ihr das vergessen?
Gedenket, Brüder, der Zeit, da uns Tausende fielen täglich,
[dem Mutwillen ausgeliefert!

Wie der Hunger uns gequält hat,
Elend, Kälte, Finsternis die einzigen Begleiter und Regenten unsres
[Lebens jahrelang!

34

Wie eure Kinder starben ausgehungert und erfroren,
wie die Greise auf der Straße fielen wie die Fliegen in der Herbstzeit,
wenn sie es nicht vorgezogen, sich an schlechten Stricken aufzuhängen.
Gut, wir haben die Peiniger verjagt,
doch ist euch Peinigung und Lust an Qual so sehr Natur geworden,

dass wir uns jetzt gegenseitig zerfleischen müssen?
Habt ihr denn alle Lust am Leben ganz verloren, wird kein Tag
[mehr ohne Galle sein?

Ihr Brüder, schickt den blutigen Hanswurst endlich heim,
beendet die Todesmaskerade, denn es ist genug jetzt!
Oder es kommt noch schlimmer, und wir werden untergehen.
Blickt hin gegen Westen, wo ein freies Volk auf freien Bergen wohnt,
und lernt von ihm, wenn es auch spät ist, bald ist es allzu spät!
Brüder, hört, es ist die höchste Zeit!
Und hat das blutige Gespenst sich endlich in die tiefste Höhle

dieser Berge verkrochen,
so lasst uns einen Stein davor wälzen, groß wie der Dachstein,
und an diesem Tag soll dann ein Lied erklingen,
wie man's in diesen Alpen noch nie gehört!
Brüder! Es ist höchste Zeit!

Gewitter

Plötzlich wird es schwarz zwischen den weißen Gipfeln,
Wolken, gelb und gefährlich, brechen herein von allen Seiten.

En la terraza, un viejo gramófono berrea las últimas canciones de moda,
a pesar de que fuera retumban motocicletas como misiles en el campo
[de batalla]
y los que se bajan de ellas entran cubiertos de barro tambaleándose
como monstruos prehistóricos en el comedor,
que retumba con el vocerío de los bárbaros.
¡Algo así habrá de ser el fin del mundo!

Política

¡Hermanos, oíd una palabra seria!
¿Es que en este país todo, todo debe ser política?
¿Hemos sido castigados por nuestros pecados con una locura incurable?
¿Es que habéis olvidado por completo vivir por la vida misma?
Fuimos elegidos para ser pastores de muchos pueblos
del este y del sur que estaban unidos a nosotros.
No hemos cumplido la tarea,
no hemos aprobado el examen, mal preparados por malos profesores.
El castigo fue terrible. ¿O es que lo habéis olvidado?
¡Recordad, hermanos, el tiempo en que caíamos a diario a millares,
[entregados a la perfidia]

¡Cómo nos ha atormentado el hambre,
misericordia, frío, oscuridad, los únicos acompañantes y soberanos de nuestra
[vida durante años]

Cómo morían vuestros hijos hambrientos y congelados,
cómo caían los ancianos en la calle como moscas al llegar el otoño,
si es que no preferían ahorcarse con cuerdas baratas.
Bueno, hemos expulsado a los torturadores,
pero, ¿es que la tortura y las ganas de sufrir se han vuelto algo tan natural
[para vosotros]

que tenemos ahora que despedazarnos unos a otros?
¿Es que habéis perdido por completo las ganas de vivir, no va a haber ya
un solo día sin hiel?

¡Hermanos, mandad de una vez a casa al payaso sangriento,
acabad con esta mascarada mortal, porque ya es más que suficiente!
O las cosas se pondrán aún peores y pereceremos.
¡Mirad hacia el Oeste, donde habita un pueblo libre en montañas libres,
y aprended de él, aunque ya es tarde, pronto será demasiado tarde!
¡Oíd, hermanos, este es el momento!
Y cuando el sangriento espectro se haya encerrado por fin en la cueva
[más profunda]

de estas montañas,
¡hagamos rodar antes una piedra, tan grande como el Dachstein,
y en ese día resonará entonces una canción
como no se ha oído aún jamás en estos Alpes!
¡Hermanos! ¡Este es el momento!

Tormenta

De repente, entre las cimas blancas, asoma el negro,
nubes, amarillas y peligrosas, irrumpen llegadas de todas partes.

Sturzbäche sendet der Himmel herab, brüllend wälzt sich der Donner
[von Berg zu Berg.
Entsetzt, mit nassen Füßen, wund, mit keinem trockenen Faden am Leib

flieht der lächerliche Stadtfrack talwärts
und denkt mit Recht, dass die Natur nicht für ihn gemacht ist.
Wetter, komm und reinige uns von Dummheit, Bosheit, schleichender
[Gemeinheit!
Gib uns die Klarheit wieder, dass der Regenbogen des Geistes strahle!
Die Bäume brausen gewaltig, dunkelbraun schwellen die Bäche,

das schwarze Verderben steht über uns!
Doch oben, fern durch den Regenschleier, schimmert blauer Himmel,
und die höchsten Spitzen ragen wie Gespenster.
Jetzt in gewaltigem Sturz braust das Licht nieder,
von der funkelnden Spitze auf den Gletscher herab,
an ungeheuren Abgründen schwarzen Schattens vorbei,
und die Sonne füllt mit unendlichem Glanz das Tal.

Heimweh

Manchmal, in all dem Großen, gewaltig Schönen
empfind ich Heimweh nach meiner Stadt.
36 Einfach und grad ist alles, groß und gewaltig auch in diesen Alpen.
Dort aber ist um alles noch ein Geheimnis, der Zauber dunkler,
[wirrer, prächtiger Geschichte.
In verborg'nen kleinen Dingen spiegelt sich noch heute
Größe, Glanz und Trauer alter, lang vergangner Zeiten.
Diesem alten Boden, seinem unverwüsteten Duft,
der in ewig neuer Gestalt Geist werden lässt,
spielend wie ein Gott mit Kostbarkeiten,
ihm vertrau ich, nicht der neuen Idee.
Dies weht mich an, wenn ich durch ihre Straßen geh,
da wo die niedern gelben Häuser stehen.
Durch das grüne Tor seh' ich in dem alten Hof den Lindenbaum.
Hier verbindet sich das Bild der Lebensfülle dem Gedanken der Weisheit,
die, im Engen sich erfüllend, alle Weite von selber hat.
Mag die Weite auch zertrümmert scheinen, unverloren bleibe der Geist!
Wer auch immer ihn verleugnet, ich bleib ihm treu.
Er wird sicher wieder gelten, wenn der Wahn dieser Zeit vorbei.

Heißer Tag am See

Hier ist alles weich und südlich,
und die Sonne scheint mit ungewohnter Glut.
Auf den Bergen schwebt jener leichte Dunst, den nur des Südens Sonne schafft,
und macht sie fern und durchsichtig.
Etwas wie Sicherheit glaub ich hier zu fühlen:
Eine Gnade beginnt ihre Flügel auszubreiten über das Leben,
und des Menschen Los ist nicht nur Kampf.

El cielo deja caer torrentes, el trueno rueda vociferante de montaña
[a montaña.
Horrorizado, con los pies empapados y llenos de ampollas, calado
[hasta los huesos,
el ridículo urbanita huye hacia el valle
y piensa con razón que la naturaleza no está hecha para él.
¡Tormenta, ven y límpianos de estupidez, maldad, vileza que
[se cuele a hurtadillas!
¡Devuélvenos la claridad, que brille el arcoíris del espíritu!
¡Los árboles braman terriblemente, los arroyos se hinchan
[de un marrón oscuro,
la negra perdición planea sobre nosotros!
Pero en lo alto, a lo lejos, al otro lado del velo de lluvia, brilla el cielo azul,
y las cumbres más altas sobresalen como fantasmas.
Ahora, en poderosa caída, la luz desciende a toda velocidad,
desde la cima resplandeciente hasta abajo, en el glaciar,
dejando atrás los enormes precipicios de negras sombras,
y el sol llena el valle con un resplandor interminable.

Añoranza

A veces, en medio de toda la grandeza, de la imponente belleza,
siento añoranza de mi ciudad.
Todo es sencillo y franco, grande e imponente también en estos Alpes.
Pero allí un misterio aún lo envuelve todo, el hechizo de una historia
[oscura, confusa, gloriosa.
En pequeñas cosas ocultas se reflejan todavía hoy
grandeza, esplendor y tragedia de antiguas épocas extintas hace mucho tiempo.
En este antiguo suelo, en su fragancia no devastada,
que se hace espíritu con formas eternamente nuevas,
jugando con tesoros como un dios,
en él confío, no en la nueva idea.
Cavilo sobre estas cosas cuando recorro sus calles,
allí donde se levantan las casas bajas amarillas.
Al otro lado del portón verde veo el tilo en el viejo patio.
Aquí se juntan la imagen de la plenitud de la vida con la idea llena de sabiduría
de que quien se realiza en la estrechez tiene ante sí toda la inmensidad.
Aun cuando pueda parecer destruida la inmensidad, ¡el espíritu
[permanecerá indemne!
Y por más que haya quien lo niegue, yo le permanezco fiel.
Seguro que seguirá siendo esencial cuando cese el engaño de estos tiempos.

Día caluroso en el lago

Aquí todo es suave y meridional,
y el sol brilla con un resplandor inusual.
Sobre las montañas flota esa leve bruma que sólo produce el sol del sur
y las convierte en lejanas y translúcidas.
Aquí creo sentir algo parecido a la seguridad:
una gracia empieza a desplegar sus alas sobre la vida,
y el destino del hombre no es sólo la lucha.

Irgendwo im Mittagsglast schwebt singend eine Frauenstimme über dem See,

sonst regt sich nichts.

Nur ein Fischlein springt manchmal mit leisem Schlag über das Wasser.

Ist das vielleicht das verheißene Land?

Ist das vielleicht die Heimat, die ich suche?

Kleine Stadt in den südlichen Alpen

Schmale Gassen, tief und dunkel, zwischen hohen Häusern steil und weiß,

die, seltsam ineinander verwachsen, wie ein Haus sind,

und nur abenteuerlich zerklüftet vom Menschen.

Dazwischen geht es bunt zu, und man ahnt das andre Blut.

Auf dem Platz, der in der Sonne brütet,

stehen zierliche Arkaden, liebliche Blumen aus südlichem Samen entsprossen,
den ein guter Wind einstens hierher geweht.

Und ringsum steigt das breite Tal zu endlosen Höhen auf,

und noch am fernsten, sanften Hügelrand, der schon ans Hochgebirg' zu

baut sich ein kleines Dörfchen auf, am blauen Himmel hell hingesetzt. [grenzen scheint,

Abends dann auf dem Platze spielt die Kapelle feurige Weisen,

ein bisschen falsch, ein wenig schnell, ganz wie sich's gehört,

denn wir sind ja im Süden, und das Leben wird wieder lebenswert!

Gepriesen seist du, lustige Stadt!

38

Ausblick nach Süden

Und über den Bergen liegt Welschland,

hell und heiter steh'n Sonne und Mond über den Höhen,

während hier noch Wolken droh'n.

Und ich ahne von fern das italische Licht,

ewige Wahrheit des Lebens, schwebendes Dasein, Gnade des Himmels

[und der Erde...

Und über den Bergen liegt Welschland –

meine Heimat nicht.

Und doch ist mir manchmal so, als wär ich lieber dort daheim.

Uns ist gegeben, dass wir immer meinen, anderswo wäre das Glück,

und so beneiden wir alle, die anders sind.

Und doch muss die Distel ihr Glück auf ihrem Boden finden,

denn in den schönsten Garten verpflanzt, wird doch nie eine Rose aus ihr,

und nur wenn wir uns still bescheiden, wird uns jenes Glück vielleicht zuteil.

Entscheidung

Die Sehnsucht wird immer weiter bohren, denn wir lieben das!

„Sehnsucht wonach?“

Nach einem anderen Leben, nach einer anderen Zeit,

wo Natur und Mensch eins sind und Gleichklang alles, was geschieht!

„Glaube, glaube, liebe Seele, das ist nicht gegeben! Nie war es.“

Por alguna parte, con el fulgor del mediodía, flota cantando una voz femenina
[sobre el lago:

por lo demás, nada se mueve.

Sólo un pececillo salta a veces con suaves brincos sobre el agua.

¿Será esta acaso la tierra prometida?

¿Será esta acaso la patria que busco?

Pequeña ciudad en los Alpes meridionales

Callejuelas estrechas, profundas y oscuras, entre altas casas blancas

[y empinadas,

que, raramente ensambladas unas con otras, parecen una sola casa,
extrañamente escarpadas por los hombres.

Dentro las cosas están llenas de colores y se percibe esa otra sangre diferente.

En la plaza, que cavila bajo el sol,

se yerguen gráciles arcadas, brotan flores deliciosas de las semillas del sur
que trajo hasta aquí antaño soplando un viento benigno.

Y en derredor se eleva el ancho valle hasta alturas infinitas,

y junto al suave y más lejano borde de los cerros, que parece lindar

[con la alta sierra,

se levanta un pequeño pueblecito, claramente perfilado sobre el cielo azul.

Luego, al atardecer, la banda toca en la plaza melodías apasionadas,

un poco desafinadas, un poco deprisa, exactamente como es debido,

¡porque estamos en el sur, sí, y la vida vuelve a ser digna de ser vivida!

¡Alabada seas, alegre ciudad!

39

Vista hacia el Sur

Y más allá de las montañas se encuentra la Suiza francesa,

brillantes y claros están sol y luna sobre las cimas,

mientras las nubes siguen aquí amenazantes.

Y atisbo desde lejos la luz italiana,

la verdad eterna de la vida, existencia flotante, gracia del cielo y de la tierra...

Y más allá de las montañas se encuentra la Suiza francesa,

que no es mi patria.

Y, sin embargo, a veces es como si prefiriera sentirme allí en casa.

Y se da por hecho que siempre pensamos que la felicidad se hallaría en

[cualquier otra parte

y por ello envidiamos a todos aquellos que son diferentes.

Y, sin embargo, el cardo debe encontrar su felicidad en su suelo

porque, aun trasplantado al más hermoso jardín, jamás brotará de él una rosa,

y solo cuando nos demos tranquilamente por satisfechos se nos concederá

[quizás esa felicidad.

Decisión

El anhelo va taladrando cada vez más, ¡porque así lo queremos!

“¿Anhelo de qué?”

¡De otra vida, de otro tiempo,

en que naturaleza y hombre sean una sola cosa y haya armonía en todo

[lo que existe!

So will ich es immer wollen, und sei es unmöglich!
„Liebe die Welt, wie sie ist! Liebe dich selbst, wie du bist!“
Keine Befreiung?
„Keine!“

So will ich also leben in der Freiheit des Geistes,
der selbst sich die Richtung gibt,
ich will mein Schicksal lieben, so wie es mir bestimmt,
und nach immer neuem mich sehnen, solange das Lämpchen noch glimmt!

Heimkehr

So trägt der schnelle Zug mich wieder heimwärts, die Reise ist zu End.
Die schnellen Felder fliegen uns vorbei, Wald, Städtchen, Burg und Kapelle,
und von neuem empfind ich den Schmerz der Vergänglichkeit.
Bald wird es klar: Jedes Ziel ist ein neuer Anfang,
und so werd ich wieder reisen und will es gerne tun.
Doch möge mir vergönnt sein, eine Heimat dann zu finden, wenn
[ich wiederkehre.

Möchtest du, unser schönes Land, mir Heimat sein!
Liebes Vaterland?

Epilog

40

Am Tag nach meiner Heimkehr geh ich durch das Weindorf im Osten der Stadt.
Seltsam ist die Straße, die hinführt.
Kein Haus an ihrem Rand, kein Fenster, das dich grüßt
und doch Bauten die ganze lange Straße hin,
niedrig, düster, mit schmalen Pforten wie die Gräber orientalischer Könige.
Schläft auch ein König drin, still hinter den dichten grünen Läden: der Wein.

Auf einem Tor steht ein merkwürdiger Spruch,
einem Grab so angemessen wie einem Weinkeller auch:
Ich lebe, und weiß nicht, wie lang.
Ich sterbe, und weiß nicht, wann.
Ich geh, und weiß nicht, wohin,
mich wundert's, daß ich noch fröhlich bin.
Betroffen steh ich still. Letzte Weisheit alles Reisens, ja des ganzen Lebens?
Hier so nahe? Ewiger Zwiespalt der Kreatur!
Und doch ist's anders, denk ich drüber nach:
Ich lebe, und weiß nicht, wie lang.
Ich sterbe, und weiß nicht, wann.
Ich geh, und weiß nicht, wohin –
doch mich wundert's trotzdem nicht, daß ich trotzdem fröhlich bin!

“¡Piensa, piensa, querida alma, que eso no es posible! No ha sucedido jamás!”.
¡Pues yo lo querré siempre, por imposible que sea!
“¡Ama el mundo tal como es! ¡Ámate a ti mismo tal como eres!”
¿No hay liberación?
“¡No la hay!”
¡Yo seguiré viviendo en la libertad del espíritu,
que él mismo se marca el rumbo,
amaré mi destino tal cual se fije para mí,
y no dejaré de anhelar algo nuevo en tanto que siga ardiendo la lamparita!

Vuelta a casa

El veloz tren vuelve a llevarme a casa, el viaje llega a su fin.
Pasamos rápidamente de largo por campos, bosques, pueblos, castillos y capillas,
y siento de nuevo el dolor de lo efímero.
Pronto lo veo con claridad: cada meta es un nuevo comienzo,
y viajaré de nuevo y lo haré de buena gana.
Pero ojalá me sea concedido encontrar luego una patria cuando regrese.

¿Querías ser tú mi patria, nuestra hermosa tierra?
¿Mí amada patria?

Epílogo

El día de mi regreso a casa recorrí el pueblo del vino, al este de la ciudad.
Es extraño el camino que te lleva hasta allí.
No lo flanquea ninguna casa, ninguna ventana que te salude
y, sin embargo, construcciones por todo el largo camino,
bajas, oscuras, con puertas estrechas, como las tumbas de reyes orientales.
En su interior duerme también un rey, silencioso tras los gruesos
[postigos verdes: el vino.

En una puerta hay una curiosa máxima,
también igual de adecuada para una tumba como para una bodega:
Estoy vivo y no sé durante cuánto tiempo.
Voy a morir y no sé cuándo.
Camino y no sé hacia dónde,
me asombra que aún esté contento.
Me detengo consternado. ¿La sabiduría última de todo el viaje, de toda la vida?
¿Aquí, tan cerca? ¡Dilema eterno del ser humano!
Y, sin embargo, es otra cosa, reflexiono sobre ello:
Estoy vivo, y no sé durante cuánto tiempo.
Voy a morir, y no sé cuándo.
Camino, y no sé hacia dónde:
¡pero, sin embargo, no me sorprende que, a pesar de todo, me sienta contento!

FLORIAN BOESCH

El barítono austriaco Florian Boesch se cuenta entre los más destacados intérpretes de Lied de la actualidad, con actuaciones regulares en el Wigmore Hall, la Musikverein y la Konzerthaus de Viena, el Het Concertgebouw de Ámsterdam, la Laiszhalle de Hamburgo, la Philharmonie de Colonia, los festivales de Edimburgo y Schwetzingen, la Philharmonie de Luxemburgo y en diversas salas de Estados Unidos (como el Carnegie Hall) y Canadá. Acompañado de Malcolm Martineau, ha interpretado el ciclo schubertiano al completo en Glasgow. En la temporada 2014-2015, es artista en residencia del Wigmore Hall.

Sus compromisos operísticos le han llevado al Festival de Salzburgo (*Così fan tutte*), al Teatro an der Wien (estreno mundial de una versión escénica de *El Mesías*), la Staatsoper de Hamburgo, el Händel Festspiele Halle, el Bregenzer Festspiele, a teatros de Tokio y Los Ángeles y al Teatro Bolshoi de Moscú (*La Flauta mágica*). En 2011 interpretó su primer *Wozzeck* en la Ópera de Colonia. Frecuente

invitado en el circuito concertístico, ha trabajado con directores como Harnoncourt, Herreweghe, Rattle, Welsch-Möst, A. Fischer, Brabbyns, Ticciati, Dudamel, Gergiev o McCreesh. Sus próximos conciertos incluyen *La Creación* de Haydn en París y Viena (con Harnoncourt), los oratorios *El Mesías* y *Saúl* de Händel en Viena, *La condenación de Fausto* de Berlioz con la Filarmónica de Berlín (con Rattle), el *Réquiem alemán* de Brahms en Baden-Baden, Copenhague y Viena, la *Pasión según San Juan* y la *Pasión según San Mateo* de Bach en una gira (con Herreweghe), la *Novena sinfonía* de Beethoven con la Real Orquesta del Concertgebouw (con Fischer) y la de Mahler en Mánchester.

Su grabación de los Lieder y baladas de Carl Loewe con Roger Vignoles en Hyperion fue recientemente galardonada con el premio Edison. Sus últimos discos, *Der Wanderer* de Schubert (con Roger Vignoles para Hyperion) y *Die schöne Müllerin* y *Winterreise* (en Onyx con M. Martineau) han recibido el aplauso unánime de la crítica.

ROGER VIGNOLES

Está reconocido actualmente como uno de los pianistas acompañantes más destacados de la escena internacional. Después de graduarse en música por la Universidad de Cambridge (Magdalene College), se unió a la Royal Opera House como pianista repetidor y completó su formación con Paul Hamburger. Ha acompañado a Kiri Te Kanawa, Elisabeth Söderström, Sir Thomas Allen, Christine Brewer, Brigitte Fassbaender, Dame Felicity Lott y Mark Padmore, entre otros muchos, en salas como el Concertgebouw de Ámsterdam, el Carnegie Hall de Nueva York y el Wigmore Hall de Londres.

Su discografía más reciente incluye *Loewe Songs and Ballads* con Florian Boesch y las canciones completas de Strauss para Hyperion. Su grabación de *Winter Words, Holy Sonnets of John Donne* y *Before Life and After* de Britten con Mark Padmore en Harmonia Mundi recibió un Diapason d'Or y el Premio Caecilia en 2009. Ha actuado con regularidad en el Wigmore Hall de Londres, ha ofrecido una gira por Norteamérica con Florian Boesch, una gira europea con Elīna Garanča, y clases magistrales en el Reino Unido y otros países. En la temporada 2012-2013 intervino en cuatro recitales del ciclo "La historia del Lied en siete conciertos" organizado por la Fundación Juan March.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 14 de enero de 2015. 19:30 horas

La vía rusa

I

Igor Stravinsky (1882-1971)

Serenata en La

Himno

Romanza

Rondoletto

Cadenza finale

44

Arvo Pärt (1935)

Für Alina

Alfred Schnittke (1934-1998)

Sonata para piano nº 2

Moderato

Lento

Allegro moderato

II

Alexander Scriabin (1872-1915)

Sonata nº 9 Op. 68, “Misa negra”

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Sonata nº 5 en Do mayor Op. 135 (segunda versión)

Allegro tranquillo

Andantino

Un poco allegretto

45

Sonata nº 7 en Si bemol mayor Op. 83

Allegro inquieto - Andantino

Andante caloroso

Precipitato

Boris Berman, *piano*

LA VÍA RUSA

La historia de la música en Rusia ha seguido su propio desarrollo, nunca del todo integrada y nunca del todo desprendida del *mainstream* musical que emanaba de los centros musicales europeos: París, Berlín y Viena, principalmente. Desde su despertar como potencia periférica a principios del XIX con la obra del considerado como padre fundador de la música rusa, Mijaíl Glinka (1804-1857), la vida musical del gigante eslavo estuvo marcada por dos tendencias tan opuestas como complementarias: la que miraba hacia el interior, reivindicando la identidad eslava como fuente de inspiración, que tuvo en Rimsky-Korsakov y el llamado Grupo de los Cinco sus principales adalides, y la internacionalista, que fue permeada por las tendencias principales europeas de la época romántica, con Piotr Illich Tchaikovsky como máximo valedor. A finales de siglo la música en Rusia cayó bajo el influjo de las mismas tensiones entre *modernos* y *antimodernos* que sacudieron todo el mundo artístico e intelectual europeo. No obstante, los propios acontecimientos políticos del país, con los incipientes estallidos prerrevolucionarios, la Guerra de 1914, la Revolución y la victoria final del bolchevismo como principales jalones, propiciaron un auge de los movimientos modernistas, en especial el Futurismo y el Simbolismo, ambos de marcado carácter visionario, que encajaban como un guante en la psique rusa, naturalmente afecta a la utopía y al misticismo. Estos movimientos produjeron figuras tan insólitas y destacadas como Alexander Scriabin (1872-1815) o, en menor medida, Nicolai Roslavets (1881-1944). El estallido de la Revolución, y en especial la larga noche soviética, marcaron indeleblemente su devenir; tanto el de aquellos músicos que tuvieron que ejercer su arte bajo la constante presión de la política como el de aquellos que se refugiaron en otras latitudes. Entre estos últimos se impone sin duda la figura y la obra de Igor Stravinsky (1882-1971), uno de los grandes titanes musicales del siglo, a la que habría que añadir la del neorromántico Sergei Rachmaninov (1873-1943). Desde su condición de exiliados, ambos desarrollaron un arte de fuerte impronta internacional, aunque nunca del todo ajeno a sus orígenes rusos. Por su parte, la lista de composito-

res que decidieron quedarse y desarrollar sus carreras bajo el yugo del realismo socialista incluye personalidades tan destacadas como Dimitri Shostakovich (1906-1975), Sergei Prokofiev (1891-1953), Dimitri Kabalevsky (1904-1987), Aram Khachaturian (1903-1987), Nicolai Miaskovsky (1881-1950) o Mieczysław Weinberg (1919-1996). Ninguno de ellos quiso, o pudo, seguir el cauce de la vanguardia que acabaría imponiéndose: la de Schönberg y el dodecafonismo. Por vocación o a la fuerza, los compositores rusos fueron todos *antimodernos*, es decir, músicos tonales que elaboraron sus obras partiendo de los esquemas que la tradición había refrendado. Esa fue la *vía rusa*, que tuvo una extraña continuidad en los años finales del comunismo en figuras como Alfred Schnittke (1934-1998), Sofia Gubaidulina (1931) o el estonio Arvo Pärt (1935). El programa del concierto pianístico de hoy traza un arco que comprende desde la alucinada música para piano del último Scriabin al misticismo minimal de Pärt, con incursiones en el Stravinsky neoclásico, el Prokofiev soviético y presoviético y el poliestilismo de Schnittke.

Stravinsky compuso la *Serenata en La* para piano en 1925, en el ecuador de lo que se conoce como su década francesa, marcada por un neoclasicismo que había cobrado plena carta de naturaleza con *Pulcinella* (1919) y produciría frutos tan importantes como el *Concierto para piano e instrumentos de viento* (inmediatamente anterior a la *Serenata*), la “ópera-atorio” *Oedipus Rex* (inmediatamente posterior), los ballets *Apollon Musagete* y *El beso del hada*, la ópera bufa *Mavra* o la *Sinfonía de los Salmos*. En cada una de ellas, como ya hemos visto, Stravinsky tomaba prestado un modelo del pasado, que utilizaba a la manera de un disfraz; más que componer “a la manera de”, Stravinsky componía a su manera, aunque siempre disfrazado de otro, bien fuera Tchaikovsky, Pergolesi, Glinka, Verdi o el propio Bach. En la *Serenata*, los modelos son diversos, de Scarlatti a Debussy, y su naturaleza es más abstracta y ecléctica que la de *Pulcinella*, *El beso del hada* (en donde no se sabe dónde termina Tchaikovsky y comienza Stravinsky) o incluso el *Concierto para piano*, de clara filiación bachiana. La composición coincide con el momen-

to en que Stravinsky se decide a probar suerte como pianista (poco antes había compuesto una *Sonata para piano*, además del *Concierto*, del que se reservó por cinco años la exclusiva de su ejecución) y está dividida en cuatro movimientos de similar duración (unos tres minutos) aunque de muy distinto carácter. El enérgico “Himno” que abre la secuencia, en palabras de André Boucourechliev: “Posee plenitud y majestad y da lugar a hallazgos armónicos ásperos, bellos e imprevisibles”. La “Romanza” que le sigue es una de las joyas escondidas del catálogo de su autor; una pieza delicada y libre, cuyo aire de improvisación produce una sensación de meditación discontinua. El “Rondoletto”, una invención a dos voces de contrapunto simple, es música típicamente stravinskiana, mientras que en la “Cadenza” final es Debussy quien emerge de la cadena de acordes paralelos que la sostiene. En su conjunto, la *Serenata* es una magnífica obra que permanece un tanto agazapada en el riquísimo corpus del músico ruso.

48

De entre todos los compositores que iniciaron su andadura en plena era soviética, es un no ruso, el estonio **Arvo Pärt**, quien ha acabado alcanzando una mayor celebridad, hasta el punto de haber sido el compositor vivo más programado en 2013. El secreto de este éxito se basa en un estilo minimalista de fuerte impronta religiosa (Pärt desafió el ateísmo oficial del régimen soviético, lo que le causó numerosos problemas) que aboga por una sencillez cercana a lo *naïve* basada en formas breves, a veces casi aforísticas, impregnadas de un quietismo que, en palabras de Alex Ross, “brindaban un oasis de reposo en una sociedad tecnológicamente sobresaturada”. *Für Alina* fue escrita por Arvo Pärt a mediados de los años setenta del pasado siglo y está considerada como una obra esencial dentro del conocido como “estilo *tintinnabuli*” desarrollado por el autor estonio a partir de sus experiencias con el canto medieval y caracterizado por una simplicidad mística cuya imagen sonora sería el sonido de una campana. La pieza, como tantas otras de Pärt, es una miniatura de carácter íntimo, una suerte de velada meditación, de lenguaje esencial y despojado, de notas escanciadas y prolongadas en resonantes armónicos. La extrema sencillez técnica, que pone su ejecución al

alcance de cualquier principiante de piano, esconde una extrema complejidad para hallar el exacto equilibrio armónico, la frágil simetría y la pureza de sonido que la pieza demanda. La obra, además, puede ser tocada sucesivas veces, introduciendo variaciones entre cada repetición. Pärt la compuso para la hija de unos amigos, una joven de dieciocho años que había marchado a estudiar a Londres, y su carácter introspectivo evoca la vívida y serena imagen de la juventud que sale a explorar el mundo.

Alfred Schnittke fue sin duda el músico ruso más relevante tras la muerte de Dimitri Shostakovich en 1975. Su estilo, de marcado carácter subjetivo, poco tenía del realismo socialista aún imperante en los últimos años del régimen, lo cual no le impidió, pese a diversos encontronazos con la jerarquía, convertirse en uno de los más prolíficos compositores de bandas sonoras del cine soviético. Su fama internacional, alcanzada a partir de los años noventa gracias, en gran medida, a las grabaciones discográficas (la mayor parte de ellas realizadas para el sello sueco BIS en la década de 1980), reveló a un autor iconoclasta, un mago de lo irónico y lo grotesco, capaz de saltar de un estilo a otro como quien cambia de chaleco (en esto guardaba ciertas similitudes con Stravinsky, aunque su carácter era mucho más cercano al de Shostakovich): un puro posmoderno que por ello pasó rápidamente a convertirse en icono de lo *antimoderno*. Su música –un *collage* de estilos y épocas al que él mismo dio el nombre de “poliestilismo” y que desarrolló en todos los géneros posibles– es vigorosamente pesimista y generalmente sarcástica, de naturaleza fáustica, con una tendencia a la sátira macabra que lo acerca a autores como Gogol y Bulgakov. A su última época, marcada por el éxito internacional pero también por el ataque cerebral que sufrió en 1985, pertenece su *Sonata para piano n.º 2*, estrenada en 1991 y dedicada a su mujer, Irina. Por entonces, Schnittke había abandonado definitivamente su país natal para instalarse en Hamburgo, donde pasó sus últimos años entre continuas recaídas en su enfermedad, lo que no le impidió escribir un puñado de obras marcadas por un espectral augurio de la

decadencia, la disolución y la muerte. La *Sonata n.º 2* es una de las obras principales del último periodo del maestro ruso y expresa con nitidez lo que Alexander Ivashkin considera como la idea central de sus últimas obras: “La confrontación entre la conciencia personal y el impersonal destino, la creación y la destrucción de todo ser vivo, la muerte”. Dividida en tres movimientos de similar longitud (en torno a los seis minutos) sus temas, de naturaleza eminentemente lírica, van descomponiéndose en su desarrollo hasta alcanzar el caos y la disolución final, resuelta en forma de clústers que acaban por revelar el mismo tema bajo una apariencia siniestra y espectral.

Como Mahler o Granados, **Alexander Scriabin** murió demasiado joven, cuando se encontraba en el apogeo de su evolución artística y era difícil prever por dónde seguiría su decurso. No llegó a conocer el soviet; la suya fue la Rusia finisecular que se debatía entre la poderosa impronta de la tradición imperial y el emergente espíritu revolucionario. Dos años mayor que Schönberg, Scriabin fue también un visionario, aunque de naturaleza más mística y espiritual que la del vienés. No parecían importarle mucho los debates teóricos de la época, pero su evolución musical –que parte del piano romántico de Chopin y Liszt, con grandes afinidades con Debussy y el Impresionismo– alcanza en sus últimas obras un lenguaje en el que la tonalidad se ve disuelta o directamente suprimida, sin perder en ningún caso el vínculo con el misticismo cromático postwagneriano. Su *Sonata n.º 9 Op. 68, “Misa Negra”*, se enmarca en este último periodo del autor, anterior a su temprana e inesperada muerte por septicemia. En la obra, el exacerbado y denso cromatismo del lenguaje armónico lleva naturalmente a la música hacia la disolución tonal. Muchas de sus células se basan en el acorde de novena menor formado por seis notas, uno de los más inestables sonidos del espectro, al que dio el nombre de “acorde místico”. La obra, breve y compacta, se desarrolla en un solo movimiento en el que van acumulándose las tensiones hasta el clímax previo al final, uno de los más poderosos de toda la música de Scriabin. La sonata es de una exigencia técnica

casi diabólica y ha sido defendida por pianistas de la talla de Horowitz, Richter, Sofronitzky o Ashkenazy.

Como Scriabin, también **Sergei Prokofiev** fue un consumado pianista además de exímio compositor. Durante su largo periplo europeo, que duró de 1918 a 1933, el piano fue su principal *modus vivendi*, recorriendo Europa y América como intérprete de sus numerosas obras para y con este instrumento, entre las que hasta esa fecha se contaban cinco sonatas para piano. La *Sonata n.º 5 en Do mayor Op. 38* que cierra este primer ciclo fue escrita en 1923 y posteriormente revisada en 1953, siéndole asignado un nuevo número de opus, el 135 (si bien las diferencias entre ambas versiones no son muy grandes). Fue la única pieza de este género que compuso fuera de Rusia y revela desde sus primeros compases el influjo de la música francesa de la época, sobre todo la del Grupo de los Seis. La frase “à la Poulenc”, que abre el “Allegro tranquilo” inicial, nos introduce en un mundo de relajada despreocupación; estado de ánimo dominante en la pieza que se adueña del delicado y gracioso “Andantino”, de aromas ravelianos, para no ceder hasta el último segmento del “Un poco allegretto” final, en donde la desviación métrica y la inestabilidad armónica destapan una inquietud que permanecía agazapada detrás de la aparente calma.

La calma brilla por su ausencia en la *Sonata n.º 7 Op. 83*, que pertenece de lleno a su periodo final soviético y forma parte, junto a la *Sexta* y a la *Octava*, del ciclo de las llamadas “Sonatas de guerra”. Compuesta en el terrible año de 1942 y también conocida como “Sonata de Stalingrado”, la partitura contiene algunas de sus páginas más disonantes y está impregnada por un clima de nerviosa inquietud que parece reflejar el estado de ánimo de un Prokofiev literalmente aterrorizado por las amenazas que se cernían sobre él y su familia. Al agitado primer movimiento le sucede un “Andante caloroso” de tono meditativo, que antecede a un “Precipitato” final de gran bravura y trágica urgencia, que deja exhaustos tanto al oyente como al ejecutante.

BORIS BERMAN

Bien conocido para las audiencias de casi cincuenta países de los seis continentes, Boris Berman aparece regularmente con las principales orquestas como la Royal Concertgebouw Orchestra, la Orquesta de la Gewandhaus, la Philharmonia de Londres, la Orquesta Sinfónica de Toronto, la Filarmónica de Israel, Sinfónica de Detroit, Houston Symphony, la Sinfónica de Atlanta, la Filarmónica de San Petersburgo, Filarmónica de Moscú, Filarmónica de Varsovia, y festivales como los de Marlboro, Bergen, Ravinia, Nohanto o Israel, entre otros.

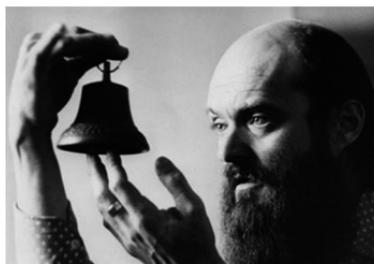
Es un activo intérprete de música de cámara, y se ha prodigado en esta faceta con artistas como Misha Maisky, Heinz Holliger, Shlomo Mintz, Natalia Gutman, Aurele Nicolet, Ralph Kirshbaum, Tokyo Quartet, The Netherlands Wind Ensemble o el Vermeer Quartet.

Candidato al Grammy, fue el primer pianista en grabar la obra completa de piano solo de Prokofiev. Otras grabaciones aclamadas incluyen todas las sonatas para piano de

Alexander Scriabin y obras de Shostakovich con las que obtuvo el Premio Classic Edison. También grabó tres conciertos de Prokofiev con la Orchestra Royal Concertgebouw con Neeme Jarvi, así como obras de Mozart, Beethoven, Weber, Brahms, Schumann, Franck, Debussy, Stravinsky, Janáček, Joplin, Schnittke, Cage y Berio.

Profesor de talla internacional, ha trabajado en las facultades de Indiana Bloomington, Boston y Brandeis. Dirige el Departamento de Piano de la Yale School of Music e imparte clases magistrales en todo el mundo. En 2005, fue nombrado Profesor Honorario del Shanghai Conservatory.

En 2000, el profesor Berman publicó con Yale University Press el libro *Notes from the Pianist's Bench* (traducción al castellano: *Notas desde la banqueta del pianista*, Barcelona, Boileau, 2010) y en 2008 el libro *Prokofiev's Piano Sonatas. A Guide for the Listener and the Performer*.



Izquierda, de arriba abajo: Igor Stravinsky y Arvo Pärt. Derecha, de arriba abajo: Alexander Scriabin, Sergei Prokofiev y Alfred Schnittke.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 21 de enero de 2015. 19:30 horas

Neorrománticos

I

Sergei Rachmaninov (1873-1943)

Trio élgiaque nº 1 en Sol menor Op. 2

Enrique Granados (1867-1916)

Trio con piano Op. 50

Poco allegro con espressione

Scherzetto. Vivace molto

Duetto. Andante con molta espressione

Finale. Allegro molto

II

Sergei Rachmaninov

Trio élgiaque n^o 2 en Re menor Op. 9

Allegro

Andante

Vivace

Leticia Moreno, *violín*

Julian Steckel, *violonchelo*

Lauma Skride, *piano*

NEORROMÁNTICOS

Pese a su carácter ciertamente anacrónico, el Neorromanticismo no fue en ningún sentido epigonal, y en plena era realista e industrial se impuso en música como el gran arte, ejemplificado en especial por el piano como el instrumento más noble. A fines del siglo XIX, la mayor parte de los compositores calificados como neorrománticos fueron grandes pianistas *profesionales* que siguieron los ejemplos de Chopin y Liszt y prolongaron hasta bien entrado el siglo XX una tradición que el cine retomó y perpetuó hasta nuestros días. El ejemplo más conspicuo puede hallarse en la obra de Sergei Rachmaninov, artífice del trasplante del salón romántico a la moderna sala de conciertos y uno de los autores más vilipendiados por las vanguardias. En España, la obra prematuramente truncada de Enrique Granados personifica a menor escala esa pervivencia de los modelos decimonónicos en una sociedad musical cada vez más impregnada de modernismo.

56

Sergei Rachmaninov (o Rachmaninoff, según la grafía que a él mismo le gustaba utilizar) fue un *antimoderno* por convicción. Nacido en 1873, su modelo fue Tchaikovsky, a quien conoció en casa de su maestro, el pianista Nicolai Zvérev, y a cuya música se adscribió para prolongarla en el siglo XX con un estilo que admite claramente el título de neorromántico. Extendió los salones burgueses y las brumas románticas hasta bien entrado el siglo, y en cierto sentido nunca dejó de ser visto como una reminiscencia. Su inmenso éxito, tanto en su etapa rusa como posteriormente en los Estados Unidos (país en el que se afincó tras huir de una revolución que, claramente, no iba con él), basado en gran medida en su fino talento melódico y en la generosa dosis de azúcar (para muchos, excesiva) que espolvoreaba con infalible instinto por cualquier rincón de sus partituras, le hicieron inmune e indiferente a la aversión que su nombre y su música provocaba entre muchos de sus colegas y en buena parte de la crítica. Durante décadas, Rachmaninov fue sinónimo de lo reaccionario, y aunque es cierto que su estética jamás abandonó el influjo de la música tchaikovskiana, incluso en sus composiciones más *progresivas*, sus obras poseen un marcado y originalísimo aliento per-

sonal, de patética intimidad, que indaga en las formas clásicas con sorprendente audacia hasta alcanzar un estilo único e inconfundible, mezcla de arrebatado lirismo, sinuosidad rítmica, suntuosas armonías y economía del material temático.

En los dos *Trios élégiaques* para violín, violonchelo y piano que el joven Rachmaninov compuso entre 1892 y 1893, la inconfundible sombra de Tchaikovsky se proyecta hasta cubrirlos por entero. El primero es un tributo al maestro, el segundo, un obituario del mismo. Escrito en tres días de enero de 1892 y estrenado en Moscú diez días después con el autor al piano, el *Trio élégiaque n° 1 en Sol menor* es una de las primeras obras importantes de un hiperdotado pianista y compositor de 19 años que acababa de terminar sus estudios en el conservatorio. En ella, Rachmaninov se apropia literalmente del célebre *Trío en La menor Op. 50* de Tchaikovsky, escrito en 1882 y considerado en ese momento como el ejemplo más notable de la música de cámara rusa, para crear una especie de réplica tan condensada como sutilmente transfigurada. Era un acto de fe artística tan evidente que, quizá por pudor, Rachmaninov decidió no incluirlo en el catálogo numerado de sus obras, y de hecho permaneció inédito hasta 1947.

El fúnebre apodo de elegíaco enlaza con una tradición específicamente rusa y procede directamente del “Pezzo elegíaco” que abre con triste y seductor lirismo el trío de Tchaikovsky ya desde el arranque, con la melancólica frase del piano sobre un lúgubre tejido elaborado por las cuerdas (que Rachmaninov recobra en la primera canción de su Op. 4), se advierte la hermandad, tanto de forma como de contenido, entre ambas composiciones. Tchaikovsky estructuró su trío en dos movimientos, en contraste con los tres o cuatro que eran la norma durante el siglo XIX. Rachmaninov fue más allá y redujo su pieza a un único movimiento en forma sonata, condensando la estructura tchaikovskiana pero manteniendo el mismo principio de unidad. La idea inicial es sometida a doce variaciones que representan otros tantos estados de ánimo, para ser recuperada en su forma original en los últimos compases aunque convertida en marcha fúnebre, exactamen-

te como hace Tchaikovsky en su trío escrito a su vez “a la memoria de un gran artista” (su amigo y mentor el compositor Nikolai Rubinsten, que acababa de fallecer). Quizá por ello el *Trío n.º 1* ha sido visto como una suerte de presagio de la inminente muerte de Tchaikovsky, que se produciría de manera inesperada tan solo veinte meses después, en noviembre de 1893. En todo caso, y más allá de cualquier especulación, el *Trío n.º 1* es un bello y potente homenaje a un adorado padre artístico, una obra de raro equilibrio entre lo sereno y lo apasionado, y supone la entrega de credenciales de un genio en ciernes.

La muerte del gran icono de la música rusa de la segunda mitad del siglo XIX provocó una fuerte conmoción en los círculos musicales del gran país eslavo. Rachmaninov no se sustrajo a ella, y escribió inmediatamente un segundo trío, esta vez una auténtica elegía a la muerte del maestro. De proporciones monumentales (casi cincuenta minutos de duración) y estructurada en tres amplios movimientos, este Op. 9 y sigue siendo una de las más importantes composiciones de cámara de Rachmaninov. La tonalidad de Re menor marca el carácter extremadamente melancólico de la pieza. El segundo movimiento, “Quasi variazione”, es un conjunto de variaciones sobre el tema principal de su fantasía sinfónica *La roca*, compuesta por esas mismas fechas. El piano toma el papel principal con una magistral cadencia, e incluso el motivo de una de las variaciones será transferido a su *Primera Sinfonía*, de 1895. En sus años finales, Rachmaninov realizó diversos cambios en la partitura, reemplazando la sexta variación por un trío.

Pese a que, a lo largo de su carrera, **Enrique Granados** se prodigó como pianista en conjuntos de cámara, su producción en este terreno es más bien parca, muy lejos de su abundante obra para piano solo, y prácticamente se condensa en dos obras: el *Quinteto con piano en Sol menor Op. 49* y el *Trío con piano en Do mayor Op. 50*, compuestos ambos en 1895 y estrenados ese mismo año en el madrileño Salón Romero. De las dos, es esta última la obra que ha gozado de mayor aceptación, si bien su alcance ha sido mucho menor que el obte-

nido por sus grandes creaciones para piano. Contemporáneo de su primer gran intento en el terreno lírico, la ópera *María del Carmen*, y de la serie pianística *Danzas españolas*, el *Trío* destila en cierta medida el aroma regional de ambas obras, si bien los elementos folclóricos son usados con gran economía y de manera muy estilizada en el contexto de una obra, por lo demás, bastante saturada por un poderoso aliento neorromántico. Pese a lo convencional de su lenguaje, Granados exhibe rasgos muy originales, como el insistente uso del pedal (rasgo que algunos han puesto en el debe del compositor, achacándolo a su *inmadurez* artística) que le permite crear llamativos efectos armónicos de una gran sensualidad. La pieza ha contado también con defensores que lamentan que, pese a tratarse de una obra de juventud, sus indudables logros no animasen al autor a profundizar más en el terreno camerístico.

El primero de los cuatro movimientos en que Granados divide la obra, “Poco allegro con espressione”, aporta reminiscencias de Gabriel Fauré, y en general de la música francesa del periodo, a los que el autor añade algunos giros nacionales, con ocasionales referencias a canciones populares como *El vito* (de la que también echaron mano Falla y otros compositores de la época). El “Scherzetto” es más español en carácter, con su alternancia de compases binarios y ternarios que revelan ecos de color local, especialmente del flamenco, en su evocación de la guitarra con el empleo del *pizzicato* y de acordes laminados en el piano y el rasgueo mediante la floritura a modo de trino de la mano izquierda. Encontramos en él una cita directa de “Villanescas”, de *Danzas españolas*. El tercer movimiento, “Duetto”, tiene un aire de nana, forma musical a la que Granados era muy aficionado y que aparece con frecuencia en sus obras para piano. El diálogo entre los instrumentos de cuerda da el nombre al fragmento, aunque, como en los demás movimientos, el piano asume el papel principal. El “Finale”, un *allegro molto* en forma de rondó, es una evocación de la música gitana cuyo material recupera los temas del primer movimiento, para concluir la obra con una brillantez que pone a prueba el virtuosismo de los intérpretes.

LETICIA MORENO

Estudió en la Escuela Reina Sofía con Zakhar Bron, y en la Musik Hochschule de Colonia y en la Saarlandes Musik Hochschule con Maxim Vengerov. Se licenció en la Guildhall School of Music de Londres con David Takeno. Además, recibió consejos de Rostropovich.

Artista exclusiva de Deutsche Grammophon, ha actuado con directores como Mehta, Penderecki, Spivakov, Bolton, Oue o López Cobos, entre otros, y con orquestas como la Sinfónica de Viena, la Mozarteum de Salzburgo, la Filarmónica de San Petersburgo, la Orquesta Simón Bolívar y las principales orquestas españolas. Invitada por salas como el Carnegie Hall, la Musikverein de Viena o el Contergebouw de Ámsterdam, participa con regularidad en los festivales de Rheingau y Colmar.

Galardonada con el premio Príncipe de Girona y elegida Echo Rising Star por la Organización Europea de Salas de Conciertos, es ganadora de concursos internacionales como el Sarasate o el Kreisler. Otros reconocimientos incluyen el premio Emily Anderson de la Royal Philharmonic Society, la Mar-

tin Musical Scholarship, el galardón de la AIE y el premio Rheingau-Lotto Förder. Entre sus compromisos más cercanos se encuentran su debut en Washington con la National Symphony Orchestra y con la Houston Symphony y la HR-Sinfonieorchester de Frankfurt. También realizará giras por Europa y Asia con la Filarmónica de San Petersburgo, junto a la que acaba de grabar un disco dedicado a Shostakovich. Asimismo, ha sido invitada por Valery Gergiev para actuar junto a la Orquesta del Teatro Mariinsky.

Leticia, que ha recibido un importante apoyo de Juventudes Musicales a lo largo de toda su carrera, toca un violín Nicola Gagliano de 1762.

JULIAN STECKEL

Nacido en 1982, comenzó a tocar el violonchelo a los cinco años. Tras formarse con Ulrich Voss, estudió con Antje Weithaas, Boris Pergamenschikow y Heinrich Schiff. Ganador del concurso internacional de música ARD en Múnich, y de los premios de la Orquesta de Cámara de Múnich y el Oehms Classics, es uno de los violonchelistas más reconocidos a nivel internacional.

Actúa como solista en conciertos con la Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara, la Royal Philharmonic Orchestra, las orquestas sinfónicas de las radios de Berlín, Stuttgart, Saarbrücken, Copenhague y Varsovia, además de las principales orquestas europeas. Junto a su carrera como solista cultiva la música de cámara, su otra gran pasión. Oehms Classics ha publicado su disco con sonatas rusas para violonchelo, junto al pianista Gustav Rivinius. En 2012 fue premiado con el premio ECHO Classic por su grabación de los conciertos para violonchelo de Korngold y Goldschmidt y de *Schelomo* de Bloch en AVI Music. Desde 2011, Steckel es profesor de violonchelo en la Universidad de Música y Drama de Rostock.

LAUMA SKRIDE

Nacida en Riga (Letonia) en 1982, comenzó a tocar el piano a los cinco años, y se formó con Anita Paze y Volker Banfield. Ha participado en numerosos concursos internacionales, entre los que destacan el María Canals y el concurso internacional de piano de Cleveland. Recibió el Anillo Beethoven en 2008 y ha sido aclamada por sus interpretaciones del reperto-

rio romántico germano. En las últimas temporadas ha actuado junto a la Orquesta Sinfónica de la Radio de Fráncfort, la Orquesta Sinfónica de Hamburgo, la Filarmónica de Gran Canaria, la Sinfonietta de Tapiola, la Orquesta Nacional de Hungría, la Filarmónica de Dresde o la Filarmónica de Heidelberg.

En dúo con su hermana, la violinista Baiba Skride, ha estrenado el doble concierto de Hans Abrahamsen con la Real Orquesta Danesa en Copenhague y con la Orquesta de Cámara Sueca. Además, ha interpretado música de cámara con Daniel Müller-Schott, Jing Zhao, Sol Gabetta, Julian Steckel, Jörg Widmann y Christian Tetzlaff, en festivales como el de Rauma, el de Schleswig-Holstein y el Rheingau Musik. Además, ha interpretado la integral de los quintetos con piano de Brahms en la Gewandhaus de Leipzig. Ha grabado el ciclo de piano *Das Jahr* de Fanny Hensel para Sony, siendo reconocida con el premio ECHO Clasic al mejor intérprete joven por este registro. Junto con Baiba, grabó para el sello Orfeo la transcripción realizada por Joseph Joachim de las *Danzas Húngaras* de Brahms.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 28 de enero de 2015. 19:30 horas

Periferias

I

Igor Stravinsky (1882-1971)

Tres piezas para cuarteto de cuerda

I Dance

II Eccentric

III Canticle

62

Benjamin Britten (1913-1976)

Cuarteto nº 2 en Do mayor Op. 36

Allegro calmo senza rigore

Vivace

Chacony

II

Frank Bridge (1879-1941)

Novelletten

Andante moderato

Presto: allegretto

Allegro vivo

Jean Sibelius (1865-1957)

Cuarteto en Re menor Op. 56, "Voces Intimae"

Andante - Allegro molto moderato

Vivace

Adagio di molto

Allegretto ma pesante

Allegro

CUARTETO SACCONI

Ben Hancox, *violín*

Hannah Dawson, *violín*

Simone van der Giessen, *viola*

Cara Berridge, *violonchelo*

PERIFERIAS

Stravinsky compuso cierto número de obras instrumentales e instrumentales-vocales entre los años 1912 y 1920 (dos series de piezas para piano a cuatro manos, dos obras para cuarteto de cuerda, tres piezas para clarinete solo, seis piezas para voces e instrumentos) que se corresponden más o menos con las tendencias algo anteriores de Schönberg y Webern hacia la miniaturización. Estas piezas, que permanecen en tanto olvidadas, son interesantes debido al empleo del gigantesco vocabulario disonante de *La consagración de la primavera* en formas breves y aforísticas, generalmente basadas en *ostinati* procedentes del folclore ruso. Entre ellas se encuentran las *Tres piezas para cuarteto de cuerda*, cuyo lenguaje radical prefigura el de su siguiente obra maestra, *Les noces*. Compuestas en el verano de 1914 (y por tanto estrictamente contemporáneas de *La consagración*) durante su estancia en la localidad alpina de Salvan, al sur del lago Lemán, las tres miniaturas fueron vistas como un acto de rebeldía, no solo contra el cuarteto de cuerda tal y como había sido tradicionalmente concebido, sino contra la propia naturaleza de los instrumentos. En “Dance”, de apenas un minuto de duración, Stravinsky estratifica cuatro elementos en frases de diferentes longitudes que se repiten en un hipnótico *ostinato* de carácter extático y ritual. El ritmo dislocado de “Eccentric” y sus insólitos diseños melódicos, que rozan el atonalismo, están inspirados por el payaso inglés de music-hall Little Tich, a quien Stravinsky vio en Londres y de quien proceden, según confesó el músico a Robert Craft, “el espasmódico movimiento, las idas y vueltas, el ritmo e incluso el aire de broma de la música”. En lugar de un final entusiasta, Stravinsky ofrece una pieza casi fúnebre en el litúrgico “Canticle”, cuyo canto oscuro y disonante se ve respondido por una claridad que procede de la zona alta del registro. El compositor estaba muy satisfecho de este movimiento y consideraba los veinte últimos compases como la mejor música que había compuesto en ese periodo. Originalmente concebida como música abstracta, la obra fue estrenada en Chicago el 8 de noviembre de 1915. Stravinsky añadió posteriormente los títulos de los movimientos cuando

sometió las tres piezas a un arreglo orquestal para incluirlas en sus *Cuatro estudios para orquesta* de 1928.

Desde su muerte en 1941, la música del inglés **Frank Bridge** (1879-1941) ha sido literalmente obviada fuera de Gran Bretaña, como si su autor fuera un perpetuo *demodé*, una reminiscencia de un tiempo anterior al llamado “renacimiento de la música inglesa”. Para colmo, su nombre es recordado en gran medida por la obra de otro *antimoderno* –este muy señorero–, su alumno Benjamin Britten, quien firmó con sus *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge para orquesta de cuerda Op. 10* (1937), no solo una de sus primeras obras maestras, sino también un cumplido acto de respeto y reivindicación en vida (raro en Britten) de su admirado profesor, por entonces todo un *outsider* en el panorama musical de Inglaterra. Hacía años que Bridge había abandonado el estilo eduardiano de su primera época, de fuerte impronta brahmsiana atemperada por la tradición inglesa heredada de su maestro Stanford, para adentrarse en los ámbitos de la atonalidad, influido en gran medida por las obras de Alban Berg. Esto no solo no le procuró credenciales de *moderno* –para la vanguardia siempre fue un *academicista*, o peor, un *paisajista*– sino que lo aisló dentro del conservador *stablishment* musical británico. Su obra es hoy objeto de una revalorización a la que no es ajena el disco, que ha permitido apreciar a las audiencias la fuerte personalidad del músico y la genuina inspiración de muchas de sus obras. Autor de una nutrida y fascinante obra camerística y orquestal (los dos géneros a los que se dedicó casi en exclusiva) que transita entre el mundo antiguo y el moderno, sin abdicar de su identidad ni de su voz, hoy vemos en Bridge a un *antimoderno* de libro, “più moderno d’ogni moderno”, en palabras de Pasolini.

Las tres breves *Novelletten* para cuarteto de cuerda pertenecen al periodo juvenil del autor y fueron, junto a los tres *Idylls*, también para cuarteto, las primeras obras de cámara publicadas por Bridge. Compuestas en 1904, en el tiempo en que Bridge formaba parte del English String Quartet como

viola, revelan un sorprendente conocimiento del dispositivo camerístico en un músico de 25 años y anticipan sus primeras obras maestras en este dominio: el *Phantasy Piano Trio* (1907) y el *Phantasy Piano Quartet* (1910). La primera, en Mi bemol mayor, prefigura un rasgo constante en la arquitectura musical de Bridge: la forma cíclica en arco que despliega la melodía en amplias y pausadas frases musicales, que avanzan mediante un incesante desplazamiento tonal, con los instrumentos conversando en lujuriantes contramelodías hasta volver al punto inicial. La segunda es un ligero scherzo de inequívoco aroma brahmsiano, mientras que la tercera, deudora también del mundo del autor alemán, recupera elementos de las dos primeras para cerrar el pequeño ciclo en clima de júbilo.

Cuando compuso en 1941, durante su “exilio” americano, su primer *Cuarteto de cuerda* oficialmente numerado, **Benjamin Britten** atesoraba ya una amplia experiencia en el género, con dos cuartetos datados en 1929 y 1931, una *Rapsodia* para cuarteto (1929), un *Quartettino* (1930) y tres *Divertimenti* para cuarteto (1933). El segundo de la serie “oficial” fue escrito en 1945, ya de vuelta a Inglaterra y al poco de dar el primer gran campanazo de su carrera con el estreno londinense de su ópera *Peter Grimes*, por la que fue saludado como el esperado redentor de la música británica y que situó al joven músico en el centro de todas las miradas. Desde su regreso a su país natal, Britten se había esforzado por restaurar su reputación, fuertemente cuestionada en algunos medios conservadores ingleses por lo que fue considerado como un “poco patriótico” exilio en tiempos tan difíciles, así como por su *escandalosa* relación con el tenor Peter Pears. En este periodo surgió un grupo de obras destinadas, en palabras del propio Britten, a “devolver a la música británica la brillantez, libertad y vitalidad que habían prácticamente desaparecido desde la muerte de Purcell”, de cuya muerte se conmemoraba el 250 aniversario en 1945. Como *The Young Person's Guide to the Orchestra* (que somete a una serie de variaciones un tema de Purcell), el *Cuarteto n.º 2*, encargo de su íntima amiga Mary Behrend, a quien fue dedicado, nace en la estela de este aniversario y

representa un abierto homenaje al maestro barroco inglés, sobre todo en su tercer movimiento, el más largo y ambicioso de la pieza.

La obra tiene un carácter más contemplativo que el *Cuarteto n.º 1*, que exhibía un feroz optimismo y una energía cuasi beethoveniana. Los tres movimientos están en la tonalidad de Do, en su modo mayor los dos extremos y el scherzo central en modo menor. El primero hace uso de la forma sonata mediante una inventiva típicamente britteniana, al introducir los tres temas, (cada uno de los cuales parte de un salto de décima), desarrollarlos con un aire de misteriosa atmósfera que recuerda al “Tenebroso” de la *Suite lírica* de Berg, y recapitularlos simultáneamente al final. El precipitado “Vivace”, con cuerdas en sordina, es urgente, oscuro y ansioso. El tercer movimiento, titulado con toda intención “Chacony” (“Chacona”), en referencia a la forma musical que Purcell utilizó en tantas de sus obras, ocupa más de la mitad del cuarteto y comprende un tema y 21 variaciones, separadas algunas de ellas por cadencias a solo muy elaboradas, por donde se filtran, en algunos momentos, ecos de *Peter Grimes*. La última variación finaliza con 23 afirmaciones del acorde de tónica en Do mayor, en espejo con la coda de 23 compases en Do del final del primer movimiento (¿hay en esto algo de velado homenaje a Berg, para quien el número 23 era una obsesión? Britten jamás hizo referencia a ello, pero está claro que la sombra del autor de *Lulú* planea en este cuarteto casi tanto como la de Purcell). La obra, de la que Britten manifestó sentirse especialmente satisfecho, fue estrenada por el Zorian Quartet en el Wigmore Hall el 21 de noviembre de 1945, día del cumpleaños de Purcell. Un día después, el nuevo y joven *mesías* de la música inglesa cumplía 32 años.

El presente ciclo se cierra con quien puede considerarse como el príncipe de los *antimodernos*, el finlandés **Jean Sibelius**, gran Satán de Adorno, Leibowitz y en general de todas las vanguardias de posguerra, y en la actualidad uno de los músicos más reivindicados por la Segunda Modernidad. Hoy en día sus grandes composiciones siguen suscitando la

cuestión de los límites del modernismo estético y de la modernidad musical en general. Incluso sus obras más audaces son prototipos de lo que más tarde se llamaría posmodernismo o, como dijera Milan Kundera, “modernismo antimoderno”. Son obras esencialmente progresivas cuya arquitectura musical está, no obstante, sostenida por una estructura clásica; disuelven las formas tradicionales aferrándose tanto más a ellas, en un gesto que hoy nos parece profundamente *antimoderno*. Los ejemplos más notables los hallamos en el último poema sinfónico, *Tapiola* (1926), en las *Sinfonías n.º 4* (1911) y *n.º 7* (1924) y en el *Cuarteto Op. 56*, “*Voces Intimae*”.

El *Cuarteto Op. 56* puede considerarse una excepción –que no una rareza– en el catálogo de Sibelius, músico de inspiración eminentemente orquestal. Aunque en sus años de formación escribió numerosas piezas de cámara y cuartetos, a lo que no fue ajena su condición de violinista, a partir del estreno de su sinfonía *Kullervo* (1892) decidió dedicarse casi en exclusiva a la gran forma orquestal, creando un puñado de sinfonías y poemas sinfónicos que hoy en día han ocupado, por derecho propio, un lugar de privilegio en el repertorio internacional. Tan solo en 1909 se decidió a probar de nuevo con la pequeña forma, y el resultado fue la única obra de cámara que se puede contar entre las obras maestras de su autor, que jamás regresó al género. Escrito inmediatamente antes que la más progresiva y enigmática de sus sinfonías, la *Cuarta*, su sobrenombre “*Voces intimae*” procede de la inscripción latina que Sibelius escribió en su copia sobre unos acordes del “Adagio di molto” central. Se desconoce cuáles son las *voces* que Sibelius pretendía reflejar, pero sin duda su *intimidad* no es ajena a la del sexteto de Schönberg *Verklärte Nacht* (*Noche transfigurada*) de 1899, lo que revela el uso exhaustivo de la tonalidad cromática y la estructura en cinco movimientos. Como la *Cuarta Sinfonía*, el cuarteto exhibe una polifonía muy refinada que se apoya más en el sentido de la armonía y la orquestación que en el contrapunto. El 24 de abril de 1910 Sibelius escribe en su diario: “El material melódico es bueno pero el sonido podría ser más ligero y, por qué no, más cuartetístico”. La obra revela en todo caso una ambición en el género

que va más allá de la de los otros grandes orquestadores de la época, Strauss y Mahler, y su originalidad radica en efectos que –como en los casos de Janáček y Stravinsky– rompen el sentido común de la sintaxis musical. Erik Tawaststjerna, el primer gran biógrafo de Sibelius, considera el *Cuarteto Op. 59 n.º 1* de Beethoven como posible modelo para “*Voces intimae*”, aunque también detecta ecos del *Cuarteto* de Debussy (1893), que Sibelius pudo escuchar en Londres en 1910 y previamente en Helsinki.

El cuarteto posee en general un tono elegíaco, y el carácter de íntima conversación puede sentirse desde el comienzo del “Andante-Allegro molto moderato” inicial, con el diálogo en Re menor entre violín y violonchelo. El “Vivace” es un scherzo ligero en la tradición de Mendelssohn. El “Adagio di molto” central es el corazón de la obra, una extensa y conmovedora confesión donde la linealidad es combinada con un movimiento cromático progresivo. Los tres acordes marcados *post factum* como “*Voces intimae*” suenan en remoto *pianissimo*, casi irreales, si no radicalmente remotos. Brahms es el modelo del cuarto movimiento, un “Allegretto” en Re menor. El quinto y último regresa al tono elegíaco del principio y se desarrolla a la manera de una danza *spelmans* típicamente escandinava, que conduce al cuarteto a una conclusión en feliz éxtasis.

La obra fue estrenada en Helsinki a principios de mayo de 1910. Sibelius quedó muy satisfecho con ella, hasta el punto de anotar unas semanas más tarde en su diario: “El *Cuarteto* ha sido un éxito enorme. Todos dicen que es mi mejor obra. Yo no lo creo así, pero sin duda se cuenta entre las mejores”.

CUARTETO SACCONI

Ganador de numerosos premios, ha sido reconocido por su sonido empastado y convincente, su comunicación congruente y sus planteamientos, imaginativos y novedosos. Actuando con estilo y compromiso, es conocido por todo el mundo gracias a su creatividad y a la integridad de su interpretación. Se formó en 2001.

A lo largo de la última década ha desarrollado una exitosa carrera internacional, actuando regularmente por toda Europa, con grabaciones y emisiones radiofónicas. El Cuarteto Sacconi es una formación residente en el Royal College of Music.

Entre los galardones que ha obtenido destacan los premios en el concurso internacional de Trondheim, el Concurso Sidney Griller, concurso internacional de cuartetos de Burdeos y también de Londres, y el Royal Over-Seas League Chamber Music Competition. En 2006 fueron seleccionados para ser representados por Young Concert Artists Trust (YCAT) y también fueron candidatos a la obtención de un premio de la Royal Philharmonic Society. Hasta el momento, el Cuarteto Sacconi ha realizado dieciocho estrenos mundiales y dos estrenos en Gran Bretaña.

El autor de la introducción y notas al programa, **JUAN LUCAS**, nace en Valencia en 1962. Cursa estudios de periodismo, cine y fotografía en la Universidad Complutense de Madrid; y de solfeo, violín y clarinete en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Entre 1986 y 1989 trabaja en diversas películas para cine y televisión a las órdenes de directores como Iván Zulueta, Montxo Armendáriz o Adolfo Arrieta. En 1990 funda Diverdi, empresa dedicada a la producción y distribución de grabaciones de música clásica, que en pocos años se convierte en referencia dentro del panorama musical clásico español y europeo. En 1993 crea el *Boletín de Diverdi*.

Como productor ha realizado grabaciones discográficas para sellos como Naïve, CPO, Glossa, Verso, Symphonia, Col Legno, además de crear Anemos, sello dedicado a la música contemporánea española. Trabaja en numerosos trabajos fotográficos y audiovisuales, por los que ha obtenido diversas distinciones, entre ellas el premio de fotografía Caminos de Hierro y el primer premio del Festival de Cine de Valladolid por el largometraje documental *El Paraíso de Hafner*.

Ha escrito numerosos ensayos y artículos relacionados con la música clásica para revistas especializadas y programas de mano de auditorios y teatros de ópera nacionales y europeos. En 2013 crea *El Arte de la Fuga*, revista musical en línea asociada a la distribuidora Sémele, así como el espacio musical La Quinta de Mahler. Actualmente escribe el libreto para la primera ópera del compositor argentino Fabián Panisello, basada en un texto de Albert Camus, que será estrenada en Buenos Aires y Viena a finales de 2015.

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 Museo Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMO CICLO

A CORO

Introducción y notas al programa de Luis Lozano Virumbrales
y Polo Vallejo

- 4 de febrero **Coros de ópera**
por el **Coro Intermezzo del Teatro Real**
Andrés Máspero, director.
- 11 de febrero **Entre dos luces**
Repertorio polifónico de los siglos XIX y XX en torno
a la luz
por el **Coro de la ORCAM**,
Pedro Teixeira, director.
- 18 de febrero **Polifonía española para la Semana Santa**
Obras sacras del siglo XIX
por el **Ensemble del Coro Nacional de España**
Héctor Guerrero, director.
- 25 de febrero **Polifonías de Georgia**
Liturgia ortodoxa y cantos profanos
por el **Ensemble Basiani** (de Georgia),
George Donadze, director.

Temporada 2014-2015



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castello, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

www.march.es – musica@march.es

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

