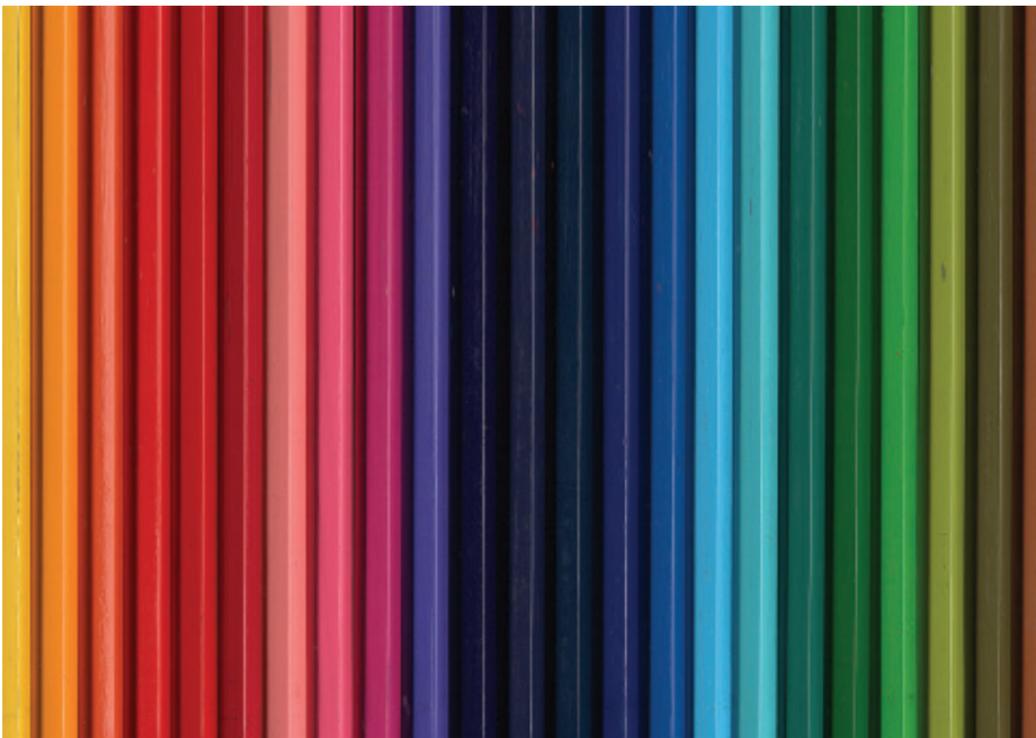


Sinestesias. Escuchar los colores, ver la música

DEL 9 AL 30 DE NOVIEMBRE DE 2016
CICLO DE MIÉRCOLES



CICLO DE MIÉRCOLES

SINESTESIAS.
ESCUCHAR
LOS COLORES, VER
LA MÚSICA



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Ciclo de miércoles: “Sinestesias. Escuchar los colores, ver la música”:
noviembre 2016 [introducción y notas de Juan Manuel Viana]. - Madrid:
Fundación Juan March, 2016.
64 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; noviembre 2016)

Programas de los conciertos: [I] “Debussy y los impresionistas”, por Pascal Rogé, piano; [II] “Scriabin y el color”, por Eduardo Fernández, piano; [III] “Ligeti en el laberinto de Escher”, por Imri Talgam, piano; [IV] “Messiaen sinéstico” por Alberto Rosado, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 9, 16, 23 y 30 de noviembre de 2016.

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

1. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 2. Preludios (Piano)
- Programas de mano - S. XIX.- 3. Preludios (Piano) - Programas de mano
- S. XX.- 4. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 5. 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.
Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán dis-
ponibles en www.march.es/musica/audios

© Juan Manuel Viana
© Fundación Juan March
Departamento de Música
ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción
 Confusión de los sentidos
 En busca del arte total
 Simbolismo, impresionismo y naturaleza
 Música, color y misticismo
 El color es la tecla
 Ritmo sin fin
 Precisión y laberinto
- 20 Miércoles, 9 de noviembre - Primer concierto
 Pascal Rogé, piano
 DEBUSSY Y LOS IMPRESIONISTAS
- 32 Miércoles, 16 de noviembre - Segundo concierto
 Eduardo Fernández, piano
 SCRIABIN Y EL COLOR
- 40 Miércoles, 23 de noviembre - Tercer concierto
 Imri Talgam, piano
 LIGETI EN EL LABERINTO DE ESCHER
- 50 Miércoles, 30 de noviembre - Cuarto concierto
 Alberto Rosado, piano
 MESSIAEN SINESTÉSICO

Introducción y notas de **Juan Manuel Viana**



Algunos creadores se han visto afectados por la sinestesia. Este fenómeno neurofisiológico, que ha dado lugar a experiencias aparentemente sobrenaturales, consiste en la transferencia de percepciones de un sentido a otro. Compositores que ven colores al escuchar música o pintores que oyen sonidos al contemplar un cuadro han dejado en sus obras la impronta de una prodigiosa visión del mundo. Este ciclo invita a recrear sensaciones sinestésicas en una sala de conciertos al diluir con prestaciones multimedia las fronteras entre el sonido y el color, entre la composición y el cuadro.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

INTRODUCCIÓN

En cierto pasaje de su autobiografía *Habla, memoria* (1966), Vladímir Nabókov evoca el momento en que, siendo niño, uno de sus maestros le obsequió con una caja de cubos muy atractivos que contenían las letras del alfabeto pintadas de diferentes colores en cada uno de sus lados. Algún tiempo después, cuando utilizaba un montón de aquellos viejos cubos para construir una torre, comentó a su madre su disgusto al comprobar que los colores de aquellas letras estaban equivocados, pues Nabókov veía las letras con otros colores: “Entonces descubrimos que algunas de las letras de ella tenían el mismo color que las mías, y que, además, ella también se sentía afectada ópticamente por las notas musicales”.

Nabókov relata asimismo cómo sus más antiguos recuerdos se asocian con alucinaciones ópticas y auditivas. Al igual que su madre –y, también, como su esposa Vera–, el futuro autor de *Lolita*, *Pálido fuego* y *Ada o el ardor*, aun sin conocer siquiera el significado del término, era sinestésico.

CONFUSIÓN DE LOS SENTIDOS

*Siento, sobre todo si he oído mucha música,
una especie de concordancia entre colores, sonidos y perfumes.*

E. T. A. Hoffmann

La sinestesia, ese curioso fenómeno neurofisiológico por el que las fronteras entre los sentidos quedan abolidas, ofrece a quien la experimenta una instantánea conjunta de sensaciones. La vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto se confunden y solapan, de manera que un sinestésico puede ver colores al escuchar música o cuando lee números y letras, pero igualmente asociar olores y sabores a los sonidos o sensaciones táctiles y olfativas a una pintura.

En *La clave del verde claro: música y sinestesia*, el neurólogo Oliver Sacks enumeraba algunas de estas curiosas conexiones intersensoriales a partir de las experiencias vividas por diversos pacientes. Si para algunos las tonalidades poseen colores definidos (aunque para uno el Re mayor sea azul y rojo berme-

llón para otro), hay quien asocia los intervalos (segunda menor, segunda mayor, tercera menor, tercera mayor) con sabores (ácido, amargo, salado, dulce) y quien asigna un color determinado a los días de la semana (el martes es amarillo blancuzco, el jueves morado oscuro). También el que asegura: “Cuando oigo música, veo pequeños círculos o barras de luz verticales que se hacen más brillantes, o más blancas, o más plateadas en las notas más altas, y adquieren un delicioso marrón intenso en las más bajas”. Y quien, por último, confiesa: “En los conciertos, la orquesta me parecía un pintor. Me inundaba de todos los colores del arco iris. Si el violín hacía un solo, de repente me llenaba de oro y fuego, con un rojo tan brillante que no recordaba haberlo visto en ningún objeto. Cuando era el turno del oboe, un verde claro me recorría, tan fresco que parecía sentir el aliento de la noche”.

EN BUSCA DEL ARTE TOTAL

*Sería verdaderamente sorprendente que el sonido
no pudiera sugerir el color, que los colores
no pudieran dar idea de una melodía.*

Charles Baudelaire

Pese a que ya existieran, desde antiguo, numerosas referencias concernientes a las relaciones entre música y color (Pitágoras, Aristóteles, Kepler, Newton), no es hasta el advenimiento del pensamiento romántico alemán y, varias décadas más tarde, de la poética de Baudelaire y su teoría de las correspondencias, cuando el interés por la sinestesia, espoleado por la tentativa wagneriana de la *Gesamtkunstwerk* –fusión de disciplinas artísticas (música, literatura, pintura, arquitectura y danza) para la consecución de una *obra de arte total*–, alcanza su apogeo.

Si, en los albores del romanticismo, De Staël evocaba a Schelling al escribir “¿Hay acaso algo más sorprendente que la relación entre los sonidos y las formas, los sonidos y los colores?” y, años después, Hoffmann describía a su personaje más inspirado, Johannes Kreisler, como “un hombrecillo con un abrigo del color de un Do sostenido menor y un cuello color Mi mayor”, en el París de la segunda mitad del XIX el octavo verso de uno de los sonetos más representativos de *Les fleurs du*

mal, Correspondances (“Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”), oficiará como germen y, enseguida, auténtico emblema de esa vocación sinestésica que pretende interrelacionar y fusionar música, literatura y artes plásticas.

La correspondencia sensorial o superposición de sentidos enunciada por Baudelaire en su célebre poema llegará al paroxismo en *À Rebours* de Huysmans, publicada en 1884 y convertida pronto en paradigma de la prosa simbolista y del decadentismo *fin-de-siècle*. En esta novela incomparable, el solitario y distinguido protagonista convierte su peripecia vital en una persecución incesante de esas correspondencias secretas, única fórmula para descifrar el misterio de la vida y descubrir la secreta unidad que reina en la aparente dispersión del mundo. Así, en la quietud silenciosa de su casa de Fontenay, Jean Floressas des Esseintes reflexiona sobre el lenguaje de los tonos y matices de los colores, la ornamentación, las piedras preciosas, las flores exóticas, los perfumes, la pintura de Moreau y de Redon, la poesía de Baudelaire, la prosa de Barbey d'Aurevilly y la música de Wagner, de la que ensalza precisamente su carácter integrador: “Sabía muy bien que no existía una sola escena que pudiera ser impunemente aislada y desligada del conjunto de la obra. Los fragmentos recortados y servidos en bandeja en un concierto perdían toda significación, quedando privados de sentido”. E incluso, en un ejercicio de imaginación desbordante, equipara el sabor de cada licor con el sonido de un instrumento musical preciso. El curaço seco es como el clarinete, agridulce y aterciopelado; el kummel como el oboe, de resonancia nasal; la menta y el anís como la flauta, a la vez azucarada y picante, chillona y suave; el kirsch suena con la furia de la trompeta; la ginebra y el whisky con la estridencia del trombón y del cornetín...

Si Delacroix había hecho alusión a la “música del cuadro” y Whistler recurrirá más tarde a términos musicales (armonía, nocturno, sinfonía) para nominar sus lienzos, las referencias a la música proliferan entre los poetas del simbolismo y sus alrededores: Verlaine (*Mandoline, En sourdine* o *Romances sans paroles*, Mallarmé (*Chansons bas, Petit air*), Rimbaud (*À la mu-*

sique), Maeterlinck (*Quinze chansons*), Louÿs (*La flûte de Pan, La joueuse de flûte*) o el joven Proust (*Chopin, Schumann*).

SIMBOLISMO, IMPRESIONISMO Y NATURALEZA

*La música está por todas partes.
No está encerrada en los libros.
Está en los bosques, en los ríos y en el aire.*

Claude Debussy

Derivada del imaginario poético baudelairiano, la estética simbolista considera la armonía del universo como resultado de un intrincado conjunto de correspondencias que el artista –ya sea poeta, prosista, pintor o músico– debe contribuir a descifrar. Antes que reproducir miméticamente la realidad cotidiana, el arte debe ante todo sugerir, evocar, estimular la capacidad de ensoñación del receptor. “Lo bello es siempre extraño”, escribió Baudelaire. Y la música, dado su carácter eminentemente abstracto, no referencial, se erige así en el “arte sugestivo” por excelencia, según Redon, que define sus *Fleurs* como “sinfonía exasperante” a la vez que afirma: “Tomé el azul y le hice cantar”.

Debussy, lector atento de Huysmans y fiel traductor al pentagrama de los versos de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Louÿs y otros simbolistas, será sensible al universo onírico de Redon pero también, y en particular cuando compone para el piano o para los múltiples timbres de la orquesta, al impresionismo pictórico, por más que esa etiqueta, aplicada a su música, le parezca abusiva. Lejos de la imagen objetiva y concreta del realismo, interesa a los impresionistas la captación del momento fugitivo, la imprecisión del instante, la plasmación de los efectos de luz y de color en el paisaje o sobre los objetos.

Al igual que ellos, Debussy –que, de joven, había considerado dedicarse a la pintura– rechaza el programatismo estricto, la descripción pormenorizada, la representación exacta de las cosas y, en consecuencia, la reproducción literal de la naturaleza. “El placer es la regla”, argumenta. Como su admirado Mallarmé, Debussy apuesta por la ensoñación, la evocación de atmósferas y la sugerencia, por una “transposición sentimen-

tal” –estas son sus palabras– que posibilite al oyente una escucha imaginativa y activa.

Surge así una música irisada y multicolor, evanescente y vaporosa, de refinamiento y sensualidad extremos, que parece nacida con el único deseo de reflejar la belleza del mundo, de evidenciar sus conexiones con la naturaleza, de expresar lo inexpresable: “Los músicos solo escuchan la música escrita por manos diestras, nunca la que está inscrita en la naturaleza. Ver amanecer es más útil que oír la *Sinfonía Pastoral*”. Y añade: “No escuchéis los consejos de nadie, sino del viento que pasa y nos cuenta la historia del mundo”. Debussy imagina una música concebida para ser disfrutada al aire libre, en la que se establecería una “colaboración misteriosa” del movimiento de las hojas y el perfume de las flores con los sonidos. La música es, para él, “responsable del movimiento de las aguas, del juego de curvas que describen las brisas cambiantes, ¡nada es más musical que una puesta de sol!”.

Al hilo de los paralelismos y analogías entre colores y sonidos, la terminología musical abunda en la crítica de arte en torno al cambio de siglo y en sintonía con la importancia creciente de elementos pictóricos en la música de Debussy, cuyos procedimientos acústicos discurren en paralelo con los efectos ópticos de los impresionistas. En un texto de 1902 publicado en la *Revue bleue*, Camille Mauclair sugiere que la armonía y el timbre juegan en la obra de Debussy un papel similar al del color en la pintura de Monet:

Los admirables paisajes de Claude Monet no son otra cosa que sinfonías de ondas luminosas; y la música de Debussy –fundada, no sobre el encadenamiento de motivos, sino sobre la potencia comparada de los sonidos consigo mismos– se asemeja singularmente a estos cuadros; es un impresionismo de manchas sonoras. Para Monet y para él, un color, un sonido, son sentimientos.

MÚSICA, COLOR Y MISTICISMO

*En mí, el corazón se comporta frente a la razón
como el artista razonable frente a la crítica:
escucha lo que tiene que decir,
pero sigue el camino que ha elegido*

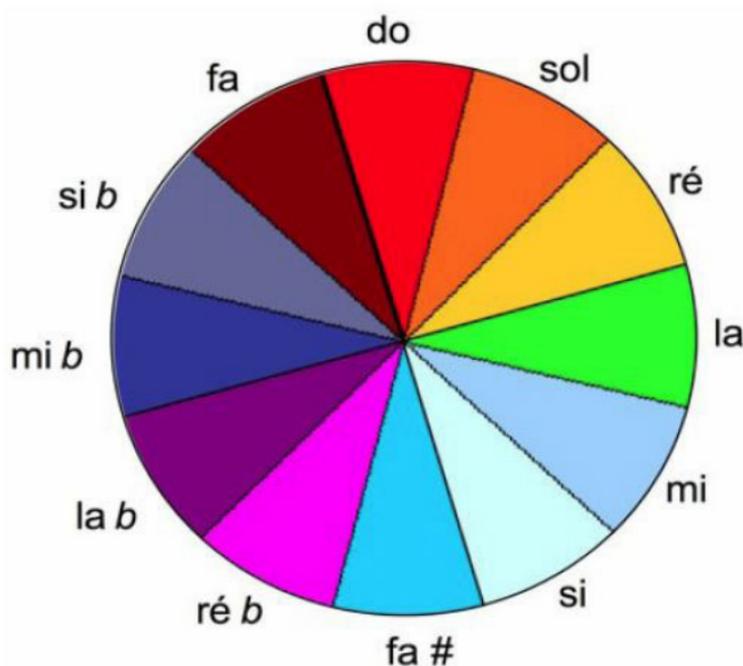
Aleksandr Scriabin

Al igual que la de otros muchos músicos de su época, la juventud de Scriabin estuvo sometida a una fuerte influencia wagneriana. Pero el hipersensible músico ruso, pianista excepcional y autor de fascinantes miniaturas para su instrumento, poseyó un temperamento desequilibrado y obsesivo, marcado asimismo por las lecturas de Nietzsche y Schopenhauer y los divagatorios escritos teosóficos –tan de moda entonces– de Helena Blavatsky.

La estética scriabiniana, absolutamente irrepetible, comparte con la escuela simbolista rusa de Blok y Balmont la consideración del arte como “un mundo superior de conocimiento”. Su creencia en las profundas afinidades entre los sentidos le emparenta con el decadentismo propio del cambio de siglo, pero la influencia del misticismo hindú y el espiritualismo teosófico –que descubrió en Bruselas, durante su estancia en 1908, de la mano del pintor simbolista Jean Delville–, su personalidad exacerbada y febril y su talante visionario y megalómano contribuyeron a la creación de un credo artístico propio gobernado por el énfasis y la desmesura: una suerte de nueva religión de raíces panteístas y metafísicas en donde los sonidos, los colores y las sensaciones olfativas debían convergir y fundirse a modo de exaltación mística, de éxtasis de los sentidos.

Algunos de los títulos de sus composiciones (*Caresse dansée, Désir, Plaisirs sensuels* y, desde luego, su obra maestra *Le poème de l'extase*) explicitan el ingrediente sexual latente en un músico de quien Leonid Sabaneyev, gran estudioso de su obra y autor del artículo pionero “El fenómeno de la escucha colorista en *Prometeo*”, recordaría su forma de tocar el piano con términos tan elocuentes como “caricias voluptuosas y delicadas”, “ritmos espasmódicos” e “hipererotismo aterrador”.

Si Rimski-Kórsakov, su sinestésico contemporáneo, elaboró una tabla de equivalencias entre notas y colores (Fa sostenido es gris verdoso, Re bemol es negruzco, etc.), Scriabin estableció un sistema de correspondencias entre los dos espectros –sonoro (total cromático) y luminoso (doce colores)– basado en la óptica newtoniana y ordenado según el círculo de quintas. Obsesionado por la transmisión de la luz mediante el sonido y viceversa, en la creencia de que los antiguos dioses griegos lanzaban sus mensajes mediante destellos luminosos, Scriabin concibe para su *Prométhée, le poème du feu* (1911), poema sinfónico para piano, gran orquesta, coro sin palabras y “*clavier à lumières*”, un acorde sintético o “acorde místico” formado por seis notas (Do–Fa sostenido–Si bemol–Mi–La–Re) que empleará a menudo en sus últimas obras, basadas en estructuras simétricas amparadas en proporciones numéricas (sección áurea y sucesión de Fibonacci).



Correspondencias sinestésicas entre notas y colores propuestas por Scriabin siguiendo el círculo de quintas que servirán como base para el diseño de luces del concierto del 16 de noviembre.

Para *Mysterium*, último proyecto de Scriabin, que a su temprana muerte quedó solo esbozado en su primera parte (el llamado *Acte préalable*), concibió una obra de proporciones colosales, culminación de las visiones delirantes con que el músico preparaba la salvación última de la humanidad: una liturgia cósmica y artística para orquesta, coro, bailarines y proyecciones luminosas que aunaría percepciones olfativas, táctiles y gustativas a las auditivas y visuales, donde Scriabin pretendía, en palabras de su amigo Rieseman, “encajar los fenómenos de la naturaleza: el susurrar de los árboles, el centellear de las estrellas y los colores de la salida y la puesta de sol”. La representación de *Mysterium* (un verdadero espectáculo multimedia *avant la lettre*) duraría siete días, transcurriría en un templo del Himalaya y debutaría con repiques de campanas suspendidas de las nubes. Sus vibraciones mortales destruirían el universo y una nueva humanidad, de seres más puros y nobles, liberada de desigualdades y limitaciones corporales, habitaría el mundo. Según el músico, “la catedral en la que tendrá lugar no será una construcción de piedras homogéneas, sino que cambiará continuamente con la atmósfera y el movimiento. Eso se hará con la ayuda de brumas y luces, que modificarán los contornos arquitectónicos”.

EL COLOR ES LA TECLA

*El blanco suena como un silencio
que de pronto puede comprenderse.*

Vasili Kandinski

En torno a las mismas fechas en que Scriabin, desde la perspectiva musical, estudia las conexiones entre notas y colores, otro artista nacido igualmente en Moscú, aunque establecido en Múnich desde 1896 y solo seis años mayor que él, hace lo propio bajo el punto de vista pictórico. Desde que el joven Kandinski, profesor de Derecho en Moscú y artista *amateur*, asistiera a una representación de *Lohengrin* en el Bolshói y, a los pocos compases del preludio, comenzara a ver colores y “formas salvajes, casi enloquecidas” que se agitaban ante él, comenzó a fraguar el modo de conseguir una experiencia paralela a la lograda por Wagner en música: una pintura en la que los colores fueran las notas. Afincado ya en Alemania y asiduo de los círculos de la vanguardia artística, Kandinski tantea sus

primeros pasos hacia la abstracción mediante *improvisaciones* (un término eminentemente musical) cuyo propósito consistía en crear paisajes sonoro-visuales que permitieran al espectador oyente percibir el “sonido interno” del color. Para lograrlo, Kandinski debe crear una pintura que rompa toda relación con la realidad, que no contenga “significados convencionales”, que renuncie a lo figurativo.

El 1 de enero de 1911 un concierto con obras de Schönberg (que incluía el *Cuarteto de cuerda n° 2 Op. 10* y las *Tres Piezas para piano Op. 11*) será el detonante. El impacto que causó sobre Kandinski aquella música, en el umbral de la atonalidad, fue drástico. Nació así *Impression III (Konzert)* y el encuentro con un alma gemela que, como él, partía a la búsqueda de un arte puro y total, liberado de la tonalidad y de las estructuras armónicas tradicionales. “La disonancia actual de la pintura y la música no es otra cosa que la consonancia del mañana”, escribe a Schönberg a los pocos días del concierto. Una abundante correspondencia aporta las claves de una amistad trascendental que, en lo artístico, reflejó un cúmulo de confluencias, desde el colectivo interdisciplinar *Der Blaue Reiter (El jinete azul)* hasta las composiciones escénicas coetáneas *Der gelbe Klang (El sonido amarillo)* y *Die glückliche Hand (“La mano feliz”)*.

En su célebre ensayo *Über das Geistige in der Kunst (“Sobre la espiritualidad en el arte”)*, publicado en diciembre de 1911, Kandinski expone sus teorías sobre el arte y el color, sin olvidar referencias a la música de Debussy, Scriabin y Schönberg. Según Kandinski: “El color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla, el ojo es el macillo. El alma es el piano con todas sus cuerdas. El artista es la mano que, mediante esta o aquella tecla, hace vibrar el alma humana”.

En el capítulo dedicado al lenguaje de las formas y los colores, Kandinski propone sugestivas equivalencias entre los tonos cromáticos y los timbres instrumentales, de manera que “el amarillo suena como una trompeta”, “el azul claro correspondería a una flauta, el oscuro a un violonchelo y el más oscuro a los maravillosos tonos del contrabajo”, “el rojo cinabrio suena como la tuba” y “el violeta se parece al sonido del corno inglés”.

RITMO SIN FIN

La novedad del arte vivo y abstracto consiste en la movilidad de los elementos del cuadro, que surge del ritmo de las formas de color.

Robert Delaunay

A la vez que Kandinski aumenta el tamaño de sus óleos hasta alcanzar dimensiones “sinfónicas” –los admirables *Komposition IV* (1911) y *Komposition VII* (1913)– de modo que “uno comienza a escuchar el cuadro, a identificar sonidos en sus pinceladas” (Will Gompertz), otros pioneros de la abstracción convierten el color y la música en objeto medular de sus creaciones. Es el caso del germano-suizo Klee, del checo Kupka o del francés Delaunay. Si la vocación musical del primero, invitado por Kandinski a integrarse en *Der Blaue Reiter*, le incita a escuchar los sonidos (las diferentes tonalidades cromáticas) que salen de su paleta, el segundo, afincado en Francia desde 1897, interesado también por el ocultismo y el espiritismo, es otro apasionado melómano que lleva las asociaciones entre sonidos y colores hasta el título de algunos de sus cuadros: *Les touches de piano (Le lac)* (1909), *Nocturne* (1911) y *Amorpha, fugue à deux couleurs* (1912).

El color se erige en centro de atención prioritario para Delaunay, estudioso de las influencias mutuas entre los colores adyacentes del espectro cromático estudiadas por el químico Chevreul en *De la loi du contraste simultané des couleurs* (París, 1839). Delaunay, invitado por Kandinski a participar en la primera exposición de su grupo muniqués, despliega en sus cuadros una continua sucesión de formas circulares, de discos, hélices y arcos concéntricos de colores vibrantes y contrastados en pos de un perpetuo dinamismo. *Rythme, joie de vivre* (1930), *Relief rythme* (1933), *Rythme sans fin* (1933), *Hélice et rythme* (c. 1937) y *Rythme n° 1* (1938) son títulos que aluden a la permanente experimentación rítmica de un autor que afirmaba: “La armonización de los módulos crea el ritmo, es la introducción del tiempo en la estructura misma del cuadro”.

Apollinaire bautizó como “orfismo” (término que engloba referencias musicales, cromáticas y poéticas) el estilo de Delaunay, afanoso siempre por conseguir que un óleo vibrara en su ar-

monía y en su tonalidad como una obra musical. Y no es casualidad que el pintor parisiense fuera el predilecto de Olivier Messiaen, el último gran sinestésico de la música del siglo XX. En el transcurso de una larga entrevista con el pianista noruego Håkon Austbø publicada en 1988 confesaba:

Cuando oigo música, veo los correspondientes colores. Pienso que todo el mundo posee este sexto sentido, pero que son raros los que se dan cuenta. Descubrí esta afición a los veinte años en casa de un amigo pintor. [...] He tratado de poner esos colores en lo que escribía. No pido a los intérpretes que vean los mismos colores que yo –eso, por otra parte, es imposible– pero sí que vean colores, cada cual a su manera.

Apoyado en las investigaciones de Delaunay sobre los nexos entre colores complementarios, Messiaen desarrolla su credo sobre correspondencias entre sonidos y colores en su monumental *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. “Considero que el ritmo es la parte primordial y quizá esencial de la música. Pienso que, probablemente, ha existido antes que la melodía y la armonía, y tengo una preferencia secreta por este elemento”, afirmaba el creador de obras capitales como *Quatre études de rythme* (1949-1950), *Chronochromie* (1959-1960) o *Couleurs de la Cité céleste* (1963), cuyos nombres recalcan las preocupaciones supremas del músico.

Desde que a los nueve años su primer profesor de armonía en Nantes, Jehan de Gibon, le regalara la partitura de *Pelléas et Mélisande*, Messiaen veneró a Debussy, su compositor favorito, de cuya obra pianística fue intérprete privilegiado. Como el autor de *Reflets dans l'eau*, Messiaen no cesó de interrogarse sobre el ritmo de las ondas concéntricas que crea una piedra arrojada al agua. Probablemente, el secreto de su música lo encontremos en estos versos escritos por su madre, la poetisa Cécile Sauvage, que transmitió al joven músico el amor a la poesía y a la naturaleza:

Je veux une musique impalpable et ténue
Où des spectres de fleurs à flots éparpillés
Tournoieront sur une eau phosphorescente et nue
Entre des rayons bleus droits comme des piliers.

PRECISIÓN Y LABERINTO

*La realidad me es ajena;
mi obra nada tiene que ver con ella.*
Maurits Cornelis Escher

Pero en el siglo de la abstracción pictórica la música también ha sabido establecer correspondencias íntimas con corrientes plásticas apegadas aún a la tradición figurativa. La polifacética e inclasificable obra de György Ligeti, sin duda uno de los grandes maestros de la música contemporánea, posee, a semejanza de Debussy y Messiaen, una prodigiosa capacidad para estimular la fantasía del oyente, como muy pronto intuyó Kubrick al servirse de varias de sus partituras para la banda sonora de *2001: A Space Odyssey*.

El músico húngaro siempre mostró una especial atracción, como Ravel, por las maquinarias y mecanismos de precisión (le fascinaba el funcionamiento de las máquinas del taller de tipografía en el que trabajaba su tío) y las ilusiones ópticas y los estroboscopios (su madre era oftalmóloga y en su gabinete de trabajo los ojos del joven Ligeti quedaron atraídos por las imágenes tridimensionales de los estereoscopios).

“Precisión y laberinto: esas dos nociones me han influido mucho”. Estas palabras de Ligeti, referidas a su interés por las vistas de plazas, edificios y arquitecturas fantásticas de las *Carceri* de Piranesi, apuntan a una de las fuentes extramusicales citadas con más frecuencia por el músico como base para su inspiración: las ensoñaciones ópticas de M. C. Escher que Ligeti descubre en una exposición en San Francisco en 1971.

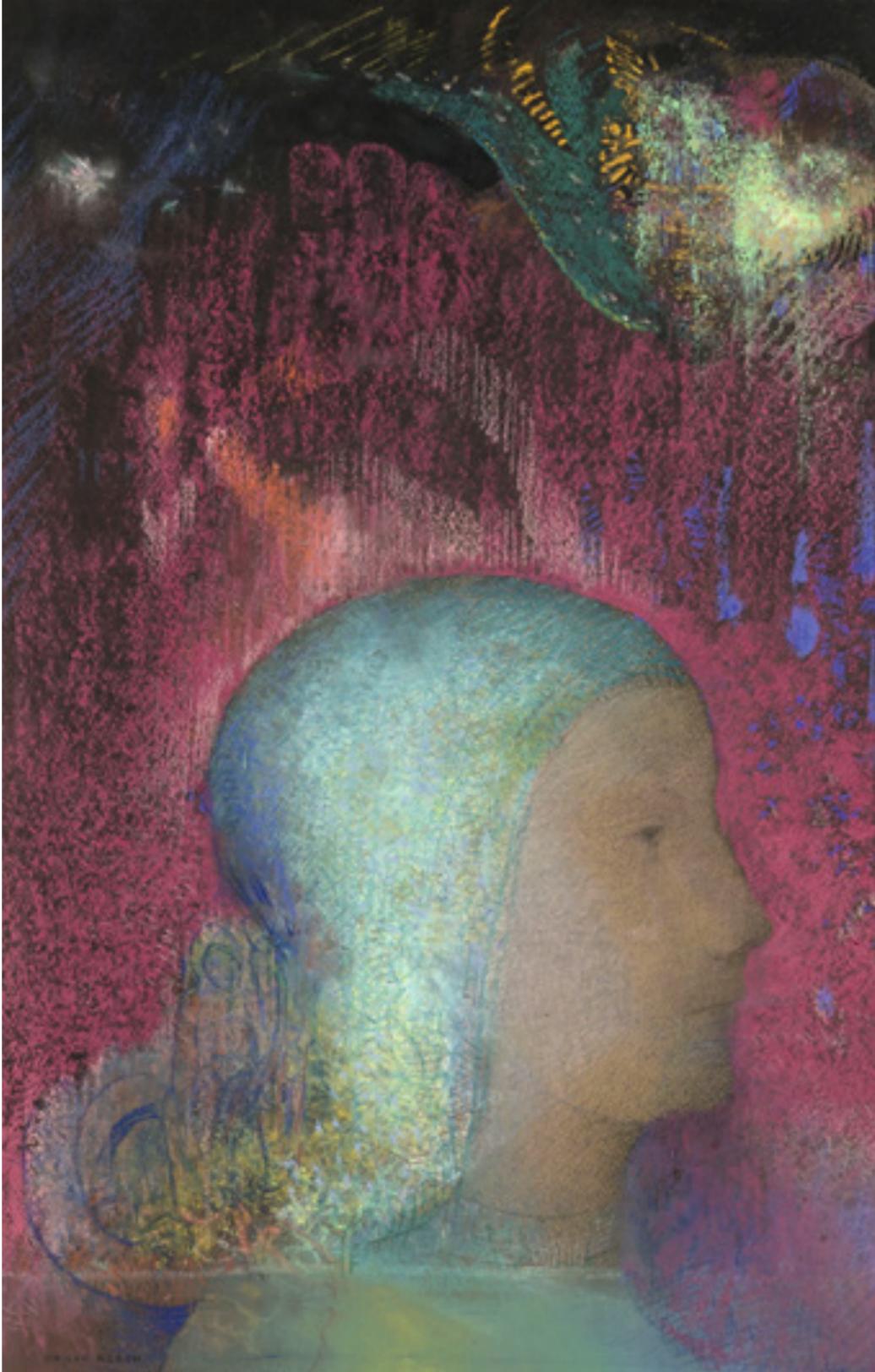
Difícilmente cabría imaginar una correspondencia sonora más ajustada a los grabados y litografías del artista holandés, cuajados de perspectivas ilusorias y falsos efectos tridimensionales, laberintos y trampantojos, entrelazamientos geométricos de apariencia infinita y estructuras imposibles, transformaciones progresivas y universos simultáneos, orden y caos confundidos, que la música misteriosa y sofisticada, meticulosa y siempre viva de Ligeti.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- VV.AA. *Debussy, la musique et les arts*, París, Musée d'Orsay, 2012.
- Alicia Callejas y Juan Lupiáñez, *Sinestesia. El color de las palabras, el sabor de la música, el lugar del tiempo*, Madrid, Alianza, 2012.
- Bruno Ernst, *El espejo mágico de M. C. Escher*, Berlín, Taco, 1989 (traducción de Ignacio León, edición original alemana de 1978).
- Michel Fleury, *L'impressionnisme et la musique*, París, Fayard, 1996.
- Harry Halbreich, *L'œuvre d'Olivier Messiaen*, París, Fayard, 2008.
- John Harrison, *El extraño fenómeno de la sinestesia*, México, FCE, 2004 (traducción de Irlanda Villegas, edición original inglesa de 2001).
- Sonsoles Hernández Barbosa, *Un martes en casa de Mallarmé. Redon, Debussy y Mallarmé encontrados*, Madrid, Universidad Complutense, 2010.
- Manfred Kelkel, *Alexandre Scriabine, un musicien à la recherche de l'absolu*, París, Fayard, 1999.
- Edward Lockspeiser, *Music and Painting, a study in comparative ideas from Turner to Schönberg*, Londres, Icon, 1973.
- François Sabatier, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950*, París, Fayard, 1995.
- Oliver Sacks, *Musicofilia, relatos de la música y el cerebro*, Barcelona, Anagrama, 2009 (traducción de Damián Alou, edición original inglesa de 2007).
- Arnold Schönberg, Vasili Kandinski, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza, 1987 (traducción de Adriana Hochleitner, edición original alemana de 1980).
- Étienne Souriau, *La correspondance des arts*, París, Flammarion, 1947.
- Richard Toop, *György Ligeti*, Londres, Phaidon, 1999.

JUAN MANUEL VIANA

Odilon Redon, *Perfil sobre meandros rojos* (1900).



PRIMER CONCIERTO

DEBUSSY Y LOS IMPRESIONISTAS

Claude Debussy (1862-1918)

I

JARDINES Y PRADERAS

Jardins sous la pluie *

Monet, *Vue du bassin aux nymphéas avec saule*

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir **

Renoir, *Femme avec parasol dans un jardin*

Le vent dans la plaine **

Monet, *Effet de vent*

EL VIAJE AL SUR

La soirée dans Grenade *

Sorolla, *Torre de las Infantas, La Alhambra*

La Puerta del Vino **

Rysselberghe, *Fuente en el Generalife*

MARINAS

La cathédrale engloutie **

Monet, *La cathédral de Rouen, le portail, brouillard matinal*

Ce qu'a vu le vent d'Ouest **

Monet, *Tempête, côtes de Belle-Île*

Voiles **

Monet, *Les barques*

L'isle joyeuse

Cross, *Les îles d'or*

* Estampas

** 24 Preludios

*** Imágenes

Miércoles, 9 de noviembre de 2016. 19:30 horas

*Una selección de obras de Claude Debussy interpretadas
en paralelo a la proyección de cuadros impresionistas*

II

LAS ESTACIONES

Brouillards **

Monet, *Bras de Seine près de Giverny, brouillard*

Les collines d'Anacapri **

Rysselberghe, *Baigneuses sous les pins, à Cavalière*

Feuilles mortes **

Monet, *Effet d'automne à Argenteuil*

Des pas sur la neige **

Sisley, *La neige à Louveciennes*

ESCRITO EN EL AGUA

Reflets dans l'eau ***

Monet, *Reflets de nuages sur le bassin aux Nymphéas*

Poissons d'or ***

Hassam, *Bowl of goldfish*

Ondine **

Kupka, *L'eau*

NOCTURNOS

Clair de lune, de *Suite bergamasque*

Vallotton, *Clair de lune*

Feux d'artifice **

Manigault, *The Rocket*

Pascal Rogé, piano

Selección de cuadros por **Juan Manuel Viana**

DEBUSSY Y LOS IMPRESIONISTAS

*Solo la música tiene el poder de evocar a su voluntad
los paisajes inverosímiles, el mundo indudable y quimérico
que se afana secretamente en la poesía misteriosa
de las noches, en esos mil ruidos anónimos que producen
las hojas acariciadas por los rayos de la luna.*

Claude Debussy

Con la excepción de algunas notables páginas de juventud, como los dos *Arabesques* (1888-1891), la *Suite bergamasque* (1890-1895) o *Pour le piano* (1896-1901), las grandes obras maestras del pianismo debussysta se concentran en su periodo de madurez; periodo que, debido a la temprana muerte del músico, apenas duraría una docena de años. El tríptico *Estampes* (1903), *Masques* (1904), *L'Isle joyeuse* (1904), las dos series de *Images* (1904-1908) y *Children's Corner* (1906-1908) constituyen jalones indispensables en la evolución de un legado pianístico excepcional y profético. Tras estas piezas, los veinticuatro *Préludes* (1909-1912) y los doce *Études* (1915) alcanzan sin duda la cima en la evolución estética del músico francés.

Junto con “Pagodes” y “La soirée dans Grenade”, “Jardins sous la pluie” completa el tríptico *Estampes*, compuesto por **Debussy** en julio de 1903. En contraste con la nocturna languidez expuesta en la pieza de inspiración andalucista que escucharemos posteriormente, “Jardins sous la pluie” constituye una vertiginosa *toccata* en la que el autor, en palabras de Bryce Morrison, “evoca con una precisión extraordinaria los caprichosos y copiosos aguaceros de marzo. La impresión es tan fuerte que se cree ver la lluvia y el sol, en un jardín antes empapado, transfigurado por mil luces y colores”. La cita de dos canciones populares infantiles –*Nous n'irons plus au bois*, presente ya en la tercera de las *Images (oubliées)* de 1894, y *Do, do, l'enfant do...*, que parecen anticipar la atmósfera del posterior *Children's Corner*– adereza y aporta cierta dosis de ternura a este refulgente paisaje vegetal. El pintor y escritor Jacques-Émile Blanche (1861-1942), al que Debussy dedicó la colección, cuenta en sus memorias que “Jardins sous la pluie” habría sido inspirada por una tarde de tormenta durante la

cual pintaba el retrato del compositor: “De paso en Auteuil, aboceté al aire libre un estudio de su cabeza. Llovía, los árboles verdeaban su corteza mate que la lluvia parecía barnizar”. Aunque no ha de olvidarse la sugerencia del músico a la pianista Marguerite Long acerca de “un corro de niños en el Jardin du Luxembourg”. Ricardo Viñes estrenó *Estampes*, publicadas por Durand en octubre de 1903, el 9 de enero del año siguiente, en la Salle Érard, durante un concierto de la Société Nationale. “Jardins sous la pluie” hubo de ser bisada.

Como muy bien apunta Vladimir Jankélévitch:

... el preludio debussysta no refleja el estado pasajero de un humor subjetivo: al contrario de las efusiones apasionadas que Chopin, Rajmáninov y Scriabin llamaban “preludio”, la imagen estacionaria y pintoresca, a menudo alusiva, a veces sarcástica a la que Debussy otorga igual nombre guarda siempre un carácter impersonal.

El talento del compositor para la evocación extramusical, para crear con solo unos pocos compases una atmósfera impregnada de la más exquisita poesía, alcanza en estas reducidas piezas de títulos memorables algunas de sus más altas cotas. Los doce números que integran el primer libro de preludios vieron la luz entre diciembre de 1909 y febrero de 1910. “Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir”, fechado el 1 de enero de 1910, ocupa la cuarta posición de la colección. Probablemente, pocas páginas del catálogo debussysta reflejan con tanta precisión el ideario estético de su autor, esa comunión multisensorial en la que música, aromas y paisajes se dan cita. El título de esta obra de atmósfera flotante y vaporosa, cálida y hedonista, remite al tercer verso del poema de Baudelaire “Harmonie du soir”, el número XLVII de *Les fleurs du mal*, al que el joven Debussy puso música en 1889, como segundo de los *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*. En el séptimo verso, el poeta alude a cierto “valse mélancolique” al que la voluptuosa música parece evocar.

Con sacudidas imprevistas y súbitos cambios de humor, como las ráfagas ventosas que estremecen la hierba y agitan las hojas de los árboles en la llanura, “Le vent dans la plaine”, *Preludio n° 3*

del libro I, fue concluido el 11 de diciembre de 1909. Se trata del más breve –su duración oscila en torno a los dos minutos– de los veinticuatro preludios escritos por el músico. Marcado “Animé, aussi légèrement que possible”, está inspirado por unos versos de Simon-Charles Favart (“Le vent dans la plaine / suspend son haleine”) situados como epígrafe del poema de Verlaine *C'est l'extase langoureuse*, llevado al pentagrama por Debussy en 1887 como primera de sus seis *Ariettes oubliées*. El propio compositor estrenó este preludio, junto con el anterior, el 29 de marzo de 1911.

Página central de *Estampes*, inicio de la madurez de Debussy en el terreno pianístico, “La soirée dans Grenade” –cuyo parentesco más inmediato puede rastrearse en *Lindaraja*, pieza para dos pianos fechada en abril de 1901– fue compuesta, como sus compañeras de serie, en el verano de 1903. Es sabido que el músico francés solo cruzó la frontera española en una ocasión para permanecer unas horas en San Sebastián, donde presenció una corrida de toros. Serán, sin embargo, las lejanas tierras andaluzas quienes inspiren a Debussy, como inspiraron e inspirarán más tarde a otros muchos compositores franceses. “Iberia”, “La Puerta del Vino”, la “Sérénade interrompue” y “La soirée dans Grenade” confirman esa irresistible atracción por el sur que, en el caso de la ensoñadora pieza que nos ocupa –tan admirada por Manuel de Falla–, vertebra un ritmo de habanera, expresión del canto nostálgico de las tardes y noches andaluzas. Para el compositor gaditano,

... la fuerza de evocación condensada en “La soirée dans Grenade” tiene algo de milagro cuando se piensa que esta música fue escrita por un extranjero guiado por la sola intuición de su genio. [...] Todos los elementos musicales colaboran a un solo fin: la evocación. Se podría decir que esta música, con relación a lo que la ha inspirado, nos hace el efecto de imágenes reflejadas al claro de luna sobre el agua limpia de las albercas que llenan la Alhambra.

En el verano de 1920, el mismo Falla citará un pasaje de esta pieza en su guitarrístico *Homenaje “Le Tombeau de Claude Debussy”*.

El segundo libro de preludios contiene, al igual que el anterior, doce breves composiciones fechadas entre los años 1910 y 1912. Tercero de la serie, “La Puerta del Vino” –así es su título original, en español– está inspirado en una postal iluminada remitida por Falla al músico francés que representaba el conocido monumento de la Alhambra, adornado con relieves en color y sombreado por grandes árboles, en contraste, según escribirá años después su remitente, con “un camino inundado de luz que se ve en perspectiva a través del arco”. Como hiciera años atrás en “La soirée dans Grenade”, Debussy se sirve de un lánguido y persistente ritmo de habanera para expresar, con ornamentaciones que evocan el rasgueo de la guitarra, la nostalgia de los atardeceres andaluces, “con bruscas oposiciones de extrema violencia y apasionada dulzura”, según las indicaciones de Debussy. En palabras de Falla, “lo que el músico ha querido evocar en ‘La Puerta del Vino’ es la hora calma y luminosa de la siesta en Granada”.

Las ilustraciones marinas abundan entre los preludios que conforman el primer libro. “La cathédrale engloutie”, el más desarrollado de todos ellos, ocupa el décimo número: una deslumbrante evocación de la leyenda bretona de la desdichada ciudad de Ys, engullida por las olas del Atlántico como castigo a sus impíos habitantes. Según la leyenda, la catedral emerge periódicamente de las aguas al amanecer, acompañada de repiques de campanas y salmodias de monjes, para sumergirse de nuevo y proseguir así su eterno sueño. Desde las impalpables brumas iniciales al desdibujado hundimiento postrero, Debussy recrea estas imágenes de reminiscencias medievales mediante sonoridades arcaizantes que alcanzan, en la sección central, su máxima intensidad entre ecos de carillones jubilosos y poderosos acordes de órgano.

“El tumulto de tus poderosas armonías”: este verso de la *Ode to the West Wind* de Shelley (1819), que Debussy había leído en traducción francesa, bien podría servir como epígrafe al *Preludio n.º 7* del primer libro, “Ce qu’a vu le vent d’Ouest”, otra cima insoslayable en la producción pianística de su autor con el mar encrespado como inquietante telón de fondo. El romántico inglés alude en su conocido poema al furioso viento del oeste

que agita la fuerza tranquila del Atlántico rompiéndola con rabia. Y, ciertamente, pocas veces la música de Debussy –apoyada en acotaciones tales como “*strident*”, “*angoissé*”, “*incisif*”, “*furieux*”– alcanzará tal nivel de paroxismo, estrépito y violencia (falta un año para que Bartók escriba su áspero *Allegro barbaro* y dos para la percusiva *Toccata* de Prokófiev) como en esta pieza, erizada de dificultades para el intérprete, en la que la furia de los elementos parece presentarse en estado puro.

Fecha el 12 de diciembre de 1909, “*Voiles*”, *Preludio nº 2* del libro I, ofrece la estampa de un mar mucho más sosegado y bonancible. Debussy nos advierte de su aversión al énfasis descriptivo: “No es una foto de playa, una postal para el 15 de agosto”. Pero resulta difícil sustraerse a la imagen de las blancas velas de las embarcaciones, mecidas dulcemente por la brisa, sobre una superficie de aguas ondulantes y bajo el juego caprichoso de las luces y sombras de un plácido día soleado.

Las referencias autobiográficas –incluso las más íntimas– también tienen cabida en el universo pianístico de Debussy, como demuestra *L’Isle joyeuse*. Frente a las sombras siniestras de la coetánea *Masques*, *L’Isle joyeuse*, concluida el 5 de agosto de 1904 y estrenada por el fiel Ricardo Viñes el 18 de febrero de 1905 en la Salle Pleyel de París, es una composición gozosa y resplandeciente, desbordante de colores y dinámicas. “¡Señor! Qué difícil es de tocar...”, confesaría el músico a su editor Durand. Y es que Debussy, en esta pieza fascinante, avanza ya la suntuosa escritura orquestal de *De l’aube à midi sur la mer* que nacerá poco después. Para el músico, casado aún con Lily Texier, esa isla alegre a la que alude el título no es otra que la de Jersey (de ahí el término inglés *Isle* y no *Île*), testigo de una dichosa estancia veraniega junto a la que más tarde habría de convertirse en su segunda esposa, Emma Bardac. Marguerite Long, que trabajó la obra con el autor, escribirá de ella: “Es una visión fastuosa, un viento de alegría de una exuberancia prodigiosa, una fiesta del ritmo [...]. En la última página, tan vertiginosa de leer como de tocar, sonido y luz parecen luchar en velocidad”.

El segundo libro de preludios se inaugura con “*Brouillards*”, una de las piezas más sorprendentes e innovadoras, pese a su

brevedad, del teclado debussista. El compositor alemán Dieter Schnebel habla de “química sonora” al referirse a esta mágica divagación carente de tema, desarrollo, forma tradicional, contrapunto o armonía en el sentido usual. Todo parece confundirse o desvanecerse –las voces principales y secundarias, las melodías y el acompañamiento– entre las brumas suspendidas de un impreciso paisaje. Para Luca Chiantore, “se trata de la metáfora de un mundo sin proporciones, donde los objetos (en este caso, los diversos acordes) pierden su relación con el contexto”.

En “Les collines d’Anacapri”, *Preludio n° 5* del libro I, concluido el 26 de diciembre de 1909 y estrenado por Viñes en la Sociéte National el 14 de enero de 1911, Debussy evoca de nuevo la sensualidad mediterránea que ya asomaba en las dos estampas granadinas escuchadas con anterioridad. Por primera y última vez en todo su legado pianístico, la inspiración procede de Italia: los animados ritmos de una tarantela enmarcan un episodio central lento, al estilo de una canción popular napolitana. Página resplandeciente, festiva y vital, “Les collines d’Anacapri” traduce con exactitud la despreocupada alegría de un paisaje estival a orillas del Mediterráneo, al amparo de un cielo vibrante y profundamente azul.

Según el testimonio de su esposa, Debussy compuso “Feuilles mortes” “tras un paseo otoñal”. Aun sin la desolación que a veces traslucían ciertos fragmentos de “Des pas sur la neige” (perteneciente al libro anterior), el segundo de los *Preludios* del libro II sugiere, según Morrison, “una impresión del transcurso irreversible del tiempo, del otoño al final de la vida”. Una dulce melancolía de tintes crepusculares que Debussy insinúa mediante sutilísimas sonoridades estáticas, apenas entrecortadas por ligeros temblores y estremecimientos, esos que describen en el aire las hojas secas cuando caen al suelo.

Datado el 27 de diciembre de 1909, “Des pas sur la neige” ocupa el sexto lugar en el primer libro de *Preludios*. La imagen invernal, solitaria y desamparada que transmite esta música tan hipnótica como despojada, de máxima intensidad expresiva alcanzada con las mínimas notas, se asienta en un insistente, casi angustioso, repiqueteo de notas repetidas que discurre siem-

pre en las fronteras del silencio. El ritmo, según su autor, debe tener “el valor sonoro de un fondo de paisaje triste y helado”. Para Roger Nichols, se trata de “una escena de desolación física y espiritual, sin ninguna escapatoria posible, como lo simboliza el cavernoso acorde final”.

La primera serie de *Images*, concluida a lo largo del verano de 1905, fue publicada por Durand en octubre del mismo año. Debussy afirmaba, bromeando, que “*Reflets dans l'eau*”, la pieza inicial de la trilogía, había sido escrita “según los más recientes descubrimientos de la química armónica”. Pocos meses después de finalizar *La Mer*, el músico nos brinda aquí otra de sus portentosas evocaciones acuáticas. De virtuosismo menos ostentoso y atmósfera más ambigua que algunas célebres páginas análogas –*Les jeux d'eau à la villa d'Este* de Liszt (1877) o los contemporáneos *Jeux d'eau* de Ravel (1901) estrenados por Viñes–, “*Reflets dans l'eau*” parecería inspirada por la contemplación de un estanque en el que, bajo los efectos de luz de un ocaso otoñal, se reflejaran árboles y plantas cercanos. “Un pequeño círculo en el agua, un guijarro que cae adentro”, apuntaba el compositor a Marguerite Long a propósito de la presentación arpegiada del tema principal. El 6 de febrero de 1906, en la Salle des Agriculteurs de París, se ofrecía la primera audición pública de *Images* con Ricardo Viñes de nuevo como protagonista.

Dos años de sequía se sucedieron en el pianismo debussysta entre la composición de las dos series de *Images*. Si la evocación del líquido elemento abría la primera, Debussy cerraba la segunda –gestada entre octubre de 1907 y enero de 1908 e integrada, como aquella, por tres piezas– retornando a la misma fuente de inspiración. “*Poissons d'or*” hace referencia a las dos grandes carpas doradas representadas en un panel japonés de laca negra con incrustaciones de nácar que el músico tenía en su gabinete de trabajo, uno de los objetos más preciados de su colección de arte oriental. Con mano maestra, Debussy dibuja los caprichosos zigzagúeos y zambullidas de los peces entre chispazos de luz centelleante. Nuevamente Durand editó la partitura de esta segunda serie de *Images* que el incansable Ricardo Viñes, dedicatario de “*Poissons d'or*”, dio a conocer poco antes en el Cercle musical parisienne, el 21 de febrero de 1908.

Acaso inspirado por las ilustraciones de Arthur Rackham publicadas en 1909 para la *Undine* de La Motte Fouqué, “Ondine”, *Preludio n.º 8* del segundo libro, evoca las piruetas y ondulaciones de la ninfa acuática de la mitología germano-escandinava –“rutilante, tentadora y desnuda”, según Cortot– por medio de una escritura fluida y resplandeciente, emparentada con la de otra famosa “Ondine” pianística solo un par de años mayor –la que abre el *Gaspard de la nuit* raveliano, estrenado por Viñes en 1909– pero no menos seductora en sus luminosos arpeggios.

Denominado inicialmente “Promenade sentimentale”, el popularísimo “Clair de lune” pertenece al final de la juventud pianística de Debussy, pues forma parte de su primera obra plenamente personal, la *Suite bergamasque*. Elaborado en 1890 pero inédito hasta 1905, el conjunto consta de cuatro piezas cuyo título genérico remite al universo poético de Verlaine, que en la misma época procuró a Debussy la sustancia literaria para su primer volumen de *Fêtes galantes* (1891). La refinada escritura instrumental de las posteriores *Estampes e Images* se vislumbra ya en este evanescente “Clair de lune”, tercera pieza de la suite y primer gran paisaje sonoro nocturno del todavía joven músico. André Caplet, su gran amigo y discípulo, la orquestaría en 1922.

El 5 de abril de 1913, Ricardo Viñes presentaba en la Société Nationale el último de los preludios escritos por Debussy, otra deslumbrante escena nocturna aunque de todo punto opuesta al temprano “Clair de lune”. “Feux d’artifice” (*Preludio n.º 2* del libro II) representa una despedida convertida en prodigioso *tour de force*: una explosión de pirotecnias neoliszianas, de destellos y chisporroteos multicolores que harán exclamar a Cortot: “Todo lo que centellea y brilla en la noche, toda la magia de las luces está en esta música”. Casi al final, un eco breve y espectral de *La Marsellesa* sugiere un espectáculo de fuegos artificiales en la noche del 14 de julio.

PASCAL ROGÉ

Ejemplifica lo mejor del pianismo francés. Sus interpretaciones de Poulenc, Satie, Fauré, Saint-Saëns y Ravel se caracterizan por su elegancia, belleza y delicadeza en el fraseo. Nacido en París, a los diecisiete años se convirtió en artista exclusivo del sello Decca. Ha ganado dos Premios Gramophone, un Grand Prix du Disque y un Premio Edison por sus interpretaciones de los conciertos de Poulenc y Ravel, cuatro álbumes de Satie y dos de Debussy, así como un ciclo de Bartók con la London Symphony Orchestra. Para la Edición Poulenc, Rogé grabó los conciertos para piano, *Aubade* y el *Concerto Champêtre*.

Su último proyecto discográfico es la Edición Rogé en el sello Onyx Classics, en la que se incluye su primer ciclo completo de Debussy, los concier-

tos para piano de Mozart con la Sinfónica de Indianápolis, *Debussy & Ravel, Wedding Cake* y *Bartók and Hindson*, discos del repertorio para piano a cuatro manos y a dos pianos con su esposa, Ami. Recientemente ha lanzado un disco con sonatas de Poulenc en el sello Americano Urlicht Audiovisual.

Pascal Rogé ha actuado en las salas más importantes del mundo. Se ha presentado junto a las orquestas de Filadelfia, Montreal, Sidney y las más destacadas orquestas londinenses, así como con la Orquesta de París, la Orquesta del Royal Concertgebouw, la Orquesta de la Suiza romana y la Gewandhaus de Leipzig. Rogé actúa regularmente en los Estados Unidos y es invitado frecuente en Japón, Australia y la América hispana.



SEGUNDO CONCIERTO

SCRIABIN Y EL COLOR

Aleksandr Scriabin (1872-1915)

I



DO: *Rojo puro*

- Preludio Op. 48 n° 2 en Do mayor
- Preludio Op. 33 n° 3 en Do mayor
- Preludio Op. 35 n° 3 en Do mayor
- Preludio Op. 48 n° 4 en Do mayor



SOL: *Naranja intenso y ardiente*

- Preludio Op. 11 n° 22 en Sol menor
- Preludio Op. 13 n° 3 en Sol mayor
- Preludio Op. 27 n° 1 en Sol menor
- Preludio Op. 37 n° 4 en Sol menor



RE: *Amarillo soleado*

- Preludio Op. 11 n° 5 en Re mayor
- Preludio Op. 17 n° 1 en Re menor
- Preludio Op. 39 n° 2 en Re mayor
- Preludio Op. 11 n° 24 en Re menor



LA: *Verde hierba*

- Preludio Op. 11 n° 2 en La menor
- Preludio Op. 13 n° 2 en La menor
- Preludio Op. 15 n° 1 en La mayor
- Preludio Op. 51 n° 2 en La menor



MI: *Azul oscuro verdoso*

- Preludio Op. 11 n° 4 en Mi menor
- Preludio Op. 11 n° 9 en Mi mayor
- Preludio Op. 13 n° 4 en Mi menor
- Preludio Op. 33 n° 1 en Mi mayor



SI: *Azul oscuro zafiro*

- Preludio Op. 11 n° 6 en Si menor
- Preludio Op. 27 n° 2 en Si mayor
- Preludio Op. 13 n° 6 en Si menor
- Preludio Op. 2 n° 2 en Si mayor

Miércoles, 15 de noviembre de 2016. 19:30 horas

Los preludios de Scriabin se interpretarán junto a creaciones lumínicas basadas en los colores que el autor percibía con cada tonalidad.

II



FA sostenido: *Azul púrpúreo*

- Preludio Op. 16 n° 5 en Fa sostenido mayor
- Preludio Op. 37 n° 2 en Sol bemol mayor
- Preludio Op. 37 n° 1 en Fa sostenido mayor
- Preludio Op. 48 n° 1 en Fa sostenido mayor



DO sostenido y RE bemol: *Violeta puro*

- Preludio Op. 11 n° 10 en Do sostenido menor
- Preludio Op. 11 n° 15 en Re bemol mayor
- Preludio Op. 17 n° 3 en Re bemol mayor
- Preludio Op. 48 n° 3 en Re bemol mayor



SOL sostenido y LA bemol: *Lirio rojizo*

- Preludio Op. 11 n° 12 en Sol sostenido menor
- Preludio Op. 11 n° 17 en La bemol mayor
- Preludio Op. 16 n° 2 en Sol sostenido menor
- Preludio Op. 22 n° 1 en Sol sostenido menor



MI bemol: *Azul acero*

- Preludio Op. 11 n° 14 en Mi bemol menor
- Preludio Op. 16 n° 4 en Mi bemol menor
- Preludio Op. 31 n° 3 en Mi bemol menor
- Preludio Op. 45 n° 3 en Mi bemol mayor



SI bemol: *Gris plomo*

- Preludio Op. 11 n° 16 en Si bemol menor
- Preludio Op. 11 n° 21 en Si bemol mayor
- Preludio Op. 17 n° 4 en Si bemol menor
- Preludio Op. 37 n° 1 en Si bemol menor



FA: *Rojo oscuro*

- Preludio Op. 11 n° 18 en Fa menor
- Preludio Op. 11 n° 23 en Fa mayor
- Preludio Op. 49 n° 2 en Fa mayor
- Preludio Op. 17 n° 5 en Fa menor

Eduardo Fernández, *piano*

*He venido a deciros el secreto de la vida,
el secreto de la muerte,
el secreto del cielo y de la tierra.*

Aleksandr Scriabin

El legado musical de **Scriabin** –y en particular su excepcional catálogo pianístico– hunde sus raíces en la gran tradición romántica. Una influencia que concierne sobre todo a las composiciones de su primer periodo entre las que destacan las *Diez Mazurcas Op. 3* (1888-1890), los *Doce Estudios Op. 8* (1894-1895), las primeras colecciones de preludios y las tres primeras sonatas. Los espíritus de Chopin y, en menor medida, de Liszt pueden rastrearse en estas breves piezas en las que, pese a las evidentes deudas estilísticas, aflora ya una personalidad de singular atractivo.

En el transcurso de treinta años Scriabin llegó a componer más de doscientas miniaturas pianísticas, aproximadamente las nueve décimas partes de su producción: valsos, mazurcas, estudios, nocturnos, impromptus, poemas, hojas de álbum y, muy en especial, preludios. El conjunto de preludios scriabinianos alcanza las noventa unidades, repartidas de modo regular y constante a todo lo largo de su carrera de compositor: un *Preludio en Re menor*, sin número de opus, consta como su primera obra conocida (1883) y los *Cinco preludios Op. 74* (1914) conforman la última obra publicada en vida, que el pianista-compositor interpretó en público en el que sería su último recital.

De esta forma, el itinerario estético reflejado desde el primero al último de estos preludios traduce con especial nitidez la metamorfosis de su pianismo, fruto de la elaboración de un nuevo lenguaje que personaliza los aspectos armónico, rítmico y polifónico como consecuencia, también, de la evolución filosófica y espiritual del músico. Para Scriabin, “el preludio constituye un fragmento, el esbozo de una idea que podría existir y, a veces, hubiera debido desarrollarse para hacer algo más amplio”.

Fechado en 1889, el “Preludio nº 2 en Si mayor” es el primero de sus preludios publicados (por Jurgenson en 1892) y constituye la pieza central de las *Troix morceaux Op. 2*. La impronta chopiniana es notoria en esta página etérea que abre el motivo evocador de una llamada de trompa similar a la que inaugurará el *Concierto para piano Op. 20*.

Los *Veinticuatro preludios Op. 11* –con mucho, la más extensa colección pianística scriabiniana– atestiguan la existencia nómada y cosmopolita, entre giras de conciertos y curas termales, del músico ruso. Si la fecha de escritura de uno de ellos (el nº 4) se remonta a 1888, la mayoría de estos preludios fueron compuestos en el bienio 1895-1896 y los lugares de nacimiento incluyen hasta siete ciudades de la geografía europea: Moscú, Kiev, París, Ámsterdam, Heidelberg, Dresde y Vitznau (localidad balnearia suiza a orillas del lago de Lucerna). La estructura general de la serie sigue fielmente la adoptada medio siglo atrás por Chopin en sus *24 preludios Op. 28*, un círculo de quintas ascendentes en el que cada tonalidad mayor es sucedida de su relativa menor. Es decir: Do mayor, La menor, Sol mayor, Mi menor, Re mayor, Si menor y así sucesivamente hasta cerrar el círculo de las doce notas de la escala cromática con Fa mayor y Re menor. Pero, a diferencia del polaco, Scriabin subdivide su ciclo en cuatro cuadernos de seis preludios cada uno. Microcosmos ideal del arte de Scriabin, los *24 preludios Op. 11* revelan, en palabras de Manfred Kelkel, “una maravillosa variedad de estados anímicos”, contándose sin duda entre los testimonios más inspirados de la cultura europea finisecular.

La inconfundible huella de Chopin domina algunos de estos preludios: el ondulante nº 1 en Do mayor; el doloroso nº 4 en Mi menor, revisión de una balada anterior y emparentado con el sexto preludio del maestro polaco; el ornamentado y *salonesco* nº 8 en Fa sostenido menor, del que Rajmáninov subrayaba, al interpretarlo, su carácter nostálgico; el ingrátido nº 19 en Mi bemol mayor; el nº 23 en Fa mayor, próximo al chopiniano de igual número y cuya escritura fluida parece evocar el arroyo de algún idílico paisaje de Vitznau. En ocasiones, Scriabin evoca el modelo de una melancólica canción sin palabras mendelssohniana, como en el delicado nº 2 en La menor, o refleja

una elegancia distante (el brevísimo y grácil nº 17, en La bemol mayor). Otras veces acoge, incluso, intenciones descriptivas, como en el nº 14 en Mi bemol menor, que ilustra con ímpetu el burbujeante curso de un torrente de montaña en Bastei.

Ciertos preludios parecen habitar al amparo de una luz diáfana (el palpitante nº 3 en Sol mayor; el amable nº 7 en La mayor; el resplandeciente nº 11 en Si mayor; el brillantísimo nº 24 en Re menor) mientras otros, por el contrario, se ven amenazados por densos nubarrones (el sombrío nº 6 en Si menor) o sumidos en una remansada atmósfera nocturna (el sereno nº 13 en Sol bemol mayor). A veces, el discurso scriabiniano aparece envuelto en un halo de ensoñación, como en el idílico nº 5 en Re mayor, o de inquietud (el depresivo nº 16 en Si bemol menor, que encadena secuencias repetidas de tensión creciente). Otras, impregna con tintes consoladores los preludios más tiernos (el dulce y conmovedor nº 9 en Mi mayor), o insufla acentos dramáticos y desgarrados al tono elegíaco inicial (nº 10 en Do sostenido menor).

Scriabin domina todos los matices de la introversión (el resignado nº 12 en Sol sostenido menor) y del pesimismo (el mediatundo nº 22 en Sol menor), pero también del desgarrar y de la exaltación, como el tempestuoso nº 18 en Fa menor, una angustiosa carrera hacia el abismo repleta de disonancias y timbres aristados, o el desesperado nº 20 en Do menor. Pero donde la voz del músico ruso se hace inimitable es en esos preludios frágiles y ensimismados que parecen flotar, ingravidos, al borde del éxtasis (la plegaria a media voz del cautivador nº 15 en Re bemol mayor; el contemplativo nº 21 en Si bemol mayor, cuajado de silencios).

Al moldear su *Op. 11*, la primera intención de Scriabin fue componer cuarenta y ocho preludios (el doble que los escritos por Chopin) pero su editor Belaiev le recomendó limitar la cifra a la mitad y desplazar algunos de los preludios ya escritos a posteriores entregas. Surgieron así, en descendencia directa de aquel gran ciclo y publicados en cuatro colecciones, otros veintitrés preludios gestados sobre todo en Moscú (catorce de ellos) pero también en San Petersburgo y en diferentes viajes por el extranjero (París, Heidelberg, Vitznau).

Entre los *Seis preludios Op. 13*, fechados en 1895, se suceden diversos caracteres: la solemnidad del coral del nº 1 en Do mayor, la emoción y el lirismo contenidos del nº 3 en Sol mayor, la atmósfera improvisatoria del nº 4 en Mi menor, la dulzura del nº 5 en Re mayor (vecina al sexto de los *Doce estudios Op. 8*) y el tono urgente y apasionado, pese a su difuminada conclusión, del ardiente nº 6 en Si menor que cierra la serie. En el conjunto de los *Cinco preludios Op. 15* (1895-1896) sobresale la introversión del ornamentado nº 1 en La mayor, que se advierte aún más doliente y resignada en el chopiniano nº 5 en Do sostenido menor.

Fechados entre 1894 y 1896, los *Cinco preludios Op. 16* encarnan otra de las grandes series del piano scriabiniano: el nº 2 en Sol sostenido menor se apoya en la repetición obsesiva de un inocente diseño rítmico que, paulatinamente, alcanza enorme fortaleza. Los doce compases del brevísimo nº 4 en Mi bemol menor cierran esta entrega en un clima enigmático y dubitativo.

Los *Siete preludios Op. 17* (1895-1896) son menos frecuentados. Al discurso estático del nº 4 en Si bemol menor se oponen con determinación los ejercicios de velocidad, más asociados al género de los estudios, del virtuosístico nº 5 en Fa menor. Al igual que las tres colecciones que la preceden, el *Op. 17* fue publicado por Belaiev en 1917.

Entre 1896 y 1898 concluye Scriabin la redacción de sus *Cuatro Preludios Op. 22*, piezas de relieve algo menor –el propio autor, durante la gestación de la serie, escribió a Belaiev sobre sus dudas respecto a la publicación de los dos ya escritos–. Merece destacarse, por encima de la expresión más neutra del nº 1 en Sol sostenido menor, la delicada ornamentación y el cromatismo del nº 2 en Do sostenido menor. Los *Dos preludios Op. 27* fueron compuestos en Darvino (cerca de Moscú) durante el verano de 1899, y editados por Belaiev dos años después. Frente a la ensoñación del segundo, el nº 1 en Sol menor ofrece un discurso más contrastado y combativo, de patetismo marcadamente ruso.

1903 es un año crucial en la vida y la carrera de Scriabin, marcado por el encuentro con su nuevo amor, Tatiana de Schloezer, y por su dimisión como profesor en el Conservatorio de Moscú. Es también el año en que, junto a obras como el *Poème satanique Op. 36* o los *Ocho estudios Op. 42*, nacen otros diecinueve preludios, distribuidos en cinco colecciones publicadas todas ellas en 1904 por Belaiev. Los aforísticos *Cuatro preludios Op. 31* encierran rasgos de experimentación armónica (nº 3 en Mi bemol menor) y acentos de intensa hondura dramática (nº 4 en Do mayor). Aún más breves son los *Cuatro preludios Op. 33*, de los que el nº 1 en Mi mayor solo ocupa 20 compases: una especie de tachón sobre el papel, de exigua sustancia temática. Los *Cuatro preludios Op. 37* oscilan entre el contemplativo soliloquio del nº 1 en Si bemol menor y las sonoridades masivas del robusto nº 2 en Fa sostenido mayor, en cuyo sexto acorde, según Gottfried Eberle, se escucha por vez primera el “acorde místico”, desvelado plenamente cuatro años más tarde en la *Sonata nº 5*, obra muy ligada al *Poème de l’extase* para gran orquesta. La pentalogía de 1903 –en la que deben incluirse, junto a las series citadas, los *Tres preludios Op. 35*– se cierra con los *Cuatro preludios Op. 39*: al minúsculo nº 1 en Fa sostenido mayor, henchido de cierto arrebató evocador de Chopin, siguen los cambios de humor del nº 2 en Re mayor, de reminiscencias wagnerianas.

Compuestas en Bogliasco en 1905 y publicadas por Belaiev un año después, los *Trois morceaux Op. 49* incluyen otro original prelude (el nº 2 en Fa mayor), cuya inusual anotación (“Bruscamente irato”) retrata sin tapujos su semblante áspero, apoyado en el martilleo de notas repetidas. El incansable Belaiev editaría también en 1907, ante la negativa de Zimmermann que los juzgó inaccesibles, los *Quatre morceaux Op. 51*, fechados igualmente en Bogliasco, a principios de 1906, entre los que se encuentra otro prelude (el nº 2 en La menor, marcado “Lugubre”). Desolado, obsesivo y desusadamente extenso, representa, en opinión de Simon Nicholls, una de las obras más abiertamente rusas de Scriabin: “Se perciben las extensiones infinitas y hostiles de las estepas que aguardan”.

EDUARDO FERNÁNDEZ

Se ha presentado con gran éxito en las principales salas de concierto españolas como el Auditorio Nacional de Madrid, Teatro Real, Teatro de la Zarzuela, Palau de la Música de Barcelona, Auditorio Manuel de Falla de Granada o la Fundación Juan March. Además, ha actuado en importantes salas de China, Rusia, India, México, Argentina, Chile, Panamá, Ucrania, Moldavia, Austria, Italia, Francia, Suiza, Luxemburgo, Dinamarca, Estonia, Rumanía y Noruega.

Ha actuado en prestigiosos festivales internacionales como el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, el Ciclo Scherzo de Jóvenes Intérpretes o el festival Piano aux Jacobins de Toulouse-, y como solista con numerosas orquestas sinfónicas españolas y extranjeras, con directores como Jesús Amigo, Joan Cerveró, Marzio Conti, Leonard Dumitriu, José Fabra, Roberto Montenegro, Luis Carlos

Ortiz, José Miguel Rodilla o Berislav Skenderovic.

Considerado el sucesor de Alicia de Larrocha por la prestigiosa revista estadounidense *Fanfare*, su interpretación de la música española ha sido elogiada y reconocida en numerosas ocasiones. Ha ganado el Premio Extraordinario Fundación Guerrero y el Premio Manuel de Falla de Granada. También ha sido galardonado a lo largo de su carrera con veinte premios en concursos internacionales. Sus interpretaciones han sido retransmitidas por multitud de medios como TVE y RNE en España, RAI Italia, France Musique, Canal 53 México y varios canales de televisión en China. Ha grabado para Warner (*Iberia* de Albéniz), Centaur Records (Op. 117, 118 y 119 de Brahms), Polish Institute (Chopin, Schumann) y Naxos (Ramón Paus). Su actual proyecto de grabación incluye los noventa *Preludios* de Aleksandr Scriabin.

TERCER CONCIERTO

LIGETI EN EL LABERINTO DE ESCHER

György Ligeti (1923-2006)

I

EL ARTE DE LA ALHAMBRA

Estudios para piano

Cordes à vide, libro 1 n° 2

Bocetos realizados en la Alhambra

Fanfares, libro 1 n° 4

Ornamento I

Der Zauberlehrling, libro 2 n° 4

Ornamento II

PERSPECTIVAS IMPOSIBLES - ILUSIONES ÓPTICAS

Estudios para piano

Touches bloquées, libro 1 n° 3

Desarrollo I - Cubo con cintas mágicas -

División espacial cúbica

Arc-en-ciel, libro 1 n° 5

Otro mundo-Mariposas

ESPEJOS MÁGICOS - UNIVERSOS SIMULTÁNEOS

Estudios para piano

Désordre, libro 1 n° 1

Contraste (orden y caos) - Gravedad - Ciclo-

Platelmintos - Reptiles

En suspens, libro 2 n° 11

Cinta de unión

Fém, libro 2 n° 8

Límite circular IV (ángel y demonio)

Automne à Varsovie, libro 1 n° 6

Ojo - Predestinación - Tres mundos

Miércoles, 23 de noviembre de 2016. 19:30 horas

Una selección de obras de la Musica ricercata de György Ligeti (1923-2006) interpretadas en simultáneo a la proyección de cuadros y grabados de M. C. Escher (1898-1972).

II

METAMORFOSIS

Musica ricercata

Sostenuto

Mesto, rigido e cerimoniale

Allegro con spirito

Tempo di Valse

Rubato. Lamentoso

Allegro molto capriccioso

Cantabile, molto legato

Vivace. Energico

Adagio. Mesto

Vivace. Capriccioso

Andante misurato e tranquillo

Metamorfosis

UNIVERSOS INFINITOS

Estudios para piano

Galamb borong, libro 2 nº 7

Metamorfosis

L'escalier du diable, libro 2 nº 13

Serpientes - Límite circular I - Límite circular II -

Límite cuadrado - Balcón

Imri Talgam, piano

Selección de imágenes por **Bianca Temes**

LIGETI EN EL LABERINTO DE ESCHER

*Una composición para piano bien construida
proporciona un placer físico.*

György Ligeti

Como en los casos de Debussy y Scriabin, el catálogo pianístico ocupa un lugar de primera magnitud en el legado musical de **Ligeti**, a pesar de lo discontinuo de su cronología y de que sus dimensiones no alcancen, ni mucho menos, las de aquellos. Al margen de sus tres primeras piezas publicadas (*Capriccio n° 1*, *Invention* y *Capriccio n° 2*), compuestas en el bienio 1947-1948, y de algunas otras páginas de menor entidad perdidas (*Valse*, *Székely tánc*, *Ballada*, *8 kis Induló*) o inéditas (*Klavierstücke*, *Cahiers d'exercices*, *Grande sonate militaire*, *Fehér és fekete*, *Variations chromatiques*, *Chromatische Phantasie*), fechadas en las décadas de 1940 y 1950, el piano de Ligeti alcanza con *Musica ricercata* su primer gran desafío compositivo.

Elaborada entre 1951 y 1953, pero no estrenada hasta el 18 de noviembre de 1969 por Liisa Pohjola en la localidad sueca de Sundsvall, *Musica ricercata* es una obra de juventud inscrita en la etapa en que Ligeti se dedicaba con prioridad a tareas docentes como profesor de contrapunto, armonía y análisis musical en el conservatorio de Budapest. Pertenece, por tanto, a ese primer periodo húngaro de su producción que llegará hasta el exilio de 1956, en el que el músico compagina la creación de partituras susceptibles de pasar la censura oficial con otras, más avanzadas y radicales, escritas en secreto o, como él mismo decía, directamente “para el cajón”.

Según confesará el músico años después, la influencia de Bartók y de Stravinsky es todavía muy perceptible en las once piezas cortas que componen *Musica ricercata*. Si, medio siglo antes, Scriabin experimentaba con los círculos de quintas, Ligeti juega ahora a autolimitarse en el número de notas de la escala cromática utilizadas en cada una de las secciones, que incorpora progresivamente: dos en la primera, tres en la se-

gunda, cuatro en la tercera y así hasta llegar a doce en la undécima y última. Algo muy similar a lo que, en el terreno literario, comenzaban a practicar por entonces los miembros del grupo experimental OuLiPo (Queneau, Roubaud, Perec y compañía).

De esta forma, la primera pieza, “Sostenuto-Misurato-Prestissimo”, se articula en torno a dos únicas notas (La, insistentemente repetida en un *crescendo* y *accelerando* gradual, y Re, teclada como conclusión). Las tres notas (Mi sostenido, Fa sostenido y Sol) empleadas en la segunda, “Mesto, rigido e cerimoniale”, sustentan una atmósfera amenazadora, de formidable tensión interna, que Stanley Kubrick empleará magistralmente, muchos años después, para ambientar una inquietante escena nocturna de *Eyes Wide Shut*, su testamento fílmico. Muy diferente resulta el minúsculo tercer segmento, un jugueteón “Allegro con spirito” que, en realidad, reelabora ideas del primer movimiento de la *Sonatina* para piano a cuatro manos compuesta en 1950.

En la pieza nº 4, un “Tempo di valse (poco vivace-“à l’orgue de Barbarie)””, Ligeti adopta un tono burlón semejante al que mostrara Stravinsky cuarenta años atrás en otro paródico vals, el que dedicó a Erik Satie como segunda de sus *Trois pièces faciles*. La ejecución incluye *ritardandi*, *accelerandi*, bruscas interrupciones y cambios de dinámica que evocarían la peculiar sonoridad del órgano de Barbaria. El quinto movimiento, “Rubato. Lamentoso”, recupera el carácter turbador del segundo si bien enfatiza el dramatismo de aquel a lo largo de una sección central particularmente áspera y violenta. Ligeti asigna a la pieza central de la serie, la brevísima sexta, “Allegro molto capriccioso”, un componente didáctico que lo emparenta con las miniaturas similares del *Mikrokosmos* bartokiano.

El nº 7 (“Cantabile, molto legato”), basado en el movimiento central de la ya citada *Sonatina* de 1950, expone en la mano derecha una límpida melodía de reminiscencias folclóricas sobre un incansable *ostinato* en la mano izquierda que, poco a poco, se aligera de notas hasta su disolución final. Una fuerte disonancia inaugura la octava pieza, “Vivace. Energico”, danza rotunda y saltarina que ofrece un contraste absoluto con la nº 9.

La dedicatoria inicial de su título, “(Béla Bartók in memoriam) Adagio. Mesto-Allegro maestoso”, anuncia el perfil doliente y apesadumbrado de su motivo melódico, salpicado por obstinados repiques de campanas.

Junto con el movimiento perpetuo que nutría la séptima pieza, la décima (“Vivace. Capriccioso”) constituye el episodio de mayor ostentación virtuosística de toda la serie, con sus acompañamientos cromáticos, melodías arpegiadas y agresivos *cluster*. Ligeti culmina la colección con el más dilatado de sus once movimientos, titulado “(Omaggio a Girolamo Frescobaldi) Andante misurato e tranquillo”. “Una pieza rígida, ambigua en su carácter escolar y en su profundidad”, en definición del autor, en la que “lo serio se une a la caricatura”, pues Ligeti reconoce haber “completado” y “deformado” un tema del maestro italiano. Doce notas (La, La sostenido, Si, Do, Do sostenido, Re, Re sostenido, Mi, Fa, Fa sostenido, Sol y Sol sostenido) se incorporan a esta fuga final que rinde tributo a uno de los mayores innovadores en el campo del *ricercare* polifónico, precursor de la fuga, y contribuye a desvelar, en la conciliación estilística de las piezas que conforman esta obra inestimable, el sentido último de su título: *Musica ricercata*, música buscada. Aquí el pianista, como señala Luca Chiantore, “se convierte en *recercador*, en el sentido etimológico del término”. Alguien que es capaz de *recercar*, de *volver a acercarla* a nuestro tiempo.

Tras un paréntesis de más de tres décadas en que el catálogo ligetiano para instrumentos de tecla solo registra un puñado de obras para órgano y clave al que hay que añadir el tríptico *Monument, Selbstportrait, Bewegung* (1976) para dos pianos, el fascinante universo sonoro del músico húngaro acogió una de las más singulares manifestaciones de su talento, compendio de sus preocupaciones técnicas, estéticas y expresivas: los tres libros de *Études* para piano (fechados respectivamente en 1985, 1988-1994 y 1995-2001).

Una auténtica caja de sorpresas en la que Ligeti recoge y refleja todo tipo de influencias y referentes: de los grandes maestros del teclado clásico “que pensaban *como pianistas*” (Scarlatti, Chopin, Schumann, Debussy) a los *Studies for piano player* de

Conlon Nancarrow; de un determinado tipo de fraseo jazzístico (inspirado en figuras como Thelonius Monk o Bill Evans) a las aportaciones de las músicas populares extraeuropeas (el gamelán balinés, etnias diversas del África subsahariana); de las connotaciones científicas (la geometría fractal, la teoría del caos) a las alusiones plásticas (los bodegones de Cézanne, las depuradas esculturas de Brancusi, las perspectivas fantásticas de Escher). No en vano Ligeti ha declarado: “Mis composiciones escapan con mucho a toda categorización: no son ni *de vanguardia* ni *tradicionales*, ni tonales ni atonales. Y ciertamente tampoco posmodernas, pues la teatralización irónica del pasado me resulta del todo ajena”.

Merced a una fabulosa capacidad inventiva y a una sorprendente articulación de vocabularios en principio dispares, Ligeti consigue explorar y desplegar las posibilidades del instrumento y del intérprete a través de estos estudios de enorme dificultad intelectual y ejecución técnica casi sobrehumana –en especial los incluidos en el segundo libro– que alcanzan una importancia comparable a los de Debussy en la historia del género en el siglo XX. Pese a la presencia casi constante de complejas estructuras polirrítmicas y polimétricas, los tres libros de estudios (integrados respectivamente por seis, ocho y cuatro piezas) se caracterizan por su insospechada inmediatez, incluso en una primera escucha. En palabras del autor:

Se trata de piezas virtuosísticas, estudios en el sentido pianístico del término y en el sentido de la composición propiamente dicha. Parten siempre de una idea central sencilla y conducen de la simplicidad a la complejidad extrema. Se comportan como organismos en crecimiento.

A semejanza de los preludios debussystas, los estudios ligetianos responden a títulos evocadores, la mayoría de las veces escritos en francés. Como Debussy, Ligeti nunca pretende seguir con detalle un programa preexistente, sino únicamente elaborar una idea musical generadora, una atmósfera básica; solo después llegará el nombre definitivo. Ligeti inaugura su primer libro de estudios con “Désordre”, una página exuberante y ansiosa anotada “Molto vivace, vigoroso, molto ritmico”, que en principio pensó titular “Pulsations” o –igual que Debussy

en su última obra para dos pianos– *En blanc et noir*. Al respecto de la pulsación rítmica africana y de la simultaneidad entre simetrías y asimetrías, Ligeti señala:

En “Désordre” aplico el mismo principio a los desplazamientos de acentos, que engendran deformaciones de modelos ilustrativos: el pianista toca a un ritmo regular, pero la distribución irregular de los acentos crea configuraciones aparentemente caóticas.

Como apunta Philippe Albèra, este imparable torbellino sonoro “es representativo de una idea incansablemente perseguida por Ligeti: crear una impresión de caos a partir de un orden estricto”. La inspiración formal alude a las estructuras autosimilares del copo de nieve de Koch, una de las primeras curvas fractales descritas. “Désordre” fue estrenado por Louise Sibourd en Bratislava el 15 abril de 1986.

“Cordes à vide” (“Cuerdas al aire”), estudio nº 2 del primer libro, marcado “Andantino con moto, molto tenero”, hace alusión a los instrumentos de cuerda. Cuando un violinista, violista o violonchelista frota una cuerda sin posar sobre ella ningún dedo, se dice que la toca al aire. El toque del pianista debe ser muy tierno, sobre todo en la evanescente primera sección, de reminiscencias debussystas. Volker Banfield estrenó este preludio en Varsovia, el 24 septiembre 1985, junto con el tercero, que Ligeti dedicó, como también los dos anteriores, a Pierre Boulez en su sexagésimo aniversario. “Touches bloquées”, que así se llama, es un breve e ingenioso “Presto possibile, sempre molto ritmico” de originales efectos tímbricos conseguidos por el recurso de las mencionadas teclas bloqueadas.

Dedicado al pianista Volker Banfield, que lo estrenó en Hamburgo el 1 de noviembre de 1985, el radiante nº 4 (“Fanfares”) es un “Vivacissimo molto ritmico, con allegria e slancio” que adopta la forma de un *ostinato* inmutable –similar al empleado poco antes en el segundo movimiento del *Trío para violín, trompa y piano*, de resonancias balcánicas– sobre el que se superponen fanfarrias asimétricas de rítmica cambiante e inconfundible aroma bartokiano. El nombre del quinto es-

tudio, *Arc-en-ciel* (“Andante molto rubato, con eleganza, with swing”), pero ante todo sus delicadas manchas de color y sus líneas etéreas invocan el recuerdo de Debussy y Messiaen. La referencia al *swing* subraya la alusión al arte de Bill Evans, gran admirador de Debussy. “Es casi una pieza de jazz”, afirmaba Ligeti de este estudio dedicado a Louise Sibourd que Volker Banfield estrenó en el mismo concierto que el precedente.

El primer libro de estudios concluye con el nº 6, cuya polirritmia atribuye Ligeti “al conocimiento de las *unidades elementales* extremadamente rápidas del pensamiento musical africano”. “Automne à Varsovie” fue estrenado en la capital polaca por Volker Banfield el 24 de septiembre de 1985. Se trata de un amplio “Presto cantabile, molto ritmico e flessibile” de inesperadas referencias autobiográficas. La tumultuosa pieza está dedicada “a mis amigos polacos”, y contiene un doble homenaje de solidaridad para con los compositores de vanguardia protagonistas del festival de música fundado en 1956, y en recuerdo de la convulsa atmósfera política vivida en Polonia durante la década de 1980.

Ligeti compuso los ocho estudios que integran el segundo libro entre 1988 y 1994. “Galamb borong” (1988) es el fantasioso título pseudoindonesio del nº 7, marcado “Vivacissimo luminoso, legato possibile”. Un estudio que, según Ligeti, debe entenderse “en el contexto de una imaginaria música de gamelán seudobalinesa”. Los acentos rítmicos irregulares ayudan a crear un denso tapiz de notas rápidas en el que las dos manos abarcan las doce notas de la escala cromática. Volker Banfield estrenó la pieza, dedicada a Ulrich Eckhardt, en Berlín el 23 septiembre 1989 junto con el octavo estudio, fechado en 1989 y dedicado al pianista. “Fém” (“metal” en húngaro) posee para Ligeti una connotación más luminosa: la palabra húngara para “luz” es “fény”. Marcada “Vivace risoluto, con vigore”, se trata de una pieza centelleante y erizada, de ecos netamente jazzísticos, que su autor reclama interpretar “con swing”.

La indicación “Prestissimo, staccatissimo, legierissimo” dice todo sobre el estudio nº 10, “Der Zauberlehrling” (“*El aprendiz de brujo*”), compuesto en 1994 y estrenado el 6 octubre de ese

mismo año en Estrasburgo por su dedicatario Pierre-Laurent Aimard. El título alemán evita cualquiera asociación directa con el popular poema sinfónico de Dukas en este estudio alucinado y trepidante de notas repetidas a gran velocidad, verdadero *tour de force* para el intérprete. “En suspens” es el nombre del undécimo estudio, fechado en 1994 y dedicado por Ligeti a su amigo, paisano y tocayo: el gran compositor György Kurtág. Un “Andante con moto, avec l’élégance du swing” que representa un mágico instante de reposo con ecos del *Clair de lune* de Debussy en sus compases iniciales. La primera interpretación de “En suspens” corrió a cargo de Pierre-Laurent Aimard el 7 de noviembre de 1994 en París. El estudio nº 13, “L’escalier du diable” (“Presto legato ma leggiero”), es también el más extenso del segundo libro y otra de las contadas obras ligetianas basadas en una peripecia biográfica. En esta ocasión, una desafortunada estancia en Santa Mónica en febrero de 1993. Las inclemencias meteorológicas –tormentas e inundaciones impidieron a Ligeti salir de su alojamiento durante tres días– convirtieron “el paraíso de la isla en una pieza absolutamente negra”. Volker Banfield, su dedicatario, estrenó este preludio –cuya fuerza demoledora parece sugerir la idea de una ascensión perpetua– el 23 mayo 1993 en Schwetzingen. No es improbable que Alfred Brendel pensara en él cuando afirmó: “Necesitas tres o cinco manos para tocar a Ligeti. Pero merece la pena”.

IMRI TALGAM

Es un intérprete versátil en el repertorio tradicional y contemporáneo y ha actuado en todo el mundo.

Recientemente ha actuado en salas como el Théâtre des Bouffes du Nord, la Sala Pleyel, la sala KKL de Lucerna, el Alice Tully Hall y el Palacio de Ucrania en Kiev, como solista y en colaboración con grupos camerísticos como el Ensemble Modern, los Israeli Contemporary Players, el Novus Ensemble y la Orquesta de la Radiotelevisión Croata.

Ganador del Concurso Internacional de Piano de New Orléans y de los premios

Denisov y Claude Helffer, sus interpretaciones han sido retransmitidas por la radio israelí y la radio de Colonia. La crítica ha alabado su primer disco, con obras de Nancarrow, Kagel, Stockhausen y Furrer en el sello Solstice.

Tras graduarse en la Universidad de Tel-Aviv, Talgam estudió en la Universidad de la Música y el Teatro de Hannover. Concluyó sus estudios en la Juilliard School de Nueva York en 2012. Junto a sus actividades musicales, ha estudiado Filosofía en las universidades de Tel-Aviv y de Columbia.

CUARTO CONCIERTO

MESSIAEN SINESTÉSICO

Oliver Messiaen (1908-1992)

I

Preludios para piano

La colombe

(naranja bañado de violeta)

Chant d'extase dans un paysage triste

(gris, malva y azul prusia)

Le nombre léger

(naranja bañado de violeta)

Instants défunts

(gris suave con reflejos de malva y verde)

Les sons impalpables du rêve

(azul, naranja y violeta púrpura)

Cloches d'angoisse et larmes d'adieu

(luz de vidrieras, naranja, púrpura, y violeta)

Plainte, calme

(gris suave con reflejos de malva y verde)

Un reflet dans le vent

(venas de naranja y verde con manchas negras)

Miércoles, 30 de noviembre de 2016. 19:30 horas

Las obras de Messiaen se interpretarán junto a creaciones lumínicas basadas en los colores asociados a cada obra por el autor.

II

Vingt regards sur l'Enfant-Jésus

2. *Regard de l'Étoile*

4. *Regard de la Vierge*

16. *Regard des prophètes, des bergers et des Mages*

5. *Regard du Fils sur le Fils*

8. *Regard des hauteurs*

11. *Première communion de la Vierge*

13. *Noël*

15. *Le baiser de l'Enfant-Jésus*

10. *Regard de l'Esprit de joie*

Alberto Rosado, piano

MESSIAEN SINESTÉSICO

La música verdadera, la música bella, puede escucharse sin comprenderla; no se necesita haber estudiado armonía u orquestación. Tienes que sentirla.

Olivier Messiaen

No resulta demasiado arriesgado afirmar que **Messiaen** ha sido uno de los creadores indiscutibles del piano contemporáneo. Como nos recuerda Yvonne Loriod, “la importancia y el número de obras escritas para este instrumento bastan para probar cuánto lo amó”. Para Messiaen –católico ferviente y conspicuo observador de la naturaleza– la música podía expresarlo todo. Su universo sonoro aparece configurado como la suma resultante de las búsquedas emprendidas por el músico desde sus comienzos, a finales de la década de 1920: búsquedas de colores en las primeras obras, búsquedas modales y rítmicas, la escapada hacia el serialismo –que pronto abandona por la contemplación de la naturaleza y, en particular, la escucha y estudio del canto de los pájaros–, la lectura atenta de las Sagradas Escrituras y la consiguiente meditación sobre los símbolos de los que aquellas se nutren.

Sin embargo, en el compositor de Aviñón la “aprehensión de lo inaudible” (tal era su definición de la música), su voluntad de revelar lo insondable y su misterio, se realiza siempre con unos medios de expresión muy claros. Messiaen nunca es nebuloso o confuso; hay en él la precisión del científico. Para Loriod “su estilo estaba tan claramente establecido, tan bien experimentado (tocando y buscando él mismo en el piano), que una vez terminada la obra no cambiaba nunca una armonía o un rasgo. La entregaba enteramente digitada, pedalizada, con indicaciones de *tempi* tan precisas y específicas que cincuenta años después no deseaba modificar nada”. Pero, como apuntaba Jean Roy, este científico era también un poeta por la manera constante en que, a través de la lógica del discurso, dejaba entrever lo sobrenatural.

Considerado por el compositor como “su” instrumento por excelencia, el piano se incorpora a la obra de Messiaen, si descartamos dos breves páginas de adolescencia –*La dame de*

Shalott (1917) y *La tristesse d'un grand ciel blanc* (1925)–, con sus *Huit préludes*. Compuesto entre 1928 y 1929, este conjunto de preludios podría parecer aún embrionario si se compara su escucha con la de las grandes obras maestras que albergará su catálogo pianístico en las tres décadas siguientes: en particular, *Visions de l'Amen* (1943), *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), *Cantéyodjâya* (1949), *Quatre études de rythme* (1949-1950) y *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958). Sin embargo, y pese a su condición de obra primeriza, los *Huit préludes* sintetizan a la perfección la ineludible deuda con las piezas homónimas de Debussy, evidente incluso en las resonancias poéticas de sus nombres, próximos igualmente al simbolismo de ciertos títulos de Paul Klee, y el nacimiento de una orientación estilística muy personal. Si consideramos que Messiaen compone los preludios cuando aún no ha terminado su formación académica en el Conservatorio de París, antes de su nombramiento como organista titular de la iglesia de la Sainte-Trinité y de la fundación, en 1936 (junto con André Jolivet, Yves Baudrier y Daniel-Lesur), del grupo *Jeune France*, la justa reivindicación de estas piezas admirables cobra mayor sentido.

“Tenía entonces veinte años. Todavía no había emprendido las investigaciones rítmicas que debían transformar mi vida. Amaba los pájaros apasionadamente, sin saber aún anotar sus cantos. Pero era ya un músico del sonido-color”. Estas palabras de Messiaen advierten de la importancia asignada al color en estos ocho preludios, cuyos títulos “ocultan estudios de colores” que el autor describe con todo detalle y para cuya elaboración emplea los llamados “modos de transposición limitada”.

El estático primer preludio, “La colombe”, utiliza el modo 2, cuyos colores son el anaranjado y el violeta, y está marcado “Lent, expressif, d'une sonorité très enveloppée”. La sección final añade un luminoso efecto de carillones. De estructura tripartita, “Chant d'extase dans un paysage triste” propone una atmósfera austera en sus secciones extremas, dominadas por el gris, el malva y el azul de Prusia. El precioso episodio central se sumerge en un canto extático que Messiaen define como adiamantado, plateado. “Le nombre léger” (anaranjado y veteadado de violeta) se apoya, por el contrario, en la agilidad y la ligereza

del ataque, con yuxtaposiciones de motivos muy recortados, a la manera de Scriabin, y un recuerdo a las ondulaciones de los “Poissons d’or” debussystas. Los silencios de “Brouillards”, otro prelude de Debussy, son evocados por Messiaen en “Instants défunts”, marcado “Lent, ému, d’une sonorité douce et lointaine”, y para el que imagina un color gris aterciopelado con reflejos malvas y verdes. La sección conclusiva presenta ya el sello de un músico inconfundible en su deseo de expresar la eternidad.

En sus últimos años, Messiaen mostró especial predilección por los dos siguientes preludios, los preferidos de Pierre-Laurent Aimard, quien también los considera del mayor interés en tanto que ciertas combinaciones de colores prefiguran numerosas páginas ulteriores. “Les sons impalpables du rêve” adopta una forma ternaria y, en palabras del autor, “superpone un modo azul-naranja en *ostinato* y cascadas de acordes, a un modo violeta púrpura de timbre cobrizo”. Messiaen resalta algunos aspectos de la escritura pianística: triples notas, manos cruzadas, múltiples *staccatos*, efectos de pedrerías... “Cloches d’angoisse et larmes d’adieu” es el prelude más largo de la colección y sus tañidos fúnebres remiten inmediatamente a una de las obras favoritas de Messiaen: “Le gibet” del raveliano *Gaspard de la Nuit*. Para Aimard, el trabajo sobre la resonancia es radical, recordando al Debussy de los *Études*, sobre todo al de “Pour les arpèges composés”. Sombras y vibraciones luminosas se suceden en esta página extraordinaria cuya emocionante conclusión (esas “lágrimas de adiós” del título) se colorea de púrpura, anaranjado y violeta. Mucho más breve, “Plainte calme” recupera las mismas tonalidades del cuarto prelude (gris aterciopelado con reflejos malvas y verdes) en una atmósfera apesadumbrada y doliente de ecos scriabinianos. También se adivinan trazas debussystas (“L’Isle joyeuse”) y ravelianas (ciertos pasajes cromáticos de “Scarbo”) en las desatadas secciones extremas del último prelude, “Un reflet dans le vent”. Según la pormenorizada descripción de Messiaen:

... la pequeña tempestad que abre y concluye la pieza alterna el anaranjado veteado de verde con algunas manchas negras; el desarrollo central es más luminoso; el segundo tema, muy meló-

dico, envuelto de arpegios sinuosos, es azul naranja para la primera presentación, verde naranja para la segunda presentación.

Henriette Roget, compañera de Messiaen en el Conservatorio y dedicataria de la partitura, dio a conocer los *Huit préludes* en una velada privada de los Concerts Durand de París el 28 de enero de 1930. El estreno público lo ofrecerá Bernadette Alexandre-Georges en la École Normale de Musique el 15 de junio de 1937.

Tras el logro decisivo que, en 1943, supuso la culminación de su primer gran ciclo pianístico –las siete *Visions de l'Amen* para dos pianos, umbral de su madurez creadora–, Messiaen consolida definitivamente su escritura para este instrumento un año después con otra partitura ambiciosa y determinante: *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*. Obra monumental (más de dos horas de audición, casi dos mil compases en una partitura de 177 páginas) que ocupó al músico menos de seis meses, del 23 de marzo al 8 de septiembre de 1944, días turbulentos en los que la ocupación alemana llega a su fin. A pocas fechas de la entrada de las fuerzas aliadas, la capital de Francia agota sus fuerzas ante la escasez de alimentos, la falta de papel que paraliza las publicaciones, el suministro cada vez más precario e intermitente de gas y electricidad y los enfrentamientos entre resistentes y colaboracionistas. Lo que no impide que, en un acto de barbarie final, los nazis envíen el 17 de agosto desde Drancy un último tren repleto de judíos hacia Auschwitz.

Messiaen escribe sin desmayo, encerrado en su domicilio del distrito 16 (13 villa du Danube), al noreste de París, en una zona de la ciudad donde los resistentes habían montado barricadas en las calles. Como apunta Nigel Simeone, “rodeado por la insurrección y el caos de la guerra, Messiaen compone. Es asombroso imaginar a este hombre, en el momento de la Liberación, absorbido por su música, a quince días de acabar sus *Vingt regards*”.

Si en *Visions de l'Amen* Messiaen recurría por primera vez a un tema cíclico que aseguraba la unidad de la obra (el llamado *tema de la creación*), en *Vingt regards* son cuatro los temas cíclicos que recorren la composición, además de los muchos

motivos particulares asignados a cada una de las veinte piezas: el *tema de Dios* (presente en los números 1, 5 y 10, relativos a la Trinidad, y en los números 6, 11, 15 y 20), el *tema del amor místico* (números 6, 19 y 20), el *tema de la estrella y la cruz* (números 2 y 7) y el *tema de acordes* que, según Messiaen,

... se encuentra en todas partes, fraccionado, concentrado, aureolado de resonancias, combinado consigo mismo, cambiado de ritmo y de registro, transformado [...] pero muy concreto y fácilmente reconocible por sus colores: un gris-azul acerado atravesado de rojo y anaranjado vivo, un violeta malva manchado de un pardo de cuero y rodeado de púrpura violáceo.

Con motivo del estreno de la obra en la Salle Gaveau de París el 26 de marzo de 1945, interpretado por su alumna Yvonne Loriod, dedicataria de la partitura, futura esposa y máxima defensora de su legado pianístico, Messiaen presentó cada una de las piezas y preparó un programa de cuatro páginas que contenía breves comentarios desarrollados con posterioridad. En aquel texto inicial Messiaen definía su obra con estas palabras:

Contemplación del Niño Dios en el pesebre y miradas que se posan sobre Él: desde la mirada inefable de Dios Padre hasta la mirada múltiple de la Iglesia de amor, pasando por la mirada inaudita del Espíritu de alegría, por la mirada tan tierna de la Virgen, además de los ángeles, de los Magos y de las criaturas inmateriales o simbólicas (el tiempo, las alturas, el silencio, la estrella, la cruz).

Messiaen ordena las diferentes miradas por razones de simbología numérica e igualmente por contrastes de *tempo*, color e intensidad. Y añade al título de cada una de las veinte piezas un pequeño poema místico a modo de epígrafe, fruto de las muchas lecturas que inspiraron la obra: los Evangelios, santo Tomás de Aquino, san Juan de la Cruz, santa Teresa de Lisieux y, sobre todo, *Le Christ dans ses Mystères* de Dom Columba Marmion y *Les douze Regards* de Maurice Toesca.

Si el *tema de Dios* dominaba el discurso de la primera de las veinte miradas, es el *tema de la estrella y la cruz* el que

Messiaen introduce en la segunda mirada, “Regard de l’Étoile” (“Modéré”), de rítmica austera marcada por la métrica griega y los neumas del canto llano. No es improbable que su atmósfera misteriosa –“la estrella luce ingenuamente, coronada por una cruz”, según el autor– influyera en la escritura de la segunda pieza de la *Musica ricercata* de Ligeti, pocos años después. Con su cuarta mirada, “Regard de la Vierge” (“Bien modéré”), Messiaen desea expresar, con ingenuidad y ternura, “la pureza en música” pues la mirada de la Virgen es la de “la mujer de la Pureza, la mujer del Magnificat”. Si no resulta difícil imaginar en el dulce balanceo inicial a la Virgen acunando al Niño, el alegre piar de los pájaros se escucha con fuerza en la sección central y la conclusión. En la contundente y ceñida decimosexta mirada, “Regard des prophètes, des bergers et des Mages” (“Modéré”), el músico aporta la dosis de exotismo necesaria mediante redobles de tam-tams y una melodía chillona con sonoridades de oboe árabe. Los valores progresivamente acelerados en *diminuendo* de la introducción contrastan con otros progresivamente ralentizados en *crescendo* de la coda.

La quinta mirada, “Regard du Fils sur le Fils” (“Très lent”) alude a la mirada del Hijo-Verbo sobre el Hijo-Niño Jesús. Messiaen elabora aquí la primera gran variación del *tema de Dios*, expuesto en la mirada inicial, mediante la superposición de músicas, ritmos hindúes o *decitâlas* (*râgavardhana*, *candrakalâ*, *lakskmîça*), colores modales (amarillos, violetas, azules) y cantos de pájaros. En su poema, Messiaen habla del misterio, de rayos de luz en la noche, de los pájaros del silencio, de la unión de las naturalezas humana y divina de Jesucristo. En la octava mirada, “Regard des hauteurs” (“Vif”), la más breve de todas y verdadero anticipo del futuro *Catalogue d’oiseaux*, Messiaen representa el *Gloria in excelsis* de los ángeles mediante un coro de pájaros (zorzal, ruiseñor, mirlo, curruca, jilguero, pinzón...) con la alondra como solista pues este es, según el músico, “el pájaro de las alturas por excelencia, cuyo canto evoluciona entre dos polos: una nota grave larga en los cortos momentos de planeo y una dominante sobreaguda para el vuelo batido”.

Como inspiración de su undécima mirada, “Première communion de la Vierge” (“Très lent”), el músico evoca “un cuadro

donde la Virgen está arrodillada, recogida en sí misma, de noche. [...] Con los ojos cerrados, adora el fruto oculto en ella. Esto transcurre entre la Anunciación y la Natividad: es la primera y la más grande de todas las comuniones”. El *tema de Dios*, en su segunda gran variación, se adorna con rápidas guirnaldas que evocan estalactitas y con otras más lentas. Un breve recuerdo de *La Vierge et l'Enfant*, primer movimiento del gran ciclo organístico *La Nativité du Seigneur* (1935), anuncia la jubilosa explosión del *Magnificat* central. Más adelante, unas reiteradas pulsaciones graves simbolizan los latidos del corazón del Niño en el seno de su madre antes de que el *tema de Dios* se desvanezca en una lenta coda. En la decimotercera mirada, *Noël* (“Très vif-Joyeux”), Messiaen reclama al pianista una inusitada capacidad para imitar, mediante diferentes ataques, los timbres de otros instrumentos: campanas y tam-tam, xilófono y marimba, clarinetes y flautas. Las campanas de Navidad repican en el exaltado carillón de la primera sección, donde Messiaen integra el *tema de acordes*, concentrado y luego fraccionado, y el



ritmo hindú *miṣra varna* (que en sánscrito quiere decir “mezcla de colores”). La sección central evoca a la Sagrada Familia y la Adoración del Niño en el pesebre con sucesivas coloraciones anaranjadas, doradas, grises y malvas.

“Le baiser de l’Enfant-Jésus” (“Très calme-Calme-Modéré”), la decimoquinta mirada, representa una de las secuencias más cautivadoras y de mayor impacto emocional de todo el ciclo. Se trata, por así decir, de su gran movimiento lento. Lo inicia el *tema de Dios* tratado a modo de dulcísima canción de cuna, “como si el corazón del cielo envolviera nuestro sueño con su inagotable ternura”, de trazo despojado en su comienzo y ornamentada poco a poco con arabescos de ecos chopinianos. El discurso se anima imitando carillones hasta llegar a un clímax de tensión casi insostenible que desemboca en el beso y, por último, en la sombra del beso. Messiaen recuerda aquí una imagen que le gustaba mucho de niño “y que representaba al Niño Jesús abandonando los brazos de su Madre para abrazar a la

Olivier Messiaen ante el órgano, 1972.



hermana Teresita”. Opuesta por completo a la mirada anterior, la décima, “Regard de l’Esprit de joie” (“Presque vif”), es una danza frenética que combina ritmos orientales y canto llano en un clima palpitante de irresistible y contagiosa vitalidad pues, en palabras del músico, “Dios es feliz y Cristo poseía esa misma alegría, ese arrebató, esa ebriedad espiritual”.

A raíz del estreno, *Vingt regards sur l’Enfant-Jésus* despertó críticas enfrentadas. Clarendon (Bernard Gavoty), en *Le Figaro*, ridiculizó sus comentarios y desdeñó su música (“literatura opaca”, “música con olor a cilicio”, “el autor anuncia maravillas que el piano desmiente enseguida”, “largos rebaños de acordes, inmóviles hasta la náusea y luego encabritados por súbitas epilepsias”, “¿Esto es el cielo? No, es el purgatorio”). Para Marc Pincherle, en *Les Nouvelles Littéraires*, “su autor vive, cada vez más, en un universo fantasmagórico del que no poseemos la clave”. Sin embargo, Roland-Manuel, en *Combat*, habló de “piezas de una deslumbrante y suntuosa diversidad de estilo y de expresión”. El pianista y compositor Jean Wiéner, en *Ce Soir*, se mostró entusiasmado: “Ciertos pasajes de esta obra, sin concesión alguna, sin el menor encanto aparente, son de una grandeza conmovedora, de un valor total”. E Yves Baudrier, en *Volontés*, no escatimó elogios en defensa de un compositor que “afirma con una vehemencia a veces singularmente eficaz el derecho que tiene la música a ser una emoción violenta, vehículo de una vida interior ardiente”. Y añadía: “Para los que esperan de la música emociones apasionadas, un calor nuevo, para las almas abiertas la música de Messiaen es un alimento inesperado en nuestra época”.

“Más que en todas mis obras precedentes, he buscado aquí un lenguaje de amor místico, a la vez variado, poderoso y tierno, a veces brutal, de ordenaciones multicolores”, declaraba Messiaen al comentar esta obra maestra. Setenta años después de su estreno, esta auténtica celebración del gozo y de la luz, este torrente inagotable de sonoridades e invenciones que es *Vingt regards sur l’Enfant-Jésus* constituye, no solo la piedra angular sobre la que descansa una parte esencial del edificio pianístico de Messiaen, sino también de buena parte del piano contemporáneo: de Boulez, Barraqué, Stockhausen y Ligeti a Radulescu, Murail, Lindberg y Benjamin.

ALBERTO ROSADO

Nacido en Salamanca en 1970, pertenece a una generación de intérpretes formados en un repertorio clásico y comprometidos de una manera especial con la música contemporánea. Ha ofrecido recitales en las principales ciudades y festivales de Europa, América y Asia y ha actuado como solista con la ONE, la Bamberg Symphonie, la ORTVE, la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, la Filarmónica de Sevilla, la Filarmónica de Gran Canaria, la ORCAM, la Filarmónica Ciudad de México, la JONDE, el Plural Ensemble, UMZE (Budapest), Proyecto Guerrero y Modus Novus, con directores como Péter Eötvös, Susana Mälkki, Josep Pons, Jonathan Nott, Fabián Panisello, Rafael Frübeck de Burgos, Pedro Halffter, José Areán, Arturo Tamayo, José Ramón Encinar, Zsolt Nagy, José Luis Temes y Peter Rundel, entre otros. Ha trabajado con compositores como Boulez, Lachenmann, De

Pablo, Halffter, Hosokawa, López López, Eötvös y es miembro de Plural Ensemble desde 1997.

Entre sus grabaciones destacan el *Concierto para piano y orquesta* de J. M. López con la Deutsches Symphonie Orchestre dirigida por J. Kalitzke para Kairos, el *Concierto para piano* de Ligeti con Plural Ensemble y Fabián Panisello para Neos, y la obra completa para piano de C. Halffter y la de J. M. López López con Verso, discográfica en la que también ha publicado un disco con obras de Messiaen, Ligeti, Takemitsu y Cage. Junto al violonchelista David Apellániz ha grabado un disco con música de compositores españoles y latinoamericanos, dentro de la colección de la Fundación BBVA. Es profesor de música de cámara y piano contemporáneo del Conservatorio Superior de Castilla y León en Salamanca, donde coordina el Taller de música contemporánea.

El autor de la introducción y notas al programa, **JUAN MANUEL VIANA**, estudió Arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid. Ha publicado numerosos artículos de temática musical en revistas especializadas, periódicos, enciclopedias (*Planeta*), colecciones discográficas (*El País*, *Le Monde*), monografías y programas de mano (entre ellos el libro-programa *Integral de la música de cámara de Johannes Brahms*, Liceo de Cámara, 2001-2002) para diversas orquestas, festivales y ciclos de conciertos. Asimismo ha pronunciado conferencias y traducido libretos de ópera (de Rameau a Poulenc).

Durante seis años fue jefe de prensa y promoción y jefe de producto de Sony Classical. Ha escrito en las revistas musicales *Doce Notas* y *Amadeus* y en otras publicaciones. Colaborador de *ABC Cultural* desde 2000 como redactor de temas musicales y crítico discográfico, labor que realizó en la revista de información discográfica *Diverdi* (2000-2013) y, desde su fundación en 2013, en *elartedelafuga.com*, ha sido también jefe de la sección de discos de la revista *Scherzo* (2001-2010), donde colabora como crítico. En 2002 y 2003 fue miembro del jurado internacional de los MIDEM Classical Awards.

Colaborador de Radio Clásica (RNE), ha dirigido y presentado los programas *Los raros* (2000-2014), *Temas de música: El piano francés en torno a Debussy* (2013), *Paisajes nórdicos* (2013-2014) y, actualmente, *Sala de cámara* y *La isla de Viana*. Ejerce tareas de locutor en “Los Conciertos de Radio Clásica”, espacio galardonado en 2007 con el Premio Ondas. De 2010 a 2013 realizó las entrevistas sobre temas de música y actualidad cultural previas a los conciertos de miércoles de la Fundación Juan March.

La Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con el propósito de promover la cultura humanística y científica en España. Su historia y su modelo institucional, garantía de la autonomía de su funcionamiento, contribuyen a concretar su misión en un plan definido de actividades, que atienden en cada momento a las cambiantes necesidades sociales y que en la actualidad se organizan mediante programas propios desarrollados en sus tres sedes, diseñados a largo plazo, de acceso siempre gratuito y sin otro compromiso que la calidad de la oferta cultural y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

La Fundación produce exposiciones y ciclos de conciertos y conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde se ha doctorado cerca de una centena de estudiantes españoles, se halla ahora integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

AULA DE (RE)ESTRENOS 98 Compositores Sub-35 (V)

Notas al programa de Nacho de Paz

7 de diciembre Obras de R. García-Tomás; T. Virgós*; Í. Giner**;
O. Escudero* y Raf Mur Ros*.
por **Ensemble DRAMA!**, violonchelo y piano

* *Estreno absoluto*
** *Estreno en España*

Teatro Musical de Cámara Le cinesi

Ópera de salón con música de Manuel del Pópulo Vicente García
y libreto de Pietro Metastasio

Dirección musical y piano: **Rubén Fernández Aguirre**

Dirección de escena: **Bárbara Lluch**

9, 11, 14 y 15 de enero



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2016-2017



Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de los miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica, de RNE. Los conciertos de los miércoles y los domingos se pueden ver en directo a través de www.march.es/directo.

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

