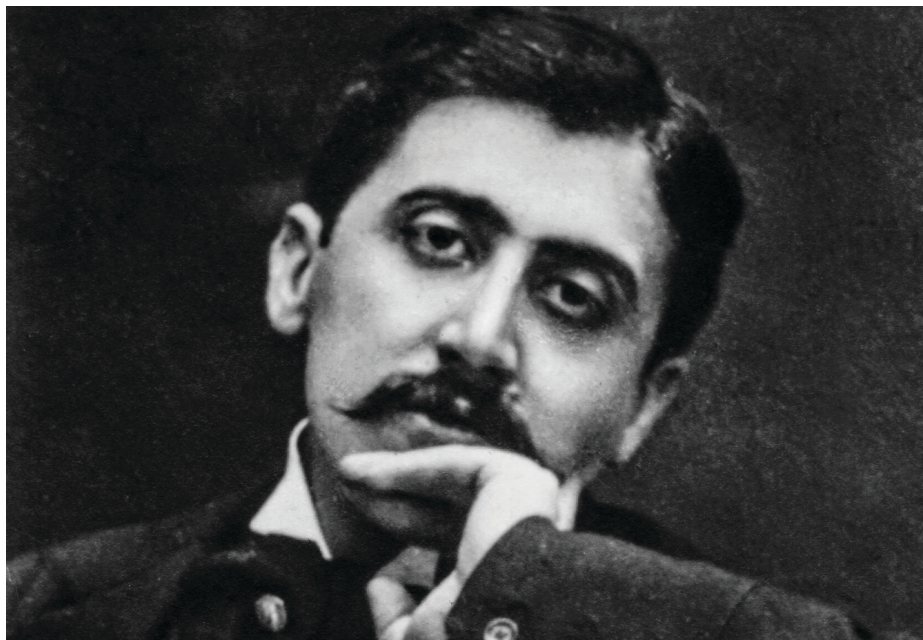


El universo musical de Marcel Proust

DEL 17 AL 31 DE MAYO DE 2017

CICLO DE MIÉRCOLES



CICLO DE MIÉRCOLES

**EL UNIVERSO
MUSICAL DE
MARCEL PROUST**



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Ciclo de miércoles: “El universo musical de Marcel Proust”: mayo 2017
[Introducción de Jean-Jacques Nattiez (texto en francés con traducción de Carmen Torreblanca y José Armenta) y notas de Blas Matamoro]. - Madrid: Fundación Juan March, 2017.

60 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; mayo 2017)

Programas de los conciertos: [I] “Arreglos para piano de óperas de Richard Wagner”, por Francesco Libetta, piano y Emilio Gutiérrez Caba, narrador; [II] “La sonata de Vinteuil - Obras de C. Franck, C. Debussy y M. Ravel”, por Birgit Kolar, violín; Malcolm Martineau, piano y Carlos Hipólito, narrador; [III] “Carta íntimas con Reynaldo Hahn. Monográfico de R. Hahn”, por Sophie Junker, soprano; Marek Ruszczynski, piano y Pedro Casablanc, narrador; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 17, 24 y 31 de mayo de 2017.

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

1. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 2. Óperas – Fragmentos, arreglados - Programas de mano - S. XIX.- 3. Música para piano - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 4. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 5. Sonatas (Violín y piano) - Programas de mano - S. XIX.- 6. Sonatas (Violonchelo y piano) - Programas de mano - S. XX.- 7. Canciones (Soprano) con piano - Programas de mano - S. XX.- 8. Proust, Marcel (1871-1922) - Programas de mano - S. XX.- 9. Fundación Juan March-Conciertos.

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

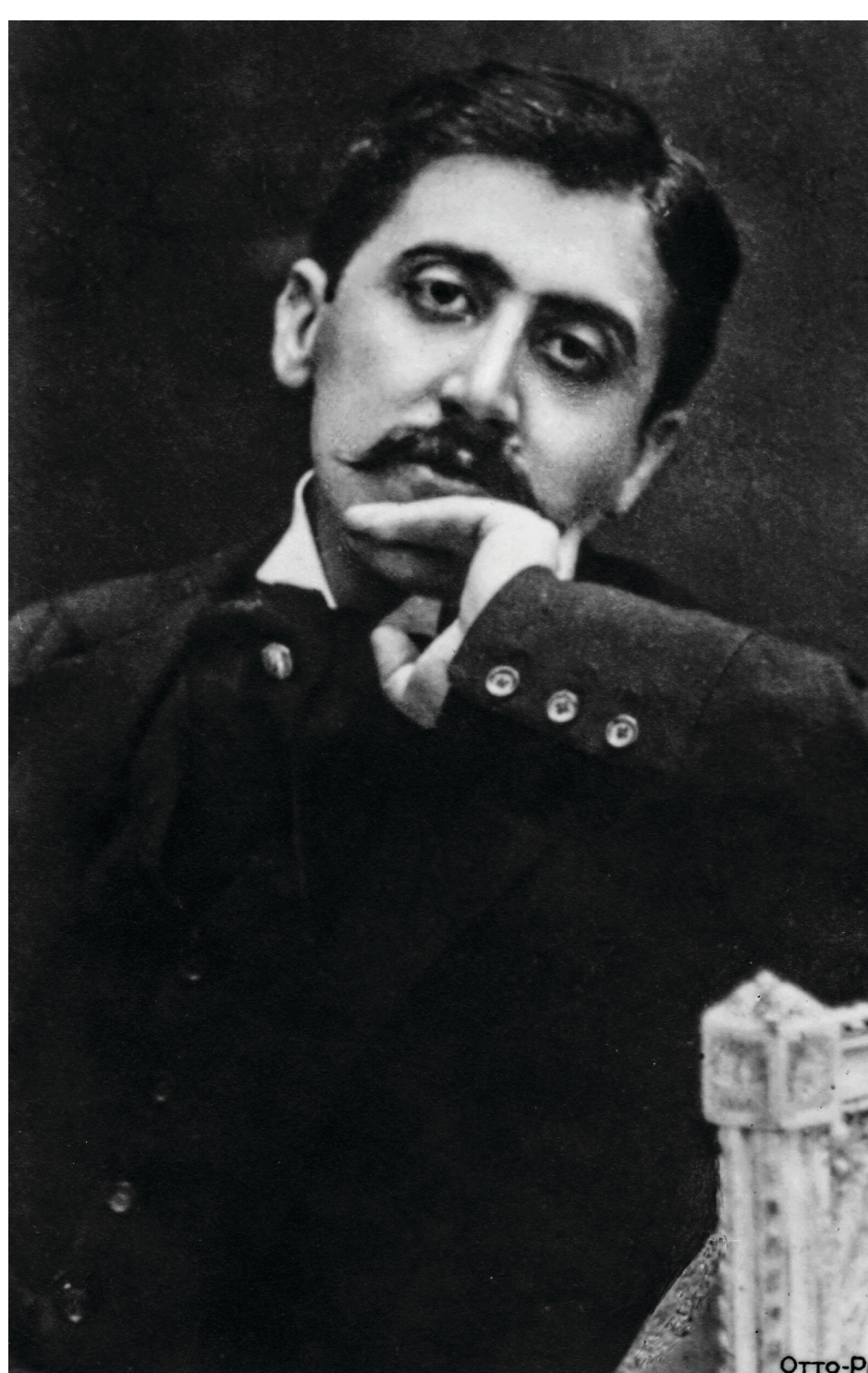
Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE y en vídeo (*streaming*) a través de www.march.es/directo
Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en www.march.es/musica/audios

- © Jean-Jacques Nattiez
- © Blas Matamoro
- © Carmen Torreblanca y José Armenta (traducción del francés de la introducción)
- © Fundación Juan March
Departamento de Música
ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción
Marcel Proust y Richard Wagner: una fraternidad de creadores
- 18 Miércoles, 17 de mayo
WAGNER
por **Francesco Libetta**, piano
y **Emilio Gutiérrez Caba**, narrador
- 28 Miércoles, 24 de mayo
LA SONATA DE VINTEUIL
Obras de C. FRANCK, C. DEBUSSY y M. RAVEL
por **Birgit Kolar**, violín; **Malcolm Martineau**, piano
y Carlos Hipólito, narrador
- 40 Miércoles, 31 de mayo
CARTAS ÍNTIMAS CON REYNALDO HAHN
Monográfico de R. Hahn
por **Sophie Junker**, soprano; **Marek Ruszczyński**, piano
y **Pedro Casablanc**, narrador
- 54 Sobre las lecturas de este ciclo

Introducción de **Jean-Jacques Nattiez**
y notas de **Blas Matamoro**



Proust no tocaba ningún instrumento. Y, sin embargo, la música contamina su escritura en todos los estratos. *A la busca del tiempo perdido* rebosa de menciones a compositores, de comparaciones con la música y de pasajes con escenas musicales, como su memorable descripción de la *Sonata* compuesta por el imaginario Vinteuil. Se ha hablado incluso de una estructura musical subyacente en su novela, que también hace suyas la técnica del *Leitmotiv* y la concepción monumental típicamente wagnerianas. Para Proust resultó evidente que solo a través de la música, el arte más temporal de todos, era posible recuperar la memoria y el tiempo, los dos grandes temas de su extraordinaria novela.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

MARCEL PROUST Y RICHARD WAGNER: UNA FRATERNIDAD DE CREADORES

Proust sobre Wagner:

El otro músico, aquel que me cautivaba en ese momento, era Wagner, que sacaba de sus cajones un fragmento delicioso para hacerlo entrar como tema retrospectivamente necesario en una obra en la que ni él mismo pensaba en el momento de componerlo; que había compuesto además una primera ópera mitológica, después una segunda y aún otras más tarde; y que, al darse cuenta de repente de que acababa de componer una Tetralogía, debió de sentir, en cierta medida, la misma embriaguez que Balzac cuando éste, dirigiendo sobre algunas obras la mirada a la vez de un extraño y de un padre, y encontrando en ésta la pureza de Rafael, y en aquella otra la sencillez del Evangelio, se dio cuenta bruscamente, al proyectar sobre ellas un alumbramiento retrospectivo, de que serían más bellas reunidas en un ciclo en el que los mismos personajes regresarían, y con ese ensamblaje añadió a su obra una pincelada, la última y la más sublime.¹

1. EXPANSIONES²

Wagner

El proyecto inicial de la *Tetralogía*³ era contar la muerte del

1 Marcel Proust, *La prisonnière*, en *À la recherche du temps perdu*, vol. III, *Sodomie et Gomorrhe. La prisonnière*, J.-Y. Tadié dir., París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, pp. 666-667.

2 N. de los T.: El autor utiliza el término “*prolifération*” para referirse al proceso de enorme desarrollo y ampliación que se da en las obras de Wagner y Proust desde los proyectos iniciales hasta los resultados finales. Creemos que el término más adecuado en castellano es “expansión”.

3 Con este nombre que Wagner no siempre utilizó se designan las cuatro óperas reunidas en *El anillo del nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*), a menudo abreviado como *El anillo*. Estas obras son: *El oro del Rin*, *La valquiria*, *Sigfrido* y *El crepúsculo de los dioses*.

héroe, con *La muerte de Sigfrido* (*Siegfrieds Tod*)⁴ como primera versión del futuro *El crepúsculo de los dioses* (*Götterdämmerung*). Pero este relato presupone ya una historia anterior: las tres Nornas la resumen en el prólogo. Un borrador de 1848, que precede en tres años a la decisión de “remontarse” desde *El crepúsculo* hasta *El oro del Rin* (*Das Rheingold*), y que lleva por título “El mito de los nibelungos considerado como el bosquejo de un drama”⁵, ya cuenta casi todo, desde el robo del oro por Alberich hasta el retorno del anillo al Rin. ¿A qué se puede atribuir la decisión efectiva de hacer que *La muerte de Sigfrido* esté precedida por otras tres óperas? Quizás a la música. En julio y agosto de 1850, Wagner traza dos bocetos musicales para *La muerte de Sigfrido*⁶ (él los habrá olvidado cuando comience a componer la música de *El crepúsculo* diecinueve años más tarde), pero ya se puede percibir, entre otras cosas, la raíz de la obra completa: las ondulaciones marinas con las que arranca *El oro del Rin* sobre un fondo de una nota pedal de Mi bemol.

¿No hay aquí una razón *musical* para sentir deseos de remontarse más lejos...?, ¿de expandir de manera retrospectiva⁷ un primer desarrollo musical de un poco menos de doscientos compases? Entre el 3 de mayo de 1851 y el 15 de diciembre de 1853, Wagner habrá compuesto el poema completo de la *Tetralogía*, en cuatro óperas pero con títulos diferentes y en un orden que no será el definitivo –es a lo que hace alusión Proust en el pasaje citado en el comienzo–: *El joven Sigfrido*, *El robo del oro del Rin*, *La valquiria* y la modificación de *La muerte de Sigfrido* que se convertirá en *El crepúsculo de los Dioses*.

4 N. del E.: Los títulos de las obras citadas se presentan en su traducción al castellano. La primera vez que aparecen mencionadas se indica entre paréntesis su título en el idioma original.

5 Richard Wagner, *Œuvres en prose*. Traducción de Jacques-Gabriel Prod'homme, París, Les introuvables, vol. II, 1976, pp. 109-125.

6 Jean-Jacques Nattiez, *Les Esquisses de Richard Wagner pour Siegfried's Tod* (1850), París, Société française de musicologie, 2004.

7 N. de los T.: El autor utiliza los conceptos “expandir a la izquierda” y más adelante “a la derecha” como referencias temporales con el sentido de “hacia atrás” o “de forma retrospectiva” en el primer caso, y “hacia delante” o “hacia el futuro” en el segundo.

Proust

El punto de partida de *A la busca del tiempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*)⁸ no es un proyecto de novela, sino un ensayo de crítica literaria, *Contra Sainte-Beuve* (*Contre Sainte-Beuve*, 1908), en el que se encuentra ya una anticipación del episodio de la magdalena, inmediatamente seguido en este germen primitivo por el de la desigualdad de los adoquines del patio que aparecerá en eco en la versión final de *El Tiempo recobrado* (*Le Temps retrouvé*), cerca de tres mil páginas más adelante.

Pero, desde 1909, ciertos esbozos para este ensayo tienen aspecto de novela:

- 1912: versión en dos volúmenes, con el título de *Las intermitencias del corazón* (*Les Intermittences du cœur*): tomo I, *El Tiempo perdido* (*Le Temps perdu*); tomo II, *El Tiempo recobrado* (*Le Temps retrouvé*).
- 1913: proyecto en tres volúmenes para la editorial Grasset: tomo I, *Por la parte de Swann* (*Du côté de chez Swann*); tomo II, *La parte de Guermantes* (*Le Côté de Guermantes*); tomo III, *El Tiempo recobrado*, que incluye entre otros *A la sombra de las muchachas en flor* (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*), la muerte de la abuela, la boda de Saint-Loup, la adoración perpetua. Pero la irrupción del personaje de Albertine produce la expansión de la novela, desequilibrando la construcción inicial.
- 1918: la publicación en Gallimard de *A la sombra de las muchachas en flor* se acompaña del anuncio de un proyecto en seis volúmenes: tomo I (publicado), *Por la parte de Swann*; tomo II (publicado), *A la sombra de las muchachas en flor*; tomo III, *La parte de Guermantes, I y II*; tomo IV, *Sodoma y Gomorra I* (*Sodome et Gomorrhe I*); tomo V, *Sodoma y Gomorra II*; tomo VI: *Sodoma y Gomorra III: el Tiempo recobrado*.

8 N. del E.: En castellano, la obra también ha sido publicada con el título de *En busca del tiempo perdido*, tanto en las traducciones de Pedro Salinas y Consuelo Berges (en la editorial Alianza), como en la más moderna de Carlos Manzano (en la editorial Lumen). En el presente texto se ha optado por tomar los títulos de las novelas de Proust de la traducción de Mauro Armiño: Marcel Proust, *A la busca del tiempo perdido*. Traducción y edición de Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, 2000, 3 vols.

- 1919-1922: el segundo volumen de *Sodoma* se expande en tres novelas con *La prisionera* (*La prisonnière*) y *La fugitiva* (*La fugitive*), conocida hoy con el título de *Albertine desaparecida* (*Albertine disparue*), lo que conduce a un proyecto de siete volúmenes, una vez que estos dos episodios se transforman en novelas diferentes de *Sodoma*.

Wagner/Proust

A juzgar por la génesis de *A la busca*, se comprende que, incluso basándose en una información parcial, Proust se haya sentido en comunión espiritual con Wagner. Los dos comparten una misma insatisfacción ante cada resultado alcanzado provisionalmente, con el deseo de englobar cada obra acabada en un conjunto más vasto. Ambos muestran un impulso creador de largo alcance que se traduce en expansiones gigantescas a partir de estrechos núcleos generadores y de una búsqueda emocionada de la totalidad. Esta búsqueda aparece como un enorme esfuerzo para arrebatarse al Tiempo las contingencias del trabajo creador, y para ofrecer a la contemplación estética un resultado final perfecto y unificado del que, en principio, debería haber desaparecido toda traza de su factura.

Pero esta pulsión de expansión engendra cuatro tipos de problemas que cada uno, con sus propios medios, va a tratar de remediar:

- 1) La obra adquiere una dimensión tan vasta que el espectador-lector oyente corre el riesgo de no ser capaz de abarcarla en su totalidad.
- 2) La creación de la obra ha necesitado tanto tiempo que lleva la huella de diferentes momentos de la evolución estilística de su autor, y su ausencia de homogeneidad le hace perder su objetivo fundamental: ofrecer un modelo reducido de la totalidad.
- 3) La expansión pone en cuestión la forma original de la obra: en la primera *Busca*, “El Tiempo recobrado” constituía la segunda entrega de un primer volumen: “El Tiempo perdido”. La irrupción del personaje de Albertine viene a desestabilizar esta estructura simétrica. La expansión de la tetralogía desplaza el centro de gravedad de la obra

inicial del personaje de Siegfried hacia el de Wotan, de modo que, en palabras de Cósima Wagner, el compositor había contemplado rebautizar su *Tetralogía* con el título de “Wotan”. La “Albertine” de Wagner habría sido el descubrimiento de la filosofía de Schopenhauer, que le hace modificar profundamente el significado que él le había dado al proyecto inicial bajo la influencia de Feuerbach.

- 4) La expansión es una manifestación esencial de esa búsqueda de la totalidad, pero al mismo tiempo, la obra perpetuamente abierta, con el riesgo de lo inacabado que ella conlleva, puede poner en peligro la existencia misma de la obra total.

2. PUNTOS DE REFERENCIA

Situémonos, para empezar, en el punto de vista del oyente o del lector que hacen frente a un primer desafío del Tiempo y de la memoria. Para tratar de facilitar la percepción global de la inmensa obra, los dos creadores se esfuerzan en ofrecer puntos de referencia evidentes y nadie duda de que para ello Proust se haya inspirado en la lección wagneriana.

Wagner

Los *Leitmotive* permiten orientarse en el desarrollo de la obra y seguir sus meandros. Son indispensables en un universo sonoro miniaturizado, cosa que Nietzsche reprochaba a Wagner, pero es en la minuciosidad de la escritura y en la sutileza del detalle donde el compositor se ha mostrado más artista. Los motivos guían al oyente (“¡ya he escuchado esto!”), pero al mismo tiempo crean un complejo mundo de relaciones que inmediatamente nos obligan a preguntarnos: “¿qué nexos existen entre dos escenas completamente heterogéneas atravesadas por uno o varios motivos idénticos o análogos?” Ejemplo del enigma: ¿por qué el tema del dragón en el dúo de Siegfried-Brünnhilde del tercer acto de *Siegfried*? Cuando se ha acabado de leer, de escuchar, de ver el *Ring*, solo se puede hacer una cosa: volver a empezar.

Pero, ¿la existencia de los *Leitmotive* es condición suficiente para que estos sirvan de puntos de referencia? Además, es necesario que, en cualquier momento de las cuatro óperas, el oyente

reconozca el retorno de un motivo. Si el motivo de la espada, por ejemplo, tiene un perfil muy específico, fácilmente identificable, hay otros, análogos pero diferentes de los motivos ya escuchados, que pueden confundirse con aquellos de los cuales se derivan. Segundo problema: ¿tiene el oyente la capacidad de comprender el significado de la aparición de tal motivo en tal lugar? Nada es menos cierto. Claude Lévi-Strauss se ha cuestionado por el significado de diversas apariciones del motivo llamado “de la renuncia al amor” en su “Nota sobre la Tetralogía”⁹. Un análisis un poco rebuscado demuestra que, en verdad, solo se puede clarificar el significado si se analizan sus diversas confluencias con lápiz y papel¹⁰.

Proust

No es una casualidad que a menudo se hayan comparado las famosas “adarajas”¹¹ de Proust con los *Leitmotive* wagnerianos. A lo largo de sus siete novelas y de sus tres mil páginas, hay una red de hilos discontinuos que se entrecruzan, se recortan, se hacen eco. Proust escribe a Paul Souday:

... el señor Francis Jammes me había rogado fervientemente que la eliminara de mi libro [la escena de Monjuvain entre las dos jóvenes], esta era, en efecto, “inútil” en el primer volumen. Pero su recuerdo es el sostén de los tomos IV y V (por los celos que ella inspira, etc.). Suprimiéndola, no habría cambiado gran cosa del primer volumen; en contrapartida, por la solidaridad entre las partes, yo habría hecho caer dos volúmenes enteros, de los que es su piedra angular, sobre la cabeza del lector.¹²

9 Claude Lévi-Strauss, *Le Regard éloigné*, París, Plon, 1983, pp. 319-324.

10 Cf. Jean-Jacques Nattiez, *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, Arlés, Actes Sud, 2008, cap. VI. Trad. española de Leiling Chang: *Mito, Óperas y Vanguardias. La música en la obra de Lévi-Strauss*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2013, pp. 71-84.

11 N. de los T.: Las adarajas son piedras salientes de un muro que permiten una ulterior continuación del mismo. El término francés “*Pierre d’attente*”, empleado por Nattiez, tiene en este contexto una mayor carga semántica, pues además de expresar una función arquitectónica contiene el concepto temporal de la espera.

12 Claude Mauriac, *Proust*, París, édition du Seuil, 1971, p. 139.

Ejemplos: el amor de Swann por Odette (“Un amor de Swann”) prefigura los amores del narrador por Gilberte y por Albertine; la magdalena anuncia, por mediación de las losas de San Marcos, la desigualdad del adoquinado del patio de Guermantes; la sonata de Vinteuil se transforma en septeto; la contemplación de los campanarios de Martinville y de los árboles de Hudimesnil (*Por la parte de Swann*) prepara la revelación final (*El Tiempo recuperado*); el beso rechazado por Albertine en *A la sombra de las muchachas en flor* se da por fin en *La parte de Guermantes...* Menos conocido: las consideraciones sobre el nombre de Gilberte en *A la sombra*¹³ solo tienen sentido en función del episodio del telegrama en *Albertine desaparecida*¹⁴.

Una vez que se ha llegado a la última página de *A la busca* no podemos sustraernos de volverla a leer por la ansiedad de haber perdido alguna de las relaciones, preludios, aplazamientos que solo tendrán sentido en función de lo que sigue. Se podría decir de Proust lo que Thomas Mann ha dicho de Wagner: “Wagner no tiene fin” (“*Wagner und keine Ende*”). Con Proust nunca hay un final, en ningún caso para el lector, ya que una vez que haya acabado la lectura, la obra continúa expandiéndose para él.

Los oyentes de *A la busca del tiempo perdido* y los lectores de la *Tetralogía* deben desplegar todos los recursos de su memoria para luchar contra el olvido de lo que acaban de escuchar o de leer. Estas obras son por tanto invitaciones a vencer los ataques del Tiempo.

3. OBERTURA/CIERRE

De ahí que Wagner y Proust soliciten de los oyentes y de los lectores que revivan, por otros medios, una lucha que han debido emprender como *creadores*. En efecto, el desafío lanzado por el proyecto de la obra total al hombre que emprende una obra inmensa es dramático: ¿tendré tiempo de acabar mi empresa?

13 Marcel Proust, *A la sombra de las muchachas en flor*, en *A la busca del tiempo perdido*. Traducción y edición de Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, vol. I, p. 446.

14 Marcel Proust, *La fugitiva*, en *A la busca del tiempo perdido*. Traducción y edición de Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, vol. III, p. 563.

Wagner

La gestación de la *Tetralogía* se despliega sobre veintiséis años, pero, a pesar de la “expansión retrospectiva” que he mencionado, él consiguió enmarcar la totalidad del proyecto entre el robo del oro del Rin y el regreso del anillo al elemento primitivo, desafiando todos los obstáculos, los requerimientos que le habrían ocasionado tantos “divertimentos” (del latín *divertere*, desviar): responder a los críticos, hacer de filósofo, mantener una gigantesca correspondencia e interrumpir *El anillo* para componer derivas (pero qué derivas: ¡*Tristán e Isolda* (*Tristan und Isolde*) y *Los Maestros cantores de Núremberg* (*Die Meistersinger von Nürnberg*)!). A ello hay que añadir algunos proyectos abortados: la fundación de una escuela alemana de música, una ópera budista (*Los vencedores*) y proyectos de sinfonías al final de su vida. Dos meses antes de su muerte, expresaba todavía un doloroso pesar: “¡Aún estoy en deuda con el mundo de *Tannhäuser!*”. Él habría querido retocar esta obra, creada en 1845, constantemente revisada, particularmente para París (1861) y para Viena (1875). Todavía conservaba el interés por su temática y habría querido unificar todo en función de la madurez de estilo que había alcanzado finalmente con *Tristán* (1856-1859), mientras que los pasajes del primer acto revisados para París en función del estilo “tristaniano” renegaban del estilo de la versión inicial de Dresde. Pierre Boulez observa, a propósito de la *Tetralogía*, en un texto cuyo título (“Le Temps re-cherché”) es significativo para nuestros propósitos:

El anillo nos proporciona la historia de la evolución de Wagner en su concepción musical y dramática. [...] Uno se siente tentado a llamar al *Anillo* “diario musical”, en el cual el compositor retoma una y otra vez el mismo material temático para comunicarnos sin tregua sus reflexiones y su trabajo sobre estas opciones fundamentales. [...] Con Wagner tenemos [...] que una substancia musical fijada desde el comienzo, y fijada de manera sorprendente, se modifica ante nuestros ojos en el curso de la obra.¹⁵

15 Pierre Boulez, *Points de repère*, París, Christian Bourgois éditeur, 1981. Traducción española de Eduardo J. Prieto: “El tiempo re-buscado”, en *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1984, pp. 215-216.

Veintiséis años de gestación creadora condensados en unas catorce horas de escucha sucesiva... Wagner interrumpió la composición de *Sigfrido* en medio del segundo acto en agosto de 1857 para escribir *Tristán e Isolda* (1856-1859) y *Los Maestros cantores de Núremberg* (1862-1864). Solo retomó la composición de *Sigfrido* en diciembre de 1864. No sorprende que el estilo del segundo y tercer acto de *Sigfrido* y del *Crepúsculo de los dioses* sea tan diferente del de las primeras óperas de la *Tetralogía* y el primer acto de *Sigfrido*. Tal es la utopía de la obra total: conseguir abarcar los efectos del desarrollo del Tiempo en una obra que se presenta como *un momento* del Tiempo.

Proust

Como Wagner, Proust consiguió ir hasta el fondo de su gran obra narrativa. Frente a los peligros y a los vértigos de la expansión, el escritor se otorgó a sí mismo una imposición: publicar cada una de las novelas a medida que iba acabándolas. Ciertamente es que las últimas novelas conocieron expansiones internas que solo se acabaron con su muerte, lo que explica ciertas incoherencias en el desarrollo de la intriga, cuidadosamente reveladas por los críticos. Pero siempre me ha parecido erróneo pretender que *A la busca* estuviera fundamentalmente inacabada. Escribiendo *El Tiempo recobrado* al mismo tiempo que el primer volumen, él dibujaba claramente la conclusión de la obra y, al principio de la primavera de 1922, algunos meses antes de su muerte, podía expresar a Céleste Albaret: “Ha ocurrido algo grande esta noche [...] Es una gran noticia, esta noche he escrito la palabra *fin*”¹⁶. Solo le quedaban por corregir las últimas discordancias. Sobre este último punto, Proust no ganó su lucha contra el Tiempo y contra la muerte.

Así pues, el lector está en presencia de la obra en su totalidad, si bien con una muy nítida diferencia estilística entre *La prisionera* y *Albertine desaparecida* por una parte, y *El Tiempo recobrado* por otra, análoga a la que ya he señalado en la *Tetralogía*. Cuando se aborda el último volumen de *A la busca* nos sorprende encontrar el tono, el gesto estilístico de *Por la parte de Swann*, de la primera parte de *A la sombra de las muchachas en flor*, an-

16 Céleste Albaret, *Monsieur Proust*, París, Laffont, 1973, p. 403.

tes de la irrupción de Albertine¹⁷. De hecho, no es nada extraño: Proust los escribió uno a continuación del otro, aunque *El Tiempo recobrado* conociera modificaciones ulteriores. Lo que no tuvo tiempo de hacer es pulir la escritura de las tres novelas póstumas. Alguna vez se me ha ocurrido recomendar a algunos amigos que querían emprender por vez primera la lectura de *A la busca del tiempo perdido* que saltaran desde el último tercio de *A la sombra de las muchachas en flor* hasta *El Tiempo recobrado* conforme al proyecto de la primera *A la busca* de 1912, para no tropezar con esta discrepancia estilística y evitar así los efectos devastadores del Tiempo. Lo que no impedirá retomar más tarde la lectura de la obra en su totalidad para gozar de las delicias de la expansión central y de la riqueza fenomenológica de la escritura.

4. CONJURAR LA AMNESIA

Ya se trate del inicio o de la conclusión efectiva de las obras, el objetivo de las empresas examinadas aquí es el de arrancar de las contingencias del Tiempo y de las debilidades de la memoria la obra ofrecida a la contemplación. La *Tetralogía* y *A la busca* giran en torno a un mismo tema, tratado de manera diferente según los dos creadores: los riesgos del olvido en el proceso de la creación artística.

Wagner

No se conoce suficientemente que la *Tetralogía* es algo más que la revitalización romántica de los mitos germánicos y escandinavos. Es también una obra *sobre* la creación como creo haber demostrado en *Wagner andrógino*¹⁸. Siegfried, en efecto, aparece como una alegoría del poeta, y Brünnhilde, de la música. El personaje de Alberich encarna a Meyerbeer, y Guttrune personifica la música de Auber. Pero, ¿cuál es el significado del interés amoroso de Siegfried por Guttrune desde el punto de vista de la

17 Marcel Proust, *A la sombra de las muchachas en flor*, en *A la busca del tiempo perdido*. Traducción y edición de Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, vol. I, p. 454.

18 Cf. Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne*, París, Christian Bourgois éditeur, 1990. Se puede encontrar un resumen de este libro en J.-J. Nattiez, *La musique, les images et les mots*. Montreal, FIDES, 2010, cap. V.

poética wagneriana? Brünnhilde es la mujer con la que realizar la perfecta unión de la poesía y de la música y crear así una obra del futuro. ¿Qué le ocurre a Siegfried-el poeta? Hagen le hace beber un filtro del *olvido* y se aleja de Brünnhilde-la música, dirigiéndose, por el contrario, a Guttrune-Auber, que encarna la *grand opéra* de los años 1840, la música de puro divertimento superficial que Wagner condenaba y combatía. En el contexto de la obra wagneriana, este olvido desvía a Siegfried del futuro deseable. De donde la pregunta angustiada de este prefacio al *Crepúsculo* expuesta por seis veces en la escena de las Nornas, casualmente aquella que a Wagner más le gustaba y que tocaba a menudo: “¿Sabes lo que ocurrirá?”. La respuesta es dada por el mismo *Ring*: la gran obra existe y Wagner no ha cedido a las diversas “Gutrunes” posibles. Es el olvido de Brünnhilde, el de la melodía infinita constitutiva de la ópera wagneriana que aspira a trascender el Tiempo, lo que es mortal, y es por lo que Siegfried muere.

Proust

Fundamentalmente, toda la empresa de *A la busca* es, ella también, un elogio de la memoria, voluntaria o involuntaria, ya que, practicando la revitalización sistemática de los recuerdos es posible evitar el discurrir del Tiempo e introducir en la obra acontecimientos del pasado cuya huella guarda también y para siempre. Pero *A la busca del tiempo perdido* es también la historia de una vocación: ¿conseguirá un joven escribir el libro que lleva dentro de sí? En efecto, lo conseguirá tras haber comprendido cómo actúan los mecanismos de la memoria, pero igualmente habiendo renunciado a las seducciones del mundo –salones, esnobismos– y a las ilusiones del amor. En esta perspectiva, el olvido de Albertine que se instala a lo largo de las páginas de *Albertine desaparecida* es positivo en relación a la obra por construir:

Al igual que hay una geometría en el espacio, hay una psicología en el tiempo, en donde los cálculos de una psicología plana ya no serían exactos porque allí no se tendría en cuenta el tiempo ni una de las formas con que este se reviste: el olvido, cuya fuerza comenzaba yo a sentir y que es un instrumento muy poderoso de adaptación a la rea-

lidad porque destruye poco a poco en nosotros lo que sobrevive del pasado, que está en constante contradicción con ella. Y yo habría podido adivinar antes que un día ya no amaría a Albertine.¹⁹

Por medio de esta búsqueda de las esencias, la del amor que sobrepasa los amores particulares que se han podido experimentar en una vida y el proceso de abstracción que ello implica, tanto a nivel de análisis de los sentimientos como de la concepción de la literatura, Proust consigue mágicamente trascender el Tiempo: inventa una nueva forma de novela todavía no superada, lo bastante sólida como para afrontar el juicio implacable de la posteridad. Y con respecto a ello, el logro artístico de Wagner, que es la demostración concreta de su capacidad para crear la obra de arte del futuro fusionando la poesía y la música, habría sido, debido a su excelencia estética y a su inscripción en la historia, el modelo que podría haber dado a Proust confianza en la inmortalidad de su obra.

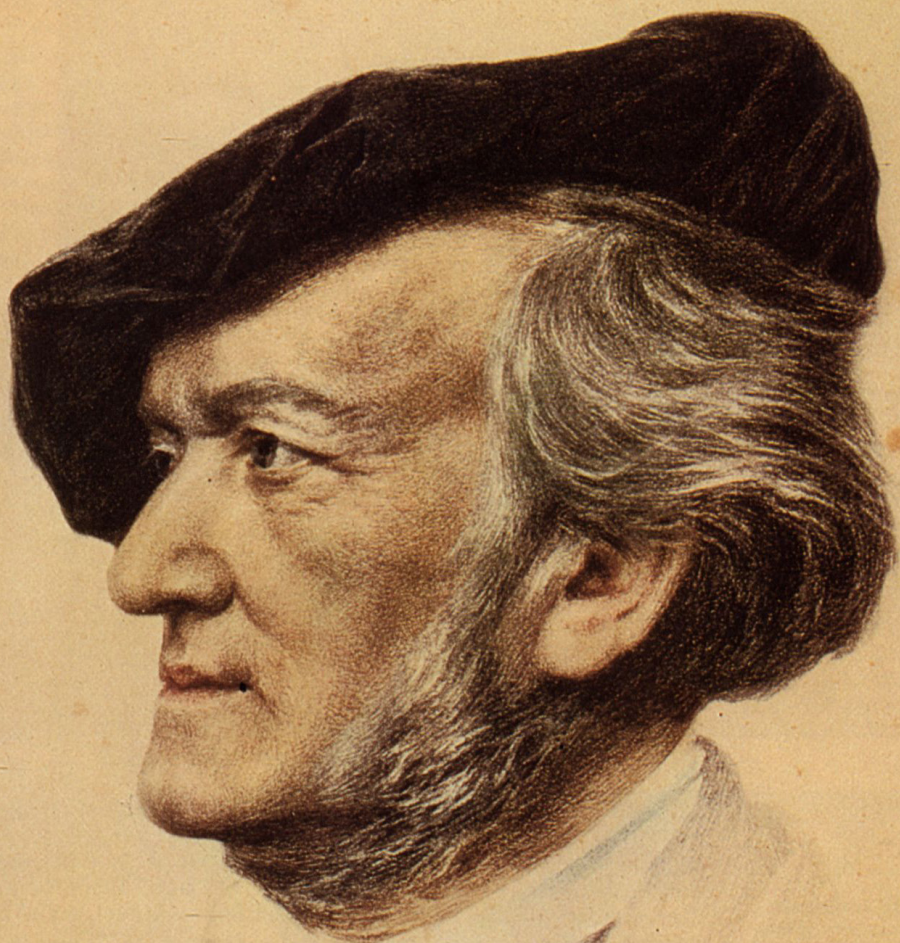
Wagner, por medio de sus personajes alegóricos, denuncia el olvido de los imperativos estéticos. Proust funda el proyecto de su obra sobre el olvido de lo superfluo y la reconquista del Tiempo por la memoria y la literatura. Proust no podía encontrar mejor hermano que Wagner para la creación²⁰.

JEAN-JACQUES NATTIEZ

Traducción de CARMEN TORREBLANCA y JOSÉ ARMENTA

¹⁹ Marcel Proust, *Albertine disparue*, en *À la recherche du temps perdu*, vol. IV, *Albertine disparue. Le temps retrouvé*, J.-Y. Tadié dir., París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 137.

²⁰ Para una visión general del papel de la música en la organización de la *Recherche*, véase: Jean-Jacques Nattiez, *Proust músico*. Traducción de Antonietta Sottile, Buenos Aires, Gourmet, 2009 (2ª ed. original en francés publicada en 1999).



PRIMER CONCIERTO

WAGNER

Como buena parte de sus contemporáneos, Marcel Proust fue un admirador de la obra de Richard Wagner. Hasta tal punto que llegó a suscribirse a un novedoso sistema de transmisión que le permitía escuchar en directo y desde su casa las representaciones operísticas a través del teléfono. No por casualidad Richard Wagner es el músico más citado en *A la busca del tiempo perdido*. Pero, más allá de admirar su música, Proust se sintió apelado por la poética creativa wagneriana: el carácter monumental de sus obras, el desarrollo de un proyecto pacientemente construido durante años en el que sus partes se relacionan entre sí o la técnica del *Leitmotiv* son algunos de los elementos que el escritor tomó del campo musical y aplicó en el campo de la literatura.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 17 de mayo de 2017. 19:30 horas

WAGNER

I

Transcripciones al piano de **Franz Liszt** (1811-1886)
de obras de **Richard Wagner** (1813-1883)

Feierlicher Marsch zum Heiligen Gral, de Parsifal S 450

Lectura 1: La prisionera, en A la busca del tiempo perdido

Isoldes Liebestod, de Tristan und Isolde S 447

Lectura 2: La prisionera, en A la busca del tiempo perdido

Dos piezas de Tannhäuser y Lohengrin S 445

Einzug der Gäste auf der Wartburg

Elsas Brautzug zum Münster

II

Maurice Ravel (1875-1935)

La valse

Lectura 3: Por la parte de Swann, en A la busca del tiempo perdido

Richard Wagner - Franz Liszt

Lohengrin S 466

Festspiel und Brautlied

Elsas Traum

Lohengrin's Verweis an Elsa

Francesco Libetta, *piano*

Emilio Gutiérrez Caba, *narrador*

WAGNER I

Proust nació al filo de dos convulsas experiencias francesas: la invasión prusiana y la Comuna. Entre las consecuencias culturales de estas desgracias cuentan un refuerzo al arte musical francés y un rechazo igualmente patriótico a todo lo germánico. En primer lugar, **Wagner**, artista del nacionalismo imperial alemán, que se burló sangrientamente de la derrota francesa, seguramente para vengarse del fracaso parisino de su *Tannhäuser* en 1861.

Paradójicamente, y dejando de lado los desórdenes y peleas cuando se intentó ejecutar la música wagneriana o poner en escena su seráfico *Lohengrin*, la segunda mitad del siglo XIX registra un desarrollo de cierto wagnerismo galo. Lo abrió Baudelaire cuando aquel estreno, haciendo la defensa romántica de Wagner, y se lo siguió por diversos rumbos.

Luego, varias revistas de acendrado esteticismo se ocuparon de Wagner, en especial de sus textos para el teatro. Aparecieron especialistas como Grandmougin, Judith Gautier y su marido Catulle Mendès y, especialmente, Edouard Dujardin, que fundó en 1885 la *Revue wagnérienne*. Este, junto con Théodor de Wyzewa, se ocupó de las relaciones entre Wagner y la filosofía, en especial el obvio vínculo con Schopenhauer y, a su través, con ciertas escuelas orientales como el budismo, así considerado, sin demasiados matices.

Este entretejido intelectual tiene su repercusión literaria de la cual Proust será, en cierta medida, la consecuencia. Prosperan diversas tendencias poéticas como el parnasianismo y el decadentismo, de las que descuella, por su densidad teórica, el simbolismo de Stéphane Mallarmé. En diversos textos, este oscuro maestro admite sus deudas con Wagner. La palabra y la música están íntimamente ligadas en el fenómeno poético, iniciativa que la palabra toma a partir de su telar de fondo, que es musical. Se produce así una suerte de revelación, que el poeta admite, asume y a la cual se somete. Es la aparición del símbolo que da nombre a la tendencia.

Esta disquisición mallarmeana aparece, sin decirlo –en rigor, Proust estimaba poco la poesía de Mallarmé y admiraba a Verlaine– en Proust como una invención inconsciente que le es dada al escritor, que ha de seguirla y elaborarla. En puridad, Proust es una conciliación, por medio de la novela, del wagnerismo y el simbolismo.

En paralelo a esta suerte de conversión francesa de Wagner –a menudo entremezclada con esoterismos varios, orientalismos de bajo coste y hasta prejuicios racistas– se dio en Francia o, por mejor decir, en el París que centralizaba el esnobismo del mundo, una traducción de Wagner al orbe de la moda. Motivos wagnerianos aparecieron en paneles decorativos, afiches publicitarios, vitrales y viñetas en las revistas ilustradas, como si se tratase de una tendencia en las artes decorativas. Incluso llegó a ser de buen tono ir de turismo cultural a los festivales de Bayreuth. Proust lo documenta en su novela, como Colette y Albert Lavignac en sendos textos.

En otros espacios, como la rigurosa creación musical, el wagnerismo francés resulta mucho más sutil y perdurable. Aun maestros de una posible escuela francesa de música como Camille Saint-Saëns eran admiradores y estudiosos de Wagner, al punto de cruzar el Rin para participar de algún estreno. La reacción antigermana producida por la guerra no alteró esta secreta comunicación. No obstante, “germanismo” fue un denuesto que debieron sufrir músicos tan eminentes como César Franck, también cercano a Proust.

Robert Lamoureux fue decisivo en este orden. En sus conciertos se tocaban fragmentos sinfónicos de óperas wagnerianas, siempre más accesibles que las óperas mismas y libres de los trucos, no siempre felices, de la escena. En la platea, Mallarmé tomaba apuntes para sus futuras elucubraciones simbolistas. El joven Proust también asistió a estas funciones y seleccionó lo que para él siempre serían sus principales referencias wagnerianas: *Tristán y Parsifal*.

Lo más importante del wagnerismo francés no consiste en su absorción por la moda sino, al contrario, por su estela intelectual.

tual. Contribuyó a formar una enésima figura de creador, imaginariamente ajeno a las clases sociales, dueño de una verdad indecible que el arte tenía que ofrecer a la vida. Y el modelo de dicha verdad era la música. Pesimista ante las verdades del poder político y de las religiones organizadas, este modelo de artista mezcló su abulia decadente con un entusiasmo creador cuya síntesis puede ser el Narrador de Proust: encerrado en su gabinete, lejos del mundo, es capaz de recrear ese mundo y convertirlo en un objeto perdurable, una obra de arte.

WAGNER II

Proust asistió a una representación de *Tannhäuser* que no le gustó apenas. Había en Francia cantantes y directores especializados, pero es posible que las puestas en escena dejaran mucho que desear. Normalmente, se lo cantaba en francés o en italiano, falseando la propuesta original. Es probable que Proust no haya vuelto a ver óperas completas de Wagner. En cambio, las menciones a ellas se repiten en *A la busca del tiempo perdido*, lo mismo que reflexiones sobre Wagner.

El mundo wagneriano de Proust tiene sus íntimos motivos recurrentes: *Tristán e Isolda* (ambos preludios, el delirio y la soledad de él, la muerte de ella), *Parsifal* (los dos preludios, especialmente el primero) y *Lohengrin* (el primer preludio). Se ve que se trata de momentos orquestales (la muerte de Isolda se solía ejecutar así en conciertos) y que, anecdóticamente, aúnan el ensimismamiento, el amor y la contemplación, tres ingredientes habituales en las páginas proustianas.

La novela de Proust es, como la tetralogía wagneriana, un *work-in-progress* que desdice su plan original y se reformula al hacerse. Acaso solo el final está previsto, pero lo demás es, según la fórmula del autor, una “unidad que se ignoraba a sí misma y por lo tanto, vital”. De paso observemos que la fórmula pudo ser escrita por Bergson, filósofo al cual se suele asociar con Proust. Si bien pensó en Balzac, en una suerte de nueva *Comedia humana*, poblada de prototipos sociales que se repiten, acabó por preferir el recurso de Wagner: los motivos conductores.

Podría hacerse con ellos un árbol de conexiones y derivados, al igual que con *El anillo del nibelungo*. Evoco algunos. El amor se da en parejas de amante y amado –Swann y Odette, Narrador y Albertine, Charlus y Morel, Saint-Loup y Rachel– en que el primero es superior en nivel social, cultura y situación mundana respecto al otro (o la otra), que actúa como un ente objetivo donde se reflejan la pasión y los celos del amante, ente inevitable pero inaferrable que se persigue y se escapa en una suerte de tensión sin cadencia, por decirlo musicalmente. Tiene una realidad fugitiva en el nombre y una realidad retenida e inefable, lo mismo que una música favorita. Swann la halla en la *Sonata* de Vinteuil y Charlus en la música que toca Morel al violín.

Hay más motivos. Señalo un par. Uno es la alteración de la identidad de una misma supuesta persona: Odette de Crécy es la cortesana que ama Swann pero también es Miss Sacripant (una equilibrista de circo vestida de varón), la Dama de Rosa que ligó el tío Alfredo, Madame de Forchéville y la paseante de los Campos Elíseos que un caballero reconoce haber frecuentado en tiempos de Mac Mahon. El otro motivo es la alteración del objeto al paso del tiempo y su elaboración por la memoria: el nenúfar de la infancia convertido en una vulgar flor de sapo en la madurez, la calle que ya no se reconoce a pesar de conservar su nombre porque ha huido como los años.

La realidad inmediata se transfigura y cambia nuestra percepción. Es entonces cuando se busca la realidad perenne, la que encuentra el arte, solo recurso humano para dar con la cualidad esencial de las cosas. Su modelo es la armonía wagneriana: en su *disolución* tonal está la *solución* de aquellas transfiguraciones de lo real, una exploración del infinito.

Frente a la armonía clásica, que tiende a resolver, la armonía wagneriana, lo mismo que la narrativa proustiana, tiende a disolver. Es la condición ambigua del arte, capaz de hacer desaparecer un objeto por medio de un hiperanálisis, maniobra en la que Proust es un maestro, por un juego sutil de metáforas y analogías. Cuando nada queda de él, aparece el símbolo, donde el lenguaje se torna infinitamente significativo. No se cruza dos veces el mismo río, no se lee dos veces el mismo Proust.

FRANCESCO LIBETTA

El *New York Times* lo ha descrito como un “aristocrático poeta del teclado, con el perfil y el porte de un príncipe del Renacimiento”. *Le Monde de la Musique* declara: “Francesco Libetta es el heredero de los Moritz Rosenthal, los Bussoni y los Godowsky”. Su prestigio se asienta en las monumentales integrales de Beethoven (las 32 sonatas), Händel (la integral de obras para teclado), Chopin (toda su producción pianística publicada) y Godowsky (los 53 estudios sobre los *Estudios* de Chopin). El DVD dirigido por B. Monsaingeon, con un recital pianístico ofrecido en el Festival la Roque d’Anthéron, ha recibido el aplauso de la crítica francesa y un Diapason d’Or.

Ha estudiado composición con G. Marinuzzi y J. Castédrède, y su catálogo incluye música para teatro y cine, composiciones con electrónica, obras acusmáticas, camerísticas, orquestales, para instrumento solista y orquesta. Animado por A. M. Giuri y G. Zampieri, se interna en el campo de la dirección orquestal. Ha debutado dirigiendo la Nuova Orchestra Scarlatti de Nápoles, con la que ha interpretado repertorio sinfónico, operístico y de ballet.

Francesco Libetta ha escrito numerosos ensayos y volúmenes sobre diversos temas de historia y estética de la música, y es fundador del sello discográfico Nireo.

EMILIO GUTIÉRREZ CABA

Nacido en Valladolid en 1942, comenzó a representar teatro en su etapa como estudiante en el Instituto San Isidro de Madrid. En 1962 se incorporó como profesional a la compañía de Lili Murati. Un año después interpretó en el Teatro María Guerrero el papel protagonista en *Peter Pan* y debutó en el cine con la película *El Llanero* dirigida por Jesús Franco. En 1968 creó su propia compañía teatral junto con María José Goyanes.

Algunos de sus trabajos más reconocidos son: *Olvida los tambores* de Ana Diosdado, *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín, *La mujer de negro* de Susan Hill y Stephen Mallatratt, *La Orestíada* de Esquilo y, más recientemente, *Poder absoluto* de Roger Peña. Como actor de cine, en su filmografía destacan producciones como *La caza* de Carlos Saura (1966), *Nueve cartas a*

Berta de Basilio Martín Patino (1966), *La petición* de Pilar Miró (1976), *La colmena* de Mario Camus (1982), *Las bicicletas son para el verano* de Jaime Chávarri (1984), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* de Pedro Almodóvar (1984) y *Cinco metros cuadrados* de Max Lemcke (2011). En televisión ha participado en series como *La forja de un rebelde*, *Niños robados*, *Gran Reserva* o *Amar en tiempos revueltos*.

Ha recibido, entre otros galardones, el Premio de la Unión de Actores (1996, 1999 y 2000), el Premio Goya como mejor actor de reparto (2000 y 2001) y el Premio Max al mejor actor (2006). En reconocimiento a su trayectoria artística, ha recibido el Premio Ercilla de Teatro (2013), el Premio Sant Jordi de cine (2013), el Premio Luis Ciges (2016) y la Biznaga Ciudad del Paraíso del Festival de Málaga de Cine Español (2016).



SEGUNDO CONCIERTO

LA SONATA DE VINTEUIL

El personaje de ficción Monsieur Vinteuil es un compositor que aparece en numerosas páginas de *A la busca del tiempo perdido*. De carrera provinciana y escaso reconocimiento en vida, este personaje es recordado por haber compuesto una *Sonata para violín y piano* que Proust evoca con profusión en la novela como metáfora de la memoria y del amor a través de la música. Como si se tratase de un *Leitmotiv*, la “pequeña frase” de la sonata emerge en situaciones muy distintas como símbolo de la pasión que Charles Swann siente por Odette de Crécy, convirtiéndose en resorte que activa la memoria de sus oyentes. Una especie de banda sonora muda en numerosos pasajes que la mayoría de los investigadores ha asociado con la *Sonata en La mayor para violín y piano* del contemporáneo César Franck (las de Claude Debussy y Maurice Ravel también han sido postuladas como candidatas).

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 24 de mayo de 2017. 19:30 horas

LA SONATA DE VINTEUIL

I

Lectura 1: Por la parte de Swann, en A la busca del tiempo perdido

César Franck (1822-1890)

Sonata en La mayor para violín y piano

Allegretto molto moderato

Lectura 2: Por la parte de Swann, en A la busca del tiempo perdido

Allegro

Lectura 3: Por la parte de Swann, en A la busca del tiempo perdido

Recitativo-Fantasia. Molto moderato

Lectura 4: La prisionera, en A la busca del tiempo perdido

Allegretto poco mosso

II

Lectura 5: Sodoma y Gomorra, en A la busca del tiempo perdido

Claude Debussy (1862-1918)

Sonata en Sol menor para violín y piano

Allegro vivo

Intermède: fantastique et léger

Finale. Très animé

Lectura 6: Por la parte de Swann, en A la busca del tiempo perdido

Maurice Ravel (1875-1937)

Sonata en Sol mayor para violín y piano

Allegretto

Blues en La mayor. Moderato

Perpetuum mobile. Allegro

Birgit Kolar, violín

Malcolm Martineau, piano

Carlos Hipólito, narrador

LA SONATA DE VINTEUIL I

Numerosos músicos son mencionados en esa suerte de enciclopedia cultural que *A la busca del tiempo perdido*. Mayormente se los puede encontrar en los diccionarios o historias de la especialidad. Pero hay uno que solo resulta ser un personaje de ficción, no obstante lo cual es decisivo para otro personaje de ficción, Swann y, a través de este, para quienes repiten el esquema de su historia amorosa con Odette de Crécy a lo largo del libro.

Se ha pretendido hallar en Vinteuil, en clave, al compositor francés Henri Duparc. Con él guarda alguna similitud anecdótica. Vive retirado, acaso padeciendo una de esas difusas enfermedades nerviosas que la época designaba como neurastenias, su fama está envuelta en una sugestiva lejanía y lo ciñe una aureola de rareza genial. Pero el catálogo de Vinteuil poco coincide con el de Duparc, del que perduran una colección de melodías para voz y piano.

Creo que el método de las personas en clave que se convierten en personajes es poco efectivo en el caso de Proust. Ni Elstir es Renoir, ni Bergotte es Anatole France, ni Vinteuil es Duparc, como la duquesa de Guermantes tampoco es la Greffuhle, la Chévigigné o la Straus. Ciertamente, en rasgos de las figuras ficticias solemos encontrar parecidos con personas que conocemos pero por el efecto contrario al de la clave o el reflejo: porque hemos aprendido leyendo novelas o viendo películas de cine o series de televisión a tipificar nuestra visión de nuestros semejantes.

Si ampliamos la sonata de Vinteuil al rango de motivo conductor, entonces el asunto se difumina y aparece otro, esencial en Proust: lo indecible de la verdad de la vida, la vivencia o, por decirlo como su cercano colega Henri Bergson, *le vécu*. En efecto, cuando el Narrador intenta describir lo que Swann siente por Odette, acude a la sonata y, para sugerir al lector qué imagina Proust que imagina Swann según lo que imaginó Vinteuil, solo cabe una serie de figuras espaciales y visuales que el lector ha de completar con sus propias vivencias. Es imposible describir cabalmente un sentimiento como es imposible describir una música escuchada. Sí podemos hacerlo de una partitura pero esta es insonora, no es una música sino un proyecto de música.

Algo comparable a la falsa clave de Vinteuil-Duparc ha ocurrido con su sonata. Como en la primera redacción de la obra, la inconclusa *Jean Santeuil*, la sonata era la número 1 en Re menor para violín y piano de Saint-Saëns, y entre Marcel y Reynaldo era (sic) “el himno de nuestro amor” –palabras que luego empleará Swann–, entonces se pensó acreditada la clave. Asimismo, se propuso la *Sonata en La mayor* para iguales instrumentos de **César Franck**, dada la estructura temática a la que enseguida aludiré. Ciertamente, Proust la escuchó tocada por Eugène Ysaÿe, que la había estrenado, y le produjo una especial impresión, como a tantos nos sigue ocurriendo hace bastante más de un siglo. Pero en el texto solo se habla de un tema y temas hay en todas las sonatas del mundo. Tirando del hilo hasta se encontró una posible evocación de otra obra, del mismo formato y dispositivo, debida Guillaume Lekeu (1870-1894), alumno de Franck y en cuyo tercer y último movimiento hay la reiteración de los dos temas del primero.

Proust deshizo el enigma por medio de una explicación, si cabe así llamarla, que bauticé como *Ensalada Lacretelle*, no solo aludiendo a la comida homónima sino a un género musical del Renacimiento, hecho con obras de varios autores y en el que destacó el español Mateo Flecha. Algunos amigos de Proust como Antoine Bibesco y Jacques de Lacretelle le preguntaron sobre la posible autoría de aquella música y en una dedicatoria al segundo de ellos, Marcel “explicó” que se trataba de tres sonatas: de Franck, de Saint-Saëns y de Fauré, más el tercer acto de *Parsifal* (¿íntegro?) y Schubert (¿obras completas para violín y piano?). Desde luego, imposible ensalada más indigesta. Parece claro que Proust ironizó y cabe concluir que nunca oyó a Vinteuil, ni tampoco nosotros lo hemos de oír. Solo Swann oyó y sintió al oír. ¿Música inaudita? Pues sí.

Ahora bien. Pensar en Franck no es descabellado, aunque no se trate de endilgarle la autoría de una música ficticia. Hay un vínculo entre este músico y Proust y es –no faltaba más– Wagner. Sus cromatismos provienen de *Tristán e Isolda*, hay modulaciones a tonalidades lejanas y no relativas, frases en medida de verso yámbico, pequeñas variaciones de alteración que fuerzan a modular (casi siempre de tercera mayor a menor y viceversa, algo muy tristanesco), climas crecientes que convierten una frase amable en dramática. Si cabe aplicar estos recursos a la literatura, he ahí a Proust, sonatista de la novela.

LA SONATA DE VINTEUIL II

El vínculo entre Franck y Proust no se limita a la famosa sonata. Tiene que ver con la paralela evolución de la sinfonía –a partir de su matriz, la sonata– y la novela en la segunda mitad del siglo XIX. En efecto, la sinfonía clásica, acrisolada desde mediados del siglo XVIII, tiene una estructura en cuatro partes, como las cuatro estaciones del año y las cuatro edades de la vida. En ese sentido, y con todas las cautelas que impone verbalizar la música, puede leerse como una historia. Abstracta y esquemática, pero historia al fin. En una visión ilustrada y racionalista, cada movimiento deja atrás al anterior. Sus motivos no se repiten, son como las épocas de un modelo de vida. Se trata de una construcción lineal, un itinerario que invoca cierto orden preestablecido de las cosas, cierta naturaleza del devenir humano. Si se prefiere, el diseño de un destino. Lo mismo ocurre con la novela educativa, que narra la historia de un personaje en su desarrollo a través de una serie de iniciaciones en experiencias y saberes.

Beethoven, en su novena sinfonía, introduce una astilla curiosa porque su último movimiento parece más bien un número extraído de un oratorio profano, con voces solistas y coros. Interviene la literatura por medio de un poema de Schiller, lo mismo que en su sexta, *Pastoral*, con movimientos que llevan títulos descriptivos. Así, la abstracta sinfonía de la Ilustración se va convirtiendo en un híbrido que dará en el poema sinfónico, de estructura muy libre y sostén literario. Lo vemos en Berlioz (*Sinfonía fantástica*, *Harold en Italia*, *Lelio*), en Liszt (*Fausto*), en Chaikovski (*Sinfonía Manfred*) y, en cierta medida, en la tercera de Schumann, la *Renana*.

Estas metamorfosis terminan afectando la estructura puramente musical de la sonata y la sinfonía. Se puede observar en la gran *Sonata para piano* de Liszt y en Franck (*Sonata*, *Quinteto con piano*, *Cuarteto de cuerda*, *Sinfonía en Re menor*). Ya un movimiento no deja atrás a los anteriores, sino que desarrolla un tema que deriva de otro ya citado y repite la temática, inclinando el conjunto hacia la rapsodia, una forma más abierta. Se podría decir que cada movimiento no olvida ni supera a los anteriores, sino que los recuerda y es como si no pudiera prescindir de ellos.

En la novela va ocurriendo algo similar. Al final de *La educación sentimental* de Flaubert dos viejos amigos rememoran su vida y concluyen que no ha sido necesario sino azaroso cuanto les ha ocurrido. Es, en verdad, el relato lo que lo convierte en destino, al revés de la novela clásica, donde le es necesario al héroe cuanto le acontece. La vida, más que ocurrencia, es memoria.

Con esto llegamos a Proust, atento seguidor de Flaubert. A pesar de las apariencias, por su minucia de observador, Proust no es un realista que narra lo que está viendo sino que narra lo que recuerda o, mejor dicho, lo que cree recordar. Todo sucede en un solo coágulo del tiempo, la duermevela del Narrador, que se acuesta temprano y tarda en dormirse. El coágulo dura miles de páginas, pero eso es lo de menos.

Por esos años, un gran novelista del alma, Sigmund Freud, mostrará cómo en la vida del adulto hay conflictos infantiles sin resolver y para abordarlos está la memoria.

La sonata acepta el impacto. En **Debussy**, el segundo tiempo comenta un tema del primero y los dos del principio se repiten al final (como en Saint-Saëns, por cierto, otra referencia proustiana). En **Ravel**, la sonata es una adhesión de un scherzo con estructura de rondó, un *blues* y un *perpetuum mobile*. Es como un rompecabezas donde las piezas, como las intermitencias de la memoria, asocian libremente escenas sin fechar.

Ciertamente, hubo un precursor de estos experimentos, alguien que previó la crisis que alguna vez sufrirían esas novelas musicales que son la sonata y la sinfonía. Fue el Beethoven de sus *opus* postreros. Y ya sabemos que la posteridad le debe casi todo a ese irremediable genio, a ese admirable arquitecto y desarmador de arquitecturas que fue y sigue siendo. De algún modo, Proust es un beethoveniano de la novela, como Freud, un beethoveniano de las neurosis. Conviene tener en cuenta estas relaciones de familia.

BIRGIT KOLAR

Nació en 1970 en Waidhofen/Ybbs (Austria), y a los seis años comenzó a estudiar violín en la escuela de música local. Desde 1982 estudió en la Universidad de Música de Viena con el concertino de la Orquesta Filarmónica de Viena, Rainer Küchl y su asistente Jela Spitzkova. Continuó sus estudios con Wolfgang Schneiderhan en Lucerna, Robert Masters en Londres y Josef Luitz en Viena.

En 1992 fue finalista y premiada en el Concurso Internacional Yehudi Menuhin, donde ofreció un concierto bajo la batuta de Yehudi Menuhin. Ha actuado como solista en varios festivales de Europa, Japón y Sudamérica. De 1999 a 2008, Birgit Kolar tocó con miembros de la Orquesta Sinfónica de la Radio de la Radio Bávara y del Cuarteto de Múnich. En

2009 fundó junto con miembros de la Filarmónica de Viena y del Cuarteto Seraphin de Viena. Ha sido concertino de la Orquesta Bruckner de Linz, la Orquesta Sinfónica de Viena y de la Orquesta de la Radio de Múnich. Como concertino, ha sido invitada a varias orquestas europeas, como la Orquesta Estatal de Baviera (Ópera Estatal de Múnich), la Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu, la Orquesta Filarmónica BBC, la Orquesta Filarmónica de Bergen, la Orquesta Filarmónica de Copenhague y la Orquesta Filarmónica de Viena. Entre 2003 y 2009 ha sido docente en la Universidad de Música de Viena, y en 2011 en la Universidad de Arte de Graz.

Toca un violín Carlo Bergonzi (Cremona, 1723) de la colección de instrumentos propiedad del Banco Nacional de Austria.

MALCOM MARTINEAU

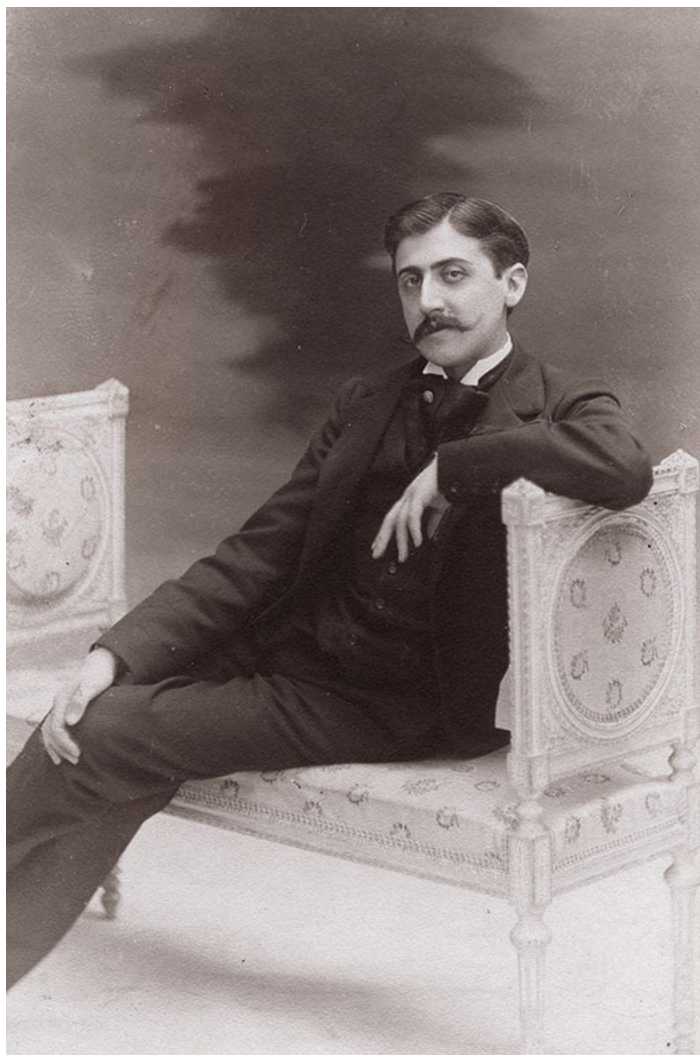
Nacido en Edimburgo, es reconocido como uno de los pianistas acompañantes más importantes de su generación, ha trabajado con cantantes de la talla de Sir Thomas Allen, Dame Janet Baker, Olaf Bär, Barbara Bonney, Angela Gheorghiu, Susan Graham, Della Jones, Simon Keenlyside, Angelika Kirchschrager, Dame Felicity Lott, Christopher Maltman, Karita Mattila, Thomas Hampson, Dame Ann Murray, Anna Netrebko, Anne Sofie von Otter, Joan Rodgers, Michael Schade, Frederica von Stade, Sarah Walker and Bryn Terfel.

Ha presentado su propio ciclo de conciertos en el Wigmore Hall y en el Festival de Edimburgo, actuando en los teatros más importantes del mundo, entre los que destacan el Wigmore Hall y el Barbican Centre (Londres); La Scala (Milán), el Chatelet (París); el Gran Teatre del Liceu (Barcelona); la Berlin Philharmonie y la Konzerthaus (Berlín); la Concertgebouw (Ámsterdam); la Konzerthaus y el Musikverein (Viena); el Alice Tully Hall y el Carnegie Hall (Nueva York); la Ópera de Sídney y los Festivales

Aix-en-Provence, Viena, Edimburgo, Múnich y Salzburgo.

En sus proyectos discográficos ha incluido obras como las danzas folclóricas de Beethoven y Schubert, recitales de canción inglesa con Bryn Terfel; recitales con repertorio de Schubert y Strauss junto a Simon Keenlyside y el disco *Songs of War*, con el que ganó un Premio Grammy. Asimismo, ha grabado recitales con Angela Gheorghiu, Barbara Bonney, Magdalena Kozena, Della Jones, Susan Bullock, Solveig Kringelborn, Anne Schwanewilms, Dorothea Röschmann y Christiane Karg; las canciones completas de Fauré con Sarah Walker y Tom Krause; y las de Britten, Mendelssohn y Poulenc con Florian Boesch, Reger with Sophie Bevan.

Tras obtener un doctorado honorífico en la Real Academia Escocesa de Música y Teatro en 2004, y tras ser nombrado maestro de acompañamiento desde 2009, Malcolm fue nombrado director artístico del Leeds Lieder+Festival en 2011, y candidato OBE en los New Year's Honours de 2016.



Marcel Proust en 1895.

CARLOS HIPÓLITO

Nacido en Madrid, hijo de un arquitecto y una ama de casa, Carlos empezó a ser espectador de teatro gracias a su madre, muy aficionada, cuya mayor satisfacción era llevar a sus hijos a ver las funciones del Teatro María Guerrero en Madrid. Formado en la escuela de William Layton, actor desde finales de la década de 1970 y hoy uno de los más reconocidos, cuenta con amplia experiencia en teatro, cine y televisión.

Desde que en 1976 subió profesionalmente a un escenario teatral ha recibido numerosos premios que han proclamado la maestría de su trabajo como intérprete en los más diversos géneros dramáticos. Entre ellos cabe destacar el Premio Nacional de Teatro José Isbert, el Premio de la Unión de Actores al mejor protagonista por *Todos eran mis hijos* (por otros trabajos ha recibido este premio en ocho ocasiones) y el Premio Mayte por *El método Grönholm*, y el Premio Max al mejor actor protagonista por *Follies* y dos veces más por otros trabajos.

De entre sus interpretaciones teatrales cabe destacar tres obras: *Arte*, de Yasmina Reza, *El método Grönholm*, de Jordi Galcerán y *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller. Actor de talento versátil, también ha intervenido con frecuencia en las más variadas series de televisión y cine. Inolvidable su presencia en *Mi hermano del alma* de Mariano Barroso y *Ninette* de José Luis Garcí, con quien también ha trabajado en películas como *You're the One (una historia de entonces)*, *Historia de un beso*—por la que fue candidato a un Premio Goya—, *Tiovivo c. 1950*, *Sangre de mayo* y *Holmes & Watson. Madrid Days*. Interpreta, desde 2001, la voz de adulto de Carlos Alcántara Fernández en la serie de televisión *Cuéntame cómo pasó*, emitida por La 1 de TVE.

Actualmente está representado *La mentira* de Florian Zeller, dirigido por Claudio Tolcachir.



TERCER CONCIERTO

CARTAS ÍNTIMAS CON REYNALDO HAHN

Reynaldo Hahn fue un compositor, cantante, pianista, director de orquesta y crítico musical francés de origen venezolano. Durante dos años, Proust mantuvo con él una relación amorosa que acabaría convirtiéndose en una profunda amistad. El escritor y el compositor (a quien Proust llamaba “Gentsil”) mantuvieron un nutrido intercambio epistolar que no solo revela detalles de sus vidas privadas, sino que refleja su sentido artístico y la disparidad de sus gustos musicales. Por su parte, a la muerte de Proust, Hahn publicó algunos artículos en los que relataba algunas anécdotas vividas junto al novelista. En este concierto, las canciones de Reynaldo Hahn se intercalan con textos de ambos revelando la profunda conexión sentimental y artística que existía entre estos dos creadores.

Federico Carlos de Madrazo, *Retrato de Reynaldo Hahn*.
El compositor y el pintor, que también pertenecía al círculo de Proust, mantuvieron una relación sentimental.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 31 de mayo de 2017. 19:30 horas

CARTAS ÍNTIMAS CON REYNALDO HAHN

Obras de **Reynaldo Hahn** (1874-1947)

I

Quand la nuit n'est étoilée

Lectura 1: Reynaldo Hahn, "Homenaje a Marcel Proust"
(1923)

Si mes vers avaient des ailes

Les fontaines

Trois jours de Vendange

Lectura 2: Marcel Proust, "La cour aux lilas et l'atelier
des roses" (1903)

D'une prison

Chanson d'automne, de Chansons grises

Tous deux, de Chansons grises

Lectura 3: Carta de Marcel Proust a Reynaldo Hahn
(1912)

Fêtes galantes

Néère, de Études latines

Mai, de Études latines

Lectura 4: Reynaldo Hahn, "Homenaje a Marcel
Proust" (1923)

Venezia

La barcheta

L'avertimento

Che pecà

II

Lectura 5: Carta de Marcel Proust a Reynaldo Hahn
(1914)

Le rossignol des lilas
Dans la nuit
La nymphe de la source

Lectura 6: Carta de Marcel Proust a Reynaldo Hahn
(sin fecha)

Miel, sel, thé, lait, de Ô mon bel inconnu
C'est pas Paris, c'est sa banlieue, de Ciboulette

Lectura 7: *Por la parte de Swann*, en *A la busca del tiempo perdido*

Le printemps, de Douze Rondels
Tyndaris, de Études latines
Les étoiles, de Douze Rondels
L'air, de Douze Rondels
L'heure exquise, de Chansons grises
La dernière valse, de Une revue

Lectura 8: Carta de Marcel Proust a Reynaldo Hahn
(1915)

À Chloris

Sophia Junker, *soprano*
Marek Ruszczyński, *piano*

Pedro Casablanc, *narrador*

REYNALDO HAHN I

Proust y Hahn se conocieron en 1894 en la casa campestre de la acuarelista Madeleine Lemaire, una construcción del siglo XVII que bien pudo servir de modelo al novelista para la mansión estival de los Verdurin. Ambos eran veinteañeros, de vocaciones definidas y flirtearon enseguida. Una amistad con varios ingredientes esenciales del amor proustiano –necesidad de la presencia, códigos secretos, celos, rupturas, reconciliaciones– se prolongó hasta la muerte del escritor. Sus funerales fueron organizados por Reynaldo hasta en la música del caso, la *Pavana para una infanta difunta* de Ravel.

En qué medida estas relaciones fueron más allá de los encuentros sociales, algún viaje en común, la coincidencia en determinados salones y los cotilleos y reflexiones sobre el mundo artístico de aquel París, es difícil de escrutar a tenor de los documentos conservados. Amor platónico sí lo hubo mas no podemos saber si parecido al de Aquiles y Patroclo, los dos muy decididos, o al del entusiasmado Alcibíades y el esquivo Sócrates. Reynaldo y Marcel declararon a ciertos amigos su distancia respecto a *pederastas* y *salaístas* (sic, respectivamente) pero las excusas no pedidas siempre dan lugar a sospechas.

Reynaldo Hahn, músico digno pero de rango menor si consideramos a Proust uno de los grandes en el mundo letrado, es sin embargo y con facilidad un personaje proustiano. De familia mestiza, entre alemana y española, venezolano de nacimiento, lo cual era un rasgo de exotismo sudamericano muy valioso en el mundo que le tocó compartir, de buena fortuna, niño mimado de los salones, guapo, elegante, refinado, espectacular y seductor, acostumbraba sentarse al piano, tocar sus composiciones y algunas ajenas, hacer pastiches, cantar melodías de cámara y arias de ópera, provocando a veces viñetas como aquella noche en Venecia, con un piano sobre una góndola, cantando sus tonadillas de la ciudad lacustre a voz en cuello.

Buena parte de la formación musical de Proust se debe a él, que solía explicarle a Wagner junto al teclado o convencerlo del va-

lor de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, obra llena de entresijos y nada inmediata. El escritor reconoció este aspecto de sus relaciones y le confesó que, aun sin aparecer como tal o con nombre en clave, estaba permanentemente agazapado en su novela, como “un dios disfrazado que ningún mortal reconocerá”. No obstante, la manera de tocar, cantar y fumar al mismo tiempo, hace del marqués de Poitiers, un músico aficionado, una instantánea de Reynaldo, lo mismo que otra figura fugaz del libro, el compositor italiano Dalozzi.

En rigor, la colaboración entre ambos se ciñe a la serie de melodramas (recitaciones con fondo de piano) *Portraits de peintres*, publicados en *Le Gaulois* en junio de 1895 y luego incorporados al libro *Les plaisirs et les jours*. Son cuatro poemas dedicados a los pintores Albert Cuyp, Paulus Potter, Anton van Dyck y Antoine Watteau. La obra resulta juvenil y bisoña. El poeta debe lo suyo a Baudelaire y el músico, a Massenet y a Liszt. No son malos modelos, todo lo contrario, pero no dejan de ser modelos, es decir, de generar imitaciones.

Ambos artistas siguieron de cerca sus respectivas carreras y se comentaron los detalles, en especial Proust, cuya obra es prácticamente un solo libro voluminoso, lentamente elaborado, en tanto Hahn escribió una enorme cantidad de páginas, habitualmente demandadas por la urgencia del estreno teatral o para cumplir con una demanda de salón. Tal vez este juego complementario fue una de sus más fuertes ataduras. Celoso y orgulloso el venezolano, celoso pero demasiado humilde el francés, según respectivas confesiones.

Los dos, por las suyas, fueron personajes del siglo XIX, empujados por las fechas hacia algunas de las más patéticas experiencias del siglo XX, de las cuales se defendieron permaneciendo en la dorada burbuja de sus juventudes *Belle Époque*. La diferencia radica en que, mientras Reynaldo se ha conservado como un músico secundario del siglo XIX, amable y delicado paseante por senderos reconocibles, Marcel dejó una obra que revolvió las costumbres narrativas heredadas de su centuria natal, inaugurando sendas inéditas en la narrativa del novecientos.

Esta diversidad de caracteres se advierte en la posteridad de sus obras. Reynaldo siempre fue admitido por especialistas y académicos como un correcto y fino redactor de músicas previsible, sin provocar excesivas admiraciones ni entusiasmos de públicos y críticos como tampoco censuras rasantes, aunque ciertos silencios resulten elocuentes. En cambio, Proust consiguió desconcertar, como todo radical innovador, a lectores tan exigentes y formados como Anatole France y André Gide. A la vez, crecieron sus seguidores fascinados por el mundo denso, la mirada microscópica y la majestuosa caravana de sus párrafos donde se encabalgan oraciones derivadas y subordinadas. Comentarios filosóficos, históricos, lingüísticos y sociológicos surgieron y siguen surgiendo de las páginas proustianas, formulados en numerosas lenguas.

Así es posible decir que Proust es contemporáneo de Henry James, Italo Svevo, Robert Musil, Franz Kafka y James Joyce, sin soslayar las marcadas diferencias entre unos y otros. Por su parte, si bien Hahn figura entre los mejores alumnos de Saint-Saëns y el ya citado Massenet, es muy difícil pensarlo como contemporáneo de Igor Stravinsky, Alban Berg o Paul Hindemith.

REYNALDO HAHN II

Dentro de la producción de Reynaldo Hahn ocupan un lugar destacado las obras que incluyen la voz: ópera (*El mercader de Venecia*, *El sí de las niñas*, sobre el texto de Moratín), opereta (*Ciboulette*), comedia musical (*Mozart*), películas sonoras (*Sapho*), revistas, música de escena y canciones de cámara. Este último ramo es, a su vez, protagónico en la vocalidad de Hahn, pues con él se perpetúa en los repertorios mucho más fácilmente que con los demás.

Hahn compuso alrededor de 120 *mélodies*, la mayor parte de ellas en su periodo juvenil, antes de 1920 y empezando muy precozmente, con apenas quince años. Algunas como *Si mes vers avaient des ailes* y *Rêverie*, a esa precisa edad, y sus primeras *Chansons grises*, que lo acreditaron con brillo, contando dieciséis y diecisiete años. Normalmente fue recogiendo y agrupando

las piezas: *Chansons grises* (1887-1890), *Vingt mélodies, primera serie* (1888-1896), *Portraits de peintres* (1895), *Vingt mélodies, segunda serie* (1898-1920), *Venezia* (1901), *Chansons-madrigaux* (1907), *Cinq petites chansons anglaises* (1915), *Chansons espagnoles* (1947, póstumas). Los textos empleados son de diverso origen. Algunos pertenecen a poetas de primera importancia: Paul Verlaine, Victor Hugo. Otros son de segundo orden, como Theuriet y Leconte de Lisle. Generalmente son franceses pero los hay de otras vertientes como el dialecto veneciano en la serie correspondiente.

La proveniencia musical ya ha sido señalada y está clara en sus canciones de cámara, Massenet en primer lugar. El gusto por la melodía sencilla, escueta y concisa, da una peculiar elegancia y una retenida elocuencia a este canto, capaz de expresar sutilmente la alegría, con cierta prestancia la tristeza y la voluptuosidad por excelencia, que no es fogosa sino lánguida. Intimismo en el talante y un lirismo siempre exigente se ponen al servicio de formas estróficas de comparable sencillez. Hahn no renuncia a la evocación de aires antiguos, en especial del barroco francés y del periodo galante, al pastiche irónico y a ciertos toques descriptivos de impresiones: paisajes, sonidos lejanos, eventos naturales como el viento o la lluvia. Abundan, desde luego, las anécdotas, exaltaciones y penurias del amor. En todo caso, sin perder un clima general de levedad, una constancia de gracia y encanto sin conflicto, por el cuidado de la terminación oportuna a la vez que elaborada con aires de preciosismo.

Desde el punto de vista formal musical, es necesario señalar la primacía absoluta de la voz. Se ha dicho, en tal sentido, que las canciones reynaldianas podrían cantarse sin acompañamiento de piano, pues toda su sustancia está en la monodia vocal, lo que la aleja un tanto del *Lied* alemán, donde hay un equilibrio de fuerzas entre voz y piano o, como en ciertos casos de Schumann, Brahms, Richard Strauss y Hugo Wolf, el piano puede cobrar protagonismo. Hahn, por su parte, solo le otorga el papel de la armonización, del aumento armónico y el marcaje de los ritmos, de manera que se sostenga la pieza reforzando sus elementos verticales.

En una carta al pianista Édouard Risler dice Reynaldo:

¡La voz! La voz humana es lo más hermoso de todo. Aunque natural, orgánica, creada por Dios, es el más despreciado de los instrumentos, en tanto es ella quien los contiene a todos los demás. ¡Prodigioso instrumento que habla! La música se ha vuelto abstracta por la abolición de la voz.

Cabe añadir este aforismo igualmente suyo, más categórico que lo anterior: “La verdad vocal es la verdad de la música.”

Hahn ha dejado algunas reflexiones sobre el canto que bien se pueden comparar con sus propias grabaciones como cantante o las que efectuó acompañando al piano a la gran soprano francesa Ninon Vallin. Son reflexiones tan sencillas como su música, que más apuntan a resolver el canto desde el sentimiento que desde la técnica, que viene a añadirse a él y a ponerse a su servicio. Esto explica que prestara la misma atención a los grandes nombres de la lírica con los que trabajó, como a los más modestos pero más populares artistas de las variedades, Polaire y Mayol entre ellos, bien estimados por escritores de rango, Colette y el mismo Proust.

Es muy interesante esta reunión de niveles entre el llamado arte grande y elevado, y los géneros chicos o ínfimos. Reynaldo Hahn cultivó ambos y lo hizo pensando en la unidad del arte, donde lo pequeño y lo enorme tienen lugar, siempre que no intenten usurpar el ajeno. De tal modo, puso música a los coros de la tragedia bíblica *Esther* de Racine y a “La dernière valse” de la ópera *Une revue*, con letra de los señores Donnay y Duvernois. Su amado amigo Proust supo hallar en el habla de la cocinera y la duquesa el eco de la antigua Francia campesina donde aquellas compartían lenguajes, emblema en mano, cacerola en mano.

SOPHIA JUNKER

Sophie Junker estudió en el Institut Supérieur de Musique et de Pédagogie en Namur y en la Guildhall School of Music and Drama de Londres. Ha sido ganadora del Concurso Händel de Londres en 2010 y del Concurso Internacional Cesti en 2012, y ha desarrollado una amplia carrera ofreciendo recitales e interpretando papeles operísticos. Entre estos últimos, destacan su participación en *Esther* de Händel, *Orphée et Eurydice* de Gluck, *Dialogues des Carmélites* de Poulenc y *Dido and Eneas* de Purcell. Su repertorio concertístico incluye obras de Mozart, Pergolesi, Couperin y Bach, entre otros autores.

Recientes compromisos incluyen roles en *Castor et Pollux* con Christian Curnyn en Londres, *L'incoronazione di Poppea* e *Il ritorno d'Ulisse in Patria* con la Academy of Ancient Music dirigida por Richard Egarr en Londres y Bucarest, *Cendrillon* con la Ópera Real de Valonia en Lieja, *Une education manqué* y *Sapho* con la Opera Lafayette en Nueva York y Washington, así como *Leçon de ténèbres* con Le Poème Harmonique en Luxemburgo, un programa con cantatas de Bach con Concerto Copenhagen en Dinamarca y Suecia, la *Pasión según San Mateo* con Holland Baroque y *Alexander Balus* en el Festival Händel de Londres.

MAREK RUSZCZYNSKI

Marek Ruszynski ha ofrecido recitales en toda Europa y ha trabajado bajo la dirección de Marilyn Horne en el programa *The Song Continues* tanto en el Carnegie Hall de Nueva York como en la Ópera de Bastille en París. Ruszynski se formó en Gdansk (Polonia) con Katarzyna Popowa-Zydroń, y a los diecinueve años recibió una beca de perfeccionamiento del Ministerio de Cultura y Educación de Polonia, así como los premios del Rotary Club de Gdansk y Bruselas. Un año más tarde se trasladó a Londres.

Apasionado por la música vocal, Marek ha colaborado con destacados cantantes como Kiri Te Kanawa, Christa Ludwig y Dietrich Fischer-Dieskau.

Mientras estudiaba en la Guildhall School fue premiado con la medalla de oro al mejor pianista acompañante en 2009 y 2011. Más tarde fue premiado en el Concurso Internacional de Voz y Piano Nadia y Lili Boulanger. Marek Ruszynski es artista Samlig, joven artista Britten-Pears y antiguo alumno de la Academie Musicale de Villecroze, donde ha estado trabajando como pianista acompañante de Teresa Berganza.

PEDRO CASABLANC

Actor, ha desarrollado su carrera profesional tanto en teatro como en cine y televisión. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, en esta ciudad comenzó a participar en teatro con compañías como Jácara o el Centro Andaluz de Teatro. En 1991, en Madrid, se incorpora a la compañía del Teatro de la Abadía. Ha destacado por sus papeles en teatro en *El señor Puntilla y su criado Matti* de Bertolt Brecht, dirigida por Rosario Ruiz Rodgers, por la que fue reconocido como mejor actor en los Premios Unión de Actores en 1998; *Marat-Sade* de Peter Weiss, en adaptación de Alfonso Sastre y bajo la dirección de Andrés Lima; *Hamelin* o *Últimas palabras de Copito de Nieve* de Juan Mayorga, también dirigidas por Andrés Lima y *El Rey Lear* de William Shakespeare, con Gerardo Vera como director.

En televisión ha trabajado en series como *Policías, en el corazón de la calle*; *Hospital Central*, *Isabel, mi reina* o *Amar es para siempre*. En cine ha participado, entre otras, en las películas *Días contados* de Imanol Uribe, *El mundo que fue y el que es* de Pablo Llorca, que le valió el Premio al mejor actor en el Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria en 2011 y *B* de David Ilundain, adaptación al cine de la obra teatral homónima y por la que fue nominado al Goya como mejor actor protagonista en 2015.

Recientemente ha sido galardonado con el Premio Ceres de Teatro 2015 al mejor actor por *Hacia la alegría* de Olivier Py y *Los cuentos de la peste* de Mario Vargas Llosa, con dirección de Joan Ollé.

El autor de la introducción, **JEAN-JACQUES NATTIEZ**, es profesor emérito de Musicología en la Facultad de Música de la Universidad de Montreal.

Considerado un pionero de la semiótica musical, ha publicado *Fondements d'une sémiologie de la musique*, *Musicologie générale et sémiologie*, *De la sémiologie à la musique*, *Le combat de Chronos et d'Orphée*. Ha aplicado sus conceptos semiológicos a diversos temas como el pensamiento musical de Pierre Boulez (prólogos, artículos y edición de sus escritos); la música de tradición oral (incluida la de los inuit –artículos y grabaciones–); la relación entre música y literatura (*Proust musicien*, traducido al español como *Proust músico*) ; los mitos (*Lévi-Strauss musicien*, traducido al español como *Mito, ópera y vanguardias. La música en la obra de Lévi Strauss*) y las artes plásticas (*La música, las imágenes y las palabras*). También es autor de una novela (*Opera*) y una autobiografía intelectual (*La musique, la recherche et la vie*).

La obra y el pensamiento de Wagner están en el centro de su trabajo. Además de varios artículos, ha publicado *Tétralogies (Wagner, Boulez, Chéreau)*, *essai sur l'infidélité; Wagner androgyne; Les esquisses de Wagner pour Siegfried's Tod; Analyses et interprétations de la musique* (un amplio estudio dedicado al solo de corno inglés de *Tristán e Isolda*) y *Wagner antisémite*.

Fue director general de una enciclopedia de la música en cinco volúmenes publicados entre 2001 y 2005 por Einaudi (edición en italiano) y entre 2003 y 2007 por Actes Sud (edición en francés) con el título general: *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*.

El autor de las notas al programa, **BLAS MATAMORO** (Buenos Aires, 1942), reside en Madrid desde 1976. Ha sido corresponsal de *La Opinión* y *La Razón* (Buenos Aires), *Vuelta* (México, dirección de Octavio Paz) y *Cuadernos Noventa* (Barcelona, dirección de Xavier Rubert de Ventós). En 1978 dirigió la colección *La Historia Informal de España* (editorial Altalena) y, entre 1996 y 2007, los *Cuadernos Hispanoamericanos*. Es autor de numerosos libros, tanto de narrativa (*Hijos de ciego*, *Viaje prohibido*, *Nieblas*, *Las tres carabelas*, *Los bigotes de la Gioconda*, entre otros), como de ensayo (*La ciudad del tango*, *El juego trascendente*, *Olimpo* –primer libro prohibido por la dictadura militar argentina–, *Oligarquía y literatura*, *Saint Exupéry. El principito en los infiernos*, *Por el camino de Proust*, *Rubén Darío*, *Robert Schumann*, *Proust y la música*, *Thomas Mann y la música*, entre otros). Ganador del premio de ensayo Ciudad de Málaga en 2010, ha traducido a Mallarmé, Valéry, Caldarelli, Hölderlin y Cocteau. Actualmente colabora, como crítico literario y musical, con las publicaciones *ABCD*, *Scherzo*, *Diverdi*, *Letras libres* y *Revista de Occidente*.

SOBRE LAS LECTURAS DE ESTE CICLO

Todas las lecturas procedentes de *A la busca del tiempo perdido* son extractos de: Marcel Proust, *A la busca del tiempo perdido*. Traducción y edición de Mauro Armiño, Madrid, Valdemar, 2000, 3 vols.

Concierto I

WAGNER

- Lectura 1: *La prisionera*, en *A la busca del tiempo perdido*. vol. 3, pp. 131-132.
- Lectura 2: *La prisionera*, en *A la busca del tiempo perdido*, vol. 3, pp. 132-134.
- Lectura 3: *Por la parte de Swann*, en *A la busca del tiempo perdido*, vol. 1, pp. 171-173.

Concierto II

LA SONATA DE VINTEUIL

- Lectura 1: *Por la parte de Swann*, en *A la busca del tiempo perdido*, vol. 1, pp. 189-190.
- Lectura 2: *Por la parte de Swann*, en *A la busca del tiempo perdido*, vol. 1, pp. 190-193.
- Lectura 3: *Por la parte de Swann*, en *A la busca del tiempo perdido*, vol. 1, pp. 308-313.
- Lectura 4: *La prisionera*, en *A la busca del tiempo perdido*, vol. 3, pp. 217-219.
- Lectura 5: *Sodoma y Gomorra*, en *A la busca del tiempo perdido*, vol. 2, pp. 714-718.
- Lectura 6: *Por la parte de Swann*, en *A la busca del tiempo perdido*, vol. 1, pp. 143-144.

Concierto III

CARTAS ÍNTIMAS CON REYNALDO HAHN

Excepto la lectura 7, todas las traducciones de los textos recitados son de Carmen Torreblanca y José Armenta.

Lectura 1: Reynaldo Hahn, “Homenaje a Marcel Proust”, en *Nouvelle Revue Française* (1 de enero de 1923).

Lectura 2: Marcel Proust, “La cour aux lilas et l’atelier des roses (Anecdotes et réflexions d’hier France)”, en *Le Figaro* (11 de marzo de 1903).

Lectura 3: Carta de Marcel Proust a Reynaldo Hahn (12 de noviembre de 1912).

Lectura 4: Reynaldo Hahn, “Homenaje a Marcel Proust”, en *Nouvelle Revue Française* (1 de enero de 1923).

Lectura 5: Carta de Marcel Proust a Reynaldo Hahn (sin fecha, entre el 24 y el 29 de enero de 1914).

Lectura 6: Carta de Marcel Proust a Reynaldo Hahn (sin fecha).

Lectura 7: *Por la parte de Swann*, en *A la busca del tiempo perdido*, vol. 1, pp. 309-311.

Lectura 8: Carta de Marcel Proust a Reynaldo Hahn (noviembre de 1915).

CICLOS ANTERIORES DE
“EL UNIVERSO MUSICAL DE...”

El universo musical de Alejo Carpentier

11, 18 y 25 de enero de 2012

Introducción y notas al programa de Carlos Villanueva

El universo musical de Paul Klee

con motivo de la exposición *Paul Klee: maestro de la Bauhaus*

22 de marzo, 3, 10, 14 y 24 de abril de 2013

Introducción y notas al programa de Eduardo Pérez Maseda

El universo musical de la Generación del 14

9, 23 y 30 de abril de 2014

Introducción de José-Carlos Mainer

Notas al programa de Jorge de Persia

El universo musical de Thomas Mann

26 de noviembre, 3 y 10 de diciembre de 2014

Introducción y notas al programa de Blas Matamoro

El universo musical de Bertolt Brecht

11, 18 y 25 de mayo y 1 de junio de 2016

Introducción de Miguel Sáenz y notas al programa de Juan Lucas

Los programas de mano de estos ciclos y otros materiales multimedia están disponibles en la página web de la Fundación www.march.es/musica

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. Tanto su historia y su modelo institucional –garantía de la autonomía de su funcionamiento– contribuyen a definir un plan de actividades destinado a atender las necesidades cambiantes de una sociedad en permanente transformación. En la actualidad, organiza programas propios para sus tres sedes, con tendencia al 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 de 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 CONCIERTOS

CLAUSURA DE LA TEMPORADA 2016-2017

2 de junio Obras de W. A. Mozart, J. Haydn y J. L. Dussek
por **Daniela Lehner**, mezzosoprano
y **Richard Egarr**, fortepiano

MÚSICA EN LAS CORTES DEL ANTIGUO RÉGIMEN

13 y 14 de junio **María Bárbara de Braganza**, clavecinista
Obras de D. Scarlatti, C. Seixas y S. de Albero
Presentación: **José Máximo Leza**
Rinaldo Alessandrini, clave
(Concierto inicialmente programado en marzo)

INAUGURACIÓN DE LA TEMPORADA 2017-2018

27 de septiembre Obras de F. Schubert
por **Christoph Prégardien**, tenor
y **Julius Drake**, piano



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

