

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO DE MUSICA PARA UNA EXPOSICION

Mondrian

Enero-Febrero 1982

CICLO DE MUSICA PARA UNA EXPOSICION

Mondrian

Fotocomposición: Induphoto, S. A.
Titania, 21. Madrid

Imprime: Royper
J. Camarillo, 53-bis. Madrid

FUNDACION JUAN MARCH

CICLO DE MUSICA
PARA UNA EXPOSICION MONDRIAN

Enero-Febrero 1982

INDICE

	Página
Presentación.	5
Mondrian y la música , por Karin v. Maur.	7
Primer concierto (20-1-1982)	37
Programa.	40
Segundo concierto (27-1-1982)	43
Programa.	46
Textos de las obras.	48
Tercer concierto (3-11-1982)	81
Programa.	84
Participantes	87

Es esta la tercera vez que organizamos un ciclo de música en torno a una exposición de pintura. El primero, apenas inaugurada nuestra sede, giró en torno a Oscar Kokoschka. El segundo, más reciente, tuvo como pretexto la exposición de Henri Matisse. Ahora la ocasión nos la proporciona Mondrian. Con ello no hacemos más que poner de relieve la identidad de las cuestiones estéticas que preocupan a todos los artistas de una misma época, lo que explica, además, la muy frecuente e intensa relación personal entre ellos, cualquiera que sea el arte que cultivan.

En el caso de Mondrian, y aunque no falten los contactos con los músicos contemporáneos, hemos preferido enfocar el ciclo en torno a su gusto por la música «ligera», especialmente el jazz y el cabaret. El amplio ensayo de Karin v. Maur que editamos, publicado anteriormente en el catálogo de la exposición «Mondrian, Zeichnungen, Aquarelle, New Yorker Bilder». Staatsgalerie, Stuttgart 1980, y reelaborado y ampliado por la autora para esta ocasión, ahonda suficientemente en la justificación teórica de este gusto, al que no son ajenos otros artistas contemporáneos, incluidos los músicos.

Frente a la aparente homogeneidad del consumo musical de principios de siglo, en el que la distancia entre los públicos de conciertos y óperas respecto a la vanguardia era cada día mayor, nace con el siglo una poderosísima corriente musical por presión de un público cada vez más amplio que ya no se reconoce del todo en la música culta y en su entorno un tanto envarado, y que tampoco se sacia con el sucedáneo de la opereta o la revista musical, espectáculos excesivamente aburguesados. A ejemplo del ya tradicional café concierto, florece un nuevo tipo de espectáculo sin representación dramática, basado en «números» no siempre musicales, como el cabaret, el music-hall, el café-chantant, las variedades en suma que, sorprendentemente, empiezan a interesar a literatos y artistas como un elemento decisivo de ruptura con la tradición romántica y la sacralidad del arte oficial. En este contexto, la aparición del jazz —su difusión en Europa, en realidad— tuvo caracteres de verdadero acontecimiento. Si a ello añadimos que fueron estos tipos de música los principalmente difundidos por el disco y el cine, y conectamos estos hechos con la arrolladora superioridad del capitalismo ame-

ricano respecto al europeo, tenemos ya algunas de las claves que explican cómo un arte menor, nacido para saciar las ansias de evasión de masas cada vez más numerosas, pudo tener tanta influencia en la estética contemporánea. Y aunque es, tal vez, más interesante perseguir su sombra en los escritos teóricos, dio lugar también a piezas artísticas de alto interés: un arte demasiado descarado para ser tomado en cuenta por los músicos «serios», demasiado intelectual para ser popular, pero con un encanto indiscutible.

Hemos programado para iniciar el ciclo una sesión de jazz. Aunque comenzamos oyendo uno de los discos favoritos de Mondrian, tomada la pieza del ejemplar que poseyó el pintor, inmediatamente pasaremos el testigo a cuatro músicos de nuestros días que harán no una sesión «arqueológica» sino el jazz habitual de hoy: ni vanguardia, que también la hay, ni retaguardia. En el segundo concierto repasaremos la influencia del cabaret a través de dos músicos bien diferentes, el siempre sorprendente Satie y el colaborador de Brecht, Kurt Weill. En el tercero, trataremos de ofrecer un reflejo de la influencia del jazz en el piano culto de nuestra época, incluyendo una obra primeriza e infrecuente de uno de nuestros compositores más atractivos.

Las composiciones de Mondrian, dispuestas estáticamente, con sus cruces de ejes atravesando las superficies blancas, parecen estar tan lejos de la inspiración musical como del mundo de lo visual. En ellas no hay nada de los tonos de color intensivamente escalonados que tienen las improvisaciones de un Kandinsky, ni nada de la puntuación lírica y polifónica de un Klee, artistas en quienes solemos pensar cuando se habla de lo musical en la pintura. Los enrejados herméticos del pintor holandés, entremezclados con acentos planos en los colores primarios, amarillo, rojo y azul, dan más bien testimonio de la objetividad, sobriedad y precisión de una composición pictórica que se acerca a la nueva Arquitectura y que excluye los elementos melódicos o sinfónicos de la concepción tradicional de la música.

Y sin embargo —por más erróneo que pueda parecer— ambas esferas de percepción, la auditiva de la música y la visual del mundo de los fenómenos, se unen entre sí en la obra de Mondrian en un nivel más alto y más abstracto, mediante la liberación de un principio esencial común.

Realmente, algunos hechos biográficos muestran ya la intensidad con que Mondrian se ocupó de la música durante su vida, si bien en un sentido específico desde el principio. Así, en los años decisivos de su formación, que partieron del cubismo, Mondrian matuvo estrecha amistad con el compositor holandés Jakob van Domseñaer con quien desde 1912 tuvo en París numerosas discusiones sobre el futuro de la música. Como fruto de este intenso intercambio de ideas —que se continuó en 1916 en Laren, donde Mondrian vivió en casa del compositor— éste publicó en ese mismo año una serie de obras para piano, con el título de *Proeven van Stijlkunst* (Intentos de estilo), inspiradas en cuadros de su amigo. En la introducción a esta partitura, Domseñaer indica que las obras tienen que tocarse de tal manera que el elemento estático (la armonía) pase a primer plano y el dinámico (la melodía) quede detrás, pero desplegándose con soltura (1). Asimismo, las series de árboles, mares y fachadas de Mondrian —en los que el motivo se diluye progresivamente en líneas horizontales y verticales hasta llegar a las abreviaturas *más-menos*

1. Cf. Michel Seuphor, *Piet Mondrian, leben und Werk*, Colonia, 1957, pág. 136.

situadas a modo de «staccato»— inspiraban tanto al compositor que éste intentaba ponerlas en música de una manera análoga al procedimiento pictórico (*Ilustr. 1*).

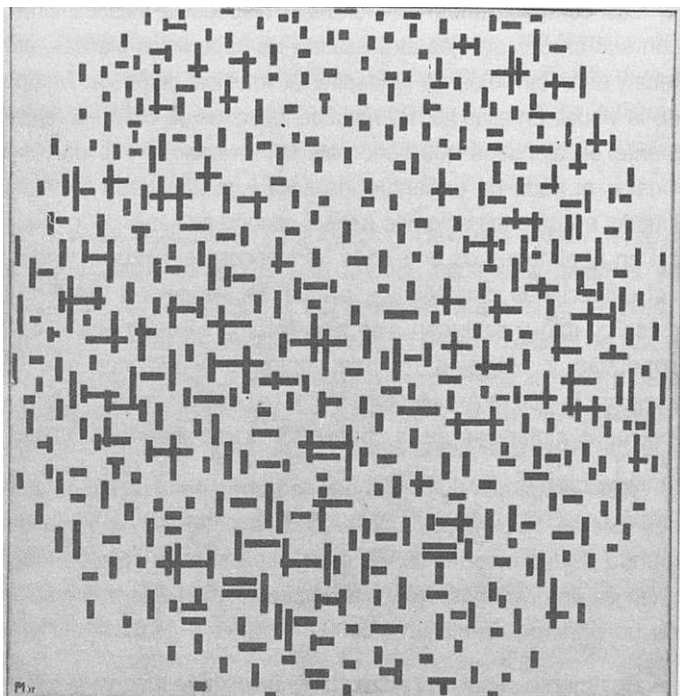


Ilustración 1

Por aquel mismo tiempo, sin embargo, se separaron sus caminos porque sus ideas caminaron en diferentes direcciones. Mientras Domselaer se sujetaba más y más a la meditación teosófica y su *Proeven van Stijlkunst* se quedaba en una de las poquísimas obras que compuso, Mondrian se declaraba decididamente a favor de la civilización moderna, creyendo en el progreso y en la evolución del espíritu humano hasta la conciencia total y la penetración racional de los fenómenos. En sus pinturas pasó pronto de las estructuras de tablero de ajedrez, que cierran superficies, a un entramado de horizontes y verticales; un desarrollo que el compositor posteriormente juzgó como demasiado dogmático, aunque respetara totalmente el profundo Influjo que ejerció en él el Mondrian de los dieciocho años (2).

Después de la I Guerra Mundial conoció en París al compositor y pianista holandés Daniel Ruyneman, que era un músico

2. Domselaer: «Mondrian caminó hacia un cierto dogmatismo que yo no pude seguir». Cf. Seuphor, *op. cit.* (nota 1), pág. 136.

singularmente abierto a la experimentación y a todo lo nuevo (3). Ruyneman practicaba un estilo de composición, basado en fuertes contrastes sonoros y en nuevas combinaciones de sonidos, que correspondía al principio pictórico del equilibrio dinámico de los contrastes, tal como Mondrian lo formulaba por entonces con su estructura fundamental de la posición rectangular y derecha. Con Ruyneman —quien era catorce años más joven y quien más tarde colaboró mediante conciertos, asociaciones y revistas a que entrase en Holanda la música moderna— Mondrian pudo continuar ocasionalmente el diálogo sobre la renovación fundamental de la música que había iniciado con Domselaer.

La música del Nuevo Plasticismo

Con el oído afinado por el trato con sus amigos músicos, Mondrian asistió en junio de 1921 a los conciertos de los «Bruiteurs» italianos en el Teatro de los Campos Elíseos en París. Esta nueva música realizada con unas máquinas acústicas, las «Intonarumori»; que el pintor futurista y músico Luigi Russolo había desarrollado y propagado en manifiestos ya antes de la I Guerra Mundial, sustituyó el tonalismo tradicional de la música clásica por sonidos de la vida cotidiana, tales como crujidos, trepidaciones, truenos, silbidos, chapoteos, gruñidos, toses, etc., que se producían mecánicamente. Aunque en los conciertos de París no se ofrecieron composiciones programáticas de Russolo, como el *Reveil d'une Capitale* (Despertar de una gran ciudad) de 1915, sino solamente obras corrientes para orquesta mixta (con instrumentos musicales y con máquinas de ruidos) de su hermano Antonio (4), dichas obras significaban para Mondrian el primer paso hacia una profunda reforma de los medios musicales de expresión, con cuya posibilidad se ocupó intensamente en las siguientes semanas.

Así, en agosto y septiembre del mismo año, apareció en la revista «*De Stijl*» (El estilo), dirigida por Theo van Doesburg, un primer artículo de Mondrian titulado *De «Bruiteurs futuristes italiens» en «het» nieuwe in de muziek* (5) (Los futuristas italianos

3. Cf. H. C. C. Jaffé, *De Stijl 1917-1931. The Dutch contribution to modern art*, Amsterdam 1956, pág. 187. Sobre Daniel Ruyneman (1886-1963) véase Johan de Molenaar, en «Musik in Geschichte und Gegenwart», tomo 12, pág. 1.203.

4. Giovanni Lista (Editor). Luigi Russolo, *L'Art des Bruits*, Lausana 1975, pág. 22.

5. «*De Stijl*», año IV, n.º 8, agosto 1921, col. 114-118; y n.º 9, septiembre 1921, col. 130-136.

«Bruiteurs» y su novedad en la música). Una versión modificada de este artículo se publicó en 1922 en la revista «La Vie des Lettres et des Arts» editada por el escritor Nicolás Baudouin, y en ella se introdujo como término genérico el de «Nuevo Plasti-clismo» (6).

A comienzos de ese año, en enero, Mondrian publicó en «De Stijl» su texto fundamental sobre *Die Neue Gestaltung, ihre Verwirklichung in der Musik und im zukünftigen Theater* (El Nuevo Plasti-clismo, su realización en la música y en el futuro teatro), que él mismo tradujo para la revista de Baudouin (7). Ambos artículos aparecieron más tarde en alemán en la obra de Mondrian *Neue Gestaltung*, tomo quinto de la serie «Bauhausbücher» (libros de la Bauhaus) (8).

A comienzos de los años veinte, pues, cuando Mondrian había fijado su vocabulario pictórico para las siguientes décadas en unos pocos elementos de contrastes neutralizados, como color (los tres primarios) y no-color (negro, blanco y gris), línea y superficie, vertical y horizontal, conjugados en innumerables variantes, pudo el pintor holandés fundamentar teóricamente estos principios y transferirlos también a otros géneros artísticos. Estimulado por los conciertos de música futurista, de ruidos, que habían traído una ruptura con la armonía tradicional, Mondrian precisó su idea de una futura música «De Stijl», derivándola del espíritu del Neoplasti-clismo. Ya antes, sin embargo, en febrero de 1921, había presentado sumariamente su orientación fundamental en un manifiesto sobre «el principio general del equilibrio pictórico» bajo el título de *Le Neo-Plasticisme* (9).

Como lo hiciera con la pintura, también para la renovación musical antepuso Mondrian una exigencia fundamental: superación de lo animal y lo individual en favor de la configuración de lo «mineral», lo espiritual-abstracto y lo universal. La música tradicional había tomado sus notas de los sonidos de la Naturaleza y

6. *La manifestation du néoplasticisme dans la musique et les bruiteurs italiens*, en «La vie des Lettres et des Arts», Paris, abril 1922, págs. 132-143.
7. *Het neo-plasticisme (de nieuwe beelding) en zijn (hare) realiseering in de muziek*, «De Stijl», año V, n.º 1, enero 1922, págs. 1-7, y n.º 2, febrero 1922, págs. 17-23. En traducción francesa se publicó en «La vie des Lettres et des Arts», n.º 9, 1922, págs. 304-314.
8. La traducción, de Max Burchartz, apareció primera en «De Stijl» (año VI, n.º 1, marzo 1923, col. 1-9 y n.º 2, abril 1923, col. 19-25) y se reimprimió en *Piet Mondrian, Neue Gestaltung*, Munich 1925 (Bauhaus-buch 5), pág. 29-41.
9. Cf. «De Stijl», año IV, n.º 2, febrero 1921, col. 20-21.

los había ordenado en una determinada armonía. Pero tanto las escalas y el timbre de los Instrumentos musicales como la voz humana son inapropiados para la nueva música, porque están marcados por lo animal y lo Individual y muestran un retroceso hacia los sonidos naturales, y a la mezcla y repetición de éstos. Para lograr un forma universal, la nueva música se arriesgará a una nueva ordenación de sonidos y no-sonidos (ruidos), pero para ello habrá que encontrar nuevos Instrumentos que garanticen una precisión perfecta del sonido con exclusión de cualquier influjo u oscilación Individuales. El sistema de la música tradicional, basado en el predominio de lo Individual, tiene que sustituirse por un sistema abstracto que se expresa a través de sus propios medios y que reduce ampliamente la interferencia individual del artista. Una formación de sonidos proporcionada y determinada en longitud de onda y frecuencia de oscilación, que evite cualquier vibración y que no imite ningún sonido natural, solamente se puede alcanzar con un instrumentario nuevo, mecánico o eléctrico.

Así como en la pintura deben evitarse las formas cerradas en sí mismas, en la música hay que eliminar la melodía como motivo cerrado, para que el ritmo y la composición consigan su efecto más puro. Los medios creadores de la música son esencialmente la nota determinada y la dualidad de sonido y no-sonido (ruido). Pero, al contrario que en los «Brulteurs», estos ruidos no deben ser imitaciones de sonidos naturales, sino sonidos artificiales, esto es, una síntesis de muchos sonidos que no producen una armonía en el antiguo sentido de la palabra, sino solamente un golpe (*coup*).

La práctica tendrá que establecer el número de sonidos independientemente de la escala tradicional. Probablemente serán tres sonidos y tres no-sonidos (como en la pintura: rojo, amarillo y azul, por un lado; y blanco, negro y gris, por otro). El sonido y el no-sonido se fijarán invariablemente según la duración y la dinámica (mediante un aparato eléctrico). Para que la composición resulte equilibrada en sí misma con sus dos elementos, los sonidos tienen que ser planos y no mostrar ni igual fuerza' ni conformidad recíproca. Un sonido fuerte puede oponerse comparativamente a un ruido débil pero totalmente diferente a él. Cada sonido es reemplazado y neutralizado por el siguiente no-sonido, que es su absoluto contraste. Allí donde comienza el nuevo sonido se origina una corta interrupción y efecto marginal,

pero nunca una pausa que pueda llenarse inmediatamente con la Individualidad del oyente. La nueva música exige un desarrollo constante sin hacer concesiones al tiempo (o al espacio, si se tratara de la pintura); exige una supresión, esto es, una destrucción de la repetición, pues sólo así logra la composición el carácter de lo ¡limitado. Sin formar simetría (por eso no puede haber repetición), todo tiene que estar dominado, sin embargo, por el equilibrio.

La secuencia de elementos de contraste, de sonidos y no-sonidos, produce un ritmo totalmente diferente del ritmo natural. Para evitar cualquier redondeamiento, ligadura, acentuación y constitución de formas, y para alcanzar la rectilineidad propia de la pintura se exige velocidad. La velocidad absoluta expresa en el tiempo lo que «lo rectilíneo» significa en el espacio. Excluye el predominio de la individual, esto es, la Inhibición a través de espacio y tiempo. Medida, composición y técnica tienen que estar penetradas por la idea de velocidad. Sonidos y no-sonidos cambian en rápida sucesión y se destruyen mutuamente. Solamente de este modo alcanza la nueva música la forma de lo universal.

Al carácter transitorio y abierto de la nueva música debe corresponder una nueva forma de la composición y de la espacialidad. La nueva sala de conciertos tiene que facilitar el ir y el venir; los asientos se deben poder ocupar y abandonar sin molestar a los demás. La acústica tiene que adaptarse a las exigencias de los sonidos producidos —planos, primarios, precisos—. Las composiciones se repetirán de vez en cuando y los intermedios se llenarán con proyecciones de diapositivas de cuadros del Nuevo Plasticismo. Después se podría pasar a proyectar, en forma de película y paralelamente a la música, composiciones rectangulares en color y no-color y, así, crear una especie de obra artística total hecha de pintura y de música. De este modo la música del Nuevo Plasticismo se representa plásticamente (esto es, espacialmente); y la pintura, temporalmente (10).

De esta manera, la visión musical de Mondrian culminó en un entorno audiovisual que produce una interacción incesante de imagen y música.

Sin embargo, Mondrian no fue el único pintor que reflexionó

10. El resumen se elaboró a base de los artículos de Mondrian indicados en las notas 5-9.

sobre el futuro de la música. Ya en 1919 Theo van Doesburg, cuya esposa Petro acompañó musicalmente las veladas literarias de «De Stijl», había publicado sus *Ansichten über die neue Musik* (Opiniones sobre la nueva música) (11). Como más tarde lo hiciera Mondrian, Doesburg rechazó la orientación de la nueva música que perseguía la modulación cromática, la diferenciación y el refinamiento melódico, mediante la introducción de cuartos, tercios e incluso sextos de tono. Doesburg tomó partido, más bien, por la orientación contraria, que situaba la estructura armónica en primer plano y se limitaba a la escala pentatónica. Doesburg también exigió la formación plana, precisa y no moduladora de sonidos y el rechazo de la simetría tonal tradicional con su uniformidad periódicamente recurrente, en favor de una nueva asimetría tonal y de la desigualdad de períodos de tiempo. De esta manera, el concepto clásico de equilibrio, basado en la uniformidad (o repetición), se sustituiría por una nueva sensibilidad asimétrica del espacio y del equilibrio, basada en la creación de contrastes. Finalmente, Doesburg citaba la formulación de Paul Bekker, quien en 1919 en su artículo *Nueva Música* hablaba de «una percepción de la música predominantemente vertical» (12), opuesta a la concepción melódico-horizontal del Clasicismo y del Romanticismo.

No obstante, Mondrian es en sus explicaciones más general y, a la vez, más detallista. Más general, porque logra combinar la reforma de la música, que pretendía purificar los medios musicales, con su propia visión ideológica que se convierte en punto de partida. Y más detallista, porque desarrolla directrices precisas en relación con el material sonoro, la entonación, la Instrumentación, el ritmo y la técnica de la interpretación; directrices que van más allá de las tesis generales mantenidas por Doesburg. Al hacer del no-sonido (ruido) un medio de expresión equivalente al sonido y al enfrentarse con una producción sintética de sonidos, Mondrian —estimulado por los Futuristas y quizá también por el *Proyecto de una nueva estética musical* de Ferruccio Busoni publicado en 1907— se unió a los pioneros de la vanguardia representada por Stravinsky y Hindemith, Satie y Varese, Milhaud o Antheil.

George Antheil, americano de nacimiento y único compositor entre los miembros de «De Stijl», gracias a su reputación de

11. «De Stijl», año III, n.º 1, noviembre 1919, págs. 5-8.

12. Paul Bekker, *Neue Musik*, Berlín 1919; en la serie «Tribune der Kunst und Zeit», editada por Kasimir Edschmid, tomo IV, pág. 50.

«enfant terrible» de la música moderna difundió en 1924, en el órgano de igual nombre de dicho grupo, el *Manifest der Musico-Mechano* en el cual confrontaba a «Horizontalistas» y «Verticalistas» con la línea oblicua como «nueva dimensión musical». El entendía con esto una producción acústica mediante la cual los sonidos se deslizan oblicuamente en el espacio. Esto debía conseguirse por medio de grandes máquinas orquestales, que habría que crear en cada ciudad para hacer vibrar psíquicamente a las masas y a la vida misma del mundo futuro. Antheil se imaginó estas máquinas como monumentos resonantes y rítmicos, capaces de producir miles de sonidos (13). En 1925 Introdujo el concepto de «espacio-tiempo», que debía configurarse con «puntos tonales» e «invisibles líneas musicales», pues, según él, la tarea esencial de la música del futuro es lanzar nuevas proyecciones en el espacio-tiempo (14).

Mondrian tuvo contactos con Antheil y, mediados los años veinte, ya había oído uno de sus conciertos de ruidos, en el que incluía bocinas de coche, hélices de avión y máquinas de escribir (15); y probablemente también había visto en 1927 el *Ballet Mécanique* de Léger, cuya música había compuesto Antheil. Por lo demás, sin embargo, Mondrian mostró más bien desinterés por las realizaciones orquestales de los compositores contemporáneos, aunque por ejemplo conoció a Edgard Várese en 1929 con ocasión de un concierto (16); y también a Milhaud y su música para el ballet *La Création du Monde* (montado también por Léger).

Esto no impidió, no obstante, que las líneas maestras de su proyecto de un nuevo arte musical —destrucción de la melodía, emancipación del ritmo, Inclusión de ruidos, mecanización de la producción de sonidos y transición a una armonía hecha de contrastes— estuvieran en consonancia con los esfuerzos de estos compositores.

Carácter modélico del Jazz

Pero, en realidad, la concepción musical de Mondrian se nutría esencialmente de otra fuente más original de experiencias. Pues aquel soltero y estricto calvinista que vivía de forma tan

13. Cf. «De Stijl», año VI, 1924, n.º 8, col. 99-102.

14. Cf. «De Stijl», año VI, 1925, n.º 10/11, col. 152-156.

15. Según la amable comunicación de Michel Seuphor.

16. *Idem*.

espartana, no sólo era un partidario entusiasta de la música de jazz, que había conquistado al Viejo Continente después de la I Guerra Mundial, sino también un entusiasta bailarín que aprendió en clases particulares los nuevos bailes de sociedad, como el tango, el foxtrot, el schlmmy o el charlestón, y los practicaba con fervor verdaderamente científico (17).

En lugar de los conciertos de música seria, clásica o moderna, frecuentó, tanto en París como más tarde en Londres y Nueva York, cabarets y otros locales en lo que se tocaba «música negra». Mondrian se sentía tan arrebatado por esta música, excitantemente dinámica con sus ritmos sincopados, que aprovechaba cada oportunidad que se le ofrecía para oírla y, después, bailarla.

Así, su amigo y posteriormente biógrafo, el pintor Michel Seuphor, cuenta sus visitas conjuntas a la «Revue Negre» del Teatro de los Campos Elíseos o al Café «La Cigogne» del Boulevard Saint-Germain, donde un día, a finales de los años veinte, sonó la trompeta de Louis Armstrong. Su entusiasmo llegó a tanto que, por ejemplo, en 1929 apareció todas las noches durante dos semanas en el Circo que había en la Avenue Wagram, sólo por escuchar al conjunto de jazz que tocaba en los 20 minutos de intermedio (18). A juzgar por la amplia colección de discos, que se ha conservado en una colección privada holandesa, Mondrian escuchaba entonces sobre todo las conocidas orquestas de «swings» y «blues» de Paul Whlteman, Duke Ellington, Jack Hilton, Billy Cotton, Nat Gonella, Red Nichols, Cab Galloway y Joe Turner (19). Entre todos los intérpretes del «baile moderno» la que más le fascinaba era Josephlne Baker, con la tensión felina de su cuerpo y la excentricidad electrizante de sus movimientos. La negra americana había traído el charlestón a París y Mondrian se indignó cuando supo que en su patria holandesa este baile se había prohibido por obsceno. Al corresponsal del «Telegraaf» de Amsterdam en París le declaraba en 1926: *¡Cómo se puede prohibir este baile deportivo! Los bailarines se mantienen separados, a la debida distancia, y tienen que trabajar tan enérgicamente que nos les queda tiempo ninguno para pensar*

17. Cf. Seuphor, *op. cit.* (nota 1), pág. 170.

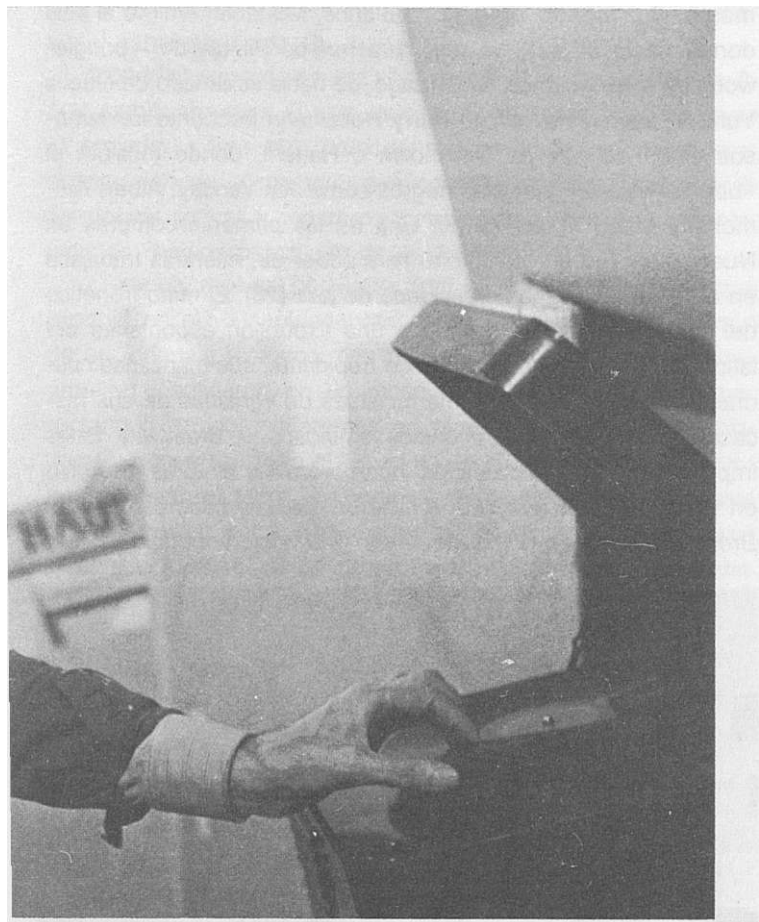
18. Según la amable comunicación de Michel Seuphor.

19. d. P. Smid, de Amsterdam, ha indicado a la autora los títulos de los 66 discos que Mondrian entregó a un amigo holandés antes de trasladarse a Inglaterra.



en el amor. Si se mantiene esa prohibición, ello será para mi razón suficiente para no volver a poner los pies en ese país (20).

De la vehemencia y decisión de su reacción se deduce cómo valoraba el pintor el nuevo baile que, para él, no significaba un medio de acercarse a la acompañante, sino una actividad seria, que cultivaba como una especie de lenguaje corporal que expresaba lo mismo que él pretendía, de otra forma, con pinceles y colores. Al bailar se sentía impulsado por el ritmo del presente, que diluía todos los problemas, violencias y sentimientos individuales en un movimiento colectivo y universal. Tal como Mondrian lo explicaba en 1921, los nuevos bailes dejaban presentir sobre todo *algo de la nueva idea del equilibrio creado por la contraposición de lo uno y de lo otro. Con ello se hace posible*



experimentar físicamente la realidad equilibrada (21). Mondrian bailaba erguido, dando pasos en líneas rectas, como sus cuadros. Según la descripción del arquitecto J. P. Oud, aquello era así: He visto cómo bailaba los ritmos modernos de entonces, sobre todo jazz, con una alegre muchacha. Pero, aunque seguía siempre el ritmo prescrito, parecía elaborar al mismo tiempo el suyo propio. Perdido en sus pensamientos, siguiendo bien el compás, siempre correcto; pero creando, sin embargo, una figura estética de baile. Uno desearía decir: una abstracta figura (22).

El entusiasmo de Mondrian por el jazz y por el baile no disminuyó de ningún modo con la edad, sino que, al contrario, au-

21. *Le Néo-Plasticisme, Principe général de L'équivalence plastique*, en «De Stijl», año IV, n.º 2, febrero 1921, col. 23.

22. Citado según L. d. F. Wijzenbeek, *Piet Mondrian*, Recklinghausen, 1968, pág. 118.

mentó. Cuando, en 1940, con 68 años, Mondrian emigró al país donde nació el jazz, se dejó arrastrar por la ola del «boogie-woogie» que, viniendo de Chicago, se había adueñado de Nueva York. Y, así, con su amigo Harry Holtzmann frecuentó los famosos clubs de jazz de Downtown o Harlem, donde tocaban el «boogie-woogie» pianistas negros como Jim Yancey, Albert Ammons y Meed «Lux» Lewis. Una de las primeras compras en Nueva York fue un gramófono para poder oír, mientras trabajaba en el taller, las últimas creaciones de jazz (23). El ritmo frenético del «boogie-woogie» le parecía una expresión espontánea del latido de Manhattan con su tráfico trepidante, sus manzanas cuadradas de calles, las filas interminables de ventanas de sus rascacielos y los flamantes anuncios luminosos de Broadway. Estas impresiones multimediales las incorporó a las pinturas que hizo en los años de Nueva York e hicieron madurar cuadros como el *Broadway-boogie-woogie* de 1942 y el *Victory boogie-woogie*

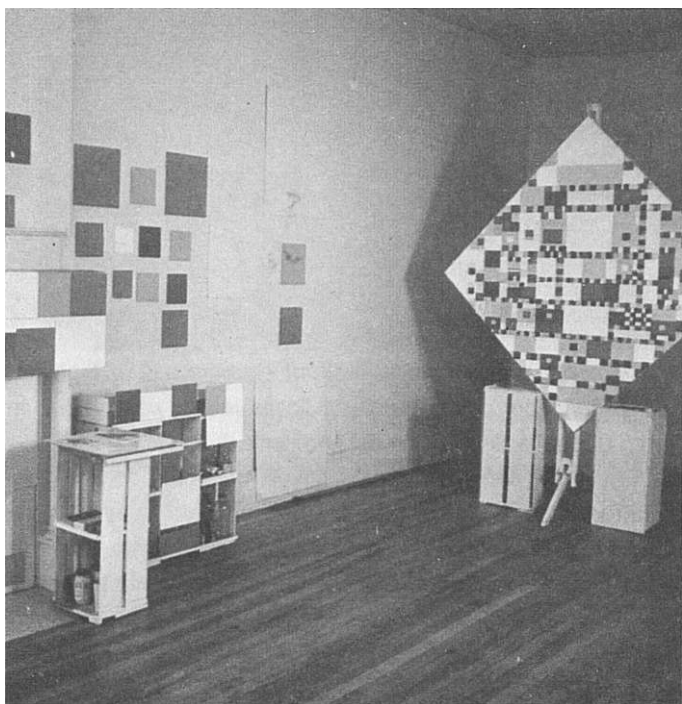


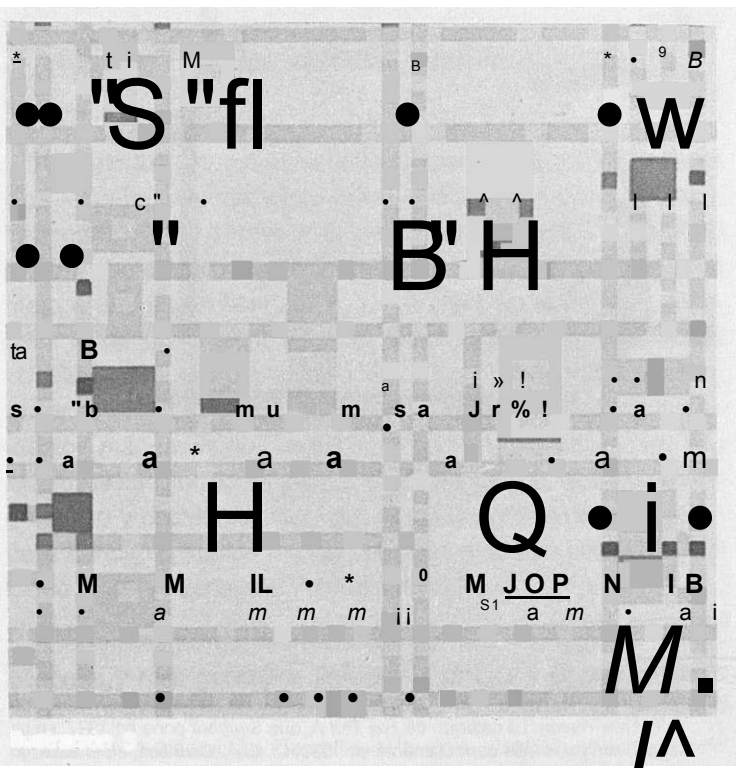
Ilustración 2

23. Cf. Robert Welsh, *Landscape into Music. Mondrian's New York Period*, en «Arts Magazine», tomo 40, febrero 1966, pág. 34. Hay que agradecer a Harry Holtzmann, de Nueva York, la indicación de los títulos de tres discos y de seis álbums de «Boogie-Woogie» que encontró en el taller del artista, tras su muerte.

que a su muerte, dos años más tarde, todavía estaba sin acabar en el caballete (*Ilustr. 2*).

Mondrian explicó una vez escuetamente, en una entrevista, lo que significaba para él esta música: *El auténtico boogle-woogie lo entiendo como algo homogéneo con mi intención pictórica: destrucción de la melodía, que equivale a la destrucción de la apariencia natural, y construcción mediante la continua confrontación de medios puros. Un ritmo dinámico* (24).

El ímpetu musical de Nueva York se hizo tan vehemente que produjo en el ya septuagenario artista una última diferenciación de su lenguaje pictórico. Los rectángulos de sus enrejados negros se disolvieron en un mosaíco de superficies polícromas rectangulares que, diferentes en tamaño y agrupadas distintamente, convertían todo el lienzo en un ritmo de danza, de forma que el efecto pictórico era completamente comparable al modelo musical básico del «boogle-woogie»: *El ojo es conducido, con distinta velocidad, de un grupo de tonalidades de color a otro.*



24. Traducción del autor del texto citado, en el catálogo *Piet Mondrian*, Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1948, pág. 16 (Entrevista con Mondrian, por d. d. Sweney).

Simultáneamente, y en contraste con el incesante cambio en los motivos menores, predomina la repetición constante del tema del rectángulo que resuena como un acorde persistente de bajo a través de un salpicado de rápidos arpeggios y de graciosos sonidos de clarinete (James Johnson Sweeney) (25) (Ilustr. 3).

Pero no sólo estas últimas composiciones neoyorquinas, a las que Mondrian dió *expressis verbis* títulos musicales —como lo hiciera ya en 1929 y 1930 al titular dos obras *Fox trot A* y *Fox trot B* (Ilustr. 4 y 5) (26)— sino también los fundamentos generales de su concepción pictórica estuvieron decididamente marcados por su predilección por el jazz y los bailes modernos. Además de las numerosas manifestaciones recogidas en sus escritos, documenta esto, sobre todo, su largo artículo *De Jazz en de Neo-Plastick*, publicado en 1927 en la Revista Internacional «i 10».

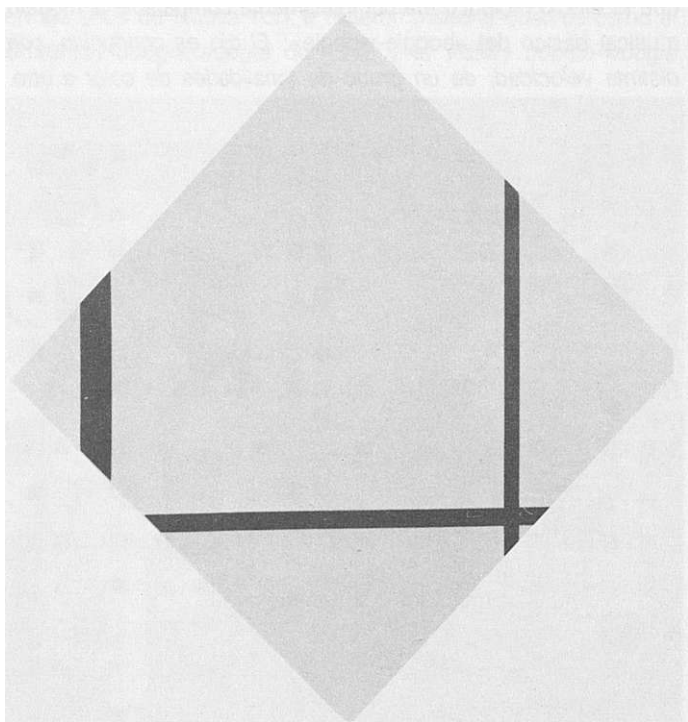


Ilustración 4

25. *Ibidem*, pág. 13.

26. *Fox trot A* y *Fox trot B* (1928), ambos en la Galería de Arte de la Universidad de Yale, New Haven. La datación de *Fox Trot A*, que Seuphor pone en 1927, se ha situado después más correctamente en 1930. Cf. E. A. Carmaen, en el catálogo *Piet Mondrian. The Diamond Compositions*, Washington, National Gallery of Art, 1979, págs. 49 sig. M. G. Ottolenghi, en su catálogo documental *Tout l'oeuvre peint de Mondrian* (Paris, 1976, n.º 393), atendiendo a la fecha puesta en el cuadro, ya lo había incluido en la producción del año 1930.

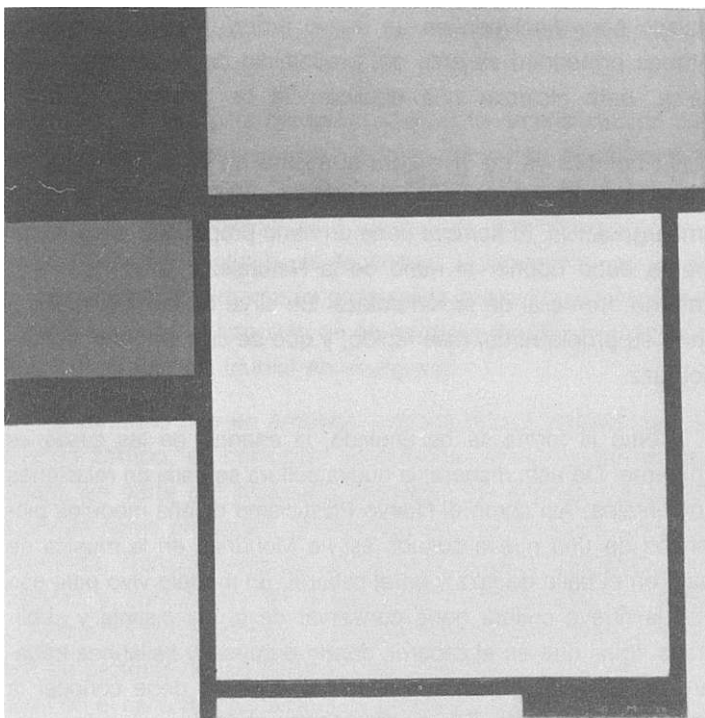


Ilustración 5

El jazz, tanto como el Neoplasticismo, era para él la forma de expresión de un sentimiento vital nuevo y de una cultura madura. Tal como hizo el Nuevo Plásticismo con la forma individual, el jazz rompió con la melodía y, de esta manera, ambos llevaron el ritmo a una nueva libertad. Ya en su manuscrito de 1921 Mondrian había considerado ejemplar el «jazzband», porque con sus «bruscas rupturas de la melodía» y con sus «ruidos secos y extraños» se oponía a la redondez del sonido e introducía instrumentos más modernos. Además, Mondrian exigía para la nueva música la sustitución de los instrumentos tradicionales de cuerda, de viento y cobres por una «batería de objetos duros», con el fin de producir un sonido más plano, pues *el timbre depende de la forma y del material del instrumento* (27).

Sin embargo, su interpretación del jazz en 1927 es menos concreta y más general e ideológica: el jazz y el Nuevo Plásticismo superan la separación tradicional de naturaleza y espíritu y producen la transición del arte a la vida. Ambos son al mismo tiempo destructivos y constructivos; rompen la forma como figura

27. Cf. *op. cit.* (nota 21), col. 21.

aislada para disolverla en un nuevo orden y unidad universal. Ambos pretenden alejarse del predominio de la vida material y física, para alcanzar una equivalencia de cuerpo y espíritu.

El hombre ya no vive para sí mismo en el mundo, sino en medio del mundo: es una parte de éste, disuelta en él y sin embargo activa. El hombre tiene un ritmo propio que conscientemente debe oponer al ritmo de la Naturaleza. Crea su propio entorno, frente al de la Naturaleza. Se sirve de la máquina, que tiene su propio ritmo, más rápido, y que se corresponde al ritmo del jazz.

Como la forma se ha anulado, la esencia de las cosas es uniforme. De esta manera, la nueva cultura se basa en relaciones universales. Así como el Nuevo Plásticismo diseña modelos pictóricos de una nueva cultura, así ve Mondrian en la música de jazz, en el baile de jazz y en el cabaret, un modelo vivo para eso que la nueva cultura debe conservar de forma distinta y sublimada. Igual que en el cabaret, donde orquesta y bailarines trabajan sin esfuerzo, en la nueva sociedad no se debe conocer la opresión del trabajo. En el cabaret todo es fácil y animado y, sin embargo, serio. Reina el equilibrio, porque todo sigue un ritmo. *En el "cabaret" no hay nada que ligue a lo viejo, nada más que Charleston visible y audible. Construcción, iluminación, anuncios, contribuyen, precisamente por su equilibrio, a llenar el ritmo del jazz.* Todo lo opresivo, pesado, problemático, es abolido por el jazz y por la luz; e incluso la sensualidad queda también abolida o, al menos, refinada. El jazz, que libera el ritmo de la forma, crea el ritmo abierto. Aunque en el cabaret todo se mueva, al mismo tiempo se produce la impresión de quietud. Las botellas y los vasos sobre la barra están quietos pero se mueven en el color, el sonido y la luz. Los bailarines se mueven, pero a la vez aparecen sin movimiento porque les lleva un ritmo homogéneo. Tienen la misma forma abstracta, en la cual la altura predomina sobre la anchura.

El más fundamental entre todos los ritmos es el de la posición vertical-horizontal. Pero, a partir de aquí, hay en todo un equilibrio. En el cabaret se allanan también todas las diferencias de clase —se es grupo en medio de la masa—. Pero el cabaret es, a la vez, explotación; pues, sin dinero, la cultura no puede continuar existiendo. Y sólo mediante el uso y el abuso del dinero se

aprende su recto uso. *Así, jazz y baile de jazz son una atracción en el cabaret (28).*

El jazz no era para Mondrian sólo un fenómeno musical que se acercaba a su concepción pictórica, sobre todo por su estructura rítmica y armónica. Por encima de ello, el jazz implicaba para él dimensiones sociológicas e ideológicas que correspondían a su concepción evolutiva de la cultura. Aunque hoy ya no se puede aceptar totalmente su progresista interpretación, Mondrian no estuvo en absoluto solo en su apología del jazz cuando éste iniciaba su carrera triunfal en el mundo.

Al contrario que en América —donde el jazz, todavía durante mucho tiempo, se consideró únicamente como amable música ligera, en parte por prejuicios raciales—, en Europa la I Guerra Mundial había preparado el terreno para una recepción amplia y profunda. Transgredidas las normas tradicionales, trastocados los valores y derrocadas las monarquías, había surgido un fuerte movimiento anti-romántico, anti-estético y anti-metafísico. La actitud de protesta de los intelectuales encontró su equivalente musical en el carácter chocante y de protesta del jazz. Y, así, no sólo se le vió como expresión de independencia vital, sino también como símbolo del «american way of Ufe», con su progreso próspero y su capitalismo expansivo; y fue aceptando como modelo una nueva objetividad y como forma adecuada la expresión de la civilización tecnificada. Aquí aparecieron realizadas todas las cualidades que se habían imaginado para la música y el arte nuevos: conciencia de lo material, objetividad, optimismo, espontaneidad, colectivismo y funcionalidad del uso (29). La nueva forma de concierto esbozada por Mondrian, el rechazo de la rígida contraposición de músicos activos en el escenarlo y de pasivos oyentes en la sala, también formó parte de las reformas perseguidas con las experiencias musicales.

El «repentino despertar» (30) provocado en Francia y Alema-

28. P. Mondrian, *De Jazz en de Neo Plastick*, en *Internationale Revue «i 10»*, año I, n.º 12, págs. 421-427.

29. Cf. Albrecht Dümmling, *Symbol des Fortschritts der Dekadenz und der Unterdrückung. Zum Bedeutungswandel des Jazz in den zwanziger Jahren* (Símbolo del progreso, de la decadencia y de la opresión. Sobre el cambio de significación del jazz en los años 20), en *Angewandte Musik 20er Jahre. Argument Sonderband* (tomo especial) 24, Berlín, 1977, págs. 81-100.

30. Darius Milhaud, *Die Entwicklung der Jazz Band und die nordamerikanische Negermusik* (El desarrollo de la orquesta de jazz y la música negra norteamericana), en «*Musikblätter des Anbruch*», año VIII, n.º 4, abril, 1925, págs. 200 y slg.

nía por los primeros conciertos de jazz, encontró múltiple resonancia en todos los campos. Dadaístas como Walter Mehring escribieron jazz-poemas y René Schickele escribió su novela *Sinfonía para jazz*. Al protagonista de *El lobo estepario* de Hermann Hesse «le gustaba el jazz diez veces más que la música académica de hoy», y a Jean Cocteau le fascinaba el «diluvio resonante» de aquél (31).

Entre los compositores contemporáneos hubo pocos que no reaccionaran ante aquella provocación y que no utilizaran los nuevos elementos rítmicos y sonoros del jazz y sus antecedentes, como el «cakewalk» y el «ragtime». Debussy y Ravel, Stravinsky y Hindemith, Satie y Milhaud, Alban Berg y Ernst Krenek, Kurt Weill y George Gershwin, por citar sólo algunos, compusieron paráfrasis de jazz o —como Dvorak y Mahler— manejaron elementos de música instrumental negra (32). En las revistas de aquellos años, tales como «L'Esprit Nouveau» o «Anbruch», los compositores y los críticos musicales se ocuparon intensamente del jazz y de sus variantes (33). Tampoco pintores como Man Ray, Kupka, Léger o Matisse fueron insensibles al jazz e intentaron reflejar en sus cuadros el sentimiento vital dinámico y el colorido agresivo de aquél (34). Pero para ninguno de ellos tuvo

31. Cf. Wolfgang Widmaier, *Jazz-ein wilder Sturm über Europa* (El jazz, una tormenta salvaje sobre Europa), en «Melos», 1966, pág. 12.

32. *Idem*, pág. 14.

33. Darius Milhaud, *Jazz-Band et instruments mécaniques*, conferencia pronunciada en La Sorbona el 22 de mayo de 1924 y publicada, con el título de *Les ressources nouvelles de la musique* en «L'Esprit Nouveau», n.º 25, (1925), sin pág. Cf. también el número especial dedicado al jazz de la revista «Musikblätter des Anbruch» (año VII, abril, 1925), en el cual apareció también la conferencia de Milhaud (ver nota 29) junto a colaboraciones de A. Grainger, L. Gruenberg, C. Saerchínger y A. demnitz. Asimismo se puede mencionar a A. Ozenfant, quien en su obra programática *Art-Bilan des arts modernes en France* (París, 1928) escribió: «El jazz es lo que responde mejor a la idea que se hace desde el principio de una música nueva y viva» (pág. 166).

34. Man Ray pintó en 1919 un cuadro abstracto, con pintura al duco, al que tituló *Jazz*. Cf. Arturo Schwarz, *Man Ray*, Londres, 1977, pág. 44, ilustración n.º 47.

El checo Frantisek Kupka, que vivía en París, pintó en 1926 su *Etude pour la Série Jazz*, en el cual —partiendo del motivo de las teclas del piano— tradujo el ritmo sincopado de la música de jazz a rayas en zig-zag partidas y contrastadas; y en 1935 pintó las dos composiciones *Jazz-Hot, n.º 1 y n.º 2*, que ligaban el engranaje de máquinas, en su forma abstracta, con el ritmo de jazz. Cf. D. Fédit, *L'oeuvre de Kupka*, Museo de Arte Moderno, París, 1966, n.º 113 (ilustr. pág. 126) y núms. 123-124 (ilustr. 133-134).

Léger se entusiasmaba en 1931 en Chicago con el jazz negro y visitaba todas las noches los Clubs del South Side, sí bien ya anteriormente se había interesado por la música del jazz, gracias a su colaboración con los compositores Milhaud y Antheil en sus creaciones de ballet, y buscaba trasladar a sus cuadros la rítmica dinámica de aquélla.

el jazz una significación tan central como para Mondrian, aunque aparentemente ello no se vea de manera directa en su pintura hasta las últimas obras de Nueva York.

Mientras que en los cuadros de los años veinte y en las dos composiciones *Fox trot* prevalecía el elemento estático-lineal y el ritmo sólo resonaba muy contenidamente en la disposición de los colores y en la proporción de los ejes principales, en Londres y sobre todo en Nueva York, Mondrian introdujo una dinamización mayor y una policromía diferenciada, estimulado por el «boogie-woogie» y por el elevado «tempo» vital de Manhattan.

Pero como, a primera vista, la mayor parte de las pinturas de Mondrian no muestran una imitación de los rasgos característicos del jazz que sea inmediatamente reconocible, hay que suponer que las raíces de su afinidad con el jazz y con el baile del jazz son más profundas y hay que buscarlas decididamente en la estructura global de esta música y en su carácter de modelo trascendental. Si, para hacer una comparación, acudimos a una clara descripción de la rítmica del jazz como la de Wolfgang Widmaier, llama la atención el paralelismo con la rítmica pictórica de Mondrian: *A través de cada obra corre un eje hecho de golpes básicos absolutamente constantes, que se suceden con la precisión e inexorabilidad de un reloj. El golpe básico, el «beat», que no es otra cosa que la realización sonora del «metrum», es ejecutado regularmente por los instrumentos que marcan el ritmo en un conjunto de jazz: percusión, contrabajo en pizzicato, tuba, sousaphon, piano, guitarra o banjo. Este «beat» es atacado por*

Matisse dedicó al jazz un álbum con «Découpages» elaborados en 1942/43 y publicados en 1947 en Ediciones Verbe (Ed. E. Tériade). De acuerdo con el tema planteado originariamente, los motivos se derivaban primero del mundo circense; pero, en el curso de proceso creativo, Matisse descubrió el parentesco entre sus cuadros de recortes cromáticos y la improvisación musical, de forma que los motivos se hicieron abstractos y la serie de veinte hojas la tituló *Jazz*. Cf. en este contexto también la obra de Franzsepp Würtenberg *Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander* (Pintura y música. Historia de la relación mutua entre dos entes), Frankfurt/Bern, 1979. Además de Mondrian y de algunos de los artistas citados, Würtenberg ha investigado la relación de otros pintores con el jazz (Cf. pág. 238 sig.). Tanto esta publicación como el manuscrito de la obra *Das musikalische in der Malerei* (Lo musical en la pintura) de Helmuth Christian Wolff, historiador de la Música de Leipzig, llegaron al autor de este estudio después de su terminación. En la segunda de estas obras se trata la relación de Mondrian con el jazz y también la de otros pintores, como por ejemplo Kupka.

Es interesante y digna de consideración la propuesta de Wolff de una nueva interpretación del último cuadro de Mondrian *Victory-Boogie-Woogie*: la letra «V» del título y la forma romboidal del cuadro las relaciona Wolff con el «símbolo de los Aliados para indicar la victoria sobre el fascismo» (Manuscrito, pág. 97).

los Instrumentos que llevan la melodía: trompeta, clarinete, trombón, saxofón y, también, piano, guitarra y contrabajo en la medida que desempeñan una función melódica. Sobre la base estable del «beat», estos instrumentos establecen varios niveles rítmicos diferentes que, en relación con el nivel fundamental y también entre sí, se desplazan en el tiempo de tal manera que mantienen siempre su propio centro de gravedad. Se trata aquí de la "técnica-off-beat" (35).

Esta relación dialéctica de «beat» y «off-beat» podría equipararse fácilmente a la teoría mondriana de la composición pictórica. Al «beat», como golpe fundamental constante y como «metrum» invariable, corresponderían los elementos fundamentales invariables del vocabulario pictórico de Mondrian: las líneas rectas perpendiculares y las superficies, ambas en los colores acromáticos blanco y negro. Al «off-beat» correspondería el elemento variable: la distribución de las áreas de color y la relación cambiante de las líneas rectas. La acción pictórica se consuma en el campo magnético que hay entre «beat» y «off-beat», así como entre el «metrum» de las superficies pretendidas con su división en horizontales y verticales y los centros de gravedad de aplicación del color y del desplazamiento de los ejes, que se traslada rítmicamente. La «posibilidad de producir interferencias entre lo rígido y lo emergente» —tal como la caracterizaba Adorno (36)— es tan significativa para la pintura de Mondrian como lo es para el jazz. También Mondrian buscaba continuamente ligar las fuerzas centrífugas —las acentuaciones sincopadas de los colores y los desplazamientos de las líneas divisorias— a las fuerzas continuistas de la superficie, el no-color y el módulo rectangular, sin quitarles por ello su propio dinamismo. Esta lucha, renovada en cada cuadro, por equilibrar fuerzas opuestas, permite un ritmo total sincopado y, sin embargo, ponderado; hecho que se corresponde una vez más con la esencia de la música del jazz.

Naturalmente, también había elementos que contradecían la concepción de Mondrian, como por ejemplo los «breaks», solistas de instrumentos como el saxofón o la trompeta, que tendían a formaciones melodiosas y que, con su «vibrato» o «portamento» en la producción del sonido, adquirían un colorido totalmente individual. Y, así, se cuenta que Mondrian abandonaba frecuente-

35. Op *cit.* (nota 31), pàg. 13.

36. Th. W. Adorno, «Uber Jazz», en *Moments musicaux*, Frankfurt 1964, pàg. 86.

mente la pista de baile cuando comenzaba a predominar el elemento melódico (37).

Sin embargo, el modelo de composición que inspira el jazz, dualista en su ejecución por su constante construcción y destrucción, colaboración y enfrentamiento de los distintos elementos, fue para Mondrian la expresión musical casi perfecta, no sólo en su concepción pictórica sino también de su ideal ético y social. Ético, porque en él se armonizaban el elemento invariable, como expresión de lo universal y espiritual y el elemento variable, como expresión de lo vital e individual. Y social, porque cada elemento alcanzaba independencia, libertad e igualdad de derechos, manteniéndose sin embargo el equilibrio recíproco.

Esto que Mondrian interpretaba tan positivamente —la estructura polifónica y polirrítmica del jazz, que le parecía la encarnación viviente de una nueva sociedad más libre y menos oprimida, en la que se neutralizan las contradicciones— lo desenmascara Adorno en 1936 en un extenso análisis del jazz, calificándolo de pseudodemocrático «sistema de truco». Para Adorno, la interacción de individuo y colectividad —tal como se refleja en la relación de los «breaks», las síncopas y elementos «calientes» con el implacable «metrum» básico— no es símbolo de una integración voluntaria y libre del sujeto en una comunidad, sino de *una subjetividad destruida con un poder social que la produce y la aniquila y, al aniquilarla, la objetiva* (38).

Adorno habla de la «ejecución de jazz» (*Jazzvollzug*), que abate los desbordamientos pseudolibres de lo individual y sólo lo tolera porque en cualquier caso, una y otra, se someten a la instancia social del «metrum» sin romperlo o alterarlo. Entre las razones de su visión crítica del jazz está su parcial derivación de las marchas militares, que se advierten fácilmente en el rígido ritmo de paseo del baile de jazz. Mondrian ve precisamente en esta rápida sucesión de pasos rectos del «quickstep» algo positivo, a saber, la medida multidimensional del espacio llevada por el «swing», cuya geometría mostró formalmente en sus cuadros del «Fox trot»; pero para Adorno, *la tendencia a la marcha está presente en el "baile andado" desde el principio* (39).

Asimismo, el carácter de mercancía del jazz, que Mondrian ve

37. Cf. E. A. Carmean, op. cit. (nota 26), pág. 49.

38. *Op. cit.* (nota 36), pág. 114.

39. *Ibidem.*

y acepta como algo positivo, es para Adorno expresión de la impotencia del sujeto frente a «la estereotipia de máscara» y a la rigidez de un mecanismo de opresión y de un sistema de explotación, que se han perpetuado y nunca permiten una liberación auténtica y revolucionaria.

La opinión de Mondrian sobre el jazz se aproxima, en general, a la interpretación dada por el famoso pianista de jazz y discípulo de Schönberg, David Brubeck: *El jazz es, probablemente, la única forma de arte actualmente existente en la que hay libertad del individuo sin pérdida del sentimiento de la pertenencia recíproca* (40).

No podemos discutir aquí sobre la rectitud de la interpretación, más bien optimista, que Mondrian hace del jazz y de sus aspectos sociológicos, en comparación con la crítica marxista que Adorno realiza sobre este tema. Se trataba más bien de indagar sobre las causas, explicadas o latentes, de su predilección por el jazz y sobre sus repercusiones en su pintura. Si, resumiendo, situamos éstas en el campo bipolar de fuerzas de la métrica invariable y la rítmica variable, el principio rítmico parece emerger como concepto clave en todo el contexto de su preocupación por la música.

Relación temporal y concepto de ritmo

La emancipación del ritmo como medio expresivo para igualar, o incluso superar, melodía y armonía, era un objetivo fundamental de la nueva música. Pero, a la vez, era también una motivación, aunque no la fundamental, de la pintura de Mondrian.

A Mondrian le interesaba en primer lugar encontrar un principio general, con el que pudiera dar forma a su pintura y que estuviera ligado al contexto de la vida. Estimulado por las ideas del filósofo M. H. J. Schoenmaekers, expuestas en su obra *Het Nieuwe Wereldbeeld* (La nueva imagen del mundo) publicada en 1915, Mondrian encontró en la reducción de la multiplicidad de formas al movimiento contrapuesto de horizontal y vertical una fórmula universal para su mundo pictórico. En este sentido, Schoenmaekers había declarado: *Las formas fundamentales de la Naturaleza tienen que ser consideradas como combinaciones*

40. Joachim-Ernst Behrendt (Ed.) *Die Story des Jazz*, Stuttgart 1975. Introducción, pág. 7.

de dos contrarios perfectos. Los dos contrastes absolutos, que dan forma a nuestra tierra y a todo lo terreno, son la línea horizontal (o línea de fuerza del movimiento de la tierra alrededor del sol) y la línea vertical (o línea de radiación espacial, que sale del centro del sol). Estos dos elementos opuestos, en la medida en que se manifiestan en la vida terrestre, se representan siempre como una cruz, como ángulo recto de la radiación absoluta con la horizontal. Y además: No se trata de medir las cosas, sino de aprender a construir la realidad desde su interior con ayuda de nuestra imaginación. Tenemos que retrotraer todo a construcciones racionalmente controlables, para reencontrarlas después en su condición natural y contemplarlas plásticamente (41).

De la existencia, justificada ortológicamente, de fuerzas

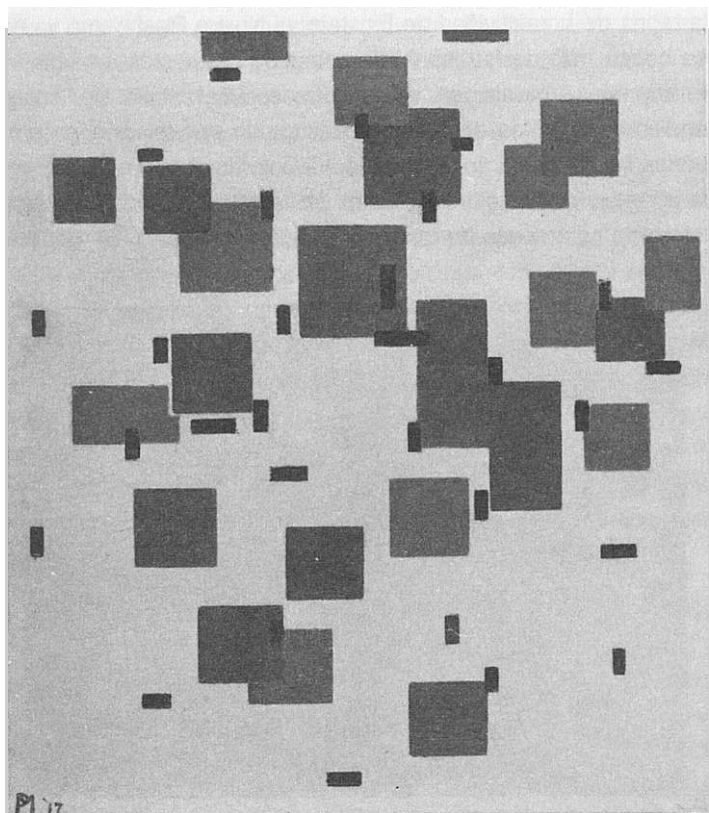


Ilustración 6

41. En traducción propia, citado según M. H. J. Schoenmaekers, *Het Nieuwe Wereldbeeld*, Bussum 1915, págs. 102/103 y 51. Cf. también M. Seuphor, *Mondrian et la pensée de Schoenmaekers*, en «Werk», año 53, n.º 9, septiembre, 1966, pág. 362.

opuestas, tales como activo y pasivo, interior y exterior, masculino y femenino, espiritual y material, dedujo Mondrian la aspiración al equilibrio como necesidad humana fundamental. Y, así, elevó una concepción matemático-filosófica a programa pictórico: la creación de armonía a partir de contrastes absolutos. Por esta razón, Mondrian —que en su obra primera se había inspirado bastante en el estudio de la Naturaleza— acabó por renunciar totalmente a la representación de formas visibles, porque le importaba descubrir esa «superrealidad de las relaciones» (42) y mostrarla con pureza inmaculada.

Así, en torno a 1915, estimulado por la nueva Imagen del mundo proyectada por Schoenmaekers, Mondrian consumó la transición de una configuración morfolástica a otra neoplástica.

Análogamente a la ciencia contemporánea, especialmente a la teoría de la relatividad de Einstein, el Nuevo Plasticismo ya no se ocupó más de formas y cuerpos, sino de fuerzas, energías y relaciones. Armonía, en el sentido del «Del Stijl», significaba equilibrio dinámico de fuerzas conseguido por relaciones compensadas de líneas (orientaciones) y colores puros, esto es, por la correlación de colores y líneas en tanto que fuerzas, pero ya no como contrapeso de formas y cuerpos (43) (*Ilustr. 6*). Entre el

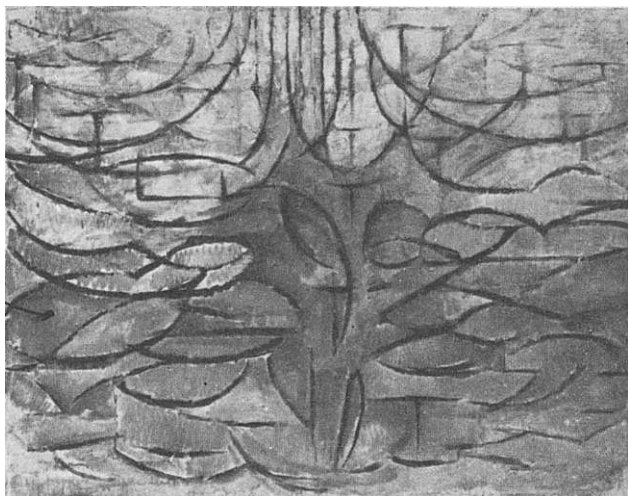


Ilustración 7

42. Cf. Piet Mondrian, *La Morphoplastique et la neoplastique*, en «Cercle et Carré», n.º 2, 15 abril 1930; reimpresión, editada por M. Seuphor, en Paris 1971, págs. 69-80.

43. Cf. H. L. C. Jaffé, *op. cit.* (nota 3), pág. 125 sig.

ritmo variable de las relaciones cambiantes de proporción y el ritmo constante de las relaciones permanentes entre líneas perpendiculares surge una interferencia dialéctica. Con este concepto el Nuevo Plasticismo se aproxima a la esencia de la música que, por principio, se desliga de lo visible y material y se desarrolla dinámicamente en el tiempo; esto es, da ritmo al espacio del tiempo.

Aunque Mondrian recibió de su amigo Schoenmaekers el impulso final para desligarse de la realidad visible y para gobernar y visualizar fuerzas elementales antagónicas, probablemente hubiera llegado también a ello por la vía de la pintura, sin esa confirmación filosófica. Porque su asimilación del cubismo —cuyas orientaciones básicas siguió consecuentemente al reducir la apariencia material y la corporalidad de los objetos hasta filtrar sus líneas estructurales— muestra ya claramente la dirección de su evolución posterior. Si Mondrian en 1911 estiliza un árbol por etapas, desde su primera imagen naturalista (ciertamente, con colores fauvistas) hasta las líneas de fuerza de su desarrollo, y lo disuelve en una agitada red de líneas danzantes (*Ilustr. 7*), o si en 1914-1915 transfigura *Muelle y océano* en un campo magnético de signos *más-menos* sueltos y dispersos pero condensados rítmicamente, ¿qué otra cosa podría ser todo ello sino la liberación progresiva del ritmo inmanente? (*Ilustr. 8*). Con la aparición de la sustancia material y su transposición en una textura de fuerzas directivas contrarias, la oposición de figura y trasfondo, a la que todavía se adherían los cubistas, pierde crecientemente su significación hasta quedar definitivamente invalidada mediante la tirantez de las líneas divisorias introducida en 1919. Figura y fondo se convierten ahora en compañeros iguales como lo son, en la música, sonido y no-sonido.

Los cubistas, sobre todo Braque, tuvieron ya alguna relación —todavía poco estudiada— con la música, que no sólo se limitó a la iconografía (por ejemplo, la frecuente aparición de instrumentos musicales como motivo) sino que influyó también en ese procedimiento de composición musical que pudiera describirse con el concepto de «normatividad de la fuga» (44). Pero esto fue

44. El concepto *Fugengesetzlichkeit* (normatividad o principio de fuga) procede de Oskar Schlemmer y aquí debe aplicarse sólo de forma sumaria, para indicar que la contrapuntista y la polifonía estructurales de la música de Bach han contribuido también ejemplarmente al desarrollo de la analítica cubista. Este aspecto, descuidado por la investigación sobre el Cubismo, ha sido abordado en el

para Mondrian sólo un punto de conexión, ya que se concentró sobre todo en el análisis de las relaciones rítmicas para configurarlas finalmente como elementos autónomos. Numerosas expresiones en los escritos de Mondrian documentan el papel central que juega el concepto de ritmo en su teoría pictórica y cómo su frecuencia crece con los años paralelamente a su evolución artística: *El arte no-figurativo se crea estableciendo un ritmo dinámico de determinadas relaciones mutuas que excluyen la formación de una forma particular... El ritmo dinámico no sólo es esencial en cualquier arte, sino que también es el elemento esencial de una obra no-figurativa* (45).

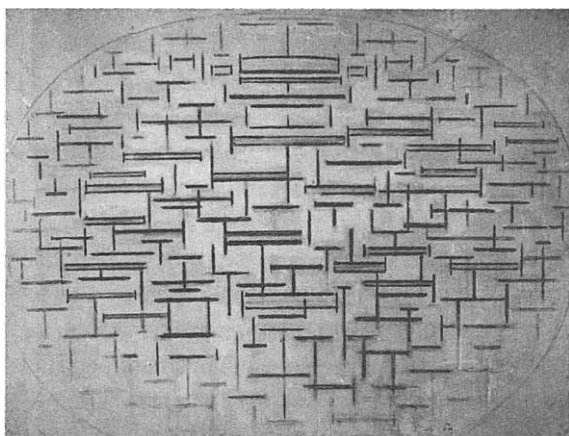


Ilustración 8

Una reducción de forma y color —una liberación de forma y color de su apariencia particular en la naturaleza— es necesaria para liberar al ritmo y, consecuentemente, al arte. Un ritmo clarificado produce un equilibrio clarificado.

En la Naturaleza, la apariencia de la cosas es tan fuertemente expresiva, tan "viva", que se tiende a percibir solamente la armonía y a ignorar el ritmo. El arte tiene que acentuar el ritmo, pero de forma que éste se diluya en la unidad.

El ritmo más puro tiene que ser la expresión más pura de la

artículo de J. A. Schmoll —llamado Eisenwerth— «Hommage á Bach. Ein Thema der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts» (Homenaje a Bach. Un tema de las artes plásticas del siglo XX) en *Festschrift Wolfgang Boetticher*, Berlín 1974, pág. 325 sig.

45. *Plástica art and pure plástica art* (1937). Traducción propia, citado según Piet Mondrian, *Plástica art and pure plástica art and other essays*, Nueva York, 1945, pág. 58.

vida... Todas las formas de expresión del ritmo son verdaderas. Pero, objetivamente vistas, todas las particularidades de forma y color oprimen al ritmo (...).

Oscurecido o clarificado, el ritmo expresa movimiento dinámico mediante la continua oposición de los elementos de la composición... La función del ritmo en cualquier arte es impedir la expresión estática mediante la acción dinámica (46).

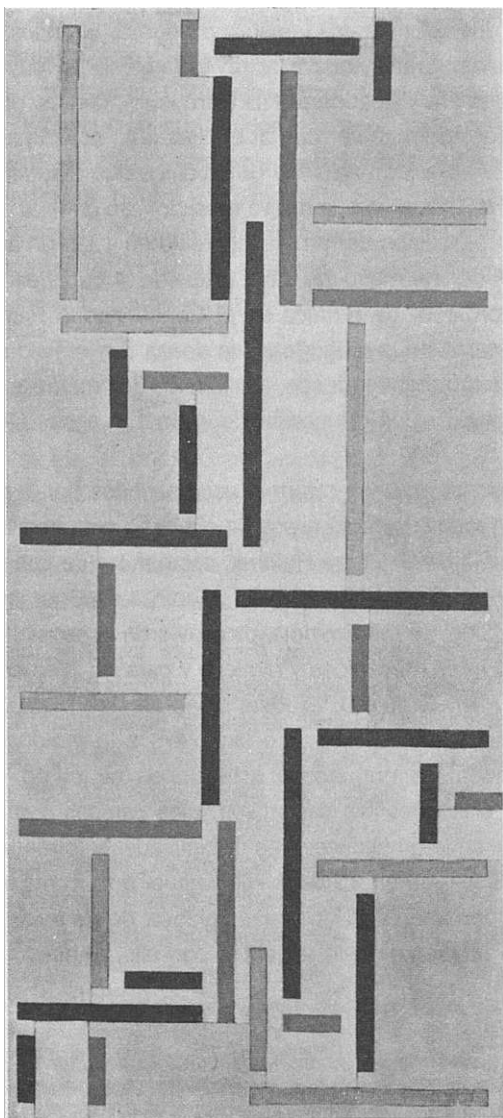


Ilustración 9

46. *Liberation from oppression in art and life* (1941). En traducción del autor, citado según *op. cit.* (nota 44), págs. 44-46.

Estas citas, que podrían multiplicarse, pueden bastar para documentar la importancia fundamental del principio del ritmo en Mondrian. Ciertamente, también otros pintores del «Stijl» como Van Doesburg —cuya composición *Ritmo de una danza rusa* de 1918 puede servir de ejemplo— fueron conscientes del alcance que tenía el ritmo en la pintura no-figurativa (47) (*Ilustr. 9*). La investigación de los fenómenos rítmicos, no sólo en los campos de la pintura y la música sino también de la literatura y de la danza, fue además una temática predominante en los círculos vanguardistas. Una mirada a la revista «L'Esprit Nouveau» editada por Ozenfant y Jeanneret (Le Corbusier), leída seguramente por Mondrian, permite ver con qué intensidad se ocupaban de estos temas. Aparte de una serie de artículos que estudiaron la significación del ritmo para la nueva música—en parte, a consecuencia de la repercusión del jazz—, apareció en 1920 un artículo fundamental del hermano de Le Corbusier, Albert Jeanneret, quien como profesor de Rítmica en el Conservatorio Rameau y como colaborador del pedagogo de la danza Emile Jacques-Dalcroze, venía defendiendo desde hacía años un método eurítmico de enseñanza y una educación de cuerpo y espíritu (48).

Tales intentos de reforma, acompañados por la rápida formación de toda clase de grupos de gimnasia y de danza (además de la Escuela de Dalcroze Hellerau estaban las de Laban, Wigman y Duncan, el Colegio de Atletas femeninas de Georges Hébert o la Euritmia de Rudolf Steiner), promovieron la sensibilidad para los movimientos mecánicos y rítmicos y para las interacciones psicofísicas (49). Con ello, el ideal de la *Gestalt* (figura) se trasladó más y más de lo simbólico-expresivo a lo motórico-preciso, lo cual dió a las numerosas actuaciones de coros y grupos de danza, a los desfiles deportivos y las paradas con estilo de revista, el sello de alineaciones disciplinadas y formaciones colectivas. Era la gran época de la «Girllkultur» que, como las Tiller Girls o las Hoffmann Girls, encarnaba el ideal de las máquinas mecánicas de funcionamiento exacto y, con ello, el nuevo concepto de

47. Nueva York. Museo de Arte Moderno. Cf. Catálogo de *Theo van Doesburg*, Eindhoven, Den Haag, Basel 1968/69, n.º A 23, con ilustraciones.

48. «L'Esprit Nouveau», n.º 2 (1919), págs. 183-189, y n.º 3 (1920), págs. 331-338.

49. Cf. También Christopher Green, *Léger and the Avant-Garde*, New Haven, London 1976, págs. 233-234.

ritmo: la sustitución del ritmo biológico-natural por el mecánico-artificial (50).

A este contexto pertenecen también los intentos del pintor Oskar Schlemmer quien, en el campo de la danza —probablemente inspirado por el libro de la Bauhaus, de Mondrian, sobre el Nuevo Plásticismo, publicado en 1925— desarrolló para el teatro de la Bauhaus en Dessau un programa basado totalmente en una «geometría de la danza». Sobre alfombras divididas geométricamente en distintas áreas, como un tablero de ajedrez, tres bailarines vestidos con colores primarios, debían moverse al son de una música de percusión con rígidos pasos de baile, indicando en alta voz las áreas numeradas para traducir así la geometría del suelo a configuración rítmica y a dimensión espacial plástica. De esta forma, Schlemmer quería crear un «canon de normas» y un «ABC del escenario» donde «se resuman los distintos campos: espacio, movimiento, forma y color» (51).

Mondrian no fue, por tanto, el único que tomó el pulso a su época y que buscó dar forma a la nueva conciencia del tiempo en su contexto universal, tal como lo proponía el manifiesto de «Stijl»; pero sí fue el primero en visualizarlo con esa pureza mediante diagramas abstractos. Su punto de partida fue la destrucción de ciertas formas individuales en favor de la adopción de una gran rítmica coherente, que se manifestaba en fuerzas fundamentales antitéticas y en relaciones compensadas.

De la interacción contrapuntística de elementos constantes y variables resulta el paradigma rítmico propio de cada composición. Pero su dinámica se somete a cambios en el curso del desarrollo pictórico. Así, las obras últimas de la etapa de Nueva York —a las que Mondrian quiere dar todavía «más boogie-woogie» mediante numerosas modificaciones— tienden más a los primeros cuadros de *Océano* que a las composiciones de los años intermedios con su ritmo medido, con la única diferencia de que en los cuadros de «boogie-woogie» la relación entre las

50. Cf. Fritz Giese, *Girlikultur, Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl* («Girlikultur». Comparaciones entre ritmo y sentimiento vital americanos y europeos), München, 1925.

51. Carta de Otto Meyer-Amden de diciembre de 1925, en Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagenbücher* (cartas y diarios), editado por Tut Schlemmer, München 1958, págs. 191-192. Al final de este escrito, Schlemmer cita los premios concedidos a algunos libros de la Bauhaus —entre ellos el de Mondrian— que él había enviado a Meyer-Amden. Ya en una carta del 13 de febrero de 1924, Schlemmer había llamado la atención de su amigo pintor sobre Mondrian.

tensiones y saltos sincópicos y la medida básica de pulsación se había hecho esencialmente más completa y polícroma.

De todas formas, la reducción y normalización de los medios pictóricos no sólo garantiza una ordenación métrica a cada composición, sino que produce en toda la obra un tenor continuado que va de cuadro en cuadro. Esta tendencia a la sucesión y a la expansión —que puede seguirse tanto en el proceso de trabajo de las grandes series de cuadros como en las coordenadas que, en cada cuadro, atraviesan su superficie y trascienden el marco— manifiesta el traslado consecuente de secuencias temporales a dimensiones espaciales. Así, el cuadro se convierte, por así decirlo, en recorte momentáneo o condensación de una rítmica universal (52).

Traducción: Pablo Martínez

Revisión musicológica: Daniel S. Vega

Ilustraciones

1. *P. Mondrian. Composición en blanco y negro. 1917.*
Rijksmuseum Króller-Müller, Otterlo.
2. *Estudio de Piet Mondrian en New York.*
3. *P. Mondrian. Broadway Boogie-Woogie. 1942-43.*
The Museum of Modern Art, New York.
4. *P. Mondrian. Fox Trot A. 1929.*
Yale University Art Gallery, New Haven.
5. *P. Mondrian. Fox Trot B. 1929.*
Yale University Art Gallery, New Haven.
6. *P. Mondrian. Composición en azul. A. 1917.*
Rijksmuseum Króller-Müller, Otterlo.
7. *P. Mondrian. Manzano florecido. 1912.*
Gemeentemuseum, La Haya.
8. *P. Mondrian. Muelle y océano. 1914.*
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
9. *Theo v. Doesburg. Ritmo de una danza rusa. 1918.*
The Museum of Modern Art, New York.

52. También Carlo Raggianti —cuya publicación *Mondrian e l'arte del XX secolo* llegó a conocimiento de la autora cuando había terminado el presente estudio— ha señalado ya en ella, en un capítulo dedicado al presente tema, el papel del ritmo en la obra de Mondrian tomando como ejemplo composiciones de la serie «más-menos». Cf. *op. cit.*, Milán 1962, págs. 277-279.

CICLO DE MUSICA PARA UNA EXPOSICION
MONDRIAN

1

CUARTETO DE PEDRO ITURRALDE

PEDRO ITURRALDE (*Saxofones soprano, alto y tenor*)
JEAN LUC VALLET (*Piano*)
HORACIO FUMERO (*Contrabajo*)
PEER WYBORIS (*Batería*)

Están tocando. Se les escucha. Nadie sueña. Chopin hace soñar o también André Claveau. Pero no el jazz del Nicks Bar. Fascina y no se piensa más que en él. No existe el menor consuelo. Si acaso sois cornudos, os marcháis como estabais, sin ternura alguna. No hay forma de coger la mano de vuestra vecina o compañera y de hacerla comprender con un guiño que la música puede traducir un estado de ánimo. Es seca, violenta, sin piedad. No es alegre, no es triste, pero sí inhumana. Todo ello se parece a los gritos crueles de las aves de presa. Los intérpretes empiezan a sudar uno después de otro. Primeramente, el trompetista; luego, el pianista, y el trombón, seguidamente. El contrabajo parece estar moliendo algo. No hay lenguaje de amor, no hay consuelo. Todo es apresurado, como las gentes que van a tomar el metro o que almuerzan en un restaurante automático. Tampoco es el cántico secular de los esclavos negros. Ni tampoco el sueño triste de los «yanquees». Nada de esto: un intérprete fuerte y grueso soplando su trombón, un pianista implacable, un contrabajo que rasca sus cuerdas sin escuchar a los demás. Se dirigen con esta música al sentimiento más elevado del oyente, al más seco, al más libre, al que no quiere ni melodía ni ritornello, sino la explosión atronadora del momento. El oyente se siente como reclamado por ellos. No se siente balanceado. Es como una peonza en movimiento que gira... y el ritmo nace.

Jean Paul Sartre

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Sesión de jazz

MARY LOU WILLIAMS - HENRI WELLS

Little Joe from Chicago

(Boogie-Woogie)

- Audición de la versión original, con Mary Lou Williams al piano y Andy Kirk and his Clouds of Joy, tomada del disco que poseyó Mondrian, DECCA 3385, editado recientemente en MONDRIAN'S MUSIC por The Hague Municipal Museum, La Haya 1981.
- Improvisación - Homenaje a Mondrian.

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Sesión de jazz

II

BOBY TIMONS

Moanin

JOHN COLTRANE

Mister P. C.

GEORGE GERSHWIN

Summertime

DIZZY GILLESPIE

A night in Tunisia

III

BRONI SLAV KAPER - N. YOUNG

On green Dolphin street

PEDRO ITURRALDE

Toy

Like Coltrane

MILES DAVIS

Milestones

CICLO DE MUSICA PARA UN EXPOSICION
MONDRIAN

2

ESPERANZA ABAD (*Canto*)
SOLEDAD BORDAS (*Piano*)

Miércoles, 27 de enero de 1982. 19,30 horas

El artista debe reglamentar su vida. He aquí el horario de mis trabajos diarios:

Me levanto a las 7,18. Inspirado, de 10,23 a 11,47. Almuerzo a las 12,11 y me levanto de la mesa a las 12,14.

Paseo higiénico a caballo en mi parque de 13,19 a 14,53. Otra inspiración de 15,12 a las 16,07.

Ocupaciones diversas (esgrima, meditación, inmovilidad, visitas, contemplación, destreza, natación, etc.) de 16,21 a las 18,47. Se sirve la cena a las 19,16 y termino a las 19,20. Vienen las lecturas sinfónicas a viva voz desde las 20,09 hasta las 21,59.

Me acuesto regularmente a las 22,37. Semanalmente me despierto sobresaltado a las 3,19 (el martes).

Erik Satie

PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

La influencia del cabaret

I

ERIK SATIE

Canto y piano

Je te veux

Tendrement

La diva de l'Empire

Piano y recitado

Les trois valse distinguées du précieux dégoûté

Sa taille

Son binocle

Ses jambes

Heures séculaires & instantanées

Obstacles venimeux

Crépuscule matinal (de midi)

Affolements granitiques

Canto y piano

Ludions

Air du rat

Spleen

La grenouille américaine

Air du poète

Chanson du chat

PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

La influencia del cabaret

II

KURT WEHL

Voz y piano

Ballade vom angenehmen leben

(aus der *Dreigroschenoper*)

Barbara-song

(aus der *Dreigroschenoper*)

Seeraüber-jenny

(aus der *Dreigroschenoper*)

Was die herren matrosen sagen

(aus *Happy-End*)

Surabaya - Johnny

(aus *Happy-End*)

Moritat

(aus der *Dreigroschenoper*)

TEXTOS DE LAS OBRAS

JE TE VEUX (Texto de HENRY PACORY)

*J'ai compris ta détresse,
Cher amoureux,
Et je cède à tes vœux,
Fais de moi ta maîtresse.
Loin de nous le sagesse,
Plus de tristesse,
J'aspire à l'instant précieux
Où nous serons heureux;
Je te veux.*

Je n'ai pas de regrets
Et je n'ai qu'une envie:
Près de toi, là, tout près,
Vivre toute ma vie,
Que mon coeur soit le tien
Et la lèvre la mienne,
Que ton corps soit le mien,
Et que toute ma chair soit tienne.

J'ai compris ta détresse...

Qui, je vois dans tes jeux.
La divine promesse
Que ton coeur amoureux
Vient chercher ma caresse.
Enlacés pour toujours,
Brûlés des mêmes flammes,
Dans des rêves d'amours
Nous échagerons nos deux âmes.

J'ai compris ta détresse...

YO TE QUIERO

*He comprendido tu angustia,
Querido enamorado,
Y cedo a tus deseos,
Haz de mí tu amante.
Olvidemos la prudencia,
Fuera la tristeza,
Aspiro al instante maravilloso
En el que seremos felices;
Yo te quiero.*

No tengo remordimientos
Sólo tengo un deseo:
Cerca de ti, muy cerca,
Estar toda mi vida,
Que mi corazón sea el tuyo
Y tus labios los míos,
Que tu cuerpo sea el mío,
Y que toda mi carne sea tuya.

He comprendido tu angustia...

Sí, yo veo en tus ojos
La divina promesa
Que tu corazón enamorado
Venga a buscar mis caricias.
Abrazados para siempre,
Ardiendo en el mismo fuego,
En sueños de amor
Intercambiaremos nuestras dos almas.

He comprendido tu angustia...

TENDREMENT (Texto de VINCENT HYSPIA)

*D'un amour tendre et pur afin qu'il vous souvienne,
Voici mon coeur, mon coeur tremblant,
Mon pauvre coeur d'enfant
El voici, pâle fleur que vous fites éclore,
Mon âme qui se meurt de vous
Et de vos yeux si doux.*

Mon âme est la chapelle,
Qu'à la nuit et la jour
Devant votre grâce Immortelle,
Prie à deux genoux mon fidèle amour.
Dans l'ombre et le mystère
Chante amoureusement
Une douce prière,
Païenne si légère,
C'est votre nom charmant.

D'un amour tendre et pur afin qu'il vous souvienne...

Des roses sont écloses
Au jardin de mon coeur,
Ces roses d'amour son moins roses
Que vos adorables lèvres en fleur.
Des vos mains si cruelles
Et dont je suis jaloux,
Effeuiliez les plus belles,
Vous pouvez les cueillir, le jardin est à vous.

D'un amour tendre et pur afin qu'il vous souvienne...

TIERNAMENTE

*Con un amor tierno y puro para que no lo olvides,
Toma mi corazón, mi corazón tembloroso,
Mi pobre corazón de niño
Pálida flor tú que hiciste
Mi alma que se muere por ti
y por tus ojos tan dulces.*

Mi alma es la capilla,
Donde de noche y de día
Delante de tu gracia inmortal,
Reza de rodillas mi fiel amor.
En la sombra y el misterio
Canta amorosamente
Una dulce plegaria,
Pagana y ligera,
La de tu nombre encantador.

Con un amor tierno y puro para que no lo olvides...

Rosas nacieron
En el jardín de mí corazón,
Estas rosas de amor son menos rosas
Que tus adorables labios en flor.
Con tus manos tan crueles
De las que estoy celoso,
Deshoja las más bellas,
Las puedes coger, pues el jardín es tuyo.

Con un amor tierno y puro para que no lo olvides...

LA DIVA DE «L'EMPIRE» (Texto de D. BONNAUD et N. BLÉS)

*Sous le grand chapeau Greenaway,
Mettant l'éclat d'un sourire,
D'une rire charmant et frais
De baby étonné qui soupire,
Little girl aux yeux veloutés,
C'est la Diva de «l'Empire»,
C'est la rein'dont s'éprenn'nt les gentlemen
Et tous les dandys De Piccadilly.*

Dans un seul yès elle mettant de douceur
Que tous les snobs en gilet à cœur
L'accueillant de hourras frénétiques,
Sur la scène lancent des gerbes de fleurs,
Sans remarquer le rire narquois
De son joli minois.

Sous le grand chapeau Greenaway...

Elle danse presque automatiquement,
Et soulève, aohl très pioudiquement,
Ses jolis dessous de fanfreluches;
De ses jambes montrant le frétillement.
C'est à la fois très innocent
Et très très excitant.

Sous le grand chapeau Greenaway...

LA DIVA DE «L'EMPIRE»

*Bajo un gran sombrero Greenaway,
Con el resplandor de una sonrisa,
Con una risa encantadora y fresca
De bebé sorprendido que suspira,
La little girl de los ojos aterciopelados,
Es la diva de «L'Empire»,
Es la reina de la que se enamoran los gentlemen
Y todos los dandys De Piccadilly.*

En un solo «yes» pone tanta dulzura
Que todos los snobs con corazón debajo del chaleco
La acogen con hurras frenéticos,
Echan ramos de flores al escenario,
Sin darse cuenta de la risa burlona
De su bella cara.

Bajo un gran sombrero Greenaway...

Baila casi automáticamente,
Y levanta ¡oh! muy púdicamente
Sus bonitas enaguas de frufu;
Descubriendo el bullir de sus piernas.
Es a la vez muy inocente
Y muy excitante.

Bajo un gran sombrero Greenaway...

LES TROIS VALSES DISTINGUÉES DU PRÉCIEUX DÉGOÛTÉ

Sa taille

Ceux qui nuisent à la réputation ou à la fortune des autres, plutôt que de perdre un bon mot, méritent une peine infamante.

Cela n'as pas été dit, et je l'ose dire.

LA BRUYÈRE: «Les caractères» ou Les moeurs de ce siècle, d'après l'édition, de MM. G. Servoir et A. Rébelliau).

Il fredone un air du XV^e siècle. Attendez
 Puis, il s'adresse un compliment tout rempli de mesure
 Qui osera dire qu'il n'est pas le plus beau?
 Son coeur n'est-il pas tendre? Il se prend par la taille.
 C'est pour lui un ravissement
 Que dira la jolie marquise?
 Elle luttera, mais sera vaincue
 Qui, madame
 N'est-ce pas écrit?

Son binocle

Nos vieilles moeurs interdisaient au jeune homme pubère de se montrer nu dans le bain, et la pudeur jetait ainsi de profondes racines dans les âmes.

(CICERON: «De la République», traduction Victor POUPIN).

Il le nettoie tous les jours
 C'est un binocle d'argent avec des verres en or fumé
 Il lui a été donné par une belle Dame.
 Se sont des beaux souvenirs! Mais...
 Une grande tristesse règne sur notre ami:
 Il a perdu l'étui de ce binocle!

TRES VALSES DISTINGUIDOS DEL PRECIOSO DELICADO

Su cintura

Los que perjudican la reputación o la fortuna de los otros, antes que perder la ocasión de decir alguna agudeza, merecen una pena infamante.

Esto nunca ha sido dicho, y yo me atrevo a decirlo.

(*LA BRUYÈRE: «Los caracteres» o Las costumbres de este siglo.*)

El tararea una melodía del siglo XV.

Después, se echa un cumplido lleno de medida.

¿Quién se atreverá a decir que no es el más hermoso?

¿Acaso su corazón no es sensible? Se coge por la cintura.

Se siente como arrobado

¿Qué dirá la bella marquesa?

Ella luchará, pero será vencida

Sí, señora

¿Acaso no estaba escrito?

Su binóculo

Nuestras viejas costumbres prohíben a los jóvenes púberes mostrarse desnudos en el baño, y así el pudor echa profundas raíces en sus almas.

(*CICERON: «La República».*)

Los limpia todos los días

Es un binóculo de plata con cristales de oro ahumado

Se lo regaló una bella dama.

¡Qué buenos recuerdos! Pero...

Una gran tristeza invade a nuestro amigo:

¡Ha perdido el estuche de su binóculo!

Ses jambes

Le premier soin du propriétaire, quand il est arrivé à sa ferme, doit être de saluer ses Pénates domestiques; puis la même jour, s'il en a le loisir, qu'il fasse le tour de son domaine; qu'il voie l'état des cultures; les travaux achevés, ceux qui ne le sont pas.

(CATON: «*De re rustica*», traduction A. JEANROY et A. PUECH).

Il en est très fier
Elles ne dansent que des danses de choix
Ce sont de belles jambes plates
Le soir, elles sont vêtues de noir
Il veut les porter sous son bras
Elles glissent, toutes mélancoliques
Les voici indignées, très colère
Souvent, il les embrasse et les met à son cou
Combien il est bon pour elles!
Energiquement, il refuse d'acheter des jambières:
Une prison! dit-il.

Sus piernas

El primer cuidado de todo propietario, cuando llega a su hacienda, debe ser el saludar a los Penates domésticos; después, ese mismo día, si le queda tiempo libre, será dar una vuelta por su propiedad; que vea el estado de los cultivos, los trabajos que han sido terminados y los que no lo están.

(CATON: «*De re rustica*».)

El está muy orgulloso
Ellas nada más bailan que bailes elegidos
Son unas bellas piernas planas
Por la noche se visten de negro
Quiere llevarlas debajo del brazo
Se deslizan melancólicas
Ahora indignadas, muy enfadadas
A veces las abraza y se las cuelga al cuello.
¡Qué agradable es para ellas!
Enérgicamente rehusa ponerlas polainas:
¡Una prisión!, dice.

HEURES SÉCULAIRES & INSTANTANÉES

A sir William Gran-Plumot, je dédie agréablement ce recueil. Jusqu'ici, deux figures m'ont surpris: Louis XI & sir William: le premier, par l'étrangeté de sa bonhomie; le second para sa continuelle immobilité. Ce m'est un honneur de prononcer, ici, les noms de Louis XI & de sir William Grant-Plumot.

Obstacles venimeux

Cette vaste partie du monde n'est habitée que par un seul homme: un nègre. Il s'ennuie à mourir de rire. L'ombre des arbres millénaires marque 9h. 17. Écoutez. Les crapauds s'appellent para leur nom prope. Pour mieux penser, le nègre tient son cervelet de la main droite, les doigts de celle-ci écartés. De loin, il semble figurer un physiologiste distingué. Quatre serpents anonymes le captivent, suspendus aux basques de son uniforme que déforment le chagrin et la solitude réunis. Sur le bord du fleuve, un vieux palétuvier lave lentement ses racines, répugnantes de saleté. Ce n'est pas l'heure du berger.

Crépuscule matinal (de midi)

Le soleil s'est levé de bon matin et de bonne humeur. La chaleur sera au dessus de la normale, car le temps est préhistorique et à l'orage. Le soleil est tout en haut du ciel; il a l'air d'un bon type. Mais ne nous y fions pas. Peut-être va-t-il brûler les récoltes ou frapper un grand coup: un coup de soleil. Derrière le hangar, un boeuf mange à sa rendre malade.

Affolements granitiques

L'horloge du vieux village abononné va, elle aussi, frapper un grand coup: le coup de treize heures. Une pluie les grands bols antédiluvienne sort des nuages de poussière; ricaneurs se tirent par les branches; tandis que les rudes granits se bousculent mutuellement et ne savent aù se mettre pour être encombrants. Treize heures vont sonner, sous les traits représentatifs de: Une heure de l'après-midi. Hélas! ce n'est point l'heure légale.

HORAS SECULARES & INSTANTANEAS

A sir William Grant-Plumot, yo dedico con agrado este recuerdo. Hasta ahora, dos figuras me han sorprendido: Luis XI & sir William; el primero, por la extrañeza de su Ingenuidad; el segundo, por su continua inmovilidad. Es un honor para mí pronunciar aquí los nombres de Luis XI & sir William Grant-Plumot.

Obstáculos venenosos

Esta vasta parte del mundo sólo está habitada por un solo hombre: un negro. Se aburre que es de morir de risa. La sombra de los árboles milenarios señala las 9 horas 17. Escuchad. Los sapos se llaman por su propio nombre. Para pensar mejor, el negro tiene su cerebelo en la mano derecha, los dedos de ésta abiertos. De lejos parece un fisiólogo distinguido. Cuatro serpientes anónimas le cautivan, suspendidas a los faldones de su informe que deforman la congoja y la soledad reunidas. A la orilla del río un viejo mango va lavando despacio sus raíces de una suciedad repelente. No es la hora del lucero del alba.

Crepúsculo matinal (de mediodía)

El sol se ha levantado temprano y de buen humor. El calor será por encima de lo normal, pues el tiempo es prehistórico y tormentoso. El sol está en lo alto del cielo; tiene un aspecto bonachón. Pero no nos fiemos. Puede que queme las cosechas o dé un gran golpe: un golpe de sol (insolación). Detrás del hangar, un buey come hasta ponerse malo.

Enloquecimientos graníticos

El reloj del viejo pueblo abandonado va, también, a dar un gran golpe: el golpe de las trece horas. Una lluvia, los grandes bosques antdiluviana sale de las nubes de polvo; burlones van saltando por la ramas: mientras que los rudos granitos se atrepellan mutuamente y no saben donde meterse para estorbar más. Van a tocar las trece horas, bajo el aspecto de: la una de la tarde. ¡Ayl ésta no es, en absoluto, la hora legal.

(A quiconque:

Je defends de lire, à haute voix, le texte, durant le temps de l'exécution musicale. Tout manquement a cette observation entraînerait ma juste indignation contre l'outrecuidant.

Il ne sera accordé aucun passe-droit.)

(A todos:

Yo prohíbo leer, en voz alta, el texto, durante la interpretación musical. Cualquier desacato a esta advertencia llevará consigo mi justa indignación contra el presuntuoso que lo haga.

No se concederá ninguna licencia especial.)

LUDIONS (Texto de LÉON-PAUL FARGUE)**Air du rat**

Abi Abirounére
Qui que tu n'étais don?
Une blanche monère
Un jo Un joli goulifon
Un oeil Un oeil à son pépère
Un jo Un joli goulifon.

Spleen

Dans un vieux square où l'océan
Du mauvais temps met son séant
Sur un banc triste aux yeux de pluie
C'est d'une blonde
Rosse et gironde
Que tu t'ennuies
Dans ce cabaret du Néant
Qu'est notre vie?

La Grenouille américaine

La gouénouille ameouicaine
Me regarde par dessus
Ses bésicles de futaine
Ses yeux sont des grogs massus
Dépourvus de joli taine
Je pense à Casadesus
Qui n'a pas fait de musique
Sur cette scène d'amour
Dont le parfum nostalgique
Sort d'une boîte d'Armor.
Argus de table, tu gardes
L'âme du crapaud Vanglor,
O bouillon qui me regardes
Avec tes lunettes d'or...

Air du poète

Au pays de Papouasie
J'ai caressé la Pouasie...

LUDIONS

Canción de la rata

Abi Abirounere
 ¿Qué diablos no eras?
 Una blanca mónera
 Un Bo Un bonito vampirón
 Un ojo El ojito derecho de su abuelito
 Un bo Un bonito vampirón

Aburrimiento

En una vieja plazoleta donde el océano
 Del mal tiempo toma asiento
 Sobre un banco triste con mirada de lluvia
 ¿Es de una rubia
 Malvada y bien plantada
 De la que tienes nostalgia
 En esa taberna de la Nada
 Que es nuestra vida?

La rana americana

La rana americana
 Me mira por encima
 De sus antiparras de fustán
 Sus ojos son unos grops que te dejan grogi
 Desprovistos de bello azogue
 Pienso en Casadesus
 Que no compuso música
 Sobre esta escena de amor
 Cuyo perfume nostálgico
 Sale de una caja de Amour.
 Argos de Juguete, tu guardas
 El alma del sapo Vanglor,
 Oh borbotón que me miras
 Con tus gafas de oro...

Cancioncilla del poeta

En el país de Papuesía
 Acaricié a la Puesía...

La grâce que je vous souhaite
C'est de n'être pas Papouète.

Chanson du chat

Il est une bête
Tili petit n'enfant
Tirelan
C'est une byronnette
La beste à sa moman
Tirelan
Le peu Ti nan faon c'est un ti blan-blanc
Un petit
Potasson
C'est mom goret, c'est mom pourçon
mom petit potasson petit potasseau.

Il saut'sur le fenêtre.
Et groume du museau
Tirelo
Pasqu'il voit sur la crête
S'decouper les oiseaux
Tirelo
Le petit n'en faut c'est un ti bloblo
Un petit
Potaçao
C'est mon goret, c'est mon pourceau
mon petit potasson petit potasseau.

La gracia que yo os deseo
Es no ser un Papueta.

Canción del gato

Es un bichito
Tilín pequeño ñiño
Tirelán

Es una bíroneslta
El bichito de su mamá
Tirelán

El peque Tin infantillo es un ti blan blan
Un pequeño
Potasson

Es mi cochino, es mi cerditón
Mi pequeño potasson pequeño potasó.

Salta sobre la ventana.

Y arruga el hocico

Tírelo

Porque en lo alto del tejado

Asoman los pájaros

Tírelo

El pequeño peque ñon frescón es un peque ñon ñon

Un pequeño

Patacao

Es mi guarrete, es mi cerdito

mi pequeño patapón pequeño patasó.

BALLADE VOM ANGENEHMEN LEBEN

(aus der *Dreigroschenoper*. BERTOLT BRECHT)

*Da preist man uns das Leben großer Geister
Das lebt mit einem Buch und nichts im Magen
In einer Hütte, daran Ratten nagen.*

*Mir bleibe man vom Leib mit solchem Kleister!
Das simple Leben lebe, wer da mag!*

Ich habe (unter uns) genug davon.

Kein Vögelchen von hier bis Babylon

Verträge diese Kost nur einen Tag.

Was hilft da Freiheit? Es ist nicht bequem.

Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!

Die Abenteurer mit dem kühnen Wesen

Und ihrer Gier, die Haut zu Markt zu tragen

Die stets so frei sind und die Wahrheit sagen

Damit die Spießherren was Kühnes lesen:

Wenn man sie sieht, wie das am Abend friert

Mit kalter Gattin stumm zu Bette geht

Und horcht, ob niemand klatscht und nichts versteht

Und trost los in das Jahr fünftausend stiert.

Jetzt frag'ich Sie nur noch: ist das bequem?

Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!

Ich selber könnte mich durchaus begreifen

Wenn ich mich lieber groß und einsam sähe

Doch sah ich solche Leute aus der Nähe

Da sagt ich mir: Das mußt du dir verkneifen.

Armut bringt außer Weisheit auch Verdruß

Und Kühnheit außer Ruhm auch bitter Mühen.

Jetzt warst du arm und einsam, weis und kühn

Jetzt machst du mit der Größe aber Schluß.

Dann löst sich ganz von selbst das Glücksproblem:

Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm!

BALADA DE LA BUENA VIDA

(de *La Opera de Perra Gorda*. BERTOLT BRECHT)

Nos ensalzan la vida de los grandes genios
que viven, con un libro y el estómago vacío,
en una cabaña, en la que roen las ratas.

¡A mí que no me vengan con esas historias!

Yo —entre nosotros— estoy de ella hasta la coronilla

Ningún pajarito, desde aquí a Babilonia,

soportaría esto un solo día.

¿Para qué sirve la libertad? No es nada cómoda.

¡Sólo vive bien quien vive en la opulencia!

Los aventureros, con su osadía

y su ansia por vender su piel,

siempre tienen la libertad de decir lo que piensan,
para que los burgueses lean algo atrevido.

Cuando se les ve tiritar por la noche

y acostarse mudos, con su esposa fría

y escuchar, recelosos, si alguien cuchichea sin entender,

y poner sus ojos, sin esperanza, en el año cinco mil, yo les

pregunto, simplemente: ¿es esto cómodo?

¡Sólo vive bien quien vive en la opulencia!

A mí mismo me comprendería mejor

si me viera grande y solitario,

pero al contemplar a esa gente de cerca,

me digo: Tienes que renunciar a esto.

La pobreza aporta sabiduría, pero también disgustos;

y la osadía, junto a la fama, amarguras.

Si fuiste pobre, solitario, sabio y osado,

pon punto final a la grandeza.

Entonces se resuelve por sí mismo

el problema de la felicidad:

¡Sólo vive bien quien vive en la opulencia!

BARBARA-SONG

(aus der *Dreigroschenoper*. BERTOLT BRECHT)

*Einst glaubte ich, als ich noch unschuldig war
Und das war ich einst grad so wie du
Vielleicht kommt auch zu mir einmal einer
Und dann muß ich wissen, was ich tu.
Und wenn er Geld hat
Und wenn er nett ist
Und sein Kragen ist auch werktags rein
Und wenn er weiß, was sich bei einer Dame schickt
Dann sage ich ihm «Nein».
Da behält man seinen Kopf oben
Und man bleibt ganz allgemein.
Sicher schien der Mond die ganze Nacht
Sicher wird das Boot am Ufer festgemacht
Aber weiter kann nichts sein.
Ja, da kann man sich doch nicht nur hinlegen
Ja, da muß man kalt und herzlos sein.
Ja, da könnte so viel geschehen
Ach, da gibt's überhaupt nur: Nein.*

*Der erste, der kam, war ein Mann aus Kent
Der war, wie ein Mann sein soll.
Der zweite hatte drei Schiffe in Hafen
Und der dritte war nach mir toll.
Und als sie Geld hatten
Und als sie nett waren
Und ihr Kragen war auch werktags rein
Und als sie wußten, was sich bei einer Dame schickt
Da sagte ich ihnen «Nein».
Da behielt ich meinen Kopf oben
Und ich blieb ganz allgemein.
Sicher schien der Mond die ganze Nacht
Sicher ward das Boot am Ufer losgemacht
Aber weiter konnte nichts sein.
Ja, da kann man sich doch nicht nur hinlegen
Ja, da muß ich kalt und herzlos sein.
Ja, da könnte doch viel geschehen
Aber da gibt's überhaupt nur: Nein.*

CANCION DE BARBARA

(de *La Opera de Perra Gorda*. BERTOLT BRECHT)

Antes pensaba, cuando aún era inocente
—y lo fui una vez igual que tú—
que quizá también un día se me acercase un hombre
y entonces tendría que saber cómo actuar.

Aunque tenga dinero,
aunque sea simpático,
aunque también los días de trabajo
lleve limpio el cuello de su camisa,
aunque sepa tratar a una dama,
le diré: ¡No!

Así no se pierde la cabeza
y se mantiene una distante.
Seguro que la luna brillaba toda la noche,
seguro que la barca fue amarrada a la orilla,
pero más lejos no se puede ir.

Sí, no puede una entregarse sin más;
sí, tengo que ser fría y sin corazón;
sí, podría suceder mucho.

Así que no se puede decir más que: ¡No!

El primero que llegó fue un hombre de Kent,
y era un hombre como un hombre debe ser.
El segundo tenía tres barcos en el puerto,
y el tercero estaba loco por mí.

Y como tenían dinero
y eran simpáticos
y también los días de trabajo
llevaban limpio el cuello de su camisa
y sabían tratar a una dama,
les dije: ¡No!

No perdí la cabeza
y mantuve la distancia.
Seguro que la luna brillaba toda la noche,
seguro que la barca se alejaba de la orilla,
pero más lejos no podía ir.

Sí, no podía una entregarse sin más;
sí, tuve que ser fría y sin corazón;
sí, podría haber sucedido mucho.

Así que no pude decir más que: ¡No!

*Jedoch eines Tages, und der Tag war blau
Kam einer, der mich nicht bat
Und er hängte seinen Hut an den Nagel in meiner Kammer
Und ich wußte nicht, was ich tat.
Und als er kein Geld hatte
Und als er nicht nett war
Und sein Kragen war auch am Sonntag rein
Und als er nicht wußte, was sich bei einer Dame schickt
Zu ihm sagte ich nicht «Nein».
Da behiel ich meinen Kopf nicht oben
Und ich blieb nicht allgemein.
Ach, es schien der Mond die ganze Nacht
Ach ward das Boot am Ufer losgemacht
Und es konnte gar nicht anders sein!
Ja, da muß man sich doch einfach hinlegen
Ach, da kann man doch nicht kalt und herzlos sein.
Ach, da mußte so viel geschehen
Ja, da gab's überhaupt kein Nein.*

Pero un día, un día de cielo azul,
llegó uno que no me rogó,
y colgó su sombrero en un clavo
de la pared de mi cuarto
y yo ya no supe lo que hacía.
Y aunque no tenía dinero
y no era simpático
y aunque el cuello de su camisa
incluso los domingos estaba sucio,
y aunque no sabía tratar a una dama,
a él no le dije: ¡No!
Perdí la cabeza
y no mantuve la distancia.
¡Ay!, la luna brilló durante toda la noche,
y la barca fue alejada de la orilla,
y no pudo haber sucedido de otro modo.
Sí, una tenía sencillamente que entregarse;
sí, no se podía ser fría y sin corazón.
¡Ay!, tenía que suceder mucho.
Sí, no existía un solo: ¡No!

SEERAÜBER-JENNY

(aus der *Dreigroschenoper*. BERTOLT BRECHT)

*Meine Herren, heute sehen Sie mich Gläser abwaschen
Und ich mache das Bett für jeden.*

Und Sie geben mir einen Penny und ich bedanke mich schnell

Und Sie sehen meine Lumpen und dies lumpige Hotel

Und Sie wissen nicht, mit wem Sie reden.

Aber eines Abends wird ein Geschrei sein am Hafen

Und man fragt: Was ist das für ein Geschrei?

Und man wird mich lächeln sehn bei meinen Gläsern

Und man sagt: Wims lächelt die dabei?

Und ein Schiff mit acht Segeln

Und mit fünfzig Kanonen

Wird liegen am Kai.

Man sagt: Geh, wisch deine Gläser, mein Kind

Und man reicht mir den Penny hin.

Und der Penny wird genommen

Und das Bett wird gemacht.

(Es wird keiner mehr drin schlafen in dieser Nacht.)

Und Sie wissen immer noch nicht, wer ich bin.

Aber eines Abends wird ein Getös sein am Hafen

Und man fragt: Was ist das für ein Getös?

Und man wird mich stehen sehn hinterm Fenster

Und man sagt: Was lächelt die so böß?

Und das Schiff acht Segeln

Und mit fünfzig Kanonen

Wird beschießen die Stadt.

Und es werden kommen hundert gen Mittag an Land

Und werden in den Schatten treten

Und fangen einen jeglichen aus jeglicher Tür

Und legen ihn in Ketten und bringen ihn zu mir

Und fragen: Welchen sollen wir töten?

Und an diesem Mittag wird es still sein am Hafen

Wenn man fragt, wer wohl sterben muß.

Und dann werden Sie mich sagen hören: Alle!

Und wenn dann der Kopf fällt, sag ich: Hoppla!

Und das Schiff mit acht Segeln

Und mit fünfzig Kanonen

Wird entschwinden mit mir.

JENNY DE LOS PIRATAS(de *La Opera de Perra Gorda*. BERTOLT BRECHT)

Señores: hoy me ven ustedes lavar vasos

y hacer las camas de todos.

Si me dan un penique, les doy las gracias.

Ustedes ven mis harapos y este miserable hotel

y no saben con quién hablan.

Pero una noche habrá griterío en el puerto

y se preguntarán unos a otros: ¿Qué significan estos gritos?

Y me verán sonreír junto a mis vasos.

Y dirán: ¿Por qué sonrío ésta?

Y habrá en el puerto

un navio con ocho velas

y cincuenta cañones.

Y me dirán: ¡Ea, vete con tus vasos, hijita!

Y me entregarán un penique.

Y cogeré el penique

y haré las camas

(aunque nadie duerma en ellas esa noche).

Pero seguirán sin saber quién soy yo.

Porque esta noche habrá ruido en el puerto

y se preguntarán unos a otros: ¿Qué significa ese ruido?

Y me verán tras la ventana

y dirán: ¿Por qué sonrío tan maliciosamente?

Y un navio con ocho velas

y cincuenta cañones

bombardeará la ciudad.

Al mediodía desembarcarán cien hombres

y avanzarán en la sombra

y apresarán a todos los de cualquier puerta

y los encadenarán y llevarán a mi presencia

y preguntarán: ¿A quién matamos?

Y esa tarde habrá silencio en el puerto,

cuando pregunten quién deberá morir.

Y entonces me oirán decir: ¡Todos!

Y cuando rueden las cabezas, diré: ¡Olé!

Y el navio con ocho velas

y cincuenta cañones

se elejará llevándome con él.

WAS DIE HERREN MATROSEN SAGEN

(aus *Happy End*. BERTOLT BRECHT)

*Hallo, jetzt fahren wir nach Birma hinüber
Whisky haben wir ja noch genügend dabei
Und Zigarre rauchen wir Henry Clay
Und die Mädels sind wir ja auch schon über.
Na, da sind wir eben jetzt so frei (bis).
Denn andere Zigarren, die rauchen wir nicht
Und weiter wie Birma reicht dem Kasten der Rauch nicht
Und einen lieben Gott, den brauchen wir nicht
Und einen Anstand, den brauchen wir auch nicht.
Na also, good-bye!*

*Und das segelt so hin - und das kommt auch mal an
Und ein lieber Gott läßt sich nicht blicken.
Und dem lieben Gott, dem liegt vielleicht auch gar nichts daran
Und wenn, dann muß er sich drein schicken.
Na also, good-bye!*

*Mit Mensch-bei-mir-nicht und Na-wat-denn-mein-Sohn
Und fehlt's wo, dann laß mich's nur wissen
Und 'ne feinere Regung nicht um 'ne Million
Da wird eben auf alles gepfiffen.*

*Und das Meer ist blau, so blau - und das geht alles seinen
Gang*

*Und wenn die Chose aus ist, dann fängt's von vorne an.
Und das Meer ist blau, so blau - und das geht ja auch
noch lang*

Und das Meer ist blau, so blau - und das Meer ist blau.

LO QUE DICEN LOS SEÑORES MARINEROS

(de *Happy End*. BERTOLT BRECHT)

Ahora navegamos hacia Birma, al otro lado.
Todavía tenemos whisky bastante,
fumamos cigarros «Henry Clay»
y las chicas ya las hemos olvidado.
Para nosotros, ahora, mayor libertad no hay.
Pues no fumamos otros cigarros,
ni el humo llevará a este cajón más allá,
ni un buen Dios necesitamos,
ni tampoco ser bien educados.
Entonces, pues: «¡good bye!»

Y esto navega así hacia allá - y esto también llegará
sin que un buen Dios se deje ver.
Al buen Dios quizá nada le importe
y, si no, tendrá que aceptarlo como es.
Entonces, pues: «¡good bye!»

Dichos como Qué-pasa-hijo-mío, Estoy-a-tu-lado,
Si algo falta sólo tienes que decirlo,
deseos más finos, incluso, si no cuestan demasiado,
de todo precisamente se han burlado.

Y el mar es azul, tan azul, y todo sigue su camino

Y cuando el asunto ha terminado se comienza por el
principio

Y el mar es azul, tan azul - y esto ya resulta también
aburrido

Y el mar es azul, tan azul - y el mar es azul.

SURABAYA-JOHNNY

(aus *Happy End*. BERTOLT BRECHT)

Ich war jung, Gott, erst rechzehn Jahre

Du kames von Birma herauf

Und sagtest, ich solle mit dir gehen

Du kämest füt alles auf.

Ich fragte nach deiner Stellung

Du sagtest, so wahr ich hier steh

Du hättest zu tun it der Eisenbahn

Und nichts zu tun mit der See.

Du sagtest viel, Johnny

Kein Wort war wahr, Johnny

Du hast mich betrogen, Johnny, in der ersten Stund

Ich hasse dich so, Johnny

Wie du dastehst und grinst, Johnny

Nimm die Pfeife aus dem Maul, du Hund.

Surabaya-Johnny, warun bist du so roh?

Surabaya-Johnny, mein Gott, ich liebe dich so.

Surabaya-Johnny, warum bin ich nicht froh?

Du hast kein Herz, Johnny, und ich liebe dich so.

SURABAYA-JOHNNY

(de *Happy End*. BERTOLT BRECHT)

Yo era joven. ¡Dios, sólo dieciséis años!

Tú subiste desde Birma

y dijiste que debía ir contigo,

y que tú responderías de todo.

Te pregunté por tu trabajo

y dijiste, tan verdad como que estoy aquí,

que nada tenías que ver con el ferrocarril

y nada que ver con el mar.

Dijiste muchas cosas, Johnny

y ninguna palabra era verdad, Johnny.

Me has engañado, Johnny, desde el primer momento.

Te odio viéndote así, Johnny,

de pie y sonriendo irónico, Johnny.

¡Quítate la pipa del hocico, perro!

Surabaya-Johnny, ¿por qué eres tan grosero?

Surabaya-Johnny, ¿por qué, Dios mío, te quiero así?

Surabaya-Johnny, ¿por qué no estoy alegre?

¡No tienes corazón, Johnny, y yo te quiero así!

MORITAT

(aus der *Dreigroschenoper*. BERTOLT BRECHT)

*Und der Haifisch, der hat Zähne
Und die trägt er im Gesicht
Und Macheath, der hat ein Messer
Doch das Messer sieht mann nicht.*

*An 'nem schönen blauen Sonntag
Liegt ein toter Mann am Strand
Und ein Mensch geht um die Ecke
Den man Mackie Messer nennt.*

*Und Schmul Meier bleibt verschwunden
Und so mancher reiche Mann
Und sein Geld hat Mackie Messer
Dem man nichts beweisen Kann.*

*Jenny Towler ward gefunden
Mit 'nem Messer in der Brust
Und am Kai geht Mackie Messer
Der von allem nichts gewußt.*

*Und das große Feuer in Soho
Sieben Kinder und ein Grei -
In der Menge Mackie Messer, den
Man nicht fragt und der nichts weiß.*

*Und die minderjährige Witwe
Deren Namen jeder weiß
Wachte auf und war geschändet -
Mackie, welches war dein Preis?*

MORITAT**(LA COPLA DE MACKIE PUÑALES)**

(de la *Opera de Perra Gorda*. BERTOLT BRECHT)

El tiburón tiene dientes
y los lleva en su cara;
y Macheath tiene un puñal,
pero el puñal no puede verse.

Un hermoso domingo azul,
yace un cadáver sobre la playa,
y un hombre a quien llaman Mackie Puñales
dobla una esquina.

Y nada se sabe del señor Meier
ni de otros ricachones
cuyo dinero tiene Mackie Puñales
sin que pueda ser comprobado.

A Jenny Towler la encontraron
con un puñal en el pecho,
y Mackie Puñales deambula por el muelle
como si nada supiera.

Y el gran incendio de Soho,
donde murieron siete niños y un anciano...
Entre el gentío se encontraba Mackie Puñales,
a quien no se pregunta y quien nada sabe.

Y la viuda joven,
cuyo nombre todo el mundo conoce,
que se despertó violada.
Mackie, ¿cuál fue tu precio?

Los textos de E. Satie han sido traducidos por Lilaya Arguello.

Los textos de las canciones de K. Weill han sido traducidos por Karen Seseman (La Opera de Perra Gorda. Edit. Ayma, 1965) excepto los de las canciones cuarta y quinta que lo han sido por Pablo Martínez.

CICLO DE MUSICA PARA UNA EXPOSICION
MONDRIAN

3

ALBERTO GIMENEZ-ATTENELLE
(Piano)

Miércoles, 3 de febrero de 1982. 19,30 horas

Antes de hablar de mi retorno a la actividad, después de esta larga y penosa enfermedad, debo volver atrás para señalar una obra que había yo compuesto inmediatamente después de haber terminado mi partitura del *Soldado* y que, aunque de modestas dimensiones, es significativa, dada la apetencia que tenía yo entonces por el jazz y que surgió de una manera estrepitosa en cuanto terminó la guerra. A petición mía me enviaron un montón de esa música que me encantó por su aspecto realmente popular y por la frescura y el corte todavía desconocido de su medida con un lenguaje musical que refleja ostensiblemente su origen negro. Estas impresiones me surgieron de la idea de trazar un exponente tipo de esta nueva música de baile dándole la importancia de un fragmento de concierto, igual que lo habían hecho en otros tiempos los contemporáneos para el minueto, el vals, la mazurca, etc. Eso es lo que me hizo componer mi *Rag Time*.

Stravinsky

PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

El influjo del jazz

E. SATIE

La Diva de l' Empire

J. GUINJOAN

Suite Moderna (1960)

Moderato-Allegro

Slow

Presto

A. COPLAND

Four Piano Blues

Freely poetic

Soft and languid

Muted and sensuous

With bounce

I. STRAVINSKY

Rag Time

PROGRAMA

TERCER CONCERTO

El influjo del jazz

II

G. GERSWHIN

Preludios

Allegro ben ritmato e decisivo

Andante con moto e poco rubato

Allegro ben ritmato e decisivo

G. GERSWHIN

Rhapsody In blu

Participantes

PRIMER CONCIERTO

PEDRO ITURRALDE

Pedro Iturralde nace en Falces (Navarra) y desde muy temprana edad se inicia en los estudios musicales. A la edad de nueve años, debuta como saxofón en la Banda Municipal de su ciudad natal. Cursa la carrera de Saxofón en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, así como también estudia Clarinete, Violín y Armonía.

Después de una gira de varios años por el extranjero, regresa a España fijando su residencia en Madrid, actuando regularmente en el W. Jazz Club con importantes jazzistas americanos y europeos.

Actúa en varias ocasiones para la UER con la «All Star Big Band» europea. Participa en el Festival de Jazz de Berlín de 1967, con su sexteto de «Flamenco Jazz» obteniendo la crítica más favorable por Leonard Feather («Dow Beat», 11 enero 1968) y grabando tres L.P. Sus composiciones «Like Coltrane» y «Toy» son premiadas en el Concurso Internacional de Composición de Temas de Jazz de Monaco en 1972 y 1978 respectivamente.

En 1973, es becado por el Berklee College of Music de Boston donde estudia «arranging» con Herby Pomeroy y Saxofón con Joseph Viola, actuando en el Berklee Performance Centre con el quinteto de la Facultad, y en los conciertos «Dosecientos años de historia del Jazz en América» con la «All Star Faculty Big Band».

Ha colaborado como solista con la Orquesta Nacional de España y la Sinfónica de la RTV, bajo la dirección de Sergiu Celibidache, Igor Markevitch, Rafael Frubeck de Burgos, etc... Actualmente es profesor de Saxofón del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y solista de Jazz en activo.

Es el único saxofonista español incluido en el *Dictionnaire du Jazz*, editado por Larousse (París 1967).

JEAN LUC VALLET

Jean Luc Vallet, afincado en Madrid desde 1970, nació en la ciudad francesa de Orleans.

En los Estados Unidos forma parte de los conjuntos de Albert Ayler (uno de los revolucionarios de la música negra americana), y permaneció durante un largo periodo con el saxofonista alto Gary Bartz (quien luego se unió a Miles Davis y Art Blacky). En el año 1971 empieza a tocar en el W. Jazz Club de Madrid, para luego recorrer todos los clubs de Jazz de la capital con las estrellas locales y de paso: Pedro Iturralde, Tete Montolú (a dos pianos y sección rítmica), Donna Hightower, Eric Peter, Slide Hampton, Pony Poindexter...

Desde hace un par de años, Jean Luc Vallet actúa con su propio trío, proyectando un sonido personal y potente en el cual se combina su imaginación con su refinada personalidad musical.

Junto con Peer Wyboris (batería) y Horacio Fumero (contrabajo), constituye la sección rítmica en los conciertos del cuarteto de Pedro Iturralde.

HORACIO FUMERO

Nace en Cañada Rosquín (Argentina). Comienza sus estudios en el Conservatorio Municipal de Buenos Aires. Paralelamente forma parte de distintos grupos. En 1973 conoce a Gato Barbieri, con quien realiza giras por el país, graba dos LP (Chapter One, Chapter Two) y viaja a Suiza para participar en el Festival de Montreaux 73. Fija su residencia en Ginebra, donde cursa estudios superiores de contrabajo, armonía, etc., en el Conservatorio de dicha ciudad.

Desde 1980 reside en España y a principios de 1981 pasa a formar parte del cuarteto de Pedro Iturralde.

PEER WYBORIS

Peer Wyboris nace en Brandis (Alemania) y pasa su niñez en Berlín, donde a los dieciséis años de edad comienza sus estudios con el percusionista de la Filarmónica de Berlín H. Ladenthin. Dos años más tarde empieza a tocar la batería en los clubs de Jazz de Berlín, donde se encuentra con grandes figuras del Jazz americano. A los diecinueve años de edad sale a Francia y viaja por Europa y Africa. De regreso a Alemania, encuentra a Pedro Iturralde, con quien trabaja en Alemania, España, Grecia y Turquía. Regresa a España fijando su residencia en Madrid y actuando en el W. Jazz Club con Pedro Iturralde, Donald Byrd, Booker Ervin, Lee Konitz, Don Byas, Dexter Gordon y Pony Poindexter, entre otros. Graba los tres LP de Jazz Flamenco de Pedro Iturralde. Se desplaza a Barcelona y forma parte del trío de Tete Montolú, acompañando a gran variedad de artistas de Jazz de paso por Cataluña, como Art Farmer, Slide Hampton, Lucky Thompson, etc... y grabando diversos discos.

SEGUNDO CONCIERTO

ESPERANZA ABAD

Nació en Mora (Toledo). Estudió en el Real Conservatorio de Música y Arte Dramático de Madrid, obteniendo los premios «Fin de Carrera» y «Lucrecia Arana» en las especialidades de canto y declamación. Amplía sus conocimientos en Italia y posteriormente comienza una labor de Investigación en la música vocal de todas las épocas, trabajando junto a grupos como Cannon (una experiencia donde se mezclaban elementos teatrales, dramáticos y musicales) o el grupo LIM. Colabora también con Diabolus in Musica, Koan, Bartok, Solistas de Madrid, etc., y desarrolla cursos sobre posibilidades vocales en universidades, Instituto de Barcelona, Instituto Alemán y diversos centros docentes. Por esta labor de investigación ha sido invitada por el Roy Hart Theatre (Francia) y el Théâtre Divers (Lieja).

En el ámbito estrictamente musical, Esperanza Abad ha transitado desde la música antigua hasta las estéticas más vanguardistas, estrenando más de sesenta obras de autores españoles y extranjeros. Ha grabado para Radio Nacional, TVE, BBC de Londres y para diversas casas discográficas.

De sus actuaciones, merecen especial mención la del Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (Atenas 1979), o su representación en Francia (París Lectoure); Alemania (Bonn); Italia (Roma); Bélgica, y en España su participación en los famosos festivales de Granada, San Sebastián, Cuenca, Barcelona, Bilbao, La Coruña, etc. Como miembro del Equipo 40 de Música y Teatro ha realizado un gira por las Universidades más importantes de los EE.UU. con recitales sobre poesía y música de Juan del Encina y Francisco de Quevedo, recitales estos que llevó a diversas ciudades españolas.

Recientemente su labor pedagógica se ha intensificado en Valencia con cursillos de técnica vocal y en Madrid en el Laboratorio de Teatro TEC.

SOLEDAD BORDAS

Estudió piano en el Real Conservatorio de Madrid con doña Carmen Díez y en Lucerna con Horszowaky y posteriormente, en Madrid, con Emmanuele Ferrer.

Ha sido encargada de cátedra en el Conservatorio de Orense. Da conciertos tanto de música clásica como de contemporánea y ha realizado grabaciones para Radio Nacional. En la actualidad se dedica a la música de cámara que alterna con la labor pedagógica.

TERCER CONCIERTO

ALBERTO GIMENEZ-ATTENELLE

Nacido en Barcelona en el año 1937, cursó sus estudios musicales con Frank Marshall, ampliándolos posteriormente con Marcel Ciampi en el Conservatorio de París. Debutó como concertista desde muy joven, registrando diversas grabaciones en discos. A los 19 años participó en el «Concurso Internacional de Ginebra», y entre los años 1960 y 1966 fue premiado en los Concursos Internacionales «Reine Elisabeth» de Bruselas, «Vianna de Motta» de Lisboa, «Orense» y «Río de Janeiro», efectuando numerosos conciertos por España, Europa y Sudamérica.

Ha actuado como solista con las Orquestas «Ciutat de Barcelona», «Nacional de España», «RTVE», «Nacional Belga», «Radio Suiza-Italiana», «ORTF», «Burdeos», etc. Igualmente, ha participado en los Festivales Internacionales de Ostende, Gand, Chiny, Sintra, Barcelona, etc.

En España su labor como solista es incesante, colaborando además con el violinista Gongal Comelles, y formando dúo con el violoncelista Luís Claret. Todas estas actividades son compartidas actualmente con la docencia en «La Escuela de Música de Barcelona», de la cual es fundador, junto a Gerad y Lluís Claret.



FUNDACION JUAN MARCH
Salón de Actos. Castelló, 77. Madrid 6
Entrada libre