



Fundación Juan March

CICLO

MÚSICAS
PARA UNA EXPOSICIÓN
KANDINSKY

OCTUBRE – 2003

Fundación Juan March

CICLO

**MÚSICAS PARA
UNA EXPOSICIÓN
KANDINSKY**

OCTUBRE 2003

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	3
Programa general	5
Introducción general por José Luis García del Busto	9
Notas al programa:	
Primer concierto	11
Segundo concierto	16
Tercer concierto	18
Textos de las obras cantadas	22
Participantes	37

Este ciclo de música, así como las conferencias del prof. Simón Marchán en el Aula abierta "Iconos de la modernidad (Antes y después de Kandinsky)", acompañan a la exposición "Kandinsky, origen de la abstracción" que acaba de ser inaugurada en nuestras salas. Lo hemos hecho otras muchas veces, y volveremos a la programación simultánea de ciclos conjuntos de conferencias, música y exposiciones porque creemos en la utilidad que tienen para disfrutar de una visión global de los acontecimientos, artísticos o no.

En el ciclo de música nos hemos limitado a programar obras de compositores que fueron amigos de Kandinsky y tuvieron los mismos objetivos estéticos, como Schönberg, o que son contemporáneas de las pinturas expuestas. Como el asunto a tratar es el de la disolución de la tonalidad clásica y la búsqueda de nuevas vías, no llegamos al Schönberg dodecafónico de los años veinte (que pertenece a otro momento histórico, el del racionalismo y la Bauhaus) y en cambio programamos hasta tres obras breves del último Liszt en las que la armonía tradicional ya se tambalea. Son un claro anuncio de lo que se avecinaba. Tardorromanticismo, expresionismo, atonalidad por último. Ese es el panorama musical que debe acompañar a esta exposición.

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.



Fotografía con dedicatoria enviada por Kandinsky a Schönberg en 1911

PROGRAMA GENERAL

PRIMER CONCIERTO

I

Franz Liszt (1811-1886)

La lúgubre góndola [Dritter Elegie] (Tercera Elegía), LW A319

Trübe Wolken (Nubes grises), LW A305

Bagatelle ohne Tonart (Bagatela sin tonalidad), LW A338

Arnold Schönberg (1874-1951)

6 Piezas Op. 19

*Leicht, zart (Ligero, delicado)**Langsam (Lento)**Sehr langsam (Muy lento)**Rasch, aber leicht (Rápido, pero ligero)**Etwas rasch (Bastante rápido)**Sehr langsam (Muy lento)***Alban Berg** (1885-1935)

Sonata Op. 1

II

Arnold Schönberg

3 Piezas Op. 11

*Mässig (Moderado)**Mässig (Moderado)**Bewegt (Movido)***Béla Bartók** (1881-1945)

Suite Op. 14

*Allegretto**Scherzo**Allegro molto**Sostenuto***Alexander Scriabin** (1872-1915)

Sonata nº 5 Op. 53

Intérprete: MIRIAM GÓMEZ-MORÁN, *piano*

Miércoles, 15 de Octubre de 2003. 19,30 horas.

SEGUNDO CONCIERTO

I

Max Reger (1873-1916)

Trío en Mi menor, Op. 102

Allegro moderato, ma con passione

Allegretto

Largo

Allegro con moto

II

Arnold Schönberg (1874-1951)

Verklärte Nacht (Noche transfigurada), Op. 4

(versión para trío de Eduard Steuermann)

Intérpretes: TRÍO KANDINSKY

Manuel Porta, *violín*

Amparo Lacruz, *violonchelo*

Emili Brugalla, *piano*

Miércoles, 22 de Octubre de 2003. 19,30 horas.

 TERCER CONCIERTO

I

Arnold Schönberg (1874-1951)

Kammersymphonie, Op. 9

(Versión de Anton Webern para Vl., Fl., Cl., Vc. y Pn.)

II

Arnold Schönberg

Pierrot lunaire, Op. 21

(Recitadora, Fl.-Picc., Cl., Cl. bajo, Vl., Vla., Vc., y Pn.)

1 – *Mondestrunken* (*Borrachera de luna*)

2 – *Colombine* (*Colombina*)

3 – *Der Dandy* (*El dandi*)

4 – *Eine Blasse Wäscherin* (*Una pálida lavandera*)

5 – *Valse de Chopin* (*Vals de Chopin*)

6 – *Madonna* (*Señora*)

7 – *Der kranke Mond* (*Luna enferma*)

8 – *Nacht* (*Noche*)

9 – *Gebet an Pierrot* (*Súplica a Pierrot*)

10 – *Raub* (*Rapiña*)

11 – *Rote Messe* (*Misa roja*)

12 – *Galgenlied* (*Canción de la horca*)

13 – *Entthauptung* (*Decapitación*)

14 – *Die Kreuze* (*Las cruces*)

15 – *Heimweh* (*Nostalgia*)

16 – *Gemeinheit* (*Infamia*)

17 – *Parodie* (*Parodia*)

18 – *Der Mondfleck* (*Luna burlona*)

19 – *Serenade* (*Serenata*)

20 – *Heimfahrt* (*Regreso*)

21 – *O alter Duft* (*Oh, viejo perfume*)

Intérpretes: GRUPO TACTUM

Anna Escala, *recitadora*

Jordi Gendra, *flauta*

Pilar Azagra, *violín* (Pierrot lunaire)

Francisco Castillo, *violín* (Kammersymphonie) y
viola (Pierrot lunaire)

Frederic Miralda, *clarinete*

Pep Mira, *clarinete bajo* (Pierrot lunaire)

Josep Pazos, *violonchelo*

David Casanova, *piano*

Enric Ferrer, *dirección*

Miércoles, 29 de Octubre de 2003. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

La fiesta artística que es contar con la pintura de Kandinsky la refuerza esta Casa –como tantas veces ha hecho– con un ciclo paralelo de conciertos que, en tres jornadas, va a presentar música que se hermana o que sirve para ambientar sonora, intelectual y artísticamente la exposición. Y, como no podía ser de otra forma, es Arnold Schönberg el compositor (¡y también pintor!) en el que se basan estos conciertos.

En la relación Schönberg – Kandinsky, el primero en tender la mano fue el pintor ruso. Éste, establecido en Alemania desde 1896, había asistido, junto a su colega Franz Marc, a un concierto celebrado en Múnich el 1 de enero de 1911, en el que el Cuarteto Rosé tocó los dos *Cuartetos* que Schönberg había escrito hasta entonces y la pianista Etta Werndorff sus *Piezas op. 11*. Impresionado, Kandinsky escribió al compositor una carta admirativa, mostrándose en sintonía artística con él. Schönberg procuró contacto personal con Kandinsky en el verano del mismo año, en el tiempo que pasó en Baviera tras haber acabado su *Tratado de armonía*, y la relación personal y la sintonía artística cuajaron hasta el punto de que tres cuadros de Arnold Schönberg fueron colgados en la exposición inaugural de *Der blaue Reiter*, principio del glorioso movimiento artístico que fundaron Kandinsky y Marc en el mismo año de 1911.

Poco después, Schönberg demostró que tenía en su pensamiento el arte de Kandinsky, aunque fuera en segundo término... Así, en carta a Emil Hertzka (Berlín, 1913), planeando el posible paso a cine de su obra *La mano feliz* –que habría de interpretarse, sin variación alguna, simultáneamente a la proyección del hipotético film–, Arnold Schönberg escribió: “Un pintor (por ejemplo, I. Kokoschka, o II. Kandinsky, o III. Roller) diseñará todas las escenas principales”...

La amistad se mantenía gracias a la correspondencia y a la mutua admiración, pues los encuentros personales no eran frecuentes. En 1922 Schönberg ha tenido noticia de Kandinsky y le escribe en cordialísimo tono: “¿Qué es de su libro *Lo espiritual en el arte*? Pienso en él porque apareció al mismo tiempo que mi *Tratado de Armonía*, del que acabo de enviar a la imprenta una revisión ya muy avanzada”... “¿Le sería posible venir a Austria siquiera una vez? Me agradecería mucho verle. En todo caso, espero volver a oír de usted más a menudo, lo que me hará mucho bien”... Pero esta relación dio un brusco y negativo giro meses después, en 1923: tras ser invitado por Kandinsky a acudir a Weimar para integrarse en los proyectos culturales de la Bauhaus, Schönberg se informó y entendió que en la Bauhaus soplaban vientecillos antisemitas. Alguna de las sospechas se la infundió Alma, la viuda de Mahler, a la sazón señora Werfel.

Profundamente dolido, el compositor vienés escribió a su hasta entonces amigo una carta escueta y dura en la que se deslizaban frases como ésta: “No soy un alemán, un europeo, quizá ni siquiera un ser humano (al menos los europeos prefieren a los peores de su raza antes que a mí), sino que soy judío” (...) “He oído que también un tal Kandinsky ve sólo maldad en los actos de los judíos y que sólo ve lo judío en sus malos actos, y entonces renuncio a toda esperanza de entendimiento. Fue un sueño. Nosotros somos hombres de especies distintas. ¡Definitivamente!” Como cabe imaginar, Kandinsky, sorprendido y tocado, contestó inmediatamente, considerando infundada la acritud de Schönberg. Pero éste insistió: “¡Cómo un Kandinsky puede aprobar que se me insulte; cómo puede él participar en una política que quiere producir la posibilidad de excluirme de mi campo de acción natural; cómo puede él abstenerse de combatir una concepción del mundo cuyo objetivo son noches de San Bartolomé, en cuyas tinieblas no se podrá leer la tablilla que dice que estoy exceptuado!” y, clamando contra el grave peligro que ve en la situación que se había creado en Alemania, escribe frases estremecedoramente lúcidas: “Pero ¿a dónde va a conducir el antisemitismo, sino a actos de violencia?” (insistamos en la fecha de la carta: 1923). Sin embargo, las posturas política y ética de ambos creadores no eran antagónicas y, así, el desencuentro sería pronto felizmente saldado: en el verano de 1927, Arnold Schönberg y Vasili Kandinsky reanudarían su amistad tras coincidir descansando en Pörschach.

Las obras de Schönberg que se interpretan en estos conciertos van, cronológicamente, desde 1899 hasta 1912, si bien la *Sinfonía de cámara op. 9*, de 1906, la escucharemos aquí en la versión instrumental hecha por Webern en 1923, el año del choque entre Schönberg y Kandinsky al que acabamos de referirnos. Cuando, en 1899, el joven maestro vienés compone su impresionante *Noche transfigurada*, el pintor ruso (ocho años mayor) hacía poco que se había establecido en Múnich. Las *Piezas op. 11* ya hemos visto que figuran entre la primerísima música schönbergiana que conoció Kandinsky. Las *Piezas op. 19* son de 1911, el año del encuentro entre los dos artistas, y el *Pierrot lunaire* llegaría meses después...

En cuanto a la música no de Schönberg que se escucha en estos mismos conciertos, mayoritariamente fue concebida en 1907-1908, entre la *Sinfonía de cámara* y las *Piezas op. 11* del vienés: la *Sonata* de Scriabin, la de Berg y el *Trío* de Reger. Por delante, a modo de anticipo y anuncio, se sitúan las misteriosas últimas piezas pianísticas de Liszt y, como obra más moderna, la *Suite* pianística de Bartók. En verdad, es un panorama sonoro apasionante el que se va a disfrutar abajo, tanto como el pictórico que venimos de disfrutar arriba.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Franz LISZT (1811-1886)

La lúgubre góndola*, *Nubes grises* y *Bagatela

Terminando el año de 1882 y durante los primeros días de 1883, Franz Liszt vivió unas semanas en Venecia, alojado en una estancia del palacio Vendramin (jecos de Tiziano!) que previamente había alquilado Wagner. El gran operista moriría unos meses después, cuando su entrañable Liszt, como presintiendo este fin, ya había escrito *La lúgubre góndola*, versión no precisamente “turística”, ni “encantadora” de aquella Venecia marco de íntimas despedidas. Se trata de una pieza magistral, de carácter elegíaco, muy libre de curso formal y cuyo tejido armónico es un prototipo de la modernidad sonora que Wagner y Liszt anunciaron con su música.

En 1881 se data *Nubes grises*, otra de las últimas piezas pianísticas de Liszt que nos admiran por su modernidad sonora y por su enigmático perfil, tan ajeno a la concreción expresiva y al brillo virtuosístico del Liszt más conocido. Un vago sentimiento de melancolía parece recorrer estos pentagramas para dar música intravertida y honda.

Si las dos piezas hasta aquí comentadas muestran a un Liszt avanzado, el Liszt de la *Bagatela* habría que calificarlo casi como visionario. Se trata de una pequeña composición que fue encontrada en Weimar en 1958 y que con toda probabilidad compondría Liszt en aquella ciudad alemana hacia 1885. Es música de un Liszt anciano, escrita para sí mismo; es música de un genial manejador de la materia sonora; en ella el cromatismo se ha extremado hasta disolver por completo cualquier polaridad tonal propia de la armonía funcional. No en vano la pieza recibe el título de *Bagatela sin tonalidad*. El siglo XX estaba cerca, y no es casualidad que a una obra de Liszt nos vayamos a referir en los comentarios a dos de las obras que siguen.

Arnold SCHÖNBERG (1874-1951)

6 Piezas op. 19* y *3 Piezas op. 11

Las *Piezas op. 11* fueron compuestas en 1909: las dos primeras en febrero y la tercera en agosto. Era aquél un momento creador extraordinario del Schönberg treintañero: del mismo 1909

son el ciclo vocal *Libro de los jardines colgantes*, las *5 Piezas para orquesta op. 16* y el monodrama *Erwartung*. Las *3 Piezas op. 11* se estrenaron en Viena el 14 de enero de 1910, siendo intérprete Etta Werndorff (de soltera Marietta Jonasz). Se trata del primer álbum pianístico de Schönberg publicado. Es música en la que el compositor vienés utiliza el total cromático de la escala, lo que conduce a resultados de apariencia sonora “atonal”. Las dos primeras son en movimiento *moderado* (*Mässig*) y las de aspecto formal más tradicional (en la primera se observa el sencillo esquema tripartito y simétrico A-B-A), mientras que la tercera es en tiempo *movido* (*Bewegt*) y la de faz más innovadora, pues la forma no se atiene a molde alguno y, junto al atonalismo también observable en las otras, opta además por el atematismo: su lenguaje la emparenta con alguna de las *5 Piezas para orquesta* antes mencionadas.

Las *6 Piezas op. 19* se compusieron en 1911, entre febrero y junio. En mayo había fallecido Gustav Mahler, referencia fundamental para Schönberg en el primer tramo de su carrera y modelo innegable para alguna de sus obras, singularmente los *Gurre Lieder*. La triste noticia sorprende a Schönberg, sin embargo, en las antípodas de la concepción mahleriana de la música: frente al gigantismo de la gran orquesta y las grandes formas, Arnold Schönberg estaba componiendo, para piano solo, unas piezas de extrema brevedad, aforísticas, muy en la línea que caracterizaba y caracterizó siempre a su colega, amigo y discípulo Anton Webern. En efecto, éstas *6 Piezas* nótese que rondan los seis minutos de duración, mientras que las *3 Piezas op. 11* están en torno a dieciséis... Este modelo de concisión y decantación de la manera musical de Schönberg en aquel momento culmina en la sexta *Pieza*, como un suspiro en el que los comentaristas han querido ver cierta huella fúnebre que, por supuesto, tendría relación con el adiós de Mahler. Las *6 Piezas op. 19* fueron estrenadas por el pianista Louis Closson en Berlín, el 4 de febrero de 1912.

Alban BERG (1885-1935):

Sonata op. 1

La única obra pianística que Berg hizo pasar a catálogo, su *op. 1*, es todavía un trabajo de sus años de aprendizaje: el inevitable *Sonatensatz* o movimiento de sonata. Fue compuesta en el curso 1907-1908. Notemos, para empezar, que no se trata de una sonata en un solo movimiento —a la manera de la *Sonata n.º 5* de Scriabin que veremos luego—, sino de un primer tiempo de sonata... que finalmente quedó sin continuación, considerado válido en sí mismo: todo lo que había que decir había sido dicho, parece que fue la opinión de Arnold Schönberg al aconsejar a su discípulo que presentara la obra

tal cual. El estreno público tuvo lugar en Viena, el 24 de abril de 1911, siendo intérprete Etta Werndorff, la misma pianista que había estrenado el año anterior las *Piezas op. 11* de Schönberg.

La *Sonata op. 1* con la que el joven Alban Berg ingresaba en la madurez responde, como se desprende de lo arriba apuntado, al molde tradicional del *allegro* de sonata: una sección de exposición –que se repite para “fijar” el material temático–, sección de desarrollo –en la que se “explota” este material– y recapitulación –vuelta no literal a la exposición–, más una coda como definitivo remate. Pero, más allá de esta consideración formal, poco hay de tradicional en la música de Berg, que estaba ya inmerso en la búsqueda de un lenguaje propio, hecho a la medida de su personal modo de sentir y vivir la música. Su sensibilidad apasionada –hiperromántica, cabría decir– le llevó de manera natural a tomar como punto de partida el cosmos sonoro, armónico y expresivo de Wagner y, en efecto, observaremos en el curso de la *Sonata* hasta qué punto está presente el cromatismo wagneriano, asociable básicamente al *Tristán*. Del mismo modo, la admiración hacia Schönberg y sus propuestas se dejan notar en la conformación del tema inicial, que procede por saltos de cuarta igual que lo hace el comienzo de la *Sinfonía de cámara op. 9* de su maestro, como tendremos ocasión de recordar en el tercer concierto de este mismo ciclo.

Siendo un Berg incipiente, su personalidad queda ya revelada, es bien patente desde esta su *op. 1*. Sobre ello escribió Theodor W. Adorno con autoridad: “El que busque seriamente el acceso a la música de Berg hará bien en estudiar escrupulosamente las once hojas de la *Sonata para piano*. Bajo el envoltorio sutil y tembloroso de la forma establecida, yace ya toda su fuerza dinámica, con todos sus correlatos; el que sea capaz de entender la dialéctica con lo establecido de esta música, ya no será arrojado por ella al caos acústico cuando, más adelante, ya sin ataduras, engendre a partir de sí misma su auténtica forma”.

Béla BARTÓK (1881-1945):

Suite op. 14

Compuesta en febrero de 1916 y estrenada por el propio Bartók en Budapest el 21 de abril de 1919, la *Suite op. 14*, una de las composiciones pianísticas más celebradas de su catálogo, es una muestra perfecta del Bartók de la primera madurez, un compositor plenamente dominador de su oficio, con cosas nuevas que decir, bebedor en las fuentes del folclore y dotado de una personalidad que le hace por completo reconocible, in-

confundible. Esta bella *Suite* consta de cuatro movimientos y también cabe señalarla como ejemplo del “folclore imaginario” que tantas veces se menciona al comentar la estética bartókiana, pues no hay en ella citas reales de material popular, por más que su espíritu nos inunde.

Sus cuatro tiempos –*Allegretto*, *Scherzo*, *Allegro molto* y *Sostenuto*– revelan una profunda originalidad, tanto en el aspecto meramente instrumental, pianístico, como en el formal: desde este punto de vista, es de notar que si el *Allegro molto* –una brillante *toccata*– se hubiera reservado para final, intercambiando su puesto con el *Sostenuto* –el único movimiento lento de la obra–, el aspecto de esta *Suite* hubiera sido decididamente próximo al de una tradicional *sonatina*. Pero es claro que la intención de Bartók era otra: la obra camina hacia su culminación en el *Sostenuto*, la pieza más honda del conjunto, que surge de la *toccata* sin solución de continuidad y convierte a los primeros movimientos prácticamente en una preparación “climática” para este momento.

Alexander SCRIBIN (1872-1915):

Sonata n.º 5, op. 53

Esbozada en el verano de 1907 y terminada en diciembre del mismo año, es de notar que la siguiente obra importante del catálogo scriabiniano es el *Poema del éxtasis*, con la cual tiene profunda relación expresiva, formal y musical. La *Sonata n.º 5* de Scriabin es una de sus obras que mejor representan la llegada al nuevo siglo de la tradición del pianista virtuoso y compositor que tuvo sus representaciones cimeras en el Romanticismo con las figuras de Chopin y Liszt. Precisamente una obra de Liszt –la fundamental *Sonata en Si menor*– puede ser señalada como precedente formal de la obra que vamos a escuchar porque, en efecto, la *Quinta Sonata* de Scriabin prescinde del tradicional curso dividido en movimientos y presenta un trazo continuo, aunque con la alternancia de *tempi* que, a la postre, responden al patrón clásico de la sonata en cuatro movimientos. Otro gesto lisztiano claramente asumido por Scriabin es el “cíclico”, es decir, la utilización de algunos temas o motivos a lo largo de las distintas secciones de la obra, dando a ésta cohesión y unidad. La libertad y fantasía con que fluye la música de esta *Sonata n.º 5* afecta, por supuesto, a su plan armónico, que es tan interesante como heterodoxo y contribuye con fuerza a la sensación de modernidad que la obra transmite al oyente.

Sobre el perfil sonoro-expresivo, tan peculiar, de la *op. 53* del hiperromántico músico ruso se expresó el crítico musical Hugh Macdonald con palabras que entiendo sumamente cer-

teras y, por ello, transcribo: “La intensidad de la música es impresionante. Se diría que a la tinta no le da tiempo de secarse. Es una de sus obras más atléticas y más versátiles, cuya energía nerviosa domina sobre los raros momentos de lánguida reflexión. Pero esta agitación casi incesante disimula al mismo tiempo un inmovilismo real en el corazón de la música. La armonía cesa de progresar y se contenta con existir; la actividad es sin objeto. No sabríamos imaginar una ilustración mejor del conflicto entre la energía creadora y la decadencia cultural”.

SEGUNDO CONCIERTO

Max REGER (1873-1916):

Trío en Mi menor, op. 102

Más de una cosa unía a Arnold Schönberg con el gran organista, teórico y compositor bávaro Max Reger, tan solo un año mayor que él. Entre ellas, la devota admiración que ambos sentían hacia Brahms. Pues bien, el *Trío en Mi menor* que hoy vamos a escuchar se diría que es obra nacida de esa admiración. Es el segundo y último de los tríos con piano compuestos por Reger (el primero, muy juvenil, data de 1891) y presenta una gran arquitectura formal, en cuatro amplios movimientos, a la manera de una sinfonía. Fue escrito entre 1907 y 1908 y se trata de una de las obras que convierten en poco menos que incomprensible la casi total ausencia de la música de Reger en nuestros (y no sólo en los nuestros) programas concertísticos, pues se trata de una obra maestra. No me cabe ninguna duda de que, para la gran mayoría del público que se congregue en esta sala, su audición será “estreno”. Preguntémosnos a continuación: ¿es justificable que esta música esté olvidada? Y concluiremos que se debe dar las gracias a los intérpretes de esta jornada.

Al anchuroso primer movimiento –*Allegro moderato, ma con passione*– en el formato sonatístico tradicional, sigue un *Allegretto* con la función de scherzo cuya sección central –trío– es un *Andante* encantador en el que dialogan, con entradas en canon, los dos instrumentos de arco. Sigue el tiempo lento, un *Largo* de expresión elevada en el que unos comentaristas ven pensamientos sombríos y otros la expresión de cierto misticismo. Por fin, un brioso *Allegro* impone un ambiente inequívocamente positivo; esta página incluye un pasaje de carácter contrapuntístico en la que brilla la alta sapiencia que Reger alcanzó en tales técnicas. Una coda, con *stretta (più mosso)* lleva a su fin este *Trío op. 102* de Max Reger, no sólo grande por sus dimensiones.

Arnold SCHÖNBERG (1874-1951):

Noche transfigurada, op. 4

Versión para trío de Eduard Steuermann (1892-1962)

Escrita en 1899 para sexteto de cuerda (dos violines, dos violas, dos violonchelos), la obra está inspirada en un poema de Richard Dehmel: en un ambiente de bosque, de noche, de luna, una mujer confiesa a su amante que espera un hijo de

otro hombre. Abriga sentimiento de culpa y teme por el futuro de su amor, pero la respuesta del hombre la conmociona: la fuerza del amor que une a la pareja hará que el hijo sea también de él. La luz de la luna parece iluminar el ambiente, bañándolo de esperanza...

A partir de este tema tan expresionista, el joven Schönberg perfiló un hiperromántico sexteto donde conviven su voz personal llamada a decir tantas cosas nuevas, con referencias a diversos elementos del último Romanticismo. Bennett Lerner lo ha sintetizado admirablemente al escribir que la *Noche transfigurada* de Schönberg “combina la música programática de Richard Strauss, el cromatismo de Wagner y la polifonía expresiva y el calor armónico de la música de cámara de Brahms, produciendo un nuevo género: el poema sinfónico para conjunto de cámara”. Como corresponde a las dos secciones del poema de Dehmel –la confesión angustiada de la mujer y la respuesta noble y positiva del amante–, la música de Schönberg se estructura en dos secciones, la primera dominada por la ansiedad, la desolación, el dramatismo, y la segunda de expresividad más afirmativa y esperanzada.

Esta obra magnífica del primer tramo de la carrera schönbergiana fue estrenada en Viena el 18 de marzo de 1902 por el Cuarteto Rosé más dos solistas de la Orquesta Filarmónica vienesa: Franz Jelinek y Franz Schmidt (como segundos viola y violonchelo, respectivamente). Es probable que la vida concertística de la *Noche transfigurada* haya sido mayor, hasta la fecha, en la versión ampliada a orquesta de cuerdas que el propio Schönberg realizó en 1917 y retocó en 1943. Mucho más rara, desde luego, es la audición de la singular versión que aquí presentamos, para el tradicional trío de piano, violín y violonchelo, reducción llevada a cabo en 1932 por Eduard Steuermann, formidable pianista e intérprete tan vinculado a Schönberg cordialmente como a su música artísticamente.

TERCER CONCIERTO

Arnold SCHÖNBERG (1874-1951):

Sinfonía de cámara, op. 9

Versión para cinco instrumentos de Anton Webern (1883-1945)

Es obra crucial, pues viene a señalar el fin de la etapa posromántica de Schönberg y el comienzo de otra presidida por ese espíritu investigativo y profundamente renovador, ése al que nos acaban de aproximar las piezas orquestales de 1910 recién presentadas: se trata de la *Kammersymphonie, op. 9*, su primera sinfonía de cámara pues, mucho más tarde (en 1940), se estrenaría una *Segunda*, la *op. 38*. La *op. 9* fue compuesta en 1906, esto es, cuando Arnold Schönberg daba los últimos sorbos en la copa de la tonalidad. De hecho, cabe decir que la obra está escrita en *Mi mayor*, bien entendido que el tratamiento que Schönberg hace de las funciones armónicas dista mucho de atenerse a ningún academicismo: el tema fundamental, por ejemplo, revela una estratificación en intervalos de cuarta que procura cierta indeterminación tonal. La libertad que la obra respira hace presagiar la futura práctica del atonalismo, así como, una vez en ésta, el gran maestro vienés sentiría la necesidad de acotar de algún modo el campo infinito de la libre atonalidad y ello le llevaría a la ideación del Método Dodecafónico.

La partitura requiere quince instrumentistas, todos ellos prácticamente solistas, y el exquisito tratamiento tímbrico que el compositor hace ellos, da también a la obra carácter anticipatorio de la *Klangfarbenmelodie* (*Melodía de timbres*). Nótese, además, el hondo significado de esta limitación casi camerística de la orquesta autoimpuesta por Schönberg, frente al gigantismo pos-straussiano y mahleriano que había practicado en obras como *Pelleas und Melisande* y los *Gurre Lieder*. La obra fue estrenada en la capital austriaca el 8 de febrero de 1907, por el Cuarteto Rosé e instrumentistas de viento de la Filarmónica de Viena.

La *Sinfonía de cámara op. 9* se presenta en un solo trazo, si bien en el seno de sus veintitantos minutos de duración se pueden distinguir varias secciones que no dejan de ser una libre recreación de la forma sinfónica o sonatística tradicional. Con razón algunos comentaristas apuntan (¡otra vez!) a la genial *Sonata en Si menor* de Liszt como un modelo –consciente o inconsciente– para este empeño de resumir en un trazo continuo los distintos movimientos de la sonata o la sinfonía tradicionales. La obra empieza con la exposición del tema principal, al que seguirá una transición y un tema secundario; saltándose el preceptivo desarrollo, sigue una sección que reproduce el esquema del scherzo con trío intermedio; a continuación surge

una sección de desarrollo, como si se hubiera desplazado aquí aquella que echábamos en falta antes; luego viene la evocación del tiempo lento y un final que reutiliza materiales previamente escuchados, aunque no en el mismo orden.

Así como Schönberg gustó de hacer reducciones instrumentales de obras de su admirado Mahler –los *Lieder eines fahrenden Gesellen*, *La canción de la tierra*–, Anton Webern, discípulo y amigo de Schönberg, abordó la reducción de esta *Sinfonía de cámara op. 9* de su venerado maestro para quinteto: violín, flauta (o violín segundo), clarinete (o viola), violonchelo y piano: aquí escucharemos la opción preferente, esto es, con flauta y clarinete. Este trabajo lo llevó a cabo Webern entre 1922 y 1923, en el tiempo en que componía sus *Lieder espirituales* y sus *Cánones latinos*. Y es deslumbrante: en ella están no sólo las ideas y las notas esenciales de la obra original, sino incluso buena parte de sus sugerencias tímbricas. Los grandes instrumentadores tanto se revelan dando ropaje sinfónico a obras pianísticas o de pequeña plantilla instrumental como al contrario, es decir, sabiendo reducir a pocos instrumentos una obra mayor. Y aquí muestra Webern su talento de instrumentador de primer orden. La audición de esta obra, en esta versión, nos pone en contacto simultáneo con dos enormes compositores.

Pierrot lunaire, op. 21

Se trata de “tres veces siete” melodramas para recitador y cinco instrumentistas (piano, flauta-flautín, clarinete-clarinete bajo, violín-viola y violonchelo), obra compuesta en 1912 sobre 21 poemas de Albert Giraud escritos en 1884, traducidos al alemán por Otto Erich Hartleben y distribuidos en tres grupos de siete poemas cada uno. Aquél era un momento en el que Schönberg había prescindido por completo de los rigores de la tonalidad, pero faltaban aún unos años (alrededor de diez) para llegar a la propuesta de su Método Dodecafónico. *Pierrot lunaire* se escribió al año siguiente de la muerte de Mahler, a la vez que Ravel componía su *Daphnis y Chloé*, entre los ballets de Stravinski *Petruchka* (1911) y *La consagración de la primavera* (1913)... ¡¡No era malo aquel momento de la música europea!! En el origen de esta obra decisiva para el devenir de la música del siglo XX estuvo la actriz Albertine Zehme, quien había hecho grandes papeles de teatro clásico y moderno y, aunque no era cantante, había estudiado en Bayreuth los personajes wagnerianos de Venus, Brunilda y Kundry. En 1912 contaba 55 años de edad y había encontrado en el melodrama “su” campo. Así, a finales de enero de 1912, hizo saber a Schönberg, a través de un común amigo, su intención de encargarle la composición de un melodrama sobre los poemas de Giraud-

Hartleben. Al leerlos, Arnold Schönberg se sintió en sintonía y se lanzó a una aventura que iba a resultar de hondo calado artístico. Hasta en el aspecto formal de los poemas encontró estímulos: en efecto, cada uno de ellos consta de trece versos, de los cuales el primero y el segundo reaparecen encabezando la segunda mitad del poema (como versos séptimo y octavo) y el primero es también el décimo-tercero o último, con lo cual hay un cierto sentido cíclico muy musical.

La inmensa carga de innovación que *Pierrot lunaire* llevaba consigo se refleja en el tono con que el propio Schönberg se refería a su obra al iniciar el proceso creativo. Así, en el mes de marzo escribió la música de un primer poema –*Gebet an Pierrot*, que se ubicaría como nº 9 de la obra– y anotó en su diario: “Creo que me ha salido muy bien (...) Me doy cuenta de que estoy avanzando inexorablemente hacia una nueva forma de expresión. Aquí los sonidos se convierten en una expresión de movimiento de los sentidos y del alma que es casi animal en su inmediatez (...) Tengo verdadera ansia de saber cómo seguirá esto”... Aunque Albertine Zehme sugirió acompañamiento pianístico, el maestro Schönberg, conforme avanzaba en la composición sentía la imperiosa necesidad de ampliar el espectro sonoro. Cada paso en este sentido tenía que ser consultado con la encargante y financiera del proyecto y, así, las aspiraciones expansivas de Schönberg y el tope de gastos de Zehme convergieron en un total de cinco instrumentistas, aunque el compositor sí que se sintió libre para prever que el flautista, el clarinetista y el violinista manejaran un segundo instrumento cada uno.

Finalmente, el estreno se produciría en Berlín, el 16 de octubre de 1912, naturalmente con Albertine Zehme como solista vocal y el propio Arnold Schönberg dirigiendo. Los instrumentistas eran: Eduard Steuermann (piano), H.W. de Vries (flauta), Karl Essberger (clarinete), Jakob Maliniak (violín) y Hans Kindler (violonchelo). Salvo alguna protesta al acabar la primera parte, alguna muestra de incompreensión y algún abandono de la sala, cabe decir que la mayor parte de la audiencia se mostró asombrada, captada y entusiasta en el aplauso hacia el maestro. Así lo contó Anton Webern a los suyos en su correspondencia de los días siguientes a aquel estreno al que había asistido con emoción apenas contenida. Inmediatamente, Schönberg y sus intérpretes iniciaron una gira por importantes ciudades centroeuropeas, con primera etapa en Hamburgo, donde estuvieron, entre el público, Richard Dehmel –el escritor que le inspirara la *Noche transfigurada* y varios *Lieder*– y el director de orquesta Otto Klemperer. Otros compromisos previos impidieron a Schönberg dirigir su *Pierrot* en Múnich, Stuttgart, Mannheim y Frankfurt: fue llamado para sustituirle el joven Hermann Scherchen quien, a la sazón, contaba veintiún años de edad. En la capital bávara estuvieron entre el público

Paul Klee y otros importantes artistas plásticos del momento y, terminada la gira, la obra se repuso en Berlín. En esta ocasión (8 de diciembre) la escuchó Igor Stravinski: “Es un logro instrumental incontestable”, diría en sus *Crónicas*.

Entre tantas consideraciones musicales y técnicas como se pueden hacer de obra tan rica, tan novedosa, tan compleja y tan influyente, resaltemos el uso del *Sprechgesang* y el excepcional valor que el timbre adquiere en el planteamiento instrumental. La parte vocal de *Pierrot lunaire* se muestra, en efecto, como un modelo de *Sprechgesang* (literalmente “canto hablado”): se trata de un recitado perfectamente medido y con indicaciones de algunas notas precisas para ciertas inflexiones melódicas. Pero Schönberg proclamó insistentemente que no cabía intentar una versión *cantada*: acercar el *Sprechgesang* al canto convencional supondría, según el autor, contrariar gravemente la idea de la obra. Del mismo modo, se mostró “escandalizado” cuando se le consultó la posibilidad de hacer una versión para recitante y piano: en su airada protesta vino a decir que en cada una de las notas que había escrito, la altura (la entonación) no significaba *nada*, mientras que el timbre lo era *todo*. Sin duda, con *Pierrot* estamos a las puertas de la *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbres). En este sentido, hay que subrayar que Schönberg aspiraba a que la interpretación del recitador no cargara en absoluto las tintas dramáticas o expresivas: quería que él (más bien ella, según hemos visto desde el estreno hasta hoy) *dijera* el texto y que fueran los instrumentos, su coloración tímbrica, los que aportaran la expresividad de cada momento. Según ha contado Steuermann, Schönberg, con el buen humor que, desde luego, no le faltaba, en un ensayo se dirigió a la señora Zehme en un momento en que su temperamento, fraguado en interpretaciones de heroínas shakespearianas, tendía a algún exceso, diciéndole al mismo ritmo de su declamación: “No se desespere, señora Zehme, no se desespere usted, que existen cosas como los seguros de vida”...

Las veintiuna piezas de *Pierrot lunaire*, esta especie de caledoscopio sonoro a modo de genial cabaret sublimado, son movimientos muy breves: el minúsculo nº 12 (*Galgenlied*) dura apenas quince segundos y ninguno alcanza los tres minutos. Las técnicas contrapuntísticas más complejas, las más diversas e inauditas combinaciones tímbricas—desde el solo de flauta en *Der kranke Mond* hasta la mayor sonoridad alcanzable por un quinteto—, una métrica que oscila entre la concreción del vals y la máxima abstracción, una expresividad de amplísimo espectro... son, en fin, elementos que sustancian la importancia excepcional de esta partitura cuya interpretación, noventa años después, sigue siendo una prueba de la máxima exigencia para los intérpretes y para las audiencias de todo el mundo.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Pierrot lunaire (Albert Giraud)

1. Mondestrunken

Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder,
Und eine Springflut überschwemmt
Den stillen Horizont.

Gelüste, schauerlich und süß,
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!

Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder.
Der Dichter, den die Andacht treibt,
Berauscht sich an dem heil'gen Tranke,
Dem Himmel wendet er verzückt
Das Haupt und taumelnd saugt und schlürft er
Den Wein, den man mit Augen trinkt.

2. Colombine

Des Mondlichts bleiche Blüten,
Die weissen Wunderrosen,
Blühen in den Julinächten
O bräch ich eine nur!
Mein banges Leid zu lindern,
Such ich am dunklen Strome

Des Mondlichts bleiche Blüten,
Die weissen Wunderrosen.
Gestillt wär all mein Sehnen,
Dürft ich so märchenheimlich,
so selig leis - entblättern
Auf deine braunen Haare
Des Mondlichts bleiche Blüten!

3. Der Dandy

Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die krystallinen Flakons
Auf dem schwarzen, hochheiligen Waschtisch
Des schweigenden Dandys von Bergamo.
In tönender, bronzener Schale
Lacht hell die Fontäne, metallischen Klangs.

Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die krystallinen Flakons.
Pierrot mit dem wächsernen Antlitz
Steht sinnend und denkt: wie er heute sich schmink?
Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün
Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil
Mit einem phantastischen Mondstrahl.

1. Borrachera de luna

*El vino que por los ojos se bebe,
a raudales verdes de la luna mana,
y emerge como marejada
los horizontes silenciosos.
Dulces consejos perniciosos,
en el filtro nadan en tropel.*

*El vino que por los ojos se bebe
a raudales verdes de la luna mana.
El Poeta religioso
del extraño ajenjo se emborracha
aspirando, hasta aturdirse,
y alzando su embelesada cabeza a los cielos,
el vino que por los ojos se bebe.*

2. Colombina

*Las flores pálidas del claro de luna,
cual rosas iluminadas,
florecen en las noches de verano:
¡Si pudiera arrancar una!
Para aliviar mi infortunio
busco a lo largo del Leteo
las flores pálidas del claro de luna,
cual rosas iluminadas.
Y culminaría mi rencor
si obtuviese del cielo irritado
el quimérico goce
de deshojar sobre tu oscuro pelo
las flores pálidas del claro de luna.*

3. El dandi

*De fantasmal rayo de luna
se iluminan los fracos de cristal
sobre el lavabo de sándalo
del pálido dandi bergamasco.
La fuente ríe en su pila
con claro son de metal.*

*De fantasmal rayo de luna
se iluminan los frascos de cristal.
Pero el señor de blanca levita,
abandonando el rojo vegetal
y el disfraz verde oriental
maquilla extrañamente su máscara
de fantasmal rayo de luna.*

4. Eine blasse Wäscherin

Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher,
Nackte, silberweiße Arme
Steckt sie nieder in die Flut.
Durch die Lichtung schleichen Winde,
Leis bewegen sie den Strom.

Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher.
Und die sanfte Magd des Himmels,
Von den Zweigen zart umschmeichelt,
Breitet auf die dunklen Wiesen
Ihre lichtgewobnen Linnen
Eine blasse Wäscherin.

5. Valse de Chopin

Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken,
Also ruht auf diesen Tönen
Ein vernichtungssüchtger Reiz.
Wilder Lust Accorde Stören
Der Verzweiflung eisigen Traum

Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken.
Heiss und jauchzend, süß und schmachkend,
Melancholisch düstrer Walzer,
Kommst mir nimmer aus den Sinnen!
Haftest mir an den Gedanken,
Wie ein blasser Tropfen Bluts!

6. Madonna

Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!
Blut aus deinen magren Brüsten
Hat des Schwertes Wut vergossen.
Deine ewig frischen Wunden,
Gleichen Augen, rot und offen.

Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!
In den abgezehrten Händen
Hältst du deines Sohnes Leiche,
Ihn zu zeigen aller Menschheit
Doch der Blick der Menschen meidet
Dich, o Mutter aller Schmerzen!

4. Una pálida lavandera

*Como una pálida lavandera
lava sus sayas blancas,
sus brazos de plata fuera de sus mangas,
al filo cantante del río.*

*Los vientos a través de los claros
soplan en sus flautas sin lengüetas.*

*Como una pálida lavandera
lava sus sayas blancas.
La celeste y dulce obrera,
atando sus faldas a las caderas
bajo el beso acariciante de las ramas,
extiende su ropa blanca de luz
como una pálida lavandera.*

5. Vals de Chopin

*Como escupitajo sanguinolento
de la boca de un tísico,
cae de esta música
un encanto mórbido y doliente.*

*Un sonido rojo –de blanco sueño–
aviva la pálida túnica,*

*como escupitajo sanguinolento
de la boca de un tísico.*

*El tema dulce y violento
del vals melancólico
me deja un sabor físico,
un insípido regusto turbador,
como un escupitajo sanguinolento.*

6. Señora

*¡Oh Señora de las Angustias!,
sube al altar de mis versos,
el furor de la espada atraviesa
tus enjutos pechos secos.*

*Tus heridas doloridas
parecen rojos ojos abiertos:*

*¡Oh Señora de las Angustias!,
sube al altar de mis versos.*

*Con tus largas manos empobrecidas
muestras al incrédulo universo
los miembros ya verdes de tu hijo,
las carnes flácidas y putrefactas,
¡Oh Señora de las Angustias!*

7. Der kranke Mond

Du nächtig todeskranker Mond
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,
Dein Blick, so fiebernd übergross,
Bannt mich wie fremde Melodie.
An unstillbarem Liebesleid
Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt,
Du nächtig todeskranker Mond
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.
Den Liebsten, der im Sinnenrausch
Gedankenlos zur Liebsten schleicht,
Belustigt deiner Strahlen Spiel
Dein bleiches, qualgebornes Blut,
Du nächtig todeskranker Mond.

8. Nacht

Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.
Ein geschlossnes Zauberbuch,
Ruht der Horizont - verschwiegen.
Aus dem Qualm verlornen Tiefen
Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!
Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.
Und vom Himmel erdenwärts
Senken sich mit schweren Schwingen
Unsichtbar die Ungetüme
Auf die Menschenherzen nieder...
Finstre, schwarze Riesenfalter.

9. Gebet an Pierrot

Pierrot! Mein lachen
Hab ich verlernt!
Das Bild des Glanzes
Zerfloss - Zerfloss!
Schwarz weht die Flagge
Mir nun vom Mast.
Pierrot! Mein Lachen
Hab ich verlernt!
O gib mir wieder,
Rossarzt der Seele,
Schneemann der Lyrik,
Durchlaucht vom Monde,
Pierrot - mein Lachen!

7. Luna enferma

*¡Oh Luna, nocturno tísico,
sobre la negra almohada del cielo,
tu inmensa mirada enfebrecida
me atrae como una música!*

*Tú mueres de amor quimérico
y de deseo silencioso,*

*¡oh Luna, nocturno tísico,
sobre la negra almohada del cielo!
Pero en su voluptuosidad física
el amante que pasa despreocupado
toma por rayos graciosos
tu sangre blanca y melancólica,
¡oh Luna, nocturno tísico!*

8. Noche

*Siniestras mariposas negras
del sol han apagado la gloria
y el horizonte parece un logogrifo
embadurnado de tinta todas las tardes.
Sale de ocultos incensarios
un perfume que turba la memoria:*

*Siniestras mariposas negras
del sol han apagado la gloria.
Mostruos de viscosas trompas
buscan sangre para beber,
y del cielo, en negra polvareda,
descienden sobre nuestra desesperación
siniestras mariposas negras.*

9. Súplica a Pierrot

*¡Oh Pierrot! El resorte de la risa,
entre mis dientes he cascado:
El claro decorado se ha eclipsado
en una ilusión a lo Shakespeare.
En el mástil de mi triste navío
un pabellón negro está izado:*

*¡Oh Pierrot! El resorte de la risa,
entre mis dientes he cascado,
¿Cuándo me devolverás tú, portaliras,
curandero del espíritu herido,
nieve adorable del pasado,
cara de Luna, blanco Señor,
¡Oh Pierrot, el resorte de la risa!*

10. Raub

Rote, fürstliche Rubine,
Blutge Tropfen alten Ruhmes,
Schlummern in den Totenschreinen,
Drunten in den Grabgewölben.
Nachts, mit seinen Zechkumpanen,
Steigt Pierrot hinab - zu rauben

Rote, fürstliche Rubine,
Blut'ge Tropfen alten Ruhmes.
Doch da - sträuben sich die Haare,
Bleiche Furcht bannt sie am Platze:
Durch die Finsternis - wie Augen!
Stieren aus den Totenschreinen
Rote, fürstliche Rubine.

11. Rote Messe

Zu grausem Abendmahle,
Beim Blendeglanz des Goldes,
Beim Flackerschein der Kerzen,
Naht dem Altar - Pierrot!

Die Hand, die gottgeweihte,
Zerreißt die Priesterkleider

Zu grausem Abendmahle,
Beim Blendeglanz des Goldes.
Mit segnender Gebärde
Zeigt er den banger Seelen
Die tiefend rote Hostie:
Sein Herz - in blutgen Fingern
Zu grausem Abendmahle!

12. Galgenlied

Die dürre Dirne
Mit langem Halse
Wird seine letzte
Geliebte sein.
In seinem Hirne
Steckt wie ein Nagel.

Die dürre Dirne
Mit langem Halse.
Schlank wie die Pinie,
Am Hals ein Zöpfchen
Wollüstig wird sie
Den Schelm umhalsen,
Die dürre Dirne!

10. Rapiña

Los rojos rubíes soberanos,
inyectados de muerte y gloria,
dormitan en el hueco de un armario
en el horror de largos subterráneos.
Pierrot, con los malandrines,
quiere robar un día, después de beber,
los rojos rubíes soberanos,
inyectados de muerte y gloria.
Pero el miedo eriza sus crines
entre el terciopelo y el moaré:
como ojos en la sombra negra,
se inflaman en el fondo de los cofres
los rojos rubíes soberanos.

11. Misa roja

Para la cruel Eucaristía,
bajo el resplandor de oros cegadores
y de cirios de fuego tembloroso,
Pierrot sale de la sacristía.
Su mano, por la Gracia adornada,
desgarra sus ornamentos blancos
para la cruel Eucaristía,
bajo el resplandor de oros cegadores.
Y con un gran gesto de amnistía
muestra a los fieles temblorosos
su corazón entre sus dedos sangrantes
—Como una horrible y roja hostia
para la cruel Eucaristía—.

12. Canción de la borca

La escuálida ramera de largo cuello
será la última amante
de este vagabundo en peligro,
de este visionario sin céntimo.
Este pensamiento es como un clavo
que la embriaguez hunde en su cabeza.
La escuálida ramera de largo cuello
será la última amante.
Es esbelta como una caña de bambú;
en su garganta danza una trenza
y, con estrangulada caricia,
le hará gozar como un loco
la escuálida ramera de largo cuello.

13. Enthauptung

Der Mond, ein blankes Türkenschwert
Auf einem schwarzen Seidenkissen,
Gespenstisch gross - dräut er hinab
Durch schmerzendunkle Nacht.
Pierrot irrt ohne Rast umher
Und starrt empor in Todesängsten
 Zum, Mond, dem blanken Türkenschwert
Auf einem schwarzen Seidenkissen.
Es schlottern unter ihm die Knie,
Ohnmächtig bricht er jäh zusammen.
Er wähnt: es sause strafend schon
Auf seinen Sünderhals hernieder
Der Mond, das blanke Türkenschwert.

14. Die Kreuze

Heilige Kreuze sind die Verse,
Dran die Dichter stumm verbluten,
Blindgeschlagen von der Geier
Flatterndem Gespensterschwarme!
In den Leibern schwelgten Schwerter,
Prunkend in des Blutes Scharlach!

Heilige Kreuze sind die Verse,
Dran die Dichter stumm verbluten.
Tot das Haupt - erstarrt die Locken
Fern, verweht der Lärm des Pöbels.
Langsam sinkt die Sonne nieder,
Eine rote Königskrone.
Heilige Kreuze sind die Verse!

15. Heimweh

Lieulich klagend - ein kristallnes Seufzen
Aus Italiens alter Pantomime,
Klingts herüber: wie Pierrot so hölzern,
So modern sentimental geworden.
Und es tönt durch seines Herzens Wüste,
Tönt gedämpft durch alle Sinne wieder,
 Lieulich klagend - ein kristallnes Seufzen
Aus Italiens alter Pantomime.
Da vergisst Pierrot die Trauermienen!
Durch den bleichen Feuerschein des Mondes,
Durch des Lichtmeers Fluten schweift die Sehnsucht
Kühn hinauf, empor zum Heimathimmel,
Lieulich klagend - ein kristallnes Seufzen!

13. Decapitación

*La luna, como un sable blanco
sobre lúgubre cojín de moaré,
se curva en la nocturna gloria
de un cielo fantástico y doliente.*

*Un largo Pierrot deambulante
fija con gestos de feria*

*la luna, como un sable blanco
sobre lúgubre cojín de moaré.*

*Flaquea y, arrodillándose,
sueña en la inmensidad negra
que por la muerte expiatoria
en su cuello se abate silbante
la luna, como un sable blanco.*

14. Las cruces

*Los bellos versos son largas cruces
donde sangran los rojos Poetas,
cegados por los quebrantahuesos
que vuelan en fantasmal tropel.
A las espaldas los fríos cadáveres
han ofrecido escarlatas fiestas:*

*Los bellos versos son largas cruces
donde sangran los rojos Poetas.*

*Han muerto, cabellos rectos,
lejos del griterío salvaje del populacho,
¡Los soles se reclinan sobre sus cabezas
como coronas de reyes!*

¡Los bellos versos son largas cruces!

15. Nostalgia

*Como dulce suspiro de cristal
el espíritu de viejas comedias
se queja de la torpe andadura
del lento Pierrot sentimental.*

*En su triste desierto mental
resuena en notas ensordecidas*

*como dulce suspiro de cristal
el espíritu de viejas comedias.*

Abjura de su aire faltal:

*A través de los blancos destellos
de las lunas engrandecidas por el mar,
su lamento vuela al cielo natal
como dulce suspiro de cristal.*

16. **Gemeinheit**

In den blanken Kopf Cassanders,
Dessen Schrein die Luft durchzetert,
Bohrt Pierrot mit Heuchlermienen,
Zärtlich - einen Schädelbohrer!
Darauf stopft er mit dem Daumen
Seinen echten türkischen Tabak

In den blanken Kopf Cassanders,
Dessen Schrein die Luft durchzetert!
Dann dreht er ein Rohr von Weichsel
Hinten in die glatte Glatze
Und behäbig schmaucht und pafft er
Seinen echten türkischen Tabak
Aus dem blanken Kopf Cassanders!

17. **Parodie**

Stricknadeln, blank und blinkend,
In ihrem grauen Haar,
Sitzt die Duenna murmelnd,
Im roten Röckchen da.
Sie wartet in der Laube,
Sie liebt Pierrot mit Schmerzen,
Stricknadeln, blank und blinkend,
In ihrem grauen Haar.
Da plötzlich - horch! - ein Wispern!
Ein Windhauch kichert leise:
Der Mond, der böse Spötter,
Äfft nach mit seinen Strahlen
Stricknadeln, blink und blank.

18. **Der Mondfleck**

Einen weissen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,
So spaziert Pierrot im lauen Abend,
Aufzusuchen Glück und Abenteuer.
Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug.
Er beschaut sich rings und findet richtig
Einen weissen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.
Warte! denkt er: das ist so ein Gipsfleck!
Wischt und wischt, doch bringt ihn nicht herunter
Und so geht er, giftgeschwollen weiter,
Reibt und reibt bis an den frühen Morgen
Einen weissen Fleck des hellen Mondes.

16. Infamia

*En la pulida cabeza de Casandra,
 cuyos gritos horadan el tímpano,
 Pierrot hunde el trépano
 con aire hipócritamente tierno.
 El Maryland que acaba de coger
 su mano solapada lo derrama
 en la pulida cabeza de Casandra,
 cuyos gritos horadan el tímpano.
 El fija una punta de palisandro
 en el cráneo y, el blanco bribón,
 con rojísimos labios bombea,
 fuma –quitando con el dedo la ceniza–
 en la pulida cabeza de Casandra.*

17. Parodia

*Agujas de tricotar
 en su vieja peluca gris,
 la dueña, en casaquilla rojo cereza,
 no deja de mascullar.
 Bajo la parra ella viene a atisbar
 a Pierrot, de cuyo cuerpo siente pasión,
 agujas de tricotar
 en su vieja peluca gris.
 Súbitamente oye resonar
 los agudos silbidos de la brisa:
 La luna ríe de su presuntuosidad
 y sus rayos parecen imitar
 agujas de tricotar.*

18. Luna burlona

*La luna dibuja un cuerno
 en la transparencia del mar
 a Casandra se ha hecho este juego
 de robarle su tricornio.
 El viejo se pasea melancólico
 reponiendo su último cabello:
 La luna dibuja un cuerno
 en la transparencia del mar.
 Un fantástico unicornio,
 de cuyas narices sale fuego,
 súbitamente empapa con su excremento
 a Casandra sentada en un mojón.
 La luna dibuja un cuerno.*

19. Serenade

Mit groteskem Riesebogen
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche,
Wie der Storch auf einem Beine,
Knipst er trüb ein Pizzicato.
Plötzlich naht Cassander, wütend
Ob des näch'tgen Virtuosen

Mit groteskem Riesebogen
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.
Von sich wirft er jetzt die Bratsche:
Mit der delikaten Linken
Fasst den Kahlkopf er am Kragen
Träumend spielt er auf der Glatze
Mit groteskem Riesebogen.

20. Heimfahrt

Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot:
Drauf fährt Pierrot gen Süden
Mit gutem Reisewind.
Der Strom summt tiefe Skalen
Und wiegt den leichten Kahn.

Der Mondstrahl ist das Ruder.
Seerose dient als Boot.
Nach Bergamo, zur Heimat,
Kehrt nun Pierrot zurück;
Schwach dämmert schon im Osten
Der grüne Horizont.
Der Mondstrahl ist das Ruder.

21. O alter Duft

O alter Duft aus Märchenzeit
Berauschest wieder meine Sinne!
Ein närrisch Heer von Schelmerein
Durchschwirrt die leichte Luft.
Ein glückhaft Wünschen macht mich froh
Nach Freuden, die ich lang verachtet.

O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder mich!
All meinen Unmut gab ich preis;
Aus meinem sonnumrahmten Fenster
Beschau ich frei die liebe Welt
Und träum hinaus in selge Weiten...
O alter Duft - aus Märchenzeit!

19. Serenata

*Con grotesco arco disonante,
rascando su viola vulgar,
a la garza, sobre una pierna,
puntea una melodía inconveniente.
Repentinamente, Casandra, interviniendo,
censura a este nocturno acróbata
con grotesco arco disonante,
rascando su viola vulgar.
Pierrot la rechaza y, cogiendo
con delicadísima energía
al viejo por su raída corbata,
raya el barrigón del molesto
con grotesco arco disonante.*

20. Regreso

*Un rayo de luna es el remo,
un blanco nenufar, la chalupa;
vuelve, la brisa a popa,
por un río pasmado, a Bérgamo.
La marea canta una húmeda escala
bajo la barquilla que le surca.*

*Un rayo de luna es el remo,
un blanco nenufar, la chalupa.
El nervoso rey del mimodrama
endereza altivamente su cresta:
Como el ponche en una copa
la ola verde del horizonte se inflama.
—Un rayo de luna es el remo—.*

21. Oh, viejo perfume

*¡Oh, viejo perfume vaporizado
del que mis narices se embriagan!
Los dulces y locos pensamientos
giran en el aire sutil.
Deseo al fin realizado
de las cosas largamente despreciadas.*

*¡Oh, viejo perfume vaporizado
del que mis narices se embriagan!
El encanto del esplín está roto:
por mis ventanas irisadas
vuelvo a ver los azules Elíseos
donde Watteau está eternizado.
¡Oh, viejo perfume vaporizado!*



Fotografía con dedicatoria enviada por Schönberg a Kandinsky en 1911

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Miriam Gómez-Morán

Nace en Madrid en 1974. Estudia en el Real Conservatorio con Carmen Deleito y Manuel Carra (Piano) y José Luis Turina (Armonía). De 1992 a 1996 realiza estudios de perfeccionamiento en la Academia de Música “Ferenc Liszt” de Budapest (Hungría), con Ferenc Rados (Piano y Música de Cámara), Kornél Zempléni (Piano) y Károly Botvay (Música de Cámara), para lo cual ha recibido becas del M^o de Asuntos Exteriores, M^o de Educación y Cultura, AIE y EPTA (premio Masaveu). Entre 1998 y 2000 estudia clave y fortepiano con Robert Hill y Michael Behringer y piano con Tibor Szász en la Staatliche Hochschule für Musik de Freiburg (Alemania), para lo cual recibe becas de AIE, EPTA, Fundación Alexander von Humboldt (beca Wardwell) y La Caixa-DAAD. Obtiene los títulos de Profesor Superior (Musiklehrer) en el año 2000 y de Formación Artística (Künstlerische Ausbildung) en 2002 con las más altas calificaciones en la especialidad de Instrumentos Históricos de Teclado. Ha realizado cursos de perfeccionamiento como alumna activa con los profesores: Lazar Berman, Edith Picht-Axenfeld, María Joao Pires, Jan Wijn, Carola Grindea, Ramón Coll, Klaus Hellwig, Rita Wagner, Tibor SAS, Robert Hill, Barry Zinder, László Dobszay, Maria Exkhardt, Paul Badura-Skoda, Charles Rosen, Paul Roberts, László Somfai, Ferenc Rados, Maggie Cole y Arthur Schoonderwoerd.

Ha sido galardonada en el Concurso Nacional de Piano “Marisa Montiel” (1987 y 1993), en el Concurso Nacional de “Ciutat de Carlet” (1991 y 1996) y en el Concurso Nacional de Piano “Ciudad de Segovia” (1993). Obtiene el Primer Premio “Pizzicato” en el Concurso de Piano “Gregorio Baudot” (1991), el Primer Premio y Premio Especial al Mejor Intérprete de Mozart en el concurso “Mozart” (1991) y el Primer Premio en la categoría de interpretación individual del V Concurso del Patronato L’Arjau (Barcelona, 2000).

Es miembro del “Proyecto Gerhard” y del “Plural Ensemble. Ha colaborado con la Orquesta Sinfónica de Bilbao y la Orquesta de la Comunidad de Madrid.

Ha tocado en Francia, Hungría, Alemania, Canadá, Estados Unidos, Reino Unido, Italia y España. Participa frecuentemente en diversos festivales tanto en España como en el extranjero.

Actualmente es catedrática de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

SEGUNDO CONCIERTO

Trío Kandinsky

El Trío Kandinsky hizo su presentación en los Conciertos de Inauguración de L'Auditori de Barcelona, en el mes de marzo de 1999. Entre sus últimas actuaciones destacan su participación en el "Festival Ibérico de Música" de Badajoz, en el "Festival Internacional" de Torroella de Montgrí, en el "Mercat de Música Viva" de Vic, en el ciclo "AvuiMúsica" de L'Auditori de Barcelona, en los ciclos de conciertos organizados por la Fundación "la Caixa", por la Fundación Thyssen-Bornemisza y por el Instituto Cervantes, y en ciclo "Diumenges al Palau" del Palau de la Música Catalana en Barcelona. El Trío Kandinsky ha viajado a Portugal, Francia, Escocia, Egipto, Siria, Líbano y Jordania. Sus conciertos han sido retransmitidos por Radio Nacional de España, Catalunya Ràdio y el Canal 33 de televisión.

Manuel Porta, violín

Comenzó sus estudios de violín con Ofelia Rodrigo en el Conservatorio de su ciudad natal, Sabadell. En 1992 pasó a estudiar con Rodney Friend en el "Royal College of Music" de Londres, donde se graduó. También ha recibido clases magistrales de violinistas como Igor Oistrakh, Jae Park, Aaron Rosand y Silvia Rosenberg.

Durante sus años de estudio en el Royal College ganó diversos premios, tanto dentro de la institución como fuera (Martin Musical Scholarship, Craxton Fund). También participó en diversos festivales con el "Savage Quartet", grabando para la BBC su concierto en el Halifax Festival. Representó al College en varios conciertos en las Embajadas británicas de Roma, Berlín y París. Participó con orquestas como la Ulster Orchestra (como ayudante de concertino) y la London Symphony Orchestra (al ser seleccionado por el *String Experience Scheme 1997*).

Entre sus últimas actuaciones destacan la participación en el ciclo "El Primer Palau" en octubre del 98 con el concierto nº 1 de Max Bruch con la Orquesta Sinfónica del Vallés y Jordi Mora; y sus actuaciones en abril del 99 en "La Faràndula" de Sabadell y el Palau de la Música de Barcelona con la Fantasía de Carmen de Sarasate con la Orquesta Sinfónica del Vallés y Salvador Brotons.

Amparo Lacruz, violonchelo

Becada por la Fundación Banco Exterior, el British Council, el Ministerio de Cultura y la Fundación Fullbright, realizó sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

con Pedro Corostola, en la Guildhall School de Londres con Stefan Popov, y en la Roosevelt University de Chicago con Kim Scholes. Fue miembro de la JONDE y del Sexteto de Cuerda de la Fundación Banco Exterior. En 1989 fundó el Grupo Manon, con el que trabajó intensamente durante diez años, y con el que estrenó y grabó numerosas obras de compositores españoles contemporáneos (Cristóbal Halffter, Luis de Pablo, Antón García Abril, José Luis Turina, Joan Guinjoan, Benet Casablancas, Joaquín Homs y Josep Soler). Ha formado también parte del Grupo Instrumental Barcelona 216, y ha colaborado con el Grupo Instrumental de Valencia, con el TaiMAGranada y con el Klangforum de Viena.

Ha actuado en las principales salas y festivales de España. De sus actuaciones en el extranjero destacan sus conciertos en el Lincon Center de Nueva York y en el Festival of the Arts de Colorado Springs (EEUU), en el Festival Concerti per la Europa de Venecia (Italia), Festival "Manuel de Falla" Ecos y Resonancias de París (Francia), Kluster Neuklang Festival de Weimar (Alemania), Festival Ars Musica de Bruselas (Bélgica), Universidad de Aveiro (Portugal), y en el Instituto Cervantes de Viena (Austria).

Sus conciertos han sido retransmitidos por Radio Nacional de España, Cataluña Música, Canal 33 de Televisión, Radiotelevisión Italiana y Radio France. Con el Grupo Manon participó desde el Palau de la Música de Valencia en la Temporada de Euroradio con un concierto transmitido en directo a 16 países europeos. Es profesora del Conservatorio de Manresa y ha impartido clases en los cursos de perfeccionamiento de Cocentaina (Alicante), Buñol (Valencia), y en los encuentros de la Joven Orquesta Valenciana.

Emili Brugalla, piano

Estudia en el Conservatorio Superior del Liceu, trabajando luego con Eulàlia Solé, Bruno Canino, Maria Curcio y Maria João Pires.

Como solista o formando parte de grupos de cámara, ha actuado en las salas más importantes de España y en países tan diversos como Italia (Festival Internacional de piano de Cagliari), Francia (En blanc et noir-France Musique), Bélgica (Ars Musica), Alemania, Brasil, Centroamérica y Oriente Medio. Estrena diversas obras de autores vivos y participa, en diversas ediciones de la Muestra Nacional de Jóvenes Compositores. En reconocimiento a su trabajo obtiene el "Premio Especial al mejor intérprete de Música catalana actual" concedido por la Asociación Catalana de Compositores.

El año 1997 se presenta como solista con la Orquesta Simfònica i Nacional de Catalunya interpretando el "Concert Ibèric" de Manuel Blancafort, obra de la cual ha realizado la revisión crítica para la Editorial Boileau. Ha intervenido como solista con la Orquesta Nacional de Cambra de Andorra en el

concierto nº. 1 de Shostakovitch y con la Orquestra Simfònica del Vallès en la grabación inédita de las “Variaciones para piano y orquesta” de Joaquim Serra (Sello Marco Polo).

Ha colaborado regularmente con grupos de cámara como el grupo Barcelona 216 y Solistas de la Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) y, desde el año 1998, es miembro fundador del Trío Kandinsky. Su discografía incluye obras del repertorio catalán del siglo XX para piano solo, la integral de “Danzas Españolas” y otras obras de Enrique Granados para el sello La Mà de Guido y obras de música de cámara de Robert Gerhard con Barcelona 216 para el sello Stradivarius.

TERCER CONCIERTO

Grupo Tactum

Anna Escala, recitadora

Nacida en Gavà (Barcelona). Realiza estudios de canto y piano obteniendo el título de profesora de canto por el Conservatorio Superior de Música de Barcelona. Estudia canto con Anna Ricci y Enriqueta Tarrés. Es licenciada en Psicología por la Universidad Ramón LLull de Barcelona. Participa en varios cursos internacionales de canto con Helmut Lips y Manuela Soto en Lérida (Orfeo LLeidatà), Dolores Aldea en Mallorca y con Marimí del Pozo y María Orán en el “XLV Curso Universitario Internacional de Música Española en Santiago de Compostela”, obteniendo el premio “Andrés Segovia” José Miguel Ruiz Morales”.

Ha cantado como solista en el conjunto de música antigua “Camerata Monteverdi” dirigido por David Magrané. Ha sido solista en las óperas “Les Mamelles de Tirèsies” de F. Poulenc (Argeles sur Mer) y “La Noite de un Nevrastenico” (Barcelona, Teatre Artenbrut), con el conjunto Ópera Alternativa. Ha ofrecido conciertos en Barcelona, Figueres, Puerto Llano, Bruselas (Auditorio Kauffman), Mettigen y Sachsenheim (Stuttgart), Bleubeuren (Tübingen) ...

Reside actualmente en Stuttgart (Alemania) donde está terminando sus estudios superiores de canto (K. A. Gesang) en la especialidad de concierto en la Musikhochschule und Darstellende Kunst de Stuttgart, bajo la tutela del Profesor Thomas Pfeiffer. Debuta con el Grupo Tactum representando “Pierrot lunaire” de Arnold Schönberg.

Jordi Gendra, flauta

Nace en Granollers y empieza su formación con Claudi Arimany, con el que más tarde llevará a cabo diversas colaboraciones. Paralelamente cursa estudios superiores al CSMM de Barcelona. Ha recibido consejos de Alain Marion, Maxence Larrieu, Andràs Adorján y, muy especialmente, de Jean Pierre Rampal.

Como solista, destacan sus intervenciones con la Orquesta de Cámara Nacional de Andorra, Orquesta Gonçal Comellas y la Barcelona Sinfonietta, entre otras. Ha participado en festivales, como el Narciso Yepes de Ordino (Andorra), o “Concerts Sobre l’Herba de Bendinat” (Mallorca). En Barcelona ha actuado en escenarios como el Palau de la Música Catalana, l’Auditori y l’Auditori Wintherthur.

Colaborador habitual con la Orquesta de Granollers, su experiencia orquestal lo ha llevado a trabajar con la practica totalidad de orquestas de cámara de Catalunya, así como con la Orquesta del Festival Interregional de Jóvenes a Ochsenhausen (Alemania). Es miembro del Cuarteto de Flautas Adri y del Sieber

Trío, actuando por toda España. Sus recitales han sido grabados por RNE, Andorra Televisió y Canal 33-TV3 (TV de Catalunya). Es profesor del Instituto Andorrano de Estudios Musicales.

Pilar Azagra, violín

Nace en Zaragoza en 1974. Inicia sus estudios con Rafael Lozano y posteriormente en el Conservatorio Superior de Barcelona con Agustín León Ara y Joan Pàmies. Ingresa por concurso en el Real Conservatorio de Flandes en Amberes, Bélgica, realizando el postgrado de excelencia en Violín y Música de Cámara con Jerrold Rubenstein. Así mismo ha participado en master clases con Monserrat Cervera, Edit Fischer, H. Rilling, Sergio Prieto, Ángel Jesús García y Michael Thomas entre otros.

Ha realizado numerosos conciertos como miembro de la Orquesta Sinfónica de Granada, Sinfónica del Vallés (Barcelona), Filarmonía del Liceo de Barcelona y Sinfónica de Barcelona, Grupo "Enigma" y Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza.

Profesora de los Conservatorios de Tarazona (Zaragoza) y Profesional de Zaragoza en estos últimos años, combina su labor pedagógica con la Música de Cámara con el dúo de violines "Ars Nova", grupo de música contemporánea "Tactum" y con el "Cuarteto Harmoniae".

Francisco Castillo, violín y viola

Nació en Tarrasa (Barcelona) en 1971, estudia en el Conservatorio Profesional de Música de Tarrasa, en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona con Gonzalo Comellas, y en el Conservatorio Real de Flandes en Amberes (Bélgica) con Jerrold Rubenstein. Ha recibido clases magistrales de Joaquín Palomares, Ángel-Jesús García, Susan Collier, Jae Park, Vartan Manoogian, Lord Menuhin y Jean-Jacques Kantorow, entre otros.

Fue concertino de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Superior del Liceo, así mismo de la Orquesta Sinfónica de Gerona y Orquesta de Cámara de Granollers. Ha sido miembro de la Orquesta de Cámara de Juventudes Musicales de Cataluña, Joven Orquesta Sinfónica de Cataluña, Orquesta de Cámara "Gonzalo Comellas", Orquesta de Cámara Catalana y Orquesta Filarmonía del Liceo y Solistas de Barcelona. En Bélgica colaboró con Orquesta Nacional, Orquesta del Teatro de la Monnaie y Orquesta Sinfónica de Flandes. Ha sido miembro del Dúo de Violines ARS NOVA y del Quinteto Armonia. Es colaborador habitual de la Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza.

Ha sido profesor en el Centro de Educación Musical (CEM) de Tarrasa, en la Escuela Municipal de Música de Sant Quirze

del Vallés y en el Conservatorio Profesional de Música de Monzón en Huesca, y actualmente es profesor en el Conservatorio de Música de Sabiñánigo (Huesca).

Frederic Miralda, clarinete

Nace en Terrassa. Estudia clarinete con Francesc Guzmán, continuando sus estudios con Anne Boeykens en Antwerpen (Bélgica) y posteriormente en el Koninklijk Vlags Muziekconservatorium de Antwerpen.

Ha participado en diversas formaciones orquestales, y actualmente es clarinetista en diversas orquestas de zarzuela. Su formación como músico de cámara abarca diversos estilos que van desde la música clásica y contemporánea al tango.

Compagina la interpretación con la enseñanza, impartiendo clases de clarinete en la Escuela de Música de Rubí. Actualmente está llevando a cabo un trabajo de investigación acerca de las pedagogías aplicadas al Clarinete

Pep Mira, clarinete bajo

Nacido en Barcelona, estudió Clarinete en el Conservatorio Superior Municipal de Música, donde además realizó seis cursos de piano, y en la Escuela de Música de Barcelona con Joan Enric Lluna, y Música de Cámara con Ángel Soler. Ha realizado cursos especiales de Solfeo, en Niza; Pedagogía del Método Orff, en Barcelona; Pedagogía del Método Kodaly, en Esztergom (Hungría); Piano, en Barcelona, con Monique Deschaussés; Clarinete, en Prades (Michel Lethiec), en Badalona (Jean-Max Dussert) y en Xàbea (Walter Boeykens).

Como clarinete, clarinete bajo y clarinete en mi bemol, ha colaborado con la Orquestra Simfònica del Vallès, Orquestra de Cambra de l'Empordà, Orquestra Filharmonia de Barcelona, Orquestra de Cambra del Garraf, Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, Orquestra Simfònica Sant Cugat y la Banda Municipal de Barcelona.

Ha participado en Speculum Musicae, Intermezzo Trío, Cantilena Quintet, Ensemble Barcelona Nova Música, y es fundador y director actual del Quintet Lisboa. Es Profesor de Clarinete en la Escuela de Música del Palau y en la Escola Municipal de Música de Mollet del Vallès.

Josep Pazos, violonchelo

Nace en Barcelona. A los diez años ingresa en "La Escolanía de Montserrat", donde inicia los estudios de violonchelo. Posteriormente estudia con Lluís Sedó y Dmitri Furnadjev en San Lorenzo de El Escorial. Ayudado por la Fundación Pau Casals y la Generalitat de Catalunya, se traslada a La Haya (Holanda) donde estudia con Jean Decroos en la Koninklijk Conservatorium obteniendo el diploma en el año 1972. También

ha trabajado con Marçal Cervera, Jörg Baumann, Charles Tunnell, Narcís Bonet y los miembros del Cuarteto Enesco de París.

Ha formado parte de la JONDE, Orquesta de Cámara de la Comunidad de Madrid (en la que también estuvo como violonchelista solista), y ha colaborado con diversas formaciones sinfónicas españolas y holandesas. Tanto como solista, como miembro de grupos ha dado recitales en España, Francia y Holanda. En el 1986, fue premiado en el concurso estatal de JJMM, en la modalidad de solista.

Ha sido profesor en la Joven Orquesta de la Comunidad de Valenciana. Actualmente es profesor en el Conservatorio de Sabadell, en el Curso Internacional de Interpretación Musical de Ripoll, y es colaborador habitual en la Noord Nederlands Orkest (Holanda).

David Casanova, piano

Nace en Sabadell (Barcelona). Finaliza el superior de piano con el pianista Miquel Farré. Ha trabajado con diferentes pianistas europeos (Gevers, Olexenco, Besses, Kawala) y americanos (Boris Berman, Yale University).

Su repertorio es básicamente contemporáneo aunque ha hecho actuaciones con repertorio de todas las épocas. Su carrera como pianista le ha llevado a tocar por las salas más importantes de Barcelona (Ateneu Barcelonès, Casal del Metge), de Catalunya (Musica Viva de Vic) y de España (Auditori de Ciutadella, Mahón, Santiago de Compostela). El año pasado actuó en Alemania con gran éxito de crítica y público.

Últimamente está colaborando en la realización de proyectos conjuntos con compositores como E. Ferrer o P. Casas.

Enric Ferrer, director

Nace en Barcelona en 1958, y desde el año 1991 vive en Terrassa. Estudios de piano en el "Conservatori Superior del Liceu" de Barcelona, en el "Centre d'Estudis Musicals de Barcelona" y posteriormente con Albert Atenelle. Estudios de composición con Juan José Olives y Josep Soler.

Como compositor ha estrenado *Les anelles dels anys* (Abril-1995 Teatro-Auditorio Centro Cultural de Sant Cugat); primer movimiento de *Sinfonía para orquesta de cuerdas* (Junio 1997 en Olomouc, Rep. Checa); *Genesis* para gran órgano (Julio 1998, Mahón, Menorca); *6-gener* para gran órgano (Santanyí, Mallorca); la ópera de cámara *Pentesilea, fragments d'una tragèdia* (Enero 2000 en el Teatre Lliure de Barcelona); *Amb la ginstera* para orquesta sinfónica y coro (Octubre 2000, Palau de la Música de Barcelona); *Cant del temps primer* para soprano solista, coro, cuarteto de cuerda y arpa (Abril 2001, en la Sala de Actos dels "Amics de les Arts i Joventuts Musicals de Terrassa"); *Natura* y *Programa d'actes*, dos canciones para voz

y orquesta de cámara (Julio 2001, Rosario, Argentina); *Oval* para soprano, flauta, violín, violonchelo, percusión y piano (Febrero 2002, en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona - CCCB); *Passió de Jesucrist, l'etern vivent*, para orquesta, coro y solistas (Abril 2003, Centre Cultural Caixa Terrassa).

Ha grabado en CD *Pentesilea, fragments d'una tragedia* (PICAP), *Sinfonia para orquesta de cuerda*, primer movimiento (VMM) y *Cant del temps primer* (PICAP). Partituras publicadas: *Sinfonia para orquesta de cuerdas* y *Cant del temps primer*, ambas en "La mà de guido edicions".

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

José Luis García del Busto

José Luis García del Busto Arregui (Xátiva, 1947), reside en Madrid desde 1964, donde cursó estudios en el Conservatorio y en la Facultad de Ciencias de la Universidad Complutense. Es Licenciado en Matemáticas. En 1972 inició su ininterrumpida actividad como conferenciante y escritor de temas musicales, progresivamente especializado en música española y música del siglo XX.

Trabaja en los programas musicales de RNE desde 1977. Entre 1990 y 1994 fue director adjunto del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, del INAEM del Ministerio de Cultura. Como conferenciante sobre aspectos de la música española ha intervenido en gran número de centros universitarios y culturales de toda España, así como en foros internacionales: París, Denver, Louisville, Tokyo, Milán, Moscú, Buenos Aires, Lisboa, Berlín, Múnich...

Entre 1976 y 1985 ejerció la crítica musical en el diario "El País" y desde mayo de 1995 colabora asiduamente en el diario "ABC". Es autor de libros monográficos sobre *Luis de Pablo* (Espasa-Calpe, 1979), *Joaquín Turina* (Espasa-Calpe, 1981), *Tomás Marco* (Ethos Música, 1986) y *Manuel de Falla* (Alianza Cien, 1995), y coautor y editor de *Escritos sobre Luis de Pablo* (Taurus, 1987) y *Joan Guinjoan, Testimonio de un músico* (Fundación Autor, 2001). Otros ensayos: "La dirección de orquesta en España - 150 años de actividad sinfónica repasada a través de los directores" (Alianza Música, 1991) y "Música en Madrid" (Turner, 1992). En 1995 Alianza Música publicó su versión española de la *Guía de la Música de Cámara* editada por la Ed. Fayard parisina. Su último libro, de inminente aparición, es un amplio estudio monográfico de la obra de Carmelo Bernaola (Ed. Fundación Autor).

*La Fundación Juan March,
creada en 1955,
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos,
recitales didácticos para jóvenes
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares),
conciertos en homenaje a destacadas figuras,
aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical
se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid
tiene abierta a los investigadores
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*

Fundación Juan March



Salón de actos
Castelló, 77 28006 Madrid
Entrada libre