

Fundación Juan March

CICLO

LA VIENA DE KLIMT

**CON MOTIVO DE
LA EXPOSICIÓN**

**LA DESTRUCCIÓN
CREADORA**

**Gustav Klimt,
el Friso de Beethoven
y la lucha por la libertad
del arte**

OCTUBRE 2006



Fundación Juan March

CICLO

LA VIENA DE KLIMT

**CON MOTIVO DE
LA EXPOSICIÓN**

**LA DESTRUCCIÓN
CREADORA**

**Gustav Klimt,
el Friso de Beethoven
y la lucha por la libertad
del arte**

OCTUBRE 2006

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	3
Programa General	5
Notas al programa por Juan Manuel Viana	11
Introducción general	13
Concierto inaugural	21
Segundo concierto	27
Tercer concierto	37
Cuarto concierto	45
Participantes	51

La cultura vienesa de finales del siglo XIX y comienzos del XX, es decir, en los últimos años del Imperio Austrohúngaro que la primera guerra mundial se llevó por delante, alcanzó un inusitado esplendor en todas las artes, en el pensamiento y en las ciencias. Esta increíble ebullición en todas las ramas del árbol luliano del saber estuvo acompañada por un mordaz sentimiento de decadencia y de acerado sentido crítico pocas veces igualado. Nombres como Freud, Wittgenstein, Boltzmann, Schnitzler, Musil, von Hofmannsthal, Loos, Olbrich, Klimt o Schönberg convivieron con un arte y un pensamiento academicista que vio en ellos y en sus seguidores los atisbos de una degeneración y una decadencia que no estaba precisamente en este arte naciente, sino en el sistema. La Secesión, el movimiento artístico renovador, nace justamente cuando los grandes nombres del pasado iban desapareciendo: Bruckner (1896), Brahms (1897), Johann Strauss II (1899)...; y alguno más, aunque prematuramente, como Wolf (1903).

Este breve ciclo musical, organizado en torno a la exposición La Destrucción Creadora. Gustav Klimt, el Friso de Beethoven y la lucha por la libertad del arte, se centra en la trilogía de compositores que han pasado a la historia con el rótulo de 'Segunda Escuela de Viena' (la Primera es la de los clásicos, la de Haydn, Mozart, Beethoven y gran parte de Schubert). Incluye también algún ejemplo de los 'antiguos' (J. Strauss con uno de sus valeses, en la línea del concierto programado para la inauguración de la exposición, y Max Reger, un descendiente germánico del hamburgués Brahms) y algún otro de los renovadores 'del porvenir' (Zemlinsky o Mahler). Pero hemos de precisar que las obras elegidas de Schönberg y de sus principales discípulos Berg y Webern son prácticamente todas de sus primeras etapas, en la que se combina el proceso de disolución de la tonalidad a través de la modulación continua, hasta llegar al Atonalismo, con el final del Posromanticismo y el triunfo del Expresionismo. Son, pues, obras anteriores a la invención del Dodecafonismo, movimiento que se corresponde ya en los años 20 con otro período histórico, el de entreguerras, con su 'vuelta al orden' y el fin del experimentalismo de las vanguardias históricas. La única excepción, el Adagio del Concierto de cámara de Alban Berg, permitirá la comparación.

Los conciertos del Ciclo "La Viena de Klimt" (11, 18 y 25 de octubre) serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.

PROGRAMA GENERAL



*Johann Strauss orchestra at the Volks Vienna, Lithograph
by Kaliwoda, c. 1853*

CONCIERTO INAUGURAL

Johann Strauss (1825-1899) / **Alban Berg** (1885-1935)
Wein, Weib und gesang, Walzer Op. 333 (Vino, mujeres
y canciones)

Johann Strauss / **Anton Webern** (1883-1945)
Schatzwaltzer (vals del tesoro), Op. 418, sobre temas
de “Der Zigeunerbaron”

Johann Strauss / **Arnold Schönberg** (1874-1951)
Rosen aus dem Süden (rosas del sur), Walzer Op. 388

Intérpretes: SOLISTAS DEL GRUPO MODUS NOVUS

Emilio Robles, *violín*

Carles Fibla, *violín*

Rocío Gómez, *viola*

Jesús Mozo, *violonchelo*

Pilar Navarro, *acordeón*

Graham Jackson, *piano*

Madrid, 6 de Octubre de 2006. 19,30 horas

 SEGUNDO CONCIERTO

I

Alexander von Zemlinsky (1871-1942)

Trío, Op. 3

Allegro ma non troppo.- Andante.- Allegro

Alban Berg (1885-1935)

Adagio del "Kamerkonzert"

II

Alban Berg

Cuatro piezas para clarinete y piano, Op. 5

Mässig.- Sehr langsam.- Sehr rasch.- Langsam
(Moderado.- Muy lento.- Muy rápido.- Lento)

Arnold Schönberg (1874-1951)

Seis pequeñas piezas, Op. 19

Light, zart.- Langsam.- Sehr langsam.- Rasch aber
leicht.- Edwas rasch.- Sehr langsam

(Ligero, delicado.- Lento.- Muy lento.- Rápido pero ligero.- Bastante rápido.- Muy lento)

Anton Webern (1883-1945)

Cuatro piezas para violín y piano, Op. 7

Sehr langsam.- Rasch.- Sehr langsam.- Bewegt
(Muy lento.- Rápido.- Muy lento.- Animado)

Tres pequeñas piezas para violonchelo y piano, Op. 11

Mässig.- Sehr webeget.- Äusserst rubig

(Moderado.- Muy animado.-Extremadamente sosegado)

Cuarteto, Op. 22

Sehr mässig.- Sehr schuwungvoll

(Muy moderado.- Muy brioso)

Intérpretes: GRUPO COSMOS 21
(Miguel Navarro, *violín*
Álvaro Quintanilla, *violonchelo*
Juan Carlos Martínez, *piano*
David Arenas, *clarinete en si b*
Pilar Montejano, *saxo tenor*
Carlos Galán, *piano y dirección*)

Miércoles, 11 de Octubre de 2006. 19,30 horas.

TERCER CONCIERTO

I

Johann Strauss (1825-1899)

Vals del tesoro (vers. Webern-Villa Rojo),

para flauta, clarinete, violín, viola, violonchelo y piano

Max Reger (1873-1916)

Serenata, para flauta, violín y viola, nº 2 en sol mayor,
Op. 14/a.

Vivace

Larghetto

Presto

II

Gustav Mahler (1860-1911)

Klavierquartett, para violín, viola, violonchelo y piano

Arnold Schönberg (1874-1951)

Sinfonía de Cámara, Op. 9 (vers. de Webern),

para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano

(Exposición – Scherzo – Desarrollo – Adagio – Finale)

Intérpretes: LIM: Solistas de Madrid

(Antonio Arias, *flauta*

José A. Tomás, *clarinete*

Salvador Puig, *violín*

Emilio Navidad, *viola*

Enrique Ferrández, *violonchelo*

Gerardo López Laguna, *piano*)

Miércoles, 18 de Octubre de 2006. 19,30 horas.

CUARTO CONCIERTO

I

Anton von Webern (1883-1945)

Rondó para cuarteto de cuerda (c.1906)

Bewegt (Animado)

Alban Berg (1885-1935)

Cuarteto, Op. 3

Langsam (Lento)

Mässige viertel (Más moderado)

II

Arnold Schönberg (1874-1951)

Verklärte Nacht (Noche transfigurada), Op. 4

Preludio – Molto rallentando – Pesante-Grave

(Interludio) – Adagio – Adagio (Posludio)

Intérpretes: CUARTETO “GRANADOS”

(David Mata, *violín I*

Marc Oliu, *violín II*

Andoni Mercero, *viola*

Aldo Mata, *violonchelo*)

con la colaboración de

DAVID QUIGGLE, *viola*

y SUZANA STEFANOVICH, *violonchelo*

Miércoles, 25 de Octubre de 2006. 19,30 horas.

NOTAS AL PROGRAMA



INTRODUCCIÓN GENERAL

LA VIENA DE KLIMT

*“Wien, Wien, nur du allein
 Sollst stets die Stadt meiner Traüme sein”¹*
 (Vals de Rudolf Siczynsky)

En la encrucijada de todos los caminos que atraviesan Europa, la imperial y decadente Viena representa para la historia de la música un punto de encuentro ineludible. Cuando el 14 de julio de 1862 nace en Baumgarten, a las afueras de la ciudad, Gustav Klimt, la capital imperial acometía desde hacía años una gigantesca reforma que, en tan sólo unas décadas, hará de la ciudad danubiana una de las más importantes urbes de esa fascinante *Mitteleuropa* del cambio de siglo.

Apenas tres lustros antes de ese natalicio, el 2 de diciembre del agitado 1848, Fernando I, víctima de frecuentes ataques epilépticos, había abdicado a favor de su sobrino Francisco José, un joven de apenas dieciocho años que se mantendrá en el trono otros sesenta y ocho más, hasta noviembre de 1916, y cuya figura habrá de constituirse, año tras año, en símbolo consumado de la inacabable agonía de la dinastía habsbúrguica, cuyo mito –nos lo recuerda Pitol citando a Magris– habría de asentarse en tres componentes esenciales: “la idea supranacional, una grandiosa *mediocritas* oficial y un jubiloso hedonismo”².

Bajo el larguísimo mandato de Francisco José, la ciudad de Viena, convertida ahora en rutilante centro de una nueva gran potencia europea (el imperio austro-húngaro de la *Doppelmonarchie*, que llegará a acoger en su dilatada geografía a cerca de 54 millones de habitantes) acomete la mayor transformación urbanística de toda su historia. El cinturón de ronda se crea en 1873, la canalización del Danubio en 1875 y en 1889 se elimina definitivamente la frontera fiscal de la muralla. Un año después, el emperador aprueba la ley de absorción de los suburbios y el proyecto de la “Gran Viena” queda le-

¹ “Viena, Viena, sólomente tú / serás para siempre la ciudad de mis sueños”.

² Sergio Pitol, *Pasión por la trama*. Huerga y Fierro, 1999.

galmente asegurado. La superficie de la ciudad pasa de 55 a 178 kilómetros de superficie, distribuida en 19 distritos. “La cifra de habitantes ascendió de 801.176 en el año 1890 a 1.355.979 el año siguiente”³.

Nace así la *Ringstrasse*, un deslumbrante paseo circular que con sus cuatro kilómetros de longitud se convertirá en el gran escaparate de la ciudad; un aparatoso conjunto de espectaculares fachadas arquitectónicas –Semper, Hasenauer, Hansen, Schmidt y Ferstel serán algunos de sus autores– en donde los más fastuosos edificios monumentales muestran al paseante todo su inagotable repertorio de estilos historicistas: una ópera, una universidad y un par de museos renacentistas, un ayuntamiento gótico, un teatro barroco, un parlamento helénico, etc. Como testimonio el escritor y diplomático Juan Valera, embajador español desde el 16 de enero de 1893, “la ciudad es magnífica. Hay un gran trozo o extensión de ella que pasma por la belleza y lujo de los edificios y monumentos. No es mejor lo mejor de París”. Adolf Loos, uno de los protagonistas de la Modernidad arquitectónica que irrumpiría con fuerza en la primera década del nuevo siglo, sentenciaría más tarde con su habitual mordacidad: “En las dos últimas décadas nos han salido en las manos ampollas renacentistas, barrocas y rococós por culpa de los picaportes de las puertas”.

Los años de formación de Klimt coinciden con los grandes proyectos constructivos, privados y públicos, de esa *Ringstrasse* que sirve de plataforma para toda una generación de artistas plásticos que, a través de incontables trabajos decorativos, plasman los ideales del historicismo ecléctico dominante en la Viena de los años setenta y ochenta. El joven artista colabora entonces en las pinturas del techo de las escaleras del Burgtheater, en la decoración del majestuoso Kunsthistorisches Museum, en los frescos del Aula Magna de la Universidad –que serán juzgados escandalosos por su erotismo– y asume un importante encargo privado: las pinturas para el palacio del industrial Nikolaus Dumba, que proporciona dos de los primeros ejemplos musicales en su obra, *Música II* y *Schubert al piano*, ambos destruidos por el fuego en 1945, y en los que el pintor comienza a distanciarse del academicismo reinante.

³ Günter Dürigel, *Viena, la formación de una ciudad*. Debats, nº 18, 1986.

Musicalmente, los años finales del siglo XIX, los que conocen el inicio de la consagración de Klimt, están dominados en Viena por la gigantesca figura de Johannes Brahms. Establecido allí desde 1862, director de la Academia de Canto y, desde 1872, director también de la Asociación de Amigos de la Música, el compositor hamburgués será uno de los nombres fundamentales en la vida musical de la capital durante las cuatro últimas décadas del siglo.

En su artículo “Extra Austriam non est vita”⁴, Michel Guérin ausculta las múltiples paradojas de una ciudad cuyos rasgos esenciales aparecen dominados por la misantropía, la melancolía crónica emanada de la “fatiga del deseo” (*Hasslieb*) –de la que Freud hablará en *Duelo y Melancolía* (1917)–, una obsesión de culpabilidad y un sentimiento de fatalidad (*Schlamperei*) que se manifiesta en una indolencia latente, una negligencia cultivada y una aspiración normal al desistimiento y la abstención.

Fruto quizá de esa misantropía generalizada, tanto Brahms como su “enemigo” Bruckner –instalado en Viena desde 1868– parecen vivir en un extraño aislamiento. El que ambos, siendo miembros de la Goldensaal de la Sociedad Musical de Viena, “aparecieran oficialmente juntos sólo en un acontecimiento artístico (la inauguración del órgano) y que incluso en privado se encontrasen probablemente una única vez (en el hostel *El erizo rojo*), es sintomático de un distanciamiento absoluto”⁵. Las disputas entre brahmsianos y brucknerianos –entre guardianes de la tradición y profetas de la modernidad auspiciada por Wagner– se cobrarán en esa época una víctima inocente: Hans Rott, cuatro años mayor que Klimt, alumno de Bruckner, compañero de Mahler y Wolf y al que un tribunal formado por Brahms, Goldmark y el crítico Hanslick le negará una beca, morirá enajenado, tras una tentativa de suicidio, antes de cumplir los veintiséis años.

Simbólicamente, el 3 de abril de 1897, el mismo día del fallecimiento de Brahms, Viena entra –adelantándose a cualquier otra capital europea– en el arte del siglo XX. En esa fecha un grupo de cuarenta artistas plásticos

⁴ Michel Guérin, “Extra Austriam non est vita”, *Vienne, théâtre de l’oubli et de la modernité*. Autrement, 1991.

⁵ Manfred Wagner, *La música en Viena hacia 1900. Universalidad, tradición, progreso*. Debats, nº 18, 1986.

(arquitectos, pintores, grabadores, ilustradores, diseñadores y escultores) presididos por Gustav Klimt se reúnen para formar la *Secession*, un movimiento que irrumpe contra la conservadora Academia Imperial de Artes Plásticas y revolucionará en poco tiempo el panorama artístico de la capital de los Habsburgo; cinco días más tarde se anuncia la elección de Gustav Mahler como director de la Ópera Imperial, decisión que contó con el apoyo decisivo de un Brahms ya muy enfermo en la que sería una de sus últimas actuaciones públicas.

A las muertes de Brahms y Bruckner, la de éste ocurrida en octubre de 1896, se suman pronto la del eximio liederista Hugo Wolf (1860-1903) –que, como Rott, acabará sus días en un asilo de alienados– y la de Johann Strauss II (1825-1899), el “rey del vals”, gran amigo de Brahms y sin duda el músico más escuchado en los parques, cafés y bailes a los que tan aficionada era la alegre y confiada burguesía vienesa de entonces. Gracias al autor de *El danubio azul* esa irreplicable conjunción de música culta y sensibilidad popular que es el vals alcanzará sus más altas cimas.

En 1897 irrumpe en la vida de Klimt otra de las protagonistas inexcusables de aquellos años, “la chica más guapa de Viena”, la ambiciosa y altiva Alma Schindler: “Era el más dotado de todos, tenía treinta y cinco años, estaba en la plenitud de su vigor, era guapo al máximo y, ya entonces, muy famoso. Su hermosura y mi tierna juventud, su genialidad, mi talento y nuestra común y profunda musicalidad sintonizaron totalmente”⁶. La escandalosa vida del artista arruina esta relación y Alma, hija e hijastra de eminentes pintores, hace un hueco en su corazón a su profesor de composición Alexander Zemlinsky “pequeño, sin barbilla, desdentado, apestando siempre a cafetucho, desaseado... y, sin embargo, increíblemente fascinante”⁷.

En 1901 Zemlinsky se convierte en cuñado del joven compositor Arnold Schönberg y en noviembre de ese mismo año Alma Schindler conoce al intransigente y riguroso titular de la Hofoper, Gustav Mahler, una de las más envidiadas luminarias musicales de la época, con quien contrae matrimonio cuatro meses más tarde. Para

⁶ Alma Mahler-Werfel, *Mi vida*. Tusquets, 1984.

⁷ Alma Mahler-Werfel, *op. cit.*

Stefan Zweig –así lo recuerda en su emocionante testamento literario⁸– “ver a Gustav Mahler por la calle era un acontecimiento que uno contaba al día siguiente a sus compañeros como un triunfo personal, y la vez que, siendo niño, fui presentado a Johannes Brahms y él me dio un golpecito amistoso en el hombro, pasé varios días trastornado por tan formidable suceso”.

Resulta difícil sustraerse a establecer un cierto paralelismo⁹ entre la obra de los dos Gustav: Klimt y Mahler, su estricto contemporáneo. Respeto por la tradición en sus años iniciales, decorativismo y atracción por los frescos de grandes dimensiones, mismo gusto por las estructuras complejas y heterogéneas, obsesión por la muerte, fascinación por la Naturaleza y una espiritualidad que, en el klimtiano *Friso Beethoven*, que decora desde 1902 el interior del Palacio de la *Secession*, se ilustra con estas palabras de Ernst Stöhr: “Las Artes nos transportan al reino ideal; sólo ahí podremos encontrar la plena alegría, la plena felicidad, el amor puro”. Como es fama, Mahler inspirará los rasgos al rostro del adusto caballero de armadura dorada que emprende “la lucha por la felicidad” en esta obra clave en la carrera de Klimt.

“A cada época su arte. Al arte su libertad”: tal era el lema de la *Secession* que todavía puede contemplarse bajo la cúpula de laurel dorado que corona su edificio fundacional, proyectado por Joseph Maria Olbrich en la Friedrichstrasse vienesa y que abrió sus puertas el 12 de noviembre de 1898. El peculiar universo sonoro brahmiano, profundamente original bajo su barniz conservador, parece eclipsarse súbitamente con la muerte del maestro en 1897. La hegemonía de Johannes Brahms desfallece así al tiempo que lo hace su siglo. Si la herencia wagneriana –que desembocará en la disolución de la tonalidad y el consiguiente protagonismo de la Segunda Escuela de Viena– incluyó a una plétora de seguidores que afianzaron la transición con más o menos radicalidad a la escuela dodecafónica, el legado del hamburgués no consiguió encontrar herederos de su talla. El círculo íntimo de Brahms albergó numerosos epígonos (Brüll, Goldmark, Herzogenberg, Fuchs) que constituyeron a su alrededor una camarilla hostil a toda novedad. Ninguno de los compositores jóvenes a los que el músico ayudó

⁸ Stefan Zweig, *El mundo de ayer*. El Acantilado, 2001.

⁹ François Sabatier, *Miroirs de la musique*. Fayard, 1995.

o protegió jugaría –salvo Zemlinsky– el menor papel en la denominada “música del porvenir”.

Esa música del porvenir, representada por Mahler, Zemlinsky y Schreker –estimados como directores de orquesta, de foso o como pedagogos pero aún muy discutidos, cuando no abiertamente rechazados, como compositores–, encontrará en Arnold Schönberg su máximo profeta. En 1904 Mahler acepta la presidencia honorífica de una nueva sociedad de música contemporánea, la *Verein Schaffender Tonkünstler in Wien* (Asociación de creadores musicales de Viena) que, a semejanza de la *Secession*, pretende –como apunta De La Grange– “dar la espalda al academicismo y orientarse hacia una modernidad que todos los músicos ‘razonables’ consideran exagerada”¹⁰. A Schönberg, el más célebre de sus fundadores, se sumarán como privilegiados alumnos desde octubre de ese mismo año Anton Webern (discípulo de Guido Adler) y Alban Berg (inspirado en sus *lieder* juveniles por Brahms y Wolf), que tienen entonces respectivamente veintiuno y diecinueve años. Surge así, en torno a la carismática figura de un severo maestro que pronto será su mentor y amigo hasta el final de su vida, esa trilogía vienesa que en las primeras décadas de la naciente centuria habrá de cambiar de modo fulminante el paisaje compositivo de la Viena de 1900, con una trascendencia para la futura evolución de la vanguardia musical imposible entonces de pronosticar.

La Viena testigo del triunfo artístico y social de Klimt es igualmente la ciudad exacerbadamente antisemita que asiste a la ascensión y caída de Mahler en 1907 y fustiga sin piedad la mayor parte de sus composiciones, así como las de sus protegidos. La ciudad cuyas calles y plazas acogen algunos de los más bellos edificios *Jugendstil* y prerracionalistas del continente: el palacio de la *Secession* de Olbrich; la Majolikahaus, la Leopoldskirche en Steinhof, los pabellones del metro en la Karlsplatz, la Schützenhaus o la Postsparkasse del patriarca Otto Wagner; el sanatorio Purkersdorf y la villa Skywa-Primavesi de Josef Hoffmann; el Amerikan-Bar, la villa Steiner y el edificio Goldmann & Salatsch en la Michaelerplatz de Loos, causante de las iras del propio

¹⁰ Henry-Louis de La Grange, *Vienne. Histoire musicale. 1848 à nos jours*. Bernard Coutaz, 1991.

emperador, que ordenará clausurar los balcones de su palacio para así no tener que contemplar aquellas ventanas “sin cejas ni pestañas”. Es también la ciudad de Sigmund Freud, del atormentado suicida Otto Weininger –autor del discutido *Geschlecht und Charakter* (Sexo y carácter)–, del filósofo Ludwig Wittgenstein y del físico Boltzmann, antiguo alumno de piano de Bruckner. La misma que contempla los lienzos de Carl Moll, el padrastro de Alma Mahler, y –muchas veces indignada– los de Egon Schiele, Oskar Kokoschka y Max Oppenheimer; los exquisitos diseños de Koloman Moser y Moriz Jung y las revolucionarias escenografías (*Tristán e Isolda*, *Fidelio*) que Alfred Roller ilumina en el feudo operístico mahleriano.

La Viena cosmopolita que atrae a una docena de nacionalidades integradoras de su imperio y que tiene en Klimt a su máximo retratista femenino (Adele Bloch-Bauer, Emilie Flöge, Margaret Stonborough-Wittgenstein, Fritza Riedler, Mäda Primavesi, Hermine Galia...) es la misma en que se editan las revistas *Ver Sacrum* –que Klimt ilustra– y *Die Fackel* (La antorcha) que dirige y redacta el incendiario polemista y “satírico apocalíptico” Karl Kraus. Esa “ciudad dorada y poderosa” es la misma en que escriben el bohemio Peter Altenberg –cuyos poemas en tarjetas postales inmortalizará Alban Berg–, el sutil narrador y dramaturgo Arthur Schnitzler –cuyo padre examinaba las gargantas de las cantantes de la Ópera–, el virulento “kakanio” Robert Musil, el refinado Hugo von Hofmannsthal y el desesperanzado Hermann Broch.

La zozobra espiritual, la desorientación y ese desconsolado sentimiento de pérdida en el glorioso ocaso –el denominado *fröhliche Apokalypse* (alegre Apocalipsis)– que precederá a la descomposición del imperio de Francisco José quedan proféticamente reflejados en la marcha a Nueva York, a finales de 1907, de Gustav Mahler, que ya ha consumido sus fuerzas cansado de luchar contra los constantes ataques de una ciudad hostil: “La víspera de su partida, el 8 de diciembre, algunos alumnos de Schönberg, entre ellos Webern, dirigen a los admiradores del antiguo director una carta sugiriéndoles que se encuentren al día siguiente en la estación del Oeste. El día de su partida, Mahler y Alma se hallan frente a una multitud amistosa que les espera en el andén, con el alma compungida. Cuando el tren se pone en movimiento, Gustav Klimt, el ‘príncipe de los pintores’, pro-

nuncia en voz alta lo que todo el mundo piensa en su interior: *Vorbei* (Se acabó)”¹¹.

Más de tres décadas después, en 1939, al año siguiente de que Austria quedara anexionada por Hitler al Tercer Reich, Arnold Schönberg transformaba con amargura desde su exilio norteamericano las palabras que el popularísimo vals de Rudolf Sieczynsky consagrara a aquélla su ciudad, amada y odiada:

Viena, Viena, sólomente tú
deberías ser despreciada por todos.
Quien pueda que perdone a otro
pero nadie te absolverá de tu culpa.

Deberías ser destruida,
y que sólo tu vergüenza sobreviviera.
Estás marcada para la eternidad,
como falsa e hipócrita.

Juan Manuel Viana

¹¹ Henry-Louis de La Grange, *op. cit.*

CONCIERTO INAUGURAL

LA NUEVA VIENA RINDE HOMENAJE AL REY DEL VALS

Geografía y antecedentes

Muy pocos ritmos de danza consiguieron suscitar un poder de fascinación semejante al que, a todo lo largo del siglo XIX y mucho más allá de sus reducidas fronteras geográficas, logró concitar el vals vienés. Si aún hoy se discuten sus orígenes, a partir de 1750 los términos *walzen* (“girar”) y *walzerisch tanzen* (“bailar girando”) aparecen para referirse, especialmente, al *ländler* o danza popular en tres tiempos procedente del folclore campesino de Baviera y el Tirol en el que las parejas se desplazan girando sobre sí mismas en una figura de seis pasos. Primero la aristocracia y poco después la ascendente burguesía mostrarán su predilección por este nuevo baile cuya viveza y naturalidad abandonan la rigidez ceremonial del avejentado minueto, favorito del antiguo régimen. De sus raíces rurales dieciochescas sólo quedará, en el siglo romántico, un ritmo característico –anticipación del segundo tiempo del compás, retención del tercero– inmediatamente reconocible.

“El Congreso no anda, baila”, escribió el Príncipe de Ligne; pero si, tras el Congreso de Viena (1814-1815), la política furiosamente retrógrada de Metternich –que persigue cualquier discrepancia pero permite todas las diversiones– extiende el vals desde la capital danubiana al resto de Europa, éste alcanzaría su verdadera expansión, adaptado definitivamente como baile de sociedad, a mediados de siglo coincidiendo con la Revolución de 1848. Contemporáneos del malogrado Franz Schubert, Joseph Lanner (1801-1843), “el favorito de los vieneses”, –más de 20000 personas acudieron a su entierro en Doebbling– y Johann Strauss I (1804-1849) escriben los primeros episodios de una historia que alcanzará su máximo apogeo bajo el mandato del indiscutido “rey del vals”, Johann Strauss II (1825-1899) y, en mucha menor medida, de sus hermanos Josef (1827-1870) y Eduard (1835-1916).

Es conocida la animadversión del primer Strauss hacia Lanner, para el que había trabajado como viola en su

orquesta. Tras la ruptura, el padre de la célebre dinastía –nacido en una modesta familia de posaderos de origen judío convertidos al catolicismo– formó su propia agrupación, firmando un contrato en 1829 con el *Zum Sperl*, representante por excelencia de una de las sacrosantas instituciones vienesas: el café. Allí, entre el humo del tabaco y el profundo aroma de un *Kleiner Schwarzer*, músicos como Chopin, Liszt o Wagner pudieron degustar aquel repertorio integrado por valeses, polcas, cuadrillas, marchas y galops que, a partir de 1833, la Strauss Kapelle –auténtico vivero que llegó a contar con doscientos músicos– divulgaría por todo el continente. A la temprana muerte del padre, víctima de la escarlatina, Johann hijo asume la dirección de la orquesta, con la que realiza innumerables giras hasta que en 1863 es nombrado director de los bailes de la corte imperial.

A ritmo de vals, la segunda mitad de la centuria –la que marca el auge y el inicio de la lentísima decadencia del emperador Francisco José– tiene en Johann Strauss II a su más memorable y distinguido protagonista. A partir de 1850 Viena conoce la explosión demográfica que también sacude a Londres y París. La tranquila capital del imperio austrohúngaro, símbolo del plácido estilo Biedermeier, acoge ahora a un proletariado urbano de recursos modestos, al tiempo que una nueva burguesía industrial, a menudo de raíces judías, reemplaza a la antigua élite aristocrática. Los hermanos Strauss, testigos de la Revolución de 1848 y de ideas sensiblemente más liberales y avanzadas que su legitimista padre, se hacen eco de ese mundo real por más que, paradójicamente, su música sólo aparente ilustrar las imágenes de una postal edulcorada. El vals *Aceleraciones* imita el zumbido de las turbinas; en *Feuerfest!*, polca escrita por Josef para el baile organizado por un industrial metalúrgico, se escuchan, como en *El oro del Rin* wagneriano, los martillos de la forja; hay valeses dedicados a los motores y, también, a los telegramas... Parece como si cualquier elemento de la incipiente modernidad pudiera servir de pretexto para la diversión y el baile, quizá como conjuro de una realidad social a la vez excitante y desencantada.

El entusiasmo que provoca la fiebre del vals es indescriptible. Se abren salones con capacidad para 6000 personas y se estima que, cada noche, una cuarta parte de los 300.000 habitantes de Viena frecuenta estos lugares.

res en donde las parejas se arremolinan en un frenético abrazo de disimulado erotismo, al son de una música que algunos médicos de la época diagnostican como “principal causa de la debilidad del cuerpo y el espíritu de nuestra generación”.

Aunque conserva todavía las apariencias externas, la música de Johann Strauss hijo no tiene ya el carácter inmediatamente ligero de la de su padre o de Lanner. En su obra, gigantesca y gozosa, que alcanza los 479 opus, ocupan un lugar de excepción sus más de 160 valsos que pueden escucharse como una imagen idealizada de la música de diversión popular aunque bien cabe preguntarse si, al menos algunos de los más célebres, son realmente páginas bailables. El talento straussiano –alabado sin discusión por Wagner, Bruckner y Brahms– y su irrefrenable fertilidad otorgarán al vals vienés una envergadura sinfónica que sobrepasa, sin precedentes, las dimensiones modestas de la música de baile. Se cuenta que, en ocasiones, el público detenía la danza para escuchar su música. ¿No se trataría más bien entonces de poemas sinfónicos “sobre” música vienesa? Como ha señalado con acierto Jacques Bonnaure “¿Realmente se pueden bailar el *Vals del Emperador* o *El bello Danubio azul*? Sí, ciertamente. Como pueden bailarse el tercer movimiento de la *Séptima Sinfonía* de Mahler o *La Valse* de Ravel. ¡Pero el interés de estas obras está en otra parte!”.

Gracias a Johann Strauss II esa irrepetible conjunción de música culta y sensibilidad popular que es el vals alcanzará sus más altas cimas de inspiración. En el encañamiento de los temas danzables y en la densidad sinfónica de las elaboradas introducciones, en la sofisticación de la armonía, en el cuidado prestado a los detalles tímbricos y en el pulido contraste rítmico, los valsos de Strauss –nimbados de una luz crepuscular que los hace especialmente emocionantes– confirman la personalidad única de un músico por completo diferente de muchos otros compositores de música “ligera”. A su muerte, tras una breve enfermedad y en simbólica coincidencia con la del siglo, el temido crítico Eduard Hanslick hablará de sus obras como de un “último símbolo de los días alegres y despreocupados que precedieron a nuestra época conflictiva y sin brillo”. En 1890, una encuesta lo había mostrado como una de las tres personalidades más célebres de todo el mundo, al lado de la reina Victoria

de Inglaterra y de Bismarck. Ese mismo año, la noche de su cumpleaños y de su elección como miembro de la Gesellschaft der Musikfreunde vienesa, Strauss confesaba: “Ciertamente, si tengo algún talento, debo su desarrollo a mi querida ciudad natal de Viena, pues en su suelo se encuentra arraigada toda mi fuerza, en su aire flotan todos los sonidos que capta mi oído, que mi corazón acoge y que mi mano anota... Viena, el corazón de nuestra bendita Austria... brindo por ella y digo: ¡Viena, vive, crece y prospera!”.

Por siempre Strauss

Con el nuevo siglo, otros muchos –Franz Lehár (1870-1948), Oscar Straus (1870-1954), con una sola “s” y sin parentesco alguno con el autor de *El murciélagu*, Leo Fall (1873-1925), Robert Stolz (1880-1975), Emmerich Kalman (1882-1953) y Ralph Benatzky (1884-1957), notables operetistas– continuarán su senda con más o menos fortuna. Y si con *Der Rosenkavalier* (1911) Richard Strauss homenajea desde la nostalgia aquel “mundo de ayer” –según la conocida expresión de Stefan Zweig– que tras el cataclismo de la Primera Guerra Mundial ya nunca volverá, poco después de que Maurice Ravel, con *La Valse*, extienda en 1920 su certificado de defunción en forma de mórbida danza macabra, Arnold Schönberg, patriarca de la modernidad vienesa, junto con sus alumnos Anton Webern y Alban Berg, ofrecerán con sus admirables transcripciones para la *Verein für musikalische Privataufführungen* el postrero y más sentido homenaje a aquel rey indiscutible que, como nadie, se ajustó las espuelas –nos lo recuerdan los nostálgicos versos de Gil-Albert– “con que el caballo vals galopa firme / dentro de los espejos fugitivos”.

En noviembre de 1918, un año después de su licenciatura definitiva en el ejército por razones de salud, Schönberg fundaba en Viena la Sociedad para las interpretaciones musicales privadas, con un claro objetivo pedagógico. Su propósito era presentar al público “toda la música moderna, desde la de Mahler y Strauss, hasta la más reciente”, en condiciones que no se encontraban en el “mundo cotidiano de los conciertos”. Las entradas se obtenían por suscripción, se excluía a los críticos y ni una sola obra se interpretaba (o esa era la intención declarada) hasta que se le hubiese adjudicado el suficien-

te tiempo de ensayos para “el logro de la mayor claridad posible” y “la plena consecución de todas y cada una de las intenciones del compositor”.

Desde la primavera de 1919 hasta su disolución en diciembre de 1921 la asociación ofreció a sus oyentes un total de 353 interpretaciones de 154 piezas, a lo largo de 117 conciertos, con el objetivo de familiarizar a los melómanos vieneses con la música contemporánea. Como señala Neighbour “cierto número de alumnos y ex alumnos de Schönberg prestaron su ayuda en la organización de esta vasta empresa, pero fue el propio Schönberg quien ensayó y dirigió una considerable proporción de las ejecuciones”. Maestro y discípulos –Webern y Berg a la cabeza, pero también Eduard Steuermann, Hanns Eisler, Felix Greissle, Erwin Stein, Rudolf Kolisch, Karl Rankl y otros como Zemlinsky o Casella– transcribieron páginas de numerosos compositores –Strauss (*Don Quijote*, *Sinfonía doméstica*, *Sinfonía alpina*), Mahler (*Sinfonías n.ºs 4, 6 y 7*, *Lieder eines fahrenden Gesellen*), Suk (*Cuento de estío*), Schreker (*Preludio para un drama*), Reger (*Una Suite romántica*), Scriabin (*Poema del éxtasis*) y muchos más– con el fin de poder escuchar ciertas partituras que por sus dimensiones originales resultaban imposibles de interpretar en su forma original.

Con la esperanza de obtener algún dinero con el que contribuir a sanear las casi siempre maltrechas arcas de la asociación, la Sociedad organiza el viernes 27 de mayo de 1921 en el salón de fiestas de la Schwarzwaldschule un concierto extraordinario con obras de Johann Strauss II transcritas por Schönberg y sus dos alumnos predilectos, tras el cual se subastarán las partituras. Si el primero arregla *Rosen aus dem Süden*, op. 388 (*Rosas del sur*) y el *Lagunenwalzer*, op. 411 (*Vals de la laguna*) para cuarteto de cuerda, piano y armonio, Berg hace lo propio con *Wein, Weib und Gesang*, op. 333 (*Vino, mujeres y canciones*), mientras que Webern reduce el *Schatzwalzer*, op. 418 (*Vals del tesoro*), perteneciente a la opereta *El barón gitano*. Como escribiría Schönberg en carta fechada el 26 de octubre de 1922, “para mí, un melómano es el que ama lo que yo amo. Es la música y no el estilo. Ya sea Bach o Mozart, Beethoven o Brahms, Wagner o Mahler, Richard Strauss y la música moderna, o incluso Offenbach y Johann Strauss; todo esto es música y todo esto merece ser amado”.

Los propios compositores participarían en la interpretación de estas transcripciones de conocidas páginas del rey de los valeses: Schönberg desde el violín, Webern como violonchelista y Berg al armonio, además de miembros del Cuarteto Kolisch –Rudolf Kolisch (primer violín), Karl Rank (segundo violín), Othmar Steinbauer (viola)– y el pianista Eduard Steuermann. A pesar del éxito artístico y económico de aquella velada la Sociedad cerraría sus puertas poco después, tras su último concierto ofrecido el 5 de diciembre de aquel mismo año de 1921; sólo la partitura de Anton Webern no encontró comprador.

 SEGUNDO CONCIERTO

ZEMLINSKY. *Trío para clarinete, violonchelo y piano en re menor, op. 3*

Músico –como su amigo y colega Gustav Mahler– en la encrucijada de dos épocas, Alexander Zemlinsky (1871-1942) conoció su tiempo de gloria pero el olvido que envolvió a su obra, desde unos años antes de su muerte en el exilio neoyorquino, duraría demasiado tiempo. Arrinconado durante décadas y hoy definitivamente recuperado, como todo lo relativo a esa prodigiosa Viena posromántica que lo viera nacer, el legado creador de Zemlinsky –suficientemente extenso como para contener un puñado de obras maestras absolutas (los *Maeterlinck Gesänge*, el *Segundo Cuarteto de cuerda*, la ópera *El enano*, la *Sinfonía lírica*, los *Cantos sinfónicos*, el *Salmo XIII*)– nos revela el perfil de un músico desdichado, relegado inexorablemente a un papel de segundón, eclipsado sin remedio por la genialidad de sus amigos y discípulos, pese a que sus más logradas páginas testimonien la versatilidad de una voz personal y reconocible.

Maestro de Schönberg, su gran amigo y futuro cuñado, pronto quedará oscurecido por el talento de su deslumbrante alumno de contrapunto; profesora y, enseguida, enamorado de Alma-Maria Schindler, ésta lo rechazará para conceder sus favores al irresistible Gustav Mahler; director de prestigio en la Volksoper vienesa y la Ópera Alemana de Praga, nunca podrá competir con la arrolladora batuta del autor de *La canción de la tierra*; operista original, jamás conocerá el éxito de sus coetáneos R. Strauss y Schreker.

Tributario por igual de Wagner y de Brahms, su protector en los primeros años, el lenguaje musical de Zemlinsky ocupa una posición –nos lo recuerda Halbreich– especialmente ingrata: disonante para los seguidores de Strauss o Mahler, en el seno de la joven escuela vienesa podría parecer incluso demasiado conservador. Zemlinsky –apegado a la tradición como Weigl, Wellesz, Gál, Korngold y tantos otros de sus coetáneos– no se atrevería a franquear el umbral al que se había asomado el último Mahler y que la trinidad viene-

sa (Schönberg y sus discípulos Berg y Webern) abriría de par en par a la modernidad. “Siempre he creído, y creo todavía, que fue un gran compositor. Quizá su tiempo llegará antes de lo que pensamos”, escribiría en 1947 un agradecido Arnold Schönberg de quien fuera su único maestro.

El merecido prestigio alcanzado en las últimas décadas por su muy notable ciclo de cuartetos de cuerda (cuatro obras completas, fechadas entre 1896 y 1936, a las que deben añadirse los *Dos movimientos* de 1927) ha oscurecido el resto de la producción camerística de Zemlinsky. De indudable menor altura, ese legado incluye algunas postreras páginas ocasionales –*Dos fragmentos* para clarinete y tres cuerdas (1938-39), *Jagdstück* para dos trompas y piano (1939), *Humoresque* para flauta, oboe, clarinete y fagot (1941)– compuestas ya en el exilio norteamericano y un conjunto de obras juveniles, algunas de ellas inacabadas, entre las que sobresale el *Trío para clarinete (o violín), violonchelo y piano en re menor, op. 3*, primera gran obra de Zemlinsky en este dominio, escrita al tiempo que la siguiente obra de su catálogo, el *Cuarteto de cuerda nº 1 en la mayor, op. 4*.

Al igual que esta última partitura, el *Trío para clarinete, violonchelo y piano en re menor* puede entenderse como un respetuoso saludo de gratitud y, a la vez, una despedida al indeleble recuerdo de su maestro Johannes Brahms, al que conoce con ocasión de un concierto ofrecido en Viena el 19 de marzo de 1896, y del que se convierte en protegido. Iniciada su composición por Zemlinsky en julio de ese año, el *Trío op. 3* manifiesta la huella del *Trío en la menor, op. 114* compuesto por el hamburgués en 1891 para la misma plantilla instrumental. El homenaje estilístico parece manifiesto. Como apunta Barbier, “la misma afectividad romántica, síntesis de Mendelssohn y Schumann, la misma opulencia armónica, la misma vitalidad irrigan la partitura. [...] Zemlinsky propone un equilibrio entre un ardor más cercano de la pulsación rítmica que de la pasión y un sentido de la perfección formal poco común en un creador tan joven”.

El parentesco brahmsiano, patente en las similitudes de construcción de los temas y la organización del desarrollo, resulta evidente en el primer motivo del *Andante ma non troppo*, que parece provenir del tercero de los pianísticos *Intermezzi, op. 117* de su maestro. La atmós-

fera, teñida de esa dulce nostalgia otoñal característica del último Brahms, sorprende en esta obra aún juvenil. De estructura ternaria, el segundo movimiento –marcado *Andante*– encierra un episodio central de cierto dramatismo al que rodean dos secciones extremas, reposadas y de un lirismo resignado. De tono más ligero, el *Allegro* final adopta la forma de rondó (ABACABA) en el que se alternan episodios líricos –de nuevo inequívocamente brahmsianos– y otros de mayor impulso rítmico. La cercanía temática de los motivos que vertebran los dos últimos movimientos, extraídos del *Andante* inicial, contribuye a la unidad cíclica que Zemlinsky quería lograr para su obra.

Publicado en 1897 por el prestigioso editor Simrock gracias a la recomendación de Brahms, el *Trío en re menor, op. 3* de Zemlinsky fue estrenado el 11 de diciembre de 1896 en Viena, obteniendo el tercer premio del concurso organizado por la Wiener Tonkünstlerverein.

ALBAN BERG. *Adagio del Concierto de cámara*

Inmediatamente posterior a su ópera *Wozzeck*, el *Kammerkonzert* (Concierto de cámara) *para piano, violín y trece instrumentos de viento* constituye la partitura más extensa, ambiciosa y también, según muchos estudiosos, la de escucha más ardua de todo el reducido legado instrumental de Alban Berg. El músico inicia su laboriosa gestación durante el verano de 1923, si bien no concluye la instrumentación hasta el 23 de julio de 1925, varios meses después de celebrado el quincuagésimo aniversario de Arnold Schönberg, destinatario de la partitura.

Con el *Concierto de cámara* –primera obra en la que, de forma aún embrionaria, utiliza la técnica dodecafónica schönbergiana– Berg desea erigir un monumento musical que glorifique su amistad hacia el venerado maestro y, también, a su fiel compañero Anton Webern. Como apunta Boulez, toda la composición es tributaria de la cifra 3, símbolo de la amistad que le unía a Schönberg y Webern: trinidad vienesa, tres familias instrumentales, tres movimientos, el primero de ellos construido sobre tres *tempos* diferentes, el tercero basado en tres ritmos distintos... Incluso la divisa que preside la obra –“*Aller guten Dinge sind drei*” (Todas las cosas buenas son tres)– redundante en esa idea.

La atracción de Berg por las teorías numerológicas, por la simbología y el uso de palíndromos y simetrías vertebraba la composición en su conjunto. Si el primer movimiento (*Thema scherzoso con variazioni*, para piano y trece instrumentos) oculta los “retratos” musicales de los tres amigos –a través de la traducción a notas musicales de las letras que forman sus nombres– y de otras personalidades que gravitaban alrededor de Schönberg como Erwin Stein, Rudolf Kolisch y Josef Polnauer, y el tercero (*Rondo ritmico con introduzione*, en el que se reúnen los quince instrumentos) confirma la opinión de Berg según la cual en un concierto “no sólo los solistas deben tener una oportunidad para mostrar su capacidad y brillantez, sino también, por una vez, el propio compositor”, el segundo (*Adagio*, para violín y trece instrumentos) celebra la idea del amor, el que profesaba Schönberg hacia su esposa Mathilde –la hermana de Zemlinsky–, fallecida el 18 de octubre de 1923.

La sucesión de notas la-si-re-mi (A-H-D-E en su notación alemana, procedentes de mAtHilDe) atraviesa de parte a parte, como un “motivo cifrado” (Wolfgang Stähr) la emocionante música de este amplio nocturno, dividido en dos partes de la que la segunda es un espejo o retrogradación de la primera. En el punto de inflexión central (compases 360-361) el piano, en silencio hasta entonces, enuncia “doce campanadas”, símbolo sonoro del destino. Para Constantin Floros el final del movimiento describe “la enfermedad y muerte” de Mathilde Schönberg.

El *Concierto de cámara* fue estrenado con éxito el 20 de marzo de 1927 en Berlín, bajo la batuta de Hermann Scherchen, con la participación como solistas de Eduard Steuermann (piano) y Rudolf Kolisch (violín). En 1935 Alban Berg transcribió el *Adagio* central para violín, clarinete y piano, repartiéndose estos dos últimos instrumentos las diversas partes orquestales del original.

ALBAN BERG. *Cuatro piezas para clarinete y piano, op. 5*

Cierta constante de la tradición musical ha pretendido que el verdadero, el “auténtico” creador debe brillar con tanta intensidad en la gran forma como en la

pequeña. Si dentro de la Segunda Escuela de Viena ese postulado parece cumplirse sobradamente con Schönberg (autor de los *Gurrelieder* pero, también, de las *Klavierstücke*, op. 19), sus alumnos han tenido que repartirse los papeles: así, la posteridad ha hecho de Webern el maestro de la miniatura y de Berg el hacedor de grandes arquitecturas musicales. La existencia de los *Altenberg-Lieder*, op. 4 y las *Cuatro piezas para clarinete y piano*, op. 5 confirma que –al menos en lo que se refiere al autor de *Wozzeck*– ese aserto dista de ser exacto.

Alban Berg compone sus *Cuatro piezas para clarinete y piano* en la primavera de 1913. Dedicadas a Schönberg y estrenadas el 17 de octubre de 1919 en un concierto de la Sociedad para las interpretaciones musicales privadas fundada por su maestro, están fechadas en una época en que tanto éste como su alumno Webern “trabajaban en sus experimentos –según apunta Petersen– con obras miniaturas en las que la brevedad era un elemento que desafiaba su capacidad de síntesis”.

La inclinación hacia el lirismo dramático, omnipresente en Berg, sobresale, pese a la limitación temporal, en estas cuatro brevísimas obras. Como señala Boulez, “no se trata de una concentración como en el caso de Schönberg o de un perfecto microcosmos como en Webern, sino más bien de un gesto puesto como ‘reclamo’ y que uno siente que puede continuar, difundirse o multiplicarse. Algo similar ocurre con ciertas partes del *Diario* de Kafka, que nos dejan entrever sensaciones y mundos que no están escritos; son, como si dijéramos, formas abiertas a pesar de que están cerradas”.

Adorno sería el primero en revelar el esquema de sonata clásica en cuatro movimientos (*Allegro*, *Adagio*, *Scherzo* y *Finale*) que adoptan estas cuatro páginas integradas, respectivamente, por 12, 9, 18 y 20 compases: *Mässig* (Moderado), una de las secciones más complejas, *Sehr langsam* (Muy lento), inspirada en la segunda pieza de las *Klavierstücke*, Op. 19 de Schönberg, *Sehr rasch* (Muy rápido), a modo de intermedio ligero y breve, y *Langsam* (Lento), página fascinante de atmósfera errática y enrarecida que “dibuja un verdadero drama” en expresión de Dominique Jameux.

ARNOLD SCHÖNBERG. *Seis pequeñas piezas para piano, op. 19*

Fechadas en febrero (las cinco primeras) y junio (la sexta y última) de 1911, las *Seis pequeñas piezas para piano*, op. 19 ocupan un lugar singular dentro de la producción pianística de Arnold Schönberg. Calificadas por Stuckenschmidt como “una de las obras clave de la evolución schönberguiana”, las *Seis pequeñas piezas* sorprenden por su extremada concisión: 18, 9, 9, 14, 15 y 10 compases respectivamente. El músico vienés, con ésta su segunda incursión en el teclado “a solo” –tras las mucho más desarrolladas *Tres piezas*, op. 11 de 1909–, deja definitivamente atrás la hipertrofia desmesurada que había dominado algunas de sus obras anteriores (*Pelleas und melisande*, *Gurrelieder*) y acierta a sustituir duración por concentración.

Nunca Schönberg se ha mostrado tan próximo al estilo aforístico de su discípulo Webern. Como apunta Stuckenschmidt “el estilo expresivo se lleva hasta los últimos extremos de inmaterialidad. Cada sonido tiene la importancia de un acontecimiento”. Cada una de estas miniaturas presenta un carácter claramente perfilado. La primera y más extensa, marcada *Leicht, zart* (Ligero, delicado), es una página diáfana, casi toda susurrada en *pianissimo*, de frases rotas, apenas esbozadas. En la enigmática segunda –*Langsam* (Lento)– domina la repetición de un motivo tratado en *ostinato*. La contraposición de duros acordes *forte* en la mano derecha –un asomo de “gestualidad romántica” que no llega a cumplirse– y un tema en *pianissimo* realizado por la mano izquierda dan forma a la tercera pieza, *Sehr langsam* (Muy lento).

La brevísima cuarta –*Rasch, aber leicht* (Rápido pero ligero)– opone su inicio ligero al violento *martellato* final. Apenas más extensa, la quinta –*Etwas rasch* (Bastante rápido)– presenta con la anterior un parentesco cierto: motivo *cantabile* al principio, que confluye de modo agitado. El silencio, casi ausente de esta pieza, subraya el discurso, doliente, extático, siempre en *pianissimo*, de la última sección –*Sehr langsam* (Muy lento)– con la que un afligido Schönberg rinde homenaje emocionado a la memoria del recién fallecido (el 18 de mayo) Gustav Mahler. Se alcanza aquí, como escribe Petazzi “el límite extremo de desmaterialización del lenguaje sonoro. El timbre descarnado, helado, procede de la contraposición

de planos sonoros casi inamovibles: se tocan los umbrales del silencio, remitiéndonos casi a una dimensión que está más allá de la percepción acústica”.

ANTON WEBERN. *Cuatro piezas para violín y piano, op. 7*

En el esclarecedor prefacio escrito por Schönberg al frente de las *Seis bagatelas para cuarteto de cuerda, op. 9* de Webern, el maestro afirmaba: “Así como la brevedad de estas piezas habla a favor de ellas, también es necesario hablar a favor de esta brevedad. Cada mirada puede convertirse en un poema, cada suspiro en una novela. Pero para encerrar toda una novela en un simple gesto, toda la felicidad en un solo suspiro, hace falta una concentración que destierre toda expansión sentimental”.

Ese mismo afán de concentración e intensidad, de intentar expresar lo máximo con un número mínimo de elementos protagoniza ya la escritura weberniana el 23 de junio de 1910, día en el que quedan concluidas sus *Cuatro piezas para violín y piano, op. 7*, la obra que inaugura uno de los períodos más originales en la producción del músico –el que engloba las *Op. 7 a 11*–, caracterizado por trabajar una forma muy reducida en un contexto instrumental mínimo. Como apunta Rostand, es a partir de estas miniaturas cuando puede apreciarse lo que separa a Webern de sus dos amigos vieneses: “Mientras que ellos, Schönberg especialmente, no explotaron la pequeña forma más que como reducción de la gran forma tradicional, y mientras que Schönberg no tardó en volver a la dialéctica y a las dimensiones brahm-sianas, Webern adopta la pequeña forma justamente porque corresponde a un pensamiento que no puede ser expresado de otra manera”.

Las *Cuatro piezas para violín y piano* (de 9, 24, 14 y 15 compases, respectivamente) consolidan las primeras experiencias webernianas no tonales en una alternancia entre páginas lentas –las impares, marcadas ambas como *Sehr langsam* (Muy lento)– y animadas –las piezas pares: *Rasch* (Rápido) y *Bewegt* (Animado)– en las que los viejos temas son reemplazados por simples motivos constituidos por “pequeños grupos de notas, o incluso por una sola nota” (Rostand). El matizadísimo trabajo rítmico y dinámico (“en el límite de lo audible” indica Webern

al final de la tercera pieza), la flexibilidad del *tempo* (hasta doce indicaciones en veinticuatro compases) y la explotación de las posibilidades tímbricas del violín (sordina, *col legno*, combinación entre trémolo y *pizzicato* al comienzo de la segunda, etc.) ayudan a configurar una nueva forma de escucha.

Fritz Brunner y Atta Jonas-Werndorff estrenaron en Viena las *Cuatro piezas para violín y piano*, op. 7 de Anton Webern el 24 de abril de 1911. El propio compositor defendería numerosas veces esta partitura desde el piano en unión de los violinistas Arnold Rosé y Rudolf Kolisch.

ANTON WEBERN. *Tres pequeñas piezas para violonchelo y piano*, op. 11

La voluntad aforística presente en las *Cinco piezas para orquesta*, op. 10 de 1913 se intensifica aún más un año después con las *Tres pequeñas piezas para violonchelo y piano*, op. 11. 1914 ve nacer sucesivamente, entre los meses de mayo y junio, la minúscula *Sonata para violonchelo y piano* (un único movimiento de los dos proyectados, de menos de dos minutos de duración), escrita como respuesta a un deseo de su padre, y las mencionadas *Tres pequeñas piezas*, op. 11. “Mientras estaba avanzando en el primer movimiento de la Sonata, —escribirá Webern a su maestro Schönberg el 16 de julio de ese año— se hizo cada vez más claro en mí que debía componer otra cosa. He aquí el origen de estas tres piezas; nunca había estado tan persuadido de que algo importante acababa de producirse”.

La radical depuración y reducción del discurso weberniano cobra especial intensidad en estas tres miniaturas de tan sólo 9, 13 y 10 compases: *Mässig* (Moderado), *Sehr bewegt* (Muy animado) y *Äusserst ruhig* (Extremadamente sosegado). En esta música al borde del silencio, hecha de células motívicas elaboradas, en su mayoría, con sólo dos o tres notas, la exploración del sonido por parte de Webern se apoya en frecuentes recursos tímbricos de la escritura violonchelística (*arco/pizzicato*, sordina, *sul ponticello*, *sul tasto*), llegando incluso a concebir un movimiento *crescendo-diminuendo* sobre una sola nota tocada con sordina y *pppp*. Si el *pianissimo* domina en las piezas extremas, la inter-

media, brevísima, “se encuentra más próxima –como apunta Poirier– al espíritu de la *Sonata*”.

El mismo Webern era consciente de las dificultades de escucha que, para el oyente de la época, planteaba esta música de densidad extrema. En 1939, durante la preparación de un concierto con obras propias, pidió expresamente a Willi Reich que incluyera las *Piezas*, *op. 7* en lugar de la *Op. 11*: “Prefiero que éstas no se toquen. No porque no las encuentre buenas, pero sólo serían incomprendidas: es muy difícil, tanto para los intérpretes como para los oyentes, sacar algo de estas piezas”.

Las *Tres pequeñas piezas para violonchelo y piano*, *op. 11*, última partitura instrumental antes de la adopción por parte de Webern de la serie dodecafónica, fueron estrenadas por Maurits Frank (violonchelista del Cuarteto Amar, del que formaba parte como viola Paul Hindemith) y Eduard Zuckmayer en Maguncia el 2 de diciembre de 1924, más de una década después de su composición.

ANTON WEBERN. *Cuarteto*, *op. 22*

Si el *Concierto de cámara* de Berg nacía como tributo a Schönberg en su cincuenta aniversario, el *Cuarteto*, *op. 22* de Webern constituye el testimonio de amistad del compositor hacia el arquitecto Adolf Loos (1870-1933), afincado en Viena desde 1896 y uno de los padres indiscutidos del Movimiento Moderno, en su sexagésimo cumpleaños. Su conocidísimo artículo *Ornament und Verbrechen* (Ornamento y delito) (1908) –un ataque al decorativismo de Otto Wagner y la *Secession* y claro antecedente conceptual del rotundo “menos es más” esgrimido por el racionalista Mies van der Rohe– había comparado la hojarasca ornamental del *Jugendstil* con los tatuajes corporales de los papúes; para el arquitecto de Brno, esa bárbara costumbre resultaba tan deplorable como la de pintarrapear y adornar las fachadas de los edificios.

Difícilmente el credo estético del purista Loos –encarnizado enemigo de todo lo superfluo– podría haber encontrado una mayor complicidad, en el terreno musical, que la del ascético Anton Webern, seguidor encarnizado desde hacía años de ese mismo ideal de esencialidad y pureza. La rara combinación instrumental

de esta obra homenaje, integrada por violín, clarinete, saxo tenor y piano, no es ajena a la creciente presencia de los conjuntos de jazz en ciertos medios artísticos –especialmente en el bullicioso Berlín de entreguerras– pero resulta ciertamente inusual en la Viena de esos años, pese a la presencia del saxo en la coetánea *Lulu* bergiana.

De apenas siete minutos de duración, el curioso *Cuarteto*, *op. 22* se estructura en dos movimientos, pues el proyectado tercero no pasaría del estado de borrador: *Sehr mässig* (Muy moderado) y *Sehr schwungvoll* (Muy brioso), de extensión similar. Como en la *Sinfonía*, *op. 21* de 1928, el primero se emparenta con la forma sonata y el segundo al de tema con variaciones. La obra está basada íntegramente en la fragmentación motívica de dos y tres sonidos, lo que da lugar a “imitaciones canónicas casi ininterrumpidas en figuras cortas” (Poirier). Para Rostand “más aún que en las obras precedentes, los timbres instrumentales pierden su función de colores decorativos para no conservar sino un papel dialéctico en cierta forma: estos colores sonoros no tienen aquí otra función que la de dar un valor o relieve más o menos acentuado a un determinado sonido para que cumpla con su función exacta en el discurso polifónico. Es lo que podríamos llamar una instrumentación funcional”.

Concluido por Webern en agosto de 1930, el *Cuarteto*, *op. 22* –perteneciente al período que Boulez ha calificado como “didáctico”, en el que se afirma más que nunca la técnica dodecafónica– fue estrenado en la Musikverein de Viena el 13 de abril de 1931, por un grupo que contaba entre sus miembros a Rudolf Kolisch (violín) y Eduard Steuermann (piano).

TERCER CONCIERTO

JOHANN STRAUSS II. *Vals del tesoro* (transcripción de Webern/Villa Rojo)

En noviembre de 1918, un año después de su licenciatura definitiva del ejército austro-húngaro por razones de salud, Schönberg funda la *Verein für musikalische Privataufführungen in Wien* (Sociedad para las interpretaciones musicales privadas en Viena) con un objetivo pedagógico claramente expresado por su discípulo Alban Berg: “dar a los artistas y a los aficionados una idea más exacta de la música actual”. Su propósito era presentar “toda la música moderna, desde la de Mahler y Strauss, hasta la más reciente”, en condiciones que no se encontraban en el “mundo cotidiano de los conciertos”. Las entradas se obtenían por suscripción, se excluía a los críticos y ni una sola obra se interpretaba –o esa era la intención declarada– hasta que se le hubiese adjudicado el suficiente tiempo de ensayos para “el logro de la mayor claridad posible” y “la plena consecución de todas y cada una de las intenciones del compositor”.

Desde la primavera de 1919 hasta su disolución en diciembre de 1921 la asociación ofreció a sus oyentes un total de 353 interpretaciones de 154 piezas, a lo largo de 117 conciertos, con el objetivo de familiarizar al público con la música contemporánea. Como señala Neighbour, “cierto número de alumnos y ex alumnos de Schönberg prestaron su ayuda en la organización de esta vasta empresa, pero fue el propio Schönberg quien ensayó y dirigió una considerable proporción de las ejecuciones”.

Maestro y discípulos –Webern y Berg a la cabeza, pero también Eduard Steuermann, Hanns Eisler, Felix Greissle, Erwin Stein, Rudolf Kolisch, Karl Rankl y otros– transcribieron páginas de numerosos compositores (de Bach a Mahler y Reger –el autor más frecuentado–, de Schubert y Liszt a Busoni o Bruckner) a fin de poder escuchar ciertas obras que por sus dimensiones resultaban imposibles de interpretar en su forma original.

Con la esperanza de obtener algún dinero con el que ayudar a las casi siempre maltrechas arcas de la asociación, la Sociedad organiza el 27 de mayo de 1921 un con-

cierto extraordinario con obras de Johann Strauss II transcritas por Schönberg y sus dos alumnos predilectos, tras el cual se subastarían las partituras. Si el primero arregla *Rosas del sur*, op. 388 y el *Vals de la laguna*, op. 411 para cuarteto de cuerda, piano y armonio, Berg hace lo propio con *Vino, mujeres y canciones*, op. 333 mientras que Webern reduce el *Vals del tesoro*, op. 418 (perteneciente a la opereta *El barón gitano*). Como escribiría Schönberg en carta fechada el 26 de octubre de 1922, “para mí, un melómano es el que ama lo que yo amo. Es la música y no el estilo. Ya sea Bach o Mozart, Beethoven o Brahms, Wagner o Mahler, Richard Strauss y la música moderna, o incluso Offenbach y Johann Strauss; todo esto es música y todo esto merece ser amado”.

Los propios compositores participarían en la interpretación de estas transcripciones de conocidas páginas del rey de los valsos: Schönberg desde el violín, Webern como chelista y Berg al armonio, además de miembros del Cuarteto Kolisch y el pianista Steuermann. A pesar del éxito artístico y económico de la velada la Sociedad cerró sus puertas poco después, tras su último concierto ofrecido el 5 de diciembre de aquel mismo año de 1921: la única partitura que no encontró comprador fue, precisamente, la de Webern (cuya instrumentación –por motivos prácticos– ha sido ligeramente modificada para esta ocasión por Jesús Villa Rojo).

MAX REGER. *Serenata para flauta, violín y viola nº 2 en sol mayor, op. 141a*

El gigantesco legado musical del bávaro Max Reger se revela engañoso pues a sus 146 números de opus –que en ocasiones abarcan varias decenas de composiciones– deben sumarse otras muchas páginas sin numerar, lo que viene a contabilizar la insólita cifra de un millar de obras, escritas a lo largo de poco más de un cuarto de siglo, en donde todos los géneros, a excepción del operístico, tienen cabida.

En *Criterios para la valoración de la música*, uno de los ensayos incluidos en *El estilo y la idea*, Arnold Schönberg señala: “Durante mucho tiempo desdeñé la música de Gustav Mahler, hasta que aprendí a entenderla y admirarla. Dije una vez: ‘Si lo que Reger escribe es contrapunto, entonces lo mío no lo es’. Estaba equivo-

cado: lo era en ambos casos”. A lo que añade: “En mi opinión, Reger es signo del mayor interés [...]. Personalmente, creo que es un genio”.

Considerado hoy por muchos como un compositor en exceso escolástico y conservador, una suerte de artesano neobarroco trasplantado a las postrimerías del Romanticismo al que su inmoderada afición por el alcohol acaso enturbiara su capacidad final para poner cierto coto autocrítico a una fecundidad desmedida, el paradójico y complejo Max Reger continúa siendo una figura difícil de clasificar.

Tres corrientes alimentan el poderoso caudal característico regeriano: la romántica, heredada de Brahms y propulsada mediante el uso del cromatismo wagneriano hasta las fronteras de la atonalidad, la neobarroca, aderezada por una rigurosa escritura contrapuntística, y la de los años finales, que vuelve la vista hacia un refrescante neoclasicismo de cuño mozartiano.

El abultado catálogo de cámara de Max Reger acoge seis tríos para diversas formaciones: dos *Tríos con piano*, los *Op. 2* (1891) –para la inusual combinación de violín, viola y piano– y *Op. 102* (1908) –para violín, violonchelo y piano–, dos *Tríos de cuerda*, los *Op. 77b* (1903) y *Op. 141b* (1915) y dos *Serenatas para flauta, violín y viola* que completan las dos últimas colecciones. A diferencia de sus obras más expresionistas, masivas y desgarradas, que parecían oscurecidas por densos nubarrones de tormenta –*Quinteto con piano, op. 64*, *Sonata para violín y piano, op. 72*, *Trío con piano, op. 102*, *Cuarteto con piano n.º 1, op. 113*, *Sexteto de cuerda, op. 118*– la dos *Serenatas* aparecen bañadas en una atmósfera soleada y amable, luminosa y despreocupada.

En la primavera de 1915, trece meses antes de su temprana muerte, compone Reger su *Serenata para flauta, violín y viola n.º 2 en sol mayor, op. 141a*. Residente en Jena, su cargo docente en el Conservatorio de Leipzig le permite entonces dedicarse a la composición sin excesivos apuros económicos. Como no ha de acudir a Leipzig más que una vez por semana, Reger encuentra al fin –por primera vez en su vida– “la paz y la libertad interiores propicias para el trabajo” (Georg-Albrecht Eckle).

La *Serenata en sol mayor*—que, para Halbreich, anuncia asombrosamente el *Trío con flauta, op. 40* de Roussel—es un ejemplo preclaro de las características que definen lo que el propio músico llamará “estilo libre de Jena”, típico de su última —y demasiado breve— manera compositiva: simplicidad absoluta, transparencia en las texturas instrumentales y rechazo de la compleja densidad posromántica, equilibrio entre homofonía y polifonía y libertad en la escritura melódica (lo que Schönberg denominará como “prosa musical”). En su último período, Reger traduce la vieja tradición musical en un idioma nuevo alimentado por la consonancia clásica de Mozart y Beethoven, la disciplina contrapuntística de Bach y el aporte romántico de Brahms, uno de sus modelos constantes.

Dos son los modelos a los que acude Reger para moldear su *Serenata n.º 2*: el *Divertimento para cuerdas K 563* de Mozart y la *Serenata op. 25* de Beethoven, escrita también para flauta, violín y viola. El sentido tímbrico mozartiano, las curvas melódicas beethovenianas y la asimetría de los períodos musicales utilizados por Brahms en sus melodías son algunos de los elementos que el músico adapta y asimila a su propio lenguaje. Distribuida en tres movimientos de similar extensión, la *Serenata para flauta, violín y viola n.º 2 en sol mayor, op. 141a* se inicia con un sonriente *Vivace* en forma sonata que contiene un tema danzante de resonancias rústicas. Un meditativo *Larghetto*, también en forma sonata, muy lírico y de escritura sutilmente adornada por los arabescos de la flauta, precede al *Presto* conclusivo, despreocupado y chispeante.

GUSTAV MAHLER. *Klavierquartett en la menor para violín, viola, violonchelo y piano*

La contribución de Gustav Mahler —uno de los máximos protagonistas musicales, en su doble faceta de compositor y director de orquesta, de la Viena del cambio de siglo— al género camerístico no pasa de anecdótica. El compositor que, en esos años trascendentales, suministrará algunas de las más imperecederas obras maestras al repertorio sinfónico y vocal de las postrimerías del Romanticismo sólo se internaría en el terreno de la música de cámara, inundado en las tres últimas décadas de la centuria por el incomparable caudal brahmsiano, du-

rante su etapa de estudiante en el conservatorio y la universidad de la capital imperial.

Un período éste, el comprendido entre 1876 y 1880 –los años de la amistad con Hans Rott, Hugo Wolf y Guido Adler–, especialmente confuso para la sistematización del catálogo mahleriano y en el que se agolpan las partituras perdidas o de cuya existencia aún no se tiene una constancia fidedigna. Al tiempo que estudia piano con Julius Epstein (1832-1926), armonía con Robert Fuchs (1847-1927) y composición en la clase de Franz Krenn (1816-1897), Mahler comienza también a escribir. Son los años del *Nocturno* para violonchelo, de una *Sonata para violín y piano* que el propio autor interpreta desde el teclado el 31 de julio de 1876 en Jihlava, de un *Quinteto para piano y cuerdas* y del premiado *Scherzo* para quinteto con piano, compuesto hacia 1878; páginas todas ellas desaparecidas y de las que únicamente sobrevive la obra que hoy escuchamos.

Durante los años escolares de Mahler en Viena la presencia y, especialmente, la influencia de Johannes Brahms en los medios académicos resulta casi ineludible. El *Cuarteto para piano y cuerdas en la menor*, única página de cámara mahleriana que ha llegado a nuestros días y también la más antigua de las conservadas delata, en sus apenas diez minutos de duración, esa huella cierta. Mahler conocía –a través de Epstein– la obra pianística de Schubert y se había familiarizado con los cuartetos con piano de Brahms, que Epstein interpretó en Viena en 1875, justo antes de la llegada de su alumno.

Obra académica, aún inmadura pero no desprovista de encanto, de un adolescente de dieciséis años, este melancólico movimiento inicial en forma sonata de un Cuarteto con piano, datado el año 1876 –aunque la fecha que figura en el manuscrito podría ser de una mano distinta a la del músico–, testimonia la manifiesta incapacidad, o acaso sólo desinterés, del entonces aprendiz de compositor por concluir las numerosas piezas de cámara iniciadas. Nada en esta partitura prefigura –casi es innecesario recordarlo– al genial sinfonista en que Mahler se convertiría en poco tiempo, ni siquiera al inmediato hacedor de la reveladora y, por momentos, fascinante *Das Klagende Lied*; pero el conocimiento de estos primeros y titubeantes pasos en el oficio de un músico de genio bien merece su escucha.

El *Cuarteto para piano y cuerdas en la menor* fue estrenado en el conservatorio de Viena el 10 de julio de 1876. El compositor hamburgués Peter Rucizka publicaría la obra en 1973 en compañía de los diecisiete compases iniciales del *Scherzo en sol menor* que seguía a este primer movimiento y sobre los que Alfred Schnittke elaboraría su *Cuarteto para piano y cuerdas* que el Festival de Kuhmo estrenó el 29 de julio de 1988.

ARNOLD SCHÖNBERG. *Sinfonía de cámara, op. 9* (transcripción de Anton Webern)

Con la *Sinfonía de cámara n.º 1, op. 9*, para quince instrumentos, el *Cuarteto de cuerda n.º 2, op. 10* –cuyo estreno constituyó uno de los más clamorosos escándalos presenciados en Viena– y *Das Buch der hängenden Gärten* (El libro de los jardines colgantes), *op. 15* (1909), ciclo de quince canciones para soprano y piano sobre poemas de Stefan George, la escritura musical de Arnold Schönberg comienza a dar la espalda a la armonía tradicional, brindando igual tratamiento a todos los sonidos de la escala cromática para crear –como se dijo entonces, y nos recuerda Mila– “una especie de comunismo entre ellos”. El paso del universo tonal al atonal, marcado por la ausencia de un centro tonal preestablecido, adquiere caracteres simbólicos en el cuarto movimiento del *Cuarteto n.º 2*, en el que la voz de la soprano enuncia el poema *Entrückung* (Éxtasis), igualmente de George, que se inicia con el verso “Siento el aire de otros planetas”.

Sólo siete años separan a la *Primera Sinfonía de cámara* –una obra crucial en el paulatino desarrollo del nuevo idioma schönberguiano– de la aún hiperromántica *Noche transfigurada* que tendremos oportunidad de escuchar en el último concierto de este ciclo. Concluida en julio de 1906, la *Sinfonía de cámara n.º 1, op. 9*, queda enmarcada cronológicamente por los dos primeros cuartetos “numerados” (el incipiente *Cuarteto en re mayor* se remonta a 1897) del músico: el *Primero, op. 7*, elaborado en 1905, y el *Segundo, op. 10*, compuesto entre 1907 y 1908.

Como señalará su autor en 1949 al analizar esta partitura tan lejana en el tiempo, “la longitud de mis composiciones fue una de las características que me vincularon con el estilo de mis predecesores, Bruckner

y Mahler [...] y también Strauss. [...] Había empezado a cansarme –no como oyente, pero sí como compositor– de escribir música de tal extensión. [...] Los estudiosos de mis obras reconocerán cómo, en mi carrera, la tendencia a condensar ha cambiado gradualmente todo mi estilo compositivo; cómo, renunciando a repeticiones, secuencias y elaboraciones, he llegado finalmente a un estilo de concisión y brevedad en el que cada necesidad estructural o técnica se producía sin extensión innecesaria, en el que cada unidad aislada es funcional”.

La búsqueda de esa concisión no sólo afecta en la nueva obra a su extensión –apenas veinte minutos, sensiblemente menor por tanto que las poemáticas *Verklärte Nacht* o *Pelleas und Melisande*– sino también al efectivo sinfónico requerido, limitado aquí a quince instrumentos con características de auténticos solistas (flauta, oboe, corno inglés, clarinete en mi bemol, clarinete, clarinete bajo, fagot, contrafagot, dos trompas, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo). La tendencia, generalizada en muchas obras de comienzo de siglo, a reemplazar la gran orquesta posromántica por un conjunto instrumental más ligero se manifiesta con esta partitura por primera vez en la obra del vienés. “Después de haber terminado mi primera sinfonía de cámara, dije a mis amigos: Ya he establecido la base de mi estilo. Ahora sé cómo componer”.

A semejanza de lo que hiciera un año antes con el *Cuarteto de cuerda n.º 1*, en la *Primera Sinfonía de cámara* Schönberg funde en un único movimiento ininterrumpido cinco secciones (Sonata-Allegro, Scherzo, Desarrollo, Adagio, y Reexposición-Finale) que recrean libremente la estructura de sonata consagrada por la tradición, siguiendo el modelo de la *Sonata para piano en si menor* de Franz Liszt en cuanto a superposición e integración de dos estructuras musicales –forma sinfónica en diversos movimientos y forma sonata– en una sola. La densidad de las texturas instrumentales, la complejidad de su elaborado tejido contrapuntístico, la tensión y vehemencia de la escritura –que no excluye un clima de rara melancolía encerrado en su movimiento lento– y la proliferación de disonancias preparan ya el terreno a la inmediata etapa atonal.

El Cuarteto Rosé, reforzado con un grupo de instrumentistas de viento de la Filarmónica, estrenaron la obra en la Grosser Musikvereinsaal de Viena el 8 febrero de

1907: fue otro escándalo mayúsculo. Como recordará años después Alma Mahler “la gente empezó a correr las sillas hacia atrás ruidosamente, y algunos se marchaban en una protesta abierta. Mahler se levantó encolerizado e impuso silencio. Tan pronto como terminó la ejecución, permaneció en el frente del piso principal y aplaudió hasta que se fue el último de los perturbadores”.

De esta obra clave –“una de mis obras más logradas y siempre incomprendida”–, considerada por Schönberg como la cumbre de su primera madurez, existen dos versiones posteriores para gran orquesta, fechadas por el músico respectivamente en 1922 y 1935. Schönberg solicitó en 1922 a su alumno Anton Webern que reinstrumentara la obra para un conjunto de cámara formado por un máximo cinco solistas. El discípulo transcribió la partitura para un quinteto constituido por flauta (o segundo violín), clarinete (o viola), violín, violonchelo y piano. Inspirada en las reducciones que alimentaron poco antes los programas de la Sociedad para las interpretaciones musicales privadas, la adaptación de Webern permite programar en un mismo concierto esta obra junto con el *Pierrot lunaire*, op. 21 de su maestro, que requiere la misma plantilla instrumental.

CUARTO CONCIERTO

ANTON WEBERN. *Rondó para cuarteto de cuerda*

Ni siquiera el más radical de los músicos que integran la “trilogía vienesa” podía escapar a la irresistible atracción ejercida por la más vienesa de todas las formaciones de cámara: el cuarteto de cuerda. Un total de seis partituras –más de un tercio de toda su producción camerística– consagraría Anton Webern a esta forma privilegiada. El catálogo weberniano para las dieciseis cuerdas recorre, desde 1905 hasta 1936-38 (fecha de escritura de su *Cuarteto*, *op.* 28), toda su producción a modo de un diario de a bordo en el que el músico vienés perfila, depura y aquilata paulatinamente su estilo, cada vez más sobrio y quintaesenciado.

Fechado en 1906, el *Rondó para cuarteto de cuerda* es la tercera de las obras que Webern consagra a esta plantilla, a la que un año antes ya había dedicado dos páginas algo más extensas: un sereno *Langsamer Satz* (Movimiento lento) y un *Cuarteto* –con mucho su obra de cámara más dilatada– inspirado en un tríptico pictórico del italiano Segantini. No parece improbable que, durante la gestación de su nueva obra, Webern tuviera presente la estrictamente coetánea *Sinfonía de cámara*, *op.* 9 de Schönberg.

Menos brahmsiano, más “moderno” que el muy bello *Langsamer Satz* y de escritura más clara y homogénea que el *Cuarteto* que le antecede, el *Rondó* –marcado *Bewegt* (Animado)– alterna un refrán en forma de estilizado vals (de nuevo la ineludible referencia vienesa) con episodios más dramáticos. El tratamiento tímbrico (empleo de sordina, presentación sucesiva del tema a cargo de los diferentes instrumentos del grupo) y los contrastes dinámicos contribuyen al virtuosismo interpretativo de una obra que hubo de esperar hasta 1970 para ser publicada. El estreno público, más de treinta años después de la muerte de su autor y a más de sesenta de su composición, corrió a cargo del Cuarteto de Filadelfia, el 1 de agosto de 1968 en Hannover.

ALBAN BERG. *Cuarteto de cuerda, op. 3*

Precedido de algunos brevísimos ensayos juveniles fechados en 1906-07, de un interés casi exclusivamente documental y que sólo en fechas muy recientes han sido exhumados (*Fuga, Variaciones sobre un tema original, Zarabanda, Minueto en re menor, Minueto en do menor, Tres variaciones sobre un tema de Schumann, Adagio en fa mayor*, todos ellos para cuarteto de cuerda) el *Cuarteto, op. 3* constituye la primera gran obra de cámara de su autor. Una partitura cuyo brillo sólo ha conseguido ocultar una circunstancia tan azarosa como injusta: compartir paternidad con la posterior –y absolutamente genial– *Suite lírica*, el testamento camerístico bergiano instrumentado, igualmente, para la misma plantilla de cuarteto de cuerda.

Contemporáneo de los *Cuatro lieder, op. 2*, el *Cuarteto, op. 3* (1909-10) es, según Szersnovicz, la única gran forma del período “atonal libre” de la Segunda Escuela de Viena. Berg sobrepasa aquí tanto a su maestro Schönberg como a su amigo y condiscípulo Webern, que no cultivan en esa misma época más que pequeñas formas, breves y aforísticas. Dieciocho meses invierte el meticuloso compositor en construir esta obra dividida en dos únicos movimientos de duración casi idéntica, si bien algunos consideran que la coda con que concluye el primer movimiento (compases 154-187) desempeñaría el papel del tradicional tiempo lento.

En este recién iniciado período de liberación del sistema tonal, fuera ya de la tutela schönberguiana, Berg retoma tan sólo del *Cuarteto n.º 1, op. 7* de su maestro la forma de los episodios extremos: un movimiento inicial en forma sonata marcado a la manera schumanniana como *Langsam* (Lento) –caracterizado por grandes contrastes de tiempo, de expresión, de dinámicas– y un segundo movimiento más moderado (*Mässige Viertel*) en forma de rondó y con estrechas relaciones temáticas respecto al primero.

Un exaltado lirismo y una sensualidad y expresividad genuinamente bergianas dominan la inconfundible escritura de esta obra aún juvenil pero ya plenamente madura que revela el supremo refinamiento sonoro perseguido por el músico, traducido en las múltiples y minuciosas indicaciones de ejecución (golpes de arco,

staccato, pizzicato, glissando, col legno, sul ponticello, equilibrio de las diversas voces, *tempi*, acotaciones de dinámica, etc.) consignadas en la partitura.

Como señala Barbier, “por la unidad de su material y la importancia de los contrastes de timbres y de dinámicas, Berg consigue, en menos de veinte minutos, simular una ópera expresionista cuyos instantes de paroxismo anuncian la locura asesina de *Wozzeck* (recitativo final del violonchelo, violento y caótico) o el grito de *Lulu* estrangulada (acorde final)”.

Estrenado en Viena el 24 de abril de 1911 –sólo unos días antes de su boda con la dedicataria de la obra, Helene Nahowski, y de la muerte de Mahler– por un cuarteto formado para la ocasión por Fritz Brunner, Oskar Holger, Bernhard Buchbinder y Josef Hasa, el *Cuarteto, op. 3* suscitó, pese a la deficiente interpretación de esa primera ejecución, el elogio entusiasta de Schönberg: “Este cuarteto me ha sorprendido de la manera más increíble por la riqueza y densidad de su lenguaje, la fuerza y la seguridad de su discurso, su cuidada elaboración y significativa originalidad”.

Años después, el 2 de agosto de 1923, la interpretación de la obra en Salzburgo a cargo del Cuarteto Havemann dentro del marco de la ISCM (la recién creada Sociedad Internacional de Música Contemporánea) constituirá –con el viejo Julius Korngold, Zemlinsky y Scherchen como testigos– uno de los escasos éxitos de público registrados en vida de Alban Berg.

ARNOLD SCHÖNBERG. *Noche transfigurada, op. 4*

La escritura poética ocupa un lugar privilegiado en la obra de Schönberg. Si hasta 1900 sus partituras son casi exclusivamente vocales (sólo 5 de sus 22 primeros Opus no se apoyan en la palabra), las composiciones con texto (28 Opus de un total de 50) dominan su catálogo. Tras las primeras colecciones de canciones para voz y piano (Opus 1-3), el legado temprano del músico acoge la que inmediatamente se convertirá en su primera obra maestra, *Verklärte Nacht, op. 4*, un intento sin precedentes de aliar la música de cámara pura –un sexteto de cuerda en la más genuina descendencia brahmsiana– con el programa literario de los poemas sinfónicos straussianos de

la época, traducido a un lenguaje de sensualidad declaradamente wagneriana, heredera del incandescente cromatismo de *Tristán e Isolda*.

El nombre de Richard Dehmel (1863-1920) aparece con frecuencia al pie de algunos de los poemas que varios destacados músicos de la escuela germana (R. Strauss, Pfitzner, Reger, Zemlinsky, Korngold o Webern) llevaron a sus pentagramas. “Este alemán del norte –como lo califica Stuckenschmidt– fue en los años noventa uno de los fenómenos más fascinantes y de más intensa influencia en la literatura alemana. Su concepción del mundo, cargada de tensiones y contradicciones, debe mucho a la filosofía de Friedrich Nietzsche”. El universo lírico de Dehmel, amigo de Strindberg y ferviente admirador de Mahler, tiene en la relación hombre-mujer –a la que revistió de unos componentes entonces insólitos, como el amor libre o el compañerismo erótico– uno de sus ejes primordiales. “Dehmel –prosigue Stuckenschmidt– afirmaba la vida con pasión, era un espíritu ilustrado, educado en el socialismo y que no obstante, al paso de su madurez, fue abriéndose también a ideas metafísicas y religiosas”.

El joven Schönberg se sintió muy pronto atraído por su obra: los tres primeros de sus *Cuatro lieder, op. 2* (1899) así como el tercero de sus *Seis lieder, op. 3* (1899-1903) se inspiran en sus palabras. En 1896 Dehmel publica el poemario *Weib und Welt* (Mujer y mundo). En él se incluye *Verklärte Nacht* (Noche transfigurada), poema cuyo argumento –arquetípico de su propugnada moral sexual antiburguesa– proporciona a Schönberg la cuarta pieza de su incipiente catálogo y, también, su primera gran obra. *Noche transfigurada* fue escrita rápidamente, a lo largo de tres semanas del mes de septiembre de 1899, durante una estancia en Payerbach, cuando el músico contaba sólo veinticinco años. Instrumentada para la muy brahmsiana plantilla de sexteto de cuerda (dos violines, dos violas y dos violonchelos), su estructura conserva la del texto original: cinco secciones ejecutadas sin interrupción cuya música “ilustra” el argumento desarrollado a lo largo de las cinco estrofas del poema.

Éste evoca el paseo de dos amantes a través de un bosque desolado, una fría noche a la luz de la luna. La mujer cuenta al hombre que espera un hijo de otro al que ya no ama. Comprensivo, su amante expresa que el

amor que sienten el uno por el otro les unirá y harán el niño suyo. “Tú me has traído la claridad”, dice él. “Tú has hecho de mí mismo un niño”. Al final del poema, la pareja se abraza y reanuda su paseo: “Sus alientos se besan en el aire”.

La original propuesta schönberguiana de transgredir los géneros establecidos, otorgando al reducido marco camerístico la plasmación de un programa literario –algo que, de Liszt a Strauss, parecía exclusivo del poema sinfónico para gran orquesta–, se corresponde consecuentemente con el espíritu de una nueva moral que proclama el triunfo del amor solidario y sin reservas del hombre sobre el sentimiento burgués de culpabilidad de la mujer, planteado por Dehmel.

En una atmósfera general que evoluciona de las tinieblas (“Dos seres pasean por el bosque pelado y frío”) a la luz (“Dos seres pasean en la profunda, luminosa noche”), la partitura “no ilustra –en palabras de su autor– ni acción ni drama, sino que se limita a representar la Naturaleza y a expresar los sentimientos humanos”. Si las secciones impares (Preludio; Pesante-Grave (Interludio); Adagio (Postludio)) evocan la marcha progresiva de los amantes en la noche mediante temas perfectamente imbricados en un discurso continuo de extrema sensualidad, la estrecha relación que la música establece con el texto se manifiesta igualmente en la utilización de los violines para encarnar la febril agitación de la mujer (2ª sección, *Molto Rallentando*) y la noble y serena voz de los violonchelos que simbolizan la respuesta reconfortante de su amante (4ª sección, *Adagio*). En la pionera biografía sobre el compositor publicada en 1921, su alumno Egon Wellesz describe así el final de la obra: “Ahora, sólo la Naturaleza tiene la palabra. Con una dulzura de infinita pureza, la música pinta el cuadro de un bosque solitario envuelto en una viva claridad. Rodeada por una indecisa melodía se estremece aún la dicha de los dos seres que se han reencontrado”.

La versión original de *Noche transfigurada* fue estrenada en la Kleiner Musikvereinsaal de Viena, el 18 de marzo de 1902, a cargo del violinista Arnold Rosé, amigo del compositor y cuñado de Mahler, que dirigía su propio cuarteto de cuerdas, junto a otros dos músicos de la Filarmónica, en la que era concertino. La acogida no fue favorable; la conciliación de la técnica de variación

heredada de Brahms con el tratamiento y la sonoridad instrumental wagnerianos, aliados con ciertos pasajes de una tonalidad indefinida –“una alusión al futuro” en palabras del músico– resultaron tan desconcertantes para el conservador público vienés como la naturaleza erótica del texto de Dehmel. “Es como si alguien hubiera emborrinado la partitura de *Tristán* cuando la tinta aún no estaba seca”, comentaría uno de los miembros del jurado de la Tonkünstlerverein que se opuso a la presentación de la obra en su sala.

Dehmel, sin embargo, quedó cautivado por la transcripción musical de su poema. También Zemlinsky, que escribiría al día siguiente de su estreno: “Contiene pasajes de auténtica belleza y profunda sensibilidad, que testimonian un arte verdaderamente grande y poco común”. La posteridad les daría la razón: un siglo después de su estreno, *Noche transfigurada*, una de las más hermosas cimas de esa primera etapa de exaltada expresividad posromántica, continúa siendo la más popular de todas las obras de Schönberg.

En 1917, el músico efectuó una segunda versión de este “drama musical sin palabras” para orquesta de cuerdas que incluye una parte adicional para contrabajos. Esta versión ampliada, estrenada en Viena por su autor dos años más tarde, sería revisada definitivamente en 1943. En 1923, su alumno Eduard Steuermann (1892-1964), que en 1912 participó en el estreno de *Pierrot lunaire*, realizó un arreglo de la obra para trío con piano como regalo de cumpleaños para la mecenas vienesa Alice Möller.

Juan Manuel Viana

PARTICIPANTES



**Gustav Klimt, *Patio de butacas en el antiguo Burgtheater*,
1888, Wien Museum**

CONCIERTO INAUGURAL

Grupo Modus Novus

Fundado en 1988, está formado por jóvenes músicos pertenecientes a la Orquesta Sinfónica de la RTVE, con una dilatada experiencia como solistas y en numerosas agrupaciones de cámara de todo el país. Su compromiso con la calidad de la interpretación les permite trabajar sin un director titular fijo, invitando a cada concierto a las figuras destacadas del panorama actual.

En su repertorio tienen una especial importancia la interpretación de obras de compositores españoles con el fin de divulgar el rico y extenso patrimonio musical español al mismo tiempo que también fomentan, por medio de encargos, la creación de obras de jóvenes compositores con la intención añadida de tratar de conseguir una asiduidad en la difusión de estas obras.

Cabe destacar sus actuaciones en salas como la Fundación Juan March, interpretando por primera vez en España *Black Angels* de George Crumb, para cuarteto eléctrico, en el Círculo de Bellas Artes, en el Festival Internacional de Música de Estrasburgo, estrenando en Francia el *Concierto para marimba y 15 instrumentos* de David del Puerto, en el Festival Internacional de Música de Vigo, en el IV Ciclo de Jóvenes Músicos de la OSRTVE estrenando en España las *Quattro liriche di Machado*, en el XX Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante en los homenajes a C. Bernaola, A. González Acilu, J. María Mestres Quadreny, A. Bertomeu y a José Ramón Encinar y en el Homenaje a Igor Markevitch con motivo del 40 Aniversario de la OSRTVE. Ha dado conciertos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el IVAM de Valencia y en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, en este último con motivo de los homenajes del CDMC a Carmelo Bernaola y a Tomás Marco.

Ha grabado para TVE y RNE, para el Canal Clásico de TVE y un CD para el sello EMEC con obras de Tomás Marco.

SEGUNDO CONCIERTO

Grupo Cosmos 21

Presentado al público en febrero de 1988 con un doble concierto en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, dentro de un ciclo de jóvenes compositores patrocinado por el CDMC, ha recorrido toda España y sus más importantes ciclos, prestando especial atención a los conciertos didácticos y pedagógicos.

Entre sus últimas actuaciones destaca la gira por Japón e Italia, estreno de un Concierto de C. Galán acompañado por la Orquesta de la Comunidad de Madrid en el Auditorio Nacional de Madrid (RNE y TVE), conciertos en la Fundación Juan March y en la Residencia de Estudiantes de Madrid, conciertos monográficos de Ll. Barber (Fundación M. Botín), de G. Fernández Álvez (para el CDMC) y de C. Galán en Madrid, doble concierto en el CARS con motivo de la Exposición sobre A. Tàpies y la presentación del CD monográfico de Carlos Galán "Cántico de Amor del Suicida" (EMEC) o las giras por Italia en el 2003 y el concierto-Aniversario por sus 15 años en el Auditorio Nacional de Música de Madrid.

Ha grabado prácticamente todo su repertorio para RNE. Si con ocasión de su 10º aniversario realizó una gira que le llevó a tocar en los ciclos más prestigiosos del país –para cuya ocasión la artista manchega Carmen Bermejo realizó una escenografía ex profeso–, dentro de las actividades conmemorativas de sus 15 años, destacó el ciclo que les dedicara monográficamente el "Festival de Otoño" y la presentación de 7 CD´s (Several Records, CSSR e Iberoautor). De cara a los próximos 20 años ha realizado 20 encargos a los más prestigiosos compositores madrileños.

En el mes de abril del 99, la Revista de Radio Clásica dedicó su artículo mensual "Nuestras orquestas" a la agrupación y a su director, Carlos Galán. Ha contado con la participación de grandes solistas, aunque su trabajo siempre se ha realizado en base a una orgánico fijo. Con la llegada del nuevo milenio y de cara a los nuevos proyectos, el grupo se refunde al incorporar otros instrumentos, buscando una mayor brillantez tímbrica y nuevos

repertorios. El grabado de su nuevo vestuario ha sido realizado por el pintor Manuel Prieto.

Numerosos compositores españoles y extranjeros le han dedicado y escrito expresamente sus obras: R. Barce, C. Cruz de Castro, Z. de la Cruz, C. Galán, G. Fernández Álvez, J. C. Torres, J. Mestres Quadreny, D. Zimbaldo, Ruiz, R. Alís, Zavala, J. L. Turina, E. Molina, S. Mariné, L. Estepa, R. Liñán, F. Palacios, R. Mosquera, M. Manchado, E. Muñoz, J. Rodríguez Picó, G. P. Coral, S. Procaccioli, F. P. Tedesco, M. Pitino, M. Bonifacio, G. Colombo Taccani, M. Pusceddu...

Ha sido pionero en Europa en la consideración del mismo como un espectáculo integral en el que se tuvieran en cuenta aspectos extra musicales como son el vestuario, movimiento escénico, luminotecnia..., configurando la coreografía de una puesta en escena del hecho musical contemporáneo auténticamente viva. En este concierto componen el grupo

Miguel Navarro, violín.

Profesor del Conservatorio J. Turina de Madrid;

Álvaro Quintanilla, violonchelo.

Profesor del Conservatorio Superior de Vigo;

Juan Carlos Martínez, piano.

Profesor del Conservatorio T. Berganza de Madrid;

David Arenas, clarinete.

Profesor del Conservatorio de Móstoles;

Pilar Montejano, saxo tenor.

Solista de la BCM y Profesora de la EEMM de Meco; y

Carlos Galán, piano y dirección.

Carlos Galán, director

Vive para nacer a cada instante. Busca encontrar la luz y misterio que encierran todas las cosas y entiende la música como un medio de expresión de ello. Desarrollándola por la composición, la interpretación y la pedagogía, no hace sino dar salida a su intensidad vital, especialmente desde que su camino se ensanchó con la presencia de Luisa, su mujer.

Nacido en Madrid en 1963, estudia en el Real Conservatorio Superior de Madrid, donde se gradúa como Profesor Superior de Piano, Acompañamiento y

Profesor de Composición, obteniendo diversos Premios de Fin de Carrera. Ingresó en este centro como profesor de Improvisación en 1985, y en él desempeña en la actualidad labores de catedrático. Obtuvo becas para cursos de piano, dirección y composición en Italia, Bélgica, Polonia, Alemania y Hungría.

Como pianista y director realiza giras repetidas por Japón, América (91, 98, 01 y 04) e Italia. Es elegido como pianista en las I y II Muestras Nacionales. Como director se ha centrado en la dirección del Grupo COSMOS 21, del cual es además su creador. Con él celebró su 15º Aniversario con la publicación de 7 CDs. Fue seleccionado para dirigir a la Orquesta Savaria en el curso de directores de Sombathely para el concierto final del Festival Internacional. Graba él mismo su obra completa para orquesta dirigiendo a la O. Sinfónica de la Radio de Sofía (Iberautor). Es Codirector de la revista "Senderos para el 2000" y ha publicado numerosos artículos sobre interpretación, composición, improvisación, flamenco o acústica. Ha estrenado más de un centenar de obras, en su mayoría dedicadas a él.

Como compositor ha obtenido el 1º. Premio C. Halffter, 1º. Premio M. Varcárcel, IV y VI Tribuna de Compositores de la Fundación Juan March, Concierto final de Darmstadt 88, II Muestra Nac. de Cámara, SGAE 1991, Diploma de Mérito TIM 2000 y ha recibido encargos del CBA, CDMC, X Trieste Contemporánea y Festival Almeida de Londres, Y. Mikhashoff, Orquesta Solistas de Sofía, ORCAM, Teatro de la Zarzuela o la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Su obra se ha estrenado y programado en Festivales Internacionales de Inglaterra, España, Italia, Alemania, Brasil, Argentina, Bulgaria, México y Portugal. Ha impartido numerosas conferencias sobre su música matérica, la cual ya ha sido objeto de diversos trabajos universitarios y artículos en revistas especializadas. Acaba de publicar Iberautor un triple Cd con la Integral de su música matérica.

TERCER CONCIERTO

LIM: Solistas de Madrid

El grupo LIM (Laboratorio de Interpretación Musical) nació en noviembre de 1975 con el firme propósito de profundizar en el estudio e interpretación de la música de nuestro tiempo. Desde la presentación por sus miembros fundadores (Esperanza Abad, Rafael Gómez Senosiain y Jesús Villa Rojo) en la capital madrileña ante el público y los medios de prensa, radio y TVE no ha cesado de enriquecer su labor cultural, ya sea en sus vertientes concertística, investigadora y pedagógica como organizador de ciclos estables de conciertos, en Madrid, ininterrumpidos desde aquella fecha, en Bilbao (*Festival de Música del Siglo XX*), en Barcelona o en Pamplona; entre otros actos extraordinarios ya sea dentro de nuestras fronteras (con presencia regular en los Festivales Internacionales de Santander y de Granada, la Quincena Musical Donostiarra, Salamanca, Sevilla, Málaga, ...) como fuera de ellas con frecuentes giras de actuaciones en festivales de toda Europa (entre otros, Italia, Francia, Rusia, Hungría...) e Iberoamérica (especialmente Puerto Rico, Cuba, México o Brasil).

Su capacidad de adaptación a las formaciones exigidas por la música de cámara contemporánea en condiciones de óptima calidad interpretativa (Premio Nacional del Disco) han conferido una acusada singularidad a cada una de sus presentaciones públicas. Singularidad formal que ha abarcado desde el grupo de músicos de su ciclo fundacional, hasta el innovador quinteto de clarinetes, las colaboraciones con artistas plásticos o de vídeo, la música electroacústica, los solistas o las formaciones de cámara habituales. La edición de discos (grabaciones para los sellos RCA, CBS, Dial, Movieplay, RTVE, SGAE, LIM-BBK además de la creación de un sello propio *LIM-records*) y de libros como los *LIM 75-85*, *LIM 85-95* y *LIM2mil (Una síntesis de la música contemporánea en España)* han completado aquel empeño difusor.

El natural aspecto pionero de la música vanguardista ha llevado aparejado el compromiso en la presentación de varios cientos de estrenos mundiales, primicias en

España y en el extranjero de un cuantioso número de partituras, en muchos casos escritas por sus autores expresamente para el grupo. Los estrenos y reposiciones de estas nuevas páginas, las referencias a las obras clave de la música de cámara del siglo XX y las propuestas creadoras de los miembros del grupo combinan, con equilibrio, programas de aspiración sintética sobre planteamientos musicales y posicionamientos estéticos diversos geográfica, temporal y conceptualmente. El grupo LIM, dirigido por Jesús Villa Rojo, ha tenido como miembros honorarios a los compositores György Ligeti, Olivier Messiaen y Goffredo Petrassi, y en la actualidad, a Karlheinz Stockhausen.

CUARTO CONCIERTO

Cuarteto Granados

David Mata

Nace en 1969 en Madrid, donde inicia sus estudios con Francisco Martín. Posteriormente estudia con el profesor Frischenschlanger en la Hochschule de Viena becado por el Ministerio de Cultura, y con José Luis García Asensio en Londres, becado por Juventudes Musicales. En 1985 ingresa en la JONDE y asiste a los cursos de verano del College Summer Conservatory of Colorado (EE.UU., 1991, 1992, 1993). En 1993 colabora como profesor asistente en el Courtenay Youth Music Center, British Columbia (Canadá) y obtiene el primer premio por unanimidad en el Concurso de Música de Cámara de Juventudes Musicales como miembro del dúo La Folía que forma con el violonchelista Aldo Mata.

Ha estudiado también en la Escuela Superior de Música Reina Sofía con José Luis García Asensio, becado por la Fundación Isaac Albéniz. Ha actuado en la Casa de Cantabria de Madrid y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en los conciertos organizados por Radio Clásica de RNE. En la actualidad es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Marc Oliu

Nace en 1977 en Girona. Estudia con Gonçal Comellas en el C.S.M. del Liceo, obteniendo Premio de Honor de grado profesional de violín. Desde el 98, becado primero por el Ministerio de Cultura y después por la Generalitat de Catalunya, continua sus estudios en la Hochschule für Musik "*Hanns Eisler*" de Berlín, con el Prof. Ulf Wallin, terminando el título superior de violín el 2002 con las máximas calificaciones; así como también con un postgrado de música de cámara en la Hochschule für Musik de Detmold con la Prof. Ulrike Mathé y el Aurnyn Quartett, obteniendo el título superior en diciembre de 2005, también con las máximas calificaciones.

Ha recibido consejos tanto de violín como de música de cámara de N.Kneser, E.Schönweiss, Mi-Kyung Lee,

G.Nikolitch, E.Kufferath y el Cuarteto Alban Berg entre otros. Ha sido concertino de la JONDE (Joven Orquesta Nacional de España), y miembro de la EUYO (European Union Youth Orchestra). Ha colaborado periódicamente con la Deutsches Symphonie-Orchester Berlín, desde 2002 con la Orquesta de Cadaqués y desde 2003 con la Camerata de la Mancha.

Primer violín del Cuarteto Arché en el año 2002. Premiado con un Accéssit en el concurso “El Primer Palau” después de su recital con el pianista Miquel Villalba en el Palau de la Música Catalana (2001).

Actualmente, desde diciembre 2005, es profesor de violín del Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

Andoni Mercero

Nace en 1974 en San Sebastián, en cuyo Conservatorio se forma, continúa en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid con Zakhar Bron y posteriormente en la Universidad de Toronto con David Zafer. En 1997 estudia viola en Berlín con Carol Rodland y, finalmente, en Amsterdam, violín barroco con Lucy van Dael y viola con Jürgen Kussmaul. Ha participado en cursos con Y. Menuhin, R. Schmitt, V. Hagen, K. Kashkashian, W. Levin, R. Gwilt, E. Gatti o J. Ogg. Ha obtenido el Premio Nacional Pablo Sarasate (1994), el Concurso Nacional de violín Isidro Gyenes (1995), el Concurso de violín Ciudad de Soria (1995) y el Concurso Internacional Julio Cardona en Portugal (1997 y 1998).

Fue violinista del Trío Alzugaray, viola fundador del Cuarteto Casals y miembro de Barcelona 216, Proyecto Gerhard y ensemble TAIMA de Granada. Ha sido viola solista en las orquestas Sinfónica Giuseppe Verdi en Milán, RTVE, Euskadi, Barcelona y Ciudad de Granada. Ha actuado como solista con la Camerata Strumentale di Prato y la Orquesta de Cámara de Mantua en Brasil, Chile, Argentina, Italia y Albania. Ha sido profesor del Curso de verano de Lucena y de la JONDE. Actualmente es profesor de cuarteto de cuerda en Musikene.

Aldo Mata

Nace en Madrid en 1973, estudia con María de Macedo y con Elías Arizcuren; de 1991 a 1994 estudia en la Escuela

Reina Sofía con Iván Monighetti; hace Master Classes con Rostropovich, Gutmann, Helmerson, Claret, Greenhouse, J. L. García, Isserlis, etc. En los Estados Unidos obtiene en 1996 el Master “cum laude” del Chicago Musical College con Kim Scholes. De 1996 al 2000 cursó el título de Doctor en Música de la Universidad de Indiana (Bloomington) con Janos Starker, Tsuyoshi Tsutsumi y Leonard Hokanson, doctorándose con una tesis dedicada a los Cuartetos Prusianos de Mozart.

Ha sido premiado en el concurso nacional de Juventudes Musicales, Concerto Competition del Chicago Musical College, finalista del Searle Competition, Popper Competition, etc. En 2001 es violonchelo copríncipal de la Orquesta de Castilla y León y en 2002 es catedrático de violonchelo del Conservatorio Superior de Salamanca. Toca un violonchelo construido por Gand&Bernardel en París en 1889.

David Quiggle

Nació en Boston (EE.UU). Estudia con Walter Trampler en el Conservatorio de Nueva Inglaterra. Ha colaborado con la Orquesta Sinfónica de Boston y Harvard Group for New Music, ALEA III. Desde 1992 reside en España, siendo miembro de la Orquesta Sinfónica de Galicia, del Taller Instrumental del Centro Gallego de Arte Contemporáneo, donde estrena e interpreta numerosas obras de compositores actuales, realizando giras por Europa y Estados Unidos.

Ha dirigido la Escuela de Práctica Orquestal de la Orquesta Sinfónica de Galicia y ha sido profesor en la JONDE, la Joven Orquesta de Canarias y la de Cataluña.

Como solista ha actuado con las orquestas Ciudad de Granada, Sinfónicas de Tenerife y de Galicia y la Deutsche Kammerphilharmonie. Ha sido miembro del Cuarteto Casals, con el que ha ganado el primer premio en los Concursos para Cuartetos de Cuerda de Londres y de la Sociedad Johannes Brahms en Hamburgo.

Suzana Stefanovich

Nació en Belgrado, donde fue alumna de Relja Cetkovic. Posteriormente estudió en EE.UU. con Janos

Starker, de quien llegaría a ser asistente. Ganó numerosos premios en su país, donde tocó recitales y actuó con las orquestas Filarmónicas de Belgrado, Zagreb, Sarajevo, Los Solistas de Zagreb y otros.

Reside en España desde 1988. Fue asistente solista de la Orquesta Ciudad de Barcelona y profesora del Conservatorio del Liceo de la misma ciudad. Desde 1991 es solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, y actualmente profesora del Conservatorio de Guadalajara. Ha actuado como solista con las orquestas Ciudad de Barcelona, RTVE, Comunidad de Madrid y de Cámara Europea. Ha estrenado obras dedicadas de Tarverna-Bech, Iges, Olavide, Greco, Torres y Bustamante. Gracias a la generosidad de D. Pablo Palma, toca un violonchelo de Gaetano Guadagnini de 1827.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Juan Manuel Viana

Estudió Arquitectura en Madrid. Ha redactado artículos de temática musical para enciclopedias, colecciones discográficas y programas de mano para distintas entidades y ciclos de conciertos, ha pronunciado conferencias y traducido libretos de ópera. Durante seis años fue jefe de prensa y promoción y jefe de producto del sello discográfico Sony Classical. Ha escrito en las revistas musicales *Doce Notas* y *Amadeus* y en otras publicaciones. Colaborador de *ABC Cultural* como redactor de temas musicales y crítico discográfico, es también jefe de la sección de discos de la revista *Scherzo* donde colabora además como crítico y redactor. Desde octubre de 2000 dirige y presenta el programa *Los raros* en Radio Clásica de Radio Nacional de España.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.



Fundación Juan March

Salón de actos. Entrada libre
Castelló, 77. 28006 Madrid
T. 91 435 42 40. Fax 91 576 34 20
www.march.es
e-mail: webmast@mail.march.es