

CICLO DE MIÉRCOLES

LA DESINTEGRACIÓN DE LA TONALIDAD

enero-febrero 2010



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

LA DESINTEGRACIÓN
DE LA TONALIDAD

Fundación Juan March

Los conciertos de este ciclo se transmiten
por Radio Clásica, de RNE

Ciclo de miércoles: La desintegración de la tonalidad: enero-febrero 2010
[introducción y notas de José Luis Téllez]. - Madrid: Fundación Juan March,
2010.

72 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; enero-febrero 2010)

Programas de los conciertos: [I] “Obras para piano de G. Fauré, F. Liszt y R. Wagner”, por Sofya Melikyan, piano; [II] “Lieder de A. von Zemlinsky, A. Schoenberg, A. Mahler, A. Berg, M. Mussorgsky, I. Stravinsky, S. Prokofiev, G. Fauré, C. Debussy y M. Ravel”, por Elena Gragera, mezzosoprano, y Antón Cardó, piano; [III] “Obras para piano de A. Berg, M. Ravel, C. Debussy y A. Scriabin”, por Karina Azizova, piano; [y IV] “Obras de A. von Webern, A. Berg y A. Schoenberg”, por el Cuarteto Quiroga, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 13, 20, 27 de enero y 3 de febrero de 2010.

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

1. Música siglo XIX y XX - Programas de mano-S. XIX y XX - 2. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© José Luis Téllez

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción
Jalones de un viaje hacia el crepúsculo
Tinieblas en las cumbres
El camino de Damasco
Desde la periferia
Cruzando las fronteras
- 16 Miércoles, 13 de enero - Primer concierto
Sofya Melikyan, piano
G. FAURÉ: Nocturnos Op. 33 n^{os}. 1, 2, 3 y Op. 36 n^o 4;
Barcarola Op. 42 n^o 3 e Impromptu Op. 31 n^o 2
F. LISZT: Nuages Gris, Bagatelle sans tonalité, La lugubre
Gondola II, Les jeux d'eaux à la Villa d'Este
y Unstern! Sinistre, desastre
F. LISZT y R. WAGNER: Isolden Liebestod
- 24 Miércoles, 20 de enero - Segundo concierto
Elena Gragera, mezzosoprano y **Antón Cardó**, piano
Lieder de A. von ZEMLINSKY, A. SCHOENBERG, A. MAHLER,
A. BERG, M. MUSSORGSKY, I. STRAVINSKY, S. PROKOFIEV,
G. FAURÉ, C. DEBUSSY y M. RAVEL
- 52 Miércoles, 27 de enero - Tercer concierto
Karina Azizova, piano
A. BERG: Sonata Op. 1
M. RAVEL: Sonatine
C. DEBUSSY: Voiles, Estudio n^o 12 y L'isle joyeuse
A. SCRIABIN: Fantasía Op. 28, Dos poemas Op. 32, Estudio Op. 42
n^o 5 y Sonata n^o 5 Op. 53
- 62 Miércoles, 3 de febrero - Cuarto concierto
Cuarteto Quiroga
A. von WEBERN: Cinco movimientos para cuarteto de cuerda Op. 5
y Seis bagatelas Op. 9
A. BERG: Cuarteto Op. 3
A. SCHOENBERG: Cuarteto n^o 1 en Re menor Op. 7

Introducción y notas de **José Luis Téllez**

La tonalidad, entendida como la organización jerarquizada de las alturas del sonido y sintetizada por la oposición estructural de los grados de tónica y dominante, ha sido una de las aportaciones cruciales de la música occidental. Fraguada durante el siglo XVII, consolidada durante el siglo XVIII y llevada hasta sus últimas consecuencias en el siglo XIX y principios del XX, la disolución de la tonalidad supuso una profunda ruptura con la tradición. La tendencia habitual de enfatizar el cambio drástico en el parámetro armónico debiera, sin embargo, ser matizada por la cierta continuidad en la organización formal y en la estructura de la frase musical. Con todo, ante los compositores se abrió entonces un insólito horizonte, lleno de nuevos caminos en la búsqueda de un sistema sustitutorio.

Este ciclo explora este proceso desde los primeros síntomas de la desintegración de la tonalidad hasta la configuración preliminar de los lenguajes alternativos que se gestaron como respuesta. Un proceso que cronológicamente abarca desde la década de 1880 hasta la de 1920 aproximadamente. El principio de la descomposición, encarnado en el programa del primer concierto, se abre con el camino sin retorno iniciado por Wagner y Liszt, en el ámbito germánico, y por el último Fauré, en el francés, y culmina con el alumbramiento de nuevas propuestas ante las reticencias del público, el asombro de la crítica y el entusiasmo de algunos compositores. Al menos, tres escenarios europeos marcan las tendencias estilísticas en las dos primeras décadas del siglo XX: el atonalismo vienés con la etapa temprana de Schoenberg, Webern, Berg y Zemlinsky, la modalidad francesa encabezada por Debussy y Ravel y la experimentación rusa con Mussorgsky, Scriabin y el joven Stravinsky. Son estas tres vías, con desigual éxito e implantación, las que ilustrará musicalmente este ciclo.

Visto con perspectiva histórica, la crucial transformación que implicó la desaparición de la tonalidad no resultó ser definitiva y ésta volvería a ser empleada, décadas después, como un sistema válido para articular el lenguaje musical. Pero su muerte y posterior resurrección dejaría una huella imborrable.

INTRODUCCIÓN

Jalones de un viaje hacia el crepúsculo

Orfeo ha concluido su canto exultante *Vi ricorda o bosch'ombrosi* en ritmo de romanesca con cadencias sobre Do y sobre Sol en modo jónico (Do mayor, para nuestro oído actual) y el Pastor le insta a regocijarse contemplando la alegría que le rodea, que la belleza del paisaje atestigua (*Mira, deh mira Orfeo che d'ogni intorno / ride il bosco e ride il prato*), concluyendo su peroración sobre una tercera mayor sobre Do (*seguì pur co'l plettr'aurato / d'addolcir l'aria in sì beato giorno*). Pero, con insólita brusquedad, ese Do cadencial experimenta un deslizamiento cromático injustificado para convertirse en un Do sostenido que sirve de inestable base a un inesperado acorde de La mayor que gravita sobre su tercer grado. Un nuevo personaje ha entrado en escena y sus palabras anuncian la desdicha: *ahi, caso acerbo, ahi, fat'empio e crudele*, deplora la mensajera, para, ensombreciendo aún más el canto, concluir su deploración en un doloroso modo hipoeolio (Mi menor sin sensible: dominante de La menor, diríamos hoy): *Ahi, stelle ingiuriose, ahi ciel avaro!* Monteverdi yuxtapone así, sin modulación previa, dos áreas armónicas ajenas situadas a una distancia de tercera menor (o dicho con mayor precisión: superpone de manera abrupta dos trasposiciones de un mismo modo, antes de cambiar de modalidad). Y ese cromatismo irracional en el punto más crítico de la armonía –el bajo– se trasmuta en la imagen misma de la desolación, del estupor que la muerte instala en el alma del protagonista, inmóvil, mudo, incapaz de asumir la noticia de la pérdida de Euridice. Pero sucede también algo de un calado mucho mayor: en este tránsito de la modalidad hacia la tonalidad, en esta charnela que al separar la *prima* de la *seconda prattica* ha abierto una vía sin retorno por la que la polifonía se ha trasmutado en monodia acompañada y el canto en teatro, se ha inscrito también el primer interrogante sobre las fronteras de un sistema musical aún no enunciado. Nos encontramos en febrero de 1607: la armonía tonal aún carece de un *corpus* teórico coherente, pero en este pasaje de la primera ópera de

la historia digna de tal nombre, se anuncia ya el fermento de su irremediable disgregación futura. La libertad enunciativa monteverdiana, nacida de una irrefragable necesidad dramática, pone en cuestión los propios pilares de una arquitectura sonora todavía *in nuce*.

Treinta años más tarde, y a instancias de Víctor Amadeo de Saboya, Príncipe de Carignan, Jean-Fery Rebel escribe una pieza instrumental titulada *Le Cahos* (sic) como pórtico para *Les éléments*, una de sus sonatas, escrita para dos violines y dos flautas que asumen un papel de *obbligati* frente a un grupo instrumental opcional que puede incrementarse *ad libitum* con oboe, fagot, trompa, viola y violonchelo (amén del lógico bajo continuo). Tan respetable orquesta (y el término no se emplea aquí a humo de pajas: a fin de cuentas, se trataría de una escritura *colla parte*, duplicando las cuatro líneas de la textura para buscar una sonoridad masiva, que bien podría calificarse como “sinfónica”) tiene encomendada una música sorprendente: el acorde inicial superpone todas las notas de la escala de Re menor, formando un suerte de *cluster* de inusitada violencia enunciativa que se reitera en una pulsación monótona y amenazadora. Es como si la tonalidad estallase desde su propio interior, al superponer todos los grados, todas las armonías posibles, en una especie de pantonalidad diatónica, podríamos decir. Según progresa la pieza, la armonía se decanta hacia un sonido único, la fundamental, que acaba armonizada en modo mayor, no sin atravesar episodios en que se superponen dominante y subdominante o dominante y tónica, creando ambigüedades y desorientaciones armónicas que materializan con ingenua y colorista elocuencia la idea de ese principio en que “la tierra estaba desordenada y vacía y las tinieblas yacían sobre la haz del abismo” de la que nos habla el Génesis como inquietante metáfora. De un modo enteramente ajeno, cabe ver aquí una premonición de ciertas piezas de Charles Ives o de George Antheil: pero también del misterioso arranque de la *Alpensymphonie* de Richard Strauss, que superpone todos los grados de la escala mayor.

Tinieblas en las cumbres

Ya en 1798, Franz Joseph Haydn desarrollará en su *Vorstellung der Chaos*, que abre su oratorio *Die Schöpfung* a guisa de preludio, uno de los más asombrosos frescos sinfónicos de todo el neoclásico, en el que, partiendo de un sombrío Do menor, deambulará por diversos vericuetos cromáticos y progresiones armónicas truncadas, cadencias evitadas y séptimas disminuidas enlazadas de modo no ortodoxo, transitando por tonalidades tan alejadas como la de Re bemol a través de frases rotas, anhelantes y asimétricas. Como en la pieza de Rebel, la tonalidad también se discute aquí a sí misma desde su propio interior, a mayor gloria de un programa casi pictórico. Se afirma que Haydn había visitado al científico Herschel en su domicilio de Slough durante su segunda estadía londinense: como lo describiera agudamente Robbins Landon, la sensación que un oyente del XVIII experimentaría ante esta música debió resultar asimilable a la de escrutar el vacío interestelar a través del gran telescopio provisto de un espejo de cuatro pies construido por el eminente físico (astrónomo *dilettante*, en realidad: su verdadera profesión era la de músico).

O a la de asistir a la première de *Tristan und Isolde*, cabría apostillar. La ópera de Wagner se estrenó en la Hofoper de Múnich el 18 de junio de 1865: puede decirse que esa fecha escindió la historia del arte, no ya la historia de la música; la influencia de Wagner en la literatura o la pintura de la segunda mitad del XIX, de los simbolistas a los decadentistas, es incuestionable. Por su parte, el “acorde de *Tristan*” ha sido, quizá, la música que más tinta haya hecho verter, lo que resulta llamativo toda vez que se trata de un simple agregado armónico. Pero su energía enunciativa como una multiplicidad potencial de motivos que sobre él confluyen y que de él derivan, junto con la fascinación de su ambigüedad armónica parecieran, aún hoy, inagotables, ambigüedad a la que contribuye de forma decisiva su orquestación, que subraya el aspecto cromático del agregado al dotarlo de mayor peso instrumental que a la parte diatónica. Es bien conocido que un acorde muy similar se encuentra en la obertura de *Der Alchymist*, la ópera de Spohr estrenada en 1830, y que,

incluso (aunque escrito de otra forma), puede hallarse igualmente en una sonata de Beethoven (la Op. 31 n^o 3). Pero en ninguno de tales casos cumple la función estructural como unidad musical y dramática que desarrolla allí. De los diversos análisis posibles, quizá el más verosímil es el que lo interpreta como un acorde sobre el segundo grado (dominante “prestada”) de La menor con la quinta rebajada al que se agregan dos apoyaturas cromáticas y que, lógicamente, tiende a resolver sobre la séptima de dominante. Sin embargo, su ambigüedad (también cabe entenderlo como acorde de sexta aumentada sobre la sensible o como enarmonía del segundo grado de la remota tonalidad de Mi bemol), así como la lentitud de su exposición, hace que se perciba como un *objeto en sí* autosuficiente, que abre una posibilidad armónica sin precedentes: su influjo en compositores del siglo xx que, como Olivier Messiaen o nuestro Josep Soler, trabajan en lenguajes atonales es perfectamente constatable. Por lo demás, cambiando su escritura (invertido y escrito enarmónicamente como un acorde de La bemol menor con sexta añadida) aparece igualmente en los compases siete y ocho de *Pelléas et Mélisande*, la ópera de Debussy, e inmediatamente después, traspuesto medio tono alto, formando parte de la tercera armonización del tema del Destino al superponerse con la forma desarrollada del tema de Mélisande. Harmuth Krones ha señalado en los cuatro compases de ese comienzo anhelante y misterioso la presencia de otras tantas figuras retóricas arcaicas: *exclamatio* (la sexta ascendente inicial), *passus duriusculus* (el descenso cromático), *catachresis* (el acorde del tercer compás: el “acorde de *Tristan*” propiamente dicho) y *suspiratio* (la conclusión de la frase, que se detiene en un acorde de séptima de dominante que no se resuelve). Más allá de su apariencia insólita, su fuerza enunciativa se radica justamente en esa pervivencia de tales dispositivos históricos.

El camino de Damasco

Es obvio que esa sexta seguida de un semitono descendente puede encontrarse en numerosos episodios musicales operísticos anteriores y posteriores, desde *La traviata* (la melodía

del clarinete que acompaña la escritura de la carta de Violetta en el segundo acto) al tema que describe el deseo que Lulu provoca en Schön en la ópera homónima de Alban Berg (y también en uno de los más importantes *leitmotive* de *Merlin*, la magnífica obra de Isaac Albéniz), o instrumentales (un motivo de especial relevancia que se escucha en los violines en la exposición del segundo tema de la *Sinfonía Fausto* de Liszt, escrito algo más de dos meses antes de que Wagner iniciase su ópera). Pero nada de ello enturbia la profundidad de su incógnita. Naturalmente, lo decisivo no está en esa línea melódica, sino en la irrupción de esa figura armónica que no se resolverá, sino que se desplazará ascendiendo un tono y, a continuación, tono y medio más arriba, vagando sin definir tonalidad alguna (¿cómo interpretarlo sin leer la partitura?) por un espacio armónicamente rarificado. El propio Wagner no fue por completo consciente de la excepcional novedad de lo que había compuesto hasta que no presentó ese preludio en un concierto celebrado en París en 1860 que, amén de allegar fondos, formaba parte de una operación publicitaria destinada a provocar el interés hacia *Tannhäuser*, con vistas a su estreno (que resultaría desdichado, como se sabe) en la ciudad del Sena. Los profesores de la orquesta del Théâtre Italien “se perdieron al leer ese arranque a primera vista” durante el ensayo, y no por razones de dificultad rítmica o mecánica, sino, justamente, por la total desorientación tonal provocada por los sucesivos desplazamientos cromáticos del tema al moverse a través de esa nebulosa inicial que se diría sin origen ni destino. En la medida en que el acorde requiere (y permite) una explicación armónica tonal, pero que, al tiempo, su fuerza expresiva convierte esa explicación en inútil desde un punto de vista puramente enunciativo, puede decirse que, no ya la modernidad, sino el propio proceso de disgregación de los lazos tonales se abre de modo irreversible con la llegada de ese motivo enigmático y admirable: el “acorde de *Tristan*” no precisa de ninguna lógica cadencial para imponer su energía evocativa, tiene sentido por sí mismo, más allá de toda progresión armónica. La liberación de la disonancia daba su primer paso hacia el futuro.

Desde la periferia

En los cincuenta años siguientes, los acontecimientos se precipitan. Si Wagner avanza en la línea del cromatismo absoluto, Liszt, por su parte, sin desdeñar esa dirección, ensaya soluciones más variadas, en las que se incluyen excursiones por escalas “exóticas” como la húngara o la hexatónica (ya presente en una fecha tan temprana como 1833, en *Pensées des morts*) que explora de manera sistemática hasta llegar a conclusiones sorprendentes. En *La Chapelle de Guillaume Tell* (1835), que pertenece al primero de los *Années de pèlerinage*, encadena acordes perfectos creando una desorientación tonal de manera paradójica, y en piezas más tardías como *Ossa arida* (1879), superpone terceras hasta formar acordes de decimotercera completa dentro de un vocabulario armónico más variado que el de Wagner: quintas aumentadas consecutivas en la *Sinfonía Fausto* (cuyo tema de arranque, escrito sin armadura de clave, contiene las doce notas de la escala cromática formando la primera serie dodecafónica de la historia), séptimas disminuidas enlazadas paralelamente en *Chasse-neige*, retardos múltiples o pedales múltiples en *Ballade en Si menor*. Si de Wagner se puede pasar directamente al primer Schoenberg, Liszt se sitúa, armónicamente, en una encrucijada de caminos que conducen tanto al modalismo ruso como al impresionismo francés, sin desdeñar el cromatismo que él mismo ha practicado en otras obras y del que tanto partido sacaría su futuro yerno, menos original en un principio, menos experimental, pero más capacitado para llevar adelante un desarrollo más sistemático y menos disperso de tan geniales intuiciones.

El empleo de escalas modales armonizadas modal o tonalmente puede encontrarse en numerosos compositores anteriores, de Bach a Beethoven y de Chopin a Brahms. Cabe ver el reflorecimiento de la modalidad y la tendencia hacia una “música de intervalos” en la última etapa del romanticismo como una consecuencia del nacimiento de las escuelas nacionales (Rusia, Escandinavia, Hungría, Checoslovaquia, Polonia...) y su interés por las escalas de los folclores autóctonos, mientras

que la tonalidad es, por así decir, la *música nacional alemana*. La afirmación contra el “colonialismo musical” germano era un camino abonado para investigar las posibilidades de armonías modales y de las escalas no clasificables tonalmente. En tal sentido, resultaba inevitable que compositores como Mussorgsky, Borodin o Rimsky-Korsakov hayan tenido su influencia más destacada en Francia, en autores como Debussy o Ravel y, previamente, en Gabriel Fauré, el francés más impregnado del modalismo y el que con más frecuencia emplea cadencias plagales. Debussy, en concreto, utilizará la modalidad dentro de un cuadro tonal al que no renunciará, pero ese mantenimiento se efectúa en el cuadro de una música en que todos los polos atractivos propios del sistema tonal se han debilitado hasta el extremo de lo irreconocible, bien por el uso de modos o escalas no tonales, bien por el empleo de acordes politonales (como el famoso “acorde de *Pelléas et Mélisande*”, superposición de una triada aumentada sobre un acorde perfecto mayor o de una triada perfecta mayor sobre otra menor), bien por el empleo de series de séptimas o novenas enlazadas en paralelo, bien por la ausencia de la relación V-I, bien por la desaparición de la sensible, bien por la combinación simultánea de cromatismo y modalismo. En todo caso, lo milagroso en Debussy es su modo de transformar cualquier material en *sonido*, creando una música que, si bien pareciera mantenerse fiel a la tonalidad, cifra su atractivo en otros valores (la tímbrica, la masa, la densidad...) al margen de la armonía funcional.

Cruzando las fronteras

La tonalidad como sistema comenzaba a debilitarse mediante la presencia en una dimensión cada vez más dilatada de escalas que, como las arriba citadas de tonos enteros (Do-Re-Mi-Fa sostenido-Sol Sostenido-La sostenido) o la octatónica que alterna tonos y semitonos (Si-Do-Re-Mi bemol-Fa-Sol bemol-La bemol-La natural) son tonalmente ambiguas y no definen una polaridad concreta en razón de sus simetrías. (Ya en la segunda mitad del siglo xx, el modalismo francés encontrará su figura culminante en Olivier Messiaen, creador de un sistema modal basado en siete escalas de su invención

y sus correspondientes trasposiciones, dos de las cuales son justamente la octatónica y la hexatónica). Glinka o Rimsky-Korsakov han empleado estas escalas, ya practicadas por Liszt, con prodigalidad. Por otra parte, la fuerte impregnación del modalismo eclesiástico ortodoxo posibilitaba que en Rusia se desarrollase una música más allá de la tonalidad de manera simultánea pero al margen de lo que Schoenberg, heredero directo del cromatismo wagneriano, iniciaba en Austria. A tal respecto, resulta obligado hablar de una figura altamente individualizada. Alexander Scriabin es, quizá, el talento más personal dentro de la música rusa finisecular. Schoenberg no podía asumirlo (tampoco Stravinsky, cuyas diatribas hacia su música son bien conocidas), pero a la altura también de 1909, el año en que Kandisky realiza sus primeras acuarelas abstractas y Schoenberg compone sus primeras obras atonales (las *Drei Klavierstücke Op. 11*), Scriabin había desarrollado ya un sistema armónico atonal de propia invención: una suerte de modalismo derivado de un acorde sintético (al que algunos exégetas denominan aún “acorde místico”) formado por cuartas superpuestas Do-Fa sostenido-Si bemol-Mi-La-Re, acorde que, en último término, es una inversión del de decimotercera de dominante natural carente de quinto grado. Liszt ya había utilizado acordes por cuartas en algunas piezas de los *Années de pèlerinage*, y ese tipo de armonía, muy frecuente en Alban Berg como acorde de paso, será sustancial en algunas obras expresionistas de Schoenberg, como la *Kammersymphonie Op. 9* o las *Fünf Orchesterstücke Op. 16*. El referido “acorde místico”, colocado en forma de escala, produce un hexacordo ascendente por tonos con el primer grado cromatizado: La-Si bemol-Do-Re-Mi-Fa sostenido.

Exactamente es una trasposición de la inversión retrogradada que Berg (quien desconocía la música de Scriabin) empleará como generador del material melódico y armónico de *Wozzeck* y que se anticipa en su propio (y magistral) *Cuarteto Op. 3*: Fa-Sol-La-Si-Do sostenido-Re natural (con “tónica” en Sol en el caso de *Wozzeck*). En ambos casos, se trata de una escala hexatónica con un grado alterado. Pero lo importante es constatar que la estrecha semejanza entre ambas forma-

ciones no acarrea parecido alguno entre las músicas de uno y de otro.

El caso de Scriabin resulta de especial importancia, porque su trabajo aspiraba a definir un genuino *sistema*, una verdadera *armonía no tonal*, mientras que los compositores de la segunda escuela de Viena empleaban el total cromático de una manera menos sistemática o, por mejor decir, más individualizada y menos generalizable, durante los mismos años. A partir de *Le poème de l'extase* (1908), el músico ruso (para el que la armonía era un *melos* condensado verticalmente y la melodía una armonía horizontalizada) utilizó la escala derivada del *acorde sintético* en forma sistemática, definiendo tres modelos cadenciales a partir de las doce trasposiciones de dicho acorde ordenadas según un dodecágono: a) el enlace "perfecto", que equivaldría funcionalmente a la marcha V-I en la gramática tonal, corresponde al de dos trasposiciones que contengan cuatro notas comunes de modo que la más aguda del primero sea la tónica del segundo (que ocupan vértices que forman dos exágonos inscritos: el correspondiente a los vértices pares y el de los impares); b) el "plagal", equivalente al de dos trasposiciones que tengan dos notas comunes (lo que define tres cuadrados: el formado por los vértices número 1, 4, 7 y 10, el correspondiente a los vértices 2, 5, 8 y 11 y el que agrupa los números 3, 6, 9 y 12); y c) el "cromático", al de dos vértices sucesivos, que corresponden a trasposiciones con una única nota común. Más llamativo resulta aún que esa idea de racionalizar el espacio cromático (un problema que Schoenberg no afrontaría hasta 1920, con la formulación del serialismo) procedía de la teosofía y de la aspiración hiperromántica hacia un mesianismo místico que pretendía transformar el universo mediante el arte.

Ma fin est mon commencement: la conclusión del proceso disolutorio de la armonía tonal se revelaba como la aurora de una nueva era, en la que cualquier organización de notas al margen de toda articulación jerárquica puede emplearse como base del discurso musical. Crepúsculos: el *Abendrot* de la tonalidad se revelaba, a partir de la primera década del

siglo xx como el *Morgenrot* de la música futura. Es decir, de todas aquellas músicas que cimentarían la inmensa diversidad de nuestra propia música presente.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Juan Carlos Paz, *Schoenberg o el fin de la era tonal* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1954).
- Vincent Persichetti, *Armonía del siglo XX* (Madrid, Real Musical, 1985).
- Jim Samson, *Music in transition: a study of tonal expansion and atonality, 1900-1920* (Londres, J. M. Dent, 1993).
- Diether de la Motte, *Armonía* (Barcelona, Idea Música, 1998).

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 13 de enero de 2010. 19,30 horas

I

Gabriel Fauré (1845-1929)

Nocturno Op. 33, nºs 1, 2 y 3

Nocturno Op. 36, nº 4

Barcarola Op. 42, nº 3

Impromptu Op. 31, nº 2

II

Franz Liszt (1811-1886)

Nuages Gris S199

Bagatelle sans tonalité S216a

La lugubre Gondola II S200/2

Les jeux d'eaux à la Villa d'Este S163/4

(de *Années de pèlerinage*, Tercer año: *Italia*, nº 4)

Unstern! Sinistre, disastro S208

Franz Liszt y Richard Wagner (1813-1883)

Isolden Liebestod: Schlussszene aus *Tristan und Isolden* S447

Gabriel Fauré o la revolución secreta

Como bien señalase Jean Michel Nectoux, Gabriel Fauré vino al mundo con *La damnation de Faust* y falleció con la conclusión de *Wozzeck*: un periodo en que la transformación de los lenguajes artísticos avanzó a una velocidad que se diría vertiginosa. En tal sentido, el músico de Arièges es, sin la menor duda, la figura que con mayor relevancia encarna la evolución del romanticismo tardío a la armonía moderna, el eslabón imprescindible entre Chopin y Debussy. Enemiga de toda grandilocuencia, la música de Fauré es íntima, casi secreta, verdadera quintaesencia de la elegancia y de la transparencia: “carnal y voluptuosa, pero también despojada”, como bien la definiera Marguerite Long. Trabajando siempre dentro de las formas heredadas (y, en concreto, en la música de salón dentro de su producción pianística), sus obras no pretenden romper fronteras ni asumir ningún tipo de militancia antiacadémica, pero la originalidad de su armonía y la serenidad de su escritura está anunciando ya una poética objetualista en que el subjetivismo romántico es contemplado desde una perspectiva que bien cabría describir como “neoclásica”. Las obras incluidas en este concierto están comprendidas en el primer periodo (1880-1886) de los cuatro que suelen señalarse en su producción: el lenguaje está ya totalmente formado y emancipado de la influencia de Mendelssohn o Chopin, pero sus futuras innovaciones aún se encuentran en agraz. Los contrapuntos libres y los acompañamientos arpegiados forman un todo con la estructura melódica, que se incrementa por la absoluta equivalencia en el tratamiento de ambas manos.

Los *Tres nocturnos Op. 33* datan de 1883. Son piezas de muy diferente carácter pese a su forma ternaria, directamente heredada de Chopin y de John Field. El primero, en la inusual tonalidad de Mi bemol menor, es el de más amplio desarrollo, más intensa efusión y mayor interés armónico, en el que ya se atisban coloraciones modales que fructificarán en obras posteriores. El segundo, en Si mayor (pieza especialmente

estimada por Paul Dukas), ofrece los contrastes más vívidos del conjunto, y el tercero, en *La bemol*, ofrece la vertiente más lírica y atractiva (quizá también la más convencional), dentro de su limpieza ciertamente cristalina. Por su parte, el *Nocturno en Si bemol Op. 36* (1884) es una pieza de soberano refinamiento melódico cuyo acompañamiento aporta un gran poder evocativo en razón de su tímbrica, que se diría como de campanas en la lejanía. La *Barcarola Op. 42*, en la tonalidad típicamente romántica de Sol bemol mayor, llama la atención por el modo en que, dentro de un género tan condicionado por la característica subdivisión ternaria del esquema rítmico de base, sabe hurtarse a la vulgaridad sin abandonar por ello el característico sello post-mendelssohniano: la armonía es de una vaguedad fascinante y “su melodía flota, como a la deriva”, según la certera expresión de Louis Mercier. Por su parte, el *Impromptu en Fa menor Op. 31* es una de las piezas más divulgadas de Fauré y de las más brillantes, gracias a su incisivo ritmo de *tarantella*. De apariencia frívola, esconde un original juego modulante y una vitalidad contagiosa.

Franz Liszt, el gran visionario

Después de 1880, Liszt llevó hasta sus límites la vertiente vanguardista de su música. Sus últimas piezas se desenvuelven al margen de la armonía convencional: son experimentos de pequeño formato, casi aforísticos, en los que, merced a una escritura de ascetismo excepcional, el compositor se interroga sobre las posibilidades de una música en la que los motivos y las sonoridades se mueven con absoluta libertad en persecución de un resultado que, por encima de todo, es *sonido*, discurso basado tan sólo en timbres y colores, generados a partir de una armonía sólo episódicamente funcional, en la que menudean los acordes constituidos por superposición de terceras o de cuartas que llegan a alcanzar hasta un total de ocho notas y en las que no faltan sugerencias politoniales. Alan Walker las califica de “autobiográficas” y relaciona su despojamiento y su tristeza con la depresión en que el compositor se sumió en sus últimos años. “Piezas mortuorias”, las

denominó el propio Liszt, y resulta fácil apreciar sus referencias a las marchas fúnebres, su carácter inquietante y elegíaco (“Elegías sin forma”, las ha calificado Wolfgang Dömling) y su negativa a formalizar cualquier clase de desarrollo orgánico.

Nuage gris, más conocida por su título alemán, *Trübe Wolken* (1881) y popularizada por su presencia en la banda sonora de *Eyes wide shut*, el último film de Stanley Kubrick, anticipa las armonías elusivas de Debussy (quien visitó a Liszt en Roma en 1886) y alcanza casi una especie de “pancromatismo atonal” al superponer motivos que se mueven independientemente: alternancia de tríadas aumentadas y disminuidas en el registro central sobre una oscilación semitonal en la voz inferior y un ascenso cromático en octavas en la voz superior que recorre una quinta justa para finalizar en un acorde menor con sexta en el bajo en una tonalidad enteramente remota con respecto a las correspondientes a la armadura de clave. La *Bagatela sin tonalidad*, encontrada en el Museo Liszt de Weimar y no editada hasta 1956 (aunque consta que fue ejecutada en público ante Liszt por su discípulo Hugo Mansfeldt pocos días después de escribirse en 1885) y considerada como el cuarto *Mephisto Waltz*, está escrita sin armadura, y juega con armonías basadas en el tritono sobre fondos de séptimas disminuidas que movilizan el total cromático cada pocos compases. Carente de verdadero principio o de final (armónicamente hablando), se trata de una sorprendente meditación sobre la posibilidad de un tiempo armónico circular y no evolutivo. La *lúgubre góndola* (1885) superpone descensos cromáticos en una voz sobre arpeggios que alternan la tríada mayor con la disminuida; es una especie de transfigurada marcha fúnebre compuesta en Venecia que suele considerarse como una premonición del cortejo fúnebre de Wagner, fallecido en la misma ciudad apenas dos meses después. *Unstern!* (literalmente, “sin estrella”: podría traducirse como “fatalidad” o, más castizamente, “mala sombra”), *Sinistre, desastro* (1881) es una pieza violenta cuyo desesperanzado final se alcanza tras un paroxismo feroz en que los acordes aumentados chocan con los disminuidos sin alcanzar ninguna solución.

La colección titulada *Années de pèlerinage* abarca veintiséis piezas distribuidas en tres cuadernos que aspiran a convertir en música las sensaciones suscitadas por los lugares (físicos o espirituales: paisajes, arquitecturas, libros, pinturas...) visitados en el curso de los numerosos viajes del autor, cuya escritura y publicación comprende nada menos que cuatro décadas, entre 1836 y 1877. Procedente del último de ellos, *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* está compuesta en 1877: sus fulgurantes arpeggios de novena contrastan con los destellos de las notas aisladas, y sus escalas virtuosísticas persiguen crear una música más allá de la arquitectura armónica tradicional, una música que sea, únicamente, un juego de *sonoridades*, contraste de colores, masas y texturas. La influencia de la pieza (la más célebre de la colección) en ciertas obras de Ravel resulta tan evidente que sería redundante insistir en ello.

La correspondencia entre Liszt y Wagner muestra que aquél estaba perfectamente al tanto de la escritura de *Tristan und Isolde* y de su progreso (de hecho, Liszt intentó influir para estrenarla en Karlsruhe sin éxito). Cuando Wagner puso el punto final en 1859, un telegrama de felicitación de Liszt dirigido al domicilio del operista en Lucerna fechado el 9 de agosto de ese año contiene una efusiva felicitación por haberla concluido. Como se sabe, Liszt realizó una gran cantidad de transcripciones pianísticas de cuantas músicas estimó valiosas o populares (de Bach y Beethoven a Schubert, Verdi o Chaikovsky) con el fin de favorecer su difusión: hablamos de una época en que no existían la radio, los discos ni la televisión y en que los arreglos y las transcripciones eran el único modo de acceder a ciertas obras en el ámbito doméstico. La obertura de *Tannhäuser* fue la primera música de Wagner que Liszt transcribió para piano, en 1848. Siguiéron otras páginas de *Lohengrin*, *Der fliegende Holländer* o *Rienzi*, hasta que, ya en 1887, adaptó al teclado el *Isolde Liebestod*, la portentosa secuencia conclusiva de la ópera en que el acorde final revela el sentido constructivo del inicio, al resolver en Si mayor, la dominante de la dominante de la tonalidad (nunca enunciada como tal) de La menor en que se iniciaba el preludio. La

versión de Liszt potencia, si cabe, su atractivo armónico buscando una sonoridad compacta en la que menudean trinos, trémolos, arpeggios y robustas duplicaciones, trasunto de la opulencia orquestal, pero sin oscurecer su cantabilidad, concluyendo en la más conmovedora desnudez: es una obra tanto de Liszt como de Wagner que demuestra un excelente conocimiento de la partitura, trasmutando con gran habilidad sus juegos de densidades, matices y dinámicas.

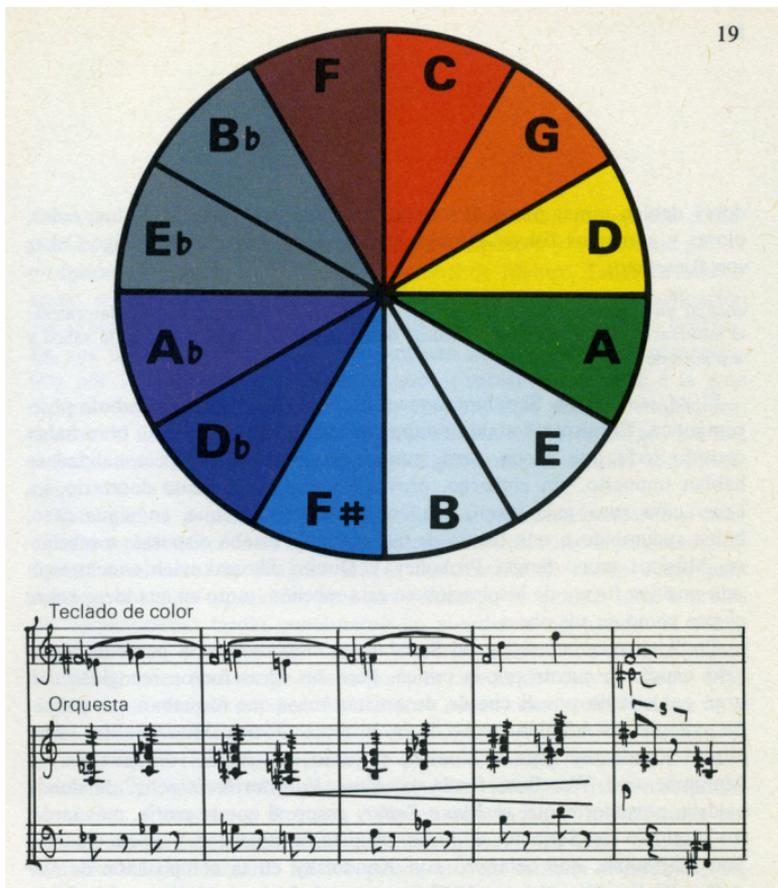


ILUSTRACIÓN 1. Círculo propuesto por Scriabin en el que cada color está relacionado con un sonido (la nota Do equivale al rojo, el Sol al naranja y así sucesivamente). En el ejemplo musical, el esquema de colores parece haber determinado la línea de los graves.

SOFYA MELIKYAN nace en Yereván (Armenia) en 1978 y allí se forma con A. Shajbazyan. Obtiene Premio de Honor de final de carrera en el Real Conservatorio Superior de Madrid en la cátedra de J. Soriano. Sigue su formación en Madrid con G. Egiazarova y con B. Engerer en París. En la Ecole Normale de Musique de París “Alfred Cortot” trabaja con R. Yassa, y realiza el Master of Music Program en la Manhattan School of Music de Nueva York bajo la tutela de S. Mikowsky. Ha participado en Clases Magistrales con V. Margulis, J. O’Connor, F. Solter y F. R. Duchable, Menahem Pressler, Piotr Paleczny y Horacio Gutiérrez.

Ha obtenido numerosos galardones entre los que cabe destacar el Primer Premio y el Premio a la Musicalidad en el Concurso de Piano Marisa Montiel, Primer Premio en el Concurso Internacional de Piano de Ibiza, el Premio a la Interpretación Musical de la Asociación de

Amigos del Colegio de España de París, Laureado y Premio a la Mejor Interpretación de Música Española en el Concurso Internacional de Piano José Iturbi.

Ha ofrecido conciertos y recitales en distintos países como España, Armenia, Rusia, Alemania, Austria, Portugal, Francia, Irlanda y EE.UU. Ha actuado como solista con las Orquestas Sinfónica Nacional de Armenia, Estatal de Cámara de Armenia, Filarmónica Europea, Orquesta Joven de Andalucía, JONDE, Sinfónica de Valencia y Sinfónica de RTVE. En octubre de 2006 debutó con un recital en el Carnegie Hall de Nueva York.

Ha grabado para RNE, al igual que para el Canal Clásico de TVE, Radio y Televisión Nacionales de Armenia, Radio Clásica Bellas Artes de Chicago y Canal Muzzik de la Televisión Francesa. Ha grabado también dos CDs.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 20 de enero de 2010. 19,30 horas

I

Alexander von Zemlinsky (1871-1942)

Gesänge Op. 13

6. *Sie kam zum Schloß gegangen*

3. *Lied der Jungfrau*

Arnold Schoenberg (1874-1951)

Das Buch der Hängenden Gärten Op. 15

2. *Hain in diesen Paradiesen*

6. *Jedem Werke bin ich fürder tot*

10. *Das schöne Beet betracht ich mir im Harren*

12. *Wenn sich bei heilger Ruh*

24

Alma Mahler (1879-1964)

Bei dir ist es traut, n° 4 de *Fünf Lieder*

Der Erkennende, n° 3 de *Fünf Gesänge*

Alban Berg (1885-1935)

Sieben frühe Lieder

1. *Nacht*

2. *Schilflied*

II

Modest Mussorgsky (1839-1881)

Bez solntsa

1. *V chetirjokh stenakh*
2. *Menja ti v tolpe ne uznala*

Igor Stravinsky (1882-1971)

Pastorale

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Solnce komnatu napolnilo Op. 27 n^o 1, de *Cinco poemas*
de Anna Akhmatova

25

Gabriel Fauré (1845-1924)

L'aube blanche Op. 95 n^o 5, de *La chanson d'Ève*
Danseuse Op. 113 n^o 4, de *Mirages*

Claude Debussy (1862-1918)

Chansons de Bilitis

1. *La flûte de Pan*
2. *La chevelure*
3. *Le tombeau des Nàiades*

Maurice Ravel (1875-1937)

Le grillon, n^o 2 de *Histoires naturelles*
Sur l'herbe

ELENA GRAGERA, mezzosoprano

ANTÓN CARDÓ, piano

Único maestro conocido de Arnold Schoenberg (y su cuñado posteriormente), Alexander von Zemlinsky fue director de la Volksoper de Viena y de la Krolloper de Berlín y murió exiliado y olvidado en Nueva York. Autor de nueve óperas y de música instrumental de excelente factura, fue una de las figuras más representativas de los llamados *Neutöner*, los renovadores del arte musical germano en el cambio de siglo, aunque no llegó a aventurarse por la senda inaugurada por Schoenberg. Autor de unos ciento veinte *Lieder*, el Op. 13, escrito en 1913 sobre poemas de Maeterlinck en traducción alemana de Friedrich von Oppeln-Bronikowski, es quizá su colección más divulgada y, desde luego, su obra maestra en este terreno. *Sie kam zum Schloß gegangen*, pródiga en modulaciones en la sección central, es una pieza trágica que habla del carácter irremediable de la separación confrontando dos temas y que no deja de recordar al Mahler del *Wunderhorn*, mientras que *Lied der Jungfrau* es una canción de conmovedora sencillez en la tonalidad remota de Mi bemol menor.

Das Buch der hängenden Garten es la última obra de la gran tradición *liederística* en lengua alemana. Stefan George publicó los poemas en 1893 y Arnold Schoenberg puso en música quince de ellos en un periodo crucial de su propio desarrollo estético: los ocho primeros proceden de abril de 1908 y los restantes, de los últimos meses de ese año y los primeros del siguiente. Por medio completó el *Cuarteto n.º 2*, cuyos dos últimos movimientos añaden una soprano que canta sendos textos del mismo poeta. Dentro de la evolución schoenberghiana, se trata de una etapa en la que resulta más adecuado hablar de tonalidad suspendida que, propiamente, de atonalidad; de hecho, se producen ocasionales resoluciones tonales en algunos momentos significativos. Cada *Lied* se acoge a una imagen que, a juicio del compositor, sintetiza la totalidad del poema (una concepción que puede rastrearse hasta Schubert), imagen que es recreada por medios estrictamente musicales. El ambiente es de una irrealidad inquietante y la pérdida de centros armónicos definidos otorga a la música una subyugadora flotabilidad. Schoenberg explota todos los

recursos de la voz, del *parlato* al grito (como sucede en el nº 6) y, en razón de la pérdida de significación arquitectónica de la armonía, la escritura se horizontaliza, de modo que el contrapunto motivico es el elemento rector de la forma.

Alma Schindler, esposa de Gustav Mahler desde 1902, fue alumna de Zemlinsky. De su estro compositivo han sobrevivido catorce canciones que revelan una personalidad musical sensible y refinada, heredera de Wagner en lo armónico y de Schumann y Brahms (amén del propio Zemlinsky) en el tratamiento de la voz. Publicada en 1910, *Bei dir es traut* presenta una forma estrictamente binaria, con una segunda sección de especial delicadeza. *Der Erkennende*, editada en 1924, data de nueve años atrás: se trata de un poema del que, más tarde, sería su tercer marido (tras la muerte de Mahler y su divorcio de Walter Gropius) y es, quizá, su obra maestra. La propia compositora escribió que ese poema “la embrujaba y la envolvía como una ola” y que era uno de los más bellos que jamás leyese. La canción tiene una sencillez arrebatadora.

Antes de comenzar sus estudios con Schoenberg, Alban Berg compuso una cantidad de *Lieder* no inferior al centenar (de los que se conservan 73 y se han publicado 54), cuya edición no consintió. En 1928, instigado por su esposa Helene, accedió a publicar siete de ellos, los *Sieben frühe Lieder*, escritos entre 1905 y 1908. La selección está efectuada en razón de la belleza melódica de la parte vocal, más que de su tratamiento armónico o pianístico. *Nacht* (el más largo de la colección y el que mayor amplitud vocal exige) es la primera música en la que Berg utiliza la escala de tonos, que tanta importancia asumirá en su obra posterior, haciéndolo de un modo funcional, no “exotista”. *Schifflied* contiene, por su parte, la música más wagnerianamente cromática (y melancólica) de todo Berg.

Modest Mussorgsky nos ha dejado unas sesenta canciones, cifra notable dada la brevedad de su existencia (42 años). El ciclo *Bez solntsa* (*Sin sol*), primero de los tres que compuso, data de 1874 y es una de las cumbres del repertorio ruso. Los

poemas de Golenischev-Kutuzov, sugeridos por el propio compositor, expresan desencanto y soledad, y se relacionan con los sentimientos depresivos experimentados por el rechazo de la primera versión de *Boris Godunov*. Las armonías presagian las de Debussy, y emplean la tonalidad en un sentido simbólico: el centro tonal (Fa sostenido) corresponde a la pieza central, y el itinerario desciende desde Re a Do sostenido. *V chetirjokh stenakh* (*Entre cuatro paredes*) está construida sobre una pedal obsesiva (un rasgo característico del compositor) y la brevísima *Menja ti v tolpe ne uznala* (*Me ignoraste en la muchedumbre*), escrita en Re mayor, concluye con una sorprendente sexta ascendente sobre el acorde de Si bemol con la tercera en el bajo.

Pastorale es una exquisita *vocalise* de límpido diatonismo escrita por Igor Stravinsky en 1907 que él mismo arreglaría en 1924 para voz y cuarteto de maderas. Dedicada a Nadia, la hija de Rimsky-Korsakov, su aire deliberadamente rústico se origina en las disonancias del teclado y anuncia, *avant la lettre*, el neoclasicismo posterior a *Pulcinella*.

La *Cinco melodías sobre poemas de Anna Akhmatova Op. 27* es uno de los ciclos mayores escritos por Sergei Prokofiev y una de sus obras de mayor ascetismo y pureza melódica. Escrito en cuatro días (del 31 de octubre al 3 de noviembre de 1916), fue saludado de manera ditirámica por Miaskovsky tras su estreno en 1923. *Sontse komnatu napolnilo* (*El sol llenó la habitación*), la primera pieza del conjunto, es de una diafanidad difícil de describir, y de un lirismo simple y sereno: se trata, en realidad, de una música que anuncia igualmente el neoclasicismo de las obras posteriores.

Gabriel Fauré es el gran cultivador de la *mélodie* en lengua francesa en los años que bordean el cambio de siglo o, por mejor decir, el máximo representante del género anterior a Debussy, el hombre que lo transformó de música de salón en refinado arte del mayor sentido especulativo. *L'aube blanche*, quinto número del ciclo *La chanson d'Ève*, pertenece al pe-

riodo más característicamente simbolista de Fauré. El argumento del ciclo es el del paso de la creación del mundo a su crepúsculo a través del personaje de la mujer mítica merced a una serie de estampas musicales autónomas y abstractas. En Re bemol mayor, escrita como una continuidad que se diría *durchkomponiert*, concluye con una inesperada modulación enarmónica. Escrito en el verano de 1919, *Mirages Op. 113* es el penúltimo ciclo escrito por Fauré. Contemporáneo del *Quinteto n.º 2 Op. 115*, la estructura se acerca a la de la música de cámara, con un lento en segunda posición reconstruyendo la forma de una obra instrumental. Escrita en Re menor, *Danseuse* clausura el ciclo. Se trata de una evocación helénica que recrea una música diferente según la expresividad de cada una de las cuatro estrofas y que no teme los elementos metafóricos, para llegar a un final en que el cromatismo ha invadido poco a poco el diatonismo de las dos primeras estrofas.

Escritas entre 1897 y 1898, las *Tres canciones de Bilitis*, sobre textos de Pierre Louÿs, son uno de los vértices del simbolismo y su último ejemplo en la obra para canto y piano de Claude Debussy, amén de una música de una belleza vocal y un sensualismo incomparable: canciones que glorifican el amor sáfico y que Jeanne Raunay rehusó estrenar por razones morales (la *première* estuvo a cargo de Blanche Marot). El ciclo cierra también, como bien ha observado Marcel Dietschy, la etapa de fascinación del compositor por la voz femenina: “como si, al haber conquistado a la última de sus hadas vocales, Emma Bardac [con quien se casaría], el hechizo se hubiera roto”, apostilla a su vez Edward Lockspeiser. El tratamiento del canto anuncia ya *Pelléas et Mélisande*. Su objeto es el lenguaje como sonoridad en sí, a partir de la cual se modela y articula la realidad final de la música como una especie de mimesis de la prosodia; es una fonética que busca y persigue su propia música, que se construye en ella desde sí misma, y que en ella se disuelve y se realiza. Se diría que la palabra emanase con posterioridad a su enunciación, alquímicamente destilada por la música en lugar de originarla. El tratamiento de la

tonalidad es igualmente esquivo, con un colorido modal muy acusado que las cadencias plagales resaltan.

Las canciones de Maurice Ravel cubren un vasto abanico expresivo que abarca del simbolismo al orientalismo, de la sátira casi cubista al experimentalismo armónico más acusado. Las *Histoires naturelles* suponen un verdadero ajuste de cuentas con el mundo de la *mélodie* tradicional: empecinadamente silábicas, declamadas más que cantadas, sometidas a constantes juegos de notas repetidas, figuralismos y metáforas musicales, fueron recibidas con notable escándalo cuando Jane Bathori (con Ravel al piano) las estrenó el 12 de junio de 1907. La descripción de los animales en figura antropomórfica es de un humorismo delicioso y provocador. *Le grillon* es una música incomprensiblemente agitada cuya trivialidad no deja de resultar, pese a todo, lírica. Del mismo año, *Sur l'herbe* explora un mundo por entero diferente, casi preexpresionista, a partir de uno de los textos más enigmáticos y menos académicos de Verlaine: preciosista, con cierto aire neoclásico, es una pieza sólo en apariencia contradictoria con las *Histoires naturelles*. El estreno, a cargo de los mismos intérpretes, tuvo lugar el 12 de diciembre, con excelente acogida: por medio, una segunda audición de las canciones sobre Jules Renard habían cosechado el definitivo triunfo.



ILUSTRACIÓN 2. Retrato del poeta Pierre Louÿs, por J. E. Blanche, 1893. Autor de los poemas puestos en música por Claude Debussy.

TEXTOS DE LAS OBRAS

ALEXANDER von ZEMLINSKY

Gesänge Op. 13

6. Sie Kam zum Schloß gegangen (Maurice Maeterlinck)

Sie kam zum Schloß gegangen / Die Sonne erhob sich kaum
Sie kam zum Schloß gegangen, / Die Ritter blickten mit Bangen
Und es schwiegen die Frauen.

Sie blieb vor der Pforte stehen, / Die Sonne erhob sich kaum
Sie blieb vor der Pforte stehen, / Man hörte die Königin gehen
Und der König fragte sie:

Wohin gehst du? Wohin gehst du? / Gib acht in dem Dämmerchein!
Wohin gehst du? Wohin gehst du? / Harrt drunten jemand dein?
Sie sagten nicht ja noch nein.

32

Sie stieg zur Fremden hernieder / Gib acht in dem Dämmerchein
Sie stieg zu der Fremden hernieder / Sie schloß sie in ihre Arme ein.
Die beiden sagten nicht ein Wort / Und gingen eilends fort.

3. Lied der Jungfrau (Maurice Maeterlinck)

Allen weinenden Seelen, / aller nahenden Schuld
Öfn' ich im Sternenkranze / meine Hände voll Huld.

Alle Schuld wird zunichte / vor der Liebe Gebet,
Keine Seele kann sterben, / die weinend gefleht.

Verirrt sich die Liebe / auf irdischer Flur,
So weisen die Tränen / zu mir ihre Spur.

ARNOLD SCHOENBERG

Das Buch der Hängenden Gärten Op. 15 (Stefan George)

2. Hain in diesen Paradiesen

Hain in diesen paradiesen
Wechselt ab mit blütenwiesen,

Ella llegó caminando al palacio

Ella llegó caminando al palacio, / apenas salía el sol.

*Llegó caminando al palacio, / los caballeros miraron con miedo
y las mujeres guardaron silencio.*

Se detuvo ante la puerta, / apenas salía el sol.

*Se detuvo ante la puerta, / se oyeron los pasos de la reina
y el rey le preguntó:*

*¿Adónde vas? ¿Adónde vas? / ¡ten cuidado a la luz del alba!
¿adónde vas? ¿Adónde vas? / ¿acaso te espera alguien abajo?
no dijo ni sí ni no.*

Bajó junto a la extranjera. / ¡Ten cuidado a la luz del alba!

Bajó junto a la extranjera, / la estrechó entre sus brazos.

Ninguna dijo una sola palabra / y se marcharon a toda prisa.

Canción de la doncella

*A todas las almas que lloran, / a toda culpa acechante
abro, en corona de estrellas, / mis manos con clemencia suma.*

*Toda culpa se desvanece / ante la oración del amor,
no puede morir ningún alma / que suplicara llorando.*

*Si el amor se pierde / por los caminos terrenales,
las lágrimas habrán de señalar / su rastro hacia mí.*

El libro de los jardines colgantes***El bosque, en estos paraísos***

*El bosque, en estos paraísos,
alterna con praderas de flores,*

Hallen, buntbemalten fliesen,
Schlanker störche schnäbel kräuseln
Teiche, die von fischen schillern,
Vögel-reihen matten scheines
Auf den schiefen firsten trillern
Und die goldnen binsen säuseln.
Doch mein traum verfolgt nur eines.

6. Jedem Werke bin ich fürder tot

Jedem werke bin ich fürder tot.
Dich mir nahzurufen mit den sinnen,
Neue reden mit dir auszuspinnen,
Dienst und lohn, gewährung und verbot,
Von allen dingen ist nur dieses rot
Und weinen, daß die bilder immer fliehen,
Die in schöner finsternis gediehen -
Wann der kalte klare morgen droht.

34

10. Das schöne Beet betracht ich mir im Harren

Das schöne beet betracht ich mir im harren,
Es ist umzäunt mit purpurn-schwarzem dorne,
Drin ragen kelche mit geflecktem sporne
Und sammtgefiederte, geneigte farren
Und flockenbüschel, wassergrün und rund
Und in der mitte glocken, weiss und mild -
Von einem odem ist ihr feuchter mund
Wie süsse frucht vom himmlischen gefild

12. Wenn sich bei heilger Ruh

Wenn sich bei heilger ruh in tiefen matten
Um unsre schläfen unsre hände schmiegen,
Verehrung lindert unsrer glieder brand:
So denke nicht der ungestalten schatten,
Die an der wand sich auf und unter wiegen,
Der wächter nicht, die rasch uns scheiden dürfen
Und nicht, daß vor der stadt der weisse sand
Bereit ist, unser warmes blut zu schlürfen.

salones, baldosas multicolores,
picos de esbeltas cigüeñas ondulan
estanques, rebosantes de peces,
hileras de pájaros aterciopelados
trinan en los inclinados aleros
y los juncos dorados murmuran.
Mas mi sueño sólo persigue una cosa.

Cada obra me acerca más a la muerte

Cada obra me acerca más a la muerte.
Llamarte a mi lado con la intención
de desplegar contigo nuevos lenguajes,
mérito y recompensa, venia y prohibición,
de todas las cosas sólo ésta es de color rojo.
Y llorar que siempre escapen las imágenes
que en bella oscuridad germinaron...
Cuando amenaza la fría y clara mañana.

Mientras espero contemplo el bello jardín

Mientras espero contemplo el bello jardín,
lo cercan espinas de negro púrpura,
en su interior se alzan cálices de espuelas moteadas
y helechos cual pesados penachos de terciopelo
y ramilletes de centáureas, redondas, verde agua,
y en el centro campanillas, blancas y tiernas...
Del hálito su boca húmeda es
como fruta dulce de los campos celestiales.

Cuando llega la paz celestial

Cuando en sagrada calma, sobre mullidos lechos,
en nuestras sienas se posan nuestras manos,
la adoración mitiga el ardor de nuestros miembros:
no pienses en las sombras sin forma
que se mecen arriba y abajo por la pared,
en esos guardianes que pueden separarnos al instante,
ni en que la blanca arena a las puertas de la ciudad
está dispuesta a sorber nuestra sangre caliente.

Fünf Lieder

4. Bei dir ist es traut (Rainer Maria Rilke)

Bei dir ist es traut,
zage Uhren schlagen wie aus alten Tagen,
komm mir ein Liebes sagen,
aber nur nicht laut!

Ein Tor geht irgendwo
draußen im Blütentreiben,
der Abend horcht an den Scheiben,
laß uns leise bleiben,
keiner weiß uns so!

Fünf Gesänge (Franz Werfel)

3. Der Erkennende

Menschen lieben uns, und unbeglückt
Stehn sie auf vom Tisch, um uns zu weinen.
Doch wir sitzen übers Tuch gebückt
Und sind kalt und können sie verneinen.

Was uns liebt, wie stoßen wir es fort
Und uns Kalte kann kein Gram erweichen.
Was wir lieben, das entraft ein Ort [Wort],
Es wird hart und nicht mehr zu erreichen.

Und das Wort, das waltet, heißt: Allein,
Wenn wir machtlos zu einander brennen.
Eines weiß ich: nie und nichts wird mein.
Mein Besitz allein, das zu erkennen.

Cinco canciones

4. Junto a ti soy feliz

*Junto a ti soy feliz,
suenan relojes temerosos como de tiempos remotos,
ven a decirme una palabra de amor,
¡pero no la digas en alto!*

*Un loco anda allá fuera
entre el remolino de las flores,
la noche escucha tras las ventanas,
no hagamos ruido,
¡nadie sabe que estamos así!*

Cinco cantos

37

3. El reconocimiento

*Los hombres nos aman y, desdichados,
se levantan de la mesa para llorarnos.
Pero, inclinados sobre el paño, nosotros
somos fríos y podemos renegar de ellos.*

*¡Cómo apartamos de nuestro lado aquello que nos ama!
Y en nuestra frialidad no hay dolor que nos ablande.
Lo que amamos nosotros con una palabra se desvela,
Se endurece y se torna inalcanzable.*

*Y la palabra que aquí impera es: solos,
ardiendo impotentes unos por otros.
Una cosa sé: nunca y nada será mío.
Mi única posesión es este reconocimiento.*

Sieben Frühe Lieder

1. Nacht (Carl Ferdinand Hauptmann)

Dämmern Wolken über Nacht und Tal,
Nebel schweben, Wasser rauschen sacht.
Nun entschleiert sich's mit einemmal:
O gib Acht! Gib Acht!
Weites Wunderland ist aufgetan.
Silbern ragen Berge, traumhaft groß,
Stille Pfade silberlicht talen
Aus verborg'nem Schoß;
Und die hehre Welt so traumhaft rein.
Stummer Buchenbaum am Wege steht
Schattenschwarz, ein Hauch vom fernen Hain
Einsam leise weht.
Und aus tiefen Grundes Düsterheit
Blinken Lichter auf in stummer Nacht.
Trinke Seele! Trinke Einsamkeit!
O gib Acht! Gib Acht!

2. Schilflied (Nikolaus Lenau)

Auf geheimem Waldespfade
Schleich' ich gern im Abendschein
An das öde Schilfgestade,
Mädchen, und gedenke dein!

Wenn sich dann der Busch verdüstert,
Rauscht das Rohr geheimnisvoll,
Und es klaget und es flüstert,
Daß ich weinen, weinen soll.

Und ich mein', ich höre wehen
Leise deiner Stimme Klang,
Und im Weiher untergehen
Deinen lieblichen Gesang.

Siete canciones de juventud

1. Noche

*Se ciernen nubes sobre la noche y el valle,
flotan las nieblas, muy suaves murmuran las aguas.
Ahora se desvela de repente:
¡ay, ten cuidado! ¡Ten cuidado!
un inmenso mundo maravilloso se abre.
Montañas de plata se alzan, grandes como en un sueño,
silenciosos senderos argénteos brotan
de un seno escondido;
y el mundo sublime, tan puro como en un sueño.
Un haya guarda silencio junto al camino,
negra como la sombra, un soplo del bosquecillo lejano
llega solitario, sin ruido.
Y de lo más profundo de la oscuridad
emergen luces en la noche muda.
¡Bebe alma! ¡Bebe soledad!
¡Ay, ten cuidado! ¡Ten cuidado!*

2. Canción de los juncos

*Por un sendero secreto del bosque
me gusta deslizarme al anochecer
hasta los solitarios juncos,
muchacha, a pensar en ti.*

*Cuando, luego, el juncal se ensombrece,
la caña susurra misteriosa,
y se lamenta y musita
que debo llorar, llorar.*

*Y creo escuchar en el aire
muy suave, el timbre de tu voz,
y perderse entre las cañas
tu adorable canto.*

Traducción de Isabel García Adánez

MODEST MUSSORGSKY

Bez solntsa (Golenischev-Kutuzov)

1. V chetijokh stenakh

Komnatka tesnaja, tikhaja, milaja,
Ten' neprogljadnaja, ten' bezotvetnaja,
Duma glubokaja, pesnja unylaja,
V b'jushchemsja serdce nadezhda zavetnaja

Bystryj polet za mgnoven'jem mgnovenija,
Vzor nepodvizhnyj na schast'je dalekoje,
Mnogo somnenija, mnogo terpenija,
Vot ona, noch' moja, noch' odinokaja.

2. Menja tŭ v tolpe ne uznala

Menja ty v tolpe ne uznala, / Tvoj vzgljad ne skazal nichego.
No chudno i strashno mne stalo, / Kogda ulovil ja jego.

To bylo odno lish' mgnoven'je, / No, ver' mne, ja v njom perenjosh
Vsej proshloj ljubvi naslzhden'je / Vsju gorech' zabven'ja i sljuz!

SERGEI PROKOFIEV

Cinco poemas de Anna Akhmatova Op. 27

1. Solnce komnatu napolnilo

Solnce komnatu napolnilo / Pyl'ju zheltoj i skvoznoj.
Ja prosnulas' i pripomnila: / Milyj, nynche prazdnik tvoj.

Ottogo i osnezhennaja / Dal' za oknami tepla,
Ottogo i ja, bessonnaja, / Kak prichastnica spala.

Sin sol

1. Entre cuatro paredes

*Una habitación estrechita, tranquila y agradable
una sombra impenetrable, callada,
un pensamiento profundo, una canción triste,
en un corazón palpitante una esperanza guardada*

*Rápido intento para captar el momento del instante,
una mirada sin movimiento hacia la felicidad lejana,
muchas dudas, mucho sufrimiento,
esta es una noche mía, una noche de soledad.*

2. Me ignoraste en la muchedumbre

*Me ignoraste en la muchedumbre, / tu mirada no me dijo nada.
Me sentí maravillado y horrible / cuando la capté.*

*Duró solo un momento, / pero créeme, yo en ella vi
todo el gozo del amor pasado, / toda la amargura de olvido y lágrimas.*

1. El sol llenó la habitación

*El sol llenó la habitación / de polvo amarillo y transparente.
Me desperté y me acordé: / querido, hoy es tu día.*

*Esto hace que hasta el paisaje / nevado detrás de la ventana sea cálido.
Esto hace que hasta yo, somnolienta, / como una novia durmiera.*

GABRIEL FAURÉ

La chanson d'Ève, Op. 95

5. L'aube blanche (Charles van Lerberghe)

L'aube blanche dit à mon rêve:

“Éveille-toi, le soleil luit”.

Mon âme écoute et je soulève

Un peu mes paupières vers lui.

Un rayon de lumière touche

La pâle fleur de mes yeux bleus;

Une flamme éveille ma bouche,

Un souffle éveille mes cheveux.

Et mon âme, comme une rose

Tremblante, lente, tout le jour,

S'éveille à la beauté des choses,

Comme mon âme à leur amour.

Mirages Op. 113

4. Danseuse (Baronne de Brimont)

Soeur des Soeurs tisseuses de violettes,

Une ardente veille blémit tes joues...

Danse ! Et que les rythmes aigus dénouent

Tes bandelettes.

Vaste svelte, fresque, mouvante et souple,

Danse, danse, paumes vers nous tendues,

Pieds étroits fuyant, tels des ailes nues

Qu'Eros découple...

Sois la fleur multiple un peu balancée,

Sois l'écharpe offerte au désir qui change,

Sois la lampe chaste, la flamme étrange,

Sois la pensée !

La canción de Eva

5. El alba blanca

*El alba blanca le dice a mi sueño:
despierta, brilla el sol .
Mi alma escucha y yo alzo
apenas mis párpados hacia él.*

*Un rayo de luz toca
la pálida flor de mis ojos azules;
una llama anima mi boca,
un soplo anima mis cabellos.*

*Y mi alma, como una rosa
temblorosa, lenta, a lo largo del día,
se despierta a la belleza de las cosas,
como mi alma a su amor.*

Espejismos

4. Bailarina

*Hermana de las Hermanas que trenzan violetas,
una ardiente vigilia empalidece tus mejillas....
¡Baila! Y que los ritmos vivaces desaten
tus cintas.*

*Gracilísima, fresca, cimbreante y dúctil,
baila, baila, con tus palmas extendidas hacia nosotros,
con tus pies delgados huyendo, cual alas desnudas
que Eros separa...*

*¡Sé la flor múltiple algo oscilante,
sé el echarpe ofrecido al deseo cambiante,
sé la casta luz, la llama extraña,
sé el pensamiento!*

Danse, danse au chant de ma flûte creuse,
Soeur des Soeurs divines. La moiteur glisse,
Baiser vain, le long de ta hanche lisse...
Vaine danseuse!

CLAUDE DEBUSSY

Chansons de Bilitis (Pierre Louÿs)

La flûte de Pan

Pour le jour des Hyacinthies,
Il m'a donné une syrinx faite
De roseaux bien taillés,
Unis avec la blanche cire
Qui est douce à mes lèvres comme le miel.

Il m'apprend à jouer, assise sur ses genoux;
Mais je suis un peu tremblante.
Il en joue après moi, si doucement
Que je l'entends à peine.

Nous n'avons rien à nous dire,
Tant nous sommes près l'un de l'autre;
Mais nos chansons veulent se répondre,
Et tour à tour nos bouches
S'unissent sur la flûte.

Il est tard;
Voici le chant des grenouilles vertes
Qui commence avec la nuit.
Ma mère ne croira jamais
Que je suis restée si longtemps
A chercher ma ceinture perdue.

La chevelure

Il m'a dit: "Cette nuit, j'ai rêvé.
J'avais ta chevelure autour de mon cou.
J'avais tes cheveux comme un collier noir
Autour de ma nuque et sur ma poitrine.

*Baila, baila al canto de mi flauta hueca,
Hermana de las divinas Hermanas. La humedad se desliza,
beso vano, a lo largo de tu cadera lisa...
¡Vana bailarina!*

Canciones de Bilitis

La flauta de Pan

*Para el día de los Jacintos,
me dio una flauta hecha
de cañas bien cortadas,
unidas con blanca cera
que es dulce a mis labios como la miel.*

*Sentada sobre sus rodillas me enseña a tocar;
pero yo estoy un poco temblorosa.
Él toca después de mí tan dulcemente
que apenas lo oigo.*

*Tan cerca estamos el uno del otro
que no tenemos nada que decirnos,
pero nuestras canciones quieren responderse
y una tras otra nuestras bocas
se unen en la flauta.*

*Es tarde;
ya está aquí el canto de las ranas verdes
que se inicia con la noche.
Mi madre nunca creerá
que me quedé tanto tiempo
buscando mi cinturón perdido.*

La cabellera

*Me dijo: “Esta noche he tenido un sueño.
Tenía tu cabellera alrededor de mi cuello.
Tenía tus cabellos como un negro collar
alrededor de mi nuca y sobre mi pecho.*

Je les caressais, et c'étaient les miens;
Et nous étions liés pour toujours ainsi,
Par la même chevelure, la bouche sur la bouche,
Ainsi que deux lauriers n'ont souvent qu'une racine.

Et peu à peu, il m'a semblé,
Tant nos membres étaient confondus,
Que je devenais toi-même,
Ou que tu entraais en moi comme mon songe."

Quand il eut achevé,
Il mit doucement ses mains sur mes épaules,
Et il me regarda d'un regard si tendre,
Que je baissai les yeux avec un frisson.

Le tombeau des Naïades

Le long du bois couvert de givre, je marchais;
Mes cheveux devant ma bouche
Se fleurissaient de petits glaçons,
Et mes sandales étaient lourdes
De neige fangeuse et tassée.

Il me dit: Que cherches-tu?
Je suis la trace du satyre.
Ses petits pas fourchus alternent
Comme des trous dans un manteau blanc.
Il me dit: Les satyres sont morts.

"Les satyres et les nymphes aussi.
Depuis trente ans, il n'a pas fait un hiver aussi terrible.
La trace que tu vois est celle d'un bouc.
Mais restons ici, où est leur tombeau."

Et avec le fer de sa houe il cassa la glace
De la source où jadis riaient les naïades.
Il prenait de grands morceaux froids,
Et les soulevant vers le ciel pâle,
Il regardait au travers.

Los acariciaba y eran míos;
y de este modo estábamos ligados para siempre
por la misma cabellera, una boca contra la otra,
como dos laureles a menudo sólo tienen una raíz.

Y poco a poco, me ha parecido,
tanto se confundían nuestros miembros
que yo me convertía en tí
o que tú entrabas en mí como mi sueño”.

Una vez hubo acabado,
él posó suavemente sus manos sobre mis hombros
y me miró con una mirada tan tierna
que bajé los ojos con un escalofrío.

La tumba de las Náyades

A través del bosque cubierto de escarcha iba caminando;
mis cabellos por delante de mi boca
florecían de pequeños témpanos
y mis sandalias pesaban
por la sucia nieve acumulada.

Él me dijo: ¿Qué buscas?
Sigo el rastro del sátiro.
Sus pequeñas huellas en horquilla alternan
como agujeros en un manto blanco.
Él me dijo: Los sátiros han muerto.

“Los sátiros también y las ninfas.
Desde hace treinta años no ha hecho un invierno tan terrible.
El rastro que sigues es el de un macho cabrío.
Pero quedémonos aquí, en donde está su tumba”.

Y con el hierro de su azada rompió el hielo
de la fuente en donde antaño reían las Náyades.
Él cogía grandes trozos fríos y,
levantándolos hacia el cielo pálido,
miraba a su través.

Histoires naturelles

2. Le grillon (Jules Renard)

C'est l'heure où, las d'errer,
l'insecte nègre revient de promenade
et répare avec soin le désordre de son domaine.
D'abord il ratisse ses étroites allées de sable.
Il fait du bran de scie qu'il écarte
au seuil de sa retraite.
Il lime la racine de cette grande herbe
propre à le harceler.
Il se repose.
Puis il remonte sa minuscule montre.
A-t-il fini? est-elle cassée?
Il se repose encore un peu.
Il rentre chez lui et ferme sa porte.
Longtemps il tourne sa clef
dans la serrure délicate.
Et il écoute: Point d'alarme dehors.
Mais il ne se trouve pas en sûreté.
Et comme par une chaînette
dont la poulie grince,
il descend jusqu'au fond de la terre.
On n'entend plus rien.
Dans la campagne muette,
les peupliers se dressent comme des doigts
en l'air et désignent la lune.

Sur l'herbe (Paul Verlaine)

L'abbé divague. Et toi, marquis, / Tu mets de travers ta perruque.
Ce vieux vin de Chypre est exquis / Moins, Camargo, que votre nuque.

Ma flamme... Do, mi, sol, la, si. / L'abbé, ta noirceur se dévoile.
;Que je meure, mesdames, si / Je ne vous décroche une étoile!

Je voudrais être petit chien! / Embrassons nos bergères, l'une
Après l'autre. Messieurs, eh bien? / Do, mi, sol. Hé! bonsoir la Lune!

Historias naturales

2. El grillo

*Es la hora en la que, cansado de vagar,
el insecto negro regresa de paseo
y arregla con cuidado el desorden de su propiedad.
En primer lugar rastrilla sus estrechos caminitos de arena.
Hace serrín y lo esparce
en el umbral de su refugio.
Lima la raíz de esa hierba grande
que tiene la capacidad de molestarle.
Descansa.
Luego da vueltas a su minúsculo reloj.
¿Ha acabado? ¿Está roto?
Descansa aún un poco más.
Vuelve a entrar en su casa y cierra la puerta.
Durante un rato gira la llave
en la delicada cerradura.
Y escucha: no hay motivo de alarma fuera.
Pero él no se siente seguro.
Y como por una cadenita
cuya polea rechina
desciende hasta el fondo de la tierra.
Ya no se oye nada.
En el campo mudo,
los álamos se yerguen como dedos
en el aire y señalan la luna.*

En la hierba

*El abad divaga. Y tú, marqués, / te pones de través la peluca.
Este vino añejo de Chipre es exquisito / pero menos, Camargo, que vuestra nuca.*

*Mi pasión... Do, mi sol, la, si. / Abad, tu negrura se desvela.
¡Que me muera, señoras, si / no os bajo una estrella!*

*¡Yo querría ser un perrito! / Besemos a nuestras pastoras, una
tras otra. Pues bien, ¿Señores? / Do, mi sol. ¡Eh, buenas noches, Luna!*

ELENA GRAGERA

Recibió la tradición interpretativa del Lied de la mano de I. Seefried y G. Souzay, y la de la obra de J. S. Bach de la contralto holandesa A. Heynis. Ha cantado en los principales escenarios musicales españoles y en Londres, Amsterdam, San Petersburgo, Moscú, Toulouse, La Haya y París. Ha colaborado con directores como H. Rilling, W. Christie, J. Pons, A. Ros Marbá, A. Soriano, E. García Asensio. También es solista del Octeto Ibérico, con el que acaba de grabar el CD *Pasión Argentina* (Challenge).

50

Su ya extenso catálogo de grabaciones ha sido elogiado y premiado por las más importantes publicaciones musicales españolas, y contiene entre otras: *Veinte cantos populares* de J. Nin, *Integral de la obra para voz y piano* de Ernesto Halffter, *Integral de la obra para voz y piano* de Isaac Albéniz, *Canciones para voz y piano* de R. Gerhard, *Álbum de Comendadoras* de E. Rincón y J. Hierro, para los sellos Harmonia Mundi, Columna Música, Autor, Calando y Challenge.

ANTÓN CARDÓ

Estudió en el Conservatorio de Música del Liceo (Barcelona) y en la Schola Cantorum (París), y repertorio liederístico con P. Schilhawsky. Ha sido Chef de Chant en la Academia Internacional de Niza y en el Mozarteum de Salzburgo. La importante relación profesional que tuvo con el gran barítono francés Gérard Souzay, que le seleccionó como pianista para sus Master-Class, le convierte en un gran especialista de la *mélodie* francesa y del *Lied*.

Ha efectuado numerosos estrenos mundiales de obras de X. Montsalvatge, L. Balada, J. Nin-Culmell, E. Rincón y C. Bornaola, entre otros. Ha presentado y analizado en Radio Clásica los *Lieder* completos de Hugo Wolf. Ha publicado para Tritó Ediciones la primera recopilación de las canciones de Albéniz. Entre sus CDs destacan la *Integral de los Lied* de Alban Berg e integrales de canciones de I. Albéniz, para Calando, de J. Nin, J. Nin-Culmell y E. Halffter, para Columna Música, y de R. Gerhard, para Harmonia Mundi.



ILUSTRACIÓN 3. Alma Schindler, 1879-1964.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 27 de enero de 2010. 19,30 horas

I

Alban Berg (1885-1935)
Sonata Op. 1. *Allegro moderato*

Maurice Ravel (1875-1937)

Sonatine

Modéré

Mouvement de Menuet

Animé

52

Claude Debussy (1862-1918)
Voiles, de *Préludes* (Primer Libro, nº 2)
Pour les accords, nº 12 de *Douze Études*
L'isle joyeuse

II

Alexander Scriabin (1872-1915)

Fantasia en Si menor Op. 28

Dos poemas, Op. 32 nos. 1 y 2

Estudio en Do sostenido menor Op. 42, n^o 5

Sonata en Fa sostenido mayor Op. 53, n^o 5

*Allegro impetuoso, con stravaganza. Languido. Presto
con allegrezza. Meno vivo*

*Presto tumultuoso esaltato. Languido. Presto giocoso.
Meno vivo. Allegro.*

Prestissimo. Meno vivo. Allegro. Presto

Alban Berg y Maurice Ravel: pervertir la tradición

La *Sonata para piano Op. 1* de Alban Berg, escrita entre 1907 y 1909 (y estrenada en Viena por Etta Werndorf el 24 de abril de 1911), es casi la pieza de graduación de los estudios con Arnold Schoenberg que Berg iniciase en 1904: de ahí la cifra catalográfica, desdeñosa de la treintena de canciones ya escritas por el músico. Limitada a un único movimiento que fluctúa entre tres *tempi* diferentes (*allegro moderato - più lento - molto più lento*) ligados a cada uno de los temas (el cambio de *tempo* es una especie de “marca de fábrica” que Berg emplea sistemáticamente para separar las partes del discurso), la obra exhibe una escritura muy concentrada basada en unidades interválicas limitadas. La célula inicial encierra una cuarta aumentada y otra disminuida entre dos cuartas justas, formando un motivo melódico apoyado sobre un deslizamiento por semitonos. El tratamiento de estos intervalos se desarrolla siguiendo tanto una idea formal clásica basada (unidad del material para los elementos melódicos y los acompañamientos, lo que otorga un importante papel a los acordes por cuartas) como un romanticismo materializado en la inestabilidad armónica (la tonalidad teórica de Si menor sólo existe en los compases primeros y últimos). No obstante, la obra libera formas cadenciales en lugares estratégicos como el cierre del primer motivo, la aparición del segundo tema, el fin de la exposición, retransición o la coda, escondiendo las grandes articulaciones. El resultado de inscribir en la firmeza de la estructura de sonata una gran trabazón polifónica sobre una armonía extremadamente lábil, contiene ya en potencia todo el expresionismo atonal de las obras posteriores, aunque sin renunciar a una tragicidad enteramente “tristanesca”. Como rasgo personal, destaca la importancia concedida al color y la masa del sonido, valores ligados a las relaciones entre las estructuras a pequeña escala y el reparto de las tésituras. Elegir la forma sonata como cañamazo para desarrollar la que consideraba su primera música personal tendría consecuencias de largo alcance que llegarían a sus dos óperas: la escena entre Wozzeck y Marie en el segundo acto de *Wozzeck* y las dos escenas entre Lulu y Schön en el primer acto de *Lulu* asumen esa forma, tratada de un modo sumamente estricto. Resulta significativo que, en ambos casos,

la idea argumental de tales escenas gire en torno a la relación familiar o, por mejor decir, a sus dificultades. En Berg, la sonata es la metáfora de la institución.

La exquisita *Sonatina* de Maurice Ravel está iniciada en 1903, abandonada y concluida dos años más tarde, con ocasión de su fracaso en su quinto intento de obtener el premio de Roma; las protestas de los colegas ante tal injusticia ocasionaron la dimisión de Théodore Dubois, presidente del jurado. Ravel ya era un compositor conocido que había estrenado obras de la categoría de *Shéhérazade*, *Jeux d'eaux* o el magistral *Cuarteto de cuerda*. Estrenada en Lyon en 1906 por Paul de Lestany, la *Sonatina* está dedicada a Ilya y Ciprien Godebsky (hermano de Misia, la futura esposa de José Luis Sert y dedicataria de *La Valse*), un matrimonio que mantenía en el 22 de la calle de Atenas un salón artístico al que, entre otros, asistían Valéry, Gide, Cocteau, Roussel, Jane Bathory, Ricardo Viñes y Ravel, de quien se convierten casi en familia de adopción.

55

Ravel es un compositor equívoco, cuya fascinante escritura e inventiva tímbrica está al servicio de una música que busca siempre un referente pretérito pero que conjura el peligro de convertirse en un *pasticcio* o una parodia al explorar posibilidades armónicas modernas, tales como una politonalidad francamente cubista en obras como los *Valses nobles y sentimentales*, o la ya citada *La Valse* (en la que ese cubismo se superpone a un juego de deformación melódica claramente expresionista). La *Sonatina*, por el contrario, es una obra en la que es posible ver tanto una —tan difusa como melancólica— evocación del *grand siècle* como una anticipación del neoclasicismo postcubista. De estructura tripartita, desarrolla un delicado *Minuetto* que sirve a la vez de movimiento lento en una sonata perfectamente articulada y un brillante movimiento de cierre en virtuosístico estilo de *toccata*. La clave elegida (Fa sostenido menor, que cambia a mayor en el movimiento final), es una tonalidad predilecta de César Franck o de Gabriel Fauré. La obra de Ravel no tiene, sin embargo, el menor parentesco con tales autores y su invocación de la “forma cíclica” (el tema principal del primer movimiento reaparece en el desarrollo del último

y se origina en una estructura interválica común con la que genera el tema del movimiento central) aparece tan sólo para ser refutada. Roland Manuel, discípulo y biógrafo del músico de Ciboure, ha descrito muy bien la pieza con estas palabras: “el ímpetu apasionado del primer movimiento, la gracia tierna y nostálgica del Minuetto y la vivacidad trepidante del final llevan el doble sello de la juventud y de la maestría”.

Claude Debussy, o la revolución sutil

Este título, tomado del clarividente libro de André Boucourechliev, sitúa las coordenadas esenciales del gran innovador de la música en la bisagra entre dos siglos: es justo decir que, musicalmente, el siglo xx comienza en 1894, con el estreno del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, inaugurando un nuevo sentido del tiempo musical y de las funciones de la armonía dentro de él. A partir de Debussy, armonía, sonido y tiempo son dimensiones de una misma entidad, abriendo la puerta a todas las poéticas de la vanguardia. Debussy emplea la armadura de clave, pero su música escasamente rinde cuentas a la armonía funcional de la que aquélla deriva.

Pese a que la música para piano ocupa un lugar central en su producción, sus grandes composiciones para este instrumento son obras no ya de madurez, sino de las últimas etapas de su vida (desdichadamente corta: 56 años). La gran colección de los veinticuatro *Préludes* se articula en dos libros publicados en 1910 y 1913; son piezas que sugieren universos casi oníricos cuyos títulos se sitúan al pie de las respectivas partituras, meditaciones que anteceden a la imagen que el título convoca. *Voiles* pertenece al primer volumen y no tiene otra materia sino un segmento de la escala de tonos recorrido en sentido descendente y armonizado por terceras mayores paralelas. Si no fuese por su absoluta carencia de polaridad, podría hablarse de bitonalidad: en teoría, la pieza está en Do mayor, pero decir eso no guarda relación alguna con su realidad acústica. La escala descendente se ve contestada por otra ascendente en octavas en la mano izquierda en valores más

largos. Los motivos no se desarrollan, sino que se reiteran con pequeñas modificaciones originando una sensación de pérdida de conciencia temporal. *L'isle joyeuse* es otra pieza de deslumbrante fuerza y luminosidad: aquí Debussy, siguiendo una idea que puede encontrarse en las últimas obras de Fauré, mantiene una misma fundamental (La) a partir de la cual yuxtapone diferentes escalas: mayor, hexatona, lidia y mixolidia, haciendo amplio uso de la cuarta aumentada y la séptima menor. Los *Études*, por su parte, suponen un universo más austero y áspero, menos complaciente con la sentimentalidad delicuescente y evocativa de las obras anteriores. Estas obras son el verdadero testamento pianístico del compositor y, más allá de su valor didáctico, constituyen piezas abstractas, de una solidez lapidaria. *Pour les accords*, que concluye la colección, es una de las obras esenciales de Debussy: modal, pentatónica, de perfiles de dureza casi cubista, carece de toda complacencia sensorial. De forma ternaria, encierra un centro de inmovilidad paralizante entre dos paneles con aire de *toccata* escritos con austera energía, cuya elegancia dimana de su sobriedad.

Alexander Scriabin, o la revolución esotérica

Scriabin fue pionero en formular un sistema musical al margen de la tonalidad, imbricado en una concepción global del universo derivado de las enseñanzas de Madame Blavatsky. La unificación del arte y la teosofía dirigió su evolución estética, que arribó a la sinestesia, desarrollando un teclado de color que proyectase luces de diferentes tonalidades correlativamente con la música (en *Prométhée*, una de sus últimas composiciones) e incluso prescribiendo el uso adicional de olores, sabores, poemas, acciones, movimientos, contactos físicos y arquitecturas específicas para la gran obra soñada y nunca escrita, *Mystère*, que debía asumir una función iniciática destinada a “provocar la transfiguración del cosmos en el éxtasis mediante una obra de arte”, según palabras de su hija Marina (en otro registro, manifestaciones de la liturgia popular tales como la semana santa sevillana operan en una

dimensión análoga). Hoy vemos a Scriabin como el arúspice de la gran hipótesis postromántica en su pretensión de substituir la religión por el arte: en la Rusia de su época fue la figura más representativa del simbolismo, junto a Balmont, Ivanov, Bryusov y cuantos consideraron el arte como una forma superior de conocimiento a través de la que pretendían alcanzar el mundo trascendente y la divinidad. Scriabin desarrolló en sus últimas composiciones un sistema armónico basado en las trasposiciones de un acorde por cuartas (el llamado “acorde místico”) del que derivaba todo el material de la composición, y que llevó adelante en sus últimas obras a partir de *Le poème de l'extase* (1905), y del que se habla en la introducción que precede a estas notas.

Las obras presentes en este concierto proceden de los dos primeros periodos de la producción de Scriabin: aparte del virtuosismo de Balakirev y Glazunov, y más aún que la obra de Chopin, la influencia dominante es la de Liszt, en su tendencia a pulverizar el material temático y obtener consecuencias motivicas a partir de elementos minúsculos. La *Fantasia en Si menor Op. 28* (la misma tonalidad de la célebre sonata de Liszt) es una pieza brillante escrita en 1900 cuyo material, como es de uso casi sistemático en el compositor, se dibuja en los primeros compases de la obra, viéndose elaborados en la parte central y final: los ritmos irracionales anuncian ya las polirritmias de las últimas composiciones. Los *Dos poemas Op. 32* son obras que pertenecen a un género que, si no fue inventado por Scriabin, sí alcanza en su obra un significado singular y característico: piezas que aspira a expresar, más que un relato, un sentimiento, un estado de ánimo, una suerte de “unidad emotiva” que, del carácter casi lúgubre de los primeros, pasan a la languidez y la sensualidad de los últimos. Los del Op. 32, fechados en 1903, hacen notable uso del intervalo de tercera como pivote modulante. La tercera mayor procede de la escala hexatónica y la menor de la octatónica y, en ambos casos, es un intervalo muy favorecido en la obra de Scriabin en tanto que forman parte de las divisiones simétricas de la octava y potencian una cierta huída de la polaridad.

Escritos igualmente en 1903, los *Ocho estudios Op. 42* son el ciclo más importante de la música de Scriabin. El cuarto, en la tonalidad de Do sostenido menor, es el de mayor aliento, dificultad y dimensiones de la colección: consta de dos temas muy contrastados que se desarrollan a una escala grandiosa dentro de un plan armónico que trata la tonalidad de manera muy flexible. Finalmente, la *Sonata n.º 5 en Fa sostenido mayor Op. 53*, es la primera compuesta después de *Le poème de l'extase* y puede decirse que es la obra que clausura su segundo periodo. Escrita en seis días en diciembre de 1907 (aunque, según una carta a Nikolaev, cabe deducir que estaba abocetada en un grado muy detallado en el verano), es la primera obra de esta naturaleza en que los diferentes movimientos se presentan dentro de un fluir continuo en el que unos tiempos se imbrican en otros (en lugar de presentarse en sucesión), distinguiéndose por indicaciones agógicas tales como *quasi scherzando* o *quasi lento*. La disposición tonal es aún perceptible, pero sumamente laxa. Todo el material temático procede de la introducción, elaborado posteriormente con exuberante imaginaria pianística e inventiva formal: el ambiente está más próximo al de un *poema* atravesado por rápidos cambios de carácter, pero la riqueza armónica y la lógica de su construcción justifican plenamente el título elegido: el desarrollo se anticipa y, tras una falsa reexposición, se prolonga inmediatamente antes de la coda. La obra fue editada por el propio autor y lleva a guisa de exordio algunas líneas procedentes del texto (del propio compositor) que sirve de argumento a *Le poème de l'extase* (versos 227-231):

*Je vous appelle à la vie, ô forces mystérieuses,
Noyées dans les obscures profondeurs
De l'esprit créateur.
Craintives ébauches de vie,
À vous j'apporte l'audace!*

KARINA AZIZOVA nace en Ashgabad (Turkmenistán) donde comienza los estudios de piano con la edad de siete años. En 1988 accede a la Escuela Central de Música de Moscú, donde continúa sus estudios con V. Bunin. Finaliza la titulación superior de piano en el Conservatorio P. Tchaikovsky de Moscú con el prestigioso profesor L. Naumov.

En 1993 gana el primer Premio del Concurso Internacional de Piano de Ragutza (Italia); en 1994, el Primer Premio del Concurso Internacional de Piano de Ostuni (Italia); en 1996, el Segundo Premio del Concurso Internacional de Piano de Vladicaucazo (Rusia). Más tarde, obtiene el premio entre los cinco mejores instrumentistas del Ciclo de Jóvenes Intérpretes del Palau de la Música Catalana y el Premio de Honor del Concurso Internacional de Piano de Las Rozas 2004.

Ha realizado numerosos recitales tanto en España como en Estados Unidos, Irlanda, Rusia, Italia, Turkmenistán y China. Ha sido pianista invitada en los Cursos de Música de Cámara que bajo la

dirección de Maria João Pires se celebran en el Centro de las Artes de Belgais (Portugal).

En la actualidad colabora con músicos de fama internacional como Radovan Vlatkovich (trompa) y Gerard Caussé (Viola). Ha participado en el Festival de Fez en 2005 (Marruecos) junto a Teresa Berganza, en el Festival de Dubrovnik (Croacia) “Libertas 2006” acompañando a Radovan Vlatkovich, y, como solista, junto a la Orquesta de la Comunidad de Madrid en el Festival de San Lorenzo de El Escorial en 2006. Ha acompañado al Coro de la Comunidad de Madrid en las giras a Japón (EXPO 2005), China y México. Además, ha realizado diferentes grabaciones para TVE y RNE.

En la actualidad es pianista titular de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, habiendo participado en los distintos ciclos de esta agrupación, entre los que cabe destacar el Ciclo de Cámara y Polifonía, y su actuación como solista interpretando el Segundo Concierto de Sergei Prokofiev en el Auditorio Nacional de Música de Madrid.



ILUSTRACIÓN 4. Alban Berg (1885-1935) y Anton con Webern (1883-1945) cerca de Viena en 1912.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 3 de febrero de 2010. 19,30 horas

I

Anton von Webern (1883-1945)

Cinco movimientos para cuarteto de cuerda Op. 5

Heftig bewegt

Sehr langsam

Sehr bewegt

Sehr langsam

Im zarter Bewegung

Seis bagatelas para cuarteto de cuerda Op. 9

62

Alban Berg (1885-1935)

Cuarteto Op. 3

Langsam

Mässige viertel

II

Arnold Schoenberg (1874-1951)

Cuarteto n^o 1 en Re menor Op. 7

Nicht zu rasch. Allegro

Kräftig. Scherzo

Mässig. Adagio

Mässig. Rondo

CUARTETO QUIROGA

Aitor Hevia, *violín*

Cibrán Sierra, *violín*

Denés Ludmány, *viola*

Helena Poggio, *violonchelo*

Las *Cinco piezas para cuarteto Op. 5* es la primera obra en que Webern se libera enteramente de la tonalidad, pero también del sentido de la forma tradicional: renunciar a la armonía funcional es, también, renunciar a las estructuras formales en gran escala. El primer periodo atonal aparece así dominado por obras concebidas como grupos de piezas independientes de dimensiones muy breves, verdaderamente minúsculas en el caso de Webern. Música de extrema concisión, *aforística*, como se la ha calificado habitualmente que, en ocasiones, llega al extremo de presentar un material que, una vez expuesto, concluye su andadura, como si no tuviese nada más que decir. En el esencialismo de Webern cabe ver un equivalente del neoplasticismo holandés o del suprematismo ruso: hecha de puntos, pequeñas líneas y sucesos sonoros minúsculos, su música es la equivalencia de la pintura de Mondrian o del último Malevich.

Escrito en 1909 como una elegía a su propia madre y estrenado en Viena el año siguiente, el Op. 5 es, dentro de su brevedad, un verdadero cuarteto concebido como un conjunto en el que su primer movimiento enfrenta dos “temas”, a modo equívoco de una sonata aparente sin desarrollo y en donde las otras cuatro piezas asumen una estructura ternaria en que el material es reexpuesto de una forma no literal tras una sección contrastante intermedia. El conjunto presenta una sucesión de movimientos cada vez más lentos precedidos por un allegro expositivo y concluido por un movimiento más largo (alrededor de tres minutos) que cumple una función recapitulatoria, con una suerte de agitado scherzo en tercera posición. Malcolm Hayes ha caracterizado la violencia de contrastes del conjunto como maniaco-depresivo-maniaco-depresivo-depresivo. Cada pieza emplea una estructura interválica propia (terceras y segundas para la primera, semitonos y cuartas para la cuarta...). Allen Forte, en su concienzudo estudio, ha demostrado la cuidadosa escritura canónica y la procedencia del material como derivado de la escala octatónica, dentro de una ideación formal en la que la dimensión horizontal y la vertical están plenamente interrelacionadas para configurar

un espacio único. Música de una intensidad expresiva particular, meditativa e intensa, el Op. 5 es, con independencia de su brevedad, una de las cimas de la escritura cuartetística de todos los tiempos.

La composición de las *Seis bagatelas para cuarteto Op. 9* se extendió casi a tres años, contemporáneamente a las piezas para orquesta del Op. 10: el estreno se dilató hasta la edición de 1924 del Festival de Donaueschingen (en la que también vieron la luz los *Trakl-Lieder Op. 14*), y sus intérpretes fueron los miembros del Cuarteto Amar, con Paul Hindemith como viola. Se trata de la música más quintaesenciada jamás escrita: la pieza más larga (la número cinco) abarca solamente 13 compases, la más breve (la cuarta), solamente ocho. Todo el material procede igualmente de la escala octatónica que, como la exatónica alterada en Berg, constituye la matriz de las estructuras interválicas empleadas, cuya simetría evita toda posibilidad de polarización tonal. El propio Webern afirmó ante Willi Reich que “componiéndolas tuve la impresión de que, una vez enunciadas las doce notas, la pieza puede considerarse como concluida”. La ausencia de toda forma de repetición, la total carencia de desarrollo, el desdén por cualquier forma de retórica, dejan las relaciones interválicas reducidas al mínimo, haciendo imposible toda posibilidad de análisis en el sentido tradicional. Por primera vez hay que hablar de *acontecimientos* (puntos, líneas...) que perforan el silencio, *objetos sonoros* en los que el sonido y el silencio poseen importancia equivalente: no de temas de melodías, ni siquiera de *notas*. En el Op. 9 una melodía puede ser una altura aislada, un gesto, apenas un suspiro: minimalismo genuino *avant la lettre*. De ahí que las formas de ataque, las dinámicas y las duraciones adquieran una importancia capital. El Op. 9 abre un universo en la misma medida en que lo clausura: es absolutamente imposible progresar en esta dirección que, paradójicamente, sugiere posibilidades inexploradas para la música.

Finalizado en 1910, el *Cuarteto Op. 3* de Alban Berg se estrenó en Viena el 24 de abril de 1911 con opiniones encontradas

sin alcanzar verdadero reconocimiento hasta su interpretación a cargo del Cuarteto Haveman en el primer festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea celebrado en Salzburgo en 1923. Según T. W. Adorno, el cuarteto habría nacido como una especie de desafío del músico, espoleado por el rechazo que su *Sonata Op. 1* había cosechado por parte de un editor. Según Helene, la esposa del compositor y dedicataria de la obra (el matrimonio se celebró nueve días después del estreno), se trata de un testimonio musical que reflejaría las dificultades para alcanzar el consentimiento paterno para el matrimonio con Berg, a quien veía como un yerno poco recomendable. Sea como fuere, se trata de la última obra compuesta bajo la tutela de Schoenberg, pero nada hay en ella que se asemeje a un trabajo de aprendizaje: es una incuestionable obra maestra, además de un texto lleno de audacia y coraje, toda vez que se trata de la primera música conscientemente atonal concebida en gran escala —casi veinte minutos— que rebasa el planteamiento aforístico, cuya unidad estructural y discursiva reposa en la profundidad del trabajo motivico y no en la armonía funcional. Toda la obra deriva de la figura de arranque que, a su vez, se basa en un simple hexacordo de la escala de tonos enteros con una nota alterada. La asombrosa capacidad de Berg para extraer materiales de interés a partir de tan sencilla idea se llevaría a su último extremo en *Wozzeck*, su primera y magistral ópera, construida musicalmente a partir de idéntica base. La atomización y constante metamorfosis de esa célula germinal genera una constelación de pequeños motivos que se elaboran contrapuntísticamente: el ímpetu y la belleza de la música demuestran ya a las claras una personalidad enteramente formada con mucho que decir.

Escrito según el principio de desarrollo continuo y dividido en dos partes complementarias, su disposición formal opone un primer movimiento en forma sonata bastante estricta con un segundo de estructura mucho menos discernible. Erwin Stein habla de una nueva concepción formal casi *sui generis*, Mosco Carner lo hace de un rondó con un segmento intermedio de desarrollo, Constantin Floros de una sonata con un

segmento interpolado previo a una recapitulación libre y Willi Reich de la expansión diferida (en forma de variaciones libres en el estilo de Brahms o Reger) del desarrollo del movimiento inicial, cuya amplitud lo convierte en una forma independiente. Pero ningún análisis puede dar cuenta del inmediato atractivo de la obra, de su intensidad expresiva, de la energía de sus contrastes o de la hondura de su lirismo. Antes de su encuentro con Schoenberg, Berg había escrito solamente música vocal; resulta admirable la *idiomaticidad* de su escritura para cuerda, lo que no deja de constituir un testimonio de la excelencia de la enseñanza del maestro. Un año después del fallecimiento de Berg, el propio Schoenberg escribía:

ya no recuerdo lo que había trabajado conmigo: de otros, podría hacerlo de modo más seguro. Una cosa es cierta: su *Cuarteto Op. 3* me sorprendió del modo más increíble por la plenitud de su lenguaje musical y la seguridad de su discurso, su elaboración cuidadosa y su significativa originalidad.

67

No cabe describir mejor las virtudes de la obra.

Escrito entre 1903 y 1905, el *Cuarteto n.º 1 en Re menor Op. 7* de Schoenberg es una de las obras capitales del primer periodo schoenbergiano. Glorificación y aniquilación de la forma tradicional que se disuelve y se recompone a cada paso, su curso continuo de considerable longitud (alrededor de tres cuartos de hora) subsume los cuatro movimientos tradicionales no ya mediante dilatadas transiciones entre ellos, sino imbricándolos unos en otros, de modo que, en realidad, cada una de las secciones tradicionales —allegro de sonata, scherzo, adagio y rondó final— implica de algún modo a las restantes, bien por recapitulación, por anticipación, por los cambios de compás y de *tempo* o por transformación de los elementos temáticos correspondientes. En las notas al programa correspondientes al estreno (en el que la obra fue recibida con un considerable escándalo) el 5 de febrero de 1907 a cargo del Cuarteto Rosé, el compositor afirmaba: “las cuatro partes no son cuatro tiempos separados entre sí, sino párrafos con transiciones

paulatinas. Se utilizan los tipos de temas propios de cada uno de los cuatro tiempos, pero la disposición de los mismos, intrincadamente engranados entre sí, tiene por objeto generar un tiempo único, ininterrumpido y unitario”. Anton Webern, quien comenzó sus estudios con Schoenberg casi al tiempo que Alban Berg, en los mismos días en que el maestro elaboraba la composición, afirmaba a su vez en un célebre análisis escrito en 1912 que:

la obra se desarrolla en un solo gran tiempo, cuya parte central constituye un magno desarrollo. Ella es el vínculo de esa fusión. Le precede una parte que se corresponde con un movimiento clásico principal de sonata, con un extenso fugato entre el tema principal y la fase secundaria y el scherzo (con trío). Le sigue la repetición del tema principal, el adagio posterior, la repetición de la fase secundaria y un rondó final cuyos temas son transformaciones de los de las partes precedentes. En el fondo, este cuarteto es, formalmente, un único gran tiempo de sonata. Entre el primer desarrollo y la repetición se insertan el scherzo y el gran desarrollo, y la repetición queda ampliada por el adagio situado entre los temas principal y secundario. El rondó final puede entenderse en este caso como una coda de amplia factura.

La descripción, tan pormenorizada como exacta, no precisa de mayor exégesis: inmediatamente anterior a la primera *Kammersymphonie* (cuyo tema inicial por cuartas aparece anunciado en los compases ocho y nueve del violonchelo), el *Cuarteto en Re menor* resulta, desde el punto de vista estrictamente formal, como una propuesta aún más avanzada y original, si cabe. La armonía de la obra es tan cromática que el sentido de la tonalidad se desvanece en numerosas ocasiones. Hans Keller ha escrito, y no sin razón, que “la atonalidad reina, pese a estar escrita en la armadura de clave de Re menor” (mayor, en la conclusión: un obvio y estrecho parentesco con la *Verklärte Nacht*). Ciertamente, la obra se sitúa en un

cierto *más allá* de lo tonal, pese a no renegar de ello; pueden, incluso, señalarse las áreas de Fa y de Sol como principales tonalidades secundarias.

Tradicionalmente, la idea de la disonancia implicaba su preparación y su resolución en una especie de sístole y diástole, como una suerte de “consonancia superior”, por emplear la expresión de Arnold Whittall. Pero Schoenberg proyecta aquí la música en una dirección en la que lo tonal es, tan sólo, un elemento más de la composición. El cromatismo se emplea, no tanto como un recurso para modular o para elaborar procesos estructurales a gran escala, sino para colorear la tonalidad e intensificar su dramatismo. Se trata, en realidad, de una especie de deformación de la tonalidad en la más genuina línea de expresionismo musical que quepa imaginar (pensemos en la pintura de Kandinsky, y su paulatina disolución de la forma en una apoteosis de color y de superficies libres). Lo decisivo del *Cuarteto en Re menor* es su apuesta por la textura, por la polifonía como procedimiento enunciativo central: los temas se exponen simultáneamente en los diferentes instrumentos y no cabe hablar de voces principales y secundarias. Quizá sea Alban Berg quien más atinadamente haya señalado la trascendencia de la composición en su célebre ensayo de 1924 dedicado a la música de su maestro: “no hay en esta obra una sola nota que no sea temática: es un hecho sin precedentes. A lo sumo, podría hablarse de afinidad con Brahms”. Quizá también con Reger, podríamos añadir, o con el último Mahler, defensor a ultranza de la obra, de la que extraería no poca enseñanza para sus composiciones finales. Pero, sobre todo, con el propio Berg, que pareciera estar definiendo en esta frase su propio estilo futuro.

El **CUARTETO QUIROGA** nace alentado por el eminente violinista, pedagogo y cuartetista francés Charles-André Linale. Su nombre rinde homenaje a la figura del gran violinista gallego Manuel Quiroga, junto con Pablo de Sarasate y Pau Casals, uno de los más grandes instrumentistas de cuerda de la historia musical española.

Formado desde sus inicios con R. Schmidt en la Escuela Reina Sofía de Madrid y seguidamente en la Musikhochschule de Basilea con R. Schmidt y W. Levin, ha sido galardonado en los Concursos Internacionales de Burdeos, Paolo Borciani, Ginebra, París, Premio “Ojo Crítico” de RNE y Medalla de Oro del Primer Palau de Barcelona.

El Cuarteto, con residencia en el Museo Cerralbo de Madrid, es uno de los grupos más activos internacionalmente de su generación, con una intensa agenda de conciertos por Europa y América (Wigmore Hall de Londres, Philharmonie Berlín, Les Invalides de París, Concertgebouw Doelen

Rotterdam, Davos Festival, Primavera de Heidelberg, Quintessence de Aachen, Kaisersaal Frankfurt, Fundación Juan March, Auditori de Barcelona, Teatro Solís Montevideo y un largo etcétera.) y numerosas grabaciones para RNE-2, SWR-2, WDR, RadioFrance, Swedish Radio, MezzoTV, etc.

El Cuarteto Quiroga ha trabajado con maestros de la talla de A. Keller, G. Pichler, G. Kurtág, J. Meissl, E. Feltz, E. Höbarth y mantiene una estrecha relación con Hatto Beyerle. Desde 2005, sus miembros son Profesores y Cuarteto en Residencia en el Curso Internacional de Música de Llanes y desde el curso 2008/2009 ocupan la Cátedra de Música de Cámara-Cuarteto de Cuerda del Conservatorio Superior de Música de Aragón.

El autor de la introducción y notas al programa, **JOSÉ LUIS TÉLLEZ**, es escritor musical y cinematográfico. Realizó estudios musicales privados simultáneos con los de arquitectura. Además de notas para conciertos y artículos operísticos para el Teatro Real, ha publicado un estudio sobre *La traviata*, un volumen de divulgación (*Para acercarse a la música*), un libro de entrevistas con los miembros de *Música Presente* (*Música Presente: perspectivas para el siglo XXI*) y el ensayo *Dos trilogías en la vida de un operista. I: Mozart-Da Ponte*. Escribe habitualmente en *Scherzo*, desarrollando la serie de ensayos de pequeño formato titulada *Musica Reservata* y ha colaborado en *El País*, *La Vanguardia*, *Montsalvat*, *Minerva*, *Sibila*, *Melómano* y *ABC de la música*. Fue crítico titular de *Público* y actualmente es asesor del Aula de Música de Alcalá de Henares y forma parte del consejo de redacción de *Reales Sitios*. Como crítico cinematográfico ha colaborado en *La Mirada*, *Contracampo* y *Archivos* (Filmoteca de Valencia). Forma parte del comité científico de la *Antología Crítica del Cine Español* editada por la Asociación Española de Historiadores de Cine y ha colaborado en el *Diccionario del Cine Español* de la Academia Española de Artes y Ciencias Cinematográficas. Ha realizado programas en Radio Clásica, obteniendo el Premio Pablo Iglesias de Radio en 1984. Ha sido presentador de óperas y conciertos en TVE-2, y director de la sección de música de los programas de Televisión Educativa, para la que ha escrito la serie *Acercarse a la música*. Desarrolla regularmente actividades como profesor y conferenciante en cursos especializados en conservatorios, universidades y asociaciones filarmónicas españolas y extranjeras, tales como el Colegio Español en París, el Instituto Cervantes de París y el Teatro alla Scala de Milán.

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 Fundación Juan March, 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.

PRÓXIMOS CICLOS

EL MODERNISMO MUSICAL EN INGLATERRA, con motivo de la exposición *Wyndham Lewis, 1882-1957*

- 5 de febrero Lieder de F. Bridge, B. Britten y Lord Berners
por Agustín Prunell-Friend, tenor, y
Chiki Martín, piano.
- 10 de febrero Obras de A. Goehr, H. Searle, F. Frankel, E. Lutyens,
A. Bush y H. Wood, por la London Sinfonietta.
- 17 de febrero Cuartetos de B. Frankel, F. Bridge, B. Britten
y H. Searle, por el Cuarteto Bridge.
- 24 de febrero Obras de H. Searle, F. Bridge y A. Bliss, por
Brenno Ambrosini, piano.

EL GRUPO DE LOS OCHO Y LA NUEVA MÚSICA **(1920-1936)**

- 3 de marzo Obras de A. Salazar, S. Bacarisse, E. Halffter y
F. Remacha, por el Cuarteto Wanderer y
Vadim Gladkov, piano.
- 10 de marzo Obras de J. J. Mantecón, R. García Ascot, F. Remacha,
G. Pittaluga, R. Halffter, J. Bautista, E. Halffter y
S. Bacarisse, por Manuel Escalante, piano.
- 17 de marzo Canciones de F. García Lorca, J. Bautista, G. Pittaluga,
O. Esplá, S. Bacarisse, J. Bal y Gay, R. y E. Halffter,
por Nuria Orbea, soprano, y Anouska Antúnez, piano.

Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · www.march.es · musica@march.es
Entrada libre hasta completar el aforo