

CICLO DE MIÉRCOLES

EL MODERNISMO MUSICAL EN INGLATERRA

Con motivo de la exposición
Wyndham Lewis (1882-1957)

febrero 2010



Portada: Wyndham Lewis

Abstract Design (Dibujo para la portada de la partitura
A Colour Symphony de Arthur Bliss, publicada en
Londres y Nueva York en 1924)
Pluma y tinta aguada sobre papel, 1924

CICLO DE MIÉRCOLES

El modernismo musical en Inglaterra

Con motivo de la exposición
Wyndham Lewis (1882-1957)

febrero 2010

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: El modernismo musical en Inglaterra, con motivo de la exposición *Wyndham Lewis (1882-1957)*: febrero 2010 [introducción y notas de Juan Manuel Viana]. -- Madrid: Fundación Juan March, 2010.
96 p.; 19 cm.

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

Notas al concierto: [I] “Lieder de F. Bridge, B. Britten y Lord Berners”, por Agustín Prunell-Friend y Chiky Martín; [II] “Obras para cuerdas, clarinete y piano de A. Goehr, H. Searle, B. Frankel, E. Lutyens, A. Bush y H. Wood, por la London Sinfonietta; [III] “Cuartetos de cuerda de B. Frankel, F. Bridge, H. Searle y B. Britten”, por el Cuarteto Bridge; [y IV] “Obras para piano de H. Searle, F. Bridge y Sir A. Bliss”, por Brenno Ambrosini; celebrados en la Fundación Juan March el 5, 10, 17 y 24 de febrero de 2010.

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

1. Música inglesa-S. XX.- 2. Programas de mano-S. XX.- 3. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Juan Manuel Viana

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción: Tierra de esperanza y gloria
El pasado nunca muere
Brisas continentales
A propósito de Lewis
- 19 Viernes, 5 de febrero - Concierto inaugural
Agustín Prunell-Friend, tenor y **Chiky Martín**, piano
Lieder de F. BRIDGE, B. BRITTEN y LORD BERNERS
- 50 Miércoles, 10 de febrero - Segundo concierto
London Sinfonietta
A. GOEHR: Fantasías para clarinete y piano Op. 3
H. SEARLE: Fantasía para violonchelo y piano Op. 57
B. FRANKEL: Trío para clarinete, violonchelo y piano Op. 10
E. LUTYENS: Trío para clarinete, violonchelo y piano Op. 135
A. BUSH: Three Râga Melodies Op. 59 para violín
H. WOOD: Trío para violín, violonchelo y piano Op. 24
- 66 Miércoles, 17 de febrero - Tercer concierto
Cuarteto Bridge
B. FRANKEL: Cuarteto de cuerda nº 4 Op. 21
F. BRIDGE: Cuarteto de cuerda nº 4 H 188
H. SEARLE: Passacaglietta in nomine Arnold Schoenberg Op. 16
B. BRITTEN: Cuarteto nº 1 en Re mayor Op. 25
- 76 Miércoles, 24 de febrero - Cuarto concierto
Brenno Ambrosini, piano
H. SEARLE: Sonata Op. 21
F. BRIDGE: Sonata y The Hour Glass
A. BLISS: Sonata Op. 72
- 88 Apéndice
Arthur Bliss: *Aspectos de la música contemporánea* (1934)
- Introducción y notas de **Juan Manuel Viana**
- Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE (excepto el inaugural)

La relación entre la creación musical e Inglaterra ha sido históricamente problemática. La ausencia de grandes compositores ingleses desde Purcell hasta Britten resulta difícil de explicar a la luz de la extraordinaria vida musical que Londres ha promovido tradicionalmente. Pocas ciudades europeas como la capital inglesa han disfrutado de una red de instituciones musicales tan rica y variada desde la Edad Moderna, siempre atenta a la promoción de estrenos musicales, la presentación de grandes virtuosos y la edición de las últimas novedades. Pero, casi siempre, protagonizados por compositores e intérpretes procedentes del continente. De este modo, Inglaterra ha acabado encarnando un caso paradójico para el historiador de la música y para el aficionado: la extraordinaria pujanza de su vida musical no corría paralela al surgimiento de talentos compositivos. Fue esta circunstancia la que forjó la máxima, algo exagerada, de “The land without music” con la que se ha venido describiendo musicalmente Inglaterra.

4

El “renacimiento musical inglés” de comienzos del siglo xx, con una inevitable nostalgia por un pasado dorado sintetizado en la figura de Purcell, el *consort* de violas y el oratorio, supuso un punto de inflexión para Inglaterra como centro innovador en la creación musical occidental, aunque no estuvo exento de problemas. Benjamin Britten resumió la desesperación de los compositores ingleses de estos años en su artículo *An English composer sees America*, publicado en 1940 en Nueva York durante su visita a Estados Unidos: “En general, a menos que uno sea una institución nacional, la interpretación de nuevas obras [en Inglaterra] está limitada a la rama londinense de la International Society for Contemporary Music [...] Aquí [en Estados Unidos], el compositor tiene la oportunidad de conseguir encargos de la radio o de compañías fonográficas. En Inglaterra éstos serían más raros que los timbales cromáticos. Aquí existen becas privadas; no tengo noticia de nada parecido en Inglaterra” (*Britten on Music*, Oxford, 2003, p. 25).

El modernismo musical en Inglaterra es el proceso que resume este ciclo, recreando en el terreno musical algo similar a lo que Wyndham Lewis representó en la pintura: en música se produjo una recepción de las primeras vanguardias del continente y su adaptación a una tradición compositiva propia, por débil que ésta fuera. El paralelismo, como cabe imaginar, no es simétrico en todos sus aspectos: la aportación pictórica durante el siglo XIX fue más rica que la musical, mientras que la cronología de la recepción de las vanguardias en la isla es –quizá por esta misma razón– algo más tardía en música que en pintura. A través de cuatro conciertos, el ciclo muestra cómo operó este proceso desde los primeros síntomas claros de modernismo en la década de 1920 hasta la integración definitiva de la vanguardia a comienzos de la década de 1960. Aunque la personal aportación de Britten ocupa un lugar destacado en este panorama, siendo quizá el único compositor inglés de este periodo realmente internacional en su difusión, la renovación compositiva en Inglaterra tuvo sus mejores defensores en otros compositores menos programados y mal conocidos. El empleo del dodecafonismo vienés en la obra de Frank Bridge (maestro de Britten), Humphrey Searle y Elisabeth Lutyens, la producción de Benjamin Frankel en la estela de Shostakovich y Bartók o los estrechos vínculos del también pintor Lord Berners con compositores como Stravinsky o Casella retratan un rico panorama de intercambios estilísticos que conforman la esencia de este ciclo inspirado en la aportación de Wyndham Lewis.

Por último, este programa de mano incluye, como apéndice, la primera edición española de una breve selección de textos del compositor Arthur Bliss publicados en 1934. Bajo el significativo título de *Aspectos de la música contemporánea*, Bliss, otro autor innovador también programado en este ciclo, reflexiona no sólo sobre la posición de la vanguardia musical inglesa, sino también sobre algunos ideales estéticos compartidos por pintores y poetas contemporáneos británicos.

INTRODUCCIÓN

EL MODERNISMO MUSICAL EN INGLATERRA

“Ser de vanguardia significa saber lo que está muerto;
ser de retaguardia significa amarlo todavía”.

Roland Barthes

6

No deja de resultar significativo que, en el segundo volumen de su instructivo y muy clarificador ensayo *Miroirs de la musique*, François Sabatier advierta en el primer capítulo: “Inglaterra queda sensiblemente fuera del debate. Su posición insular justifica probablemente su aislamiento, como su historia sin amenaza exterior después de Napoleón. En materia de canto coral, no tiene que envidiar a nadie y sólo la inexistencia de compositores de renombre antes de Elgar y Britten puede explicar la mediocre difusión de su música”¹.

Podría pensarse que la valoración algo simplista del musicólogo francés incurre en un injusto desdén, que su visión no es más que el reflejo de un complejo de superioridad proyectado desde el altivo continente hacia las (casi siempre) conservadoras islas. Pudiera ser, pero más de veinte años antes, y precisamente desde el otro lado del Canal, Susan Bradshaw escribía: “La repugnancia insular de los británicos para explorar las nuevas evoluciones de la música, repugnancia que quizá fuese una defensa inconsciente contra la exaltación pública de las creaciones musicales del continente europeo, dejó su huella en la música nativa durante la mayor parte del siglo XIX y hasta bien avanzado el XX”.

Que la música británica de la pasada centuria *llegara tarde* a la llamada de las vanguardias que, en torno al cambio

¹ François Sabatier, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950* (Paris, Fayard, 1995).

del siglo, se estaban gestando en la Europa continental –y no sólo por lo que se refiere a la disolución de la tonalidad propugnada por la Segunda Escuela de Viena, sino también en lo que de novedoso significaba la mucha más discreta pero no menos radical revolución debussysta en los terrenos tímbrico y armónico– obedece a un conjunto de razones de índole diversa pero, en modo alguno, ajenas a esa suerte de inmovilidad o aletargamiento que el larguísimo reinado de la reina Victoria (1837-1901) contagió, casi sin excepciones, al arte de las islas.

Tierra de esperanza y gloria

Ya se ha convertido en lugar común constatar el desolador y casi inacabable ocaso que, en Inglaterra, sufrió la música –de producción *autóctona*, cabría decir– desde la temprana muerte de Henry Purcell en 1695. A partir de entonces y hasta el advenimiento del fecundo y definitivo “renacimiento musical inglés” propiciado en los años finales del XIX por Hubert Parry (1848-1919)² y Charles Villiers Stanford (1852-1924) y asentado definitivamente con Edward Elgar (1857-1934), primera figura de relieve que las islas consiguen *exportar* allende sus fronteras, la música inglesa sólo aportó nombres de talla relativamente modesta en el último Barroco y el Clasicismo (Avison, Arne, Boyce, Linley, Wesley), pasando casi de puntillas por un Romanticismo (Field, Sterndale Bennett, Bache) que en el terreno literario brillaría con una luz infinitamente más esplendorosa.

Desde los ya lejanos tiempos de Haendel, la poderosa y próspera Inglaterra se había convertido en una deseada tierra de promisión para los músicos continentales. No sólo Haydn había triunfado a orillas del Támesis; también lo hicieron Pleyel y Dussek, Clementi y Viotti. La extraordinaria vitalidad de su oferta de conciertos haría exclamar a Berlioz en 1848: “Ninguna ciudad del mundo con-

² Se considera como punto de partida de dicho *English Renaissance* el estreno en 1880, en el festival de Gloucester, de su cantata *Scenes from Prometheus Unbound*.

sume tanta música como Londres”. La intensísima actividad comercial de la capital llegaba también al arte de los sonidos y la *importación* de música procedente de Europa, en detrimento de la propia, se equiparaba así al de cualquier otro producto más o menos exótico llegado de las remotas colonias del imperio. Recordemos que la *Novena Sinfonía* de Beethoven, aunque estrenada en Viena, nació por encargo de la London Philharmonic Society, fundada en 1813, y que, como recuerda Gefen descendiendo a un terreno más anecdótico, fue tal la popularidad de *Der Freischütz* de Carl Maria von Weber que en un periódico londinense podía leerse el siguiente anuncio: “Se busca criado que *no sepa* silbar el coro de cazadores”.

8 Pero no sólo el alemán Weber lograba estrenar *Oberon* en el Covent Garden poco antes de su prematura desaparición; también Liszt y Chopin, Berlioz y Spohr, Wagner y Verdi, Gounod y Clara Schumann visitaban las islas con distinta intensidad. El enorme y continuado éxito de Mendelssohn, amigo íntimo de los monarcas, lo mismo con sus marmóreos oratorios que con sus frágiles miniaturas para piano, y unas décadas después el de Dvorák, por vía de algunas de sus obras sinfónicas y corales, marcará el apogeo de este desigual intercambio musical que, como magra contraprestación, tan sólo ofrecería por parte inglesa banales páginas de salón vocales y pianísticas, convencionales coros para exclusivo uso litúrgico y espectáculos ligeros –las celebérrimas operetas del tándem Gilbert & Sullivan– de tan impecable acabado artesanal como limitadas pretensiones estéticas.

El pasado nunca muere

Que los compositores ingleses no mostraran excesivas inquietudes en *mirar hacia adelante* no es ajeno al enorme peso que en la creación musical de las postrimerías del siglo romántico tiene todavía la canción folclórica, por más que en Inglaterra este desmedido amor por la tradición no obedeciera –como en Centroeuropa– a impulsos nacionalistas sino, por el contrario, a un afán de preservación ante

la industrialización y el urbanismo crecientes. La trascendencia de los trabajos recopilatorios llevados a cabo por el etnomusicólogo Cecil Sharp (1859-1924) y sus discípulos propicia un movimiento de rescate del patrimonio popular nacional que discurre en paralelo con otra corriente no menos decisiva: la que persigue la investigación y catalogación de la música inglesa perteneciente a su gloriosa, y hasta entonces se pensaría que irrepetible, edad de oro (la de la deslumbrante polifonía del período Tudor, la de los refinadísimos madrigales isabelinos, la del siempre añorado Purcell), que cabría simbolizar con la edición en 1899 del *Fitzwilliam Virginal Book*.

La excelente salud del *anthem*, género privilegiado de la iglesia anglicana, y de la nunca abandonada práctica coral, ejemplificada en el prestigio inamovible del Three Choirs Festival, vehículo idóneo para potenciar algunas de las más aparatosas y –a la vez– polvorientas construcciones musicales victorianas, sumada a la evidente falta de motivación para cultivar géneros como el sinfónico o el camerístico, escasamente demandados por el público, ayudan a comprender las palabras de Vaughan Williams, sucesor de Elgar como cabeza de fila de la escuela inglesa, en su *Musical Autobiography*: “El deber del compositor es encontrar la palabra justa. No importa que esta palabra haya sido repetida un millar de veces, si es la apropiada en el momento”.

La nostalgia por ese glorioso pasado sumada al más o menos encubierto recelo por todo lo que llegara de fuera –la batalla entre brahmsianos y wagnerianos librada en el continente se saldaría en las Islas Británicas con una rotunda victoria de los primeros³– difícilmente podían proporcionar las herramientas más adecuadas para la experimentación de nuevas formas e ideas. “El arte de la música –escribe otra vez Vaughan Williams– es, por encima de todas las demás artes, la expresión del alma de una nación.

3 Baste para ello escuchar el legado sinfónico de Stanford y Parry o la emotiva *Elegy for Brahms* (1897) de éste último.

El compositor debe de amar las melodías de su país y éstas deben convertirse en parte integrante de él”. El paisaje musical inglés que se contempla en los albores del nuevo siglo resulta así demasiado plácido, demasiado idílico y autocomplaciente, hasta el punto de que el estreno en 1908 de una obra tan poco revolucionaria como la *Primera Sinfonía*⁴ de Elgar, de estricta observancia brahmsiana, marcaría un antes y un después en la historia de la música de las islas al ser interpretada, en apenas un año desde su estreno triunfal, casi un centenar de veces a lo largo de medio mundo. Ninguna otra composición inglesa había logrado hasta ese momento semejante difusión.

Brisas continentales

“El mundo se estaba volviendo extremadamente estúpido. Siempre lo es. Pero se encaminaba a una especie de atasco sofocante, sin ningún movimiento hacia dirección alguna. Una mascarada, un tiempo estancado”.

Wyndham Lewis

Consumada la interminable era victoriana, el breve reinado de Eduardo VII (1901-1910) coincide con cierto afán por abandonar la atmósfera enrarecida de los recargados interiores burgueses y respirar un aire más fresco que permita dejar atrás un arte tan encerrado en sí mismo que, en su consumo casi exclusivamente doméstico, había acabado por situarse al borde de lo provinciano. La fundación de grandes orquestas (la London Symphony se crea en 1904, la BBC Symphony en 1930, la London Philharmonic en 1932), la apertura de nuevos escenarios de conciertos (el Wigmore Hall en 1901), la llegada de la primera formación de jazz (“The Original Dixieland Jazz Band”) a

⁴ “La mayor sinfonía de los tiempos modernos, y no solamente en este país”, según Hans Richter, el director que la estrenó en Manchester al frente de la Orquesta Hallé.

las islas en 1919 y el imparable desarrollo de la industria del disco (la revista *The Gramophone* aparece en 1923) y de la radio⁵ contribuyen a que el paisaje anterior, monocromo y marchito, comience a resaltar sus perfiles con colores más vivos.

Los esfuerzos del potentado Walter Wilson Cobbett (1847-1937), editor en 1929 de la *Cyclopaedia of Chamber Music*, en el terreno de la música de cámara serán asimismo decisivos para contribuir a forjar un patrimonio de nuevo cuño que, bajo la forma “fantasía”, revitalice el espíritu de los antiguos *consorts* de violas isabelinos. Así, a partir de 1905, Hurlstone, Vaughan Williams, Bridge, Bowen, Ireland, Howells, McEwen, Dale, Bush y muchos otros elaborarán buen número de partituras que reconcilien el respeto por la tradición y una escritura que se pretende actualizada. Con todo, los primeros síntomas de *normalización* en la música inglesa, los primeros ejemplos de que ésta se muestra permeable al influjo de las corrientes de vanguardia procedentes del continente –más allá de la influencia impresionista observada por Delius o, en la generación siguiente, por Bax– no se producirán hasta concluida la Gran Guerra, merced a un puñado de partituras memorables escritas por Frank Bridge a partir de 1920.

Las memorias autobiográficas de los poetas Robert Graves y Stephen Spender y del pintor y escritor Whyndam Lewis, inspirador de este ciclo, ofrecen –además de un abigarrado escenario por el que desfilan las más notables figuras literarias de la época (Yeats, De La Mare, Joyce, Eliot, Isherwood, Auden, los hermanos Sitwell o el grupo de Bloomsbury), algunas de ellas con amplias resonancias musicales– unos estremecedores testimonios sobre el trauma colectivo provocado entre la clase intelectual

5 Los treinta mil oyentes de las primeras emisiones de la BBC, fundada en 1922, se convertirán en más de dos millones sólo cuatro años después.

inglesa por el conflicto bélico⁶, en donde encontrarían la muerte los poetas Rupert Brooke, Julian Grenfell y Wilfred Owen, el escultor Henri Gaudier-Brzeska y tres jóvenes compositores de trayectoria muy prometedora: George Butterworth, Ernest Farrar y Cecil Coles. “La guerra –confiesa Spender– había hecho que la pista de baile de la vida cediese bajo los pies de la clase media inglesa. Las personas semejaban bailarines suspendidos en el aire que milagrosamente lograban fingir que aún estaban bailando”. Y, más radical, Lewis añade: “Con Sarajevo los días para el arte llegaron a su fin. La política mundial intervino y comenzó una guerra que no ha terminado aún: una ‘guerra para acabar con todas las guerras’. Pero con lo que terminó fue con el arte. No con las guerras”.

Si jugamos un instante con las palabras y sustituimos *arquitectura* y *arquitectónica* por *música* y *musical*, quizá el mejor diagnóstico sobre la situación de la música inglesa durante el período eduardiano y la década que le siguió nos lo suministre, inesperadamente, el historiador Renato de Fusco: “Gran Bretaña, el país donde nace con la revolución industrial el Movimiento Moderno, ha permanecido ajena en lo fundamental a la historia de la arquitectura del período entre ambas guerras”. Para el estudioso napolitano, este retraso se debió “al alejamiento más lento del público respecto de la tradición. [...] Dicho retardo se podría atribuir al hecho de que la cultura arquitectónica inglesa ha sentido casi siempre la necesidad de apelar a la historia; [...] ha esperado una vez más a que el Movimiento Moderno se consolidase históricamente para intervenir después”⁷.

6 Robert Graves, *Adiós a todo eso*, trad. de Sergio Pitol (Barcelona, El Aleph, 2000). Stephen Spender, *Un mundo dentro del mundo*, trad. de Ana Poljak (Barcelona, Muchnik, 1993). Whyndam Lewis, *Estallidos y bombardeos*, trad. de Yolanda Morató (Madrid, Impedimenta, 2008).

7 Renato de Fusco, *Historia de la arquitectura contemporánea*, trad. de Fernando Valderrama y Jorge Sáinz (Madrid, Hermann Blume, 1981).

A propósito de Lewis

“En la obra de Lewis reconocemos el pensamiento del moderno y la energía del cavernícola”.

T. S. Eliot

Todo esto contribuye a recordar que si la adopción de los códigos practicados por las vanguardias musicales provenientes del continente sufrió en Inglaterra un indudable retraso, éste fue sólo un poco más acusado que el que aquejó a otras disciplinas artísticas como la arquitectura –extraviada en sucesivos y estériles *revivals* historicistas a lo largo del XIX y aun en las primeras décadas del XX–, la escultura o la pintura. Más que una bocanada de aire fresco, la irrupción en el plácido panorama plástico inglés de una figura tan proclive a la polémica, cuando no al exabrupto, como el arisco, contundente y polifacético Wyndham Lewis representó algo así como un vendaval de consecuencias imprevisibles aunque, a la postre, poco duraderas.

El vorticism, movimiento experimental en el que se entrecruzan influencias cubistas, futuristas e imaginistas, auspiciado por Lewis y el poeta norteamericano Ezra Pound, es probablemente la más desconocida de las muchas corrientes artísticas de vanguardia surgidas en las dos primeras décadas del pasado siglo⁸. Con el corrosivo manifiesto incluido en el primer número de la revista *Blast* (junio de 1914), con la obra pictórica de los vorticistas reunidos a su alrededor, si bien pronto disgregados, y con la suya propia, Lewis quiere alejarse del Candem Town Group y de la estética de los *Omega Workshops* de Roger Fry, anclada en ese posimpresionismo decorativo de signo fauvista que practican Vanessa Bell, Duncan Grant y

⁸ Guillermo de Torre lo ignora en sus *Literaturas europeas de vanguardia* y, de forma aún más incomprensible, Ramón Gómez de la Serna en *Ismos*.

el propio Fry, demasiado identificado con sus odiados *Bloomsburies*⁹.

En el terreno musical, nada hay que se asemeje en esas fechas (la Exposición Vorticista se inaugura el 10 de junio de 1915 en las Doré Galleries londinenses y el número 2 de *Blust* se publica un mes más tarde) al vigoroso esquematismo de *The Mud Bath* de David Bomberg, a las geometrías abstractas de Lawrence Atkinson, Jessica Dismorr, Frederick Etchells, Cuthbert Hamilton, Helen Saunders, William Roberts y Edward Wadsworth, a las dinámicas imaginerías futuristas de Christopher Nevinson, al rotundo maquinismo del *Rock Drill* de Jacob Epstein o a las más estilizadas creaciones del malogrado Henri Gaudier-Brzeska.

14

Como éste, el vorticismo fue una víctima más de la guerra y su mensaje de ruptura con el pasado inmediato no se plasmará en sonidos hasta unos años después y bajo puntos de vista muy diversos: mirando hacia Francia (Satie, Les Six, Stravinsky) con Lord Berners, el joven Bliss y la paradigmática *Façade* de Walton; mirando hacia la Viena atonal y dodecafónica con Bridge, Lutyens y Searle; mirando hacia la India tradicional con Foulds; mirando a Bartók y a Shostakovich con Frankel; mirando hacia todas partes con Goossens, Lambert, Rawsthorne, Tippett y Britten.

Probablemente en esas mismas fechas, muy pocas partituras consigan traducir, en términos de innovación lingüística o de ambición formal, los hallazgos que para las letras inglesas logran *The Good Soldier* (1915) de Ford Madox Ford, *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) de James Joyce (ILUSTRACIÓN 3, p. 65), *Lustra* (1916) de Pound, *Tarr* (1918) de Wyndham Lewis, *Eminent Victorians* (1918) de Litton Strachey, *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot, *Ulysses* (1922) de James Joyce, *The Flower beneath the Foot*

⁹ A los que satiriza con saña en su novela *The Apes of God* (1930).

(1923) de Ronald Firbank, *A Passage to India* (1924) de E. M. Forster, *To The Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf o *The Tower* (1928) de W. B. Yeats, por citar sólo algunos de los libros capitales del Movimiento Moderno nacidos en ese período, en opinión de Connoly¹⁰.

Discurriendo a la vez por demasiados cauces, la música inglesa de entreguerras aparece sometida a tantas paradojas como las que refleja Constant Lambert en su curioso estudio *Music Ho! A Study of Music in Decline* (1934), testimonio sorprendente de quien, receloso de la tendencias intelectualistas de ciertos compositores e inquieto ante el peligro de los nuevos medios de reproducción sonora, reacciona a la vez contra Elgar y contra los discípulos de Schoenberg, denunciando “el pastiche voluntario y estéril y la no menos vana concentración en los aspectos puramente mecánicos y objetivos del arte musical”.

Y es que el arte inglés de esta época contradictoria, en la que conviven sin demasiadas estridencias las novelas de P. G. Wodehouse y D. H. Lawrence, los lienzos de John Nash y Ivon Hitchens, las edificaciones de Charles Holden y Berthold Lubetkin y las partituras de Gustav Holst y Elisabeth Lutyens, no se entendería sin la presencia de ese manojo de raros y excéntricos que hicieron de su conducta a contracorriente –casi siempre asociada a una conversión religiosa, un compromiso político o una sexualidad *heterodoxa*– una auténtica forma de vida y cuya máxima representante sería la extravagante Edith Sitwell (1887-1964), figura imprescindible en las artes plásticas, la poesía y la música inglesas del siglo XX (ILUSTRACIÓN 1, p. 17) a la que Lewis consideraba su “enemiga favorita” y que Graves recordaría así: “Fue una sorpresa para todos, después de leer sus poemas violentamente vanguardistas, encontrarnos con una mujer amable, tranquila y hasta devota. Cuando nos visitaba pasaba todo el tiempo en el sofá bordando pañuelos”¹¹.

¹⁰ Cyril Connoly, *100 Key Books of the Modern Movement from England, France & America 1880-1950* (Londres, Allison & Busby Ltd., 1965).

¹¹ Robert Graves, *op. cit.*, p. 504.

Desconocidas casi por completo en los auditorios musicales de nuestro país, las obras incluidas en estos cuatro conciertos permiten corroborar que, aunque tarde y a su manera, las Islas Británicas supieron abrir los oídos a una modernidad que permitiría desterrar para siempre la etiqueta de “país sin música” que, desde 1914, les había adjudicado el crítico alemán Oscar Adolf Hermann Schmitz en su ensayo más célebre.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Malcolm Bradbury, “Writers of the Great War” y “The World of Bloomsbury”, en *The Atlas of Literature*, ed. Malcolm Bradbury, Londres, De Agostini, 1996.
- Susan Bradshaw, *Keyboard Music, Harmondsworth*, Penguin Books, 1972.
- David Cox, *English Chamber Music*, Harmondsworth, Penguin Books, 1957.
- Gérard Gefen, *Histoire de la musique anglaise*, París, Fayard, 1992.
- Peter Kidson, Peter Murray & Paul Thompson, *A History of English Architecture*, Harmondsworth, Penguin Books, 1965.
- Gillian Naylor (ed.), *Bloomsbury. The artists, authors and designers by themselves* (Londres, Pyramid, 1990).
- Kevin Power, *El Vorticismo*, Madrid, Revista *Poesía*, n° 9, 1980.
- Elizabeth Salter, *Edith Sitwell*, Londres, Bloomsbury Books, 1988.
- Richard Shone, *Bloomsbury Portraits*, Londres, Phaidon, 1976.
- Jean-Noël von der Weid, *La Musique du xx^e siècle*, París, Hachette, 2005.



ILUSTRACIÓN 1. Retrato de Edith Sitwell por Wyndham Lewis, 1923-35.
© Tate, London 2010: Presented by Sir Edward Beddington-Behrens 1943.

CONCIERTO INAUGURAL

Viernes, 5 de febrero de 2010. 20,00 horas

I

Frank Bridge (1879-1941)

Goldenhair

Dweller in my deathless dreams

Benjamin Britten (1913-1976)

On this island Op. 11

2. Now the leaves are falling fast

3. Seascape

Fish in the unruffled lakes

When you're feeling like expressing your affection

The red cockatoo

Sonnet XXX Op. 22 nº 3, de *Seven Sonnets of Michelangelo*

Wagtail and Baby Op. 52 nº 3, de *Winter Words*

Canticle I *My beloved is mine*, Op. 40

Lord Berners (1883-1950)

Dialogue between Tom Filuter and his Man, by Ned the

Dog Stealer

The Green-Eyed Monster, de *Three English songs*

Red Roses and Red Noses

Agustín Prunell-Friend, *tenor*

Chiky Martín, *piano*

En el heterogéneo marco de la producción musical inglesa gestada durante las cuatro primeras décadas de la pasada centuria, la figura de Frank Bridge ocupa un lugar, por muchos motivos, excepcional. Nacido en Brighton en 1879, sus primeros años de actividad musical se forjaron en la práctica instrumental antes que en la creación. Alumno de composición en el Royal College of Music londinense del prolífico Stanford –severo maestro asimismo de Vaughan Williams, Holst, Ireland, Bliss, Howells y Lambert, entre otros muchos–, Bridge ejerce como violinista y violista (en el Joachim y el English String Quartet; en la Orquesta del Queen’s Hall de Sir Henry Wood), como director de orquesta y pianista acompañante, al tiempo que sus primeras obras (breves piezas para piano, canciones y páginas de cámara), escritas aún en un lenguaje tardorromántico de tintes conservadores, en la línea posbrahmsiana heredada de su profesor, gozan del favor de un amplio público.

20

La aparición de huellas francesas, que acercan algunas de sus mejores páginas orquestales de vocación paisajística –*The Sea* (1910-11), *Summer* (1914-15), *Two Poems* (1915)– al refinado impresionismo *sui generis* de sus colegas Delius y Bax, dará paso, tras la dramática experiencia de la Primera Guerra Mundial, a un acercamiento al lenguaje expresionista centroeuropeo, en especial al practicado por Alban Berg, el más *romántico* de los compositores de la conocida trinidad vienesa. A su muerte en 1941, la popularidad de Bridge –denso, sombrío y atormentado en la mayor parte de su producción última– había declinado sin remisión. Su afán por superar la *insularidad* de sus raíces musicales, un hecho sin precedentes entre los músicos ingleses de su generación, gozó sólo del aprecio de unos pocos, acaso en primer lugar de su alumno Benjamin Britten, que inmortalizaría su nombre y su recuerdo a través de las emocionantes *Variations on a theme of Frank Bridge Op. 10* de 1937.

El legado compositivo de Bridge alcanza, en el catálogo efectuado por Paul Hindmarsh, la nada despreciable cifra

de 192 obras, que abarcan desde el *Trío para violín, violonchelo y piano n.º 1 H 1* (1900) hasta el *Allegro moderato H 192* (1940-41), único fragmento acabado –a falta sólo de los veinte últimos compases, completados por Anthony Pople a petición del Frank Bridge Trust– de una proyectada *Sinfonía para cuerdas* en tres movimientos que quedaría inconclusa a su muerte. En adición a este amplio corpus, dominado sin duda por la trascendencia de algunas de sus obras de cámara, orquestales y, en menor medida, pianísticas, la obra para voz y piano, si bien de menor relevancia estética, en modo alguno merece el olvido casi absoluto al que hoy parece relegada tanto por parte de públicos como de intérpretes.

Dos horas de música repartidas en cuarenta y cinco piezas, compuestas entre 1901 y 1925: éste sería el escueto balance numérico al que puede reducirse un corpus de incuestionable atractivo musical y no menor interés literario. Y es que ni siquiera cabe censurar a Bridge un gusto discutible en la elección de sus textos. Los mejores nombres de la poesía inglesa, desde el lejano Shakespeare hasta los contemporáneos Yeats y Joyce pasando por los románticos Coleridge, Shelley y Keats o los victorianos Tennyson y Arnold, a los que se suman el alemán Heine, el norteamericano Withman y el indio Tagore inspiraron a Bridge algunas de las más bellas canciones del repertorio británico de aquellos años.

La difícil competencia con el legado vocal britteniano –más popular, más accesible y rico en facetas, más moderno para la sensibilidad actual en sus contenidos argumentales–, la práctica ausencia de ciclos o colecciones –si descontamos las *Two Heine Songs* (1903) y las *Three Songs with viola* (1906-07)– que vertebran mínimamente un territorio casi ignoto y el todavía relativo desconocimiento que, fuera de Gran Bretaña, aqueja en términos generales a toda la obra de Bridge, que sólo en los últimos años comienza a salir del anonimato tras décadas de silencio, han contribuido indudablemente a esta desafección. Aunque

quizá la mayor culpa proceda del propio músico que, en la etapa decisiva de su radical evolución creadora producida tras el drama bélico, abandonó casi por completo un repertorio del que más de la mitad de las piezas que lo integran fue compuesta antes de 1908. En efecto, tras *Journey's End*, fechada en noviembre de 1925, Bridge deja de escribir canciones, lo que impide comprobar el impacto que sobre su escritura vocal hubiera significado el cambio de estilo operado en su producción orquestal y camerística a lo largo de sus últimos veinte años de vida.

Dweller in my deathless dreams es la última de las tres canciones inspiradas en textos de Rabindranath Tagore (los poemas 20, 29 y 30 de *The Gardener*, publicado en 1917 y dedicado a Yeats) que Bridge escribió entre enero de 1922 y junio de 1925. Aunque editados por separado en un período de tres años, *Day after Day*, *Speak to me, my love!* (datado en octubre de 1924) y *Dweller in my deathless dreams* constituyen una suerte de pequeño ciclo con cierta continuidad argumental: la de una imposible pasión amorosa en la que los protagonistas (la soprano en las dos primeras canciones; el tenor en la última) se muestran incapaces de expresar sus verdaderos sentimientos. Desprovista de la emoción y el desgarrar de las anteriores, *Goldenhair* es la única canción de Bridge compuesta sobre un poema de James Joyce (ILUSTRACIÓN 3, p. 65). Fechada en octubre de 1925, su delicado lirismo y la despreocupada fluidez de su acompañamiento pianístico, muy sensible a la estética impresionista, difícilmente recuerdan los ecos vieneses del contemporáneo *Cuarteto de cuerda n.º 3* (1925-26).

“¿Qué puerto ofrece a la paz seguro abrigo, / Lejos del furor de las olas y las tempestades?” En este postrer ruego de Peter Grimes, expresado poco antes de su irremediable hundimiento en el mar, podría muy bien encerrarse el significado último de la obra multiforme de Benjamin Britten, quien fuera y sigue siendo –como tantas veces se ha reiterado– el más importante compositor inglés desde los tiempos de Henry Purcell.

Antifascista en los años treinta, pacifista y objetor de conciencia, como Tippett, durante la Segunda Guerra Mundial –lo que forzará su marcha en 1939 a los Estados Unidos–, hombre de izquierdas y homosexual en la puritana sociedad inglesa de su tiempo, Britten constituye el más acabado ejemplo de músico incomprendido o, mejor dicho, mal e insuficientemente comprendido. Demasiado avanzado para el reaccionario *establishment* británico, imperdonablemente conservador para los guardianes de las esencias de la vanguardia postserial, el admirable y amplísimo legado del músico de Lowestoft (integrado por casi dos centenares de composiciones) podría quizá entenderse como el paradigma de un temperamento ecléctico sublimado a la categoría de arte supremo.

Desde sus primeras obras, Britten manifestó un sentido innato para la escritura vocal. Si su refinado instinto literario le hizo adueñarse con la misma idoneidad de los versos de Virgilio y Donne, Shakespeare y Racine, Blake y Pushkin, Verlaine y Rimbaud, Eliot y Auden o de las construcciones narrativas de Melville, Maupassant, James y Thomas Mann, el caleidoscópico bagaje estrictamente sonoro del músico permitió la milagrosa coexistencia de numerosas huellas claramente detectables: las estructuras formales isabelinas, la sutileza tímbrica y la expresividad mahlerianas, el soberano manejo de la prosodia de Mussorgsky, los colores y las armonías debussystas, la riqueza rítmica de Stravinsky, el coqueteo con la serie dodecafónica o cierta tensión expresionista inequívocamente bergiana (eco, acaso, del impacto que le provocara la escucha de *Wozzeck* en Viena) son algunas de las facetas de un estilo –por extraño que pueda parecer– espontáneo, directo y profundamente original.

La situación del individuo en el seno de una sociedad que le persigue en razón de su diferencia (*Peter Grimes*), la obsesión por la impureza y la decadencia o el omnipresente tema de la inocencia ultrajada, que marcarán obras como *The Rape of Lucretia*, *Billy Budd* o *Death in Venice*, sím-

bolos de ese imposible ideal de belleza y amor inviables en contextos históricos hostiles y una más o menos so- terrada pulsión homoerótica, localizable incluso en partituras no escénicas (*Les Illuminations, Seven Sonnets of Michelangelo...*) constituyen algunos de los pilares sobre los que Britten elaboró el discurso ético de sus más involu- dables composiciones. El universo perdido de la infancia, al que consagra piezas de extrema finura (*A Ceremony of Carols, Let's make an Opera, Noye's Fludde* o, sobre todas ellas, la ópera-miniatura *The Golden Vanity*), la represión sexual y la corrupción del alma infantil (*The Turn of the Screw*), el encanto onírico y la nostalgia de lo sobrenatural (*A Midsummer Night's Dream*), el horror ante la masacre bélica (*War Requiem*) o la inesperada amalgama del espí- ritu de las alegorías medievales y la gestualidad rigurosa- mente codificada del *Nô* japonés que vertebra las tres so- berbias "parábolas de iglesia" (y, en especial, la magistral *Curlew River*), son otros tantos testimonios que ayudan a explicar la vigencia de un legado musical particularmente rico y diverso.

La aportación de Britten al género de la canción para voz y piano (sustituido, en ocasiones, por la guitarra o el arpa o al que se añade la trompa como en el *Canticle III "Still falls the Rain"*) es, en el contexto general de su obra e incluso de modo más amplio en el panorama de la música inglesa del siglo xx, absolutamente decisiva. Más de un centenar de páginas de todos los tamaños y pretensiones se agolpan en su catálogo desde los juveniles ejemplos de comienzos de la década de los veinte hasta el postrer ciclo para tenor y arpa *A Birthday Hansel*, fechado en 1975, pocos meses antes de su muerte.

La amistad de Britten y el escritor Wystan Hugh Auden se remonta a julio de 1935, cuando trabajaron para la GPO Film Unit, organización dedicada a la elaboración de do- cumentales educativos. Junto al más ambicioso fruto tem- prano de su estrecha colaboración, el ciclo para voz y or-

questa *Our Hunting Fathers Op. 8*, fechado en la primavera de 1936, nacieron otras muchas canciones –la mayoría de ellas inéditas en vida del compositor– como la breve *When you're feeling like expressing your affection* (1936), cuya ligereza de trazo la emparenta con muchas páginas análogas de Cole Porter y Kurt Weill. No por casualidad esta canción es contemporánea de las cuatro *Cabaret Songs* (1937-39), también sobre textos de Auden y no publicadas hasta 1980.

Now the leaves are falling fast y *Seascape* constituyen los números segundo y tercero de los cinco que integran el ciclo *On this Island Op. 11*, compuesto por Britten a mediados de 1937 y estrenado por la soprano Sophie Wyss con el autor al piano en un concierto de música contemporánea organizado por la BBC en noviembre de ese año. El clima dominante, sereno y contemplativo, y sus armonías claras revelan, según Goubault, la influencia del Stravinsky neoclásico de *Apollon Musagète*, *Perséphone* y *Oedipus Rex*. Melancolía y excitación se suceden en la clara secuencia en arco que describe *Now the leaves are falling fast*. En *Seascape*, su atmósfera agitada la determina el fluido acompañamiento del teclado, intensificado en su sección central a semejanza del reflujo de la marea.

De líneas extremadamente delicadas, *Fish in the unruffled lakes* (1938), extraída del libro de Auden *Look, Stranger!*, destaca por su cristalino acompañamiento pianístico, evocador –como en *Seascape*– del ondulante movimiento acuático. Inédita hasta 1994, *The red cockatoo* (1938), sobre un texto humorístico de Waley, pertenece al conjunto de canciones más desconocidas de Britten, del que forman parte páginas aisladas de diversa procedencia como *A Poison Tree*, *Cradle Song*, *Not even summer yet*, *Wild with passion*, *If thou wilt ease thine heart* o *Um Mitternacht*, algunas de ellas pensadas para formar parte de ciclos de los que posteriormente fueron descartadas.

Por el contrario, *Sonnet xxx* pertenece a una de las colecciones más difundidas de su autor, los *Seven Sonnets of Michelangelo Op. 22*, primer ciclo compuesto expresamente para su compañero de por vida, el tenor Peter Pears. Concluido en octubre de 1940, durante el exilio estadounidense, y estrenado en el Wigmore Hall de Londres por el dúo Pears-Britten en septiembre de 1942, este ciclo manifiesta por vez primera las tendencias cosmopolitas del músico y su facilidad para trasladar al pentagrama los más diversos idiomas. Además, como apunta Fleury, “el tema del amor homosexual, tan querido del poeta italiano, coincide exactamente con el tono del idilio que el músico iniciaba entonces con Peter Pears”. Tercera pieza de la serie, *Veggio co’bei vostri occhi*, cuyos versos se cuentan entre los más bellos de la poesía lírica del siglo XVI, sobresale por la atmósfera extática y la sobriedad y atemperada calidez de su línea melódica, traductora de la enfebrecida exaltación amorosa del octogenario artista italiano hacia el joven Tommaso Cavalieri.

Canticle I Op. 40 inaugura en septiembre de 1947 la colección de cinco cánticos compuestos por Britten entre esa fecha y 1974. Un ciclo de carácter religioso que se desarrolla a caballo entre la canción, la cantata y la ópera en miniatura pues las plantillas vocales oscilan entre una voz (*Canticles I, III y V*), dos (*II*) o tres voces (*IV*) con piano (*I, II y IV*), trompa y piano (*III*) o arpa (*V*). *My beloved is mine* –el más breve, junto con el quinto, de los cinco cánticos– está escrito para voz de tenor (la de Pears) y piano sobre el poema de Francis Quarles (1592-1644) *A Divine Rapture*, suerte de meditación o paráfrasis sobre un fragmento del *Cantar de los Cantares*: “Mi amado es mío y yo soy suya”. Britten dedicó la obra a Dick Sheppard (1880-1937), antiguo párroco de la conocida iglesia londinense de St-Martin-in-the-Fields, pacifista y fundador de la Peace Pledge Union. Compuesto como homenaje a Sheppard en el décimo aniversario de su muerte, *Canticle I* se divide en cuatro secciones: la primera es un andante dominado por el oscilante ritmo de barcarola del teclado; un breve reci-

tativo precede a un pasaje más animado en estilo imitativo que conduce a la dulce y reposada sección conclusiva, reminiscente del episodio inicial. Britten y Pears estrenaron la obra en el Central Hall de Westminster el 1 de noviembre de 1947.

Wagtail and Baby es la tercera de las ocho canciones de que consta el ciclo *Winter Words*, inspirado en la recopilación de poemas de Thomas Hardy publicada en 1928 con idéntico título. Fechado en 1953, cuando Britten trabajaba en su ópera *The Turn of the Screw*, *Winter Words* comparte con ésta –aun con excepciones como la que nos ocupa, subtitulada *A satire*, y entre giros arcaizantes y ecos de un folclore idealizado– la misma atmósfera sombría, amarga y concentrada y una escritura que, sin alterar su economía de medios, no merma en absoluto su impacto dramático, basado en un discurso común: el conflicto entre la corrupción de los adultos y la inocencia infantil.

Si Edith Sitwell (ILUSTRACIÓN 1, p. 17) hubiera decidido esbozar el perfil de un compositor en su tan divertida como estrafalaria colección de retratos *The english eccentrics* (1933), no cabe duda de que ese honor hubiera recaído en alguien probablemente muy parecido a Lord Berners. El Muy Honorable Sir Gerald Hugh Tyrwhitt-Wilson, decimocuarto barón Berners, constituye sin duda una de las personalidades más pintorescas y refrescantes surgidas en la música inglesa de la primera mitad del siglo xx. Nacido en 1883 en Apley Park, cerca de Bridgnorth, Shropshire, educado en Eton y posteriormente en Dresde, Viena, Francia e Italia, culto, políglota y exquisito, Berners ejerce como agregado honorífico en las embajadas británicas de Constantinopla y Roma hasta que abandona el servicio diplomático –que nunca tomó demasiado en serio– al heredar, a la muerte de su tío, el título de barón y, con él, un buen número de posesiones en la campiña inglesa, donde pasará el resto de sus días como cumplido terrateniente hasta su muerte en 1950.

Pero tras esta ortodoxa fachada de ostentosa y un tanto pintoresca respetabilidad se escondía una sorprendente capacidad creadora que haría de Lord Berners mucho más que un cultivado diletante. Pintor y escritor –autor de seis novelas breves, publicadas entre 1936 y 1941 (en una de ellas, *Far from the madding War*, se autocaricaturizaba como Lord FitzCricket) y tres volúmenes de memorias, dos de ellos editados en 1934 y 1945–, su vocación musical fue alentada por Casella y Stravinsky, que le reconoció como poseedor de “un talento único”. Extravagante y deliciosamente provocador –es revelador el retrato pintado por Gregorio Prieto que lo muestra con boina roja, pajarita y guantes amarillos, sosteniendo en su regazo un enorme pez dorado, bajo su divisa nobiliaria “Le bon temps viendra” (ILUSTRACIÓN 2, p. 31)–, tan pronto instalaba una espineta en su Rolls-Royce como pintaba los pichones de su residencia de Faringdon House con todos los colores del arco iris (y la ayuda de un tinte inofensivo que le proporcionaba Vera Sudeikina, futura esposa de Stravinsky).

Si las primeras obras de Berners, las compuestas entre 1915 y 1925, le situaron a la vanguardia de la música inglesa de su tiempo –a la vez que procuraron a su autor el sobrenombre de “our futurist peer” (nuestro par futurista)–, el talante burlón e iconoclasta del aristócrata compositor se refleja en piezas como la *Fantaisie espagnole* (1918-19), tríptico orquestal dedicado a Malipiero que constituye una verdadera antología satírica de todos los tópicos musicales españoles e hispanoamericanos, pero especialmente en muchos de sus títulos pianísticos, miniaturas llenas de humor que le valieron el apodo de “Satie inglés”. Entre ellas, *Dispute entre le Papillon et le Crapaud* (1915), que incluye una detallada narración en francés a semejanza de los *Sports et Divertissements* del autor de *Parade*; *Le poisson d'or* (1915), dedicado a Stravinsky, cuya partitura ilustrada por Natalia Gontcharova iba precedida de un poema del músico, también en francés, en el que se describe a un solitario y abatido pez dorado que describe círculos en su pecera; *Fragments psychologiques* (1916), tríptico que

compendia sus recursos instrumentales –estilo agresivo con obsesivos *ostinati* y amplias expansiones dinámicas que desembocan en una especie de *sprechgesang* instrumental– y las irónicas y ocasionalmente disonantes *Trois petites marches funèbres (Pour un homme d'État, Pour un canari, Pour une tante à heritage)* del mismo año.

Aunque el triunfo popular y los mejores logros musicales de Berners pertenecen al terreno coreográfico. En 1926, durante la temporada londinense de los *Ballets Russes*, Diaghilev decide encargar un ballet a un músico inglés; acude a Sacheverell Sitwell, el miembro más joven de la familia literaria que domina entonces la vanguardia artística de la ciudad y, tras rechazar a su protegido Walton, se inclina por Berners. Nace así *The Triumph of Neptune*, estrenado el 3 de diciembre de ese año con coreografía de Balanchine, en el que Serge Lifar interpretaba a Tom Tug, el marinero que contempla el país de las Hadas a través de un telescopio mágico. *Luna Park*, segundo ballet de Berners, fue compuesto en 1930 sobre argumento de Boris Kochno y coreografía de Balanchine. Pero su definitiva consagración llega con *Wedding Bouquet*, inspirado en Gertrude Stein. Concebido como ballet coral al modo de *Les Noces* stravinskyanas –la acción se desarrolla en el jardín de una granja cercana a Bellay, donde se realizan los preparativos para un festejo nupcial–, su estreno corre a cargo de la compañía Sadler's Wells, el 27 de abril de 1937, con escenografía y figurines del propio Berners y coreografía de Frederick Ashton. De 1939 es *Cupid and Psyche*, basado en la versión de Apuleyo de la leyenda griega; Ashton y Berners acercan la historia a la actualidad de modo que Júpiter aparece descrito como un líder fascista que marca el paso de la oca y saluda a la manera de Mussolini. *Les Sirènes* (1946), su quinto y último ballet, reúne a Frederic Ashton y Cecil Beaton para un divertimento ambientado en la playa de Trouville donde se dan cita personajes como La Bella Otero, un Tenor o un Marajá. A ritmo de farrucas, mazurcas y habaneras, Berners rinde aquí homenaje con idéntico desenfado a *La*

mer de Debussy, los valeses de Waldteufel o la atmósfera despreocupada de Les Six.

Las quince canciones compuestas por Lord Berners recorren toda su producción, desde el temprano *Lieder Album* (1913-18) sobre poemas de Heine, en el que brillan ya su ironía y sarcasmo habituales, hasta la cabaretera *Come on Algernon* (1944), destinada a la película *Champagne Charlie* de Alberto Cavalcanti, cineasta con el que Berners colaborará tres años después en la banda sonora de su *Nicholas Nickleby*. *The Green-Eyed Monster*, sobre un poema de E. L. Duff, cuyo título empleará el músico para un capítulo de su primera novela, *The Camel* (1936), es la tercera y última canción del ciclo *Three English Songs*, fechado en 1920. Su estilo ligero contrasta con el mayor dramatismo de la pieza central del tríptico, *The Lady Visitor in the Pauper Ward*, sobre poema de Robert Graves, al tiempo que anticipa el tono frívolo de la posterior *Red Roses and Red Noses*.

Tan breve como la anterior, *Dialogue between Tom Filuter and his Man, by Ned the Dog Stealer*, de 1921, es un excelente ejemplo de la habilidad de Berners para el pastiche y la parodia. El trivial y anónimo texto apareció publicado en un panfleto de 1903 recogido por el músico, que cambió el término *Flinter* por *Filuter*, en referencia al término francés *filouter* (escamotear, estafar, hacer trampas). Si la música, bajo su engañoso aspecto cuasi folclórico, amalgama referencias modales y cromatismos, el larguísimo título parece evocar, de nuevo, las disparatadas nomenclaturas de Satie.

Tras un silencio vocal de casi dos décadas, en 1940 Berners escribe la letra y la música de una encantadora canción, *Red Roses and Red Noses*, para la que dibuja una portada en la que unas narices provistas de alas revolotean hasta encontrarse sobre las palabras "Lord Berners". El poema, publicado en la antología infantil *Look, the Sun!* compilada por Edith Sitwell en 1941 y escrito inmediatamente antes

de su última novela, *The Romance of a Nose*, fantasía sobre la transformación efectuada en la nariz de Cleopatra por un escultor de Tebas, fue dedicado por Berners “a una joven dama que expresó el deseo de que, cuando muriera, se esparcieran rosas rojas sobre su tumba”.

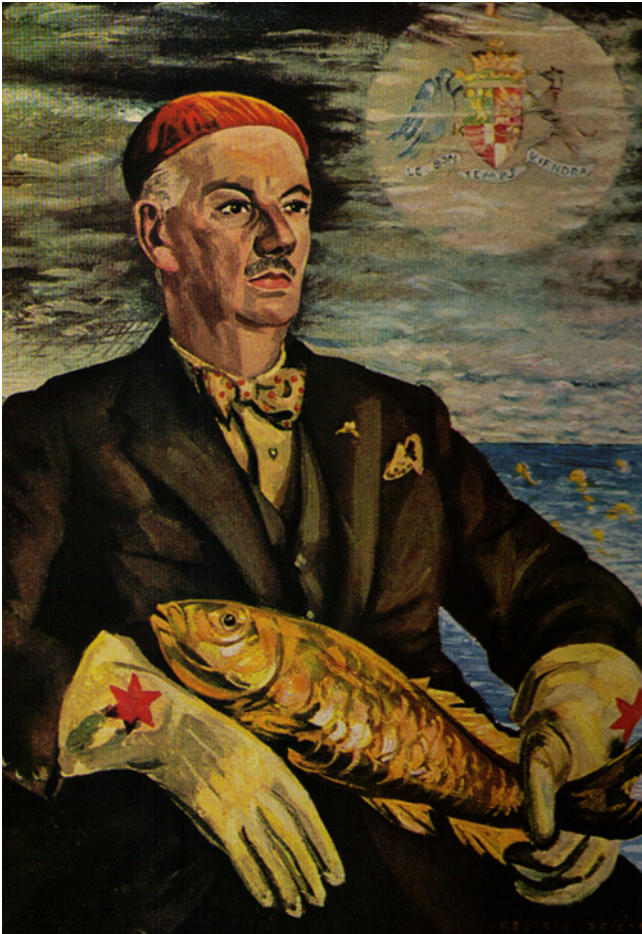


ILUSTRACIÓN 2. Retrato de Lord Berners realizado por el pintor español Gregorio Prieto.

TEXTOS DE LAS OBRAS

FRANZ BRIDGE

Goldenhair (James Joyce)

Lean out of the window,
goldenhair,
i heard you singing
a merry air.

My book is closed;
i read no more,
watching the fire dance
on the floor.

32

I have left my book,
i have left my room,
for I heard you singing
through the gloom,

Singing and singing
a merry air.
Lean out of the window,
goldenhair.

Dweller in my deathless dreams (Rabindranath Tagore)

You are the evening cloud
floating in the sky of my dreams.
I paint you and fashion you
ever with my love longings.
You are my own, my own,
dweller in my endless dreams!

Your feet are rosy-red
with the glow of my heart's desire,
gleaner of my sunset songs!
your lips are bitter-sweet

Cabellos de oro

*Asómate a la ventana,
cabellos de oro,
te escuché cantar
una alegre melodía.*

*Mi libro está cerrado;
he dejado de leer,
viendo danzar el fuego
sobre el suelo.*

*He dejado mi libro,
he dejado mi habitación,
pues te escuché cantar
en la penumbra.*

*Cantando y cantando
una alegre melodía.
Asómate a la ventana,
cabellos de oro.*

Moradora de mis sueños inmortales

*Eres la nube del atardecer
que flota en el cielo de mis sueños.
Te pinto y te diseño
con el deseo dentro de mi corazón.
¡Eres mía, sólo mía,
moradora de mis sueños eternos!*

*Tus pies son de un rojo rosado
teñidos por el ardor de mi deseo,
a ti dedico mis canciones vespertinas!
tus labios llevan el sabor agridulce*

with the taste of my wine of pain.
You are my own, my own,
dweller in my lonesome dreams!

With the shadow of my passion
have I darkened your eyes,
Haunter of the depth of my gaze!
I have caught you and wrapt you,
my love, in the net of my music.
You are my own, my own,
Dweller in my deathless dreams!

BENJAMIN BRITTEN

On this Island Op. 11

34

2. Now the leaves are falling fast (Wystan Hugh Auden)

Now the leaves are falling fast,
nurse's flowers will not last;
nurses to the graves are gone,
and the prams go rolling on.

Whisp'ring neighbours, left and right,
pluck us from the real delight;
and the active hands must freeze
lonely on the sep'rate knees.

Dead in hundreds at the back
follow wooden in our track,
arms raised stiffly to reprove,
in false attitudes of love.

Starving through the leafless wood
trolls run scolding for their food;
and the nightingale is dumb,
and the angel will not come.

*de mi vino del dolor.
¡Eres mía, sólo mía,
moradora de mis sueños solitarios!*

*Con la sombra de mi pasión
he oscurecido tus ojos,
Te llevo siempre en lo profundo de mi mirada!
Te he atrapado y te he envuelto,
amor mío, en la red de mi música.
¡Eres mía, sólo mía,
La única moradora de mis sueños inmortales!*

Ahora las hojas caen veloces

*Ahora las hojas caen veloces,
las flores de la niñera durarán poco,
las niñeras han ido a sus tumbas,
y los cochecitos de niño siguen rodando.*

*Vecinos que susurran a izquierda y derecha
nos apartan del verdadero deleite,
y las manos vigorosas deben congelarse
solitarias sobre las rodillas separadas.*

*Cientos de muertos nos siguen firmes
con los brazos rígidos,
y alzados para protestar,
en falsas actitudes de amor.*

*Hambrientos a través del deshojado bosque,
los troles corren rezongando por su comida,
el ruiseñor enmudece,
y el ángel no vendrá.*

Cold, impossible, ahead
lift's the mountain's lovely head
whose white waterfall could bless
travellers in their last distress.

3. Seascape (Wystan Hugh Auden)

Look, stranger, at this island now
the leaping light for your delight discovers,
stand stable here
and silent be,
that through the channels of the ear
may wander like a river
the swaying sound of the sea.

Here at the small field's ending pause
where the chalk wall falls to the foam and its tall ledges
oppose the pluck
and knock of the tide,
and the shingle scrambles after the sucking surf,
and a gull lodges
a moment on its sheer side.

Far off like floating seeds the ships
diverge on urgent voluntary errands,
and the full view
indeed may enter
and move in memory as now these clouds do,
that pass the harbour mirror
and all the summer through the water saunter.

Fish in the unruffled lakes (Wystan Hugh Auden)

Fish in the unruffled lakes
their swarming colours wear,
swans in the winter air
a white perfection have,
and the great lion walks
through his innocent grove;
lion, fish and swan

*Fría, imposible, delante
se alza la bella cima de la montaña
cuya blanca cascada podría bendecir
a los viajeros en su última penuria.*

Marina

*Mira, extranjero, esta isla que ahora
la luz saltarina desvela para tu deleite,
quédate aquí tranquilo
y callado,
para que por los canales de tu oído
pueda fluir errante como un río
el ruido oscilante del mar.*

*Aquí en el límite del pequeño campo
donde el acantilado calizo cae sobre la espuma
y sus altas cornisas combaten
el golpe y arrastre de la marea,
y los guijarros ruedan con barullo tras la retirada de la ola,
y la gaviota se coloca
un momento sobre la parte escarpada.*

*Allá a lo lejos, cual semillas flotantes, los barcos
separan sus rumbos urgentes y voluntarios,
y toda esta visión
quizás pueda penetrar
y viajar en el recuerdo al igual que las nubes,
que ahora dejan atrás el espejo del puerto
y que durante todo el verano pasean por el mar.*

Los peces en los lagos serenos

*Los peces en los lagos serenos
llevan su enjambre de colores,
los cisnes en el aire del invierno
tienen una blanca perfección,
y el gran león camina
por su inocente bosquecillo;
león, pez y cisne*

act, and are gone
upon Time's toppling wave.

We, till shadowed days are done,
we must weep and sing
duty's conscious wrong,
the Devil in the clock,
the goodness carefully worn
for atonement or for luck;
we must lose our loves,
on each beast and bird that moves
turn an envious look.

Sighs for folly done and said
twist our narrow days,
but I must bless, I must praise
that you, my swan, who have
all gifts that to the swan
impulsive Nature gave,
the majesty and pride,
last night should add
your voluntary love.

When you're feeling like expressing your affection

(Wystan Hugh Auden)

When you're feeling like expressing your affection
for someone night and day,
take up the phone and ask for your connection,
we'll give it right away.
Eve or Adam, anyone you ask for
we'll find somehow.
sir or madam, if you get a taste for
Paris, Berlin, Moscow,
enter any telephone kiosk
o, have your say,
press button A,
here's your number now.

*actúan y se alejan
sobre la ola moribunda del Tiempo.*

*Hasta que se acaben los sombríos días,
hemos de gemir y cantar
el agravio consciente del deber,
el Diablo en el reloj,
la bondad llevada con cuidado
por expiación o por suerte;
debemos perder nuestros amores,
sobre cada fiera y pájaro que se mueva
volver una mirada envidiosa.*

*Suspiros por tonterías dichas y hechas
retuercen nuestros días escasos,
mas yo debo bendecir, debo alabar
que tú, cisne mío, que tienes
todos los dones que al cisne
concedió la impulsiva Naturaleza,
la majestad y el orgullo,
la pasada noche añadieras
tu voluntario amor.*

Cuando quiera expresar su afecto

*Cuando usted quiera demostrar su cariño
por alguien día y noche,
coja el teléfono y pida línea,
se la daremos inmediatamente.
Eva o Adán, quienquiera que solicite
lo encontraremos de un modo u otro.
Señor o señora, si le apetece
París, Berlín, Moscú,
entre en cualquier cabina
diga algo,
pulse la tecla A,
conectándole con su número.*

The red cockatoo (Arthur Waley)

Sent as a present from Annam
a red cockatoo.
Colour'd like the peachtree blossom,
speaking with the speech of men.
And they did to it what is always done
to the learned and eloquent.
They took a cage with stout bars
and shut it up inside.

Seven Sonnets of Michelangelo

3. Soneto XXX (Michelangelo Buonarroti)

Veggio co' bei vostri occhi un dolce lume,
che co' miei ciechi già veder non posso;
porto co' vostri piedi un pondo addosso,
che de' mie zoppi non è già costume.
Volo con le vostr'ale senza piume;
col vostr'ingegno al ciel sempre son mosso;
dal vostr'arbitrio son pallido e rosso,
freddo al sol, caldo alle più fredde brume.
Nel voler vostro è sol la voglia mia,
i mie' pensier nel vostro cor si fanno,
nel vostro fiato son le mie parole.
Come luna da sè sol par ch'io sia;
chè gli occhi nostri in ciel veder non sanno
se non quel tanto che n'accende il sole.

Winter Words

3. Wagtail And Baby (Thomas Hardy)

A baby watched a ford, whereto
a wagtail came for drinking;
a blaring bull went wading through,
the wagtail showed no shrinking.

A stallion splashed his way across,
the birdie nearly sinking;
he gave his plumes a twitch and toss,
and held his own unblinking.

La cacatúa roja

*Una cacatúa roja enviada
como regalo desde Annam.
Del color de la flor del pérsico,
capaz de usar el lenguaje humano.
Y le hicieron lo que siempre se hace
con los cultos y elocuentes.
Cogieron una jaula con fuertes
barrotes y la encerraron dentro.*

Soneto XXX

*Veo con vuestros bellos ojos una dulce luz
que con los míos ciegos ver ya no puedo;
llevo con vuestros pies un peso encima,
que con los míos cojos ya no podría.
Vuelo con vuestras alas sin plumas;
con vuestro ingenio al cielo siempre aspiro;
por vuestro arbitrio estoy pálido y rojo,
frío al sol, caliente entre las más frías brumas.
Sólo en vuestro querer habita el mío,
mis pensamientos se hacen en vuestro corazón,
en vuestro aliento viven mis palabras.
Como una luna solo me parece ser,
que nuestros ojos en el cielo no saben ver
sino sólo aquello que ilumina el sol.*

El gorrión y el bebé

*Un bebé miraba un charco
al que llegó un gorrión a beber;
un toro a la carga pasó por encima,
pero el gorrión ni se inmutó.*

*Un caballo pasó chapoteando,
y casi ahogó al pajarito;
pero éste se sacudió las plumas
y continuó firme sin pestañear.*

Next saw the baby round the spot
a mongrel slowly slinking;
the wagtail gazed, but faltered not
in dip and sip and prinking.

A perfect gentleman then neared;
the wagtail, in a winking,
with terror rose and disappeared;
the baby fell a-thinking...

Canticle I My beloved is mine (Francis Quarles)

Ev'n like two little bank divided brooks
that wash the pebbles with their wanton streams,
and having ranged and searched a thousand nooks
meet both at length at silver breasted Thames
where in a greater current they conjoin,
so I my best beloved's am, So he is mine!

42

Ev'n so we met; and after long pursuit,
ev'n so we joined. We both became entire.
No need for either to renew a suit
for I was flax, and he was flames of fire.
Our firm united souls did more than twine.
So I my best beloved's am, So he is mine.

If all those glittering monarchs, that command
the servile quarters of this earthly ball
should tender in exchange their shares of land
i would not change my fortunes for them all;
their wealth is but a counter to my coin:
the world's but theirs; But my beloved's mine.

Nor time, nor place, nor chance, nor death
can bow my least desires unto the least remove.
He's firmly mine by oath, I his by vow.
He's mine by faith and I am his by love,
he's mine by water, I am his by wine:
thus I my best beloved's am, Thus he is mine.

*Luego el bebé vio cerca del lugar
a un perro acercándose lentamente;
el gorrión lo miró, pero siguió
bañándose, bebiendo y acicalándose.*

*Entonces se acercó un perfecto caballero;
el gorrión bruscamente
se echó a volar aterrorizado y desapareció;
el bebé se quedó pensando...*

Mi amado es mío

*Como dos pequeños arroyos separados por la orilla
que van lavando guijarros con sus corrientes desnudas,
y tras recorrer y rebuscar por miles de recovecos
por fin se encuentran en el Támesis de pecho plateado
donde ambos se unen en una corriente mayor,
asimismo, mi amado es mío y yo soy suyo.*

*Nos conocimos; y tras larga búsqueda,
nos unimos. Ambos nos convertimos en uno.
Sin necesidad de volver a cortejar,
ya que yo era lino, y él llamas de fuego.
Nuestras firmes almas unidas se entrelazaron.
Asimismo, mi amado es mío y yo soy suyo.*

*Si todos esos monarcas relucientes que gobiernan
todos los lugares serviles de este mundo
me ofrecieran a cambio todas sus tierras,
yo no cambiaría mi fortuna por la de ninguno de ellos;
su riqueza no es nada comparada con la mía:
el mundo es suyo; pero mi amado es mío.*

*Ni el tiempo, ni el lugar, ni el azar, ni la muerte
pueden doblegar o acabar con mis más mínimos deseos.
Él es mío firmemente en juramento, yo prometido suyo
él es mío a través de la fe y yo suyo a través del amor,
él es mío a través del agua, yo suyo a través del vino:
así, mi amado es mío y yo soy suyo.*

He is my altar, I his holy place,
i am his guest and he my living food.
I'm his by penitence, he mine by grace,
i'm his by purchase, he is mine by blood.
He's my supporting elm and I his vin.
Thus I my best beloved's am, Thus he is mine.

He gives me wealth: I give him all my vows:
i give him songs, he gives me length of days.
With wreaths of grace he crowns my longing brows
and I his temples with a crown of praise,
which he accepts: an everlasting sign
that I my best beloved's am, That he is mine.

LORD BERNERS

44

**Dialogue Between Tom Filuter And His Man, by Ned the
Dog Stealer** (Lord Berners)

Dick! said he. What? said he.
Fetch me my hat, said he;
to Timahoe, says he;
to buy the Fair, says he;
and all that's there, says he.

Arrah! *Pay what you owe!* said he;
and *then* you may go, says he;
to Timahoe, says he;
to buy the Fair, says he;
and all that's there, says he.

Well, by this and by that, says he;
Dick! *Hang up my hat!* Says he.

Él es mi altar, yo su lugar sagrado,
yo soy su huésped y él mi sustento.
Yo soy suyo por la penitencia, él mío por la gracia,
soy suyo por contrato, él mío a través de la sangre.
Él es mi olmo de apoyo y yo su viña.
Así, mi amado es mío, y yo soy suyo.

Él me da riquezas: yo le doy todos mis votos:
le doy canciones, él alarga mis días.
Con guirrnaldas de gracia él corona mi frente ansiosa
y yo sus sienes con una corona de alabanza,
la cual acepta: una señal eterna
de que mi amado es mío, y yo soy suyo.

***Diálogo entre Tom Filuter y su empleado, por Ned
el ladrón de perros***

¡Dick!, dijo él. ¿Qué? dijo él.
Tráeme mi sombrero, dijo él;
para ir a Timahoe, dice él;
a comprar a la Feria, dice él;
y todo lo que hay allí, dice él.

¡Eh! ¡Paga antes lo que debes! Dijo él;
y entonces podrás ir, dice él;
a Timahoe, dice él;
a comprar a la Feria, dice él;
y todo lo que hay allí, dice él.

Bueno, si es así, dice él;
¡Dick!; Vuelve a colgar mi sombrero! Dice él.

Three English songs

The Green-Eyed Monster (E. L. Duff)

James gave Elizabeth a Dodo,
he only *offered* one to me.
A lovely lemon-coloured Dodo,
with the greenest eyes that you could wish to see.

Now it isn't that I'm doubting if James loves me,
i know that he would ask me out to tea,
but he *did* give Elizabeth a Dodo
while he only *offered* one to me.

Red Roses And Red Noses (Lord Berners)

Some people praise red roses
but I beg leave to say
that I prefer red noses ---
red noses are so gay.

À Kempis says we must not cling
to things that fade away.
Red noses last a lifetime
red roses but a day.

Red roses blow but thrice a year,
in June, July and May.
But those who have red noses
can blow them every day.

El monstruo de ojos verdes

*James le dio a Elizabeth un pájaro Dodo,
pero a mí sólo me ofreció uno.*

*Un bonito Dodo de color limón,
con los ojos más verdes que hayas visto nunca.*

*Y no es que yo dude si James me quiere,
ya sé que me invitaría a tomar el té,
pero le dio un Dodo a Elizabeth
mientras que a mí sólo me ofreció uno.*

Rosas rojas y narices rojas

*Hay gente que elogia las rosas rojas
pero pido permiso para decir
que yo prefiero las narices rojas---
las narices rojas son tan alegres.*

*De Kempis dice que no nos debemos aferrar
a las cosas perecederas.
Las narices rojas duran toda una vida
pero las rosas rojas apenas un día.*

*Las rosas rojas florecen tres veces al año
en junio, julio y mayo.
Pero los que tienen narices rojas
pueden sonárselas todos los días.*

AGUSTÍN PRUNELL-FRIEND

Tenor tinerfeño afincado en Londres, es uno de los más destacados cantantes en repertorio barroco-clásico y concertístico. Ha actuado en el Teatro Real, La Fenice, Covent Garden, Ópera de Roma, Salle Pleyel de París, Accademia Santa Cecilia de Roma, Wigmore Hall, Royal Festival Hall, Laiezsalle Hamburg y Opera New Zealand. Además de las mejores orquestas y batutas españolas, colabora con la Rundfunkorchester Berlin, Filarmónica de Bergen, Dresden Philharmonie, Nazionale della RAI, Sinfónica de México, Barroca de Venecia, Cámara de Toulouse y Los Angeles Philharmonic, trabajando con directores como Sir Neville Marriner, Rafael Frühbeck de Burgos, Esa Pekka-Salonen, Gunter Herbig, Enrique Bátiz o Alberto Zedda.

Proyectos recientes y futuros incluyen *Midsummer Night's Dream* de Britten en el Concertgebouw de Amsterdam; Gala Inaugural de Los Angeles Philharmonic y Pekka-Salonen en el Walt Disney Hall; *Pasión de San Juan* con Frans Brüggen; *Jephtha* de Haendel con la Akademie für alte Musik y Collegium Gent; *Orfeo* de Monteverdi con Les Arts Florissants y William Christie en el Teatro Real; *Requiem* de Berlioz con Frühbeck de Burgos en Dresde; *Mesías* con Alan Curtis; *Carmina Burana* con Paul McCreech; *War Requiem* con la Oslo Philharmonic; y *Saul* de Testi en el Festival Sferisterio de Macerata y Opera di Roma. El año pasado inauguró el ciclo dedicado a Albéniz en el Teatro Real con un recital de Lied junto al pianista Graham Johnson.

CHIKY MARTÍN

Nace en Madrid, en cuyo Real Conservatorio Superior de Música estudia piano con los maestros María Teresa Fuster y Pedro Lerma, obteniendo el Premio Extraordinario Fin de Carrera.

Tiene la oportunidad de trabajar con Rosa Sabater, María Curccio, Christopher Elton y Josep Colom en diferentes cursos de interpretación y música de cámara, aunque su verdadera formación camerística le viene de la mano de Félix Lavilla, con quien mantiene una estrecha vinculación.

Ha ofrecido gran número de recitales y conciertos en colaboración con prestigiosos intérpretes: Teresa Berganza, María Orán, Marcial Cervera, Aurora Nátola-Ginastera, Reine Flachot, Carlos Prieto, Michele Arrignon, María José Montiel, Gabriel Croitoru, Agustín Prunell-Friend, Ana Häslér, Asier Polo, María Rodríguez, etc...

Ha actuado en el Auditorio Nacional de Música de Madrid y para las Sociedades Filarmónicas de Las Palmas, Oviedo, Zaragoza, La Coruña, Ciclo de Cámara y Polifonía, Ciclos de Música de Cámara de la Fundación Juan March, Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, Teatro Real de Madrid, Palau de la Música de Valencia y en Lisboa, Stuttgart, Berlín, Estambul, México, Panamá, Melbourne, Freiburg, Varsovia, San Petersburgo...

Realiza una gira de recitales por Australia, junto a Teresa Berganza, que culmina con un memorable concierto en la "Sydney Opera House".

Con María Orán ha grabado para EMI dos CD's con la *Obra Integral para canto y piano* de Antón García Abril, recibidos con entusiasmo por público y crítica.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 10 de febrero de 2010. 19,30 horas

I

Alexander Goehr (1932)

Fantasía para clarinete y piano Op. 3

I

II

III

Humphrey Searle (1915-1982)

Fantasía para violonchelo y piano Op. 57

Variación 1. Moderato

Variación 2

Variación 3

Variación 4

Variación 5. Piu mosso

Variación 6. Allegro

Variación 7. Adagio molto

Variación 8. Presto

Cadenza. Lento

Benjamin Frankel (1906-1973)

Trío para clarinete, violonchelo y piano Op. 10

Andante tranquillo

Allegro

Andantino dolente

Allegro moderato

II

Elisabeth Lutyens (1906-1983)

Trío para clarinete, violonchelo y piano Op. 135

I. Prelude

II

III

IV

Alan Bush (1900-1995)

Three Râga Melodies Op. 59, para violín solo

Himavirdani Raga

Nadatha-Rangini Raga

Garndavirdani Raga

Hugh Wood (1932)

Trío para violín, violonchelo y piano Op. 24

I. Allegro appassionato

II. Adagio molto calmo e mesto

III. Vivace scherzando e capriccioso, sempre soto voce

LONDON SINFONIETTA

Clio Gould, *violín*

Timothy Gill, *violonchelo*

Mark van de Wiel, *clarinete*

John Constable, *piano*

Las seis obras que integran el segundo concierto del ciclo se mueven en un arco temporal bastante amplio, comprendido entre 1940 (fecha del *Trío* de Frankel) y 1984, año en el que Wood data el suyo. Lo reducido de sus duraciones –que en las más extensas (las obras de Frankel y Wood) no supera los veinte minutos– y de sus plantillas –un instrumento en el caso de Bush, dos (Goehr, Searle) y tres (Frankel, Lutyens y Wood)– no impedirá reconocer los rasgos distintivos y contrastar las diversas escrituras de sus autores, a caballo entre el persistente eco de la tradición y la ruptura que supone la adopción del lenguaje dodecafónico. Escucharemos, incluso, alusiones a antiguas culturas musicales de tradición extraeuropea.

En el caso de Alexander Goehr, nacido en Berlín en 1932, las referencias a la Escuela de Viena asoman –podría decirse– desde su misma cuna pues su padre, el director de orquesta Walter Goehr (1903-1960), que sólo un año después del nacimiento de su hijo se vio forzado a abandonar la Alemania nazi debido a su ascendencia judía, había sido alumno de Schoenberg en la Academia Prusiana de las Artes berlinesa. Ya en Inglaterra, Alexander Goehr estudia composición con Richard Hall en Manchester donde, en compañía de Harrison Birtwistle, Peter Maxwell Davies, Elgar Howarth y John Ogdon, funda en 1953 el New Music Manchester Group. Al desarrollo musical del joven Goehr contribuye también su estancia en París durante el curso 1955-56 y las enseñanzas recibidas de Messiaen e Yvonne Loriod, que le instruye en el manejo del contrapunto, y, en menor medida, de Pierre Boulez.

La fusión de estas influencias (el serialismo de Schoenberg, pero también el respeto de éste por las grandes estructuras clásicas; las inflexiones modales de Messiaen) posibilita un estilo que, desde mediados de los años setenta, se vuelve, según palabras del propio autor, “más humano y tradicional”, con un marcado empleo de formas polifónicas del pasado y un afán de síntesis entre las formas de la sonata y la variación, ejemplificados en obras como ...a

musical offering (J.S.B. 1985)... Op. 46 o Symphony with Chaconne Op. 48 (1985-86).

Con el paso del tiempo, Goehr ha hecho gala de un poderoso talento dramático manifestado en el hábil manejo de obras de gran formato, muchas de ellas vocales y no pocas inspiradas en sus raíces judías. En sus primeros años abundan, por el contrario, las construcciones breves: *Songs of Babel Op. 1* (1951), la *Sonata para piano Op. 2* (1951-52), obra dodecafónica de poderoso impulso rítmico que incluye una cita de la *Sonata n.º 7* de Prokofiev, fallecido ese año, y la *Fantasia for orchestra Op. 4* (1954), estrenada en Darmstadt dos años después, pertenecen a esa primera etapa del catálogo de Goehr, anterior a su viaje a París, en la que también se inscribe *Fantasias Op. 3* para clarinete y piano, partitura fechada igualmente en 1954. Estrenada en el Institute of Contemporary Arts de Londres, en enero de 1956, por sus compañeros del Grupo de Manchester Harrison Birtwistle y John Ogdon, la obra incluye probablemente, por lo complejo de su articulación rítmica y lo exigente de sus especificaciones dinámicas, las páginas más radicalmente *vanguardistas* de la primera fase creativa de Goehr. El *Capriccio Op. 6* para piano (1957) y la cantata *The Deluge Op. 7* (1957-58), para soprano, contralto y conjunto instrumental –una de sus incontestables obras maestras que, curiosamente hace sólo dos semanas, Oliver Knussen acaba de recuperar en sendos conciertos en Londres y Birmingham–, marcan el inicio de un giro en su escritura, desde entonces más inmediatamente comunicativa, que llega hasta sus composiciones más recientes.

Tradicición y ruptura se dan también la mano en la obra de Humphrey Searle, nacido en Oxford en 1915 y fallecido en Londres en 1982. Si la primera formación del músico no sobrepasa los límites de la más pura tradición académica inglesa (lecciones de armonía con Dyson, estudios con Ireland y Jacob en el Royal College of Music de Londres), el descubrimiento de *Wozzeck*, cuyo estreno británico dirigió Adrian Boult en marzo de 1934, y el posterior con-

tacto con Theodor W. Adorno –refugiado en Oxford tras su marcha de Alemania– quien le recomienda estudiar con Anton Webern, serán determinantes para el desarrollo de su personalidad musical. Searle marcha a Viena en 1937, donde permanece seis meses (que el músico recordará como los más felices de su vida) recibiendo lecciones particulares de Webern, estudiando a los clásicos alemanes, aprendiendo a dirigir y acudiendo a la ópera casi a diario. El rigor y la meticulosidad de escritura del maestro vienés pasarán a su alumno aun cuando éste permanezca siempre mucho más cercano a la expresividad romántica de Berg o el primer Schoenberg, menos cerebral y más acorde con su temperamento y también con su apego a los grandes esquemas formales consagrados por la tradición.

Constant Lambert, Walter Goehr y René Leibowitz, alumno asimismo de Schoenberg y Webern y futuro profesor de Boulez y Henze, serán sus mayores abogados a la hora de defender desde el podio una obra –“contaminada”, como la de Lutyens, por el serialismo vienés– a contracorriente de lo que en los primeros años cuarenta, cuando Searle inicia su andadura en la composición, acostumbraba a escucharse en las salas de conciertos inglesas.

Como ha señalado David Cox, “el hogar espiritual de Searle parece hallarse a mitad de camino entre Schoenberg (o Webern, con quien estudió) y Liszt”. Y es que Searle, además de compositor y musicólogo, fue el gran redescubridor del músico húngaro, como también lo fuera de Alkan, otra figura estelar del pianismo romántico. Su ensayo *The Music of Liszt* (1954), la catalogación de su obra, la justa valoración de sus visionarias partituras finales como prefiguración de la atonalidad y la participación en la fundación de la Sociedad Liszt lo corroboran. Pero al margen de estas y otras muchas actividades, como su participación en los festivales humorísticos creados por el músico y dibujante Gerard Hoffnung (1925-1959) por medio de su *alter ego*, el musicólogo alemán Bruno Heinz Jaja, la redacción del ensayo *20th Century Counterpoint* (1954) y la traduc-

ción al inglés de las biografías de Schoenberg y Webern escritas por Stuckenschmidt, Wildgans y Kolneder, Searle elaboró un extenso y aún hoy relativamente desconocido legado de casi un centenar de obras de todo género que incluye cinco sinfonías (lo que le convierte en uno de los grandes sinfonistas británicos de su tiempo), dos conciertos para piano, tres óperas y numerosas páginas vocales, pianísticas y de cámara.

Fecha da en 1971, la *Fantasia para violonchelo y piano Op. 57* pertenece al conjunto de dúos instrumentales escritos por Searle a lo largo de toda su carrera y al que pertenecen obras como la *Gondoliera Op. 19* para corno inglés y piano (1950), el *Divertimento Op. 26* para flauta y piano (1954), la *Suite Op. 32* para clarinete y piano (1956), las *Cat Variations* para clarinete y piano (1971), *A Little Waltz* para violín y piano (1972), *Il Pensieroso e L'Allegro Op. 64* para violonchelo y piano (1974), inspirado en Milton, o las *Three Romantic Pieces* para violín y piano (1976). Páginas breves todas ellas, escritas muchas veces con fines didácticos y gracias a las cuales el exigente Searle tomaba aire entre empeños más exigentes y de mayor envergadura. En el caso de la Op. 57 que nos ocupa, su tercera y más ambiciosa ópera, la monumental *Hamlet Op. 48* (1965-68), estrenada en Hamburgo por Tom Krause en el papel titular, y *Kubla Khan Op. 60* para tenor, coro y orquesta, basada en el célebre poema de Coleridge.

Considerado en 1969 por William Mann como “nuestro sinfonista más elocuente, sin ninguna duda”, Benjamin Frankel nació en 1906 en Londres, ciudad donde fallecería sesenta y siete años después. Perteneciente a una familia de inmigrantes judíos de ascendencia polaca, Frankel trabaja como aprendiz de relojero cuando el pianista norteamericano Victor Benham persuade a sus padres para encauzar y desarrollar el talento musical de su hijo, cuyas dotes para el piano y el violín a los quince años ya eran notables. El joven Frankel se forma así al lado de su protector durante dos años, incluida una estancia de seis me-

ses en Colonia, a donde Benham se había trasladado como profesor. De regreso en Inglaterra, Frankel comienza a ganarse la vida como pianista, violinista y arreglista de jazz tocando en cafés, hoteles y espectáculos ligeros del West End londinense como los de Noël Coward o Vivian Ellis. De esa época (finales de los años veinte) proceden sus primeras composiciones *serias*, destruidas en su mayor parte. El encuentro con la música de Delius y, sobre todo, con la de Bartók, marca un giro decisivo en su vida pues le liberará, según sus palabras, de la “dependencia total del modelo de los clásicos alemanes como base de lenguaje”.

La música de Frankel –como, años más tarde, la del algo más joven Humphrey Searle– parece testimoniar, según Gefen, “la extrema dificultad que encuentran los compositores ingleses para renunciar por completo a las técnicas clásicas de escritura”. Introvertido y adusto, melancólico y sombrío casi sin excepción, el universo sonoro del autodidacta Frankel se movió siempre entre el anclaje a una sintaxis de resonancias clasicistas y un deseo de innovación que le acercará, de una manera muy personal, a la escritura dodecafónica a finales de los años cincuenta, coincidiendo con su marcha a Suiza. Dicotomía que su asidua dedicación a la música cinematográfica y a los escenarios teatrales no hizo sino refrendar. Las atmósferas intensas, los climas hipnóticos atravesados de gritos desesperados, las abruptas alternancias rítmicas, el gusto por los colores oscuros y una expresividad poco común, resultado quizá de las múltiples voces convocadas (polaca, inglesa, centroeuropea), resuenan en esta música abiertamente confesional, en la que el sarcasmo se codea a veces –como es el caso de su coetáneo Shostakovich– con la desesperación.

Con escasas excepciones, como las juveniles *Élégie juive* y *Sonata Ebraica*, ambas para violonchelo y piano, o el formidable *Concierto para violín “In Memory of the Six Million” Op. 24*, con el que el músico rinde tributo en 1951 a las víctimas judías del Holocausto nazi, las raíces hebreas de Frankel apenas asoman en su amplio catálogo. Tampoco

en las obras de cámara consagradas al clarinete, cuyo nostálgico timbre rindiera tanto juego en el pasado siglo para composiciones de temática o ambientación hebrea como, por citar un único y conocido ejemplo, la *Obertura sobre temas judíos Op. 34* de Prokofiev.

Fechado en 1940, el *Trío para clarinete, violonchelo y piano Op. 10* constituye la primera y más extensa de las cinco partituras camerísticas de Frankel que incluyen este instrumento de viento en su plantilla. A esta obra siguieron el pequeño tríptico *Early Morning Music Op. 20* (1948) para oboe, clarinete y fagot, de un humor –atípico en el músico– digno de Satie o Wiener; el *Quinteto para clarinete y cuerdas Op. 28* (1956), las *Bagatelles for Eleven Instruments (Cinque Pezzi Notturni) Op. 35* (1959), uno de sus primeros ejemplos de obediencia serial, y las cuatro *Pezzi Pianissimi Op. 41* (1964) para clarinete, violonchelo y piano. Pese al impulso rítmico de sus movimientos pares (“Allegro” y “Allegro moderato”), el *Trío con clarinete* –de hechuras más tradicionales que las obras posteriores para este instrumento– adopta una atmósfera meditativa y melancólica, que alcanza su cima expresiva en la confianza nocturna de su tercer movimiento, un afligido “Andantino dolente” que anticipa el ambiente elegíaco del soberbio “Lento di molto” conclusivo del *Quinteto Op. 28*.

La vida y la obra de Elisabeth Lutyens, nacida en Londres el mismo año que Frankel aunque fallecida diez años después que éste, constituyen sin duda uno de los capítulos más fascinantes en la historia de la música inglesa del siglo xx. Hija de Sir Edwin Lutyens –el arquitecto más prestigioso y respetado de todo el Imperio Británico, autor del plan de Nueva Delhi y del fastuoso complejo de la Casa del Virrey– y de Lady Emily Lytton –una aristócrata absorbida por sus estudios teosóficos–, Lutyens estudia viola y composición en la École Normale de París y la Royal Academy de Londres. El estreno de su ballet *The Birthday of the Infanta* a cargo de su amigo Constant Lambert constituyó su bautismo público en 1932. Poco después, el den-

so cromatismo de sus primeras composiciones plenamente personales empuja a Lutyens a adoptar como propio el serialismo de la Segunda Escuela de Viena, sobre todo tras el deslumbramiento producido en 1938 con la audición de la cantata *Das Augenlicht* de Webern en el festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Londres.

Si en aquella época –y en el muy conservador medio musical británico– ejercer como compositora no parecía, ni mucho menos, el camino más seguro y directo hacia la fama, ser hija del “Elgar de la arquitectura”, pertenecer a la élite social londinense y escribir, para colmo, música dodecafónica sólo podía conducir a la incompreensión, cuando no al fracaso. En consecuencia, y durante demasiado tiempo, Lutyens hubo de subsistir componiendo piezas incidentales para películas y emisiones radiofónicas y contemplando cómo muchas de sus mejores partituras tardaban lustros en estrenarse. Sólo a partir de los años sesenta su obra comenzó a ser reconocida como una de las más originales surgidas en la Inglaterra de su tiempo. Pese a sufrir diversas crisis depresivas que la condujeron al alcoholismo, Elisabeth Lutyens dejaba a su muerte en 1983 un inmenso legado musical integrado por ciento sesenta obras numeradas en el que todos los géneros (especialmente el camerístico y el vocal) están representados.

Poseedora de un instinto literario poco común, acaso sólo equiparable al de Benjamin Britten, Lutyens traducirá a sonidos los versos de poetas tan diversos como Petrarca y Quasimodo, Rabelais y Rimbaud, Byron y Swinburne, Joyce y Neruda; componiendo con idéntico rigor óperas sobre textos de Canetti (*The Numbered*, 1965-67) y Plutarco (*Isis and Osiris*, 1969-70) o transformando en motete *a cappella* una selección de proposiciones extraídas del *Tractatus* de Wittgenstein (*Excerpta Tractati Logico-Philosophici Op.* 27, 1953) que concluye con el tan citado “De lo que no se puede hablar, hay que callar”.

Elisabeth Lutyens, probablemente la más solitaria e incomprendida *rara avis* de la música inglesa del siglo xx, comenzó a perfilar su estilo austero y sin concesiones en obras como el atonal *Concierto de cámara n.º 1 Op. 8* para oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, trombón y trío de cuerda (1939-40), breve página sin precedentes en el contexto musical inglés de su tiempo; lo depuró y refinó en sus *Seis Tempi Op. 42* para 10 instrumentos (1957), la obra que hizo exclamar a Stravinsky cuando recibió su partitura: “¡Ésta es la música que me gusta!”; y lo llevó a su más lapidaria y desnuda esencia weberniana en piezas como el *Trío de cuerdas Op. 57* (1964).

El *Trío para clarinete, violonchelo y piano Op. 135*, fechado en 1979, se sitúa por tanto en los últimos y prolíficos años de la carrera de Lutyens. Una década de creación desbordante que ve nacer nada menos que setenta partituras entre *Rape of the Moon Op. 90* (1973) para diez instrumentos, y las posteriores *Triolet I Op. 160a* (1982) y *Triolet II Op. 160b* (1983), en las que la compositora, apenas capaz de sostener un lápiz entre sus dedos afectados de artrosis, pone a punto una serie de miniaturas (ninguna superior a 27 compases) en las que –a semejanza del anciano expresionista Jawlensky con su serie de “meditaciones” pictóricas– sintetiza con extrema concisión la experiencia compositiva de toda una vida. La mayor extensión del *Trío Op. 135* en relación con otras muchas páginas contemporáneas permite a Lutyens el recurso a estructuras más amplias y desarrolladas; también el acercamiento a climas más relajados y extáticos, presentes en algunas piezas de la época como los *Verses of Love* (1970) para coro *a cappella* o el emotivo *Requiescat “In memoriam Igor Stravinsky”* (1971) para soprano y trío de cuerdas.

La figura de Alan Bush constituye el mejor ejemplo de que, en la Inglaterra de esos años, como después pasará también con Bernard Stevens y el casi marginal Cornelius Cardew, las (heterodoxas) ideas políticas de un compositor pueden determinar la apreciación sesgada, deformada o incomple-

ta de su obra. Nacido en Dulwich, Londres, en 1900, Bush estudió composición en la Royal Academy of Music con Corder y, más tarde, piano con Moiseiwitsch y Schnabel en Berlín. La “conexión alemana” de Bush, crucial en la difusión posterior de su obra, especialmente la operística, se refuerza desde 1929, cuando inicia en la Universidad de Berlín estudios de filosofía y musicología. En 1924, Bush ingresa en el Partido Laborista Independiente, más tarde en el Partido Laborista, a la vez que colabora en asociaciones musicales obreras, y en 1935 se afilia al Partido Comunista Británico.

La orientación marxista convierte a Bush en ardiente defensor de la música soviética en su país: si en 1940 dirige en el Queen’s Hall los estrenos británicos de la *Quinta Sinfonía* de Shostakovich y el *Concierto para piano* de Khachaturian (con Moura Lympani como solista), en 1944 Bush interpreta la parte del teclado en la *première* insular del *Quinteto con piano* de Shostakovich junto al Philharmonic String Quartet.

La militancia política de Bush y su adscripción a las reglas musicales dictadas por los guardianes de las esencias estalinistas –que le obligó a simplificar considerablemente su escritura a partir de los primeros años de posguerra– no consiguieron arruinar un talento indiscutible pese a que su amplio catálogo, integrado por más de un centenar de composiciones de todo tipo, no esté exento de irregularidades y piezas de compromiso (como, por ejemplo, la *Canción del cosmonauta* para barítono, coro y piano, compuesta en 1963 en homenaje a la aventura espacial de Gagarin) que le aseguraron una notoriedad mantenida en los principales escenarios situados al otro lado del antiguo Telón de Acero hasta poco antes de su muerte en 1995.

Para Colin Mason, Alan Bush reunía “la concentración intelectual de Tippett, la comunicatividad natural de Walton, la intensidad nerviosa de Rawsthorne y la serena relajación de Rubbra”. Su catálogo camerístico excede las cuarenta obras de las que, aproximadamente, la mitad

requieren la presencia del violín, ya sea solo, en dúo, trío o formando parte de conjuntos más amplios. Compuestas en 1961, las *Three Râga Melodies Op. 59* constituyen la única partitura para violín solo del autor, una especie de estudios para la tercera de sus cuatro óperas: *The Sugar Reapers* (1961-64). Su argumento –la lucha de la población (en su mayoría descendiente de esclavos de ascendencia india y africana) de la antigua Guayana Británica contra el régimen colonial, en los días de la victoria del Partido Progresista del Pueblo (1953)– da pie a Bush para incorporar a su lenguaje elementos folclóricos de la actual Guayana y ritmos indios y africanos que ayudan a prestar el adecuado color local a la historia de amor de la joven india Sumintra y el negro Johnny Lucas sobre un fondo de enfrentamientos políticos.

Bush respeta estrictamente el principio de desarrollo del Râga en cada una de las tres piezas (“Himavirdani Râga”, “Nadatha-Rangini Râga” y “Garudavirdani Râga”), siguiendo el estilo rítmico y anotando cada melodía en una de las 72 escalas diferentes de la música clásica india. Si la escala de la tercera pieza no presenta relación con las practicadas en Europa Occidental, las de las piezas primera y segunda pueden identificarse respectivamente con los modos eólico y dórico. Por otra parte, esta curiosa obra confirma la atención particular mostrada por los músicos británicos hacia la escritura para violín solo. Las *Three Râga Melodies* suponen la contribución de Bush a un generoso legado en el que ya podían contarse la *Sonata Op. 13* (1946) de Frankel, *Aptote* (1948) de Lutyens, *Introduction and Allegro Op. 24* (1949) y *Theme and Variations Op. 33 n° 1* (1950) de Berkeley, la *Sonatina* (1954) de Gordon Jacob y las *Four Improvisations* (1955) de Rodney Bennett, a las que pueden añadirse dos obras de otros tantos exiliados con nacionalidad británica: la *Sonata Op. 72* (1953) de Wellesz y la *Chacona* (1959) de Gerhard. Nómina que, tras la pieza de Bush, proseguirá con la *Sonata Op. 39* (1962) de Frankel, la *Sonata Op. 46* (1968) del también nacionalizado Reizenstein, *Maze Dances* (1973) de McCabe, la *Sonata* (1976) de Cooke, *Prelude Op. 133* (1979) de Lutyens,

la *Sonata* (1982) de Holloway y el *Intermedio alla ciaccona* (1986) de Ferneyhough.

Hugh Wood, último protagonista de esta velada camerística, nació en Parbold, Lancashire, el mismo año que Goehr (1932), al que le une una amistad de décadas, heredada de la que unía a sus respectivas familias. Alumno de William Lloyd Webber y del húngaro nacionalizado británico Mátyás Seiber, Wood ha compaginado desde hace medio siglo su labor compositiva –en 1958 inauguró su catálogo con las *Variaciones para viola y piano Op. 1*– con importantes tareas docentes y una dedicación continuada en los terrenos de la crítica y el ensayo, al que pertenece su reciente recopilación *Staking Out the Territory and Other Writings on Music* (Plumbago, Londres, 2007).

62

El expresionismo heredado de la Segunda Escuela de Viena, el rigor de las estructuras contrapuntísticas modelado sobre el estudio de las cantatas de Bach, el tratamiento rítmico y textural aprendido de Messiaen o el influjo de la obra de Roberto Gerhard han servido a Wood para elaborar un lenguaje poderoso, lírico y apasionado que traspasa las fronteras estéticas. Del más de medio centenar de partituras compuestas por Wood, la mayor parte corresponde a los repertorios vocal (canciones sobre textos de Lee, Graves, Hughes, Neruda, Eliot y D. H. Lawrence) y de cámara –quizá su medio de expresión favorito– aun cuando sus mayores logros se deban a obras de mayor escala como la cantata sinfónica *Scenes from Comus Op. 6*, para soprano, tenor y orquesta, muy bien recibida a raíz de su estreno en los Proms de 1965, el *Concierto para violonchelo Op. 12* (1969), el *Concierto para violín Op. 17* (1972), la *Sinfonía Op. 21* (1982) o el *Concierto para piano Op. 32* (1991).

Según el músico, “parte del proceso de la creación artística (también parte de su función) es la lenta, dolorosa empresa de autodescubrimiento. Es suficiente para la mayor parte de nosotros descubrir realmente dónde se encuentra nuestro territorio”. Wood se siente especialmente cómodo en

el territorio camerístico, al que ha consagrado, entre otras muchas páginas, un importante ciclo de cinco cuartetos de cuerda (fechados en 1962, 1970, 1978, 1993 y 2001).

Concluido en 1984, el *Trío para piano, violín y violonchelo Op. 24* forma parte del conjunto de cuatro tríos escritos por Wood hasta la fecha, al que se suman el temprano *Trío para flauta, viola y piano Op. 3* (1961) –el más breve de la serie–, el *Trío para trompa, violín y piano Op. 29* (1989) y el *Trío para clarinete, violonchelo y piano Op. 40* (1997). El propio compositor ha señalado que tuvo la primera idea del *Trío Op. 24* “durante unas vacaciones en Italia en agosto de 1982, cerca de la estación de autobuses de Bérgamo, creo”. Es la que se escucha en dobles octavas a violín y violonchelo, inmediatamente después del explosivo arranque con que se inicia el primer movimiento, un amplio “Allegro appassionato”, y que reaparece de diversas formas a lo largo de él. Se suceden tres líricos pasajes a dúo, cada uno más amplio que el anterior, interrumpidos por el piano. “La recapitulación es, fundamentalmente, tranquila y austera. El orden de los solos se invierte: primero el chelo, luego el violín y una abreviada transformación de los pasajes a dúo, antes de un último par de apariciones del explosivo inicio: la primera con su carácter original, la segunda fantasmagórica. La idea de la estación de autobuses se convierte casi en un *ostinato* antes de desvanecerse”. El movimiento lento, marcado “Adagio molto calmo e mesto”, presenta una estructura ternaria. A la melodía inicial, presentada por el violín en su registro agudo, suceden solos de violín y chelo y un dúo entre ellos. El piano inicia la sección central, de marcado lirismo. Tras un breve segmento a cargo de las cuerdas, “la música se eleva hacia el registro agudo en el que comenzó”. Como apunta Wood, el breve “Vivace scherzando e capriccioso” conclusivo “está destinado a ser una especie de *moto perpetuo* en forma de rondó [...]. Las secciones secundarias del rondó son un pasaje a cargo del violín, y luego otro del chelo, acompañados por *clusters*. Cuando ambos instrumentos tocan a dúo, la música adquiere volumen por primera vez, poco antes del final”.

LONDON SINFONIETTA

Es uno de los grupos de música contemporánea más destacados del panorama internacional, con una reputación basada en el virtuosismo de sus interpretaciones y la ambición de sus programas. Su objetivo es situar la nueva música en el corazón de la cultura contemporánea eliminando fronteras; entre sus proyectos habituales figuran trabajos con coreógrafos, artistas de vídeo, directores de cine, artistas electrónicos, intérpretes de jazz y de folk.

64

El grupo es Orquesta Residente del Southbank Centre, ejecutando regularmente con compositores/directores como Oliver Knussen y George Benjamin, así como con algunos de los intérpretes de mayor prestigio para los repertorios de los siglos XX y XXI, incluyendo a Diego Masson, Peter Eötvös y Martyn Brabbins. Durante años ha persistido en llevar la mejor música contemporánea a salas y festivales del Reino Unido y alrededor del mundo con una intensa agenda de conciertos.

La creación de nueva música ha estado en el núcleo del tra-

bajo de la London Sinfonietta desde su fundación en 1968. Ha encargado casi 250 obras y ha estrenado muchos cientos más, desde Luciano Berio hasta Harrison Birtwistle y Steve Reich. Su innovador programa Blue Touch Paper, que ha incentivado nuevas obras de Tansy Davies, Dai Fujikura y Anna Meredith, proporciona a los compositores la oportunidad de asumir riesgos y desarrollar nuevas ideas sin la presión de la interpretación en público. Este año, la London Sinfonietta inaugura la London Sinfonietta Academy con la idea de proporcionar a instrumentistas de talento del Reino Unido la insólita experiencia de trabajar e interpretar junto a algunos de los mejores intérpretes del mundo de música contemporánea.

La London Sinfonietta tiene su sede en el Kings Place y cuenta con el apoyo del Arts Council England. Para más información sobre este grupo, puede visitar su página web www.londonsinfonietta.org.uk, donde se encuentran entrevistas, música, películas y las biografías completas de los intérpretes.

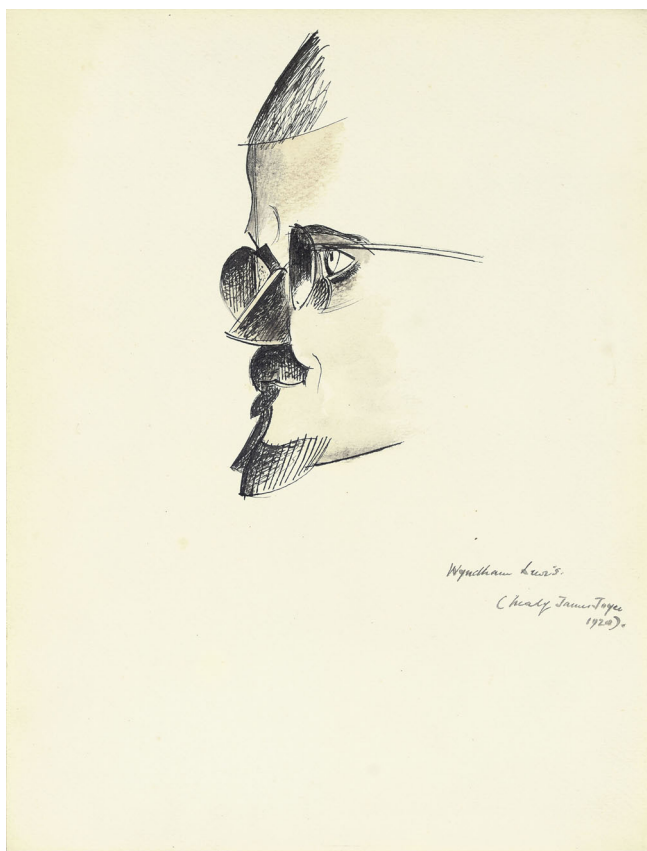


ILUSTRACIÓN 3. Retrato de James Joyce por Whyndam Lewis, 1920.
(Imagen cortesía Christie's, Londres).

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 17 de febrero de 2010. 19,30 horas

I

Benjamin Frankel (1906-1973)

Cuarteto de cuerda n° 4 Op. 21

Allegro comodo

Scherzando

Lento mesto

Andantino semplice

66

Frank Bridge (1879-1941)

Cuarteto de cuerda n° 4 H 188

Allegro energico

Quasi minuetto

Adagio ma non troppo - Allegro con brio

II

Humphrey Searle (1915-1982)

Passacaglia in nomine Arnold Schoenberg Op. 16,
para cuarteto de cuerda

Benjamin Britten (1913-1976)

Cuarteto de cuerda n^o 1 en Re mayor Op. 25

Andante sostenuto: Allegro vivo

Allegretto con slancio

Andante calmo

Molto vivace

CUARTETO BRIDGE

Colin Twigg, *violin 1*

Catherine Schofield, *violin 2*

Michael Schofield, *viola*

Lucy Wilding, *violonchelo*

Además de los tempranos *Three Sketches Op. 2*, el legado para cuarteto de cuerda de Benjamin Frankel está integrado por cinco partituras fechadas respectivamente en 1944 (las dos primeras), 1947, 1949 y 1965. Se trata, por tanto, de un ciclo escrito –con la sola excepción de su última página– antes del aún más importante conjunto de ocho sinfonías, gestadas en rápida sucesión entre 1958 y 1971.

La adscripción al sistema de escritura dodecafónico, que Frankel estudiará con su amigo Hans Keller, llegaría a la obra del músico londinense a partir de su marcha a Suiza en 1957 en pos del aislamiento y la tranquilidad que le permitieran consagrarse con mayor aplicación que hasta entonces a sus composiciones *serias*. En sus cursos de la Guildhall School of Music, Frankel recordaba que “la melodía es la materia indispensable a partir de la cual se construye la música”. La dedicación preferente a la industria cinematográfica (recuérdese que Frankel compone alrededor de setenta partituras, entre largometrajes y documentales, durante el período 1944-57) hace que la música de cámara de estos años, y en concreto sus cuartetos de cuerda, practiquen un lenguaje deudor en gran medida de la aportación al género de maestros del siglo xx como Berg (“Allegretto misterioso” del *Cuarteto n° 2 Op. 15*), Bartók (*Cuarteto n° 3 Op. 18*), Stravinsky (“Scorrevole” del *Cuarteto n° 5 Op. 43*) o Shostakovich, aun cuando se encuentre a enorme distancia de lo que la vanguardia de posguerra dictaba entonces.

La fuerza de la música de Frankel en esta parcela de su producción se fundamenta en la vigencia del componente melódico, un uso moderado de la disonancia y, especialmente, en la preponderancia de un vigoroso dinamismo rítmico. Con la perspectiva que sólo puede otorgar el paso de los años, la *ubicación* estética de los cuartetos de Benjamin Frankel debe contemplarse en relación a otros ciclos, paralelos en el tiempo, a los que les une un evidente parentesco. La escucha atenta de los cuartetos núms. 2 a 11 de su estricto contemporáneo Shostakovich (fechados

en el período 1944-66), de los cuartetos núms. 3 a 11 del polaco Mieczyslaw Weinberg, amigo y alumno del ruso (compuestos exactamente entre ambas fechas), y de los cuartetos núms. 1 a 3 del turco Ahmed Adnan Saygun, discípulo de Bartók (datados entre 1947 y 1966), deparará al oyente no pocas sorpresas.

Redactado en 1949 y estrenado ese mismo año por el Cuarteto Amadeus en el London Contemporary Music Centre, el *Cuarteto de cuerda núm. 4 Op. 21* recupera la estructura en los tradicionales cuatro movimientos que Frankel había otorgado al primer cuarteto de la serie y que se extendería a cinco –con independencia de su mayor o menor tamaño– en los otros tres cuartetos de la colección.

Allegro comodo

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

ILUSTRACIÓN 4. Comienzo del primer movimiento “Allegro comodo” del *Cuarteto de cuerda n° 4 Op. 21* de Benjamin Frankel.

De similar duración al que le precede, el *Cuarteto de cuerda n° 4* se abre con un “Allegro comodo” (ILUSTRACIÓN 4) cuyas enérgicas fanfarrias iniciales evocan a Shostakovich. Ni siquiera las secuencias líricas evitan un clima de tensión latente, sólo resuelta en los pizzicatos finales. Mecido por la intervención del violonchelo en suaves pizzicatos, el segundo movimiento, marcado “Scherzando”, no es ajeno a esa leve ironía que tiñe muchos fragmentos análogos de Shostakovich y Weinberg, caracterizados por la presencia de inflexiones judaicas. En el emotivo “Lento mes-

to” que sigue –la sección más extensa de la obra– Frankel desarrolla un discurso grave, concentrado y austero que se anima sólo levemente en el “Andantino semplice” final, cuya atmósfera de resignada tristeza, presente incluso en sus pasajes más intensos, remite nuevamente al autor de *Baby Yar*.

Frank Bridge compuso las cuatro piezas que integran su valioso ciclo cuartetístico a intervalos de tiempo muy similares: nueve años separan el primero (1906) del segundo (1915) y once separan a este último del tercero (1925-26), al que seguirá otros once años después el cuarto (1937). A estas cuatro obras numeradas deben sumarse el juvenil *Cuarteto en Si bemol mayor* (1901) y una sucesión de piezas más o menos breves, de menor ambición formal pero en algunos casos estimables, como el *Scherzo Phantastick* (1901), las *Three Pieces* (1904), las tres *Novelletten* (1904), el *Phantasie Quartet* (1905), los *Three Idylls* (1906) –importantes, pues del segundo de ellos (“Allegretto poco lento”) nacerán veintiún años más tarde las brittenianas *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge*–, *An Irish Melody “Londonderry Air”* (1908), *Two Old English Songs* (1916) y *Sir Roger de Coverley* (1922).

Si el ambicioso *Cuarteto n° 1 en Mi menor “Bologna” H 70*, el más desarrollado de los cuatro, constituye el punto culminante de los ensayos del joven músico en esta materia y el *Cuarteto n° 2 en Sol menor H 115* es una primera obra maestra de virulento cromatismo, el complejo y fascinante *Cuarteto n° 3 H 175*, estrictamente contemporáneo de la *Lirische Suite* de Alban Berg, marca el punto de máxima atracción del lenguaje de Bridge hacia el universo tar-doexpresionista de la Segunda Escuela de Viena, vía que proseguirá –aun recuperando un lirismo más inmediato, unas estructuras formales más clásicas (allegro de sonata, minueto, rondó), una atmósfera menos desesperada que la que denomina en éste– en el último de la serie. En su *Cuarteto de cuerda n° 4 H 188*, el de mayor concisión de

todo el ciclo, mantiene Bridge la infrecuente distribución tripartita presente también en los dos cuartetos que lo anteceden inmediatamente.

Iniciado por una agitada frase a cargo de la viola (uno de los instrumentos predilectos del compositor), el primer movimiento, un impulsivo “Allegro energico” tan extenso como los dos movimientos restantes juntos, desarrolla una forma sonata que prescinde ya de la breve introducción lenta del cuarteto anterior. La densidad de su escritura, las constantes fluctuaciones de *tempo*, la alternancia de pasajes impulsivos y reposados –reflejo, quizá, de lo que el músico llamaba “espasmos emocionales”– y el abundante empleo de disonancias emparentan sus rasgos a los de Schoenberg y Berg. Más distendido y ligero, el segundo movimiento, un “Quasi minuetto” fundado sobre un obsesivo bajo ostinato, concilia en su fantasmal atmósfera elementos grotescos y melancólicos. Una introducción lenta (“Adagio ma non troppo”) –el segmento más reposado de toda la composición– precede al “Allegro con brio” final en forma de rondó, que reintroduce material temático del primer movimiento antes de que una robusta y optimista coda culmine su discurso.

Como años antes lo fueran el *Cuarteto n° 3* y el *Trío para piano, violín y violonchelo n° 2* (1929), el *Cuarteto de cuerda n° 4* está dedicado a Elizabeth Sprague Coolidge, la infatigable mecenas norteamericana de la música contemporánea de entreguerras cuya generosidad permitió a Bridge, desde 1923 hasta su muerte a principios de 1941, abandonar la enseñanza del violín y dedicarse casi por completo a la composición. La partitura, concluida en 1937 tras una laboriosa gestación debida a la precaria salud del músico (que durante sus últimos cinco años de vida sufrió de hipertensión e insuficiencia cardíaca), fue estrenada el 13 de septiembre de 1938 por el Gordon String Quartet en el marco del Berkshire Festival of Chamber Music organizado por Mrs. Coolidge en Pittsfield, Massachusetts.

No es el repertorio de cámara un terreno que Humphrey Searle explorara con la profundidad y dedicación otorgadas a otras parcelas de su producción, como la sinfónica, la pianística o la vocal. Si en los primeros años las páginas para varios instrumentos menudean en su catálogo –*Quinteto Op. 6* para fagot y cuerdas (1945), *Intermezzo Op. 8* para once instrumentos, *Cuarteto Op. 12* para violín, clarinete, viola y fagot (1948)–, a partir de la década de los cincuenta la presencia de títulos similares comienza a escasear hasta adquirir en los últimos años de creación del músico oxoniense un carácter meramente testimonial.

La *Passacaglietta in nomine Arnold Schoenberg Op. 16* es la primera de las dos únicas páginas escritas por Searle para cuarteto de cuerda (la otra son los *Three Movements Op. 37* de 1960). Pieza breve compuesta en 1949 en conmemoración del septuagésimo quinto aniversario de Arnold Schoenberg, la *Passacaglietta* forma parte del homenaje al maestro vienés que la sección israelí de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea promovió ese año. Con esta obra, contemporánea de sus dos primeras piezas sinfónicas –la *Fuga Giocosa Op. 13* (1948) y *Overture to a Drama Op. 17* (1949)–, Searle elabora un doble tributo: a los esquemas formales tradicionales que nunca quiso abandonar y al músico que le abrió los oídos a un método de expresión, el dodecafonismo, con el que forjaría para siempre su estilo. La *Passacaglietta*, por lo demás, puede considerarse también un homenaje a Anton Webern, su maestro en Viena, muerto a tiros por un soldado norteamericano sólo cinco años antes y a cuya memoria dedicaría igualmente su *Sinfonía n.º 5 Op. 43* en 1964.

Con la excepción del *Cuarteto de cuerda n.º 3 Op. 94*, obra postrera fechada en 1975, sólo un año antes de su muerte, la producción para cuarteto de cuerda de Benjamin Britten pertenece a una etapa casi por completo temprana, pues queda comprendida entre sus quince y sus treinta y dos años de edad. Etapa que coronan sus dos primeros

cuartetos catalogados –el *Cuarteto n° 1 en Re mayor Op. 25* (1941) y el *Cuarteto n° 2 en Do mayor Op. 36* (1945)–, a los que deben sumarse media docena de partituras sin número de opus, de tamaños y ambiciones diversos, que sirvieron al inquieto alumno de Bridge para madurar y conformar una escritura idónea al tratamiento conjunto de las dieciséis cuerdas: el *Cuarteto en Fa mayor* (1928), la *Rhapsody* (1929), el *Quartettino* (1930), el *Cuarteto en Re mayor* (1931), la breve *Alla Marcia* (1933) y los no menos breves tres *Divertimenti* (1936).

El *Cuarteto de cuerda n° 1* pertenece a la etapa de exilio estadounidense (1939-1942) que, en razón de sus convicciones pacifistas, Britten se autoimpone y que le lleva a abandonar Inglaterra en compañía de Peter Pears, siguiendo el ejemplo de sus amigos comunes, los escritores Auden e Isherwood. Britten llegó a los Estados Unidos y la carta de recomendación escrita por Frank Bridge en julio de 1941 con destino a su protectora, la ya citada Elizabeth Sprague Coolidge, propiciará la creación del único título camerístico de este período americano. En 1941, concluida la colaboración con Auden en la ópera *Paul Bunyan*, Britten y Pears pasan el verano en Escondido, California, invitados por Ethel Bartlett y Rae Robertson, el dúo de pianistas para el cual ese mismo año Britten compondrá su *Scottish Ballad Op. 26*. Entre junio y julio, y por encargo de Mrs. Coolidge para su Festival de Pittsfield, nace el primer cuarteto numerado del catálogo britteniano, que el 21 de septiembre de ese año dará a conocer el Coolidge String Quartet en Los Angeles. El estreno londinense, el 28 de abril de 1943, correrá a cargo del Griller Quartet.

Pese al canónico esquema formal de la partitura, el deseo de originalidad del compositor no sólo se evidencia en las desusadas proporciones de sus cuatro movimientos (de extensión convencional los impares y mucho más breves los pares). Britten parece querer sorprender al oyente de la obra desde el arranque mismo de su primer movimien-

to, un inquietante y etéreo “Andante sostenuto” que las cuerdas agudas de violines y violas exponen *molto vibrato* sobre los pizzicatos y arpeggios del violonchelo y que interrumpirá en otras dos ocasiones, en el marco de una forma sonata, el nervioso discurso de la segunda sección, marcada “Allegro vivo”. El segundo movimiento es un conciso “Allegretto con slancio” que ejerce funciones de scherzo, cuya ambigüedad climática e incisividad rítmica –con profusión de trinos traviesos– lo emparentan con el lenguaje de Shostakovich, que dos años antes ya había asomado en el movimiento central del *Concierto para violín Op. 15*. La gravedad, el misterio y la soterrada tensión que bañan el “Andante calmo” prefiguran la lírica atmósfera nocturna de *Moonlight*, preludio del tercer acto de *Peter Grimes*, su primer gran título operístico que verá la luz muy poco después. El clima distendido del “Molto vivace” final, que adopta forma de rondó sonata, incorpora a la obra –y más en su brillantísima coda– una suerte de atmósfera jubilosa de estirpe haydniana.

CUARTETO BRIDGE

Este cuarteto londinense se encuentra en su vigésima temporada habiendo logrado una envidiable reputación por sus programas y grabaciones. Sus registros de los cuatro cuartetos de Frank Bridge, así como de sus obras tempranas de cámara, le han llevado a los primeros puestos en las clasificaciones de la prensa musical. Su registro “Free Spirits”, con cuartetos de Grieg y Delius, recibió el reconocimiento Chamber Music Choice del mes por la revista *The Strad*.

La grabación más reciente del cuarteto con música de cámara de Bridge, su glorioso *Quinteto con piano* y la poco conocida *Rapsodia para trío de cuerda*, mereció la clasificación de cinco estrellas tanto en *BBC Music Magazine* como en *The Strad*. Este último medio dijo que: “La música se desprende bruscamente de la partitura.

Intensamente expresivo, pero siempre sensible a la invención de texturas de Bridge, el excelente *ensemble* suena profundamente transportado por unos extraños sonidos” (*The Strad*, septiembre de 2009), mientras que *Sunday Telegraph* sentenció: “El extraordinario Cuarteto Bridge”.

Como ganadores del Kirckmann Concert Society, el Cuarteto Bridge tuvo el privilegio de ser invitado a ofrecer tres conciertos en la sala londinense South Bank, así como dos recitales en el Wigmore Hall. Otros eventos destacados en los que han participado incluyen el City of London Festival, el English Music Festival, el Haydnfest de Manchester y la Warwick International Chamber Music Series.

Interpreta regularmente en festivales de Estados Unidos, Francia, España, Italia y Croacia, actuando con frecuencia como embajadores de la música inglesa y, en particular, de la obra de Frank Bridge. Entre sus compromisos recientes está un concierto dedicado monográficamente a la música inglesa en la Fundación Juan March, Madrid, y el prestigioso concierto de gala del English Music Festival que se celebra en mayo en St Johns Smith Square, Londres. Ha grabado seis CDs para los sellos Meridian, Naxos y Somm 087. Para más información sobre el Cuarteto Bridge puede visitarse su página web: www.bridgequartet.com.

El modernismo musical en Inglaterra

Con motivo de la exposición
Wyndham Lewis (1882-1957)

Por enfermedad del pianista Brenno Ambrosini,
el concierto anunciado para hoy se sustituye
por el que a continuación se detalla.



CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 24 de febrero de 2010. 19,30 horas

I

Igor Stravinsky (1882-1971)

La consagración de la primavera (versión de 1947)

I. Adoración de la tierra

Introducción (Lento)

Los augurios primaverales

Danza de los adolescentes

Juego del rapto

Rondas primaverales

Juegos de las tribus rivales

Procesión del sabio - Adoración de la tierra - El sabio

Danza de la tierra

II. El Sacrificio

Introducción

Círculo misterioso de los adolescentes

Glorificación de la elegida

Evocación de los antepasados

Acción ritual de los ancianos

Danza sagrada de la elegida

II

Gustav Holst (1882-1971)

Los planetas * (versión de 2003)

Marte, el portador de la Guerra

Venus, el portador de la Paz

Mercurio, el mensajero alado

Júpiter, el portador de la Alegría

Saturno, el portador de la Vejez

Urano, el mago

Neptuno, el místico

* Primera audición en España.

YORK2 – John y Fiona York, *piano a cuatro manos*

Junto a otros compositores ingleses como Ralph Vaughan Williams (1872-1958) o Edward Elgar (1857-1934) estrictamente contemporáneos de los primeros vanguardistas británicos, Gustav Holst (1874-1934) ha pasado a la historia como uno de los compositores del “renacimiento musical inglés”. Tras siglos en los que Inglaterra no parecía aportar ninguna novedad sustancial al panorama internacional, estos compositores pudieron encontrar un camino distintivo que integraba la herencia inglesa (en el uso del folklore o en cultivo de la música vocal tan enraizada en el mundo anglosajón) con las novedades de la primera vanguardia. Algunos de los rasgos que se detectan en la obra de Holst, como la aplicación incipiente de la bitonalidad y la politonalidad, el uso ingenioso del contrapunto (como hiciera Hindemith) y la exploración de novedosas disposiciones rítmicas (propias de Stravinsky), son elementos también presentes en la obra de Britten y Tippett, unos compositores vinculados más estrechamente con el modernismo musical inglés.

La enorme popularidad que han alcanzado Los Planetas, una suite orquestal en siete movimientos compuesta entre 1913 y 1917, no sólo ha oscurecido el resto de las obras de Holst. También han provocado la asociación de este autor con un estilo grandilocuente y descriptivo que ocultan las innovaciones de su producción posterior. Cada movimiento evoca un atributo asociado a un planeta: del carácter marcial de “Marte” (como fatal premonición de la Primera Guerra Mundial), pasando por los ambientes lírico de “Venus”, sereno de “Mercurio” y jovial de “Júpiter”, para terminar con “Saturno” melancólico, “Urano” ignoto y “Neptuno” misterioso. La dureza de ciertas armonías y de algunos pasajes bitonales es, quizá, el aspecto más llamativo para los oyentes.

La composición de Los Planetas, cuyo arreglo para piano a cuatro manos realizado por los intérpretes vamos a escuchar hoy por primera vez en España, coincidió con el primer contacto de Holst con la música de Stravinsky y con el estreno en París de una de las obras más conocidas del compositor ruso: La consagración de la primavera. Esta primera interpretación como parte de los ballets rusos de Diaghilev causó un asombro extraordinario en el público parisino, en particular por el innovador tratamiento del ritmo: sólo en la segunda danza de 275 compases hay nada menos que 154 cambios de compás. Al igual que el propio Stravinsky hiciera con su otro ballet de esta época, Petrushka, él mismo realizó un arreglo de La consagración para piano a cuatro manos que, pese a la reducción del timbre mantiene intacta la enorme vitalidad rítmica del original.

El dúo **York2**, formado por los pianistas ingleses John y Fiona York, disfruta de una gran reputación como “dúo con una diferencia” granjeada a través de la interpretación de partituras contemporáneas junto a otros repertorios más conocidos para esta formación. Han ofrecido conciertos para distintos festivales y auditorios en el Reino Unido como el Barbican Centre y el South Bank, en el extranjero como en el Festival de Salzburgo o en Sydney, y para programas de la BBC Radio 3 y la CBC TV de Canadá. En 2009 realizaron una serie de conciertos en prestigiosos festivales de Canadá y en septiembre realizaron el estreno mundial de un arreglo de Los Planetas de Holst acompañando al coro de St Paul’s Girls. En 2004 su concierto en el Wigmore Hall cosechó un gran éxito, según recogió los elogios de la crítica especializada publicados en The Independent y en Financial Times.

Como dúo o como solistas, John y Fiona presentan perfiles muy versátiles, incluyendo la edición, la composición, la enseñanza (entre otras instituciones en el prestigioso Guildhall de Londres), actividades que han realizado, además de en Inglaterra, en Suiza, Austria, Australia, Bermudas y Venezuela.

Sus grabaciones para el sello London Hall incluyen una combinación de programas con música minimalista del compositor austriaco Norbert Zehn, la primera grabación mundial de Los Planetas de Holst para piano a cuatro manos, así como la integral para dos pianos de Poulenc para el sello Black Box. Su última grabación, realizada este mismo mes de Febrero de 2010, es un doble CD para Nimbus con obras de Holst, Stravinsky, Debussy y Ravel (las dos primeras interpretadas en el concierto de hoy).



Fundación Juan March

www.march.es

CUARTO CONCIERTO (suspendido)

Miércoles, 24 de febrero de 2010. 19,30 horas

I

Humphrey Searle (1915-1982)

Sonata Op. 21

Lento – Allegro

Lento, senza tempo – Andante sostenuto

Presto

Frank Bridge (1879-1941)

Sonata

Lento, ma non troppo – Andante ben moderato

– Allegro energico

Andante ben moderato

Lento – Allegro non troppo

II

Frank Bridge

The Hour Glass

Dusk

The Dew Fairy

The Midnight Tide

Sir Arthur Bliss (1891-1975)

Sonata Op. 72

Moderato marcato

Adagio sereno

Allegro

En las notas al segundo concierto del ciclo ya se hizo referencia a la trascendental labor efectuada por Humphrey Searle, a mediados del pasado siglo, con respecto a la recuperación de la obra de Franz Liszt, cuya legendaria figura de pianista colosal había oscurecido irremediablemente, por aquellas fechas, su no menos extraordinaria –y mucho más perdurable– faceta creativa.

El piano asoma en la obra de Searle desde sus primeros pasos como compositor emprendidos en 1941, pues *Vigil*, la página que inaugura su legado para tecla –reminiscente, en parte, de las *Gymnopédies* de Satie–, ostenta el temprano número de Op. 3 en su catálogo. En 1944, el *Concierto para piano n.º 1 Op. 5* es más un paso adelante en el manejo de unas estructuras formales de cierta amplitud que en la formulación de un estilo personal y reconocible, todavía demasiado deudor de la pesada herencia romántica. La *Balada Op. 10* (1947), *Threnos and Toccata Op. 14* (1948), la *Suite Op. 29* (1955) y el *Preludio sobre un tema de Alan Rawsthorne Op. 45* (1965), basado en la *Rapsodia elegíaca* para cuerdas que su amigo compusiera un año antes, completan un legado pianístico que, desde 1951, habría de quedar coronado por la imponente *Sonata Op. 21*.

Con esta obra singular, Searle intenta aunar, a su inimitable manera, dos polos de expresión difícilmente conciliables: la irrefrenable efusividad lisztiana y una rigurosa escritura serial de cuño schoenbergiano, en el seno de una estructura elaborada libremente sobre el modelo –en un único movimiento subdividido en varias secciones– de la *Sonata en Si menor* del músico húngaro, uno de esos intocables monumentos del pianismo romántico. El intento de amalgamar el procedimiento lisztiano de transformación temática en un contexto dodecafónico se salda, necesariamente, con una escritura pianística de una densidad casi sofocante que, en su día, sería tildada de “orquestal”. Los incontables escollos técnicos que el estilo *de bravura* parafraseado por Searle imprime a la obra han contribuido ciertamente muy poco a facilitar su posterior difusión

desde que Gordon Watson la estrenara hace ya más de medio siglo.

Como ya se ha dicho, Searle compuso su más original obra pianística en 1951, con motivo del ciento cuarenta aniversario del nacimiento de Franz Liszt. Si las extraordinarias dificultades mecánicas de la sonata se repetirían cuatro años más tarde –con el añadido de una técnica percusiva de impronta bartókiana– en el *Concierto para piano n.º 2 Op. 27*, dado a conocer por el mismo aguerrido pianista, la devoción del músico inglés por el autor de la *Sinfonía “Fausto”* llegaría hasta la obra que, muy poco antes de su muerte, clausurará su carrera: la *Paráfrasis sobre temas de Liszt Op. 78*, para dos pianos.

Podría decirse que el legado pianístico de Frank Bridge se divide en dos capítulos casi antagónicos. El primero lo integra un generoso conjunto de piezas breves, algunas de ellas editadas por separado –*Moderato* (1903), *Étude rhapsodique* (1905), *A Sea Idyll* (1905), *Arabesque* (1915), *Winter Pastoral* (1925), *Gargoyle* (1928)– si bien la mayoría aparecen dispuestas en pequeñas colecciones, como *Three Sketches* (1906), *Three Pieces* (1912), *Three Poems* (1913-15), *Three Miniature Pastorals: Set I* (1917) y *Set II* (1921), *Three Lyrics* (1921-24), *In Autumn* (1924) o *Vignettes de Marseille* (1925). En el segundo, y ocupando una posición de orgulloso aislamiento, se sitúa su monumental *Sonata*, aportación fundamental al repertorio pianístico del siglo xx comparable a las más destacadas creaciones continentales de su época y obra con la que Bridge no sólo escala la cima de su producción para teclado; también es la pieza clave que asegura a su autor un lugar de absoluta preeminencia en la historia del piano británico.

El eje trágico de la Primera Guerra Mundial divide, en el caso de Bridge, algo más de dos décadas de escritura pianística a lo largo de las cuales el estilo del músico evoluciona. Desde los tradicionales clichés a los que se ciñen sus primeras piezas de salón, insertas en la misma línea que

tantas otras miniaturas fechadas en los primeros años del siglo por maestros de la anterior generación –recordemos las elgarianas *May Song* (1901), *Dream Children* (1902) o *Carissima* (1913)–, alcanza una sorprendente metamorfosis que absorbe el influjo de autores tan diversos como Fauré, Debussy, Scriabin o Berg. Entre el refinamiento algo distante del primero de estos compositores y los delirios paramusicales del tercero, el pianismo de Bridge conserva siempre una reservada y pudorosa elegancia que sólo explota en piezas como *Lament for Catherine* (1915), tributo a una de las víctimas infantiles del torpedeo del *Lusitania*, y, naturalmente, en su obra maestra absoluta, esta *Sonata*. De dimensiones lisztianas cuya envergadura –sin precedentes y, también, sin consecuentes en su catálogo pianístico–, esta obra exigirá al músico un trabajo continuado de más de tres años, los que transcurren entre la Pascua de 1921 y mayo de 1924. Myra Hess estrenará la obra en el Wigmore Hall londinense el 15 de octubre de 1925 ante las reticencias de Harold Samuel, el pianista previsto por Bridge, que consideraba la obra *desconcertante*. Una opinión que, para disgusto del compositor, también compartieron los críticos.

La *Sonata* de Bridge se divide en tres movimientos que se interpretan sin interrupción. En forma sonata, el primero y más extenso de todos está marcado como “Lento ma non troppo-Andante ben moderato-Allegro energico”. La estática introducción aparece dominada por las notas repetidas que, a manera de fúnebre carillón, evocan sin sombra de duda al dedicatario de la partitura, su amigo el malogrado compositor Ernest Bristow Farrar, muerto el 18 de septiembre de 1918 en la batalla de Somme, en el frente francés, poco antes de concluir el conflicto bélico. El breve segundo tema, de un lirismo sombrío muy bergiano, oficiará como “motivo conductor” o “tema cíclico” en sucesivas reapariciones. La amplitud de este movimiento sobrecogedor permite a Bridge un constante juego de texturas instrumentales, de dinámicas extremas, de tensiones y atmósferas que oscilan entre súbitas erup-

ciones de rabiosa exaltación y secuencias reposadas sumidas en una tristeza insondable. El sombrío movimiento central (“Andante ben moderato”) continúa el tono elegíaco expuesto al inicio de la obra, subrayando con tintes expresionistas su clima amargo y desolado que sólo parece desdibujarse levemente en su apacible coda. Marcado “Lento-Allegro non troppo”, el movimiento final intensifica el poder emocional de las secuencias más agitadas del “Allegro” inicial. El intenso cromatismo de la escritura de Bridge, a caballo entre Scriabin y Berg, parece reflejar –como a través de un espejo deformante– angustiosas imágenes de devastación y de tragedia, las provocadas por una guerra cruenta que el músico inglés, pacifista convencido, denuncia y repudia con los únicos medios expresivos de que dispone.

Muy lejos del violento dramatismo que envuelve a la obra anterior, *The Hour Glass*, tríptico elaborado por Bridge entre 1919 y 1920, nos devuelve al compositor amante de las imágenes nocturnas y extáticas, de texturas transparentes y bien delineadas que muestran el profundo impacto que sobre el británico ejerciera la escuela francesa. La primera pieza, *Dusk*, marcada “Molto moderato”, traduce las sombras y las luces del amanecer a través de sonoridades delicadas cuya dulce melancolía evoca ecos ravelianos. Ecos que se acentúan todavía más en la siguiente pieza, *The Dew Fairy*; un “Allegretto moderato e rubato” de arabescos acuosos como las gotas de rocío del hada a la que su título alude. Inspirada por paisajes marinos, *The Midnight Tide* es un “Molto lento” en el que Bridge asume la herencia debussysta de *La cathédrale engloutie*. Acordes inmóviles, notas al unísono y una palpitación inquietante y progresiva sugieren el flujo y reflujo de un mar poderoso e inexorable que Bridge ya había retratado en 1911, con una amplísima paleta cromática, en su suite sinfónica *The Sea*.

El caso de Arthur Bliss, invitado último al concierto y al ciclo, ilustra muy bien el carácter y evolución de la música

inglesa del pasado siglo, o al menos de una parte significativa de ella. Nacido en Londres en 1891, Bliss se forma de adolescente en Cambridge con Charles Wood y más tarde, como la inmensa mayoría de sus compañeros de generación, con Stanford en el Royal College of Music. Con excepción de unas pocas páginas juveniles de escasa significación, el grueso de la producción de Bliss arranca tras regresar de las trincheras, a donde no olvidó llevarse su gramófono y sus partituras. La atracción de Bliss por las artes plásticas –que lo alinea con su amigo el hoy olvidado Bernard van Dieren (1887-1936), compositor inglés de ascendencia holandesa– quedaría plasmada en el retrato y el dibujo abstracto que para la portada de *A Colour Symphony* le hiciera Wyndham Lewis (este último aparece reproducido en la cubierta de este texto y el retrato en la ILUSTRACIÓN 5, p. 85). Su inclinación hacia todo lo que tuviera que ver con la modernidad en aquellos primeros años posbélicos convierte a Bliss en un curioso caso de *enfant terrible* acorde con la perplejidad provocada por obras juveniles como la brevísima *Madam Noy Op. 10* (1918) para soprano y seis instrumentos, *Rout Op. 14* (1920) para soprano y orquesta de cámara, cuyo texto se reduce a vocalizaciones y sílabas sin sentido –algo que ya había ensayado, de manera más prudente, en la anterior *Rhapsody Op. 13* (1919) para dos voces y cinco instrumentos– o *The Women of Yueh Op. 32* (1923), ciclo vocal para soprano y orquesta de cámara sobre poemas de Li-Tai-Po estrenado en Nueva York.

A diferencia de Bridge, Frankel, Lutyens o Searle, Bliss no mira en esos años hacia Centroeuropa buscando inspiración. Su sutileza tímbrica, afilado humor e incisividad rítmica lo convierten, al otro lado del Canal, en un inesperado *pendant* de Ravel, el grupo de Les Six o el Stravinsky parisiense. Y si en la música incidental para *The Tempest* (1921) recurre a un curioso conjunto de voces e instrumentos (tenor, bajo, piano, trompeta, trombón, gongs y cinco percusionistas) que han de distribuirse por las localidades del Aldwych Theater, su música para la película

de Alexander Korda y H. G. Wells *Things to Come* (1935) incluye admirables pasajes de inspiración maquinista que difícilmente hubiera despreciado el Prokofiev de *El paso de acero*.

Pero, al paso de los años, el carácter iconoclasta del primer Bliss se atempera y su admiración hacia Elgar, a quien dedica en 1928 su primera obra coral, la *Pastoral: Lie Strawn the White Flocks Op. 46*, y que será modelo indisimulado para su, por otra parte excelente, *Music for Strings Op. 54* (1935), romantiza paulatinamente su estilo. Década tras década y cada vez más teñido de conservadurismo, el autor perderá su frescura inicial –definida por lo que podríamos denominar como “infidelidades a la tradición británica”– para tornarse, en sus partituras menos logradas (que a veces coinciden con las más ambiciosas), excesivamente acartonado y grandilocuente.

La citada *A Colour Symphony Op. 24*, una de las más rutilantes partituras orquestales de Bliss, estrenada bajo su dirección en el otoño de 1922, ilustra magníficamente su involución estilística: ¿qué fuente de inspiración más anticuada que un libro de heráldica para explicar el simbolismo de los colores asociados a cada uno de sus movimientos? Bliss, ese “reaccionario con encanto”, como Gracq definiera a Chateaubriand, sería nombrado Sir en 1950 y Master of the Queen’s Music en 1953. Para esas fechas, su obra –o al menos ese puñado de obras por las que aún hoy se le recuerda– ya podía considerarse clausurada.

Al lado de algunas páginas menores no exentas de atractivo –*Valses fantastiques Op. 4* (1913), *Masks I-IV Op. 34* (1924), *Suite Op. 36* (1925)–, el legado pianístico de Bliss alberga tres partituras ineludibles, dos de ellas provistas de acompañamiento orquestal. Si en el *Concierto para dos pianos Op. 17* (1924) subsisten todavía mínimas huellas de cierta provocación experimental, pues la obra procede de un anterior (y hoy perdido) *Concierto para piano, tenor y cuerdas*, el *Concierto para piano en Si bemol mayor Op. 58*,

estrenado en 1939 por Solomon, Boult y la Filarmónica de Nueva York con motivo de la Semana Británica celebrada en la Feria Mundial de la ciudad norteamericana, recupera –con un punto de ironía por lo que tiene de pastiche– el gusto de Bliss por los grandes gestos románticos y las acrobacias atléticas de Liszt, Tchaikovsky y Busoni.

Fecha en 1952 y destinada al pianista australiano Noel Mewton-Wood, gran intérprete del *Concierto en Si bemol mayor*, la *Sonata para piano Op. 72* participa de su mismo estilo, brillante, fornido y algo altisonante, que emerge desde los vigorosos compases iniciales del primer movimiento, “Moderato marcato”. Un segundo motivo, más lírico y ornamentado, procura contraste a un sinuoso discurso que, tras varios clímax, se difumina en una misteriosa coda. El “Adagio sereno” central está constituido por un conjunto de variaciones en el que reina una atmósfera serena y casi constantemente introspectiva, sólo rota por ocasionales ascensos dinámicos. Algo más breve, el “Allegro” final recupera el carácter heroico y el marcado impulso rítmico del primero –también su oasis central de calma– acentuando las aristas de su textura tímbrica por medio de un juego de carácter predominantemente percusivo.



ILUSTRACIÓN 5. Retrato de Arthur Bliss por Wyndham Lewis.
(Colección privada).

BRENNO AMBROSINI

Pianista veneciano, estudia además, órgano, violín y composición con M. I. Biagi, R. Cappello, U. Amendola. Siguiendo la tradición de las grandes escuelas pianísticas de Liszt, Sgambati y Busoni, tras obtener el diploma de piano con la máxima puntuación y *Cum Laude*, viaja en 1986 a Múnich donde se perfecciona con G. Oppitz. En 1989 se traslada a París para recibir clases de M. de Silva-Telles y desde 1990 estudia con J. Soriano en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid donde recibe el Premio de Honor. Al mismo tiempo, prosigue sus estudios de Doctorado en Filosofía en la Universitat “Jaume I” de Castellón.

Primer Premio en varios concursos nacionales de Italia, Premio Debussy y Premio Beethoven en el Concurso Internacional de Piano “Cidade do Porto”; Segundo Premio en el Concurso Internacional de Piano “José Iturbi” de Valencia. En 1990 es Laureado en el X Concurso Internacional de Piano de Santander “Paloma O’Shea”, y en 1992 obtiene el “Premio Rosa Sabater” a la mejor interpretación de música española, en el XXXIV Concurso Internacional de Piano “Premio Jaén”.

Desde su debut con orquesta en la Liederhalle (Beethovensaal) de Stuttgart, ha ofrecido conciertos como solista con orquestas en Europa, Estados Unidos y Japón, tocando junto a destacados directores. Forma dúo desde 1990 con el violinista M. Lubotsky y desde 2000 con Ilya Grubert. Ha colaborado con los cuartetos Prazak y Brodsky y con prestigiosos concertistas como el flautista J. P. Rampal. Graba para la Televisión Estatal Japonesa programas sobre la interpretación beethoveniana con su maestro G. Oppitz. Además de CDs con Symphonia, ETG y Dynamic, ha realizado grabaciones para importantes cadenas de radiotelevisión europeas, particularmente con Radio Clásica-RNE.

Numerosos compositores españoles y extranjeros le han dedicado sus obras. Ha estrenado en España composiciones de autores contemporáneos. Es fundador y director artístico del Concurso Internacional de Composición Pianística “Bell-Arte Europa” (España).

Es profesor en diferentes cursos de perfeccionamiento en España y Europa además de catedrático de piano del Conservatorio Superior de Castellón.

El autor de la introducción y notas al programa, **JUAN MANUEL VIANA**, estudió Arquitectura en Madrid. Ha redactado numerosos artículos de temática musical en revistas especializadas, periódicos, enciclopedias (Planeta), colecciones discográficas (*El País*, *Le Monde*), monografías y programas de mano para distintas entidades, auditorios y ciclos de conciertos, pronunciado conferencias y traducido libretos de ópera, de Rameau a Poulenc. Durante seis años fue jefe de prensa y promoción y jefe de producto del sello discográfico Sony Classical. Ha escrito en las revistas musicales *Doce Notas* y *Amadeus* y en otras publicaciones. Colaborador de *ABC Cultural* y *ABCD las Artes y las Letras* desde 2000 como redactor de temas musicales y crítico discográfico, es también jefe de la sección de discos de la revista *Scherzo* donde colabora además como crítico de conciertos y redactor. Desde octubre de 2000 dirige y presenta el programa *Los raros* en Radio Clásica de Radio Nacional de España donde también ejerce tareas de locutor en “Los Conciertos de Radio Clásica”, espacio galardonado en noviembre de 2007 con el Premio Ondas de Radio.

APÉNDICE

Los extractos que, por primera vez en su traducción al castellano, aparecen como apéndice a este programa proceden de las conferencias que Arthur Bliss (1891-1971) pronunció en la Royal Institution de Londres los días 8, 15 y 22 de marzo de 1934. La publicación que apareció dos meses después bajo el título genérico de *Aspectos de la música contemporánea* no recogía las conferencias en su integridad, sino sólo una sucesión de fragmentos a modo de breves reflexiones, a partir de los cuales se ha realizado la selección que aquí se propone. El escrito original no era, por tanto, un ensayo de pensamiento musical ni un estudio de análisis, sino una serie de textos con la visión personal del autor, situado en una posición privilegiada como activo partícipe en la vida musical londinense de estos años.

88

El rasgo que quizá mejor resume la trayectoria intelectual de Bliss sea su espíritu polifacético impregnado de ambición humanista. Su propio catálogo compositivo ya denota una inusual amplitud de miras con géneros muy diversos, incluyendo música para cine, televisión, baile, radio y teatro. A las tareas como compositor, añadió la dirección de orquesta, la interpretación como pianista, la docencia (en la norteamericana Universidad de Berkeley), la crítica musical y la dirección de la BBC (1942-44), hasta llegar a prestar servicios musicales a la Reina tras sus nombramientos como Sir (1950) y Master of the Queen's Music (1953). Fue este mismo espíritu el que le llevó a interesarse por otras disciplinas artísticas, como la pintura o la poesía evocadas en esta antología de textos.

Como la mayoría de los compositores del siglo xx, Bliss reflexiona sobre los vínculos con la venerable tradición austro-germana de la que, al mismo tiempo, todo autor aspiraba entonces a desprenderse. En el extracto [1] recuerda la inexistencia, desde las décadas iniciales del siglo xx,

de una única figura que sirviera como modelo, tal y como había sido la norma –o así lo percibía Bliss– hasta finales del XIX con una omnipresente referencia a Wagner. El surgimiento y convivencia de distintas corrientes estéticas y compositivas, a veces casi opuestas, sería desde entonces la norma. Las menciones a Stravinsky, Schoenberg o Elgar que aparecen en este primer texto remiten justamente a la influencia que el Bliss compositor había recibido en su etapa temprana.

Pero es la problemática relación de la música contemporánea (y, en menor medida, de otras artes) con el público la que ocupa una buena parte de estos textos, un asunto de plena actualidad en la década de los treinta. Tras constatar el divorcio entre creación contemporánea e interés del público, en varios extractos Bliss aborda esta cuestión candente desde distintas perspectivas. Por un lado, parece justificarla como un resultado inevitable de lo que denomina “retraso temporal” ([2]), un estado natural que condena al oyente del presente a no poder entender más que la música del pasado. Por otro, critica un mal común en algunos compositores afanados en buscar el artificio disfrazado y la oscuridad gratuita como garante de una supuesta innovación que, en verdad, sólo esconde falta de originalidad ([3] y [5]). Y, por último, asume sin cuestionamientos que la música contemporánea puede implicar una “escucha difícil” que inevitablemente exige del oyente interesado una actitud más receptiva e intelectual ([6]).

Los vínculos personales entre Bliss y Wyndham Lewis se plasmaron en varios encargos al pintor a comienzos de la década de los veinte. Además de un retrato del compositor realizado en 1922 y de la cubierta para la edición de su *Colour Symphony*, estrenada bajo la batuta de propio Bliss ese mismo año aunque publicada en 1924 (véanse las ilustraciones en página 85 y en la cubierta de este programa), Lewis también pintó un retrato del crítico musical Edwin Evans (1874-1945). Fruto del encargo de un grupo de com-

positores entre los que se encontraban Bliss, Bax, Lamber y Goossens, el retrato de Evans, igualmente de 1922, materializa el reconocimiento a una figura tan destacada en la llegada a las Islas Británicas de la vanguardia continental, particularmente francesa, y en la promoción de la música contemporánea inglesa. En este contexto, no era, por tanto, extraño que Bliss fuera uno de los firmantes de la carta de apoyo a Lewis que, en diciembre de 1937, apareció en *The Times*.

La relación estética entre el compositor y el pintor también resultan evidentes en los extractos [4], [7] y [8], que pueden considerarse como una especie de respuesta tardía desde la composición musical al vorticism pictórico, el movimiento artístico que Lewis lideró en la década de 1910. Las reticencias de Bliss ante el entusiasmo vorticista por las máquinas y la vida moderna de concomitancias futuristas se hacen explícitas en estos fragmentos; sin llegar al rechazo, afronta con cautela “el sentimiento evocado por el poder de las mecánicas” que practican algunos contemporáneos como el poeta Stephen Spender o el compositor Arthur Honegger.

Por último, el extracto final [9] tiene la importancia de ofrecer una particular visión sobre el carácter de la música inglesa en comparación con la alemana, la francesa, la italiana y la española. Un carácter propio basado, según Bliss, en unas raíces poéticas propias del espíritu inglés de tintes líricos y contemplativos más que dramáticos y pasionales. Aquí radica, en última instancia, la explicación del que podríamos denominar “problema de la música contemporánea inglesa”. Unos ideales de belleza –en opinión de Bliss– connaturales al arte inglés alejados de la perfección formal de las máquinas y las dinámicas de la vida moderna para promover la belleza primaria y lírica que surge de la inspiración de la naturaleza. Unos ideales artísticos que, sin embargo, la obra del propio Wyndham Lewis cuestiona.

Arthur Bliss
Aspectos de la música contemporánea¹

[1] No hay una sola presencia en el panorama musical de nuestros días que ejerza un predominio similar al que, por ejemplo, ejercía Wagner hace cincuenta años. Sin duda alguna, no hallamos ni una sola personalidad a la que los músicos de hoy puedan expresar reconocimiento, se sientan o no identificados con su estilo. Los nuevos métodos de expresión ensayados desde la muerte de Wagner no han cristalizado en un único individuo aunque sí han sido parcialmente asumidos por muchos. Han existido varias personalidades destacadas, menores en relación con Wagner, que ejercitaron de pleno una técnica personal limitada y que han dejado la huella de su forma de trabajo en una década: hombres como Debussy, Stravinsky y Schoenberg. Ha habido otros, de mayor entidad que los anteriores, cuya perspectiva no está tan severamente limitada, cuya producción es más ecléctica pero cuya influencia en la configuración de esta generación de músicos es apenas perceptible, de entre ellos podríamos citar a Strauss, Delius, Elgar y Sibelius. Aún no hay rastro del hombre que posea el suficiente carácter y genio inventivo para alterar la corriente de la música actual de manera definitiva y concluyente.

[2] La música, la pintura, la poesía de nuestro tiempo no consiguen despertar el interés del gran público. El motivo podría subyacer en lo que se ha denominado el “retraso temporal”. Con muy escasas excepciones, todos somos hijos no de nuestro propio tiempo sino del tiempo de nuestros padres, incluso de nuestros abuelos. Pareciera que todos hemos nacido una generación más tarde ya que tenemos la vitalidad suficiente para disfrutar en la actualidad lo que era una novedad hace treinta años, pero no

1 Extractos de Arthur Bliss: “Aspects of Contemporary Music”, *The Musical Times*, vol. 75, núm. 1095 (mayo, 1934), pp. 401-405. Traducción de Nieves Domingo Izquierdo.

la necesaria para ser plenamente conscientes de lo que es novedad *ahora*.

[3] La novedad concebida como tal generalmente no interesa a nadie excepto a los que participan de ella y casi sin excepción procede de personalidades que poseen poca o ninguna originalidad.

[4] La originalidad es creación: es, en lenguaje simple, hacer lo siguiente, no lo último, no lo de ahora, sino lo que vendrá a continuación. Esto puede ser tan inevitable que no afecta al oído como el artículo espurio. Si empleo propulsores de aeroplano, o un gramófono, o una máquina de escribir en una orquesta (como ciertos compositores han hecho hoy) esto puede sonar en un momento determinado como una pieza novedosa de técnica rompedora porque causa sensación y como tal novedad se valora. Pero el artista real no crea este tipo de cosas; mediante un flash intuitivo ensancha, amplifica, tortura una pieza técnica de modo que, sin advertirlo, quizá surja esa novedad. La creación ha tenido lugar.

[5] La dificultad de mucha de la música moderna es un problema al que debemos enfrentarnos. No nos importa la oscuridad, de hecho le damos la bienvenida si sentimos que la mente que se halla tras la forma es sutil y complicada y aún así se expresa con claridad. A lo que objetamos es a la mente que, en realidad es simple e ingenua y que busca disfrazarse sobrecargando su estructura hasta el punto de la oscuridad.

Los compositores pueden dividirse básicamente en dos clases, los que simplifican sus partituras cuando las revisan y los que las ornamentan tras crearlas. Son estos últimos los que a menudo crean las peores dificultades.

[6] Los seguidores de un Reger o un Schoenberg no están preocupados por agradar el oído o remover las emociones tanto como por presentar ante el oyente las relaciones de

un sonido abstracto en cuyo proceso de aprehensión el intelecto es conmovido. Aspiran, y han tenido éxito en ello, a ofrecer música que requiere una escucha difícil para su disfrute. Demandan no simplemente la actitud receptiva de parte de la audiencia sino una atención activa y detenida.

La música se ha escrito para mover todas las facetas del ser humano: física, emocional y mental, y las mejores piezas musicales invariablemente lo consiguen. Cuando escuchamos cualquiera de las obras maestras, ya sea la *Misa en Si menor*, la *Sinfonía Coral* o *El ocaso de los dioses*, no sólo todo el ser humano está sumido en gran tensión sino que en ciertos momentos puede elevarse a unas cotas de inspiración tales que pareciera él mismo el creador de esa música. Uno se transforma en una obra de arte en sí mismo como refiere Nietzsche, la diferencia vital es que en esos momentos uno queda mudo mientras que el artista creativo, con una pincelada de iluminación, declara enfáticamente su condición de pensamiento y emoción.

[7] Cuando el poeta Stephen Spender escribe su ditirambo *El Express* y Honegger su *Pacific 231* estamos escuchando un nuevo romanticismo, un sentimiento evocado por el poder de las mecánicas e inhumanas perfecciones hechas por el hombre, pero un sentimiento tan románticamente extravagante como el del siglo XIX fundado en el individualismo y la libertad del hombre. Es igual de genuino y único pero, en mi opinión, menos maduro; la realización de un sueño de colegial.

[8] Aquellos que no se entusiasman con la máquina pero encuentran un sentido de la perfección en sus finas líneas y su diseño, y que la sienten como parecido a lo que quieren expresar, aquellos a los que les falta un sentido del romanticismo, caen en una forma de componer inhumana y fría. El calor humano es eliminado y su lugar lo ocupa una gélida e impersonal forma de hacer. Su música tiende a ser muy similar, sólo una serie de dientes de engranaje, pisto-

nes y ruedas girando y funcionando mecánicamente. Los compositores se convierten en ingenieros de la estética pero sus composiciones son en su totalidad monótonas.

Es difícil destacar alguna personalidad en esta clase de escritura mecánica. El compositor parece haber parodiado la frase de Le Corbusier “la casa es una máquina para vivir”; él escribe una partitura que es “una máquina para ser tocada”. Un tipo de sonido rítmico y estandarizado que resulta como escrito por robots para gramolas. El adjetivo que a tales compositores les gusta que se aplique a su trabajo es el de “férreo”.

[9] Como en el mundo de la política, nosotros en Inglaterra no tendemos violentamente ni a la derecha ni a la izquierda, sino que extraemos lo que es necesario para nosotros de los principios opuestos y los fundimos. De esta manera, los compositores ingleses adoptan un nuevo tipo de equilibrio. No tienen la penetración académica de los alemanes para perseverar en una línea de pensamiento, ni tienen el espíritu volátil de los latinos que hace que su música suene tan vivaz y rápida. No son dramáticos como los italianos ni bailarines como los españoles. Entonces, ¿qué le da un sabor tan distintivo a su música?

Creo que la principal característica de la música inglesa es su carácter esencialmente poético. Parece ir de la mano con nuestra poesía en su labor de extraer una dulzura peculiar y una esencia sensual de la contemplación de la Naturaleza. Su inspiración parece subyacer en una comunión con ésta semejante a la actitud expresiva, digamos, de la escuela poética de Wordsworth.

La música inglesa no explora de manera natural estados psicológicos de la mente o busca perfecciones abstractas en su propio medio tanto como busca moldear su expresión partiendo de las ideas de la tradición poética inglesa, el arte en el que, como nación, somos maestros. Es lírica más que dramática, contemplativa más que pasional, apo-

línea más que dionisiaca. La más destacada posee dulzura sin sentimentalismo. Parece un espejo en el que podemos contemplar el paisaje inglés de manera más sutil que en un cuadro de Constable o de Crome. Surge de una inmensa satisfacción en la belleza estética de la tierra. Mientras nuevos ideales han nacido en otros países y en otros estilos artísticos, el grueso de la música inglesa ha conservado un ideal primario de belleza, no atisbado en la perfección formal de la máquina, no basado en una integridad puramente intelectual ni en las excitantes posibilidades dinámicas de la vida contemporánea, sino en un planteamiento completamente diferente: la belleza lírica que surge de la inspiración de la naturaleza.

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.

CICLO DE CONFERENCIAS

RETRATOS

- 9 de febrero *Semblanza de Joyce*, por Francisco García Tortosa.
11 de febrero *Semblanza de Ezra Pound*, por Kevin Power.
16 de febrero *Semblanza de T. S. Eliot*, por Esteban Pujals.
18 de febrero *Semblanza de Wyndham Lewis*, por Yolanda Morató.
22 de febrero *Semblanza de Rebecca West*, por Victoria Glendinning.
23 de febrero *El Grupo de Bloomsbury*, por Marta Pessarrodona.
25 de febrero *Semblanza de Keynes*, por Francisco Cabrillo.

PRÓXIMO CICLO DE CONCIERTOS

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

