

CICLO DE MIÉRCOLES

WAGNER Y SU CÍRCULO

marzo 2011



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

WAGNER Y SU CÍRCULO

marzo 2011

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: Wagner y su círculo: marzo 2011 [introducción y notas de Arturo Reverter]. - Madrid: Fundación Juan March, 2011.

64 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; marzo 2011)

Programas de los conciertos: [I] “Sinfonía nº 9 en Re menor Op. 125, de L. van Beethoven (transcripción de R. Wagner)”, por Marta Mathéu, soprano; Marta Infante, mezzosoprano; Roger Padullés, tenor; y David Menéndez, baritono; Karina Azizova, piano; y Coro de la Comunidad de Madrid, Jordi Casas, director; [II] “Obras de C. Franck, J. Brahms, A. Scriabin, A. Berg y F. Liszt”, por Miguel Ituarte, piano; [III] “Obras de R. Wagner, en arreglos de M. Reger, F. Liszt y P. Dukas, por Sofya Melikyan, y Emilio González Sanz, dos pianos; [y IV] “Quinteto de cuerdas en Fa mayor”, de A. Bruckner y Cuarteto de cuerda en Re menor”, de H. Wolf, por Fine Arts Quartet, con Gil Sharon, viola; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 9, 16, 23 y 30 de marzo de 2011.

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

1. Sinfonías - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 2. Coros profanos (Voces mixtas) con piano - Programas de mano - S. XIX.- 3. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 4. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 5. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 6. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XX.- 7. Óperas - Fragmentos arreglados - Programas de mano-S. XIX.- 8. Música para piano (Pianos (2)) - Arreglos - Programas de mano - S. XX.- 9. Música para piano - Arreglos - Programas de mano-S. XIX.- 10. Quintetos de cuerda - Programas de mano - S. XIX.- 11. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XIX.- 12. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Arturo Reverter

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción
Vértice creador - Síntesis genial - Presencia de lo francés -
Técnicas básicas - Figura esencial y nuclear - Fundamentos
filosóficos - Mirada al futuro
- 19 Miércoles, 9 de marzo - Primer concierto
Forjando el arte futuro
Marta Mathéu, soprano
Marta Infante, mezzosoprano
Roger Padullés, tenor
David Menéndez, barítono
Karina Azizova, piano
Coro de la Comunidad de Madrid - Jordi Casas, director
Sinfonía nº 9 en Re menor Op. 125, de L. van BEETHOVEN
(transcripción para solistas, coro y piano de R. WAGNER)
- 34 Miércoles, 16 de marzo - Segundo concierto
El reino de la variación temática
Miguel Ituarte, piano
Obras de C. FRANCK, J. BRAHMS, A. SRIABIN, A. BERG y F. LISZT
- 44 Miércoles, 23 de marzo - Tercer concierto
Wagner desde la mirada de Reger
Sofya Melikyan y **Emilio González Sanz**, dúo de pianos
Obras de R. WAGNER, en arreglos de M. REGER, F. LISZT;
y P. DUKAS
- 54 Miércoles, 30 de marzo - Cuarto concierto
La otra cara de dos músicos
Fine Arts Quartet con **Gil Sharon**, viola
A. BRUCKNER: Quinteto de cuerdas en Fa mayor
H. WOLF: Cuarteto de cuerda en Re menor

Introducción y notas de **Arturo Reverter**

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

Con la excepción de Bach, y en menor medida de Beethoven, ninguna otra figura como Richard Wagner ha resultado tan influyente en la historia de la música. Compositor de una compleja personalidad, una gran ambición intelectual y unas visionarias dotes compositivas, podría decirse con propiedad que Wagner alteró el trascurso musical del siglo XIX y, de modo particular, la historia de la ópera. Su programa de reforma operística, aunque no llegó a realizarse hasta sus últimas consecuencias, supuso un tratamiento novedoso de la orquesta y las voces, así como una nueva concepción del *leitmotiv* como representación de personas, objetos, ideas o estados anímicos en la organización de los materiales musicales. Promovió, pues, una reforma dramática de calado acompañada de un programa conceptual y estético muy fundado, en buena medida inspirada en la filosofía del alemán Arthur Schopenhauer. Una propuesta de esta naturaleza no dejó indiferente ni a sus contemporáneos ni a la posteridad, dando lugar a una apasionada corriente de culto wagneriano ya desde finales del siglo XIX que no estuvo exenta, en ocasiones, de una carga ideológica y política distorsionada.

Este ciclo explora la rica trama de relaciones estéticas trabadas entre Wagner y su círculo entendido en un sentido amplio: sus colegas de generación, sus inmediatos seguidores y sus modelos heredados del pasado. Entre los primeros se encuentra en lugar preferente Franz Liszt; ni siquiera el matrimonio de su hija Cosima con Wagner, un enlace que Liszt trató de evitar, impidió la admiración recíproca entre ambos compositores. La adoración que profesó por Wagner otro notable contemporáneo como Anton Bruckner —un autor, sin embargo, que no escribió óperas— se hace patente en la dedicatoria de su *Sinfonía n.º 3* y en el estrecho contacto que los dos autores mantuvieron durante décadas. Por su parte, Reger y Wolf, en el ámbito germánico, y Dukas, en el francés, son claros ejemplos de

compositores de la generación posterior a Wagner que se sintieron cautivados por el lenguaje wagneriano, pese a que todos ellos supieran desarrollar su propio estilo compositivo. Los pasajes más famosos de sus óperas, de gran fuerza melódica y armónica, han sido objeto de múltiples transcripciones, una selección de las cuales se podrán escuchar en este ciclo.

Pero incluso una figura tan poderosamente original como Wagner tuvo una herencia musical que moldeó y configuró su concepción musical, en particular en los primeros años. Y la principal influencia que recibió, al igual que el resto de los compositores del siglo XIX, fue Beethoven y su colosal obra, erigida ya entonces como un monumento de genialidad. En este contexto se explican no solo los conciertos de Wagner dirigiendo sinfonías de Beethoven, sino también la minuciosa transcripción para solistas, coro y piano que hiciera de la *Sinfonía n.º 9* —con la que se abre este ciclo— y el amplio texto que con el título *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven (Una peregrinación a Beethoven)* escribiera en 1840.

INTRODUCCIÓN

Vórtice creador

En este mundo todo está relacionado o interrelacionado de alguna manera. La pureza absoluta, la calidad de prístino es un concepto ideal. Y cualquier intento que se pretenda realizar para evitar adherencias estará condenado al fracaso; en todo orden de vida. Lo mestizo, desprovisto de su acepción más peyorativa, preside la existencia. Las más grandes obras de arte han surgido de la lucha de contrarios, de las crisis bienhechoras en las que han combatido elementos de distinto signo. En la música se siguen a la postre las mismas reglas. Incluso en aquellos casos en los que el resultado es más elevado, más inefable, han debido jugar en la batalla factores diversos de diferente laya que han ido, eso sí, perfeccionando, estilizando el lenguaje, depurándolo, y en este caso es pertinente la palabra, ya que nos referimos a su gramática, a su modo de ser, a su configuración estética.

6

Un compositor como Bach se hizo grande partiendo de la manera anterior y coetánea a él, que llevó hasta sus últimas consecuencias en un largo trabajo de aquilatamiento y forja, de construcción de texturas densas, en busca de una mayor pero más clarificada amplitud armónica. No poco bebió Mozart de sus antecesores para ir puliendo su modo de expresión y, empleando valores del pasado, lograr un lenguaje moderno y profundo que, pese a su mirada atrás, acabó siendo más progresista que el del rompedor Gluck y que Beethoven ampliaría hasta extremos estratosféricos en una proyección dialéctica de altos vuelos, que tendría su equivalente en el arte contrastado y lleno de alternancias de Schubert.

Síntesis genial

Wagner heredaría, en pleno romanticismo, buena parte de esa rica cosecha, que iría deglutiendo y asimilando junto a las influencias de compositores si se quiere menores, en algún caso cercanos, pero portadores de valores que incorporaban lo más acendrado y auténtico de un nacionalismo de nueva hora, que en el mundo de la ópera bebía en fuentes muy tradi-

cionales y de sabor específicamente local. Coincide la juventud del compositor con la plenitud de músicos líricos llamados Weber, Lortzing, Marschner o Nicolai. Es nuestra misión intentar averiguar en este trabajo inicial, que tiene continuación en los que siguen a cada uno de los cuatro programas que constituyen este ciclo construido bajo la sombra wagneriana, en qué aguas se movió el músico, de qué hontanares bebió y cómo aquellas, tras ser destiladas en su particular alambique, fueron manando hacia creadores fuertemente marcados por su impronta.

Wagner vivió en una época y un país en los que las ideas musicales surgían a borbotones hasta producir un tejido de una superabundancia colosal, en una plétora que se empezó a forjar justamente en esos primeros lustros del siglo XIX. El futuro genio olisqueaba, aspiraba y recogía lo que su instinto le decía. En aquel tiempo el alevín captaba, memorizaba y retenía, como resalta Warrack, apuntes armónicos, esbozos melódicos, efectos dramáticos, meras líneas o apuntes que, poco a poco, bien seleccionados, irían tomando forma y acabarían en algún caso integrándose en el caudal inacabable de sus dramas musicales a gran escala, en los que los expertos siempre han creído detectar la alargada sombra de Beethoven, que bullía en el cerebro y la imaginación del joven desde muy al principio de su aprendizaje y que lo acompañó durante muchos años perfumando en cierto modo alguno de los más significativos gestos musicales de su producción. Baste escuchar el comienzo de la obertura de *Der Fliegende Holländer (El holandés errante)* para comprobar el parentesco con el inicio de la *Sinfonía n.º 9* del músico de Bonn.

De lo que no cabe duda es de la ardua y paulatina labor de síntesis practicada por Wagner, en una senda en la que la elección tenía permanente valor y en la que, sin embargo, y volvemos a la idea de mestizaje, nunca se eliminaron por completo las señas de identidad de las herencias o influencias, eso sí, sabia y personal y casi siempre originalmente trabajadas. De ahí que el agudo Carl Dahlhaus pudiera en su día establecer que la carrera del teutón se había iniciado a partir de la esti-

lística asimilación que suponía la alternativa influencia de la ópera romántica alemana, el *bel canto* italiano, la *opéra comique* y la *grand opéra* francesas. Por supuesto, tras ese periodo de arranque, se estableció otro de concentrado y original desarrollo de recursos y resoluciones internas, que puede situarse, más o menos, en la etapa que va de *Das Rheingold* (*El oro del Rin*) a *Tristan und Isolde*. Desde ahí sería del propio Wagner del que emanarían las influencias que pasarían su impronta indeleble a las generaciones futuras.

Presencia de lo francés

La pluralidad de influencias sobre el hacer del compositor fue reconocida por él mismo en multitud de ocasiones en sus textos y en sus declaraciones. Al oeste y al sur de las fronteras germanas encontró muchas veces lo que buscaba. El 12 de enero de 1879 escribía a Hans von Wolzogen:

8

El largo trazo melódico de los compositores de la ópera italiana, tales como Cherubini y Spontini, no proviene del *singspiel* alemán; necesita haber tenido su origen en Italia. De allí franceses como Auber o Boieldieu y yo mismo hemos aprendido mucho. Mi coro de cierre del primer acto de *Lohengrin*, por ejemplo, deriva antes de Spontini que de Weber. De Bellini también podría aprender uno lo que es melodía. Los modernos se distinguen por una escasez de melodía: se fijan en las evidentes debilidades de la ópera italiana, pero marginan los méritos de sus compositores.

De 1839 a 1867 Wagner estuvo en París ocho veces, tres de ellas durante meses e incluso años (de 1839 a 1842). Allí pudo impregnarse del llamado estilo imperio, que era aplaudido por un público de clase media de escasa cultura pero ávido de novedades y de espectáculos de postín, heredero frecuentemente de las grandiosas sesiones dieciochescas, portadoras de canto y danza, que se organizaban en torno a las obras de Lully o Rameau. Esta influencia gala, en paralelo a la italia-

na, penetraba cada poro de su música en un precipitado que tampoco puede considerarse totalmente nuevo y que en cierto modo continuaba el ejemplo de *Fidelio* de Beethoven, obra tan admirada por don Ricardo y que albergaba en su seno rasgos recibidos por supuesto del Cherubini más afrancesado -*ópera de rescate*- y de otros autores inmediatamente posteriores a la Revolución francesa y que, al tiempo, diseñaba a la italiana alguna de sus arias -la impresionante de Leonora, por ejemplo- sin dejar de servir la estructura típica de *singspiel* y de incorporar otras influencias, como la del melólogo. Obra compleja, de fondo eminentemente político y humanista.

Puede ser interesante y revelador echar un vistazo a las óperas programadas por Wagner durante sus estancias, como director de teatro, en Würzburgo, Magdeburgo, Berlín y Riga. En todos los casos, hay mucho título francés: Auber, Adam, Méhul, Boieldieu, Cherubini, Meyerbeer, Halévy... Está claro que *Rienzi*, tercera ópera del compositor, ancla sus bases en ese filón de la *grand opéra* que en muchos casos venía alimentada por el talento teatral del prolífico Eugène Scribe, en el que bebieron tantos, los mencionados Auber, Meyerbeer o Halévy entre ellos. Y no es menor la importancia que para nuestro músico tuvieron algunas experiencias anteriores, como por ejemplo contemplar el estreno en Berlín, en 1836, de *Fernand Cortez* de Spontini, contada por el propio autor en *Mi vida*. Este largo relato, una suerte de memorias bastante detalladas, nos sirve sin duda para calibrar el entorno musical en el que vivió el músico y qué fue lo que de él quiso y pudo aprender; qué colegas le impresionaron y de cuáles extrajo doctrina e influencia. Aunque siempre considerando que el compositor consigna en esas muchas páginas cosas y sucedidos no totalmente acordes con la realidad.

No hay duda de que la primera personalidad viva que le atrajo poderosamente fue la de Meyerbeer, a quien conoció en el camino hacia París, en septiembre de 1839. El compositor franco-alemán le proporcionó varias cartas de recomendación, aunque luego se desentendería de nuestro protagonista, que, no obstante, sentiría la influencia de su música, de *Los hugo-*

notes en concreto, sobre no pocos de los pentagramas de *Der Fliegende Holländer* (*El holandés errante*), particularmente en la sección coral. Más presente estaría aún Auber –*Lohengrin* tiene no pocas concomitancias, estima Grey y reconocía el propio Wagner, con *La muette di Portici* (*Massanielo*)– y, todavía en mayor medida, Halévy, a quien el autor de *Tristan und Isolde* admiraba sin reservas. Basta leer estas palabras escritas por él mismo después de asistir al estreno de *La reina de Chipre*, de este último, y en las que confiesa su debilidad por ambos compositores:

En el artículo que me pidió Schlesinger –director de *La gaceta musical*– comenté extensamente la última obra de Halévy. Formulaba entre otros el deseo de que la escuela francesa –que había ganado mucho en el estudio de los maestros alemanes– no se dejara influir por las maneras italianas, tan vacuas y superficiales. Precisamente con el objeto de estimular esta nueva escuela francesa me permití subrayar la verdadera importancia de Auber, y principalmente de su obra *La muda de Portici*, señalando finalmente el contraste que ofrecía esta obra con las sobrecargadas melodías de Rossini, que semejaban en los más de los casos a estudios de solfeo.

Malos años los de esa primera estancia en París, terminados felizmente el 7 de abril de 1842. Pero importantes por las vicisitudes, aunque algunas tan desagradables como las distintas transcripciones que Wagner se vio obligado a realizar de *La favorita* de Donizetti, música que aborrecía; y por las privaciones de todo tipo que él y su mujer, Mina, hubieron de padecer. En la capital francesa escuchó partituras que le interesaron y trabó amistad con personas influyentes, que lo pusieron en el camino. El genio no desfallecía y ganaba, sin embargo, enteros. Crecía poco a poco. Con la base de un trabajo ya concluido en las riberas del Sena, *Rienzi* –que se estrenaría no mucho más tarde en Dresde– y la preparación de *Der*

Fliegende Holländer (El holandés errante, nuevo nombre de *El buque fantasma*), además de una serie de piezas menores, y la germinación de la idea que había de llevar a *Tannhäuser* y *Lohengrin*; y aun de las primeras y teóricas aproximaciones a lo que más tarde sería *Der Ring des Nibelungen* (El anillo del Nibelungo).

Técnicas básicas

El compositor, elaborando y aquilatando hasta el extremo, desde esas bases, alcanzaría la maestría absoluta en el dominio de la armonía, siempre de tan originales planteamientos. Reconocemos como novedades en su lenguaje más maduro el empleo de dominantes alejadas, notas satélite que actúan de tónicas y proporcionan una atractiva ambigüedad tonal, con servicio a un exacerbado cromatismo; y el uso de cadencias interrumpidas, complejas agregaciones de acordes, alteraciones y apoyaturas diversas, y funciones plurívocas. Detalles técnicos en los que no hemos de entrar y que, y esto es lo que interesa, otorgan una especial configuración a las texturas, un lustre desconocido a su música. La orquesta lleva el protagonismo y sostiene a la voz, frecuentemente en línea de recitado y arioso y, raramente, por no decir nunca y desde luego no de modo estricto, en planteamiento formal de aria al viejo estilo. El *continuum* resultante, y este es uno de los secretos y valores máximos del autor, viene dado también como consecuencia de la aplicación de la utilización de los motivos conductores, que van configurando una malla que cala semánticamente en la memoria del auditor; no hay recurrencias, simetrías, repeticiones al viejo estilo; lo que hay es una continuidad donde se conjugan lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, lo que da lugar, según Boucourechliev, a una suerte de miniaturismo, a una cadena sin fin de desarrollos temáticos puntuales, de puntos estructurales microscópicos; cada motivo en sus distintas apariciones, arropado por orquestaciones y ritmos diversos, no dura más allá de dos o tres compases. Una técnica que sustituye a la más primaria de los llamados por Dahlhaus motivos mnemotécnicos, que evidencian el posible conflicto entre pasado y presente. Las ideas conductoras ha-

blan también del pasado pero considerándolo sustancia del presente. Son la materialización bajo forma musical de una situación, un personaje (muy discutible a veces su aplicación, según Newman). En *Tristan*, Lavignac reconoce hasta 29 principales; en la Tetralogía cuenta más de 60.

Algunas de estas ideas, a veces poco más que células, tienen una historia muy antigua en la producción wagneriana. El paciente Deryck Cooke fue capaz de seguir la pista a varias de ellas. Y daba el ejemplo de un diseño descendente de séptima disminuida a través de una tercera menor, apenas cuatro notas, que aparecía por primera vez en la obertura de una proyectada música incidental de juventud para la obra de Raupach, *Rey Enzio*, y que se puede rastrear asimismo en las oberturas de *Die Feen (Las hadas)* y *Rienzi*; y en determinados pasajes de *Das Liebesverbot (La prohibición de amar)*, *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Das Rheingold*. En *Die Walküre* se detecta en diversos lugares, así en el monólogo de Siegmund del primer acto, cuando el joven recuerda la espada de su padre. Cómo nuestro autor pudo llegar a ese alto grado de refinamiento, que no tenía par-igual y que, en todo caso, determinó un antes y un después en la historia de la música, es uno de los misterios del arte, de ese arte proteico al que una mano genial, eliminando lo accesorio, supo dar forma.

Figura esencial y nuclear

Qué duda cabe que en el aprendizaje continuo y permanente, en la acometida de soluciones y en la elección de propuestas, en el logro de la síntesis definitiva, tuvo mucho peso la presencia, constante durante décadas, de Franz Liszt, de quien Wagner bebió y de quien aprendió no poco, aunque las influencias serían mutuas. Se han señalado, por ejemplo, que en el monumental ciclo del *magyar*, *Años de peregrinaje*, pueden advertirse multitud de concomitancias, en ocasiones prácticamente literales, con partituras bien conocidas de Wagner (*Parsifal*, *Tristan*, *Tannhäuser*). Por otra parte, el pianista y creador húngaro se erigiría en claro protector y en algún caso mecenas; a pesar de no compartir en un principio la idea de

que su hija, Cosima, dejara a su marido, Hans von Bülow, para unirse al protagonista de estas notas. La relación con Liszt venía de antiguo, ya que el primer encuentro entre ambos tuvo lugar en París un día de noviembre de 1840, cuando el virtuoso contaba 29 años, dos más que su admirador. Hasta diciembre de 1842 no volverían a verse, en esta ocasión en Leipzig y poco después en Berlín. La amistad no se consolidaría hasta 1848, durante largas y sustanciosas reuniones en Dresde. A partir de aquí, ante la habitual falta de recursos de Wagner, Liszt comenzaría a ayudarlo económicamente, dando muestras de su proverbial generosidad, siempre dispensada de su parte a los nuevos músicos, aunque el húngaro mantuvo en todo momento un cierto tono crítico ante la manera de vivir y los comportamientos del compositor alemán, a quien, eso sí, admiraba profundamente por sus valores artísticos.

La correspondencia entre los dos hombres fue muy copiosa mientras duró el exilio suizo de Wagner, al que se reclamaba por deudas en su país. Pese a las diferencias posteriores, causadas por la relación del músico con Cosima y su separación de von Bülow, lo que enfrió mucho la amistad, Liszt continuó defendiendo y apoyando el arte del que a la postre terminaría siendo su yerno, e incluso intervendría en el estreno de alguna de sus obras más significativas. Muerto ya Wagner, seguiría yendo a Bayreuth. Y en esa ciudad moriría el 31 de julio de 1886 mientras asistía al Festival, para entonces ya dirigido por su hija.

La influencia de Liszt, algunos de sus procedimientos armónicos y manejos temáticos, fue importante, pero quizá lo fuera más el peso de su cultura y de su pensamiento, que el compositor aspiraba e integraba en su corriente mental, siempre activa, siempre despierta, siempre al acecho de lo importante, de lo que pudiera servir a sus creaciones. Su imaginación era un río desbordante que cogía de aquí y de allí y que, por supuesto, tenía una gran base literaria, porque era un lector impenitente y curioso, además de un escritor y un poeta de altos vuelos, aun cuando sus libretos nos puedan parecer hoy no poco trasnochados en la letra. Pero su pluma no descansó

nunca. Sus numerosos escritos, sus distintos ensayos y artículos y la narración de su vida, que dictó durante años a Cosima, son elementos imprescindibles para el conocimiento y valoración de su figura. A la postre, detrás o sobre su literatura, está su música, que emana de las múltiples influencias recibidas de aquí y de allá.

Fundamentos filosóficos

Es sabida la afición del compositor por los mitos y leyendas antiguos –fundamento lejano de la Tetralogía– y de su gusto por autores y obras que, a su vez, fueron tenidos en cuenta a la hora de la composición. Ahí, a lo lejos, está, por ejemplo, la figura de Calderón de la Barca y su sentido del honor; está Racine con su *Fedra*; o Novalis con sus *Himnos a la noche*. Recordemos: “Es en la muerte donde el amor es más dulce; para el hombre que ama, la muerte es una noche nupcial, un secreto de dulce misterio”. Planteamientos que enlazaban con los propios del músico que había escrito a Liszt al respecto: “Tengo en mente la idea de un *Tristan und Isolde*, la concepción musical más intensa. Quiero envolverme con la vela negra al fin desplegada y luego morir”.

Pero el alimento ideológico de *Tristan* combina dos conceptos básicos: Eros y Pesimismo o, si se prefiere, Eros y Muerte. Un binomio directamente conectado con la filosofía de Feuerbach, cuyo resumen podría ser: “El amor no sería perfecto si no viniera después de la muerte”. Cerca, por supuesto, se encuentra el pensamiento de Schopenhauer (*El mundo como voluntad de representación*): “negación final de la voluntad de vivir”. Tesis defendida y compartida por Wagner, que, no obstante, era menos pesimista: “la muerte por amor satisface porque conduce al éxtasis”. En este camino, hallamos, rizando el rizo, la opinión de Rougemont: “Tristán e Isolda no se aman; lo que ellos aman es el amor, el hecho mismo de amar”. Cuestiones que bullían en la mente de Wagner a la hora de afrontar la creación de la obra y de empezar a componer la música, cuyos temas y motivos fundamentales, no debe olvidarse, estaban configurados antes de que comenzara

a escribir el poema. Los principios filosóficos en los que se apoyaba Wagner tenían su antecedente en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, que conoció en 1847 y que imbuyó no pocas de sus ideas de esa época, como las consignadas en su extenso ensayo *Ópera y drama*, concluido en 1851. Tampoco podemos olvidar la importancia que para el compositor tuvo su amistad con Nietzsche, un fiel y casi servil asistente a las tertulias del exilio de Tribtschen, que se impregnó fuertemente de la personalidad y teorías del músico, pero que finalmente acabó rechazándolo y criticándolo acerbamente. La relación se rompió definitivamente poco después del estreno de *Der Ring* en 1876.

Mirada al futuro

La influencia de Wagner en la música posterior a él ha sido enorme. Está categóricamente admitido desde hace mucho tiempo que la música moderna, valga el esquematismo, nace con el famoso acorde de Tristán, con ese tritono que abre tantas perspectivas armónicas y que sugiere tantas vías. La jerarquía de la nota tónica empieza a resquebrajarse al tiempo que lo hacen las viejas ideas. Todo entrará en crisis en la etapa de la Secesión vienesa, de donde nacerá, también en la música, un nuevo y ya constituido lenguaje. En él participarán una pléyade de compositores de distintos signos y tendencias, hijos en cierto modo de la gran figura que aquí tratamos. Mientras llega ese tiempo finisecular, un compositor como Brahms, como si nada estuviera sucediendo, aplicaba sus propias recetas que consistían en trabajar el presente sobre esquemas clásicos e incluso barrocos y de otorgar munición a un actualizado principio de la variación continua y de hurgar en los contratiempos. En cierto modo era la antítesis de Wagner.

Esta especie de juego de contrarios fue fomentado por algún que otro crítico, que oponía la llamada nueva música con la que servía, con determinado grado de actualización, a los presupuestos más o menos tradicionales. Eduard Hanslick, nacido en Praga, fue un declarado enemigo desde Viena del

autor de la Tetralogía, a quien había conocido en Marienbad en 1847. Su compositor era Brahms, que según él, se situaba en la tendencia que emanaba de la frase “música como forma”, contraria a “música como expresión”. Tuvo diversos desencuentros con Wagner. Es conocida la anécdota que lo describe huyendo indignado de una audición privada de *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Los maestros cantores de Nuremberg*) al considerarse directamente aludido a través del personaje de Beckmesser. Sin embargo, los dos compositores, que se habían conocido en febrero de 1864, no se llegaron a tirar nunca los trastos.

Muy afín a Wagner fue Anton Bruckner, que asistió embelesado al estreno de *Der Ring* (*El anillo*) en Bayreuth, en agosto de 1876, y que había estado ya reverencialmente presente en el estreno muniqués de *Tristan und Isolde* en junio de 1865 y que sin duda había recogido en algunas de sus sinfonías ecos temáticos y constructivos heredados de su admirado maestro. Junto a él estaban en aquellas primeras singladuras del ciclo otros músicos de relieve, como Grieg, Kienzl, Rubinstein, Saint-Saëns, Suppé y Chaikovsky. Seguramente también Wolf, a quien Wagner había encontrado, junto a Richard Strauss, en Viena un año antes. Hay certeza, sin embargo, de que el gran autor de lieder, presenció el estreno de *Parsifal* en julio de 1882; como también lo presenciaron Mahler, Liszt y Strauss.

La larga mano del creador germano siguió extendiéndose poderosamente hasta bien entrado el siglo XX. Sin sus nociones armónicas Wolf no habría alcanzado ese grado de férvida expresividad que lo caracteriza; ni Humperdinck hubiera podido trabajar tan refinadamente la orquesta de sus óperas, singularmente la deliciosa *Hänsel y Gretel* (1893); ni Scriabin o Szymanowski habrían logrado efectos tímbricos tan rutilantes, envueltos también, es cierto, en una pátina de signo impresionista. Ellos y otros, como los franceses Reyer o Dukas o, hasta un punto, el belga Franck y, ya más lejanamente, el alemán Reger, surcan en algún instante las procelosas aguas de la armonía o la técnica de *leitmotiv* wagnerianas. En para-

lelo, aunque de manera distinta, Mahler se ocuparía poco antes de 1900 de empezar a liquidar la forma sonata y abriría la espita del expresionismo.

Personas e ideas, idas y venidas que constituyen y componen un tejido cultural en el que se dan, lo hemos venido comprobando, multitud de relaciones e interrelaciones, parentescos y contactos, directos o indirectos, que van trazando un amplio círculo, de enorme trascendencia, que es probablemente un caso único en la historia de la música y que por descontado tiene a Richard Wagner como epicentro, como vértice, incluso como vórtice, tal fue su fuerza creadora y su influencia. Es importante estudiar la relevancia de esa elemental y metafórica figura geométrica para entender algunas de las claves de la música contemporánea.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Hans-Joachim Bauer: *Guía de Wagner*, 2 vols., tr. de Belén Bas, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Peter Burbidge y Richard Sutton (eds.), *The Wagner Companion*, Londres, Faber and Faber, 1979.
- Carl Dahlhaus: *La música del ottocento*, Florencia, La Nuova Italia, 1990.
- Barry Millington (eds.), *The Wagner Compendium*, Londres, Thames & Hudson, 1992.
- Ángel F. Mayo: *Wagner*, 2º ed., Barcelona, Scherzo-Península, 2001.
- Ernest Newman: *Wagner. El hombre y el artista*, tr. José María Martín Triana, Madrid, Taurus, 1982.
- Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Su vida, su obra, su siglo*, tr. e introducción de Ángel F. Mayo, Madrid, Alianza, 2001.
- Richard Wagner: *Mi vida*, tr. y apéndice de Eulogio Guridi, Barcelona, Ediciones Lauro, 1944.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 9 de marzo de 2011. 19,30 horas

I

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
(transcripción para solistas, coro y piano de **Richard Wagner**)

Sinfonía nº 9 en Re menor Op. 125

1. *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*
2. *Scherzo: Molto vivace – Presto*
3. *Adagio molto e cantabile*
4. *Finale*

19

Marta Mathéu, *soprano*
Marta Infante, *mezzosoprano*
Roger Padullés, *tenor*
David Menéndez, *barítono*
Karina Azizova, *piano*

Coro de la Comunidad de Madrid
Jordi Casas, *director*

Forjando el arte futuro

Dresde, 5 de abril de 1846. Wagner, en el podio, se dispone a dibujar la anacrusa de partida para iniciar la interpretación de la *Novena Sinfonía* de Beethoven. El público, que abarrotó la sala, permanece expectante. Empiezan a sonar los largos acordes de quintas del misterioso comienzo y la música va tomando cuerpo, creciendo. Se abría así una sesión cuya celebración no había sido fácil organizar. Se trataba de dar un concierto a beneficio de la caja de viudas y huérfanos de la Capilla real, acontecimiento que tenía lugar habitualmente en la espaciosa sala de la vieja Ópera, que en principio estaba reservada únicamente para los oratorios. En el menester se alternaban Wagner y Reissiger. Nuestro músico decidió elegir la obra beethoveniana, que siempre le había intrigado y fascinado.

20

No fue fácil convencer a los miembros de la comisión que administraba los fondos, ya que la composición no era prácticamente conocida en Dresde y se temía una huida del respetable, aparte de que su montaje, por los efectivos que requería, iba a resultar especialmente oneroso. Wagner hizo de su propósito una cuestión de honor y porfió hasta que logró su objetivo. Para ahorrar gastos pidió prestados los materiales a la Sociedad de Conciertos de Leipzig. Es revelador y aclaratorio leer las impresiones del propio compositor:

¡Qué sensación experimenté al enfrentarme de nuevo con aquellas páginas misteriosas que en mi primera adolescencia había copiado durante noches enteras y cuya contemplación me sumía en un verdadero estado de misticismo, al poder ahora estudiarlas a fondo! Del mismo modo que durante mi infausto periodo parisino la audición de las tres primeras partes de la sinfonía, ejecutadas por la incomparable Orquesta del Conservatorio, había disipado instantáneamente mis funestos terrores e, influyendo con fuerza mágica y fructuosa mis nuevas aspiraciones íntimas, me puso de nuevo en contacto, de manera maravillosa, con las primeras impresiones de mi juventud, así

también, cuando al ver con mis propios ojos lo que de adolescente sólo había visto con los del alma, pareció que el recuerdo de aquella época renacía en mí con una misteriosa fuerza vital (...) La *Novena Sinfonía* trocó en un verdadero entusiasmo aquella desesperación que me esforzaba en ocultar a mis amigos. No es posible que jamás obra alguna del maestro se haya adentrado en el corazón de un discípulo como con la fuerza arrebatadora con la que penetró en el mío la primera parte de aquella sinfonía.

Wagner realizó en la partitura numerosas correcciones y alteraciones de tipo instrumental, acentual y expresivo para hacer más clara la audición. Comenzó por doblar todos los instrumentos de viento. Corrigió, por ejemplo, la velocidad, la dinámica y la expresión del fugato que sostiene, en el último movimiento, el verso “Froh wie seine Sonnen fliegen”, que discurre sobre una indicación *alla marcia*. El pasaje fue tocado y cantado con un jubiloso movimiento de torneo, en el que se combate con todo el ardor. Le preocupaba mucho la sección en recitado de los violonchelos y contrabajos que aparece al comienzo de este último tiempo y que tan difícil es de resolver con exactitud. Doce ensayos especiales se necesitaron para ponerlo a punto. Al fin se logró que esos compases quedaran encajados y que se reprodujeran como si fueran independientes, “expresando de manera conmovedora la más elegíaca dulzura o la más violenta energía”. De esta forma huía del mal recuerdo que le dejara años atrás una interpretación de ese último movimiento en Leipzig dirigida muy malamente por Christian August Polenz, que no logró articular adecuadamente ese pasaje.

Al compositor-director le asaltaban lógicas dudas sobre su propia entidad como creador: “Con la *Novena*, una obra tan problemática y tan poco popular, había alcanzado un éxito absoluto y, sin embargo, cada vez que se representaba mi *Tannhäuser* me daba cuenta de que no había hallado aún el medio de hacer triunfar mi obra. ¿Cómo lograrlo? Era y sigue siendo el enigma del que dependía en adelante el rumbo de

mi vida”. Es evidente que las cosas no tardaron demasiado en cambiar para el genio de Leipzig, como sabemos, y que en un futuro próximo sus pentagramas iban a ser tan reconocidos como los de su antecesor; y valorados al máximo. Porque su inspiración iría poco a poco creciendo y su técnica consolidándose. Para ello, no nos cabe duda, fue importantísimo por supuesto el estudio constante a partir de los primeros consejos y clases con sus maestros; y también lo fue la escucha y conocimiento de las composiciones que admiraba. Como exponíamos en la Introducción a estas notas, las influencias recibidas y aceptadas, heredadas y digeridas, fueron múltiples. La de Beethoven en primer término. Su Novena era el mejor vehículo, una fusión ideal de poética y musical expresión que trascendía los límites de la convención operística que se contenían, por ejemplo, en *Fidelio*.

Desde muy jovencito Wagner estuvo en contacto con esta sinfonía, que estudió, copió –como haría con la Quinta- y, finalmente, transcribió íntegramente para piano. Era el tiempo en el que frecuentaba la Thomasschule de Leipzig y estaba ocupado en la composición de tres oberturas, hoy perdidas. Hay que suponer en todo caso que para construir ese arreglo pianístico le habrían servido las nociones de armonía tomadas con Christian Gottlieb Müller comenzadas meses atrás. El 6 de octubre de 1830 el joven músico ofreció su versión de la partitura a la editorial Schott. Ahí quedaban sus anhelos, su mimetismo, su obsesión por la figura y la creación musical de Beethoven, que se le aparecía hasta en sueños. Durante la misa de Pascua de 1831 entregó a Schott el arreglo. El editor guardaría la partitura, aunque nunca la llegaría a publicar. A cambio regaló al joven compositor un ejemplar de la *Misa Solemnis* del propio Beethoven.

La labor, no hay duda, fue meritoria y demostrativa de una voluntad y al tiempo una cierta destreza. Un trabajo académico que no deja de tener su importancia pues está realizado con bastante pulcritud. Wagner hubo de decidir, cuando estaba en barbecho, qué líneas instrumentales de la partitura original

debía omitir, ya que, como muy lógicamente expresa Julius Wender, un pianista no puede tocar todas las partes orquestales y esta decisión constituye la elección personal en toda reducción para el teclado. Recuerda también Wender que no es esta la única transcripción pianística realizada de la obra. A la memoria vienen las de Georg Schümmen y Hermann Levi, creador de *Parsifal*. Es de cajón que si la orquesta sinfónica, con todo su poderío y todos sus medios, es reducida a un simple piano, el resto de los efectivos han de mermar también. No los solistas, que siguen siendo cuatro, pero sí el coro, que, es significativo consignarlo, estaba compuesto en Dresde por 300 voces. En esta versión los tres primeros movimientos pueden ser asimilados a una curiosa sonata. El contraste con el cuarto se marca así de manera aún más evidente.

Escuchando hoy la composición, con todas sus lógicas limitaciones, hemos de convenir en que las líneas melódicas de la partitura original están muy bien trabajadas y que la armonía que generalmente provee la mano izquierda otorga un ropaje suficientemente consistente. Para quien haya oído la obra de Beethoven con alguna frecuencia no habrá sorpresas. Todo aparece en su sitio, todo es reconocible. Incluso los pasajes más complejos desde un punto de vista contrapuntístico, así el clímax del desarrollo del primer movimiento, o las secciones *fugato* del cuarto, como la que precede a la entrada del bajo, o las de mayor virulencia y agitación instrumental, por ejemplo la que sucede a la intervención a solo del tenor, están acertadamente resueltas, con mucho sentido de la progresión, sin que en ningún instante parezca perderse la línea temática, sin que las articulaciones queden en el aire. Está claro que Wagner debió de pasarse muchos días y noches tratando de descifrar la forma de exponer con suficiente limpieza la mayor cantidad de accidentes de los pentagramas primitivos y hacer de este modo comprensibles las intenciones de Beethoven. Con lo que, apunta Gregor-Dellin, hizo mucho “por el gran Beethoven y quizá contribuyó a su comprensión general más que todos los conciertos y toda la crítica musical de la época”.

De esta manera igualmente quedaba recogido en papel pautado ese amor por el genio de Bonn –que se equiparaba al que sentía por Shakespeare– del que siempre hizo gala Wagner, tantas veces orientado por gestos, soluciones, diseños o figuraciones previas que en algún caso están presentes en la obra de nuestro autor y de lo que hemos dado ya algún ejemplo en páginas previas. Por otro lado, es la Novena la que acaba convirtiéndose en eje central de los escritos teóricos del músico de Leipzig, algo que se aprecia en la novela parisina *Un peregrinaje a Beethoven*, de 1840. En otros escritos, como *La obra de arte del futuro*, de 1849, y *Ópera y drama*, de 1851, la Novena es interpretada, comenta Grey, como el testamento artístico de Beethoven, una confesión estética en el sentido de que la “música absoluta” había alcanzado los límites de sus capacidades expresivas y que el camino del futuro descansaría en la unión de música y poesía; o, más específicamente, de sinfonía y drama, como los más altos géneros dentro de esas artes. A mayor abundamiento, hemos de recordar que fue precisamente la Novena la obra que eligió Wagner para la ceremonia de colocación de la primera piedra del nuevo Teatro de Bayreuth el 22 de mayo de 1872. Después de los discursos, se escuchó íntegra la monumental partitura. No tiene nada de extraño, por tanto, conociendo este hecho histórico, que en los actos que festejaban la reapertura del Festival de la ciudad bávara tras la segunda guerra mundial, en julio de 1951, la obra seleccionada fuera precisamente aquella en la que hemos centrado este escrito. En el podio se situaba Wilhelm Furtwängler.

Nos parece por ello justo concluir con las siguientes palabras de Wagner. “La última sinfonía de Beethoven representa la redención de la música más allá de su propia identidad para formar parte de la parcela del arte comunitario. Es el evangelio del arte del futuro. Después de esta obra no existe ya ningún progreso (en el reino de la música instrumental), porque la consecuencia inmediata y necesaria es la perfecta obra de arte del futuro, el drama comunal, en el que Beethoven ha forjado la llave del arte”.

Ich habe Ludwig van Beethovens befreundeter Sohn
Ludwig van Beethoven, Schriftf. der
B. Schott's Sohn in Weimar die einzigen
in Europa/ bis zu dem Zeitpunkt
existierenden vollständigen Manuskripte der
Symphonie in G-Dur (n. 9) und
weiterhin ist das die vollständige und
einzige in Europa.

Ich
am 27. Januar
1825

Ludwig van Beethoven
m. p.

Nota manuscrita de Ludwig van Beethoven donándole los derechos exclusivos de la edición de la *Missa solemnis* y de la *Sinfonía n.º 9* al editor Bernhard Schott, en 1825.

TEXTO DE LA OBRA

LUDWIG VAN BEETHOVEN

La letra del cuarto movimiento es una adaptación de Beethoven sobre la *Oda a la Alegría* de Friedrich Schiller, y el texto **en negrita** es añadido por el propio Beethoven por motivos de ritmo o necesidad musical en el poema.

Sinfonía nº 9 en Re menor Op. 125

(Voz de Barítono)

**O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern laßt uns angenehmere anstimmen,
und freudenvollere. / Freude! Freude!**

(Voz de Barítono y Coro)

Freude, schöner Götterfunken / Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken, / Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder, / **Was die Mode streng geteilt;**
Alle Menschen werden Brüder, / Wo dein sanfter Flügel weilt.

(Voz de Solistas y Coro)

Wem der große Wurf gelungen, / Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen, / Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer auch nur eine Seele / Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle / Weinend sich aus diesem Bund!

Freude trinken alle Wesen / An den Brüsten der Natur,
Alle Guten, alle Bösen / Folgen ihrer Rosenspur.

Küsse gab sie uns und Reben, / Einen Freund, geprüft im Tod.
Wollust ward dem Wurm gegeben, / Und der Cherub steht vor Gott.

(Voz de Tenor y Coro)

Froh, wie seine Sonnen fliegen / Durch des Himmels prächtigen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn, / Freudig wie ein Held zum Siegen.

**¡Oh amigos, cesad esos ásperos cantos!
 ¡Entonemos otros más agradables y
 llenos de alegría! / ¡Alegría, alegría!**

*¡Alegría, bella chispa divina, / hija del Elíseo!
 ¡Penetramos ardientes de embriaguez, / oh celeste, en tu santuario!
 Tus encantos unen de nuevo los lazos / **que la rígida moda rompiera;**
 y todos los hombres se hermanan / bajo tus alas bienhechoras.*

*Quien logró el golpe de suerte, / de ser el amigo de un amigo.
 Quien ha conquistado una noble mujer. / ¡Que una su júbilo al nuestro!
 ¡Sí! que venga aquel que en la Tierra / pueda llamar suya siquiera un alma.
 Pero quien jamás lo ha podido, / ¡que se aparte llorando de nuestro grupo!*

*Se derrama la alegría para los seres / por todos los senos de la Naturaleza,
 todos los buenos, todos los malos, / siguen su camino de rosas.*

*Ella nos dio los besos y la vid, / y un amigo fiel hasta la muerte.
 Al gusanillo fue dado el Goce / y el querubín está ante Dios.*

*Alegres como vuelan sus soles, / a través de la espléndida bóveda celeste,
 corred, hermanos, seguid vuestra ruta / alegres, como el héroe hacia la victoria.*

(Voz de Coro)

Seid umschlungen, Millionen! / Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder - überm Sternenzelt / Muss ein lieber Vater wohnen.

Ihr stürzt nieder, Millionen? / Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn überm Sternenzelt, / Über Sternen muss er wohnen.



Retrato de Ludwig van Beethoven

*¡Abrazaos millones de seres! / ¡Este beso al mundo entero!
Hermanos, sobre la bóveda estrellada / debe habitar un Padre amante.*

*¿Os prosternáis, millones de seres? / ¿Mundo, presientes al Creador?
¡Búscalos por encima de las estrellas! / ¡Allí debe estar su morada!*



Retrato de Richard Wagner

MARTA MATHÉU nace en Tarragona. Obtiene el grado superior de canto en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con la catedrática Ana Luisa Chova, obteniendo Matrícula de Honor. Ha recibido consejos, entre otros, de Montserrat Caballé, Elena Obratzova, Nelly Miricioiu y Roger Vingnoles.

Premiada en numerosos certámenes de canto, obtiene el Primer Premio de la X edición del Certamen Manuel Ausensi del año 2007 en Barcelona, y el segundo en el XLV Concurso Internacional Francesc Viñas del año 2008.

Ha cantado en importantes salas de conciertos de España y del extranjero con diversas orquestas, entre las que destacan la Orquesta Sinfónica de Galicia o la Orquesta de Radio Televisión Española, bajo la dirección, entre otros, de Jordi Casas, Adrean Leaper, Víctor Pablo Pérez, Antoni Ros Marbà, Eiji Oue, Josep Vila y Josep Pons.

La versatilidad de su voz le permite disponer de un amplio repertorio que abarca desde el barroco a la música contemporánea: Pergolesi, Vivaldi, Cherubini, Mozart, Haendel, Bach, Fauré, Kodály, Orff y Mahler.

En el campo operístico, entre otros, ha cantado: *Luisa Fernanda* (Luisa Fernanda), *Babel 46* (Berta) de Montsalvatge, *Don Giovanni* (Donna Anna) y *Nozze di Figaro* (Marcellina) de W. A. Mozart; *Das Rheingold* (Woglinde) y *Götterdämmerung* de R. Wagner, *Amor Vedado* de A. Gaos y *Jenufa* (*Die Richterin*) de L. Janáček.

MARTA INFANTE ha cantado en numerosos países europeos y las principales ciudades de Sudamérica, Oriente Medio y Japón; actuando con grupos como La Caravaggia, Concierto Español, La Capilla Real de Madrid, Los músicos de su Alteza, Hippocampus, Acadèmia 1750, Collegium 1704 (Chequia) etc.

Mantiene una actividad liedística importante y junto a Jorge Robaina realiza recitales en el Teatro Calderón de Valladolid, Fundación Juan March de Madrid, Palau de la Música Catalana, Teatro de la Maestranza de Sevilla, etc. Ha cantado con la Orquesta Nacional de España, Filarmónica de Málaga, ORCAM, Nacional del Salvador, entre otras; y ha trabajado con directores como Jordi Casas, J. Ramón Encinar, Aldo Ceccato, L. Botstein, Ottavio Dantone, F. M. Sarde-

lli, Paul Goodwin, Ottavio Dantone, Richard Egarr y Rinaldo Alesandrini. Ha grabado para Cesky Rozhlas, RTVE, Catalunya Música, Enchiriadis, Alpha, Glossa y CDM.

Entre su extensa discografía destacan *Alto cantatas* de Telemann, *Cantate Contarini*, *Amor aumenta el valor* de Nebra y *Juditha Triumphans* de Vivaldi bajo la dirección de Ottavio Dantone.

ROGER PADULLÉS, nacido en Sallent (Barcelona), inició su formación vocal en la Escolanía de Montserrat. Se formó como tenor solista en las especialidades de Lied, oratorio y ópera en Friburgo (Alemania) y en el Opéra-studio del Théâtre National du Rhin (Francia).

En el campo operístico se le puede escuchar regularmente en los principales teatros de España actuando para directores como Josep Pons o Zubin Mehta. Internacionalmente ha cantado en Toulouse, Santiago de Chile o Amsterdam, y recientemente ha debutado el rol de Werther en la ópera homónima de J. Massenet en el Stadttheater de Koblenz. Roger Padullés desarrolla asimismo una amplia actividad concertística, habiendo cantado en Toulouse, Estrasburgo o

Londres. En breve aparecerá un CD monográfico sobre la música de F. Mompou, grabado en los estudios de Abbey Road de Londres.

Ha recibido máximas distinciones en concursos internacionales como el Francisco Viñas 2009 de Barcelona (Segundo Premio y Premio Plácido Domingo al mejor tenor), el Ville de Toulouse o el Nadia et Lili Boulanger de París dedicado al Lied.

DAVID MENÉNDEZ nace en Castrillón (Asturias). Estudió canto con las profesoras M^a Dolores Tamargo y Ana Luisa Chova. En noviembre de 1999 ganó el Primer Premio del Concurso de Juventudes Musicales de España y en 2005 el Tercer Premio del Concurso Internacional de Canto Operalia que dirige Plácido Domingo. Ha ofrecido recitales en distintos puntos de la geografía española, así como en Hungría, Francia, Bulgaria y El Salvador. Ha cantado en numerosos teatros y salas como, el Teatro Monumental de Madrid, Teatro de la Zarzuela, Palau de la Música, Auditorio y Teatro Liceu de Barcelona y Teatro Real de Madrid, Rossini Opera festival, con algunas de las orquestas más prestigiosas bajo la dirección, entre otros,

de López Cobos, R. Marbá, R. Weikwert, A. Zedda, M. Hofstetter y F. Haider. Entre sus próximos compromisos figuran *El Manojito de Rosas*, *L'Italiana in Algeri*, *Pasión* según San Mateo, además de distintos recitales y conciertos sinfónicos.

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

En 1993 gana el primer Premio del Concurso Internacional de Piano de Ragutzta (Italia) en 1994, el Primer Premio del Concurso Internacional de Piano de Ostuni (Italia) en 1996, el Segundo Premio del Concurso Internacional de Piano de Vladicaucazo (Rusia), el premio para los cinco mejores instrumentistas del Ciclo de Jóvenes Intérpretes del Palau de la Música Catalana y Premio de honor del Concurso Internacional de Piano de Las Rozas 2004. Ha realizado numerosos recitales tanto en España como en el

extranjero. Ha sido pianista invitada a los Cursos de Música de Cámara que, bajo la dirección de Maria João Pires, se celebran en el Centro de las Artes de Belgais (Portugal).

En la actualidad colabora con músicos de fama internacional, como Radovan Vlatkovich (trompa) y Gérard Caussé (viola). Ha participado en el Festival de Fez 2005 (Marruecos) junto a Teresa Berganza, en el festival de Dubrovnik (Croacia) Libertas 2006 acompañando a Radovan Vlatkovich, y como solista junto a la Orquesta de la Comunidad de Madrid en el Festival de San Lorenzo de El Escorial 2006.

Ha acompañado al Coro de la Comunidad de Madrid en las giras a Japón (EXPO 2005), China y México. Ha realizado diferentes grabaciones para TVE y RNE.

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

Desde su creación en 1984 el **CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID**, reconocido como uno de los mejores y más dinámicos coros españoles, se ha distinguido por presentar unas programaciones innovadoras, que han combinado lo más destacado de la creación contemporánea con el repertorio tradicional.

Tanto el Coro como la Orquesta extienden el ámbito de sus actuaciones más allá de la exitosa temporada de abono madrileña. El prestigio creciente de este coro ha impulsado su presencia en los más importantes escenarios españoles y en muchos extranjeros. La crítica ha destacado siempre la “cuidada calidad de sus voces y el calibrado empaste del conjunto”. Testigos de sus éxitos son México, China, Japón, Marruecos, Alemania, Bélgica, Francia, Polonia, Bélgica, Italia, Argentina, Brasil o Yugoslavia, en cuyo Festival Internacional recibió el primer premio de interpretación del jurado y el especial del público. En el ámbito escénico destacan sus colaboraciones con el Teatro Real, donde ha participado, entre otras, en la coproducción de *Fidelio* que, bajo la dirección de Claudio Abbado llevaron a cabo junto al Real los teatros de

Reggio Emilia, Baden-Baden, Modena y Ferrara.

La actividad discográfica y lírica tampoco resulta ajena a la diversificada labor de la ORCAM. Entre sus grabaciones para varios sellos nacionales e internacionales (EMI, DECCA, Deutsche Grammophon o NAXOS), caben destacar las grabaciones junto a artistas de la talla de Plácido Domingo o María Bayo.

El prestigio creciente, aunque ya consolidado, tanto del coro como de la orquesta, ha posibilitado la presencia en su podio de importantes figuras de la dirección de orquesta. El trabajo de los directores titulares de ambas formaciones se complementa con la colaboración regular de maestros invitados del más alto prestigio.

La ORCAM desarrolla su actividad gracias al generoso patrocinio de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid. Su fundador y primer director titular fue el maestro Miguel Groba, quien desempeñó este puesto hasta junio de 2000. Desde septiembre de 2000, Jordi Casas Bayer es el director del Coro y José Ramón Encinar es el director titular de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 16 de marzo de 2011. 19,30 horas

I

César Franck (1822-1890)

Preludio, aria y final FWV 23

Johannes Brahms (1833-1897)

Cuatro piezas Op. 119

Intermezzo. Adagio

Intermezzo. Andantino un poco agitato

Intermezzo. Grazioso e giocoso

Rapsodia. Allegro risoluto

Alexander Scriabin (1872-1915)

Sonata n° 5 en Fa sostenido mayor Op. 53

Allegro impetuoso

Larguido

Presto con allegrezza

II

Alban Berg (1885-1935)

Sonata en Si menor Op. 1. *Mässig bewegt*

Franz Liszt (1811-1886)

Sonata en Si menor S 178

Lento assai-Allegro energico-Grandioso-Recitativo

Andante sostenuto

Allegro energico-Andante sostenuto-Lento assai

El reino de la variación temática

Un programa prieto, denso, en el que pululan varias obras provenientes de lo más granado del corazón romántico, dominadas, sin duda, y ello es el ápice de la sesión, por la magna **Sonata en Si menor** de Liszt, una composición absolutamente rompedora que abrió nuevos caminos. El siempre imaginativo Scriabin se aproximó, con su *Sonata n.º 5* a ese planteamiento en un solo y complejo movimiento. Un planteamiento al que se acercaría Berg en su temprana *Sonata* en la misma tonalidad que la del gran húngaro. Las partituras de Franck y Brahms establecen el oportuno contraste desde sus peculiares postulados.

La *Sonata para piano en Si menor* fue compuesta en Weimar entre 1852 y 1853 y dedicada a Robert Schumann. Ni él, ni su esposa Clara, ni tampoco el amigo Brahms la estimaron demasiado. Wagner, en cambio, que tuvo oportunidad de oírla durante un estancia londinense, en la primavera de 1855, en una fervorosa interpretación del pianista Karl Klindworth, se hacía lenguas en una carta a Liszt: “Es de una belleza más allá de toda expresión (...) Estoy removido hasta lo más profundo de mi ser”.

En la composición se trata la forma sonata con extraordinaria libertad, con una originalidad fuera de norma gracias al trabajo de variación temática, que nos aproxima al esquema propio de un poema sinfónico; en este caso pianístico. Los diversos temas son manejados y dispuestos con una técnica que podríamos considerar rapsódica, aunque en el fondo la estructura sea verdaderamente sólida y reconocible; posee un orden riguroso y estricto, carácter lapidario y firme, pese a sus múltiples variantes. Es como una caja explosiva en la que luchan vectores de signo opuesto, tanto en lo expresivo como en lo técnico. Sin embargo, aun considerando sus singularidades narrativas, lo cierto es que la obra está vertebrada siguiendo el esquema tradicional, con su exposición, su sección de desarrollo, su recapitulación y su coda, en la que se dan cita todos los motivos y que concluye con la idea inicial, auténticamente motivica, “Lento, sotto voce”, de siete

compases, de signo misterioso, sombrío, meditativo. Es el primer tema reconocible de los cuatro principales y, como se ha dicho, remata el discurso tras fugitivas apariciones previas. El segundo aparece enseguida, en el compás 8, y viene a ser una variación del anterior. Tiene un consecuente, que Peter Raabe, citado por Gut, define como “la maldición de la perpetua agitación” y que desemboca en una idea amable y encantadora, casi femenina. Aparece luego una suerte de coral, en grandiosas semicorcheas: “símbolo sonoro de la Cruz”, del poder divino (Gut). El cuarto tema, “Andante sostenuto, dulce”, bien podría aludir a Margarita y conectarse con la *Sinfonía Fausto* del autor. Surge en la segunda parte del desarrollo, en lo que puede estimarse una sección intercalada; una de las tantas originalidades estructurales de la partitura. Ese segmento se cierra con una fuga, “Allegro enérgico”, basada en el tema principal, el expuesto a partir del octavo compás. A tres voces, se desencadenan, en medio de aceleraciones y condensaciones rítmicas, pavorosas confrontaciones entre el sujeto comentado y su consecuente.

Hay que subrayar la habilidad con la que Liszt pone en marcha este cuadro temático y la manera en la que, tras aquel fogoso episodio, se desenvuelve la reexposición, en la que desfilan los motivos previos, en la recuperada tonalidad fundamental de Si menor. Al final va a ser el tema femenino el que vencerá y terminará con la lucha. Aunque el remate lo va a poner el tema de introducción, a modo de caída de telón. La tensión, tras 760 compases, ha tocado a su fin. Un seco si grave, “un amortiguado golpe de timbal” (Rostand), certifica el cierre.

Scriabin puso en evidencia, 54 años después, la validez de los principios constructivos lisztianos. Con su *Sonata n.º 5* rompió, dentro de su producción, con la forma en movimientos separados para seguir la del bloque que yuxtapone distintos episodios, con lo que, como sucedía en Liszt, se acerca a la idea de poema pianístico concentrado. Hay que tener en cuenta que el compositor ruso era también afín a esa forma libre, evocativa y rapsódica, y que acababa de escribir el fa-

moso *Poema del éxtasis*, con el que esta sonata mantiene claras conexiones. La primera reside en el hecho de que viene acompañada, como una especie de manifiesto, de cuatro versos provenientes justamente del texto programático de aquella obra sinfónica:

“Yo os llamo a la vida, o fuerzas misteriosas / sumergidas en las oscuras profundidades del espíritu creador, / temerosos esbozos de la vida, / a vosotros os otorgo la audacia”.

La música, concentrada, ígnea, cambiante, brilla, nos dice Bowers, con la alta intensidad de una lámpara de vapor, como un glorioso resplandor hacia el éxtasis. Es chisporroteante y va de lo simétrico a lo asimétrico, en el curso de una permanente y atosigante vibración. La corta introducción, “Allegro impetuoso”, con stravaganza, nos pone ya en alerta de lo que ha de venir. La atmósfera cambia violentamente y escuchamos un “Languido”, desarrollado en compases realmente acariciadores. Sobreviene un nuevo contraste con el “Presto con allegrezza”, que transcurre con el aire de una extraña y fantasmal danza. Lo pasional y arrebatado se instala poco después en una suerte de frenesí que nos trae de nuevo el comienzo de la obra. Se marca entonces, comenta Lischké, un desarrollo-fantasia, que conduce a un prestissimo, en el que se libera todo movimiento danzable y que actúa a modo de reexposición. La repetición de secos acordes nos introduce en una especie de nirvana –el éxtasis-. Aún hemos de pasar otra vez por el regreso del “Languido” y llegar a un presto giocoso, transformado en exaltado allegro fantastico. La coda pasa del prestissimo al allegro y aparece coronada por una vertiginosa escala ascendente en suspensión.

Comienza la segunda parte del concierto con la curiosa *Sonata Op. 1* de Berg, asimismo escrita de un solo trazo, aunque obediente en el fondo al esquema sonatístico. Como su maestro Schoenberg, el músico mostró siempre una gran tendencia a utilizar estructuras contrapuntísticas complejas y a trabajar los principios de la variación perpetua. En él fue siempre constante también la extrema condensación de las

formas, aunque no tanto como en Webern. El característico empleo del llamado por él “ritmo constructivo”, mediante el que se confiaba a un esquema rítmico el mismo papel en el desarrollo de un movimiento al encomendado usualmente a una figura melódica, aparece ya esbozado en 1908, año en el que el compositor da a la luz esta Sonata. Son tiempos en los que el músico vienés frecuenta las clases y la compañía de su maestro, en el denominado por Boulez “periodo preparatorio”, que se extiende hasta la composición, en 1914, de las *Tres piezas para orquesta Op. 6*.

En la *Sonata el Si menor* –como en Liszt– nominal no cumple en realidad una función armónica de acuerdo con la tradición; la libertad tonal es muy notable. A lo largo del único movimiento podemos apreciar la perfección de la escritura, la trama contrapuntística bien planificada y la habilidad para el empleo de la variación constante. Rasgos definitorios también del estilo lisztiano. Abre el discurso un tema de cuatro notas que se desarrolla sobre sí mismo a los pocos compases. Se suceden continuos cambios de tempo, que se producen en una atmósfera misteriosa, confidencial e íntima. Distinguimos cromatismos varios, evocaciones mahlerianas, ecos wagnerianos... Percibimos igualmente la sombra de Debussy. El soliloquio adquiere poco a poco intensidad y, tras algunos instantes de reposo, el piano, en pasaje verdaderamente apasionado –romántico–, canta fogosamente el tema entre destellos schumanianos. Toda la página está impregnada de una especie de nostalgia juvenil, según Boulez. Al final, el sonido se desvanece lentamente en *pianissimo*, mágicamente.

En la última etapa de su vida Brahms gustaba de reunir en un solo cuaderno piezas diversas de distinto tipo, que fue agrupando por números de opus. Las aglutinadas en las **Cuatro piezas Op. 119** agrupan tres intermezzi y una rapsodia. El primero de aquellos, en Si menor –volvemos a la tonalidad que baña gran parte del concierto–, es un adagio en 3/8 que hace un expresivo empleo de las disonancias (que tanto sorprendieron en su día a Clara Schumann), lo que otorga a la música un perenne aire de sinuosa ambigüedad. El tono de

improvisación del “Intermezzo en Mi menor”, andantino un poco agitato en 3/4, es engañoso. Es un Lied en tres secciones en realidad muy minuciosamente construido, como lo revela el hecho de que el *vals-berceuse* de la parte intermedia esté escrito sobre las mismas notas del tema de apertura. La atmósfera general, nerviosa y atormentada, aunque expresada casi siempre a media voz, no está alejada del “Finale” de la *Sinfonía n° 4*.

El compositor, en procedimiento muy propio, disimula la melodía principal del “Intermezzo en Do mayor. *Grazioso e giocoso*” en 6/8, cruzado de numerosas modulaciones schubertianas. El tema único tiene un gran encanto. Las tres notas que sirven de base armónica –Mi, Sol, La– presiden el final *scherzando*. La “Rapsodia en Mi bemol mayor. *Allegro risoluto*” en 2/4, que cierra el opus y la producción pianística del autor, es una obra magistral, llena de fuerza y empuje. La palabra rapsodia tiene aquí el significado de balada. El eco del *Carnaval* de Schumann en el triunfal tema de apertura –doce frases en cinco compases– está perfectamente equilibrado por un segundo tema en Do menor. Ambos se inscriben, junto con otras dos ideas, en una estructura aparentemente compleja, pero muy claramente dispuesta y reconocible de ABACDCABA, seguida de una coda. La sección D es un tema cantable, *grazioso*, en La bemol mayor. El final, rítmico, en Mi bemol mayor, concluye en un clima grandioso. Como el Op. 118, este Op. 119 se estrenó en Londres en enero de 1894.

La no muy amplia producción para piano de Franck viene representada habitualmente por dos trípticos, *Preludio, coral y fuga*, el más conocido, de 1884; y *Preludio, aria y final*, que es el que abre el concierto de hoy. Fue concluido en 1887 y estrenado el 12 de mayo del año siguiente por su dedicataria, la pianista Bordes-Pène. A diferencia del tríptico de 1884, se trata de una obra en la que predomina la claridad y que asimismo trabaja la forma cíclica. Siempre ha sido considerada como una sonata propiamente dicha en tres partes, hábilmente interrelacionadas en virtud de aquel planteamiento y que remiten a lo conseguido en la célebre *Sinfonía en Re me-*

nor. En ciertos pasajes creemos oír disposiciones polifónicas, armónicas, incluso tímbricas, que nos acercan al órgano, instrumento básico para el músico belga.

Se abre la composición con un majestuoso “Preludio” en Mi mayor dividido en cuatro secciones. El tema, en amplios acordes, tiene el aire de un coral y es refinadamente trabajado hasta la llegada de un episodio en tresillos de corchea. Con un pasaje *risoluto* la música adquiere una impronta más rítmica. En medio de audaces armonías, la parte conclusiva repite los motivos previamente elaborados. En el “Aria”, que adopta la forma de balada, las indicaciones “simple, melodioso y muy dulce” aparecen continuamente. En realidad esta parte mantiene una notable similitud con el “Preludio”, aunque es muy diferente la manera de tratar la variación sobre un tema de carácter *liederístico*. El tumultuoso “Final”, *allegro molto ed agitato*, evidentemente trazado de forma cíclica, posee la estructura de un *allegro* de sonata con dos temas, como expone De Place, y aparece marcado por grandes contrastes. En el curso de la música reaparece el tema del “Aria”, aquí especialmente *cantabile*, que discurre sobre corcheas *dolcissimo*, en pasaje irreal. Como podía esperarse, al cierre regresa para reafirmarse el tema del “Preludio”, aunque la música se pierde paulatinamente.

MIGUEL ITUARTE nace en Getxo (Vizcaya). Recibe su formación musical en los conservatorios superiores de Bilbao, Madrid y Ámsterdam, estudiando con Isabel Picaza, Juan Carlos Zubeldia, Almudena Cano y Jan Wijn. Ha recibido, entre otros, los primeros premios en los Concursos Internacionales de Jaén, Ferrol y Fundación Guerrero, así como numerosos premios por sus interpretaciones de música española (entre ellos, Rosa Sabater, Manuel de Falla y el de la Fundación Hazen). Fue también finalista en el Concurso Internacional de Santander de 1995.

En sus programas de concierto ha incluido frecuentemente algunas de las más grandes obras del repertorio de tecla, abarcando desde Antonio de Cabezón hasta estrenos de obras actuales. Los compositores José María Sánchez Verdú, Zuriñe F. Gerenabarrena, José Zárate y Jesús Rueda le han dedicado obras pianísticas. Recientemente ha trabajado en la grabación de *El clave bien temperado* de Bach.

Ha actuado en recitales por países europeos y con orquestas como la de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam, Royal Philharmonic de Londres, Gulbenkian de Lisboa y numerosas de España y Sudamérica. En enero de 2000 abrió el primer Ciclo de Grandes Pianistas del Auditori de Barcelona con *Iberia* de Isaac Albéniz.

En el campo de la música de cámara, ha actuado con los Cuartetos Takács y Ortys, el Trío Triálogos (del cual fue miembro junto con Manuel Guillén y Ángel Luis Quintana), el acordeonista Iñaki Alberdi, el violonchelista Ricardo Sciammarella y la soprano Cecilia Lavilla.

Es profesor de piano en Musikene (Centro Superior de Música del País Vasco) desde su creación en 2001.



Partitura original de la *Sonata en Si menor S 178* de Franz Liszt, compuesta entre 1852 y 1853, cuya primera edición fue publicada por Breitkopf & Härtel.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 23 de marzo de 2011. 19,30 horas

I

Richard Wagner (1813-1883)

Preludio de *Die Meistersinger von Nürnberg*

(arreglo para dos pianos de Max Reger)

Preludio y Muerte de amor de Isolda de *Tristan und Isolde*

(arreglo para dos pianos de Max Reger)

II

Richard Wagner

Recitativo y Canción de la estrella, de *Tannhäuser*
(arreglo para piano solo de Franz Liszt)

Bacanal, de *Tannhäuser*
(arreglo para dos pianos de Paul Dukas)

Coro de peregrinos, de *Tannhäuser*
(arreglo para piano solo de Franz Liszt)

Despedida de Wotan y Fuego mágico, de *Die Walküre*
(arreglo para dos pianos de Max Reger)

Wagner desde la mirada de Reger

Este tercer concierto del ciclo está dedicado a transcripciones para uno y dos pianos de populares fragmentos de la obra lírica de Wagner y aparece centrado en la personalidad de Max Reger, un músico de extraordinaria importancia en la transición del siglo XIX al XX, que mantuvo con la producción del creador de la Tetralogía una relación de amor-odio. Algunas de sus manifestaciones nos ponen en evidencia esta dialéctica, esta aparente contradicción. Reconocía a su predecesor como una cima del arte de los sonidos, pero, en parte por ello, también como un gran peligro. Veía en él una suerte de “Satán musical” que amenazaba, así lo considera la musicóloga Susanne Popp, del Instituto de Karlsruhe, que lleva el nombre del compositor, la originalidad de algunos músicos de su generación, que acababan por convertirse en débiles epígonos.

46

Estas palabras de Reger, dirigidas a Theodor Kroyer en carta de 26 de diciembre de 1902, son muy clarificadoras al respecto: “Wagner debe ser batido, de manera tal que podamos asimilar interiormente sus progresiones y valores eminentes, pero para alejarnos enseguida lo más lejos posible”. No lo son menos las escritas a Hermann Bischoff el 10 de febrero de 1906: “Soy un ardiente wagneriano, aunque no tanto como para estar tan cerca de lo que es habitual de esta enorme montaña, de esta cima que es Wagner, pero es precisamente por esta razón que estoy en mejor disposición de reconocer la grandeza colosal y la altura de ese pico wagneriano”.

Aun destacaríamos estas otras afirmaciones, que acaban por situarnos en un terreno cercano a la esquizofrenia argumental y que empiezan por reconocer su sabida dependencia del gran Cantor de Santo Tomás: “Sebastián Bach es para mí el principio y el fin de toda música, el fundamento sólido de cualquier verdadero progreso..., una curación segura, no solo para aquellos compositores y músicos que están enfermos a causa del ‘indigesto Wagner’, sino también para todos aquellos ‘contemporáneos’ que sufren cualquier tipo de atrofia vertebral”.

Porque para este robusto y noblote alemán, natural de la localidad bávara de Brand, Juan Sebastián era, en efecto, santo y seña, aquel músico que lo reunía todo y que abría todas las puertas. Reger trataba de revivir las formas acuñadas por el autor de *El arte de la fuga* y, pese a ser, en cierta medida, un postromántico, rechazaba la música de programa; era por tanto enemigo a muerte de su coetáneo Richard Strauss. Seguía la estela de su maestro, el conservador Hugo Riemann –autor de conocidos textos musicales–, y partía del contrapuntismo bachiano para edificar complejos edificios, sobre todo en las parcelas camerística, pianística y, particularmente, organística. Manejaba múltiples voces con pasmosa facilidad combinadas con la aplicación de un exacerbado cromatismo, en lo que de alguna manera, emparentaba con el temido autor del *Der Ring des Nibelungen*.

Reger tuvo un buen cartel entre los colegas de su tiempo. Schoenberg, por ejemplo, lo consideraba uno de los grandes innovadores del periodo, bien que haya que reconocer, y lo subraya Morgan, que llegó mucho menos lejos que su coetáneo Busoni, que empleó al final de su vida un lenguaje extraordinariamente avanzado. Debe observarse que, aunque pueda parecer en ocasiones lo contrario, sus construcciones polifónicas más atrevidas están ordenadas dentro de un contexto formal esencialmente tradicional.

Hablábamos de la relación del compositor con Wagner, de sus contradicciones al respecto. Aun cuando sea verdad que Reger tenía en Bach la fuente de su música, es necesario insistir en un hecho ya apuntado: la utilización del cromatismo, de las múltiples posibilidades que ofrece el manejo de los doce sonidos de la escala, algo que hacía con suma habilidad. Lo que, quiérase o no, lo convertía en un pariente no tan lejano del creador de *Lohengrin*. Popp nos recuerda que, pese a todo, el estilo musical de Reger muestra elementos wagnerianos indudables. Sus armonías cromáticas, con sus modulaciones, cambian dulcemente la prosa musical de sus melodías y la

naturaleza programática de sus fantasías para órgano están basadas en recursos utilizados y a veces también creados por su antecesor.

Pero Reger, a pesar de que Stravinsky lo consideraba una persona “tan repugnante como su música”, abrió puertas y allanó caminos por los que circularon creadores de la potencia de Hindemith, que se proclamaba su discípulo. Schoenberg, además de estimarlo un importante innovador, tal y como exponíamos arriba, decía que era “uno de los grandes maestros de la música. Debemos estudiar sus obras en profundidad para apreciar con ventaja la categoría de su genio, su estilo y su técnica creadora”. No es por ello extraño que tanto el creador del dodecafonismo como sus discípulos Berg y Webern dieran prioridad absoluta al compositor en sus conciertos de la Sociedad Vienesa de la Nueva Música.

48

En el estilo regeriano encontramos asimismo, curiosamente, elementos que conectan con Brahms, bien que eran creadores muy diferentes. En cualquier caso, lo que nos interesa es seguir su relación con la música de Wagner que es, después de todo, el hontanar del que manan los pentagramas que se interpretan en esta serie de conciertos. Aparte de lo ya dicho y enfocando directamente el programa hoy en atriles, podemos resaltar que la primera relación de Reger con una partitura de Wagner se produjo a la edad de 13 años, en 1886, cuando residía en Weiden, Alto Palatinado. Allí cayó en sus manos precisamente la transcripción pianística de Liszt de la “Liebestod” de *Tristan und Isolde*, la “Muerte de amor”. Fue toda una premonición, y una cosa normal, ya que en ese tiempo este tipo de reducciones eran el pan de cada día. Una manera de popularizar la gran música y de que entrara en los hogares.

El adolescente empezó entonces a adquirir transcripciones operísticas de esta naturaleza. En 1888 tuvo oportunidad, gracias a un pariente rico, de escuchar en Bayreuth *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Los maestros cantores de Nuremberg*) bajo la dirección de artistas legendarios como

Felix Mottl y Hans Richter; una obra en la que, justamente, lo que sobran son juegos contrapuntísticos. Se dice que fue tras ello cuando decidió ser compositor. Esa preferencia por Wagner era preocupante para el tan conservador Riemann, que calificaba la afición a Bayreuth como un veneno. Eso determinó una tensión, una lucha interna y externa que en cierto modo caracteriza su música y que arrojaba manifestaciones tan contradictorias como alguna de las recogidas.

Susanne Popp subraya que, más que ningún otro compositor de su generación, Reger consagró en una gran proporción su carrera como creador, lamentablemente breve, a los arreglos y transcripciones. Lo que venía motivado, entre otras razones, por perentorias necesidades económicas y como medio de conocimiento y profundización en los originales. Practicó sin duda trabajos de este carácter, que buscaban sobre todo la reducción de las óperas de repertorio; lo que supuso que el compositor acabara siendo un verdadero conocedor de todas ellas. Pero también de músicas instrumentales. Por sus manos desfilaron partituras de lo más variado de Brahms, Wolf, Liszt, Johann y Richard Strauss. Faltaba Wagner, que llegó en su momento.

Con este tipo de labor no hay duda de que se afilaba el gusto, se trabajaba la imaginación y se aplicaba un método en el fondo terapéutico. Las transcripciones servían como ejercicios de escritura. Con frecuencia se realizaban en paralelo a obras de propia creación. La moda de Wagner la impuso el editor Hinrichsen, propietario de la Editorial Peters, que tuvo la idea de reducir las principales óperas del autor con motivo de su primer centenario, en 1913, año en el que se celebraba asimismo el trigésimo aniversario de su muerte. Había encargado a Mottl para 1914 la transcripción de todos los dramas de Wagner, tarea ímproba que el director no concluyó. Intervino entonces Reger, que respondió de este modo a la propuesta del editor: “Prepararé para usted el prelude de *Die Meistersinger* para piano a dos manos y todas las oberturas y preludios de Wagner destinadas al piano a cuatro manos para empleo doméstico”.

El programa de este concierto comienza por la transcripción del preludio de *Die Meistersinger*, que fue, como se ha dicho, la primera reducción que abordó Reger y, cosa significativa, la primera obra de Wagner que había interpretado como director de orquesta. Su labor fue muy ensalzada por la crítica por su sabia manera de administrar el color y su forma especial de acentuar. Por tanto cuando, en 1912, realizó la transcripción conocía perfectamente cada detalle de la partitura y pudo darle el adecuado tratamiento en el arreglo para dos pianos. Agotado por su febril actividad durante el año Wagner (1913), Reger hubo de abandonar su puesto al frente de la Orquesta de Meiningen. Mientras se recuperaba, en el curso de 1914 terminó las transcripciones del preludio y “Liebestod” de *Tristan und Isolde* y la “Despedida de Wotan” de *Die Walküre*.

Recurrimos de nuevo a Susanne Popp para establecer las características esenciales de estas transcripciones wagnerianas, remarcables “por su aproximación respetuosa al material de base, ya que Reger guarda en lo posible la substancia compositiva del original y ensaya comunicar su esplendor sónico, humor y atmósfera al teclado. Una reproducción fiel de las líneas temáticas y de los acordes habría sido insuficiente y la tarea solicitaba un instinto dramático espacioso con un control no solamente de los matices y sutilezas musicales, sino también de las cualidades emocionales del original”.

En las páginas que hoy escuchamos se advierte, en efecto, esa destreza y cómo el músico es capaz de separar, a partir de la riqueza de las líneas complejas, lo esencial de lo accesorio. Es admirable la transparencia lograda y la manera en la que las líneas melódicas principales quedan salvadas mientras que las secundarias van estableciendo la necesaria tensión en el fraseo y la acentuación. Es magnífico el efecto alcanzado en los *fugati* de la sección central del preludio de *Die Meistersinger*, que corre ágilmente hacia esos acordes solemnes y majestuosos que cierran con toda pompa la pieza. Las progresiones y la humanidad del “Adiós de Wotan”, música que remata el concierto, están muy conseguidas. Hasta el chisporrotear del fuego mágico podemos sentirlo sin problema, tal es la habilidad

del arreglista. Aunque más difícil nos parece todavía reflejar en dos teclados las oleadas amorosas del preludio y el éxtasis de la “Muerte de amor” de *Tristan und Isolde*.

Reger es la figura central de la velada, pero en ella están asimismo Liszt y Dukas. Del húngaro se ha hablado en las notas del concierto precedente y se ha resaltado su soberana técnica para servirse del piano, tanto en calidad de intérprete como de compositor. Fue un arreglista sensacional. Sus paráfrasis sobre distintos temas operísticos eran auténticas piezas de virtuosismo, de una fantasía colosal. Mucho más comedia es su labor como transcriptor fiel de la “Canción de la estrella” –romanza de Wolfram– y del “Coro de peregrinos”, que deja escuchar el famoso cántico, ese coral majestuoso de los que han ido a Roma y han regresado y que constituye el tema central de la obertura de la ópera caballerescas que es *Tannhäuser*. La primera página fue escrita hacia 1849 y fue arreglada también para chelo y piano, la segunda se sitúa en 1861-62. Además de estas dos transcripciones, Liszt realizó otras doce partiendo de fragmentos de ópera del autor de la Tetralogía de quien, lógicamente, estuvo muy cerca al ser primero amigo y protector, y luego suegro.

Si dotado estaba Reger, más que Liszt, para realizar labores de transcripción y si conocía a fondo los entresijos de una orquesta, no le iba en ello a la zaga el francés Paul Dukas, maestro de tantos compositores, algunos españoles. Su relación con Bayreuth y con el drama musical wagneriano fue muy estrecha. El colorido que siempre tuvo su música orquestal lo encontramos, lógicamente amortiguado, pero dotado de un sabor sinfónico indiscutible, en la reducción para dos pianos de la “Bacanal” de *Tannhäuser*, que refulge más y posee más músculo, más efectos de fusión y mezcla, que la realizada en la sección central de la obertura de la misma ópera por su colega alemán, que no llegó a tocar y probablemente a no escuchar estos trabajos menores en su totalidad. Su dificultad es evidente, y por eso hay que felicitar a los intérpretes de esta noche por atreverse a enfrentarse con reto semejante.

**SOFYA MELIKYAN y
EMILIO GONZÁLEZ SANZ**

La presentación de este dúo de pianos, formado por dos jóvenes intérpretes, la armenia Sofya Melikyan y el soriano Emilio González Sanz, tuvo lugar en la Sala Bernardas de Burgos el 26 de Mayo de 2000. El recital de piano a cuatro manos que ofrecieron en esa ocasión cosechó un gran éxito de público y crítica. Impulsados por una misma manera de concebir y vivir la música, Sofya Melikyan y Emilio González Sanz unieron sus talentos para formar un dúo de piano estable, que compaginan con sus respectivas y brillantes trayectorias como solistas. Desde entonces sus actuaciones en las distintas salas donde interviene, están avaladas por el reconocimiento de su talento artístico y musical.

El programa en torno a Richard Wagner que ofrecen hoy comenzó su andadura en el Auditorio CaixaForum de Barcelona en octubre de 2007, logrando una interpretación de gran nivel artístico y profesional que ahora presentan en Madrid.



Colección de Valentine *Famous composers*. Los diseños de cada postal varían: en cada una de ellas aparece un famoso compositor y un fragmento de una de sus piezas musicales más conocidas. En este caso, la “Marcha” de *Tannhäuser*. Impreso en Gran Bretaña, c. 1907.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 30 de marzo de 2011. 19,30 horas

I

Anton Bruckner (1824-1896)

Quinteto de cuerda en Fa mayor

Gemässigt

Scherzo: Schnell - Trio: Langsamer

Adagio

Finale: Lebhaft bewegt

II

Hugo Wolf (1860-1903)

Cuarteto de cuerda en Re menor

Grave. Leidenschaftlich bewegt

Langsam

Resolut

Sehr lebhaft

FINE ARTS QUARTET

Ralph Evans, *violín*

Efim Boico, *violín*

Nicolò Eugelmi, *viola*

Robert Cohen, *violonchelo*

con **Gil Sharon**, *viola*

La otra cara de dos músicos

Gozoso concierto de cámara en el que se reúnen dos nombres muy wagnerianos, Bruckner y Wolf, dos hijos más o menos indirectos de las propuestas y soluciones armónicas del autor de la Tetralogía, cuya actividad productiva y permanente estado evolutivo incidió poderosamente en sus herederos, aun en terrenos alejados en principio de la música operística. Y ya sabemos que ninguno de los músicos mencionados al comienzo se dedicaron a ese género, aunque hay que recordar que el segundo sí llegó a escribir una ópera, bien que imperfecta, pero de alto interés, *El corregidor*, sobre el texto de Alarcón, ilustrado por Falla en su *Sombrero de tres picos*.

Anton Bruckner, recipiendario de toda una tradición centro-europea, ocupa una franja fundamental en el desarrollo de la música del tercer tercio del siglo XIX. Es un tardorromántico que agotó hasta sus últimas consecuencias el género de la sinfonía al viejo estilo, al que aplicó una peculiar macroestructura de la forma sonata. Bebió, por supuesto, de Beethoven y de Schubert, cuyo respectivo sentido épico y lírico aprehendió, pero empleó a su modo fórmulas bachianas y esquemas de carácter eclesiástico, que proporcionaron a su lenguaje una suerte de barroquismo romántico. Curiosamente, pese a esa utilización de elementos antiguos, que enlazaban con rígidas normas arcaicas, se le colocó frente a Brahms, integrado en un romanticismo fuertemente impostado de clasicismo y, por consiguiente, al lado de Wagner, de quien era sin duda admirador, ya lo consignábamos en la introducción a este ciclo, y al que seguía en ciertas formulaciones armónicas, temáticas e instrumentales, pero del que se alejaba en realidad por su sentido de la forma y por su extremado misticismo. Como apuntábamos en su momento, el implacable crítico Hanslick fue el encargado de establecer esta a veces artificial diatriba. En este concierto el pío organista de San Florián está representado por una obra de cámara, el **Quinteto de cuerda en Fa mayor**.

Más joven pero coetáneo durante años de la figura patriarcal bruckneriana, fue el alucinado Hugo Wolf, que recogió,

en ocasiones casi paroxícticamente, en combinación con una proyección literaria de altos vuelos, unos procedimientos claramente rompedores que suponían una transformación de la herencia de Schubert o una peculiar apropiación del desbordante cromatismo wagneriano. Este austriaco, de vida más bien corta, aunque no tanto como la de Schubert, edificó un corpus liederístico lleno de originalidad, moderno, en el que los procedimientos de sus antecesores eran proyectados hacia el futuro. Vehemente, inquieto, genial, irregular, siempre consumido por una incombustible fiebre creadora, Wolf cerró, en efecto, la historia del Lied romántico y abrió la del Lied contemporáneo. Hoy lo encontramos en esta faceta camerística, que no llegó a cultivar demasiado pero dentro de la que nos ha legado un interesantísimo, bien que imperfecto, **Cuarteto de cuerda en Re menor.**

La admiración que Bruckner sentía por la figura de Wagner, que planea olímpicamente por encima de las cuatro veladas que constituyen el ciclo que comentamos, determinó que rápidamente se le situara entre los seguidores de la nueva –y peligrosa– música. Hay que insistir, sin embargo, en que el organista no era un mimético de la música del creador de *Der Ring* ni un vanguardista inveterado. El *Quinteto en Fa mayor* es obra insólita y prácticamente aislada en su producción, centrada fundamentalmente en la música eclesiástica y en las sinfonías. En el campo camerístico solamente llegó a componer un juvenil *Cuarteto de cuerda* (1862), académico y fruto de sus estudios con Kitzler, y la obra que hoy se ejecuta, a cuya redacción se entregó el músico afanosamente poco después de concluir la monumental *Sinfonía n.º 5*, para cumplimentar a Josef Hellmesberger, director del Conservatorio de Viena y primer violín de un cuarteto que llevaba su nombre. La partitura estaba terminada en julio de 1879, pero por diversas razones no se estrenó, en su forma definitiva, hasta el 8 de enero de 1885.

En ocasiones se ha denominado a este *Quinteto* “sinfonía disimulada”, algo que no corresponde a la realidad por cuanto la obra es plenamente camerística y difiere en muchos aspectos

de los planteamientos que el músico realizaba en sus páginas orquestales. Claro que no dejan de existir concomitancias porque Bruckner juega con similares principios de base relativos a la forma sonata con tres temas, bien que sólo lo haga en el primer movimiento y no de idéntica manera. Por otro lado, renuncia al paralelismo entre esa sección de apertura y el “Finale”, ya que el Quinteto es muy conciso y emplea únicamente dos temas fundamentales, cosa que el compositor no practicaba desde hacía quince años. La misma necesidad de escribir para cinco instrumentos de cuerda promueve la huida de las masas o bloques sonoros de carácter organístico y la búsqueda de una claridad y una transparencia de líneas que llegan a ser de una limpidez extraordinaria. Las modulaciones, la ambigüedad tonal de ciertos pasajes, nos ponen en la estela del primer Schoenberg –el del aglutinante cromatismo de *Noche transfigurada*– o, incluso, como resalta Martinotti, en la de ciertas páginas de Reger –interesante conexión– o de Hindemith. Por no hablar, en sentido inverso, de los rasgos que cabe advertir del Beethoven de los últimos cuartetos.

El “Moderato” inicial, “Gemässigt”, presenta como se ha avanzado, tres temas o grupos temáticos, dentro de la habitual manera del compositor. El primero, abierto con un motivo de dos compases, deja ya sentada la gravedad que va a presidir toda la obra. Una idea secundaria nos conduce al segundo grupo que, en contra de lo establecido en las sinfonías, no incluye el tema lírico, sino un elemento fuertemente ritmado. El tema lírico o de canto aparece, por fin, en tercer lugar. El apacible desarrollo es tripartito y no emplea este último motivo, que es, sin embargo, protagonista en la peroración final, aunque con una particularidad: es expuesto con el ritmo del segundo. Igualmente acentuado y vigoroso es el “Scherzo”, ligero y brillante, plagado de disonancias y asperezas y que posee, en su gracia vienesa un tanto simple, más valor del que se le concede. Una página que evoca los típicos *scherzi* sinfónicos.

El núcleo de la composición se sitúa en el expansivo y meditativo “Adagio” en 4/4 y en Sol bemol mayor, que desarrolla dos

largas frases melódicas. La primera, expuesta por el violín, es de construcción más polifónica; la segunda, cantada por la viola, de carácter más armónico. La forma es la de un Lied variado con dos repeticiones y un desarrollo en la primera de ellas. Las modulaciones, la expresividad de la línea melódica, dan a estos compases una intensidad casi beethoveniana. La emoción embarga un cierre en *pianissimo* que nos prepara para el “Finale”, marcado animado-más lento, que nace de un ambiguo pedal de Re bemol mayor. El discurso es audaz y ofrece, tras una introducción, el breve primer tema, seguido de una idea secundaria. El segundo, melódico, de notable extensión y sostenido por la primera viola, progresa en anchos intervalos y adquiere un enorme poder contrapuntístico. Con su figura de acompañamiento cromático dominará todo el desarrollo. La conclusión es triunfante, una vez afirmada la tonalidad principal. Hay que señalar que Bruckner compuso también un “Intermezzo”, que se toca a veces como pieza independiente y que tiene relativo valor, para sustituir al “Scherzo”, considerado por Hellmesberger demasiado agresivo. Actualmente, en la edición de Nowak de 1963, la obra se interpreta tal y como la proyectó el compositor.

Es evidente, en mayor medida, la presencia de Wagner en el **Cuarteto de cuerda en Re menor** de Wolf, una obra de juventud iniciada en 1879, a los 19 años. Y se nota. Lo debieron de apreciar así los componentes del Cuarteto Rosé, que rechazaron la partitura que el autor les había enviado en septiembre de 1885 para que la incluyeran en uno de sus programas. No hay duda de que tiene no pocas limitaciones, las propias de un jovencito y que, por ejemplo, como señalaba Betti, “el primero y segundo violines están empleados como si se tratara de un concierto para ellos”. De todas formas, tampoco parece esta opinión importante cuando una persona como Max Reger, de quien se ha hablado en estas notas con lógica asiduidad, la defendía arduamente tras escucharla en su estreno muniqués del 20 de enero de 1904. A instancias del editor Lauterbach & Kuhn llegó a revisar algunas partituras de su colega e incluso escribió el ensayo *La herencia artística de Hugo Wolf*, que clarifica no pocas cosas y lugares comunes.

De todas formas, el sabio Reger era consciente de las carencias cuando hablaba del “desconocimiento innegable, en ciertos pasajes, de la técnica de escritura para cuarteto de cuerda; y de numerosos pasajes en los que la melodía carece de soltura (...) La escritura está falta de nitidez...” Claro que, al contrario, el músico exponía que “eso se compensa por el carácter ferozmente apasionado, profundamente experimental del lenguaje, un temperamento fogoso que estalla sobre todo en los movimientos extremos. En cualquier caso, se encuentra ya al verdadero Wolf en pasajes en los que únicamente él tenía el secreto”.

Parece claro que el modelo de Wolf en esta composición son los cuartetos de Beethoven. Había acometido en primer lugar la composición del “Scherzo”, pero con muchas dudas, que le hicieron incluso pensar en dejar el proyecto. Michael Kube nos recuerda esta carta dirigida por Wolf a su padre el 7 de abril de 1879: “Cuarteto abandonado porque no me parece suficientemente bueno para que lo termine”. No obstante, el 9 de julio de 1880 vuelve sobre la partitura y compone el movimiento lento. El “Finale” habrá de esperar hasta septiembre de 1884.

Nos interesa en estas notas hacer hincapié en el movimiento lento, “Langsam”, que resulta ser rotundamente wagneriano, toda vez que el autor encuentra la manera de plasmar, a su modo, unos pasajes evidentemente conectados, por disposición melódica, por similitud tímbrica, por expresión, por sonoridad, con el preludio de *Lohengrin*, que el autor había escuchado en una de sus juveniles visitas a Bayreuth, en 1875. Como en la ópera de su antecesor, se tocan esferas irreales, etéreas. Una página realmente hermosa, quizá un poco larga y, curiosamente, emparentada también en ciertos instantes con Bruckner. Langevin recuerda, y esto es excitante, que por esa época Wolf compartía habitación en Viena con Mahler y Kryzanovsky y que los tres estaban empeñados por entonces en una reducción de la *Sinfonía n.º 3* de Bruckner, apodada “sinfonía Wagner”. El círculo se cierra.

El primer movimiento lleva una cita del *Fausto* de Goethe: “¡Renuncia, es preciso! ¡Renuncia!”, que Wagner recordemos había incluido en la Novena de Beethoven. El “Grave” introductorio posee ya una tensión muy propia de obras vocales futuras del compositor. La densidad del “Apasionadamente animado” subsiguiente conecta con la *Gran fuga* del genio de Bonn, referente claro, como vemos. El scherzo, “Resolut”, es puesto por Poirier directamente en relación con el *Cuarteto Op. 95* de aquel compositor, cuya sombra se extiende asimismo sobre el finale, “Sehr lebhaft”, un precipitado que nos trae a la memoria los Rasumofsky y que también nos coloca en la estela de la excitación de Schumann. Los rápidos fugatos, los silencios, la ágil escritura, no impiden que se puedan escuchar algunas bellas frases solistas; del chelo en particular.

FINE ARTS QUARTET

RALPH EVANS, *violín*

EFIM BOICO, *violín*

NICOLÒ EUGELMI, *viola*

ROBERT COHEN, *violonchelo*

Fundado en Chicago en 1946, es uno de los más distinguidos cuartetos de música de cámara de la actualidad, con una larga historia tanto por la gran duración del cuarteto, como por los éxitos que ha cosechado y el número de grabaciones que ha realizado en los sellos más importantes.

El cuarteto, cuyos miembros residen en Wisconsin, está en la élite de los conjuntos que más giras ha realizado. Desde los años 70, el cuarteto está conformado por el brillante Ralph Evans, que ganó el premio internacional Tchaikovsky; Efim Boico, miembro del Tel Aviv Quartet; Wolfgang Laufer, miembro de la Jerusalem Radio Orchestra; y Nicolò Eugelmi, solista muy reconocido, habiendo actuado con las Orquestas de Montreal y Vancouver. Sus actuaciones más importantes en esta temporada incluyen conciertos en

Nueva York, Londres, Berlín, Bruselas, Roma, Bucarest y una extensa gira por los países del Báltico. En temporadas anteriores, el Cuarteto también ha estado en Beijing, Tokio, Moscú, San Petersburgo, Hamburgo, Ámsterdam, Zurich, Barcelona, Lisboa, México, Montreal y en casi todas las grandes capitales de Estados Unidos.

El cuarteto ha grabado más de 40 discos. En el 2002 grabaron las obras completas de Mozart para violín, que estuvo nominado a los premios Grammy de ese año. También ha grabado los cuartetos de Haydn, Dvorak y Shostakovich, entre otros muchos compositores.

En reconocimiento a su compromiso con la música contemporánea de cámara, el Fine Arts Quartet recibió en 2003 el Award for Adventurous Programming, otorgado por la Asociación Americana de Música de Cámara y la Sociedad Americana de Compositores, Autores y Editores. Los miembros del cuarteto han educado y ayudado a muchos de los que hoy son consagrados grupos de cámara. Han dado clases magistrales en el Conservatorio

Nacional de Música de París y en el de Lyon, así como en las Universidades de Yale y de Indiana en Estados Unidos, entre otras instituciones. Suelen

ser invitados como parte del jurado en distinguidos concursos internacionales (Evian, Shostakovich y Bordeaux).

GIL SHARON, *viola*

Comenzó sus estudios musicales en Bucarest y en 1961 emigró a Israel donde continuó sus estudios con Oedoen Partos en la Rubin Academy de la Universidad de Tel Aviv. Sharon fue uno de los fundadores del Israel Army String Quartet, que dio numerosos conciertos a lo largo de Israel y recibió el prestigioso premio David. En 1971 ganó el primer premio del Concurso Internacional Emily Anderson Violin Competition de Londres.

Es el concertino de la Orquesta Sinfónica de Maastricht y ha tocado como solista y en recitales en Europa, Israel, Canadá y Estados Unidos. Es el fundador y director del Sharon Quartet y del Amati Ensemble, que ha tenido su propio ciclo de conciertos en Maastricht desde 1995.

Ha dado clases magistrales en Helsinki, Fontainebleau y Valencia, y en 1997 fue condecorado con el Premio de la Real Orden de Caballería Holandesa, como Caballero de la Orden de Orange Nasau por su contribución a la música de cámara.

El autor de la introducción y notas al programa, **ARTURO REVERTER GUTIÉRREZ DE TERÁN** (Santiago de Compostela, 1941) cursó estudios de leyes, música y canto en Madrid. Desde sus primeras escaramuzas en la *Gaceta Universitaria* a finales de los sesenta, ha colaborado en gran parte de las publicaciones culturales y musicales, y en un buen número de rotativos de nuestro país. En la actualidad escribe en *El Cultural de El Mundo*, los diarios *La razón* y *Canarias 7*, y la revista *Scherzo*, de la que es socio fundador y consejero. Ha dictado conferencias y cursos –algunos centrados en el fenómeno vocal– por todo el territorio nacional. Durante cinco años fue director de Radio 2, de RNE. Se desempeña como asesor musical de la Residencia de Estudiantes de Madrid y de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Fue director de la colección de *Guías Península-Scherzo*, dentro de la que publicó cuatro títulos –*Beethoven*, *Mozart*, *Brahms* y *Schubert* (lieder)–, y ha participado en enciclopedias y diccionarios de distinto signo como el de la *Música Española e Hispanoamericana* de la SGAE y el de la Real Academia de la Historia. Es autor de la discografía y de la revisión de la traducción del libro *La discoteca ideal* de Editorial Planeta (1993), y de la discografía de la *Guía de Mozart* de Alianza (2005). Actualmente dirige y presenta en Radio Clásica el programa *Ars canendi*. Ha publicado últimamente, en Alianza Editorial, los libros *El arte del canto. El misterio de la voz desvelado* y *Alfredo Kraus, una concepción del canto*.

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.

PRÓXIMO CICLOS

LAS MÚSICAS DE CALDERÓN DE LA BARCA

- 6 de abril Obras de L. Ruiz de Ribayaz, J. Hidalgo, B. de Zala, C. Galán, T. de Torrejón y Velasco, y anónimos, por Marta Infante, mezzosoprano, y Manuel Vilas, arpa.
- 13 de abril Obras de J. Cabanilles, J. Ruiz Samaniego, J. H. Schmelzer, J. Hidalgo, F. Coppola, A. Falconiero, G. M. Pagliardi, J.-B. Lully Molière y anónimos, por Los Músicos de su Alteza. Luis Antonio González Marín, director.
- 27 de abril Obras de G. Sanz, J. Hidalgo, A. Literes, J. Peyró, L. Ruiz de Ribayaz, S. Durón, A. Martín y Coll y anónimos, por Raquel Andueza, soprano, y La Galanía.
- 29 y 30 de abril *Theatrum Mundi. Amor, honor y poder.* Representación teatral por la Compañía delabarca. Centro de investigación, interpretación y producción. Nuria Alkorta, directora.

AULA DE (RE)ESTRENOS 80 El mundo infantil en la creación actual

- 4 de mayo Obras de A. García Abril, C. Perón Cano, S. Lanchares, D. del Puerto, A. Sukarlan, J. Rueda, P. Vallejo y una selección del *Álbum de Colien*, por Ananda Sukarlan, piano.

