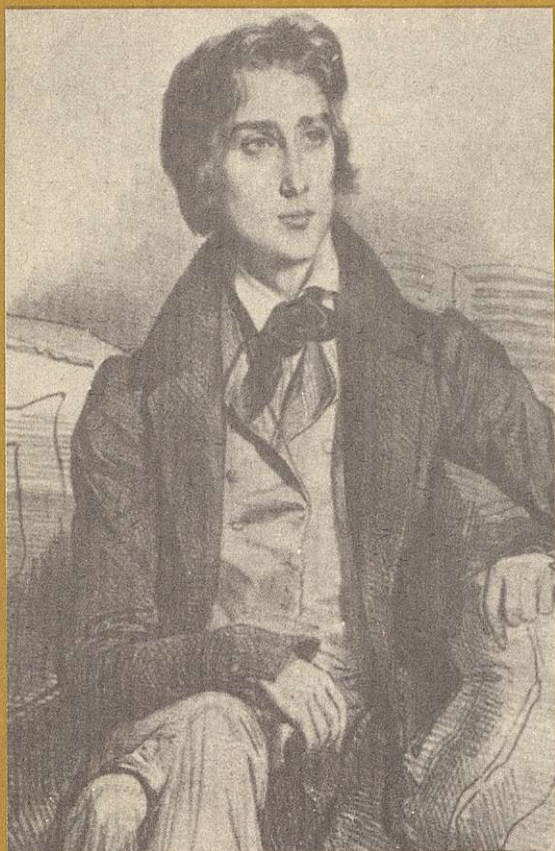


Fundación Juan March



CICLO

LISZT:

Paráfrasis, glosas y
transcripciones

Octubre 1986

CICLO

LISZT:

Paráfrasis, glosas y transcripciones

Fundación Juan March



Paráfrasis, glosas y transcripciones

Octubre 1986

INDICE

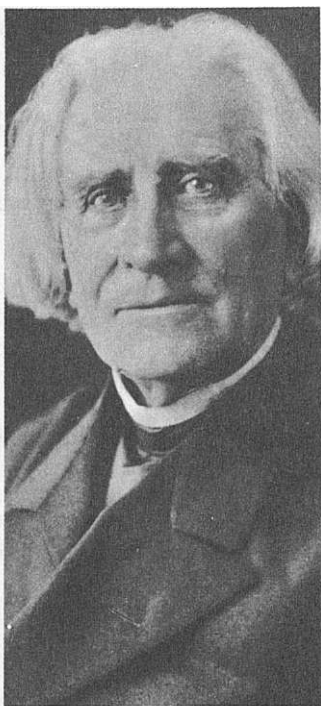
	pág.
Presentación	5
Programa general	7
Introducción general, por Félix Palomero ...	13
Notas al Programa:	
• Primer Concierto	18
• Segundo Concierto	23
• Tercer Concierto	28
Textos de las obras cantadas	31
• Cuarto Concierto	37
Participantes	41
Introducción y notas al programa:	
Félix Palomero	46

Desterradas durante mucho tiempo del repertorio habitual por el infamante hecho de no ser originales (totalmente originales, habría que matizar inmediatamente), las transcripciones que Liszt hizo para el piano y otros instrumentos de obras de muy diferentes compositores, él mismo incluido, son capítulo esencial para conocer al artista y, sobre todo, al mundo que le rodeaba.

Muchas de estas obras nacieron para el lucimiento personal del Liszt virtuoso del piano, pero con el valor añadido de una irreprimible y generosa tarea de difusión de la música de sus contemporáneos, sin desdeñar la del rescate historicista de un pasado (polifonistas clásicos, el barroco de Bach, el neoclasicismo de Mozart y Beethoven, el primer romanticismo de Schubert) que conecta a Liszt con las corrientes más avanzadas del pensamiento decimonónico.

Pero, además, importa el hecho sociológico de que con el conocimiento de algunas de estas obras (imposible el resumen por su inagotable cantidad) comprendemos mejor cómo era el acto del concierto público en el siglo pasado, tan distinto al nuestro también en este aspecto. En una época en que apenas se empezaba a sospechar la creación de los instrumentos reproductores que dominan la nuestra, el transcriptor cumplía una función parecida a la del grabador de reproducción. Muchos músicos, humildes y oscuros la mayoría, tuvieron en este campo su medio de vida. En el caso de Liszt, de cuya muerte se cumplen ahora cien años, no fue por necesidad, sino por afición y vocación. Como el Goya grabador de Velázquez, Liszt se ha convertido en el más lujoso y fascinante transcriptor del siglo XIX, en la tradición de los laudistas, vihuelistas y organistas del Renacimiento, en cuyas glosas nació la música instrumental moderna.

PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen..., S. 673

(Variaciones sobre *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen...*,
y sobre el *Crucifixus* de la Misa en Si menor, de J. S.
Bach).

Trauerode, S. 268, 2.

Preludium. und Fuge über das Thema B-A-C-H, S. 260
(2.^a versión).

II

Pilgerchor, S. 676 (Wagner) (2.^a versión).

Phantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad saluta-
rem undam, S. 259 (Meyerbeer).

Intérprete: José M.^a Más y Bonet, *órgano*

Miércoles, 1 de octubre de 1986. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Vals de concierto sobre dos temas de *Lucía y Parisina*,
S. 401 (Donizetti).

Paráfrasis de concierto sobre *Rigoletto*, S. 434 (Verdi).

Polonesa de *Eugene Onegin*, S. 429 (Tchaikovsky).

II

Canto de las Hilanderas, de *El Holandés Errante*, S. 440
(Wagner).

Romanza de la estrella, de *Tannhauser*, S. 444 (Wagner).

Obertura de *Tannhauser* (Paráfrasis del concierto), S. 442
(Wagner).

Intérprete: Josep Colom, piano

Miércoles, 8 de octubre de 1986. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Liebesträume (Sueños de amor), S. 541.

O lieb, so lang du lieben kannst.

Hohe Liebe

Gestorben war ich

(versión de piano solo).

Liebesträume (Sueños de amor):

O lieb, so lang du lieben kannst, S. 298.

Hohe Liebe, S. 307.

Gestorben war ich, S. 308.

(versión de canto y piano).

II

Tres sonetos de Petrarca. *Años de Peregrinación*. II volumen, S. 161, 4, 5 y 6.
(versión de piano solo).

Soneto 47.

Soneto 104.

Soneto 123.

Tres sonetos de Petrarca, S. 270.
(versión de canto y piano).

Soneto 104 *Pace non trovo*.

Soneto 47 *Benedetto sia'I giorno, e'l mese, e'l anno*.

Soneto 123 *I vidi in terra angelici costumi*.

Intérpretes: Manuel Cid, *tenor*
Josep Colom, *piano*

Miércoles, 15 de octubre de 1986. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Die junge Nonne, S. 538 (Schubert).

Wohin, S. 565 (Schubert).

Liebeslied, S. 566 (Schumann).

Vrühlingsnacht (Schumann).

Seis canciones polacas, S. 480 (Chopin).

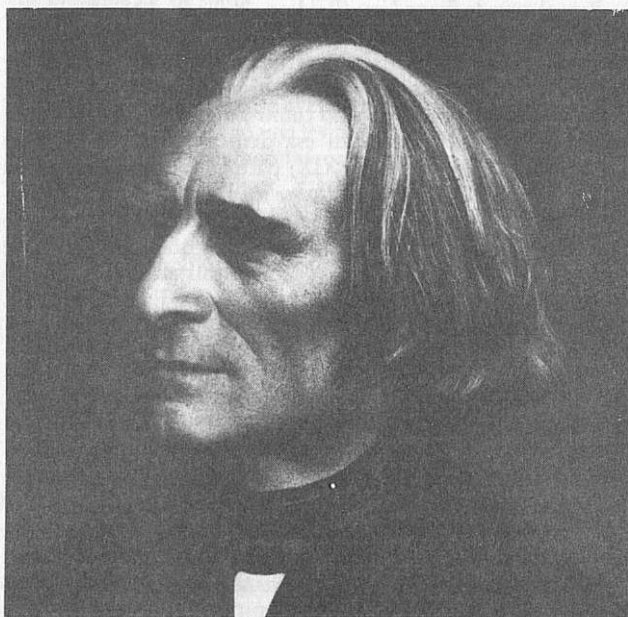
II

Soirées de Vienne, 9, 3, 4 y 6, S. 427 (Schubert).

Intérprete: Mario Monreal, *piano*

Miércoles, 22 de octubre de 1986. 19,30 horas.

INTRODUCCION GENERAL



En el catálogo de la obra de todos los compositores románticos —desde Beethoven hasta Richard Strauss— se suele apreciar la existencia de algún género preferido sobre los otros en el que el autor se ha interesado especialmente. Ello no quiere decir que en él encontremos lo más granado de ese músico, ni siquiera lo más representativo de toda su producción, pero sí lo que de algún modo nos define el aspecto más personal de su faceta de creador. Beethoven, Chopin y Schumann en su obra para piano (y en concreto en sus sonatas, piezas cortas y álbumes), Schubert y Strauss en sus *lieder*, Mozart —por irnos a los albores del Romanticismo— en sus *singspiels* y óperas, y Brahms en las múltiples formaciones camerísticas, podrían ser ejemplos de ello. El Berlioz compositor para la orquesta y el Mendelssohn de los ocho libros de los *Lieder sin palabras* son también exponentes de un entendimiento musical en el que no importa tanto el número de obras en esa forma como su presencia en todas las etapas recorridas por el autor.

Para el caso de Franz Liszt (Raiding, Hungría, 1811; Bayreuth, Alemania, 1886) se podría aventurar una afirmación inmediata: las piezas breves agrupadas en ocasiones en álbumes parecen ser la constante de la carrera de compositor de este hombre, al que durante años se consideró sólo como un virtuoso. Más de cien partituras originales prueban esa dedicación al instrumento «rey» de los salones del siglo XIX, partituras que inauguran su catálogo en 1822 (*Variaciones sobre un vals de Diabelli*) y prácticamente lo cierran en 1885 (*Unstern*). Pero será sin embargo una forma de comportamiento intelectual que se corresponde con su obra lo que más nos ayude a definir el perfil de quien ha sido protagonista absoluto de la música en Europa en 1986: su afán propagandístico.

Liszt, el propagandista

Con este término, tan de nuestro siglo, define el crítico e historiador musical Adolfo Salazar a Franz Liszt en su libro *El siglo romántico*. Para él, nuestro músico, en el que se mezclaban *lo demoníaco y lo divino en un conjunto único que rendía bajo sus plantas a un mundo entero, frenético en su admiración*, no hizo otra cosa en su vida que un continuo *apostolado en favor del arte romántico*. Y ese apostolado lo lleva a cabo Liszt con su actitud personal, defensora de todo cuanto era nuevo en aquellos fecundos años, y con la interpretación, edición y difusión de la mejor música escrita por entonces. A Liszt, sólo con su piano-orquesta, no le queda entonces más que la técnica de la transcripción y sus variantes (paráfrasis, reminiscencias, fantasías) para mostrar a ese mundo que se *rendía bajo sus plantas* el avance imparable del más universal de los lenguajes.

Estamos en el siglo romántico, en el que el hombre total, herencia del XVIII, sigue siendo la admiración de la sociedad ilustrada. Liszt, consciente de ello, lee, estudia, se trata con las mentes más avanzadas de su siglo y adquiere una cultura que

hace propia. En este sentido afirma Salazar: *El aspecto de propaganda de las ideas nuevas, tan acentuada en la época romántica, encuentra en Liszt su hechura ejemplar. Sus años de pianista están llenos de las primeras ejecuciones de obras recientes de toda índole, aumentadas con las paráfrasis y transcripciones.*

Propagandista o no —que este término tiene indudables connotaciones surgidas de su uso en nuestro siglo—, lo que sí que fue Franz Liszt es un perfecto hombre de su siglo, un hombre a la vez foco y sumidero de cultura. En su espíritu está el que esa cultura llegue a la sociedad europea reunida en los salones de la burguesía, y no sólo a sí mismo y para beneficio propio —como en el caso de Richard Wagner—. En su espíritu y en su forma de actuar, pues no en vano Liszt fue una de las personalidades más nobles y transparentes de todo el siglo XIX.

Un hombre de su siglo

Desde Beethoven a Brahms, desde Chopin a Busoni, desde Berlioz a Bülow, todo el siglo XIX conoce y sucumbe ante el genio de este pianista, ante el encanto personal de este hombre cuya figura —envuelta en una levita negra y tocada por un blanco pelo lacio— ha alimentado buena parte de la memoria romántica de la que aún vivimos. Y antes de ellos Salieri, en medio de varias generaciones de músicos como un Prometeo encadenado a su propia mediocridad, quien junto a Czerni prepara al niño de once años al que en 1823 besa Beethoven.

La anécdota de este encuentro se alimenta de muchas historias apócrifas sin posible confirmación, a las que ni siquiera los cuadernos que recogen los diálogos de Beethoven aportan demasiada luz (en ellos sólo aparecen las palabras de los interlocutores del compositor). En todo caso, de aquel encuentro nace una auténtica veneración de Liszt por Beethoven que lo convertirá en uno de los principales defensores de su música: transcriptor de varias de sus sinfonías (con las que buena parte del público de París aprendió a apreciar lo más grandioso de lo que en música había dado hasta entonces el siglo XIX); de algunos de sus Liedery del Septeto Opus 20; editor de muchas de sus obras y, además, uno de los artistas más comprometidos con el homenaje y el monumento al compositor en Bonn.

Este cariño por Beethoven se repite con Berlioz, de cuya *Sinfonía Fantástica* realizó Liszt una transcripción pianística a la que en buena medida debemos la presencia de la partitura original en el repertorio; con Schubert y con Schumann, también beneficiarios de su celo *propagandístico*, por citar tan solo tres nombres de entre los muchos que pueblan nuestro acervo romántico. Junto a ellos, otros menos agraciados por nuestra memoria colectiva pero que también tuvieron su puesto en el piano del autor de *La leyenda de Santa Isabel de Hungría*, como los de Auber, Raff, Mercadante, Pacini, Mosonyi o Field. De algún modo Liszt, muchas veces en busca de nuevos temas,

nuevas transcripciones para sus conciertos/recitales, hizo su propia selección histórica, bastante acertada si tomamos como referencia la que más de cien años han hecho por su cuenta.

El trato, la admiración y el cariño del músico húngaro por los compositores de su siglo van a tener por lo tanto fiel reflejo en el número de transcripciones que sobre sus obras realice, así como el interés que en ellas se tome (estrictas *partitions de piano*, término que tendremos oportunidad de ver en las notas al programa del segundo concierto, o fantasías en forma de paráfrasis o reminiscencias). Además de ello disponemos de sus escritos teóricos y sus cartas, generalmente en proporción con el interés mostrado por su obra en la práctica interpretativa. Chopin, cuya biografía escribió Liszt en 1852, tres años después de su muerte, llegó a envidiar la ejecución que de sus *Estudios* hacía el pianista húngaro, quien no contento con tocar las obras originales para el instrumento transcribió para él una de las pocas partituras chopinianas que admitían esa técnica, los *Seis cantos polacos*, *Opus 14*.

Citemos por último el caso de Richard Wagner, cuyas imbricaciones con la vida y la obra de Franz Listz son excesivamente complejas como para ser resumidas. Wagner entró en su existencia con la fuerza de la tempestad de *El Holandés Errante*, con la intensidad del amor de *Tristán e Isolda*. Liszt, por su parte, actuó muchas veces a expensas de las sacudidas emocionales con que exigía fidelidad el maestro de Bayreuth, le mostró su admiración incondicional y se erigió en defensor de las teorías de la *música del futuro*. Estrenó *Lohengrin*, y no contento con sentir las emociones del director de orquesta ante la partitura, ni como intérprete ni como valedor de la misma, realizó fantasías —que no estrictas transcripciones— sobre motivos de *Tannhaiser*, *Lohengrin*, *Tristán e Isolda*, *Rienzi*, *El Holandés Errante*, *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, *Parsifal* y *El Anillo del Nibelungo*.

Un transcriptor para el piano

Sea Wagner o Verdi, Beethoven o Schubert; se trate de transcripciones o de paráfrasis, el caso es que el trabajo de Liszt, entre oficio de amanuense y de creador, está pensado para el ennoblecimiento del piano, al que considera por sus posibilidades un instrumento de dimensión universal. En el prólogo a la edición de las transcripciones pianísticas de las sinfonías de Beethoven escribe: *Por el desarrollo indefinido de su potencia armónica, el piano tiende cada vez más a asimilarse a todas las composiciones orquestales. En el espacio de sus siete octavas puede producir —con pocas excepciones— todos los rasgos, todas las combinaciones, todas las figuras de la composición más compleja, y no deja a la orquesta otras superioridades (inmensas, ciertamente) que las de la diversidad de timbres y los efectos de masas.*

Timbres y masas difíciles de equilibrar, como también lo son las voces, las escenas dramáticas y los argumentos operísticos. Sólo la ingenuidad temeraria del Liszt niño, tan influido por su padre Adam, será capaz de atreverse (con escasa fortuna) con el teatro musical. El celebrado autor de oratorios apenas si volverá a considerar la posibilidad de componer una ópera, a pesar de lo cual carga de plasticidad a partituras tan notables como las de *Christus* y *La leyenda de Santa Isabel de Hungría*. En parte por esto y en parte por la necesidad de atraer a un público deslumbrado por las candilejas y por todo lo que a su luz ocurre, Liszt se ve obligado a transcribir constantemente las melodías que hacen famosos a Mozart, Donizetti, Verdi o Meyerbeer. A esas nuevas versiones las llama *reminiscencias* y *paráfrasis*, como si además de *sentir la futilidad de una vida de divo, en rivalidad con prima-donnas y bailarinas* —según escribe Salazar— sintiese realmente el calor, tan extraño a él, del mejor drama musical no wagneriano.

Quizá por una carencia de oído interior (por la que, puestos a hacer especulaciones, se vería obligado a buscar temas en otros músicos), Liszt muestra una necesidad constante de acudir al piano para crear, de manera que antes de componer sus mejores partituras orquestales ha escrito un número considerable de obras en forma más o menos concertante. Esa cierta reacción al uso de la orquesta, que se vencerá con la serie de doce poemas sinfónicos —escritos cuando mucha de su gran música para piano ya ha nacido— se observa también en lo que a los medios de transcripción se refiere. Aun teniendo en cuenta razones de *utilidad* —la transcripción para piano tiene un sentido *propagandístico* que no posee la orquestación—, lo cierto es que el catálogo de Liszt de arreglos para orgánicos diferentes al piano es prácticamente inexistente, tanto en número como en interés. Prueba de ello es el olvido absoluto de sus orquestaciones de *lieder* de Schubert, el escaso atractivo —aparte lo raro— que encierra su arreglo de la *Fantasia del Caminante*, de este mismo autor, y la poca admiración que despiertan las versiones para orquesta de las *Rapsodias Húngaras*, del propio Liszt.

El caso del órgano, con todas sus peculiaridades, es bien diferente. Aquí sí que hay falta absoluta de *utilidad*, respecto a un instrumento *eclesiástico* y acercamiento a esa *diversidad de timbres y efectos de masas* de la gran orquesta. Por eso las transcripciones y variaciones para el instrumento, que constituyen casi todo el catálogo del mismo en Liszt, son realmente obras muy apreciables.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Escondido, alejado del público, amparado por la solemnidad del templo, al organista del siglo XIX se le exigía una buena dosis de humildad y una renuncia total al protagonismo. Su trabajo era apreciado por un gran público, el de las iglesias, y su labor, además de a Dios, debía glorificar a la parroquia para la que trabajaba. Era instrumentista a la vez que compositor, debía variar e improvisar, y el mejor repertorio, el de Bach, habría de brotar de sus dedos con la facilidad con la que las voces brotan de las fugas del Cantor de Santo Tomás.

El organista del siglo XIX, quizá el organista de nuestros días, no era precisamente el tipo de músico que fue Franz Liszt. Su interés por las posibilidades tímbricas y contrapuntísticas del instrumento, por sentir el dominio de tanto sonido desde el teclado era mucho menor que su capacidad de renuncia a la vida que le proporcionaba el virtuosismo pianístico. Porque el interés, desde luego, existía. Como algunos biógrafos han señalado, Liszt diseñó un instrumento a medias entre el piano y el armónium con el que daba recitales a grupos de amigos. El instrumento se conserva hoy en el auditorio de Villa Altenburg, y de él se realizó una copia que se guarda en el Museo Liszt de Budapest.

Pero no será ese el Liszt del *Preludio y fuga sobre el nombre de Bach* o el del *Requiem para órgano*. Este, concentrado como pocas veces, revestido de una solemnidad verdaderamente sincera, es el Liszt que se establece en Weimar en 1848 acompañado por la Princesa Carolina de Wittgenstein. Convertido en director de la música de la Corte del Gran Ducado, va a hacer de la antigua ciudad de Goethe y Schiller el primer centro musical de Europa, un auténtico refugio para Berlioz y Wagner y un centro de propagación de la música de sus contemporáneos.

En ese año de 1848 Liszt tiene treinta y siete de edad y ya ha realizado sus mejores transcripciones y *partitions de piano* sobre obras de Schubert, Beethoven, Berlioz, Mendelssohn y Mozart. Sin embargo, su catálogo no refleja aún ninguna partitura para órgano. En ese ambiente de profundo trabajo y meditación sobre su propia obra van a nacer pronto las dos primeras composiciones, fechadas respectivamente en 1850 y 1855: *h Fantasia y fuga sobre el Coral «Ad nos, ad salutarem undam»*, sobre *El Profeta* de Meyerbeer, y el *Preludio y fuga sobre el nombre de Bach*. Después seguirán partituras de afectación religiosa y por fin la transcripción sobre una obra orquestal propia, la *Trauerode*, en la que Liszt recapacita sobre su música. Eso en cuanto a las obras *originales*, aún calificadas de *transcripciones*. Entre las otras, las que utilizan temas ajenos a los que no

se manipula canónicamente ni se explota formalmente, el nombre de Wagner llama la atención con el *Coro de Peregrinos* de su *Tannhäuser*.

Variaciones sobre un tema de Bach (Weinen, Klagen...)

No deja de ser sorprendente la *economía* de Liszt al escoger el motivo de sus *Variaciones sobre un tema de Bach*, Searle 673, originalmente escritas para piano en 1862 (Searle 180). La transcripción para órgano es del año siguiente; en ella se pone de manifiesto con mayor claridad que en la redacción pianística el rico tratamiento de la melodía original, la línea del *basso ostinato* del primer motivo de la Cantata 12, *Weinen, Klagen* (Llorar, lamentarse), tema usado también en el *Crucifixus* de la *Misa en Si menor*.

Según Sitwell, el procedimiento empleado por el compositor consiste en *adornar la estructura gótica, por decirlo de alguna forma, con ornamentación barroca, del mismo modo en que se hizo arquitectónicamente con el interior de algunas iglesias españolas e italianas*. Searle, por su parte, destaca la inteligencia con que el autor trata el avanzado cromatismo del original bachiano, al tiempo que señala una cita al coral *Was Gott tut das ist wohlgetan* en los últimos compases de las variaciones, tras la reexposición del tema original. Densidad estructural y en la escritura, que no impiden sin embargo la transmisión del suceso biográfico cuya melancolía se eleva por encima del complejo monumento sonoro: la muerte de la hija mayor del compositor, Blandine.

Trauerode, de las *Zwei Vortragsstücke*

Les Morts es el título de un poema de Lamennais que inspiró a Liszt una de esas obras orquestales que, ante la difusión de los poemas sinfónicos, permanecen hoy en el olvido. En concreto, es la primera de las *Trois Odes Fúnebres* (S. 112, escritas entre 1860 y 1866, y publicadas en 1890), cuyos títulos restantes son *La Noche*, sobre Miguel Ángel, y *Le Triomphe fúnebre de Tasse*, epílogo de *Tasso*, *Lamento e Trionfo*, sobre Byron. El calificativo común de *fúnebres* hace referencia a su origen y dedicatoria, que en el caso de *Les Morts* tiene que ver con el fallecimiento, ocurrido en 1860, de Daniel Liszt, hijo del compositor. La pieza, para orquesta y coro de hombres *ad libitum* (*Oración*, según su autor, fue arreglada para órgano en 1870 y publicada junto con un *Introitus*, con el que constituye las *Zwei Vortragsstücke* (dos piezas instrumentales).

En la partitura original de *Les Morts*, y también en la transcripción de órgano, aparecen sobre los pentagramas los versos de Lamennais: *Como sabemos, ellos también caminaron una vez sobre la tierra para sumergirse más tarde en el torrente*

impetuoso del tiempo. Sus voces se elevan en las orillas, pero nadie, nadie podrá escucharlas nunca más. ¿Donde están? ¡Benditos sean los muertos que descansan en el Señor!

La partitura para órgano se divide en cinco secciones, con un *climax* central sobre los versos *Santo, santo, santo es el Señor Dios de las multitudes*. El resto, salvo la desaparición del *Ad libitum* coral, es una versión reducida al órgano del original orquestal. El tema, la condición religiosa de la poesía de Lamennais y el poematismo expresivo que sigue a sus palabras, hicieron posible esta versión.

Preludio y fuga sobre el nombre de Bach

Escrita en 1855, revisada en 1870, transcrita para piano en 1871, esta partitura que Searle cataloga con el número 260 es uno de los ejemplos más elocuentes del eterno retorno de Liszt a sus obras. Un retorno que a veces guarda tan poco sentido como este de reducir al piano lo que se suponía como un logro en la evolución de la escritura instrumental lisztiana.

El nombre de Bach, con su correspondencia musical en las notas Si bemol, La, Do y Si natural (según la notación alemana), es el tema que interpretado de forma *misteriosa*, según se indica en la partitura, da lugar tras su exposición a esta obra. En ella Liszt lleva hasta su extremo el cromatismo bachiano, en especial el de las armonizaciones de determinados corales y preludios corales. Un cromatismo que nunca se aleja de la tonalidad, pero que en Liszt la pone en peligro. En realidad, ni estamos ante una teoría antitonal, ni se trata de un procedimiento completamente nuevo (Liszt había trabajado sobre una idea destinada a sustituir el orden tonal que él bautizó como *ordre omnitonique*), ni su cromatismo iba a ir más allá del de *Juegos de agua de la Villa D'Este*.

Con todo, el *Preludio y fuga* no es sino una fantasía donde se incluye una parte fugada y en la que no respeta estrictamente esta forma. Lo asombroso es la capacidad de Liszt para conseguir en ese género libre lo que supone la cumbre en la escritura contrapuntística de toda su obra. Una cumbre en la que algunos biógrafos como Sacheverell Sitwell aprecian lo mejor de la música instrumental no poética de Liszt, *superior incluso a la Sonata en Si menor*.

Coro de Peregrinos, de *Tannhäuser*, de Wagner

La biografía casi novelada escrita por Guy de Pourtales sobre Franz Liszt, quizá no aporte mucha información documentada, ni mucho menos análisis de las obras del compositor, pero resulta deliciosa por la naturalidad con que cuenta los sucesos de la vida del músico de Weimar. Como el de su primer encuentro de Wagner, ocurrido en París en abril de 1840 (Liszt

había nacido en 1811): *Un músico alemán, dos años de edad menor que él, absolutamente mísero, que se encontraba en París, donde transcribía para el editor Schblesinger sus arreglos de la música de Donizetti, se presentó un día en la residencia de Liszt, llevando una carta de recomendación de un amigo común (...) y le dijo que simplemente tenía el deseo de conocerlo. Liszt prometió hacerle enviar una entrada para su concierto en el Conservatorio dedicado a Beethoven (...) El pianista leyó en la tarjeta de visita del desconocido: señor Richard Wagner, calle del Helder.*

La relación tempestuosa con Wagner se va a concretar en el catálogo de Liszt en una serie de transcripciones, entre las que las de *Tannhäuser* son especialmente atractivas. De esta ópera, estrenada en Dresde en 1845, recibió Liszt la partitura completa —junto a la de Rienzi— al año siguiente, y la dirigió en Weimar en 1849. Las transcripciones empezaron justo antes de esta producción: primero la obertura, seguida del *Coro de peregrinos* y de las escenas *O du mein holder Abendstern* y *Entrada de los invitados en el Wartburg*.

La obra que aquí se interpretará es la redacción original de una transcripción pianística posterior. La partitura de órgano (S. 676, de 1860) lleva por título *Chor des jüngeren Pilger aus Tannhäuser*, y es criticada fuertemente por Sitwel, para quien sólo el trabajo realizado sobre *Tristán* está por encima de toda crítica.

Fantasia y fuga sobre un tema de Meyerbeer

De temas procedentes de las óperas de Meyerbeer, Liszt escribió *Reminiscencias* de *Los Hugonotes* y de *Robert le Diable*, *Ilustraciones* de *La Africana*, una *partitura/pastiche* titulada *Le Moine* y sobre todo, las cuatro *Ilustraciones du Prophète*, tres pianísticas (S. 414, de 1849-50), y una para órgano, la *Fantasia y fuga sobre el coral: Ad nos, ad salutarem Undam*, Searle 259 (también de 1850).

Música para órgano y música original, a partir de unos temas operísticos que ni siquiera son de su admirado Wagner (quien por cierto era un enemigo acérrimo de Meyerbeer) pero que en su redacción inicial se presentan, una vez más, en forma de coral. La relación establecida por Liszt entre el órgano y la forma coral es verdaderamente llamativa.

Ad nos, ad salutarem Undam (a nosotros, el agua salvadora) es el coral que cantan los tres anabaptistas en el primer acto de la ópera, con el que llaman al pueblo a acoger el nuevo bautismo de las aguas sagradas. La *fantasia* para órgano (como define a la partitura Humphrey Searle), se divide en tres secciones que se ejecutan sin interrupción. El coral se expone en parte en los primeros compases, a los que sigue un período muy contrastado en lo referente a la expresión. El movimiento central es un

adagio que a su vez da lugar a la cita —esta vez completa— del coral de Meyerbeer. Y como en las obras inspiradas en Bach, ésta (cuyo tema Searle asegura ser original de Meyerbeer y no tradicional, como han afirmado otros escritores) finaliza con un movimiento fugado al que sigue, en un *climax*, la última reexposición del coral. *Es sin duda una admirable aportación a la literatura organística, y escuchada en las circunstancias adecuadas sorprende de forma arrolladora*, dice Searle de la *Fantasia y fuga sobre un tema de Meyerbeer*, de Liszt, de la que existe una transcripción pianística realizada por Busoni.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Incluso en su exageración, el juicio antes citado de Adolfo Salazat sobre la faceta de virtuoso de Franz Liszt arroja cierta luz en este tema de las transcripciones operísticas. Dice este musicólogo que, en sus recitales, *Liszt hará con su piano lo que Paganini con su violín, y aún más, llenará él solo la fiesta entera*. Tras la muerte del violinista, *Liszt comienza a sentir la futilidad de una vida de divo en rivalidad con prima-donnas y bailarinas*. Esa rivalidad, a la que Salazar no da mayor importancia (*El artista-rey ha muerto para siempre porque Liszt está dispuesto a renunciar a la corona*) es sin embargo el argumento mediante el cual Claude Rostand, autor de una monografía sobre el compositor húngaro, muestra su desprecio más absoluto por algunas de las páginas que hoy se escucharán aquí: *Si bien son interesantes desde el punto de vista técnico, escribe, ingeniosas, divertidas en todo el sentido de la palabra, no poseen las mismas cualidades en el plan estrictamente musical. Son concesiones al gusto —mejor diríamos, al pésimo gusto— de un tiempo en el que se dan este género de fantasías sobre las melodías de moda*.

Claude Rostand representa de alguna forma una corriente muy extendida por Europa en los años sesenta y setenta que rechaza de plano este tipo de partituras. El origen de la misma habría que buscarla en los primeros años de nuestro siglo cuando, con el invento de métodos mecánicos y eléctricos de reproducción del sonido, la transcripción pasó a ser un juego al que se dedicaron con mucho gusto los miembros de la Escuela de Viena. Casos como el de Busoni suponen entonces excepciones heredadas del siglo pasado (del propio Liszt), excepciones que ahora mismo están sufriendo el olvido (la *Chacona* de Bach-Busoni es cada vez menos interpretada). Los avances técnicos manifestados por los intérpretes, y en buena medida la celebración del centenario de la muerte de Liszt, han servido para valorar estas obras sin prejuicios, con una perspectiva sociológica que nos las presenta en la historia de la evolución de la escritura pianística y la técnica de la interpretación. Su estudio es además elocuente de la capacidad de análisis de los transcritores, en ese oficio suyo que tanto les acerca a los grabadores, obligados a expresar en líneas las masas cromáticas.

Y es que pocas de las transcripciones de Liszt han sido tan rechazadas como las que emplean temas procedentes de óperas *de moda* en el siglo XIX, aunque, como se verá, Claude Rostand guarda sus mejores armas para el caso de los *lieder* reescritos por el compositor. Para el caso de la ópera, Rostand tiene reservadas pocas palabras, pocas pero elocuentes de su pensamiento: *Estremece un poco el pensar en el espíritu de un*

pianista que, después de un concierto consagrado a las sonatas de Beethoven, ejecuta como propina, en medio del delirio general, una fantasía sobre un aria de Meyerbeer.

Partitions de piano y transcripciones operísticas

El propio Liszt distinguía en las partituras cuyos temas eran en origen extraños a él, dos grupos que después han sido respetados por la catalogación de Humphrey Searle. Son las *partitions de piano* y las paráfrasis y transcripciones operísticas. Las primeras —*partituras para piano*, podríamos traducir— representan el aspecto más artesanal de este trabajo, lo que no quiere decir que el menos apreciable. Para la escritura de partituras como las de piano a dos manos de las sinfonías de Beethoven, del *Septeto Opus 20* de este compositor, o del *Septeto* de Hummel hacía falta, además de *copiar* toda la música, producir la sensación orquestal sin perder ni planos ni voces ni *efectos de masas*. *Estaré satisfecho si he realizado la tarea del grabador inteligente, del traductor concienzudo que captan el espíritu de una obra con la letra, y contribuyen así a propagar el conocimiento de los maestros y el sentimiento de lo bello*, escribía Liszt en el prólogo de la edición de las *partitions de piano* de las sinfonías de Beethoven, en lo que era sin duda una declaración de intenciones.

En cuanto a las transcripciones operísticas y las paráfrasis, lo que las diferencia de las *partitions* (aparte de la procedencia de los temas en el primer caso —en el segundo hay motivos extraídos de obras instrumentales—) es el tratamiento dado a esos temas, que en la mayoría de los casos se van presentando inalterados para realizar después, y reiteradamente, audacias contrapuntísticas y dinámicas. Ferruccio Busoni ve además un avanzado tratamiento dramático: *En Liszt el elemento dramático y teatral es uno de sus primeros logros pianísticos. Explota la técnica y la extensión del teclado y de la técnica de la bravura hasta sus límites. Demuestra gran habilidad para los contrastes y la expresión, y una gran libertad y subjetividad en la forma de concebir las obras. Aparte del aspecto de pura ornamentación, es el más alto y más noble rango del mensaje musical el que otorga a las Fantasías su gran atractivo artístico.*

Liszt, incapacitado para la ópera, va a conseguir en sus transcripciones el dramatismo que no consiguió en su única tentativa teatral: *Don Sancho o El castillo del Amor*, sobre texto de Theaulon y Raneé a partir de una obra de Claris de Florian. En su música se aprecia, según escribe Searle, *un notable gusto melódico y una considerable capacidad de caracterización*. Pero su escritura y su difusión respondieron a los intereses de Adam Liszt, empeñado en hacer de su hijo Franz, de trece años de edad, todo un Mozart. En absoluto aparecen aquí la tensión dramática y la plasticidad que sí muestran algunas paráfrasis.

Vals de concierto sobre dos temas de Donizetti

A Donizetti acudió en más de una ocasión Liszt en busca de temas para realizar transcripciones, pero la calidad de las obras a las que dieron lugar es sin duda inferior a la de las transcripciones sobre Verdi, paradigma en este terreno. La primera obra escrita sobre una melodía de aquel compositor se remonta a la década de los años treinta del siglo pasado, los que quedaron marcados en la biografía de Liszt por el *duelo* musical mantenido con el pianista Sigismond Thalberg en la sala del Conservatorio de París. El gesto, lleno de vanidad, definía la personalidad del Liszt de veinte años, como también define la vacuidad de sus composiciones. Hay reminiscencias sobre *Lucia de Lammermoor* escritas entonces, pero es el *Valse da capriccio sur deux motifs de Lucia et Parisina* (S. 401), la realización que ha quedado en el repertorio.

La partitura tiene su historia. La primera edición es de 1842 (*Grande Valse a Capriccio*) y emplea un tema de *Lucia*. Diez años después, ese vals es uno de los *Trois Caprice-Valses*, con la particularidad de que introduce un nuevo tema procedente de una ópera bastante olvidada de Donizetti, *Parisina*, escrita en 1816 sobre la obra homónima de Byron. Sacheverell Sitwell anota en su biografía de Liszt publicada en Londres en 1955 que *este tema es prácticamente idéntico, por alguna curiosa casualidad, al encantador adagio del ballet de Diaghilev, Les biches, cuya música es de Francis Poulenc*. Searle, menos interesado en las referencias marginales de la música de Liszt, afirma por su parte que el *Vals de concierto* es una muestra *del más personal y brillante Liszt joven*.

Paráfrasis de concierto sobre *Rigoletto*, de Verdi

Verdi fue para Liszt una fuente inagotable de temas para la realización de transcripciones operísticas. Hizo paráfrasis de concierto de *Emani* (en dos ocasiones) y *Rigoletto*, reminiscencias de *Simmon Bocanegra* y transcripciones/fantasías del *Miserere* de *LI Trovatore*, del *Coro di festa e marcia funebre* del *Don Carlos*, de la *Danza sacra e Duetto finale* de *Aida* y del *Ave Maria de / Lombardi*. Obras que abarcan desde 1848 hasta 1882 y que además de servirle de repertorio *para regalar tras un concierto consagrado a las sonatas de Beethoven*, que podría haber escrito Rostand, nos muestran su sincera admiración por esa facilidad melódica y expresiva del maestro de Parma, a quien no llegó a conocer personalmente. En realidad, y como señala Searle, las transcripciones a partir de Verdi siguen en importancia a las de Wagner, y destacan por su excelente factura en lo que a técnica pianística se refiere.

La de *Rigoletto*, calificada de *paráfrasis de concierto* (S. 434) está escrita en 1859 a partir de la frase del tenor (el Duque) *Bella figlia dell'amore*, que da lugar al famoso cuarteto del acto III de la ópera.

Polonesa de *Eugène Oneguïn*, de Tchaikovsky

Pertenece esta obra (S. 429) a uno de los últimos grupos de transcripciones llevados a cabo por Liszt en su carrera, fechado en torno a 1880. El nombre de Tchaikovsky no había aparecido en la biografía de Liszt hasta que el compositor pregunta por la escuela nacionalista rusa en una carta a la Condesa Mercy-Argenteau. Sitwell asegura que ese interés no es sino cortesía para con el autor de *Eugène Oneguïn*, quien le había sido presentado y a quien había saludado *con una repugnante educación*, según el propio Tchaikovsky. Este, a su vez, se referirá a Liszt en sus cartas a su musa/benefactora Nadejda von Meck, como *el viejo jesuita*.

La respuesta no fue sin embargo vengativa. Liszt escribió su *Polonesa de «Eugène Oneguïn»* con todo el interés con que había estudiado las *Polonas* de Chopin (de las que escribió que *llevan lo mejor de su inspiración y que no recuerdan en nada las polonas afectadas y recompuestas a lo Pompadour*). Tchaikovsky, que tenía cierta paranoia de Liszt (*Hasta donde yo sepa, Liszt no se ha interesado en absoluto por mi música*) fue así agraciado por una excelente partitura en la que el ritmo de la polonesa inunda toda la composición, bastante repleta de todos los recursos virtuosísticos.

Transcripciones sobre *Tannhäuser* y *El Holandés Errante*

Las tres transcripciones sobre motivos de Wagner que se oirán en este concierto pertenecen a la primera de las épocas que se suelen reconocer en el catálogo de Liszt en este género. Es justamente la de Weimar, poco después de que el compositor húngaro comenzase su correspondencia con Liszt tras la primera aproximación del operista a éste, en París. Fue en esos años iniciales cuando Liszt conoció *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Rienzi* y *El Holandés Errante* directamente de las partituras que Wagner le enviaba para realizar producciones en la ciudad del Gran Duque.

Hay algo de descriptivo en el *Canto de las Hilanderas* de *El Holandés Errante*, de Wagner, que indujo a Liszt a transcribirlo para el piano. El motivo *ostinato* de las risas de las hilanderas, el movimiento de sus ruecas y la tensión dramática acumulada por el devenir argumental le van a recordar a Liszt algunos de sus *Estudios de ejecución trascendental*. La transcripción lleva el 440 por número en el catálogo de Searle y está fechada en 1860.

Uno de los momentos de mayor acercamiento entre estos dos grandes hombres del XIX, el uno *perteneciente a Europa*, (...) *un cosmopolita*, mientras que Wagner es *exclusivamente hijo de Alemania* (carta de Wagner a Liszt) se produce con el fracaso del estreno de la obertura de *Tannhäuser* en París, lo que aumentará considerablemente la protección de Wagner por Liszt.

El trabajo de la transcripción de la Obertura (S. 442) no es una de las muestras de ese afecto menos significativas, a pesar de que las peticiones de Wagner siempre estén dirigidas en el mismo sentido: *Desde la altura de tu séptimo cielo, mírame benévola y envíame todo el dinero que puedas encontrar.* Otra transcripción de esta obra es la del tema de *O du mein holder Abendstern* (S. 444) (Romanza de la estrella: ¡Oh, tu, estrella del atardecer!), que canta Wolfram en el tercer acto, mientras contempla a Elisabeth durante el crepúsculo.

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Dante y Petrarca, Miguel Angel y Salvatore Rosa, las ciudades de Florencia y Milán, Venecia y Nápoles..., son muchas las referencias que atestiguan que el segundo cuaderno de *Años de Peregrinación* (Italia) y su añadido posterior representan uno de los capítulos quizá más directamente relacionados con la biografía del compositor. No son el fruto de lecturas o del conocimiento de partituras, sino el diario musical de un viaje en compañía de la Condesa d'Agoult, su primer amante, entre 1838 y 1839. Un viaje que había comenzado como casi todos los de Liszt en esos años anteriores al asentamiento en Weimar: con el afán de exhibirse ante lo mejor de cada ciudad, lo que tropezó con un verdadero fracaso en el primer concierto, celebrado en La Scala, de Milán. La razón la explica así Guy de Pourtales: *Al público italiano no le gustaba aún más que la música cantada. Ni Hummel, ni Moscheles, ni Kalkbrenner, ni Thalberg, ni Chopin habían franqueado todavía los Alpes.* El concierto de quien había sido anunciado como *primer pianista del mundo en el género fantástico y en el género inspirado*, según recoge Pourtales, no provocó el aplauso del público hasta que Liszt, después de tocar sonatas de Beethoven, propuso a los espectadores que le diesen sus temas preferidos para realizar variaciones y fantasías. Al maestro de Bonn sucedieron entonces Donizetti y Bellini.

La música de *Años de Peregrinación* es, por lo tanto, el resultado de haberse empapado de la cultura de los países recorridos, de su literatura y sus artes plásticas; de su identificación con Italia y sobre todo, de la admiración sin límites hacia sus artistas, como se lo hizo saber a Berlioz: *Lo bello, privilegiado en este país, se me ha mostrado bajo sus formas más puras, más sublimes. Ante mis ojos pasmados se ha aparecido el arte en todo su esplendor, lo he podido ver desvelado en toda su universalidad, revelado en toda su unidad. Cada día sensaciones y pensamientos reforzaban en mí la conciencia del parentesco escondido en las obras del genio. Rafael y Miguel Angel me ayudaron a comprender a Mozart y Beethoven.*

La objetivización de ese conocimiento (las siete piezas del segundo cuaderno, *Italia*, y las tres de *Venecia y Nápoles*) nacieron después del viaje de Liszt, quien además de su mejor música se trajo del sur las melodías de *Lucía de Lammermoor*, el retrato de Ingres y sus tres *lieder* sobre los sonetos 104, 47 y 123 de Petrarca. Todo respondía a las palabras del *Child Harold*, de Byron, que encabezaban la primera edición de *Años de Peregrinación*: *No vivo en mí mismo; llego a ser una parte de lo que me rodea.*

Tres Sueños de amor

Cuando Liszt realizaba transcripciones no sólo pretendía la difusión de la música de sus contemporáneos, especialmente la de Wagner y la de Berlioz, sino que también hacía su propia *propaganda*. Buen ejemplo de ello son las versiones pianísticas de las obras para órgano, que de esta forma podía interpretar en cualquier sala de conciertos y en cualquier salón burgués. Otro ejemplo notable en este sentido es la edición de la escritura pianística del *Liebstraum* por excelencia, el titulado *O lieb, so lang du lieben kannst*, gracias al cual el nombre de Liszt recorrió Europa.

Y es que, si los mejores *lieder*, los de Schubert y Schumann, podían tener alguna dificultad para convertirse en *repertorio* por causa del concepto heredado de *romanza* —como tendremos oportunidad de ver en el próximo programa— las canciones fáciles, las melodías acompañadas de forma muy primitiva por el piano hacían las delicias de un público que no terminaba de desprenderse de su *pésimo gusto*, por utilizar palabras de Claude Rostand.

En este marco hay que situar las tres canciones conocidas en su conjunto con el nombre de su publicación, el de *Liebstraume* (Sueños de amor). Son tres piezas independientes escritas en 1845 (*O lieb, so lang du lieben kannst* [Ama mientras te sea posible amar], S. 298, que utiliza un texto de Freiligrath), y 1849 (*Hobe Liebe* [Amor sublime], S. 307, de Uhland; y *Gestorben war ich* [Yacía yo], S. 308, ambas sobre poemas de Uhland) y editadas en 1850. Musicalmente son de una gran sencillez, y nada hubiese sido de ellas si la melodía de la que fue escrita en primer lugar (y que ocupa el tercero en la partitura editada) no hubiese tenido tanta difusión. Es de esas melodías para las que se inventó el calificativo de *afortunada*.

En ese mismo año de 1850, aparece al público la transcripción pianística, considerada por el compositor como *partitions de piano* y encabezada con el título de *Nocturnos*. El procedimiento es similar al empleado por él en la reelaboración de los *lieder* de otros compositores: en primer lugar una transcripción *literal*; tras ello, unas variaciones que intentan recoger el espíritu del texto, una estrofa de carácter virtuosístico —con la melodía en las voces intermedias— y por último, una coda.

La difusión del célebre *O lieb, so lang du lieben kannst* ha caído, para su desgracia, en manos tan poco escrupulosas y tan *horteras* como las que tuvieron el mal gusto de fijarse en Mendelssohn y Wagner para acompañar las ceremonias nupciales. Cuando no es así, el desconocimiento de su origen es también proverbial. En todo caso, valga la anécdota que nos brinda la película del norteamericano Joseph Mankiewicz, *All about Eve* (Eva al desnudo), de 1950. En ella, y durante la escena de una fiesta, una Bette Davis en estado de embriaguez ordena al pianista que se ha aventurado a tocar ritmos modernos: *Liebstraume*; y el buen músico la emprende con la meló-

día que hará llorar a la actriz, quien seguramente no sabe nada ni de su procedencia ni de su mensaje vitalista: *Ama mientras te sea posible amar.*

Tres Sonetos de Petrarca

Ni siquiera el *Preludio y fuga sobre el nombre de Bach* —al que nos referíamos en su momento como uno de los ejemplos del *eterno retorno* de Liszt a sus obras— presenta tantas versiones como las de estos *Tres sonetos de Petrarca*, de los que Searle recoge en su catálogo cuatro partituras diferentes. La primera redacción es de 1838-39, en forma de canciones para voz aguda (tenor con una tesitura hasta el Do sostenido) y piano; estos *lieder* constituyen la obra catalogada como Searle 270, con los sonetos dispuestos como se cita más arriba. A ellos siguió una primera transcripción pianística, S. 158, contemporánea de las canciones y editada por separado en 1849, un año después de que viese la luz pública el original. Casi diez años más tarde y con motivo del segundo volumen de *Años de Peregrinación* (S. 161), Liszt altera esta partitura de piano y la reordena, con lo que obtiene los números cuatro, cinco y seis de ese cuaderno, respectivamente los sonetos 47, 104 y 123 de Petrarca. Pero aún hay más: en torno a 1865 el compositor escribió una nueva versión de las canciones, esta vez para voz media, notablemente simplificadas. En este concierto se interpretarán la versión original de canto y piano, y la de *Años de Peregrinación*, de piano solo.

Las versiones vocales, a las que el calificativo de *liedeísticas* rebasa un tanto, nos muestran a un Liszt joven y lírico que se aleja de la *bravura* pianística cuando compone canciones. El *bel canto* del operismo italiano —conocido por Liszt a través de Bellini— subyace en la belleza ingenua y un poco intuitiva de la musicalización de los sonetos de Petrarca, como también se manifiesta en el piano cuando la voz desaparece.

La estructura suele ser de romanza, con su libertad formal. El primer soneto, el número 47 (*Bendito sea el día y el mes y el año*), expone el tema tras una breve introducción; en el soneto 104 (*No encuentro paz*) se producen más alteraciones dinámicas, entre el elocuente *molto espressivo* con que se ha de presentar la melodía principal (igualmente precedida de una introducción) y el *fortissimo* indicado para dos pasajes intermedios. Por lo demás, idénticas palabras en diferente orden podrían ser aplicadas al soneto 123 (*Vi en la tierra unas costumbres angelicales*).

La transcripción pianística, a la que el músico húngaro consideraba obra original y no *partition de piano*, como podría pensarse en un primer momento, es según Searle *uno de los más admirables ejemplos de la capacidad transcriptor de Liszt de un medio a otro, sin que se produzca en el cambio un sentimiento de pérdida. Consideradas en sí mismas producen el efecto de obras para piano independientes, y sería fácil no llegar a*

imaginarse que fueron escritas originalmente para la voz. Esto en cuanto a la versión que se escuchará. En la última transcripción para piano, y quizá por la madurez del compositor, toda exuberancia, todo exceso, dan paso a una simplicidad casi austera.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

LIEBESTRÄUME

1. O lieb, so lang du lieben kannst

Ferdinand Freiligrath

O lieb, so lang du lieben kannst!
 O lieb, so lang du lieben magst!
 Die Stunde kommt, die Stunde kommt,
 Wo du an Gräbern stehst und klagst.

Und Sorge, dass dein Herze glüht
 Und Liebe hegt und Liebe trägt,
 So lang ihm noch ein ander Herz
 In Liebe warm entgegenschlägt.

Und wer dir seine Brust erschliesst,
 O tu ihm, was du kannst, zu lieb!
 Und mach ihm jede Stunde froh,
 Und mach ihm keine Stunde trüb.

Und hüte deine Zunge wohi!
 Bald ist ein böses Wort gesagt.
 O Gott, es war nicht böß gemeint;
 Der Andre aber geht und klagt.



Ferdinand Freiligrath

SUEÑOS DE AMOR

1. Oh, ama mientras te sea posible amar

Ferdinand Freiligrath

¡Oh, ama mientras te sea posible amar!
 ¡Oh, ama mientras puedas amar!
 La hora llegará, la hora llegará
 en que te hallarás gimiendo al borde de la tumba.

Y vela por que tu corazón arda
 y encierre y alimente el amor,
 mientras a él otro corazón responda
 en el amor y cálido palpíte.

Y al ser que te abra su pecho,
 ¡dale, por amor, todo cuanto seas capaz!
 Hazle felices todas sus horas,
 ninguna se la hagas triste.

¡Y cuida bien lo que dices!
 Una palabra hiriente se dice en un instante.
 Oh, Dios, no había en ella mala intención,
 pero el otro se aleja lamentándose.

2. Hohe Liebe

Ludwig Uhland

In Liebesarmen ruht ihr trunken,
 Des Lebens Früchte winken euch;
 Ein Blick nur ist auf mich gesunken,
 Doch bin ich vor euch allen reich.

Das Glück der Erde miss ich gerne
 Und blick, ein Märtyrer, hinan,
 Denn über mir in goldner Ferne
 Hat sich der Himmel aufgetan.

2. Amor supremo

Ludwig Uhland

Reposad ebrios en los brazos del amor,
 los frutos de la vida se os ofrecen;
 una sola mirada ha descendido sobre mí
 y sin embargo soy más rico que todos vosotros.

De la felicidad de este mundo prescindiría yo a gusto
 y dirigiría mis miradas, como un mártir, a lo alto,
 pues sobre mí, en la dorada lejanía,
 se ha abierto el cielo.



Ludwig Uhland

3. Gestorben war ich

Ludwig Uhland

Gestorben war ich
 Vor Liebeswonne;
 Begraben lag ich
 In ihren Armen;
 Erwecket ward ich
 Von ihren Küssen;
 Den Himmel sah ich
 In ihren Augen.

3. Muerto estaba yo

Ludwig Uhland

Muerto estaba yo
 de voluptuosidad;
 enterrado estaba
 entre sus brazos;
 despertado fui
 por sus besos;
 el cielo vi
 en sus ojos.

Traducción: Angel Carrascosa

TRES SONETOS DE PETRARCA

I. (No. 104)

Pace non trovo, e non ho da far guerra,
 E temo, e spero, ed ardo, e son un ghiaccio:
 E volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra;
 E nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m'ha in priggion, che non m'apre, nè serra,
 Nè per suo mi ritien, nè scioglie il laccio,
 E non m'uccide Amor, e non mi sferra;
 Nè mi vuol vivo, nè mi trahe d'impaccio.

Veggio senz'occhi; e non ho lingua e grido;
 E bramo di perir, e cheggio aita;
 Ed ho in odio me stesso, ed amo altrui.

Pascomi di dolor; piangendo rido;
 Egualmente mi spiace morte e vita.
 In questo stato son, Donna, per Voi.

I. (N.º 104)

Paz no encuentro y no he de hacer la guerra,
 y temo y espero, y ardo y soy un hielo:
 y vuelo hacia el cielo y yazgo en la tierra;
 y nada estrecho y todo el mundo abrazo.

Tal me tiene en prisión que no me abre ni cierra,
 ni para si me retiene, ni suelta el lazo,
 y no me mata Amor y no me libra;
 ni me quiere vivo, ni me salva.

Veo sin ojos, no tengo lengua y grito;
 deseo perecer y pido socorro;
 odio me causo y a otro ser amo.

Me alimento del dolor; rio llorando;
 igualmente me disgustan muerte y vida.
 En este estado estoy, señora, por vos.

II. (No. 47)

Benedetto sia 'l giorno, e'l mese, el'anno,
 E la stagione, e'l tempo, e l'ora, e l'punto
 E 'l bel paese e 'l loco, ov'io fui giunto
 Da duo begli occhi che legato m'hanno;

E benedetto il primo dolce affanno
 Ch'i ebbi ad esser con Amor congiunto,
 E l'arco e le saette ond'i' fui punto,
 E le piaghe, eh'infino al cor mi vanno.

Benedette le voci tante, ch'io
 Chiamando il nome di Laura ho sparte,
 E i sospiri e le lagrime e 'l desio.

E benedette sian tutte le carte
 Ov'io fama le acquisto, e il pensier mio,
 Ch'è sol die lei, si ch'altra non v'ha parte.

II. (N.º 47)

Bendito sea el día y el mes y el año
 y la estación y el tiempo y la hora y el punto
 y el hermoso país y el sitio en que fui encontrado
 por dos bellos ojos que me han encadenado;

Y bendito sea el dulce afán primero
 que sufrí al ser a Amor unido,
 y el arco y las flechas con que me traspasó
 y las llagas, que hasta el corazón me llegan.

Benditas las tantas voces que yo
 espero llamando el nombre de mi señora,
 y los suspiros y las lágrimas y el deseo.

Y benditos sean todos los escritos
 con que fama le he ganado, y mis pensamientos,
 que son sólo de ella y en donde otra no ha parte.



Francesco Petrarca

III. (No. 123)

I vidi in terra angelici costumi,
 E celesti bellezza al mondo sole;
 Tal che di rememrar mi giova, e dole:
 Che quant'io miro, par sogni, ombre, e fumi.

E vidi lagrimar que' duo bei lumi,
 Ch'han fatto mille volte invidia al sole;
 Ed udi sospirando dir parole
 Che farian gir i monti, e stare i fiumi.

Amor! senno! valor, pietate, e doglia
 Facean piangendo un più dolce concerto
 D'ogni altro, che nel mondo udir si soglia.

Ed era 'l cielo all'armonia s'intento
 Che non si vedea in ramo mover foglia.
 Tanta dolcezza avea pien l'aer e 'l vento.

III. (N.º 123)

Yo vi en la tierra costumbres angelicales,
 y celestes bellezas únicas en el mundo;
 tanto que recordarlas me alegra y duele;
 que cuanto yo miro parece sueño, sombra y humo.

Y vi llorar a esos dos bellos ojos
 que mil veces han dado envidia al sol;
 y oí decir palabras, suspirando,
 que harían moverse los montes y detenerse los ríos.

¡Amor! ¡sentido! valor, piedad y pena
 formaban, llorando, más dulce concierto
 que cualquier otro en el mundo suela oírse.

Y estaba el cielo tan atento a la armonía
 que ni una hoja se agitaba en las ramas.
 Tal dulzura había llenado el aire y el viento.

Traducción: **Lucinia Alvarado**

Fundación Juan March



Paráfrasis, glosas y transcripciones

Octubre 1986

Desterradas durante mucho tiempo del repertorio habitual por el infamante hecho de no ser originales (totalmente originales, habría que matizar inmediatamente), las transcripciones que Liszt hizo para el piano y otros instrumentos de obras de muy diferentes compositores, él mismo incluido, son capítulo esencial para conocer al artista y, sobre todo, al mundo que le rodeaba.

Muchas de estas obras nacieron para el lucimiento personal del Liszt virtuoso del piano, pero con el valor añadido de una irreprimible y generosa tarea de difusión de la música de sus contemporáneos, sin desdeñar la del rescate historicista de un pasado (polifonistas clásicos, el barroco de Bach, el neoclasicismo de Mozart y Beethoven, el primer romanticismo de Schubert) que conecta a Liszt con las corrientes más avanzadas del pensamiento decimonónico.

Pero, además, importa el hecho sociológico de que con el conocimiento de algunas de estas obras (imposible el resumen por su inagotable cantidad) comprendemos mejor cómo era el acto del concierto público en el siglo pasado, tan distinto al nuestro también en este aspecto. En una época en que apenas se empezaba a sospechar la creación de los instrumentos reproductores que dominan la nuestra, el transcriptor cumplía una función parecida a la del grabador de reproducción. Muchos músicos, humildes y oscuros la mayoría, tuvieron en este campo su medio de vida. En el caso de Liszt, de cuya muerte se cumplen ahora cien años, no fue por necesidad, sino por afición y vocación. Como el Goya grabador de Velázquez, Liszt se ha convertido en el más lujoso y fascinante transcriptor del siglo XIX, en la tradición de los laudistas, vihuelistas y organistas del Renacimiento, en cuyas glosas nació la música instrumental moderna.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

I

Die junge Nonne, S. 538 (Schubert).

Wohin, S. 565 (Schubert).

Liebeslied S. 566 (Schumann).

Frühlingsnacht (Schumann).

Seis canciones polacas, S. 480 (Chopin).

II

Soirées de Vienne, 9, 3, 4 y 6, S. 427 (Schubert).

Intérprete: Mario Monreal, *piano*

Miércoles, 22 de octubre de 1986. 19,30 horas.

CUARTO CONCIERTO

Mario Monreal

Nació en Sagunto (Valencia). Realizó sus estudios musicales en Valencia, de cuyo Conservatorio es actualmente catedrático, en Madrid, en Munich (donde logra el *suma cum laude* en Virtuosismo) y en Salzburgo. Es Primer Premio en el Concurso Internacional de piano en Jaén, Premio Nacional *Alonso*, Premio *Leopoldo Querol*, Premio *Ciudad de Murcia*, Premio honorífico *Timkenn-Zinkann* de Boon, Premio *Antonio Iglesias* y Premio del Ayuntamiento de Munich.

Debutó como solista con la Orquesta Sinfónica de Berlín, y el pianista J. Iturbi lo presentó en un recital en Madrid. Es entonces cuando comienza su carrera de concertista, actuando en Holanda, Bélgica, Alemania, España y Francia. Uno de sus mayores éxitos de público y prensa lo constituyó su presentación en el Teatro Colón de Buenos Aires con la Orquesta Filarmonica (concierto que fue retransmitido en directo por la TV argentina para toda Sudamérica), siendo invitado acto seguido a actuar con la Orquesta Nacional en Belgrado, con la Orquesta Municipal y Orquesta de la OSSODRE en Montevideo, realizando numerosos recitales y tres programas extraordinarios para la televisión argentina y uruguaya.

Recientemente logra grandes triunfos en Inglaterra, Italia, Sudáfrica y Polonia, siendo dirigido por batutas tan prestigiosas como las de G. Asensio, O. Alonso, R. Marbá, S. Wislocki, P. Gamba, C. Zecchi, L. Fremaux, S. Chajowski, Tokuo Yuasa, S. Richert, entre otros.

NOTAS AL PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

Las transcripciones hechas por Liszt de *Heder* de otros autores y aun propios (integradas por él bajo el concepto de *partitions de piano*) constituyen el apartado de su catálogo en este género al que menos justificación se encuentra. En primer lugar, no hay *utilidad*, pues no se facilita su interpretación simplemente con prescindir de la voz (una voz que en este caso puede ser no profesional). Por otra parte, todo el *lied* en su complejidad e importancia dramática queda reducido a una melodía sobre la que se realizan variaciones y —dicho sea metafóricamente— interjecciones.

Pero lo más importante es el aparente desprecio por el texto del que ha surgido el *lied*, por el poema escogido en virtud de esa *común concepción del mundo* (en palabras de Federico Sopena) que ha unido a Müller y Schubert, a Heine y Schumann, a Rückert y Mahler. Suprimidas las palabras, el material musical de los *lieder* no es nada más que una melodía y un acompañamiento, por muy complejos o avanzados que sean. En los mejores ejemplos de esta forma que nos han dejado desde el propio Beethoven hasta Strauss, el *lied* es un conjunto cuya música tiene que ver con el texto, pero no lo representa.

Por supuesto que todo tiene sus matices. Sopena escribe a propósito de estos trabajos: *Liszt hace de la necesidad virtud y (...) consigue que los locos de la ópera italiana trasladen su locura al piano. (.. .) Los lieder de Schubert o de Schumann veían impedida su entrada en los salones por la moda de la romanza, sentimentaloides o pasajera: pues allá va el piano de Liszt y también gana la batalla llevándolos en el teclado.*

Muy diferente es la opinión del colérico Claude Rostand, quien escribe a propósito de las *partituras para piano* de *lieder*: *Liszt se toma unas libertades extremas, un vis-a-vis con los textos originales, y con el fin de suplir la ausencia de las palabras introduce miles de ornamentos, fiorituras, cadencias brillantes y acrobáticas destinadas a medir las cualidades técnicas del ejecutante.* Esta opinión, que podrá ser discutida, incide en un aspecto importante: Liszt llama a estas obras *partitions de piano*, pero lo que hace en realidad son *paráfrasis* sobre el tema principal de cada *lied*. En las *partituras para piano* de obras orquestales, Liszt se veía obligado a explotar al máximo las posibilidades del teclado para traducir esa *diversidad de timbres y efectos de masas*. En el caso de los *lieder* todo añadido que pretenda emular las palabras será pura retórica: lo que el compositor del *lied* no haya dicho en su música nadie tendrá que aportarlo.

Transcripciones de *lieder* de Schumann y Schubert

En las notas al concierto del programa anterior se describía el esquema general de las transcripciones *liederísticas* de Schubert: presentación del tema tal como aparece en el original; realización de variaciones con las que se pretende evocar el espíritu del texto; estrofa de estilo virtuoso con la melodía en las voces intermedias; y coda de carácter recapitulador. Las variaciones son en gran medida especulativas, y por mucho que se intente encontrar en ellas significado es excesivo afirmar, como se ha hecho, que constituyen en sí mismas y en el conjunto en el que se integran *Lieder ohne Worte* (*lieder* sin palabras).

En los años centrales del siglo XIX los nombres de Beethoven y Schubert apenas si eran valorados fuera de Viena. Este es el caso de París, cuyo público vivía para los virtuosos y para la ópera. Consciente de ello y admirador como era de las obras de estos compositores, Liszt dedicó grandes esfuerzos a la difusión de su música, con su interpretación y con las transcripciones de las partituras de orgánicos diferentes al piano. El primer trabajo de este tipo en lo que a Schubert se refiere fue realizado en 1833 sobre *Die Rose (Heideröslein)*, (La rosa-La zarzarrosa). A él siguieron *Lob der Tränen* (Elogio del sufrimiento), *Der Gondelführer* (El Gondolero), *Ständchen* (Serenata) y *Gretchen am Spinnrade* (Margarita en la Rueda). Después de estos *lieder* sueltos Liszt realizó las transcripciones completas de *Winterreise* (Viaje de Invierno) y *Schwanengesang* (Canto del cisne).

Die Junge Nonne (La niña monja), (D. 828), sobre texto de Craigher, fue transcrita en 1838 y publicada con otros once *lieder* en lo que constituye la obra catalogada como S. 538. En cuanto a *Wohin?* (¿A donde?), sobre texto de Müller, la versión de Liszt apareció en 1846 en una colección de seis títulos comúnmente inspirados en ese poeta (S. 565).

El caso de Schumann posee la peculiaridad de que las transcripciones fueron realizadas prácticamente en los años de la composición de las partituras originales. La de *Liebeslied (Widmung)* (Canción de amor —Dedicatoria—) fue escrita en 1848 (S. 566), en una época en la que además nació la partitura pianística de *An die ferne Geliebte* (A la amada ausente), de Beethoven. La relación amistosa entre Clara Schumann y Johannes Brahms, que Liszt no aceptaba, fue la causante de que desde esa fecha y durante trece años no volviese a transcribir *lieder* de Schumann. Después de ese tiempo nació *Frühlingsnacht* (Noche primaveral), editada en 1872.

Cantos polacos, de Frédéric Chopin

La Opus 74 de Chopin está constituida por diecisiete canciones compuestas entre 1824 y 1844, a partir principalmente de melodías de origen polaco y sobre textos de Witwicki,

Mickiewicz, Zaleski y Krasinsky. Chopin, autor de gran cantidad de canciones que nunca veían el papel pautado, improvisadas para los asistentes a tertulias, consigue en esta obra su única aportación apreciable a la literatura *liederística*. En ella conjuga las melodías aprendidas en su tierra con danzas populares del mismo origen, como las *maz.urk.as*, pero el resultado es bastante desigual. Una de las biografías clásicas del compositor, la de James Huneker, publicada en 1900, reconoce que la mayor parte de las canciones son mediocres, aunque hace algunas excepciones: la mazurka *El deseo de la doncella*, *Canción triste polaca* y *Caballeros antes de la batalla*.

Liszt (que fue el encargado de la edición de todas las obras de Chopin tras su muerte) realizó las correspondientes *partituras pianísticas* de seis de esos diecisiete cantos entre la fecha de la publicación del original y 1860, con las cuales quiso expresar todo lo que de *dulce y afectuoso* había en el compositor polaco del que fue su primer biógrafo. Y aunque no haya referencias explícitas en esta obra literaria a la Opus 74, una opinión tan general como la que transcribimos podría ilustrar el pensamiento de Liszt sobre los *Cantos polacos*: *Chopin puede ser calificado entre el número de los primeros músicos que han individualizado el sentido poético de una nación, el ritmo de las polonesas, mazurkas y cracovianas. No estudió ni se ingenió para ser un músico nacional. Es posible que se hubiera asombrado al oírse calificar de tal. Como los verdaderos poetas nacionales, cantó sin propósito limitado lo que le dictaba más espontáneamente la inspiración, y así es como surgió de sus cantos la forma más idealizada de las emociones que habían animado su niñez, embellecido su juventud.*

Los Seis cantos polacos de Chopin-Liszt (S. 480) son, en cierto modo, miniaturas pianísticas perfectamente seleccionadas por sus diferencias y sus contrastes, y deliciosamente transcritas con el fin de poner de manifiesto estas relaciones. Entre esos cantos, el tema de *El deseo de la doncella* ya había sido utilizado por Liszt para la escritura de *Mélodies polonaises*, segundo número de una colección de tres piezas para piano titulada genéricamente *Glanes de Woronince*, dedicada a la Princesa de Wittgenstein.

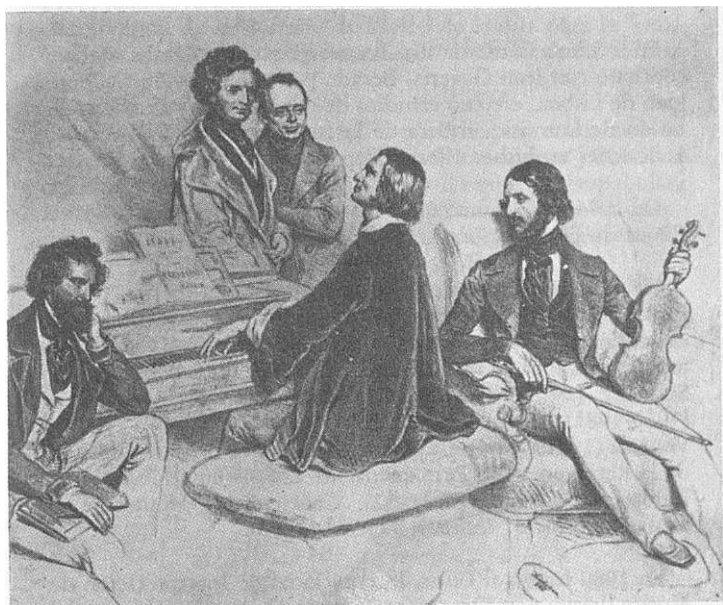
Soirées de Vienne, de Schubert

En la *propaganda* de la obra de Schubert a la que nos referíamos al hablar de sus *lieder*, las *Soirées de Vienne* pretenden recordar a través de los vales del compositor de *Rosamunda* el encanto de la que había sido capital de la música con la dinastía de los Habsburgo. El término *Soirées* (tardes) ha sido utilizado en el siglo XIX como sinónimo de colección de canciones, duetos y piezas instrumentales. Rossini compuso en 1835 sus célebres *Soirées Musicales*, orquestadas en nuestro siglo por Britten y Respighi. Liszt escribió dos series de *Soirées* sobre Schubert (vienesas) y sobre Mercadante (italianas), además de la transcripción de algunas de las de Rossini.

Las *Soirées de Vienne* (S. 427, publicadas en 1852), son fantasías pianísticas de los valeses que Schubert escribió en diferentes momentos de su vida, editados entre la Opus 9 y la Opus 77. Sitwell las define como *elaboraciones ornamentales llenas de gracia y delicadeza*. Eran piezas preferidas por Liszt para sus conciertos y constituyeron el comienzo de una moda de transcripciones semejantes. Como por ejemplo las de Karl Tausig, alumno suyo, quien publicó años después unas *Nouvelles Soirées de Vienne* en las que los temas pertenecían a Johann Strauss.

Félix Palomero

PARTICIPANTES



PRIMER CONCIERTO

Josep M. Más y Bonet

Nacido en Centelles (Barcelona) el año 1944, realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, en donde cursó la carrera de piano con Sofía Puche y Ramón Coll y la de órgano con Montserrat Torrent, la cual finalizó en 1972 con Matrícula de Honor. El mismo año, obtuvo el Premio de Honor de Grado Superior de órgano. Terminó sus estudios académicos con el título de Profesor Superior de Organo.

Posteriormente, participó en cursos internacionales de perfeccionamiento de su especialidad (St. Maximin-en-Provence con André Stricker y Xavier Darasse; Haarlem, con Anton Heiller y Piet Kee). En Basilea (Suiza), se perfeccionó en la clase de concierto de Eduard Müller y consiguió al final de sus estudios, en el año 1977, el Diploma de Virtuosismo de Organo del Conservatorio de Música de Basilea. El mismo año obtuvo el Premio Extraordinario de Organo de Barcelona.

- En la Schola Cantorum Basiliensis, estudió clavicémbalo y bajo continuo con Jean Goverts. Becado por la Fundación Gulbenkian de Lisboa, efectuó estudios de musicología y de interpretación de la música ibérica de los siglos XVI a XVIII con M. S. Kastner en Lisboa (Portugal).

De 1974 a 1982 fue organista titular de la Iglesia del Sacré-Coeur de Basilea (Suiza).

Ha dado numerosos recitales en la Península Ibérica, Italia, Francia, Suiza, Holanda y Turquía. Participó con mucho éxito en los Festivales Internacionales de Organo: Mahó (1976-1981), Sion (Suiza) (1977-1981), Portugal (1977), Barcelona (1978), Salzburg (1979), Miércoles de Radio Nacional de España (1980-1981), Belfort (1981), Els Orgues a Catalunya (1981), Venecia (1982), Concierto organizado por el Servicio Cultural de la Representación Permanente de España en el Consejo de Europa en Estrasburgo (1982), Concierto de Homenaje al musicólogo M. S. Kastner, Madrid (1983).

En 1980 fundó el Curso Internacional de Interpretación de Música Ibérica para Organo en Torredembarra (Tarragona), del cual es director y profesor. Ha grabado un disco de música ibérica en el órgano barroco de Torredembarra (1980).

Desde 1984, es profesor de órgano en el Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona.

SEGUNDO CONCIERTO

Josep M.^a Colom

Nació en Barcelona. Su formación musical ha tenido lugar en el Conservatorio Superior Municipal de su ciudad natal, y, más adelante, en la Ecole Normale de Musique de París, gracias a sendas becas del Gobierno francés y de la Fundación Juan March.

Su primera profesora fue Rosa Colom y, posteriormente, sus profesores más importantes han sido Joan Guinjoán en Barcelona y Mlle. Ch. Causeret en París. Hay que destacar en su posterior evolución la influencia muy positiva del pianista Ramón Coll, así como los valiosos consejos musicales del profesor bilbaíno Juan Carlos G. Zubeldia.

Destacan en su palmarés los primeros premios en los concursos Beethoven 1970 y Scriabin 1972, de Radio Nacional de España, así como los de los concursos internacionales de Epinal 1977, Jaén 1977 y Santander (Paloma O'Shea) 1978; su grabación integral de las sonatas de Blasco de Nebra para la firma Etnos ha sido también galardonada por el Ministerio de Cultura español.

Actúa igualmente en recital, con orquesta y en música de cámara, habiendo recorrido varios países europeos y América del Norte. Ha actuado con las principales orquestas españolas, así como en Italia, Checoslovaquia y Rumania. Entre los directores con quien ha colaborado figuran K. Kondrashine, P. Decker, E. Imbal, A. Ros Marbá, J. R. Encinar.

En música de cámara forma dúo regularmente con el cellista Rafael Ramos y con la pianista Carmen Deleito, habiendo colaborado también con el violinista G. Cornelias, el cellista A. Noras, el cuarteto Gabrieli de Londres, etc.

TERCER CONCIERTO

Manuel Cid

Nace en Sevilla y cursa sus estudios musicales en el conservatorio de esta ciudad donde obtiene el Primer Premio Extraordinario. Posteriormente se traslada al Mozarteum de Salzburgo para perfeccionarse vocalmente, especializándose en Lied, Oratorio y ópera alemana. Obtiene en 1973 su graduación con la calificación máxima. También en Salzburgo trabaja con Teresa Berganza. Posteriormente, ya en España, con Lola R. de Aragón.

Ha actuado en diversas ciudades europeas (Munich, Salzburgo, Lisboa, París, Passau, Viena, Berna, Barcelona, Madrid) en colaboración con importantes orquestas como la Camerata Académica, Virtuosi di Praga, RTV Francesa, F. de Viena, Cámara de Berna, Ciudad de Barcelona, RTV Española, Nacional de España.

Asiduo intérprete en el Palacio de la Música en Barcelona y Teatro Real en Madrid, canta bajo la dirección de directores como Igor Markevitch, Ros-Marbá, Odón Alonso, Blancafort, Sixten Ehrling, Gómez Martínez, Frühbeck de Burgos, etc.

Ha intervenido en los principales Festivales de España (Internacional de Barcelona, Opera de Madrid, Toledo, Cuenca) e importantes del extranjero (Fest. Mozart de Salzburgo). También ha realizado diversas grabaciones para la Radio Austríaca, Nacional de España, RTV Francesa, Alemania y Chile, así como programas para las televisiones española y chilena.

Posee grabaciones discográficas con obras de Bach, Mozart y Falla.

Josep M.^a Colom

Ver segundo concierto.

CUARTO CONCIERTO

Mario Monreal

Nació en Sagunto (Valencia). Realizó sus estudios musicales en Valencia, de cuyo Conservatorio es actualmente catedrático, en Madrid, en Munich (donde logra el *suma cum laude* en Virtuosisimo) y en Salzburgo. Es Primer Premio en el Concurso Internacional de piano en Jaén, Premio Nacional *Alonso*, Premio *Leopoldo Querol*, Premio *Ciudad de Murcia*, Premio honorífico *Timkenn-Zinkann* de Boon, Premio *Antonio Iglesias* y Premio del Ayuntamiento de Munich.

Debutó como solista con la Orquesta Sinfónica de Berlín, y el pianista J. Itutbi lo presentó en un recital en Madrid. Es entonces cuando comienza su carrera de concertista, actuando en Holanda, Bélgica, Alemania, España y Francia. Uno de sus mayores éxitos de público y prensa lo constituyó su presentación en el Teatro Colón de Buenos Aires con la Orquesta Filarmonica (concierto que fue retransmitido en directo por la TV argentina para toda Sudamérica), siendo invitado acto seguido a actuar con la Orquesta Nacional en Belgrado, con la Orquesta Municipal y Orquesta de la OSSODRE en Montevideo, realizando numerosos recitales y tres programas extraordinarios para la televisión argentina y uruguaya.

Recientemente logra grandes triunfos en Inglaterra, Italia, Sudáfrica y Polonia, siendo dirigido por batutas tan prestigiosas como las de G. Asensio, O. Alonso, R. Marbá, S. Wislocki, P. Gamba, C. Zecchi, L. Fremaux, S. Chajowski, Tokuo Yuasa, S. Richert, entre otros.

INTRODUCCION Y NOTAS AL PROGRAMA

Félix Palomero

Félix Palomero ha sido alumno de Federico Sopeña y Angel Oliver. Participa en la crítica musical de la revista especializada *Ritmo* y es colaborador del semanario *Tiempo*. Fue tutor del curso *Introducción a la Música*, de la U.I.M.P. de Santander. Ha publicado ensayos sobre Wagner y Webern. Actualmente es miembro de la redacción de Radio-2, de Radio Nacional de España.

CONTENIDO Y TÍTULO AL PROGRAMA

TÍTULO

Este programa trata sobre el estudio de la estructura y el comportamiento de los materiales en estado sólido, con especial énfasis en el estudio de los fenómenos de difusión, deformación y fractura. El programa está dividido en tres bloques de estudio: 1. Fundamentos de la ciencia de los materiales. 2. Propiedades mecánicas de los materiales. 3. Fenómenos de difusión y deformación. El programa está dirigido a los alumnos de la asignatura de Ciencia de los Materiales.



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid
Entrada libre