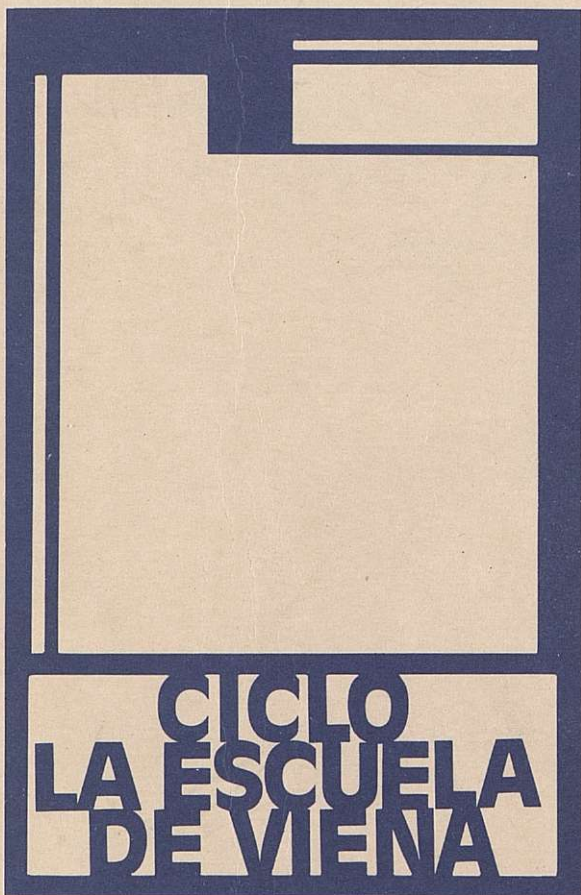


FUNDACIÓN JUAN MARCH



Octubre-Diciembre 1983

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CICLO
LA ESCUELA DE VIENA



Octubre-Diciembre 1983

INDICE

Presentación	3
Introducción general, por Eduardo Pérez Mas- seda	5
Programa General	25
Notas al Programa:	
Primer Concierto (19-X-1983).	35
Segundo Concierto (26-X-1983).	39
Tercer Concierto (2-XI-1983).	41
Texto de las obras cantadas.	43
Cuarto Concierto (9-XI-1983).	57
Texto de las obras cantadas.	60
Quinto Concierto (16-XI-1983).	78
Sexto Concierto (23-XI-1983).	80
Séptimo Concierto (30-XI-1983).	82
Texto de las obras cantadas.	84
Octavo Concierto (7-XII-1983).	99
Participantes	103

Los tres compositores que constituyen el núcleo fundamental de la llamada «Escuela de Viena» revolucionaron la música de tal manera que nada pudo ser ya igual que antes. Las músicas de Arnold Schönberg, el fundador y el maestro, y las de sus dos discípulos Alban Berg y Antón von Webern son uno de los más sólidos pilares de la conciencia musical contemporánea.

A pesar de su revolucionario concepto de ordenación de los sonidos, ninguno de ellos pretendió nunca romper tajantemente con el pasado. Fueron, lúcidos e implacables, la consecuencia lógica de la evolución del lenguaje musical de la segunda mitad del siglo XIX. Se consideraban herederos de una tradición «germánica» a la que con su sistema dodecafónico auguraron otro siglo, al menos, de supremacía. Por ello hemos incluido en este largo ciclo de ocho conciertos tres recitales en los que, a través del piano, el lied y el cuarteto de cuerdas puede estudiarse la evolución que desde Wagner nos conduce a Webern. Y al unir estos dos nombres señeros de la historia de la música no está de más recordar el doble centenario que conmemoramos: el de la muerte de Wagner y el nacimiento de Webern, ambos en 1883. Las obras de Liszt, Wolf, Reger, Mahler, Scriabin y Richard Strauss nos trazarán el puente evolutivo entre tradición y vanguardia. Hemos programado también un concierto final con obras de músicos españoles influidos por los vieneses: En los mayores (Gerhard, Rodolfo Halffter, Homs) la influencia es directa; en los más jóvenes esta influencia se entrecruza con otras fácilmente detectables. En todo caso, no fueron los únicos y podríamos haber extendido este capítulo de influencias a numerosos compositores de otros muchos países.

Además de la información contenida en el folleto habitual en nuestros ciclos, hemos programado en paralelo un cursillo de cuatro conferencias sobre la Escuela de Viena, en las que un prestigioso musicólogo, Federico Sopena, y tres conocidos compositores: Ramón Barce, Josep Soler y Tomás Marco, analizarán el entorno cultural y la obra de los tres vieneses.

El ciclo, por último, ha sido confiado, como es normal en la Fundación Juan March, a intérpretes españoles, a quienes deseamos agradecer su esfuerzo al preparar programas difíciles y no habituales. Pero hay una excepción, bien relevante, a la que no hemos querido resistirnos: El Ensemble «die reihe» de Viena. Recientes aún sus conciertos en el pasado festival de Saizburgo con gran parte de las obras que interpretan ahora en Madrid, dirigido por Friedrich Cerha, discípulo de Schönberg, compositor prestigioso al que debemos el tercer acto de Lulú, de Alban Berg, su participación en nuestro ciclo ha sido posible gracias a la colaboración de la Embajada de Austria en Madrid.

INTRODUCCION GENERAL

WAGNER Y WEBERN: DOS CENTENARIOS Y CIEN AÑOS DE MUSICA

1. Los orígenes

Existen ocasiones en la historia de las ideas, de la cultura y del arte en que, salvo excepciones a veces difícilmente clasificables, podemos constatar la existencia de un sentido, de unas líneas de fuerza, por las que todo un proceso histórico se ve indefectiblemente determinado. A medias por una voluntad de destino, a medias por una línea de desarrollo enormemente determinada, coherente desde sus primeras premisas, toda la evolución dominante de una determinada manifestación humana (musical en el caso que nos ocupa), conlleva un proceso ante el que no cabe resistirse; no podía ser otro que el que ha sido, y su nacimiento, desarrollo y consecuencias posteriores, parecen ser vistos como esa sucesión fluida y lógica que perciben algunos historiadores cuando observan el devenir desde lo alto de un desfiladero de enorme y envidiable perspectiva.

Siempre he pensado, en este sentido, que la aparición de Wagner en la música occidental y la impronta que éste otorga a una forma nueva de estructurar el sonido en su momento, van a ser no sólo decisivas para su creación propia, sino para el desarrollo posterior, consecuente y necesario, de todo nuestro sistema musical hasta bien entrado el siglo XX. Es, por tanto, una feliz casualidad que en este 1983 se celebren dos centenarios ilustres de vida y muerte (primer centenario de la muerte de Wagner, primer centenario del nacimiento de Webern), que desde sus respectivos periplos vitales abarcan el destino, una de esas líneas de fuerza domi-

nantes, de gran parte de la música europea. Baste recordar que *Tristán e Isolda* es obra de los primeros años cincuenta del siglo XIX y que Antón Webern muere en 1945, lo que, al menos desde la consideración de lo que supone musicalmente en sus consecuencias la aparición de *Tristán*, nos ofrece prácticamente la perspectiva de un siglo de música; posiblemente uno de los más densos, ricos, plurales y apasionantes de la historia de la música.

Si a esto unimos que también en este año se cumple el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Brahms, me cuesta trabajo resistir el sacar a colación aquel sueño que, también desde la metáfora de la perspectiva y de la roca, desarrolla Hermann Hesse en la parte final y onírica de *El Lobo Estepario*: cuando Mozart acompaña a Harry Haller a un promontorio y, desde allí, muestra al protagonista la procesión de millares de enlutados que siguen respectivamente y por separado a un Brahms y a un Wagner taciturnos y cansados, buscando una redención imposible a sus errores comunes. Para este Mozart imaginario ambos tuvieron algo por lo que hacer penitencia que les hermana, por mucho que la polémica Wagner-Brahms, como estéticas de antítesis, esté aún presente cuando Hesse escribe: «Excesiva instrumentación, demasiado material desperdiciado —dice Mozart—; tanto como los millares de enlutados del cortejo, que no son otra cosa que las voces y las notas puestas de más en sus partituras». Haller se extraña de su unión expiatoria: «En mi juventud pasaban estos dos músicos por lo más antitético imaginable» —dice—. Pero Mozart le da la contrarreplica: «Sí, eso pasa siempre. Vistos desde alguna distancia suelen ir pareciéndose más estos contrastes».

Hesse, como el último Nietzsche, era mozartiano, pero a la vez poco brahmsiano y nada wagneriano, y aún así, y un poco sin darse cuenta, hermana conceptos pintiparados desde donde converger a Webern y a la Escuela de Viena: Wagner y Brahms como orígenes indiscutibles de una aventura musical única; las bases de esa conclusión obligada y lógicamente desarrollada que habría de concluir, necesariamente, en una música nueva.

Cien años de música desde la muerte de Wagner en 1883, es como decir la Música de la que hoy todos somos herederos. Por acción u omisión, pero nadie, y mucho menos los padres y abuelos musicales de los que hoy vivimos o hacemos la música, se ha librado de él.

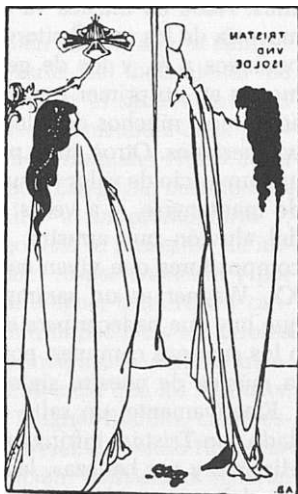
Wagner, el genuino hijo de su siglo, enorme devorador de música y cultura, se manifestó en contenidos de

todo tipo: literarios, ideológicos, políticos, religiosos, filosóficos y estéticos, y sin el conocimiento de estas facetas adolece de una comprensión plena la producción del que se constituyó a sí mismo, precisamente, como profeta de la «Obra de Arte Total». Pero Wagner «también» hizo música, alcanzó en ella su máximo acierto como artista, y revolucionó la estética musical, la técnica y el talante compositivos vigentes durante años. Nada en música va a ser igual tras Wagner. La mayoría de los compositores algo más jóvenes contemporáneos a él, y los de generaciones posteriores —al menos en un primer período— van a ser wagnerianos acérrimos, muchos de ellos servil e impenitentemente wagnerianos. Otros, muy pocos, y sin que esto signifique un juicio de valor en su pro o en su contra, trataron de mantenerse, y a veces lo consiguieron, al margen del aluvión que arrastra, pero en la mayoría de los compositores que viven en la primera mitad del siglo XX, Wagner es un sarampión inevitable y necesario que hay que padecer para encontrar un camino propio, o los caminos comunes, por los que habría de discurrir la música de nuestro siglo.

Efectivamente, un salto demasiado grande se había dado con *Tristán*, infringiendo en él por expresión, por «lirismo y por belleza», las leyes armónicas constitutivas del consagrado principio de tonalidad. Por acción de un intenso cromatismo armónico, y de un procedimiento diferente de construcción melódica que se ha despojado de los puntos referenciales tradicionales, se ha llegado ya, a mediados del siglo XIX, a una situación de ambigüedad tonal que pone muy difícil la tarea —continuista o renovadora—, de los compositores posteriores.

Esta dialéctica o su ocasional ruptura es, en realidad, la que a través de individualidades y nuevas aportaciones estéticas, va a configurar toda la música moderna. En unos casos se mantendrá, contra viento y marea, la tradición y un lenguaje musical que se aferra a causas románticas definitivamente perdidas (es el caso por ejemplo de Pfitzner), o se llevará el lastre wagneriano durante años y obras para concluir en técnicas y estéticas que son conclusión obligada de sus premisas iniciales (es el caso de Shonberg), pero al menos en un principio, que es muy largo también en años y en obras, Wagner somete a casi toda la música europea en mayor o menor medida. De forma sinceramente entusiasta y casi religiosa en Mahler, que asume al Wagner de la fiebre y de la pasión, al Wagner anarquista, romántico y rebelde. De forma burguesa, muy en la línea del Wagner final, del Wagner del Reich y de Bayreuth,

por Richard Strauss, quien asume la destreza, la técnica, y hasta el truco del maestro con sabiduría, pero sin entrega... Así hasta prácticamente un ayer no muy lejano, en lo que resulta ser un apasionante estudio de la evolución musical y de la cultura, en lo referente a la impronta o la «querella» Wagner hasta muy entrada la música del siglo XX.



Tristán e Isolda. Dibujo de
Aubrey Beardsley (1896)

2. El tránsito

En los derroteros que, tras la aventura wagneriana, asume la música europea, hay que destacar un hecho notorio que no por ello es menos importante, y que dibuja con una cierta premonición las posturas, originales y posteriores, de los compositores de la Escuela de Viena y, sobre todo, de Arnold Schönberg: a Wagner, la mayoría de los compositores post-wagnerianos le adoran —cuando no le imitan—, o tratan de revolverse en su contra cuando no quieren someterse. Para sus contemporáneos «¡diferentes!», como pueden ser el caso de Tchaikovsky (quien asume de Occidente mucho más el poematismo de Listz —parece que se aburría soberanamente cuando escuchó por primera vez el Tristán en el mismo año de la muerte de Wagner—), los compositores nacionalistas rusos del «Grupo de los Cinco», o el caso de un talento libérrimo como el de Bjzetz, el problema no existe y la situación está clara; pero para los impactados, para los primitivos adoradores e imitadores de Wagner que hacen —casi todos— juveniles peregrinaciones a Bayreuth, la situación será más compleja, porque todos, al llegar a su período de madurez creativa, al encontrar su línea propia e inconfundible por la que serán «historia de la música», arro-

jan el lastre «Wagner» tan lejos como pueden sobreviviendo así la negación, renegando apasionadamente de quien les hechizó tanto tiempo, normalmente en el período fundamental de juventud. Es ésta una de las servidumbres postumas de Wagner: alguien como él que, al decir de Nietzsche, «nos oprime con una presión de cien atmósferas», tiene que sufrir la «venganza» de los «oprimidos»; de los que luego, una vez liberados del yugo hechizador, no serán precisamente parcos en su crítica wagneriana. En este sentido, el ejemplo de Debussy es perfecto, meridiano, e ilustra muy bien lo que puede considerarse, en el ámbito más latino y mediterráneo, la asunción vehemente de un wagnerismo que luego se arroja —necesariamente— por la borda, para concluir en uno de los senderos paralelos, por los que la música del siglo XX habría de discurrir. No es precisamente Debussy el nexo de unión más apropiado para la estética de la Escuela de Viena, pero me parece un caso único desde la claridad de su acontecer y desde ese paralelismo al que me he referido, ya que marca el nexo de unión perfecto con otra estética tan dominante en la música moderna como pudo serlo la de los vieneses: es el mundo que, como bien señala Donald Mitchell, pone en relación a Debussy con Stravinsky, de la misma forma que Mahler es nutriente intelectual, estética y afectiva para Arnold Schönberg.

Debussy, que estudia composición con Guiraud desde esa típica mezcla de «buen oficio» y pocas inquietudes, que se escapa como oyente a las clases de Massenet, y que admira —y mucho— a Lalo, conoce pronto, a través de los conciertos de Lamoureux y Colonne, algún fragmento sinfónico de Wagner. A partir de aquí, el hechizo comienza a operar: «Admiré a Wagner en mi juventud hasta el olvido de los principios más simples de la civilización», escribirá más tarde, y la partitura compañera y el estudio ferviente será Tristán e *Isolda*. Así continuará hasta la preceptiva peregrinación a Bayreuth en 1888. Wagner había muerto y Debussy no llega a escuchar Tristán ese año —lo hará al siguiente—, pero sí asiste a la representación de Los Maestros Cantores de Nüremberg y, ante todo, a otra de sus grandes conmociones wagnerianas: *Parsifal* («Nada en la obra de Wagner alcanza una belleza tan sublime», escribirá Debussy a propósito de «Los Encantos del Viernes Santo», del Acto III). De esta forma se ha podido hablar de tantas obras debussyanas de influencia wagneriana: desde *Printemps* hasta la discutidísima órbita del *Pelleas*, pasando por los *Cinco poemas de Baudelaire* y las *Canciones de Bilitis*, preludeo en Debussy de *Pelleas et MeJisándre* como las canciones de Ma-

tilde Wessendonck lo son de Tristán. Es también, se podría añadir, la proyección desde y hacia el Simbolismo de un Wagner que cuenta en Francia con tantos escritores wagnerianos en los que Debussy encuentra inspiración: el Mallarmé de *L'Après Midi d'un faune* o el Maeterlinck de *Pelleas*, y es también la ligazón wagneriana por el naturalismo más ferviente, a través del panteísmo de Parsi/a]. Pero las cosas no son tan fáciles; no se trata aquí del viejo dicho cursi de que «Wagner grita y Debussy murmura»; 1889 es un año crucial para Debussy por ser un tiempo de convergencias estéticas plurales y también protéicas para el músico francés: no sólo cuando acude por primera vez a Bayreuth a escuchar el Tristán, sino que también lo es cuando tiene conocimiento del Boris Godunov, de Mussorgsky —de influencia capital para el impresionismo y absolutamente alejada de la órbita de Wagner—. Además, es también 1889 el año de la Exposición Universal de París, que abre para Debussy las puertas de un mundo nuevo: Oriente y lo exótico, el gamelang y las danzas de Balí y Java, y todo un sistema musical nuevo, vivo y a experimentar, en el que los viejos conceptos tonales y las reglas armónicas sobre el uso de la disonancia, son absoluta y culturalmente ignorados. Poco a poco irá surgiendo el rechazo de los viejos ídolos; un poco como ocurre con Nietzsche ante Wagner, con Debussy encontramos un amor que se convierte en odio tras haber sido tan grande el período de sojuzgamiento, y por un coherente alejamiento de estéticas: no es casual que Debussy llame paulatinamente a Wagner su «hechicero», después su «envenenador» y, finalmente, su «sombra horrible y torturadora». Mientras se declara «músico francés», proclama el «retrouvons nos formes», y se declara hijo de Rameau y Janequin, como tampoco es casual, en la línea de lo ya expuesto, que Pierre Boulez, en uno de sus escritos sobre Debussy, pueda mantener que la música salió de la trampa wagneriana gracias a sus «hermanas, más audaces o experimentadas» (la poesía simbolista y la pintura impresionista), cuya vitalidad insufló a la creación debussyana de un aliento definitivo «merced al cual los conflictos románticos son reabsorbidos: atavío único que impone esta música, entre todas, como la revelación de una sensibilidad desconocida, moderna, condición de cualquier desarrollo ulterior». Es algo del viejo anhelo que Nietzsche había proclamado en «El Caso Wagner»: «il faut méditerraniser la musique» y fue también una de las más fructíferas alternativas a ese Wagner que había puesto las cosas muy difíciles a la armonía tonal funcional.

Que lo que hemos denominado «tránsito» desde Wagner hasta Webern y la Escuela de Viena, no pretende ser un enfoque wagneriano-evolutivo del devenir de la música europea del XIX y primera mitad del XX, es algo que debe quedar patente ya desde la extensión sumaria de esta introducción general, pero al margen del caso Debussy, creo que el contenido de estos ocho programas que se plantean como próximo futuro musical, nos da una idea de los puntos por donde, inexcusablemente, hemos de comprender la convergencia hacia la música de nuestro tiempo. Que existen ecos específicamente wagnerianos en toda la Europa fin de siglo y de comienzos del XX, es algo irrefutable de la misma manera que, escuelas que surgen como reacción al wagnerismo dominante, se tiñen de éste en alguna medida, en determinadas obras o autores individuales; es el caso, en Francia, de un Gounod impregnado de *Parzifal* en su música religiosa; de Chabrier, «convertido» también a Wagner desde su conocimiento de Tristán y, en la venerable «Schola Cantorum», es la posición de un Vincent d'Indy, desgarrado entre dos siglos y con un talante señorial y conservador, que le invalida ante los jóvenes impresionistas, pero que le liga a Wagner, ante todo, desde la concepción de óperas como *Fervaal*. Es también el caso de Chausson, wagneriano entusiasta, y —éste sí—, puente de unión tendido de la «Schola Cantorum» a Debussy y al Impresionismo. Ambos, D'Indy y Chausson, llevarán a Duparc a Bayreuth.

Incluso en la alejada Rusia, no todo es el nacionalismo que propaga a ultranza Balakireff; está también la postura más cosmopolita, desde una posición institucional y escolástica, de Antón Rubinstein, por no referirnos a la intrasigentemente wagneriana de Alexander Sierov.

En la ópera, la situación es similar: tras la desaparición de Wagner y de Verdi, el panorama operístico pierde dos bastiones tan aparentemente enfrentados como necesarios. Como en los casos que hemos citado, algo hay también en la escena de una semilla wagneriana que pervive en el tiempo y en el espacio, resistiéndose a desaparecer, pero sin fructificar en alternativas válidas de desarrollo y evolución: Massenet recogía desde su característica perspectiva de síntesis algunos procedimientos wagnerianos —«paseto» como leitmotiv». Algo muy similar le ocurre a Puccini desde una postura amplia y positivamente ecléctica; el mismo Verdi, incluso, tras terminar *Aída*, se plantea importantes problemas de estética que, después de encontrar la colaboración de un wagneriano furioso como

Arrigo Boito en el libreto, emprende una obra como *Otello*, que sigue siendo verdiana, en efecto, pero que señala el máximo acercamiento del compositor de Roncole a la configuración dramático-musical wagneriana. Todo un mundo, pues, pleno de «tics» a lo Wagner inevitables, pero que no consiguieron llegar a desvelar el velo del arcano, y poner de manifiesto que la única solución posible y coherente al wagnerismo pasaba necesariamente por la eliminación progresiva, y después total, del sistema tonal. Esto será lo que nos sitúe, ya en el ámbito centroeuropeo, en lo que podríamos considerar la línea de antecesión directa y el nexo unívoco entre Wagner y la Escuela de Viena. Que Wagner y Brahms son, por diferentes medios, los padres musicales de los tres vieneses (Schónberg, Berg y Webem) aunque, lógicamente, no con la misma intensidad en cada uno de ellos, es hoy notorio. Pero, de la misma forma que le extraña al Harry Haller de *El Lobo Estepario* la unión penitencial de ambos —Brahms y Wagner—, también en su momento histórico, hasta Schónberg aproximadamente, los ejes de influencia son difícilmente comunes y básicamente excluyentes. No es ocasión de traer a colación la fuerte y encendida polémica Wagner-Brahms, que tan bien supo avivar el musicólogo Hanslick; baste recordar, simplemente, y sin entrar en más detalles, la posición casi permanentemente enfrentada entre Brahms, de una parte, y el «eje» más wagneriano: Bruckner, Wolf, Mahler y Strauss por otra, como posiciones irreconciliables y, desde las respectivas críticas, de una virulencia tan errónea a veces como amarga. Ahora bien, el «impasse» no dejaba de ser lógico: Wagner y Brahms habían alcanzado ya, respectivamente, los puntos culminantes del desarrollo del lenguaje tonal (Wagner), y de las grandes formas clásicas heredadas del clasicismo y del romanticismo (Brahms). El que la síntesis y el reconocimiento de ambas paternidades en una integración nueva no tenga lugar hasta la aparición de Schónberg, no es del todo extraño. Hay que considerar, por otra parte, que en su momento y hasta bien entrado el siglo XX, Wagner es para los compositores europeos la vanguardia, mientras que Brahms es la reacción, la matraca ante la modernidad y, aún a su pesar, un «vade retro» detentador de las esencias escolásticas, lanzadas contra los caóticos excesos de las «funestas innovaciones» de Wagner y los wagnerianos. Ni que decir tiene, por tanto, que la huella más «visible» hasta el primer Schónberg, y también hasta el primer Berg, es precisamente la wagneriana, pasando ante todo por un hito fundamental que es Mahler (sin duda el prólogo inmediato a la Escuela

de Viena), pero sin que podamos olvidar la posición wagneriana o antiwagneriana de diversos compositores, perfectamente acordes con la dinámica fin de siglo que está ahora en ebullición musical.

Bruckner en primer lugar, mucho menos wagneriano de lo que él, a su pesar, podría pensar. Sometido a los continuos varapalos de Hanslick y de Brahms, y conector impactado, desde 1872, de la persona de Wagner, a quien dedicará la III de sus Sinfonías («al maestro Richard Wagner con el respeto más profundo»). En Bruckner, una ingenuidad a toda prueba se entrefiere con una escasa preocupación intelectual y una fe y religiosidad ciegas, cuando no reaccionarias, que le imposibilitan para la pasión al estilo wagneriano. Sí existe, a través del trato personal y la rememoranza schubertiana, una unión sincera con un Mahler hasta cierto punto afín aunque con otras respuestas, pero la asimilación wagneriana vendría por medios más formales: duración que es ya una hipertrofia y un gigantismo orquestal más y más desarrollado como consecuencia, que en lo interior detectó muy bien Adorno al poner de relieve que en su caso, como también ocurrirá en Mahler, la forma Sonata conoce un desarrollo cada vez más ramificado hasta devenir en monumentalidad sin forma. Tendremos también el caso de un Strauss de muy larga vida, que sin embargo no podrá arrebatarse a Mahler el mérito de ser el punto de enlace con los jóvenes vieneses aun sobrepasando a éste en más de treinta años. En Strauss está Wagner, en efecto, y mucho más en las óperas anteriores a *Salomé o Elektra*: en *Guntram* o *Feuersnot*, pero como señala Rostand, es una herencia a título de inventario. Strauss explotará el cromatismo wagneriano, pero buscará siempre un afianzamiento, un apuntalamiento en lo tonal. En Strauss la Escuela de Viena pudo ver la *profesionalidad*, el virtuosismo y el excelente oficio, pero no la entrega vehemente y con fe a una vanguardia aún desconocida para la que Strauss, mentalidad burguesa por excelencia, estaba de alguna manera negado. Strauss, a diferencia de Mahler, se apasiona sólo en la línea del Wagner liberal romántico, pero la suya es aventura sin entrega y, en alguna medida, falta de conexión de futuro. De esta forma, en su evolución, nos recuerda más a la próspera generación del Reich, de Bismarck y de la seguridad, que a toda una generación rebelde, disconforme y plena de inquietudes estéticas anterior a la Gran Guerra, y que es la que, necesariamente, habría de tomar el tirso de la vanguardia. Sí hay algo de Strauss, ante todo desde lo más avanzado de *Elektra*, en el *Schönberg* de *Erwartung* y en el *Berg* de *Nozzeck*, pero

paulatinamente y en la escena, el Strauss amante de Mozart — como lo fue siempre —, se va decantando con el paso de los años hacia un cierto nostálgico clasicismo.

Reger, Wolf y Scriabin, figuran también en los próximos programas como antecedentes; el último como innovador aislado que no partirá musicalmente de Wagner, sino del pianismo chopiniano, pero con una preocupación teosófica, a medias mística y filosófica, que no está alejada de una cierta tendencia a la consecución de un «arte total» que por muchas razones en el compositor ruso, se manifiesta en un contenido básicamente armónico y muy emancipado tonalmente (importante y premonitoria su ideación del «acorde místico», basado en el intervalo de cuartas).

En Reger y Wolf nos encontramos con dos mundos diferenciados: ambos son hijos de Wagner, tendidos de alguna manera a un desarrollo para ellos incierto. El primero es armonista sabio, y el segundo vive el fin trágico de la demencia, con la clínicamente conocida superproducción genial inmediatamente antes del desastre. Lo magistral: sus «Heder».

Reger tiene asumido mucho del cromatismo, de la armonía avanzada de Wagner, pero — y esto es importante —, no desdeña a Brahms y vuelve sus ojos a Bach, lo que le convierte de alguna manera en un compositor pre-serial, muy inmediato al Schönberg asimilador de los viejos procedimientos contrapuntísticos.

Un poco en esta línea, podríamos constatar la existencia de Busoni, también conocedor personal de Mahler, que presenta una de las primeras manifestaciones de vanguardismo libre, original y antirromántico: también comienza a llamar la atención sobre el contrapunto, y los principios de su «Esbozo para una nueva estética musical» son sobradamente conocidos. Busoni cuestiona ya definitivamente (aunque siempre sobre el papel) a la vieja tonalidad, y sus planteamientos generales son tan sugestivos como revolucionarios, pero nunca pasaron de ser éstos, en el compositor italiano, de un intelectualismo tan teórico como necesario.

Y Mahler finalmente; sin duda el mejor prólogo a la Escuela de Viena y, posiblemente, una de las mejores «lecturas» de Wagner, tanto como compositor post-wagneriano como por director de orquesta con un escarpelo muy afilado para la retórica. Hay que repetir lo dicho al principio: Mahler recoge en vida y obra al mejor Wagner, a ese Wagner de la revolución, rebelde, anarquista, romántico e hipercrítico para con su mundo presente, como también asume al Nietzsche que está en esos momentos en las cabezas pensantes de

la Europa previa a la Gran Guerra. Y sorprende que tantas veces, por dejar de alguna manera indemne a Mahler de la influencia de un Wagner que tanta y tanta mala prensa ha tenido en tantos sentidos en los últimos años, se haya tratado de minimizar la profunda impronta que aquél pudo ejercer sobre un Mahler que, desde una fidelidad tantas veces extrovertida, se manifestó en palabras y en música * Con su personal sentido de la morfología musical, exacerbando la expresión (Von Bülow decía que Tristán, al lado del «Totenfeirer» de la Segunda Sinfonía, era Haydn), y desde ese «exceso» que, según Adorno, es una de las claves del Mahler antiburgués que se olvida de la moderación y la restricción convencional, pero la vivencia wagneriana está aquí presente, catalizando al primer Schönberg de la *Noche Transfigurada* o los *Gurre Lieder*, o anticipando, desde la Séptima Mahleriana, la Sinfonía de Cámara del joven compositor vienés. También en lo personal supone Mahler la ayuda indispensable para la Nueva Música; un poco perplejo ante Schönberg, cuyos planteamientos estéticos no comprendía ni podía compartir, no asfixia o dogmatiza, sino que le ayuda incluso económicamente, desde la creencia de lo que, posiblemente, intuyó como necesario futuro. A cambio, tanto Schönberg como Berg o Webern — así lo reconoció el primero más de una vez — sienten un sincero entusiasmo hacia las sinfonías de Mahler que no es, ni de lejos, tan incondicional hacia otros compositores.

Todo esta así preparado para lo nuevo; como ha señalado Federico Sopena, esa «victoria sin violencia sobre Wagner» que supone Mahler, no es sino «el gran capítulo para pasar a otra música».

3. Final de un proceso: a la búsqueda de una nueva integración

«Cito libremente de Hölderlin:

Vivir es defender una forma...»

(Anton Webern. Carta a Willi Reich. 1944)

* La lectura de los «Recuerdos» y Cartas» de Alma María Mahler son aclaratorias de este extremo, así como de la posición hipercrítica de los últimos años que, en la contrastación Wagner-Brahms, profesa Mahler para con éste último.

«Vivías heroicamente en una época heroica
 Que descansaba oscura en la inconsciencia
 Cual semilla en el seno de la Madre Tierra.
 Pero la luz de la conciencia, la deslumbrante y mortífera,
 que al levantarse destruye como el día indiscreto,
 Es enemiga del dulce tejido de los sueños,
 De las artes y de su creación;
 El más fuerte depone las armas ante semejante
 poderío».

Los versos que anteceden pertenecen al compositor y musicólogo Hans Pfitzner, y traer a colación unas palabras del más genuino representante de la reacción centroeuropea a la música moderna, máxime cuando vamos a hablar de Webern y la Escuela de Viena, puede resultar paradójico. No obstante, su referencia no es caprichosa. Hemos de recordar que Pfitzner, figura algo patética defensora a ultranza de las últimas esencias del romanticismo (la «época heroica» del poema transcrito), y que militó siempre en una posición antiintelectual que cree a pies juntillas en la inspiración como supremo ente creador, se sitúa —y no es casual—, entre los más polémicos detractores de Schönberg y de su escuela.

Se ha dicho que no hay peores escritores que aquellos que defienden ideologías que envejecen, y Pfitzner escribió mucho en este sentido (no son pequeñas ni pocas las polémicas que mantuvo con los compositores de la «vanguardia»), pero lo que sí creo conveniente destacar aquí, y por eso la antítesis de los versos, es la posición errónea que subyace en ellos, y que es muy extendida en su momento, de considerar como «estética de la impotencia»* la nueva estructuración sonora que habría de sobrevenir necesariamente tras la evolución postwagneriana. Pfitzner, que a través de su más importante obra teórica, *El Peligro Futurista*, observa con terror que tras Wagner, y con la Escuela vienesa, estaba sobreviniendo la más espantosa profanación de Euterpe que cupiera imaginar en la historia de la música, no pudo dejar de ver en la nueva integración sonora, ya necesaria, otra cosa que la falta de espontaneidad y, después, un conjunto de reglas artificiosas y arbitrarias, que suplantaban a lo que había sido el «elan» musical único e indiscutible: la «inspiración». Posteriormente, la creación del método serial dodecafónico por parte de Schönberg a partir de 1923, no haría sino aumentar en muchas mentes musicales de Europa

* Este es el nombre de uno de los escritos de Pfitzner publicado en 1919.



este mismo sentimiento hostil que pudo sentir Pfitzner, generándose así una reacción que se prolonga durante muchos años. Sin embargo, era manifiesta la lógica evolutiva de un proceso que se había iniciado con Wagner, que se había exacerbado con la obra de los compositores postwagnerianos, y que debería de tender a la construcción necesaria, y a la nueva integración de un material sonoro que, en la vieja sintaxis, había perdido ya su validez estética. La Escuela de Viena ofrecerá, por consiguiente, su alternativa a una «necesidad» preexistente, no como una mefistofèlica mezcla de capricho acróstico e incapacidad creadora — como pudo verlo Pfitzner —, sino como la obligación cohe-

rente de un compromiso estético adquirido. En «Estilo e Idea», Schonberg expondrá este extremo con claridad, y no sin un cierto sentimiento de añoranza, cuando dice: «No me ha sido dado el poder seguir escribiendo al estilo de la *Noche Transfigurada*, de los *Gurre Lieder* o del *Pelleas*. El destino me ha impuesto un camino más duro. Siempre ha vivido en mí, sin embargo, el deseo de volver a componer en el estilo antiguo y de vez en cuando he cedido ante él». Stuckenschmidt, en un sentido similar, puede hablar del talante «no revolucionario» de Schonberg, Berg o Webern, refiriéndose, por el contrario, a una interiorizada misión de «apostolado»: «No se consideraban en absoluto como revolucionarios, sino como portadores de la antorcha de una tradición sagrada que tenían que conservar desarrollando *las consecuencias extremas del clasicismo y del romanticismo*».

No fue, pues, fácil, el camino para los compositores vieneses; su procedencia es la de un romanticismo agonizante que obedece ya no sólo a unos criterios técnicos y constructivos caducos, sino a una sensibilidad estética e intelectual de alguna forma en crisis, ante todo tras la Primera Guerra Mundial. No se trata tan sólo de que compositores de excelente oficio, como Pfitzner, escriban música con una retórica y morfología retrógradas, sino que su mentalidad, toda una mentalidad que se ha nutrido de conceptos programáticos, expresivos y extramusicales típicos del romanticismo, piense, como el autor de *Palestrina*, que el origen del arte procede del inconsciente, que aquél se otorga como una gracia y que la capacidad, el esfuerzo intelectual en la composición, es un esfuerzo vacío. Que la comprensión del método serial de Schonberg, tantas veces tachado de cerebralismo, habría de repugnar y verse únicamente como un rompecabezas musical a construir, es tan cierto, dada la mentalidad dominante, como el hecho consecuente de que quien hizo tanto por disolver un lenguaje, habría de tener la voluntad constructiva de crear otro.

No obstante, el Schonberg que en 1906, a los treinta y dos años, se inclina «ante la grandeza» de la Sexta Sinfonía de un Mahler aún vivo, ha de pasar, durante varios años, por las huellas, por el espíritu de lo que, en el apartado anterior, hemos denominado como «tránsito». El mismo reconoce en obras como el sexteto *Noche Transfigurada* o los *Gurre Lieder*, el modelo de la «melodía infinita» wagneriana, o un desarrollo de la variación típicamente brahmsiana. Igualmente se continúa la inercia orquestal hipertrófica en el caso de los *Gurre Lieder*, o el poematismo con ribetes de Strauss

en PeJJeas, pero no se trata de un continuismo sin más; son, por una parte, las últimas especulaciones con un cromatismo superdesarrollado y, por otra, la estética expresionista del período atonal que se atisba con claridad. Boulez, muy felizmente, se refiere a este período de Schönberg como «una exasperación del romanticismo que termina en barroco flamante», pero que por su propia calificación de término, de final, invertirá al poco tiempo sus propias premisas anteriores: sobrevendrá cada vez más la plantilla camerística, el contrapunto cada vez más «severo», y una mayor transparencia desde la economía de medios, que llegará a máxima luminosidad, reconcentrada luminosidad, en Webern. Es en Schönberg el período que abarca desde 1909 al *Pierrot Lunaire*, el del atonalismo libre y, nuevamente en opinión de Boulez, el más significativo y relevante del compositor vienés, que pasa por hallazgos como la «Klangfarbemelodie» (melodía de timbres) en las Cinco Piezas para orquesta Opus, 16, el rabioso expresionismo de *Erwartung* (con tantas reminiscencias de Tristán), o el «sprechgesang» (canto hablado) del propio *Pierrot*. Poco antes existirán dos referencias básicas con Stephan George al fondo: El Segundo Cuarteto, y el Libro de los Jardines colgantes.

Paralelamente, los dos discípulos, Berg y Webern, se ven pronto impelidos a la composición por Schönberg. Berg, también muy wagneriano desde su temprana sonata para piano, buen escritor y mejor libelista en polémicas de ataque y contraataque hacia la nueva música, pasará pronto también a su período atonal, básicamente con el *Cuarteto Opus 3* (1910) y las Tres Piezas para orquesta Opus 6 de 1915, muy elogiadas por Stravinsky; pero como es bien sabido, será Berg el único de los tres que, aún en el período atonal, conozca la sociología de un éxito que para Schönberg fue sólo atisbo y para Webern absoluta negación: la expresividad que en Berg es una gran dosis de comunicación por el lirismo, se plasma en la ópera, y el *Wozzeck*, sobre el texto de Büchner, la pauta de una notoriedad única en el grupo. No obstante, siempre hay que repetirlo, no es Berg la expresividad y el lirismo sin más. Contra lo que corrientemente se ha mantenido, lo constructivo es en Berg tan determinante como en los casos de Schönberg o Webern, si no más*. El talento de Berg estará siem-

* Hans Eisler, quizás con un poco de exageración, escribe: «Berg piensa con tanta exactitud en términos de proporciones matemáticas, que el número de compases de sus obras y, por tanto, su duración, están fijados de antemano. Es como si, en cierta forma, compusiese con cronómetro».

pre en su capacidad de unir, de sintetizar lo puramente expresivo y sus complejos procesos de construcción, sin que éstos lleguen jamás a constituir un obstáculo o un andamiaje de percepción formal obligada.

No será sino hasta la segunda década del siglo cuando el nuevo lenguaje pretenda una cohesión y unas leyes nuevas, tras la fecundísima aventura del atonalismo libre. Schönberg sintió de alguna forma la necesidad de la autocoerción, de un control riguroso ante un proceso creador, que antes no había estado limitado más que por su propia evolución lógica e interna. La crítica ante el proceso de nueva integración musical será aún mayor, incluso desde un sector de cierta vanguardia, al pretenderse codificar, regular, cuantificar y procesar rigurosamente, un universo musical que era renovador y tenía una enorme vitalidad. Incluso Boulez, encuentra en el período atonal de Shónberg un mayor acicate, una mayor espuela para el orden y la «cohesión» (valga la paradoja), al no seguir la dinámica constructiva de una serie que prefija principios estables con una mayor comodidad, aligerando, quizás, una mayor tensión autocrítica.

En cualquier caso, la aparición del «Método de composición con doce tonos relacionados únicamente entre sí» (Schönberg siempre prefirió el término «método» a «sistema»), forma parte necesaria e indefectible de la más elemental lógica de la historia. No sin fricciones internas, y tras varios años de reflexión y silencio, aparecerá Schönberg con las primeras obras concebidas según el método serial dodecafónico —nunca hay que desdeñar las aportaciones teóricas de Hauer en este sentido—; el método del que, no exento de un cierto sentido mesiánico, diría Schönberg «será capaz de asegurar la primacía de la música alemana durante los próximos cien años», y que obedece no sólo a la propia evolución del lenguaje tonal, sino también y sociológicamente a toda una concepción constructivista que aparece en la Europa de los veinte, y que se manifiesta, ante todo, en las artes plásticas y en la arquitectura. No es casual que Donald Mitchell relacione a Schönberg con Le Corbusier, y al «Modulor» de éste con la serie dodecafónica.

Las *Cinco Piezas para piano* Opus 23, la Suite Opus 25 y el Quinteto de viento, serán en Schönberg las primeras obras punteras de la nueva escuela, la «nueva sonoridad que personifica una nueva personalidad», y el propósito, repetido varias veces por el compositor de hacer su música más inteligible, que finalmente, en las *Variaciones para orquesta* Opus 31, se hará máxima perfección desde el desarrollo orquestal. A partir de

aquí, el proceso creativo en Schönberg desde el método serial dodecafónico, se perfecciona y amplía en distintos números de opus, pero el revolucionario y patriarcal Schönberg nunca olvidó sus orígenes: más roto entre dos siglos que Berg y Webern, sintió siempre una vieja llamada añorante del pasado –en su caso viva y saludable– que está presente en manifestaciones que cruzan toda su vida. Schönberg, al superar etapas y romper moldes estéticos en la nueva música, abandona en cada innovación o ruptura de su lenguaje algo de sí mismo; llevado de una inquebrantable voluntad que se perfila en clarividencia y renuncia, fundamenta la vanguardia, pero, a la vez, siempre será consciente de lo positivo que yacía en lo que iba quedando atrás. Es su actitud ante las limitaciones que encontró en el sistema atonal: «Se ofreció una nueva armonía llena de color, pero se perdieron muchas cosas», como la que aparece en sus últimos años en los que la vieja tonalidad reclama en él antiguos derechos, ante los que Schönberg gusta de ceder, ya viejo, en su período de exilio norteamericano.

Una de las características de la pluralidad de la Escuela de Viena, y también de las distintas variantes que presenta el método serial en una asunción personal, es la diferente concepción de aquél en los casos de Schönberg, Berg o Webern. Berg, sin duda alguna, es quien menos compromiso formal encuentra con el nuevo lenguaje serial. Sus primeros trabajos con la técnica dodecafónica son dos años posteriores a los de Schönberg (1925), pero su mayor acierto en esta línea, como obra de gran perfección, es la *Suite Lírica* un año después. *Lulú* su otra gran ópera tras *Wozzeck*, que quedará incompleta, permanecerá también en la órbita de lo serial. Ahora bien, en Berg, desde su naturaleza lírica y tendente a la vez a un sentido constructivo de gran coherencia, el planteamiento serial no es en modo alguno coercitivo o determinante, sino un recurso más a utilizar, vertebrando –sí– el «sistema» de una obra, pero no confiriéndole por sí mismo una peculiaridad definitiva a la manera que podemos encontrar en Schönberg o Webern. Es, de hecho, muy significativa, la frecuencia de su no utilización de la serie al modo temático, sino como un elemento integrador del que disponer con una gran dosis de libertad, e incluso eclecticismo.

He querido dejar para el final la recensión obligada a Webern por varias razones, de las que el aniversario de su centenario no es la más importante. Cada individualidad, por el hecho de serlo, supone la existencia de un centenario de muerte y nacimiento que, en el caso de

los creadores, toma —aunque siempre sea un excelente pretexto—, unos ciertos visos de «obligación». Avivar, por tanto, la idea de la actualidad y del «pasado reciente» que todos los músicos hemos sentido ante la obra weberniana es, de por sí, un buen motivo para rescatarle de ese cierto aire de necrofagia cultural que se desprende de otras conmemoraciones similares. Pero nos interesa la individualización, ante todo, desde la contemplación de sus características propias como compositor y de su protagonismo postumo para toda la música contemporánea en la segunda mitad de nuestro siglo, porque en Webern, aún situándose dentro de la misma Escuela de Viena, el lenguaje, la nueva integración sonora derivada del ocaso de la tonalidad, se emancipa incluso de sus propias premisas directas para converger en otra visión de la música, en otra perspectiva, que no es sólo una técnica diferente, sino una nueva sensibilidad estética.

También en Webern aparecen, antes de su Opus 1 —el *Passacaglia*—, varias obras orquestales desechadas de su catálogo por el propio compositor, en las que las huellas wagnerianas y brahmsianas a través de Mahler están presentes. También tendrá las influencias directas de Schönberg, el maestro, en su período atonal (es ante todo interesante la relación tímbrica de Webern con las *Cinco* Piezas para orquesta Opus 16, de Schönberg, a través de la «Klangfarbemelodie»), e igualmente, hacia 1924, con la Opus 17 (los tres «lieder» populares) asumirá el serialismo hasta su última obra, la *Segunda Cantata* Opus 31, de 1943. Pero en todas y cada una de las fases, su impronta se diferencia de las de Schönberg y Berg, y anuncia una trayectoria de consecuencias futuras nuevas.

La diferencia fundamental radica en Webern en una ruptura mucho mayor que la de sus compañeros de generación con la tradición cultural y musical anterior; no hay en Webern planteamientos formales, como en Schönberg y Berg, que miran de alguna manera al pasado y lo «rompen» con conciencia de su peso anterior, sino que, en su caso, la evolución parte más de una libertad sin ataduras que recoge la tradición (la formación musicológica de Webern era considerable), pero que trata de no hacerla suya ni como práctica, ni como dialéctica de combate en su contra. Desde este planteamiento de ruptura libre —desprejuiciada, diríamos—, que en lo formal no trata de heredar el pasado y que se renueva de forma constante de una obra a otra, casi sin solución de continuidad y siempre mirando al futuro, hemos de entender la absoluta soledad, incompreensión, o simplemente estupefacción ante

su obra, hasta algún tiempo después de su muerte en 1945*.

Ya vimos cómo en Schönberg cada innovación de la sintaxis musical es asumida no sin fricciones internas —profundamente éticas—, como músico que ha contraído una gran responsabilidad con su pasado. Y cómo Berg, con maestría técnica y enorme lirismo, hace suyas todas estas aportaciones subsumiéndolas en una estética personal. En Webern, sin embargo, el lirismo es «esencial», comienza a emancipar el silencio, y su acendrado sentido del contrapunto y, ante todo, del tratamiento canónico, se ponen al servicio de otra expresión que no está determinada ya por su utilización atonal o serial. De hecho, en Webern, la adopción de la técnica dodecafónica no supone nada que no estuviera implícito como tendencia en varias de las obras anteriores. La consecución de un «máximum» de claridad —una de las grandes querencias de Webern—, le llevará a la plena concisión (ya es casi tópico decir que su obra entera, sin transcripciones y obras de juventud, no llega a las tres horas) y a un sentido de la instrumentación y la orquestación tan sutil y transparente como premonitorio. Finalmente, una distinta noción del tiempo de desarrollo musical a partir del principio de la no repetición, y de la variación continua desde la estructuración de un contrapunto esencial y llevado al límite de sus posibilidades, nos conducirá indefectiblemente a otra necesidad estética que se hace ya incompatible, incluso, con los medios musicales tradicionales. Una nueva integración, a partir de la muerte de Webern, se hizo otra vez necesaria: el serialismo integral y la música electroacústica podrán ser ya realidades fundadas, de nuevo, en una enorme y magistral tradición.

Eduardo Pérez Maseda.

* Es curioso observar cómo Webern supone, de alguna manera, la conexión entre Stravinsky y la Escuela de Viena. Stravinsky, estéticamente alejado de la tradición musical germánica, era refractario al expresionismo, incluso dodecafónico, de Schönberg. Sin embargo, y en la línea de lo dicho, se encuentran sus manifestaciones de admiración hacia Webern, en cuya estética concisa, objetiva y rigurosa, debió encontrar planteamientos muy afines a él mismo.

München.

Königl. Hof- und



National-Theater.

Samstag den 10. Juni 1865.

Außer Abonnement.

Zum ersten Male:

Tristan und Isolde

von
Richard Wagner.

Personen der Handlung:

Tristan	Herr Schnorr von Carolsfeld.
König Marke	Herr Jottmayer.
Isolde	Frau Schnorr von Carolsfeld.
Kurwenal	Herr Ritterwitzer.
Melet	Herr Prentsch.
Brangäne	Herrulein Dinnel.
Ein Herr	Herr Simenz.
Ein Streumann	Herr Hartmann.
Schiffsvoll. Ritter und Knappen.	Isolde's Brauer.	

Textbücher sind, das Stück zu 12 fr., an der Kasse zu haben.

Dirig.: Herr Eigl.

Neue Decorationen:

Im ersten Aufzuge: Seltartiges Ormisch auf dem Verdeck eines Seeschiffes, vom R. Hofbühnenmaler Herrn Angelo Duaglio.

Im zweiten Aufzuge: Park vor Isolde's Ormisch, vom R. Hofbühnenmaler Herrn Doll.

Im dritten Aufzuge: Burg und Burghof, vom R. Hofbühnenmaler Herrn Angelo Duaglio.

Neue Costüme

nach Angabe des R. Hofbühnen-Gestümmers Herrn Eigl.

Der erste Aufzug beginnt um sechs Uhr, der zweite nach halb acht Uhr, der dritte nach neun Uhr

Preise der Plätze:

Einloge im I. und II. Rang	15 fl. — fr.	Einloge im IV. Rang	9 fl. — fr.
Ein Vorderplatz	2 fl. 24 fr.	Ein Vorderplatz	1 fl. 24 fr.
Ein Rückplatz	2 fl. — fr.	Ein Rückplatz	1 fl. 12 fr.
Einloge im III. Rang	12 fl. — fr.	Ein Parterreblech	2 fl. 24 fr.
Ein Vorderplatz	2 fl. — fr.	Ein Parterre	— fl. — fr.
Ein Rückplatz	1 fl. 36 fr.	Galere	— fl. 48 fr.
		Orchestra	— fl. 24 fr.

Heute sind alle bereits früher zur ersten Vorstellung von
Tristan und Isolde gelosten Billets gültig.

Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.

Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr.

Cartel del estreno de *Tristan e Isolda*, el 10 de junio de 1865

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

I

R. Wagner (1813-1883)

In das Album der Fürstin M. (1861)

Ankunft bei den schwarzen Schwänen (1861)

Eine Sonate für das Album von Frau M. W. (1853)

F. Liszt (1811-1886)

Paraphrase über «Isoldens Liebestod» (1867)

II

A. Scriabin (1872-1915)

Sonata n.º 10, Op. 70 (1913)

M. Reger (1873-1916)

Traume am Kamin, Op. 143, n.º 3 v n.º 7 (1915)

A. Schönberg (1874-1951)

Fragment eines Klavierstücks (1900-1901)

Fragment eines klavierstücks (1918)

Fragment eines klavierstücks (1920)

Fragment eines klavierstücks (1920)

Fragment eines klavierstücks (1925)

Fragment eines klavierstücks (1931)

Fragment eines klavierstücks (c. 1933)

Intérprete: Eulàlia Solé, piano

Miércoles, 16 de Noviembre de 1983. 19,30 horas.

PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

I

M. Reger (1873-1916)

Cuarteto Op. 107 en Mi bemol mayor

*Allegro moderato**Quasi Presto**Larghetto**Allegro con grazia e con spirito*

II

H. Wolf (1860-1903)

Serenata italiana

*Molto vivo***A. von Webern (1883-1945)**

Langsamer Satz (1905)

Rondo (1906)

Intérpretes: Cuarteto Hispánico Numen

PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

I

F. Liszt (1811-1886)

Schwebe, schwebe, blaues Auge
 Freudvoll und Leidvoll
 O komm im Traum
 Es rauschen die Winde

R. Strauss (1864-1949)

Morgen Op. 27 n.º 4
 Der Stern Op. 69 n.º 1
 Allerseelen Op. 10 n.º 8
 Ständchen Op. 17 n.º 2

II

H. Wolf (1860-1903)

Italienisches Liederbuch

Auch kleine Dinge können uns entzücken
 O war' *dein* Haus durchsichtig wie ein Glas

Spanisches Liederbuch

Köpfchen, Köpfchen nicht gewimmert
In dem Schatten meiner Locken

Mörike Lieder

Zitronenfalter im April
Lebe wohl

G. Mahler (1860-1911)

Liebst du um Schönheit
 Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald
 Hans und Grete

A. Berg (1885-1935)

Frühe Lieder

Die *Nachtigall*
 Traumgekrönt
Im Zimmer

Intérpretes: Ana Higuera, **soprano**
 Félix Lavilla, **piano**

Miércoles, 16 de Noviembre de 1983. 19,30 horas.

PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

I

A. von Webern (1883-1945)

Konzert für neun Instrumente Op. 24 (1934)

Etwas lebhaft

Sehr langsam

Sehr rasch

Drei Stücke für Streichquartett (1913)

Massig

Schmerz, immer blick nach oben

Fliessend

A. Schönberg (1874-1951)

Drei kleine Stücke für kammerorchester (1910)

A. von Webern

Zwei Lieder nach Gedichten von Rainer Maria

Rilke Op. 8

Vier Lieder für Gesang und Orchester Op. 13

Sechs Stücke für Orchester Op. 6 (1909)

(versión de *cámaral*)

Langsam

Bewegt

Massig

Sehr massig

Sehr langsam

Lansam

II

A. Schönberg

Pierrot lunaire Op. 21 (1912)

Solistas: Wolfgang Schulz, **flauta**. Rolf Eichler,
clarinete. Gottfried Mayer, **clarinete bajo**.
Viktor Redtenbacher, **violin**. Eugenie Alt-
mann, **viola**. Friedrich Hiller, **Violoncello**.
Käte Wittlich, **piano**.

Intérpretes: Ensemble «**die reihe**»

Solista: Adrienne Csengery, **soprano**.

Director: Friedrich Cerha

Este concierto ha sido organizado con la colaboración de la Embajada de Austria en Madrid.

Miércoles, 16 de Noviembre de 1983. 19,30 horas.

PROGRAMA

QUINTO CONCIERTO

Integral de piano Arnold Schönberg

I

Tres Piezas (1894)

*Andantino**Andantino* *grazioso**Presto*

Tres Piezas Op. 11 (1908)

*Massige**Massige**Bewegte*

Seis pequeñas Piezas Op. 19 (1911)

*Leicht, zart**Langsam**Sehr langsame**Rash, aber leicht**Etwas rasch**Sehr langsam*

Cinco Piezas Op. 23 (1923)

*Sehr langsam**Sehr rasch**Langsam**Schwungvoll**Walzer*

II

Suite Op. 25 (1924)

*Präludium**Gavotte**Musette**Intermezzo**Menuett**Gigue*

Pieza Op. 33 a (1929)

Pieza Op. 33 b (1932)

Intérprete: Pedro Espinosa, **piano**

Miércoles, 16 de Noviembre de 1983. 19,30 horas.

PROGRAMA

SEXTO CONCIERTO

Integral de piano Berg-Webern

I

A. Berg (1885-1935)

Tema y variaciones (1908)

Sonata Op. 1 (1908)

II

A. von Webern (1883-1945)

Movimiento (1906)

Movimiento de Sonata (Rondo) (1906)

Pieza infantil (1924)

Pieza (1925)

Variaciones Op. 27 (1936)

Intérprete: Pedro Espinosa, **piano**

PROGRAMA
SEPTIMO CONCIERTO

I

A. Berg (1885-1935)

Frühe Lieder

Nacht

*Schilflied**Die Nachtigall*

Liebesode

Sommertage

A. von Webern (1883-1945)

Vier Lieder Op. 12

II

A. von Webern

Drei Lieder Op. 25

A. Schönberg (1874-1951)

Deutsche Volkslieder

Lieder Op. 6

Alles

Mädchenlied

Verlassen

Ghasel

Lockung

Der Wanderer

Intérprete: Josefina Cubeiro, **soprano**
Fernando Turina, **piano**

PROGRAMA

OCTAVO CONCIERTO

La influencia de la Escuela de Viena en España

I

Joaquín Homs (1906)

Trío para clarinete, violín y piano

Rodolfo Halffter (1900)

Capricho (violín)

Josep Soler (1935)

Doble fuga, Guige, Allemande y Aria
para violín, clarinete y piano (1935)

II

Roberto Gerhard (1896-1970)

Géminis (violín-piano)

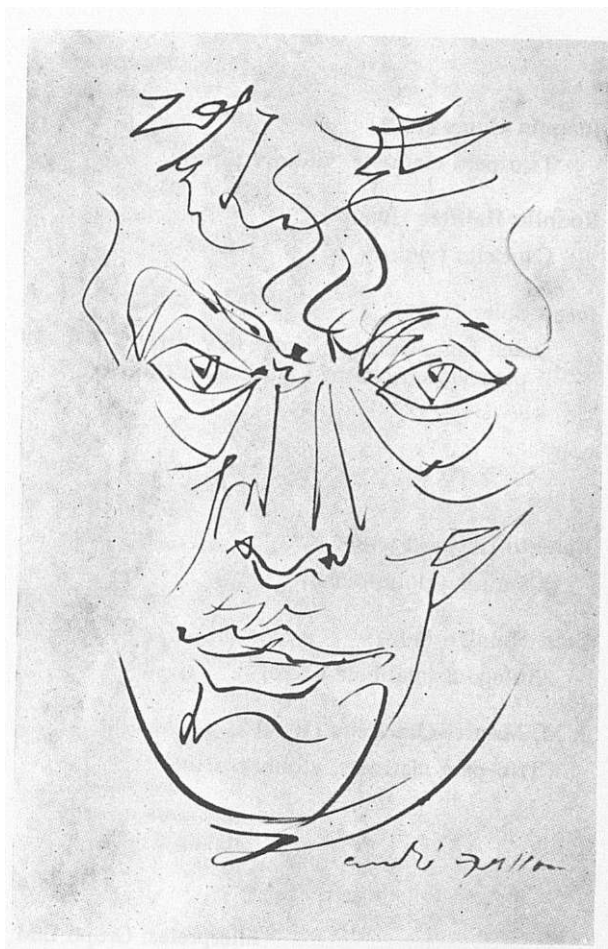
Juan Hidalgo (1927)

Aulaga 2 (clarinete-piano)

J. M. Mestres-Quadreny (1929)

Trío para clarinete, violín y piano

Intérpretes: Grupo LIM



Arnold Schönberg, por André Masson

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Tres de las más importantes obras pianísticas de Wagner constituyen el prolegómeno de la serie de conciertos que hoy se inician: *Hoja de Album en Do Mayor para la princesa Metternich* de 1861, *Ankunft bei den schwarzen Schwanen* (hoja para el álbum de la condesa Pourtalés basada en el aria de Elisabeth del Acto II de «Tanhauser») del mismo año, y la *Sonata para el Album de Matilde Wessendonck en Mi bemol Mayor*, de 1853. Tres obras pues, con una dedicatoria común en su motivación que, genéricamente, no es otra que la constante efectiva fundamental en la vida de Wagner: la Mujer como objeto de veneración que, a su vez, y al margen de la dedicatoria más o menos de *agradecimiento*, habría de reflejar la propia estima y admiración hacia el hombre, siempre necesitado de estos estímulos, que fue Wagner. Así, por motivos diversos que van desde esa dedicatoria de compromiso (a la condesa de Pourtalés o a la princesa Metternich, importante para el estreno de «Tanhauser» en París), hasta la relación amorosa con Matilde Wessendonck, Wagner nos aparece con estas bellísimas piezas que ilustran, mejor que mil palabras, la íntima concepción del compositor sobre el poematismo en música; sobre aquellas partituras que, no siendo teatrales o dramáticas, pretendían narrar, expresar o evocar vivencias. Posición crítica y algo ambigua de Wagner durante toda su vida ante el fenómeno típicamente decimonónico de lo *programático* que, sin embargo, nos sorprende tan gratamente con pequeños poemas sinfónicos como el *Idilio de Sigfrido* o con obras pianísticas de cierta ambición como las que se presentan y que son un meridiano ejemplo del Wagner extra-escénico. Son obras éstas en las que la inspiración y la belleza armónica rigen de forma determinante, pero cuya limitación estará siempre en la propia limitación musical-formal de un Wagner que ha transgredido en ellas su medio ritual, místico, escénico y, a la vez, cohesionador: el teatro. Como señaló Newmann, la lógica de estas obras radica sólo en un valor musical intrínseco que se sustenta, fundamentalmente, en una ideación poética. Ideas que funcionan de forma simbólica y que son las que describen, tensan

y relajan la expresión musical por sí mismas, a través de la efectividad de un lenguaje armónico del que Wagner fue maestro indiscutible. Atrás quedan los intentos de una búsqueda de coherencia formal en estas obras, cuya falta habría de ser más grave cuanto mayores fueran sus desarrollos, y que, sin embargo, conocen su mayor belleza (Wagner convirtió muchas veces sus defectos en virtudes) precisamente con la obra más ambiciosa de las hoy presentadas: la *Sonata para el Album de Matilde Wessendonck*.

* * *

Muchas fueron las transcripciones e interpretaciones amplificativas para el piano que Liszt llevó a cabo con distintos fragmentos operísticos del repertorio escénico de su tiempo. Haciendo gala, tanto de un gran eclecticismo musical que abarcaba estéticas tan diferenciadas en su tiempo como la de Verdi o Wagner, como de un deslumbrante virtuosismo técnico, con estas obras se pretendió llevar al salón burgués del XIX las escenas musicales y también teatrales de obras que, de no ser por este procedimiento, sólo podían ser apreciadas en muy limitadas ocasiones. Muchas y muy interesantes paráfrasis existen sobre la obra wagneriana, llevada a cabo tanto por pianistas excepcionales (Von Bülow es también otro admirable ejemplo contemporáneo) como por grandes compositores, pero quizás los trabajos de Liszt en este sentido sobre *Tristan e Isolda* son particularmente afortunados en musicalidad y despliegue de destreza interpretativa. Este es el caso de su paráfrasis sobre la muerte de Isolda, de Tristán, que hoy escucharemos en versión de Eulalia Solé.

* * *

Scriabin y Reger son, por distintos motivos, dos compositores insustituibles de lo que, en la Introducción general al presente ciclo, hemos denominado el «tránsito» hacia la Escuela de Viena. Ambos, por diferentes medios, abren cada vez más la vía hacia una mayor emancipación del universo tonal, hasta casi rozar un cierto atonalismo que aún no es consciente de sus futuras repercusiones como sistema. Scriabin, sin embargo, ¿parece mucho más ligado aún al mundo romántico de Reger desde todas las componentes, si no programáticas, sí sugestivamente extramusicales que acompañan su obra. Elementos expresivos que van desde la proyección de imágenes simultáneas a la interpretación de su *Poema del Fuego*, a su piano de

colores, o la ideación del *acorde místico* de cuartas (seis notas de la serie de armónicos estructuradas por cuartas superpuestas), pasando por todo un mundo de contenidos simbólicos y esotéricos, nos ofrecen una obra interesante pero desigual, en la que desde el pianismo chopiniano y el poematismo de Liszt, se llega a una considerable producción pianística (Scriabin fue un gran concertista) que culmina en los Preludios y las Sonatas. Diez de estas últimas obras compondrá Scriabin, incorporando paralelamente en cada una de ellas los resultados de toda su evolución musical desde finales del siglo XIX hasta la última de ellas, la Núm. 10 Opus 70 de 1913, que hoy podremos escuchar, y que desde sus dos movimientos nos perfila, frente a la impetuosidad de obras anteriores como la Sexta, un mundo de madurada introspección y originalidad lógica en su último lenguaje, que nos configuran esta Décima Sonata como una de las más importantes e inquietantes obras del compositor ruso.

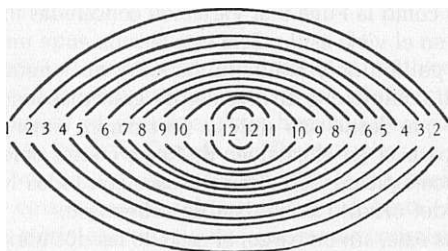
. . .

El caso de Max Reger es muy diferente al de Scriabin desde sus más elementales premisas teóricas u estéticas. Desgajado entre un lenguaje armónico de enorme audacia y personalidad que introduce un cromatismo de gran inestabilidad tonal en un tejido básicamente polifónico, y una tendencia formal conservadora que ve en las audacias de Mahler o Strauss una infidelidad a las tradiciones musicales alemanas, se decantará, en este sentido de reciedumbre constructiva y formal, por una línea similar a la de Busoni y su espíritu del «Nuevo Clasicismo» desde el que se reivindica a Bach, a Beethoven y a Brahms, sin desdeñar la asunción de formas como la Fuga o la Variación concebidas formalmente en el viejo estilo. Será esta tensión entre un clasicismo polifónico y contrapuntístico y un lenguaje armónico completo y disolvente, de gran dispersión tonal, lo que desde una síntesis no siempre conseguida, hará aparecer en el catálogo de Reger ciertas obras áridas, escolásticas, y en algunos casos con todos los defectos del erudito armonista de sobremesa.

No es este, sin embargo, el caso de las dos obritas de Reger que hoy podremos escuchar, las piezas Números 3 y 7 de los *Traume am Kamin* (*Sueños junto a una chimenea*) Opus 143 de 1915, una de sus últimas obras en la que, como ocurre en otras ocasiones con la producción pianística del compositor bávaro, se contienen unos acentos románticos e intimistas de cierta ingenuidad, e incluso ternura, que se sitúan entre lo más bello

de su producción a la vez que enlazan con una fértil tradición: la del mejor pianismo de Schumann o Brahms.

Finalmente, en un primer programa de este ciclo que hoy se inicia, no podía faltar como anticipo algo de la producción pianística de Schönberg; una serie de siete pequeñas piezas no incluidas en el catálogo del compositor y que constituyen una panorámica temporal de las distintas fases que marcan la producción del maestro vienés, desde los primeros trabajos paralelos a la ideación de los Gurre-Lieder bajo la influencia de Wagner, Brahms o Mahler, hasta obras de los años 30 (la última pieza de 1933 está ya compuesta en el período de exilio de Schönberg), pasando por el período atonal libre y el serial dodecafónico a partir de 1923. No obstante, algunas particularidades que no denotarían una exacta relación cronológico-estilística en la producción de Schönberg aparecen a través de estas pequeñas piezas. Así, si bien las dos últimas de 1931 y 1933 están concebidas según el método serial dodecafónico, la de 1925, compuesta dos años después de la aparición del *método*, no participa de su concepción, sino que está compuesta en la tonalidad de Sol Mayor e ilustra, una vez más, la honda implantación del pensamiento tonal en Schönberg que emergerá desde estos momentos en repetidas ocasiones hasta el final de su vida.



Esquema de una «serie» básica y su «cangrejo», dibujados por Schönberg en su obra *Siyie and Idea* (1949)

SEGUNDO CONCIERTO

Si en el anterior programa pudimos apreciar una de las últimas obras del Reger más íntimo y menos sometido a planteamientos formales de gran coerción a través de sus *Traume am Kamin* Op. 143, la obra que el programa de hoy se adscribe a la estructuración formal del cuarteto de cuerda, forma que Reger acomete relativamente tarde, ya que el primero de sus seis cuartetos, el incluido en la Op. 54, es del año 1900 y, si bien es Reger aún cronológicamente joven, no lo es tanto musicalmente cuando se contempla su ya numerosa producción de estos momentos.

Posiblemente los Seis *Cuartetos* constituyen una buena síntesis ejemplificadora de la producción regeriana y en ellos, un poco a diferencia de lo que ocurre con sus obras organísticas, trata Reger de escapar de una divagación que resulta tan contrapuntística académica como armónicamente prolifica. El *Cuarteto* Op. 109 en Mi bemol Mayor que hoy escucharemos, el quinto de los seis que Reger compusiera, es, en este sentido, un ejemplo de virtudes contrarias a la anterior tendencia. Concretamente, ya desde el tercero, Opus 74, se aprecia en el compositor una estructura sólida que, si bien en algunos momentos puede conocer un cierto fragmentarismo, participa de una tendencia de aliento amplio y expresivo que patentiza una vez más, en la obra que hoy escucharemos, la irreductible tensión existente en Reger entre expresión como cromatismo y plasticidad armónicas y un acendrado formalismo, manifiesto aquí de forma tan eminentemente contrapuntística (Reger despliega toda su maestría polifónica en la doble fuga del Final), como premonitoria.

Hasta qué punto lo latino, y en concreto lo *italiano*, tiene una gran importancia en un compositor tan entusiásticamente wagneriano como Hugo Wolf, se hace patente revisando su extraordinario catálogo en el que la voz, como le ocurrirá posteriormente a Webern,

ocupa un lugar determinante. Epígono trágico del Romanticismo agonizable, Wolf muestra una influencia literaria decisiva que le separa de Reger —en muchos sentidos su antítesis—, pero que le acerca a su amigo Gustav Mahler y al primer Schönberg. Sus lieder sobre Mórike, Coethe, Eichenforff, e incluso sobre Miguel Angel, son de una enorme sutileza armónica que, además, se adecúa con gran sensibilidad al texto y al devenir melódico, pero su talante como compositor al acercarse al texto o el color italianos a través de sus Canciones o su Serenata para *cuarteto* de cuerda, nos ofrece el fruto de un pensamiento refinado y reflexivo que se traduce en un melodismo de una sencillez nada superficial. Este es el caso de la *Serenata Italiana*, compuesta por Wolf para orquesta de cámara y arreglada para cuarteto de cuerda entre los años 1892 y 1896. Nos encontramos, pues, en el último período de su vida, antes de la definitiva caída en la locura, que no se presagia fácilmente ante esta pieza plena de encanto y brillantez.

Las dos piezas para cuarteto de cuerda de Anton Webern (*Langsamer Satz*, de 1905, y *Rondo*, de 1906) que conforman finalmente el concierto de hoy, constituyen, casi con seguridad, un estreno en nuestro país. Tras distintos avatares transcurridos en la II Guerra Mundial, y que generaron la destrucción de algunas partituras y esbozos de Webem, los manuscritos de estas obras de juventud aparecieron en 1965 en un ático de Perchtoldsdorf, cerca de Viena, y fueron ejecutadas por vez primera en 1968 por el Philadelphia String Quartet.

Ambos trabajos, si bien están compuestos en dos años consecutivos, presentan diferencias importantes. Así, si bien el Movimiento *Lento* obedece aún al período post-romántico tonal del compositor, el *Rondo*, obra muy interesante y representativa de una nueva concepción de los principios armónicos en Webern, se sitúa, a través de un cromatismo muy desarrollado, en los límites del lenguaje atonal.

TERCER CONCIERTO

No es Franz Liszt un paradigma de lo que hoy, con una cierta perspectiva histórica, podemos considerar como el mejor o más representativo compositor del lied romántico. Tras la aventura magistral de Schubert en el campo de la canción, serán en el romanticismo centroeuropeo los casos de Schumann, Brahms o Wolf, los más sobresalientes de un género que encontraría su máximo acierto en el ahondamiento de una intimidad que se hace sentimiento en música. Liszt, vertido en su constante concepción del virtuosismo pianístico, y como temperamento mucho menos burgués que los de Schumann o Brahms (se puede señalar una relación clara del auge y cristalización del mejor lied romántico y las llamadas por Nietzsche virtudes burguesas), no presenta a través de sus canciones el mismo interés que aquéllos; aquí la contraposición entre el intimismo sentimental y la extraversión e hipertrofia pianísticas del maestro húngaro se plasman con mayor vulnerabilidad en detrimento de éste, pero sin que por eso dejemos de apreciar un trabajo de gran frescura e indudable belleza vocal e instrumental en su producción liderística, de la que las cuatro canciones aquí presentadas son un perfecto ejemplo.

Muy diferente al de Liszt en el terreno del lied, y en el capítulo de lo que éste supone al contemplar su producción total, nos aparece el caso de Richard Strauss: el lied es en Strauss, como una constante de delicadeza e intimidad, un poco la cara oculta del compositor de brillantes óperas y apabullantes poemas sinfónicos. Prácticamente toda la vida del Strauss compositor está sesgada, de principio a fin, por la composición de varias series de lieder de los que hoy se ofrecen cuatro admirables ejemplos. De lieder se compondrán sus primeras obras de adolescente y, finalmente, a los 84 años y poco antes de morir, compondrá esa obra maestra, uno de los más bellos cantos de cisne del posromanticismo, que son los cuatro últimos lieder

con acompañamiento orquestal. Las cuatro canciones hoy presentadas corresponden, respectivamente, a la Op. 27, Op. 69, Op. 10 y Op. 17 del compositor bávaro, que éste basa sobre textos diversos y todas, salvo la segunda, corresponden aún a los últimos años de la pasada centuria.

Ya nos hemos referido repetidamente a Hugo Wolf en la Introducción General al presente ciclo y también en las notas del anterior programa, desde la dimensión y la importancia italiana del compositor austríaco a través de su *Serenata* o su Libro de Canciones Italianas (*Italianisches Liederbuch*) que escribe basándose en textos de diferentes poetas de este país como Carducci, Negri, Leonardi Giusti, etc. Anteriormente y en dos períodos de tiempo entre 1889 y 1890, había compuesto Wolf el Libro de Canciones Españolas (*Spanisches Liederbuch*). Siempre de forma convulsa en su creación, aparece Wolf con este ciclo en el que lo español está visto tanto desde una cierta perspectiva de exotismo como desde una doble vertiente de mística y sensualidad amorosa, que encuentran su adecuación más perfecta en la simbiosis — proverbial en Wolf — al hermanar el contenido musical con la expresividad poética del texto.

La música de las cuarenta y tres canciones que constituyen los Mörike Lieder fue compuesta por Wolf en la primavera de 1888; es anterior, por tanto, a las Canciones Españolas e Italianas, y se conforma, de una parte, por elementos extraídos de la novela de Mörike *Maler Noltem*, y de otra por textos variados del poeta. A este último grupo pertenecen las que hoy escucharemos: la primera, Mariposa *color* limón *en* Abril, hace alusión al artista nacido demasiado pronto que no es comprendido en su momento histórico, y la segunda, Adiós, ilustra al igual que otras canciones de Wolf, su aproximación al universo armónico wagneriano.

Otra forma diametralmente distinta en la evolución del lied sobrevendrá con Mahler, y no sólo ante lo dicho por Adorno sobre la canción con orquesta como ruptura antiburguesa, sino como manifestación de otro mundo estético. De Schubert a Mahler se completa un ciclo en el devenir del lied que no puede olvidar, y de hecho no olvida, sus antecedentes, pero que plantea a la vez otra atmósfera que no es ya la del romanticismo de Schumann, sino una vivencia nueva que se hace voz y cuyas pistas seguirán Schönberg, Berg, e incluso Webern en su numerosa obra vocal. Tres Lieder de dos períodos diferenciados de la producción en este campo de Mahler serán hoy presentados: *Liebst du um Schönheit*, uno de los siete lieder del último período [1899-

1903) e Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald y *Hans und Grete* sobre texto del propio Mahler, lieder comprendidos en el período de 1880 a 1892.

Alban Berg compondrá sus *Siete Melodías de Juventud* (Friihe Lieder) para canto y piano entre 1905 y 1908, y posteriormente, en 1928, instrumentará y publicará dicha obra. Como tantas veces se repetirá a lo largo de estos conciertos, nos encontramos aún en el período de estudios de Berg con Schönberg que durará aproximadamente hasta 1909. Sólo un año después, en 1910, ensayará el joven comp'bsitor el atonalismo a través del *Cuarteto Opus 3*, cuando un año antes su maestro Schönberg había inaugurado también el período atonal con las Piezas para piano Op. 11. Por tanto nos encontramos todavía en el primer período de un Berg que con sus espléndidas canciones no hace sino continuar la línea de lo expuesto más atrás, al principio de estas notas, y que no es sino desarrollar la tradición del lied romántico alemán hasta sus últimas consecuencias, partiendo no sólo de las influencia del primer Schönberg, sino bebiendo en las fuentes genuinas del lied de Schumann.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Schewebe, schwebe, blaues Auge
(*Franz von Dingelstedt*)

Schewebe, blaues Auge, schwebe
Unabwendbar ob dem meinen.
Einen Frühling wirk und webe
Rings um mich in lichtem Scheinen.

Klinge, süsse Stimme, klinge
An mein Herz im Tongewimmel.
Trag auf deiner Engelschwinge
Mich Verwandelten gen Himmel.

Jüngst noch Nacht und Winter war es;
Nun ists plötzlich Tag geworden.
Tag und Mai, ein wunderbares
Sein in Strahlen und Akkorden!

Überall ein Hoffnungsschiller,
Ein verheissend Frühlingswetter,
Blütenwellen, Lerchentriller,
Nachtigallenlustgeschmetter.

Flota, flota, azul mirada

Flota, flota, azul mirada,
inevitablemente por encima de la mía;
a lo largo de una primavera gira
en torno a mí con luminoso resplandor.

Resuena, dulce voz, resuena
en mi corazón con hervidero de sonidos,
lleva sobre tus alas de ángel
hasta el cielo al ser transmutado que soy yo.

Hasta hace poco era invierno y de noche;
ahora se ha hecho repentinamente de día,
de día y en mayo ¡Una maravillosa
existencia de luces y armonías!

Por todas partes un tornasol de esperanza,
un tiempo primaveral cargado de promesas,
oleadas de floraciones, trinos de alondras
y alegres gorgojeos de ruiseñores.

Freudvoll und leidvoll
(f. W. Goethe)**Sentirse alegre, o pesaroso**

Freudvoll
Und leidvoll
Gedankenvoll sein.
Langen
Und bängen
Is schwebender Pein.
Himmelhoch jauchzend.
Zum Tode betrübt.
Glücklich allein
Ist die Seele, die liebt

Sentirse alegre,
o pesaroso,
o con nostalgia
o caviloso:
no descansar,
siempre afanoso.
con inquietud mirar al cielo,
la muerte siempre estar temiendo.
Pues, a pesar de todo, sí:
¡quien ama, solamente
en el mundo es feliz!

O komm im Traum
(Victor Hugo)

O komm im Traum, komm in stüester Stunde,
wie einstens Laura Petrark erschien zur *Nacht*,
dass mir dein Hauch heile jegliche Wunde,
wenn meinem Munde *er* nahet sacht.

Wenn düstre Wolken die Stirn mir umsäumen,
die, ach, zu lang dem Herzen *Leid* gebracht,
du blickst, ein Stern, wie aus himmlischen *Räumen*,
dass in mein Träumen ein Eden *lacht!*

*Und deinem Mund meine Lippen erwähle,
weil ihre Glut, ach, von Gott ward entfacht,
und werde Weib, du Engei ohne Fehle,
dass meine Seele in Wonn' erwacht, in Wonn' erwacht.*

O komm! wie Laura einst Petrarck erschien zur Nacht!

¡Oh! cuando duermo*

¡Oh! cuando duermo, acércate a mi lecho,
como Laura se aparecía a Petrarca, en la noche,
y al pasar deja que tu aliento me toque,
enseguida mi boca se entreabrirá.

Sobre mi frente triste donde quizás se asienta
un negro sueño que dura demasiado,
que tu mirada se pose como un astro...
¡Enseguida mi sueño se iluminará!

Después sobre mis labios en los que juguetea
un rayo de amor que el propio Dios purifica,
deja un beso y de ángel conviértete en mujer...
Enseguida mi alma despertará.

¡Oh! como Laura se aparecía a Petrarca, en la noche.

Es rauschen die Winde
(Ludwig Reilstab)

*Es rauschen die Winde so herbstlich und kalt;
Verödet die Fluren, entblättert der Wald.
Ihr blumigen Auen, du sonniges Grün,
So welken die Blüten des Lebens dahin!*

*Es ziehen die Wolken so finster und grau,
Verschwunden die Sterne am himmlischen Blau.
Ach, wie die Gestirne am Himmel ent/liehn,
So sinket die Hoffnung des Lebens dahin!*

*Ihr Tage des Lenzes, tnit Rosen geschmückt,
Wo ich die Geliebte ans Herze gedrückt.
Kalt über die Hügel rauscht, Winde, dahin!
So sterben die Rosen der Liebe dahin!*

Silban los vientos

Silban los vientos otoñales y fríos;
desierto queda el campo, deshojado el bosque.
Vosotros prados florecidos, oh soleado verdor,
¡así se marchitan las flores de la vida!

Pasan las nubes oscuras y sombrías,
 desaparecen las estrellas en el azul del cielo.
 ¡Ay, igual que los astros huyen en el firmamento,
 así se desvanece en la vida la esperanza!

Oh, días primaverales adornados de rosas
 en que estreché a mi amada sobre mi corazón.
 ¡Gélidos soplan los vientos sobre las colinas!
 ¡Así mueren las rosas del amor!

Morgen
 (Mackay)

*Und Morgen wird die Sonne wieder scheinen
 und auf dem Wege, den ich gehen werde,
 wird uns, die Glücklichen, sie wieder einen
 inmitten dieser sonnenatmenden Erde...
 Und zu dem Strand, dem weiten, wogenblauen,
 werden wir still und iargsam niedersteigen,
 stumm werden wir uns in die Augen schauen,
 und auf uns sinkt des Glückes stummes Schweigen...*

Mañana

Y mañana volverá a brillar el sol
 y en el camino, que yo recorreré, nos unirá de nuevo
 a nosotros los dichosos,
 en medio de esta tierra que respira sol...
 Y bajaremos a la playa, amplia, de ondulaciones azules,
 lenta y silenciosamente,
 mudos nos miraremos a los ojos,
 y sobre nosotros descenderá el mudo silencio de la felicidad

Der Stern
 (A. von Arnim)

Ich sehe ihn wieder
 der lieblichen Stern;
 er *winket* hernieder,
 er nahte mir gern;
 er wärmet und funkelt,
je näher er kömmt,
 die andern verdunkelt,
 die Herzen *beklemmt*.
Die Haare im Fliegen
 er eilet mir zu,
das Volk träumt von Siegen,
 ich träume von Ruh.
 Die andern sich deuten
Die Zukunft daraus,
 vergangene *Zeiten*
mir leuchten ins Haus.

La estrella

De nuevo la veo,
 la estrella querida,
 hace señas,
 se me acerca;
 calienta y resplandece.
 cuanto más se acerca,
 a las demás oscurece,
 los corazones oprime.
 Los cabellos al viento,
 corre hacia mí,
 el pueblo sueña con victorias,
 yo con la paz sueño.
 Los otros interpretan
 el futuro en ello,
 tiempos pasados
 me alumbran la casa.

*Allerseelen**(Hermann v. Gilm)*

*Stell' auf den Tisch die duftenden Reseden,
die letzten roten Aestern trag' herbei,
und lass uns wieder von der Liebe reden,
wie einst im Mai.*

*Gib mir die Hand, dass ich sie heimlich drücke,
und wenn man's sieht, mir ist es einerlei,
gib mir nur einen deiner süßen Blicke,
wie einst in Mai.*

*Es blüht und duftet heut' auf jedem Grabe,
ein Tag im Jahr ist ja den Toten frei,
komm an mein Herz, dass ich dich wiederhabe
wie einst im Mai.*

Todos los Santos

*Pon sobre la mesa las resedas fragantes
trae las últimas asteras rojas
y hablemos de amor,
como aquella vez en mayo.*

*Dame tu mano que la apriete a escondidas,
y si me ven no importa,
y dame una de tus dulces miradas
como aquella vez en mayo.*

*Fragantes florecen todas las tumbas
un día al año libran los muertos
ven a mi corazón para que vuelva a tenerte
como aquella vez en mayo.*

*Ständchen**(Schack)*

*Mach auf, mach auf, doch leise, mein Kind,
um keinen vom Schlummer zu wecken.
Kaum murmelt der Bach, kaum zittert im Wind
ein Blatt an den Rüschen und Hecken.
Drum leise, mein Mädchen, dass nicht sich regt,
nur leise die Hand auf die Klinke gelegt.*

*Mit Tritten, wie Tritte der Elfen so sacht,
um über die Blumen zu hüpfen,
fliegt leicht hinaus in die Mondscheinnacht.
zu mir in den Garten zu schlüpfen.
Rings schlummern die Blüten am rieselnden Bach
und duften im Schlaf, nur die Liebe ist wach.*

Sitz nieder, hier dämmert's geheimnisvoll
 unter den Lindenbäumen
 die Nachtigall uns zu Häupten soll
 von unseren Küssen träumen
 und die Rose, wenn sie am Morgen erwacht
 hoch glühn von der Wonneshauern der Nacht.

Serenata

Abrid, abrid, pero suavemente, niña mía,
 para no sacar a nadie de su sueño.
 Apenas murmura el arroyo, apenas se agita en el viento
 hoja alguna en setos y arbustos.
 Por ello suavemente, niña mía, que nada se mueva,
 tan sólo la mano descansando suavemente en la puerta.

Con pasos tan delicados como los de los elfos
 para saltar por encima de las flores,
 vuela suavemente hacia la noche de claro de luna,
 para entrar conmigo en el jardín.
 A nuestro alrededor reposan las flores en el arroyo
 y en sueños exhalan su perfume, tan sólo vela el amor.

Siéntate, la oscuridad está llena aquí de misterio
 bajo los tilos,
 sobre nuestras cabezas un ruiseñor
 soñará con nuestros besos
 y la rosa, cuando de mañana despierte,
 resplandeciente se alzaré por la jubilosa tormenta
 de la noche.

Auch kleine Dingkönnen uns entzücken

Auch kleine Dingkönnen uns entzücken,
 Auch kleine Dinge können teuer sein.
 Bedenkt, wie gern wir uns mit Perlen schmücken,
 Sie werden schwer bezahlt und sind nur klein.
 Bedenkt, wie klein ist die Olivenfrucht,
 Und wird um ihre Güte doch gesucht.
 Denkt an die Rose nur, wie klein sie ist,
 Und duftet doch so lieblich, wie ihr wisst.

Las cosas pequeñas

También las cosas pequeñas nos pueden maravillar.
 También las cosas pequeñas pueden ser muy valiosas.
 Pensemos cómo apreciamos el adorno de las perlas.
 Caras son y son pequeñas.
 Pensad cuán pequeño es el fruto del olivar
 y cuán alto es su valor.
 Pensad finalmente en la rosa,
 es tan pequeña,
 y qué dulce fragancia nos da.

O war' dein Haus durchsichtig wie ein Glas

*O war' dein Haus durchsichtig wie ein Glas,
mein Holder, wenn ich mich vorüberstehe!
dann sah' ich drinen dich ohn' Unterlass,
wie blickt' ich dann nach dir mit ganzer Seele!
Wie viele Blicke schickte dir mein Herz,
mehr als da Tropfen hat der Fluss im März!
Wie viele Blicke schickt' ich dir entgegen,
mehr als da Tropfen niedersprühn im Regen!*

Si tu casa fuera transparente como el cristal

¡Si tu casa fuera transparente como el cristal,
querido mío, cuando paso
te vería, te vería sin cesar!
¡Cómo te vería con toda el alma!
¡Cuántas miradas te mandaría mi corazón!
más que gotas lleva el río en marzo.
¡Cuántas miradas enviaría a tu encuentro!
más que gotas caen cuando diluvia.

Köpfchen, köpfchen, nicht gewimmert

*Köpfchen, köp/chen, nicht gewimmert
halt' dich wacker, halt' dich munter,
stütz zwei gute Säulchen unter,
heilsam aus Geduld gevimmert!*

*Hoffnung schimmert,
wie sich's auch verschimmert und dich kümmert.
Musst mit Grämen dir nichts zu Herzen nehmen,
ja kein Märchen, dass zu Berg dir stehn die Härchen;
da sei Gott davor und der Riese Christophor!
da sei Gott davor und der Riese Christophor!*

Cabecita, cabecita, no gimás

Cabecita, cabecita, no gimás.
Mantente fuerte y despierta,
apóyate en dos columnas
¡hechas de salud y paciencia!

Amanece la esperanza,
aunque a ti se te oculte y te preocupe
no llenes de pesadumbre tu corazón,
ni escuches cuentos aterradores
Ten delante a Dios y a Cristobalón.
Ten delante a Dios y a Cristobalón.

In dem Schatten meiner Locken
(Anónimo)

In dem Schatten meiner Locken
schief mir mein Geliebter ein.
Weck' *ich ihn* nun auf?
Ach nein!
Sorglich *Strählt ich* meine kraisen Locken
täglich in der Frühe,
doch umsonst ist *meine Mühe*
weil die Winde sie zersausen.
Lockenschatten, Windessausen
schlieferten den Liebsten ein.
Weck *ich ihn* nun auf?
Ach nein!
Hören muss ich wie ihm gräme,
dass er *schmachtet* schon so lange,
dass ihm Leben geb' und *nehme*
diese meine braune Wange.
Und er nennt mich seine Schlange
und doch *schlief er* bei mir ein.
Weck' *ich ihn* nun auf?
Ach nein!

A la sombra de mis cabellos

A la sombra de mis cabellos,
mi querido se adurmió;
¿si le recordaré o no?
Peinaba yo mis cabellos
con cuidado cada día,
y el viento los esparcía,
robándome los más bellos;
y a su soplo y sombra dellos,
mi querido se adurmió,
¿si le recordaré o no?
Díceme que le da pena
el ser en extremo ingrata,
que le da vida y le mata
esta mi color morena;
y amándome sirena,
él junto a mí se adurmió;
¿si le recordaré o no?

(Los textos españoles son los originales de donde
están sacadas las poesías alemanas.)

Zitronenfalter in april

Grausame Frühlingssonne,
 Du weckst mich vor der Zeit,
 Dem nur in Maienwonne
 Die zarte Kost gedeiht!
 Ist nicht ein liebes Mädchen hier,
 Das auf der RosenJippe mir
 Ein Tröpfchen Honig beut,
 So muss ich jämmerlich vergehn,
 Und wird der Mai mich nimmer sehn
 In meinem gelben Kleid.

Mariposas color limón en abril

Despiadado sol de primavera,
 antes de tiempo me despiertas,
 con el calor de mayo
 madura mi tierno alimento.
 No hay criatura que me regale
 gota de miel sobre pétalos de rosa,
 y moriré miserablemente.
 Jamás me verá mayo
 en mi amarillo vestido.

Lebe wohl

«Lebe wohl!» Du fühlst nicht.
 Was es heisst, dies Wort der Schmerzen:
 Mit getrostem Angesicht
 Sagtest du's und leichtem Herzen.
 Lebe wohl! Ach tausendmal
 Hab ich mir es vorgesprochen.
 Und in nimmersatter Qual
 Mir das Herz damit gebrochen!

Adiós

«Adiós». No sientes tú
 qué significa esta palabra de dolor.
 Con tranquilidad en la faz
 dijiste con aligerado corazón.
 ¡Adiós! Mil veces
 lo he pronunciado,
 y en tortura, jamás saturada.
 con ello me he destrozado el corazón.

Liebst du um Schönheit...
(Gedicht von Fr. Rückert)

Liebst du um Schönheit, o nicht mich liebe!
Liebe die Sonne, sie trägt ein gold'nes Haar!
Liebst du um Jugend, o nicht mich liebe!
Liebe den Frühling, der jung ist jedes /ahr!

Liebst du um Schätze, o nicht mich liebe!
Liebe die Meerfrau, sie hat viel Perlen klar!
Liebst du um Liebe, o ja, mich liebe!
Liebe mich immer, dich *lieb' ich* immer, immerdar!

Amas la belleza...

Amas la belleza, ¡no me ames!
Ama al Sol, que tiene su cabellera dorada.
Amas la juventud, ¡no me ames!
Ama a la Primavera, que es joven todos los años.

Amas los tesoros, ¡no me ames!
Ama a las sirenas, que tantas perlas tienen.
Amas el Amor, ¡sí ámame!
Amame siempre ¡a ti te amo siempre, siempre!

Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald
(Aus, «Des Knaben Wunderhorn»)

Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald,
ich hört' die Vöglein singen.
Sie sangen so jung, sie sangen so alt,
die kleinen Waldvögelein im grünen Wald,
im grünen Wald! Wie gern' hört ich sie singen.
ja singen!

Nun sing', nun sing', nun sing',
Frau *Nachtigall!* Sing' du's *bei meinem Feinsliebchen:*
Komm schier, komm schier, wenn's /inster ist,
wenn niemand *auf der Gasse ist,*
dann komm' zu mir, dann komm' zu mir!
Herein will ich dich lassen,
ja lassen!

Der Tag verging, die Nacht brach an,
er kam zu Feinsliebche,
Feinsliebchen gegangen.
Er klopji so leis' wohn an den Ring,
ei, schläfst du oder *wachst, mein Kind?*
Ich hab' so lang' gestanden,
ich hab' so lang' gestanden!

Es schaut der Mond durch's Fensterlein
 zum holden, süssen Lieben,
 die Nachtigall sang **die ganze** Nacht.
 Du schlafselig' Ndgdelein,
 nimm dich in Acht, nimm dich in Acht!
 Wo ist dein Herziiebster geblieben?

Yo caminaba alegremente por un verde bosque

Yo caminaba alegremente por un verde bosque.
 Y oía a los pajarillos cantar.
 Cantaban tan jóvenes, cantaban tan viejos,
 los pajarillos del verde bosque.
 ¡Cómo me alegraba oírles en el verde bosque!
 ¡Sí, cantad!

Sí, canta, canta, canta.
 Ruiseñor: canta tú en casa de mi amada.
 Ven, seguro, cuando esté oscuro.
 Cuando nadie ande por la calle
 ven a mí, ven a mí,
 que yo te dejaré entrar, ¡sí, te dejaré!
 Pasó el día, comenzó la noche y fue,
 pero, su amada no estaba.
 Llamó tenuemente a la puerta
 ¿Duermes? ¿No me oyes, criatura?
 ¡He esperado tanto tiempo!
 ¡He esperado tanto tiempo!

La Luna se asoma por el ventanuco
 a ver a la dulce amada.
 Cantó toda la noche el ruiseñor.

Niña que duermes feliz,
 ¡ten cuidado, ten cuidado!
 ¿Dónde quedó tu amado?

Hans und Grete

Ringel, ringeí Reih'n!
 Wer fröhlich ist, der schlinge sich ein!
 Wer Sorgen hat, der lass' sie daheim!

Wer ein liebes Liebchen küsst,
 wie glücklich der ist!
 Ei, Hänschen, du hast ja kein's!
 So suche dir ein's!
 Ein liebes Liebchen, das its was Fein's.
 Juchhe! Juchhe!

Ringe), ringei Reih'n!
 Ei, Gretchen, was stehst denn so allein?
 Guckst doch hinüber zum Hänselein!?
Und ist doch der Mai so grün!?
 Und die Lüfte, sie zieh'n!
Ei seht doch den dummen Hans!
 Wie er rennet zum Tanz!
 Er suchte ein Liebchen, *Juchhe! Er fand's!*
Juchhe! Ringel, ringel Reih'n!

Juan y Greta

Uno, dos y tres
 ¡Quien alegre sea,
 véngase con nosotros!
 ¡Quien preocupaciones tenga
 las deje en su casa!
 ¡Qué contento está
 quien a su cariño besa!
 Si no tienes novia, Juanito,
 búscatela
 con un dulce cariño
 ¡qué bien se está!

Uno, dos y tres
 ¿Qué haces ahí tan sola?
 Greta, muchacha
 ¡Mira a Juanito!
 ¡Qué verde es el mes de mayo!
 ¡Cómo se mueve el aire!
 ¡Mirad, mirad al tonto de Juan!
 ¡Cómo corre a bailar!
 ¡Buscaba un amor, por fin
 lo encontró!
 ¡Uno, dos y tres!

Die Nachtigall (Theodor Storm)

*Das macht, es hat die Nachtigall
 die ganze Nacht gesungen;
 da sind von ihrem süßem Schall,
 da sind in Hall und Widerhall
 die Rosen au/gesprungen.*

Sie war donch sonst ein wildes Blut;
 nun geht sie tief in Sinnen,
 trägt in der Hand den Sommerhut
 und duldet still der Sonne Glut,
 und weiss nicht, was beginnen.

El ruiseñor

Es que el ruiseñor ha cantado
toda la noche;
y tan dulce trinos,
sonidos, eco
han despertado a las rosas.

Antes fue de sangre brava,
va perdida en pensamientos,
con su sombrero de paja en la mano
aguanta silenciosa el sol abrasador,
no sabe qué hacer.

Traumgekront

(*Rainer María Rilke*)

Das war der Tag der weissen Chrysanthenen,
mir *bangte fast vor seiner Pracht...*
Und dann, dann kamst du mir die
Seele nehmen tief in der Nacht.
Mir war so bang, und du kamst lieb und leise,
ich hatte grand im Traum an dich gedacht.
Du kamst, und leis' wie eine
Märchenweise erklang die Nacht.

Coronado en sueños

Era el día de los crisantemos blancos
yo estaba asustado ante tanta belleza...
y entonces, viniste,
a quitarme el alma en la noche profunda.

Era tanta mi congoja, y tú llegaste
cariñoso, silencioso.
Había pensado en tí en mis sueños
viniste, y tenue como en un cuento
resonó la noche.

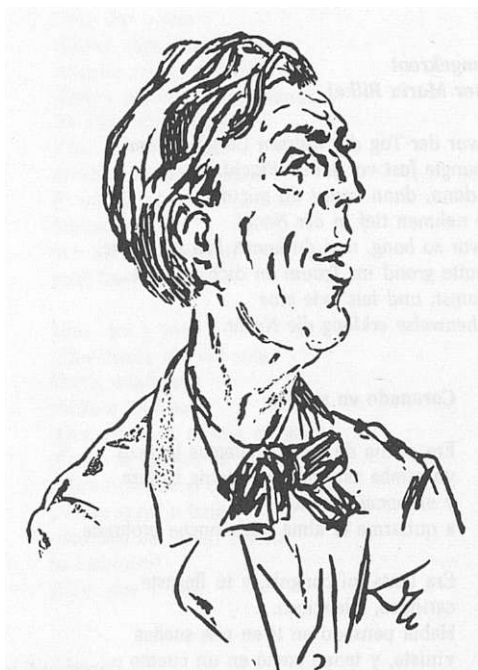
In zintmer

(*Johannes Schlaf*)

Herbstsonnenschein.
Der liebe Abend blickt so still herein.
Ein Feuerjein rot
knistert im Ofenloch und loht.
So! Mein köpf auf deinen Knie'n,
so ist mir gut.
Wenn mein Auge so in deinem ruht,
wie leise die Minuten zieh'n.

En la habitación

Solecito de otoño.
Se asoma tranquila la tarde querida.
Un fuegucillo rojo
chisporrotea en el hogar.
¡Así! con la cabeza sobre tus rodillas
¡estoy tan a gusto!
Cuando mis ojos descansan en los tuyos
¡con qué silencio pasan los minutos!



Alban Berg. Dibujo de B. F. Dolbin (1935)

CUARTO CONCIERTO

El *Concierto para nueve instrumentos Opus 24* de Antón Weber, es obra del año 1934 y está dedicado a Schönberg en su sesenta cumpleaños. Concebido en un momento particularmente difícil para Webern (su música acababa de ser prohibida por el nacionalsocialismo), está escrita desde unos planteamientos rigurosamente dodecafónicos y es uno de los más meridianos ejemplos del trabajo constructivo del compositor vienes partiendo de una interválica diversa que genera un trabajo contrapuntístico conocedor de todos los procedimientos seriales tradicionales (retrogradación, inversión, aumentación, disminución, etc.), y un tratamiento de superposición de motivos de gran perfección formal, visible ante todo en el segundo tiempo (*Sehr langsam*), en el que los diversos instrumentos se van sucediendo en la exposición de la línea sonora sobre un acompañamiento del piano basado en la figuración rítmica de dos notas, y que contrasta con el tercer y último tiempo (*Sehr rasch*), que presenta una sonoridad más acentuada en la que destacan los pasajes rítmicos a cargo del viento y del piano, conduciendo a un interesante final. Seguirán *Tres piezas para Cuarteto de cuerda* del año 1913, nuevamente de Webern, y no incluidas en su catálogo, de las que la segunda, con texto par voz del propio Webern (*Schmerz, immer blick nach oben*) deriva de la Op. 9, las *Seis bagatelas para cuarteto de cuerda*.

Las *Tres pequeñas piezas para orquesta de cámara* de Schönberg son del año 1910 y se sitúan en su producción dentro de un período particularmente denso y tan prolijo en obras como en avances de su lenguaje, que evoluciona en estos momentos a una velocidad ascendente. La obra, ya del período atonal, está flanqueada un año antes por las primeras tentativas en este sentido de Schönberg con las *Tres piezas Opus 11*, de 1909, y también, desde el punto de vista de los hallazgos instrumentales de la *melodía de timbres*, por las *Cinco piezas para orquesta Opus 16*. Pero a la vez, están surcadas por los dos primeros contactos del com-

positor con la música dramática: *Erwartung* y *Die Glühliche Hand*, lo que nos plantea una obra más, quizá no la más importante, pero sí integrante digna de este período riquísimo en hallazgos de Schönberg que va desde 1908 hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial.

Los Dos Lieder Opus 8 de 1910 sobre texto de Rilke, y los Cuatro lieder para voz y trece instrumentos Opus 13 (1914-18) de Webern, son un admirable y plural ejemplo de la utilización de la voz que, en la obra weberniana tiene un papel determinante ya desde sus primeras obras hasta sus dos últimas cantatas sobre texto de Hildegard Jone. No es de extrañar que de las treinta y una obras catalogadas de Webern, diecisiete sean vocales, y que desde la Opus 12 a la Opus 19 (desde 1915 hasta 1926) todas sus partituras estén dedicadas a la voz con diversidad de acompañamiento. Las dos obras que hoy podremos escuchar pertenecen por tanto al período atonal libre de Webern, pero presentan diferencias en sus planteamientos que alcanzan una mayor complejidad a medida que el tiempo vaya transcurriendo. Así, en los Dos lieder Op. 8, encontramos una condensación de la forma con una gran diferenciación de los medios sonoros al servicio de un lirismo intenso, que irá evolucionando a través de los Cuatro Heder Op. 13 hasta el Op. 19, en el sentido de considerar a la canción como medio privilegiado de pulir la técnica contrapuntística vocal-instrumental. Mayores van siendo en los Cuatro lieder las complejidades polifónicas del conjunto, y la organización del elemento sonoro va planificándose y depurándose cada vez más, generando una emancipación del elemento vocal que se moverá cada vez con mayor soltura e independencia del conjunto.

Las Seis piezas para orquesta Op. 6, compuestas por Webern en 1909, fueron arregladas por el propio compositor para grupo reducido y para orquesta de cámara en 1920 y 1928, respectivamente. Nos encontramos, por consiguiente, ante una obra aún de juventud de un Webern que hace muy poco se ha separado de la órbita magistral de Schönberg, a quien precisamente — y como ocurre con el Concierto para nueve instrumentos — dedicará aquél la partitura. Obra escandalosamente polémica en su estreno para gran orquesta por el propio Schönberg en Viena, en el año 1913, supone en Webern, por una parte, una extraversión de los medios sonoros al utilizar una orquesta de grandes proporciones, y por otra, el primer y conseguido intento de lograr un refinamiento tímbrico-orquestal para unas dimensiones sonoras inéditas y casi insólitas en el

compositor. Un tratamiento diferente de los medios instrumentales en diferentes mixturas de color e intensidad, que guardan relación con la utilización de la *melodía de timbres* incorporada por Schönberg en sus *Piezas Op. 16*, continuos cambios de métrica, y por otra parte, la proverbial concisión y brevedad webernianas (la cuarta pieza, la más larga, tiene 40 compases; la tercera, la más breve, 11), configuran una obra nueva, casi profética —cuesta algo de trabajo asimilar, al oír esta obra, que Mahler estaba aún vivo cuando se compone—, y de una madurez envidiable en un compositor que cuenta aún veintiséis años.

Posiblemente, la obra cumbre de Schönberg inserta en el período inmediatamente anterior a la Gran Guerra, y paradigma de todo el período atonal del compositor —el mejor Schönberg en opinión de Pierre Boulez— antes de la aparición del método serial, sea el *Pierrot Lurtaire*, compuesta en el año 1912 para una formación camerística tan austera en su conjunto como en su desarrollo instrumental. Cinco instrumentistas: flauta (alternándose con píccoio), clarinete (clarinete bajo), piano, violín (viola) y violoncello, acompañan de una forma eminentemente individualizada a la vez solista, ahondando así Schönberg en su ideal de simplificación de medios que ya había comenzado a manifestarse en la *Sinfonía de Cámara*.

Varias características punteras habría que señalar, aparte de las ya reseñadas, en esta obra fundamental en la música del siglo XX; básicamente expresiva desde la contención, consigue Schönberg en ella una gran sofisticación de la atmósfera tímbrica —que no dejó de impactar a Stravinsky—, y que acompaña con gran independencia a la voz solista en su dicción de los controvertidos y discutibles textos del poeta simbolista belga Albert Guiraud. Se trata, en efecto, de dicción y no de canto o recitado, porque en esta obra —y esta es la componente más conocida y peculiar de *Pierrot*— introduce Schönberg el sistema de *sprechgesang* (canto hablado) en la voz solista, que crea el ambiente musical requerido, no ya sólo expresionista o decadente, sino también ligado a lo teatral y al estilo de cabaret que será imperante en el ámbito centroeuropeo de los años veinte.

La escritura musical, absolutamente atonal y concisa que, sin embargo, no desdeña en su construcción el empleo libre o evocador de viejas formas tradicionales, articula así los veintiún poemas de Guiraud de forma tan eficaz como portadora, en su día, de una novedad que no dejó de tentar e influenciar a varios de los grandes compositores de la primera mitad del siglo.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Zwei lieder Op. 8
(Rainer María Rilke)

I

Du, der ichs nicht sage,
 dass ich bei Nacht
 weinend liege,
 deren Wesen mich müde macht
 wie eine Wiege.
 Du, die mir nicht sagt,
 wenn sie wacht meinetwillen:
 wie, wenn wir diese Pracht
 ohne zu stülen
 in uns erträgen?
 Sieh dir die liebenden an,
 wenn erst das Bekennen begann,
 wie bald sie lügen.

II

Du machst mich allein.
 Dich einzig kann ich vertauschen.
 Eine Weile bist du's;
 dann wieder ist es das Bauschen,
 oder es ist ein Duft
 ohne Rest.
 Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren,
 du nur, du wirst immer wiedergeboren:
 weil ich niemals dich onhielt,
 halt ich dich /est.

Dos lieder para voz, Op. 8

I

Tú, a quien no digo
 que paso llorando
 las horas de la noche.
 cuya forma de ser me adormece
 como el balanceo de una cuna.
 Tú, que callas
 cuando ella vela por mi causa;
 ¿qué ocurriría si soportásemos estas maravillas
 sin callarnos?
 Observa los amantes:
 en cuanto comenzaron a confesarse,
 qué rápido empezaron a mentirse.

II

Sólo tú me crees.
 Sólo a ti puedo cambiar.
 Eres un instante;
 después, de nuevo algún murmullo
 o algún perfume sin estela.
 ¡Ah, a todas las perdí entre mis brazos!
 Tú sólo, solamente tú renaces siempre.
 Porque jamás te he retenido,
 siempre te tengo dispuesta.

Vier Heder für Gesang und Orchester, Op. 13

I

Wiese im Park
 (Karl Kraus)

Wie wird mir zeitlos, Rückwärts hingebannt
 weil' ich und stehe fest im Wiesenplan,
 wie in dem grünen Spiegel hier der Schwan.
 Und dieses war mein Land.
 Die vielen Glockenblumen! Horch und schau!
 Wie lange steht er schon auf diesem Stein,
 der Admiral. Es muss ein Spnntag sein
 und alles lautet blau.
 Nicht weiter will ich. Eitler Fuss, mach Halt!
 Vor diesem Wunder ende deinen Lauf.
 Ein toter Tag schlägt seine Augen auf.
 Und alles bleibt so alt.

II

Die Einsame
 (Hans Bethges'j)

An dunkelblauem Himmel steht der Mond.
 Ich habe meine Lampe ausgelöscht-
 schwer von Gedanken ist mein einsam Herz.
 Ich weine, weine; meine armen Tränen
 rinnen so heiss und bitter von den Wangen,
 weil du so fern bist meiner grossen Sehnsucht,
 weil du es nie begreifen wirst, wie weh mir ist,
 wenn ich nicht bei dir bin.

III

In der Fremde
 (Hans Bethges)

In fremdem Lande lag ich. Weissen Glanz
 malte der Mond vor meine Lagerstätte.
 Ich hob das Haupt.-ich meinte erst, es sei
 der Reif der Frühe, was ich schimmern sah,
 dann aber fühlte ich: der Mond, der Mond,
 und neigte das Gesicht zur Erde hin,
 und meine Heimat winkte mir von fern.

/V
Ein Winterabend
 (Georg Trakl)

Wenn der Schnee *ans* Fenster fällt,
 lang die Abendglocke läutet,
 vielen ist der Tisch bereitet
 und das Haus *its* wohl bestellt.
 Mancher auf der Wanderschaft
 kommt *ans* Tor auf dunklen Pfaden.
 Golden blüht der Baum der Gnaden
 aus der Erde kühlem Saft.
 Wanderer tritt stiji herein;
 Schmerz versteinerte die Schwelle.
 Da erglänzt in reiner Helle
 auf dem Tische Brot und Wein.

Cuatro lieder para voz y orquesta, Op. 13

I
Pradera en el parque

El tiempo se ha esfumado para mí. Mirando el pasado
 me detengo, estático, sobre la pradera,
 como aquel cisne sobre el espejo verde.
 ¡Y ésta era mi tierra!
 ¡Qué cantidad de campanillas! ¡Escuchad, mirad!
 Ved qué despacio se posa esa mariposa
 sobre aquella piedra.
 Acaso sea domingo
 y todo resuena en azules.
 Me detendré. ¡Alto, pies vanidosos!,
 antes de que este milagro acabe.
 Un día que muere abre los ojos.
 Y todo parece tan viejo...

II
La solitaria

La Luna pasea por los oscuros campos del cielo.
 Tengo mi lámpara apagada.
 Mi corazón solitario se desborda de recuerdos.
 Lloro, lloro, Mis pobres lágrimas
 caen tristes y amargas por mis mejillas.
 Porque estás lejos de mi gran nostalgia.
 Porque nunca entenderás mi amargura
 cuando estoy lejos de ti.

III

En tierra extranjera

Dormía en tierra extranjera.
 La luna lanzaba un rayo de luz blanca
 frente a mi camastro.
 Levanté la cabeza y creí que era
 el despuntar del alba lo que así brillaba.
 Pero pronto comprendí: era la luna, la luna...
 Incliné el rostro hacia la tierra,
 y creí ver mi patria en la lejanía.

IV

Atardecer de invierno

Mientras la nieve reposa sobre la ventana,
 suena dilatada la campana de la tarde;
 la mesa está puesta para muchos,
 y en la casa hay de todo lo necesario.
 Muchos de los caminantes.
 llegan hasta el portón desde senderos oscuros.
 El árbol dadivoso ha crecido, dorado,
 gracias a la fresca savia de la tierra.
 El viajero entra en silencio;
 el dolor ha petrificado el umbral.
 Y ahora el pan y el vino relucen sobre la mesa.
 como una purísima visión.

Pierrot Lunaire
(Albert Giraud)

PHIMEHA PARTE

1. *Modestrunken*

Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder.
Und eine Springflut überschwemmt
Den stillen Horizont.

Gelüste, schauerlich und süß,
Durchschwimmen ohne Zahl die Fiuten!
Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Giesst Nachts der Mond in Wogen nieder.

Der Dichter, den die Andacht treibt,
Berauscht /ich an dem heiligen Tranke,
Gen Himmel wendet er verzückt
Das Haupt und taumelnd saug und schlürft er
Den Wein, den man mit Augen trinkt.

1. Borrachera de Luna

El vino que por los ojos se bebe
 A raudales verdes de la Luna mana,
 Y emerge como marejada
 Los horizontes silenciosos.
 Dulces consejos perniciosos
 En el filtro nadan en tropel.
 El vino que por los ojos se bebe
 A raudales verdes de la Luna mana.
 El Poeta religioso
 Del extraño ajeno se emborracha
 Aspirando, hasta aturdirse,
 Y alzando su embelesada cabeza a los cielos.
 El vino que por los ojos se bebe.

2. *Colombine*

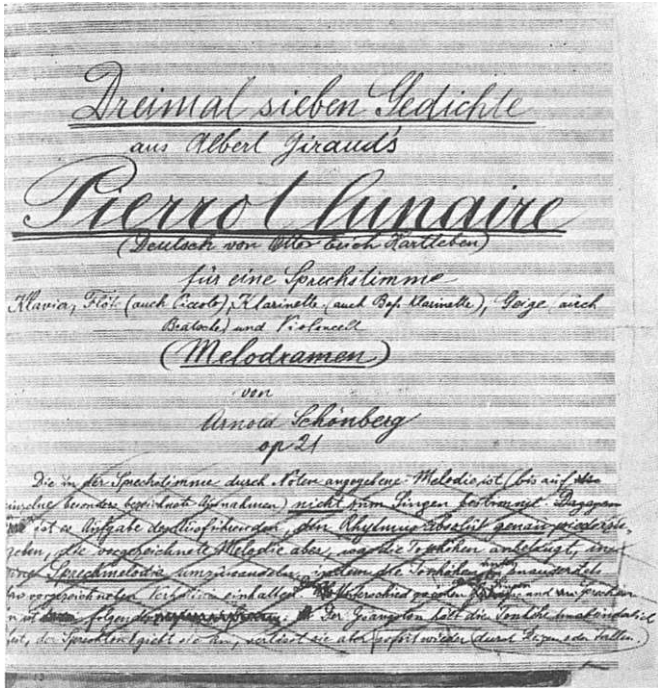
*Des Mondlichts bleiche Blüten,
 Die weissen Wunderrosen,
 Blühen in den fulinachten -
 O brach ich eine nur!*

Mein banges Leid zu lindern,
 Such *ich* am dunklen Strome
 Des Mondlichts bleiche Blüten,
 Die weissen Wunderrosen.

Gestillt war *all mein Sehnen,*
Dürft ich so märchenheimlich.
 So selig leis - entblättern
Auf deine braunen Haare
Des Mondlichts bleiche Blüten!

2. Colombina

Las flores pálidas del claro de Luna,
 Cual rosas iluminadas,
 Florecen en las noches de verano:
 ¡Si pudiera arrancar una!
 Para aliviar mi infortunio
 Busco a lo largo del Leteo
 Las flores pálidas del claro de Luna,
 Cual rosas iluminadas.
 Y culminaría mi rencor
 Si obtuviese del cielo irritado
 El quimérico goce
 De deshojar sobre tu oscuro pelo
 Las flores pálidas del claro de Luna.



Primera página de la edición del Pierrot Lunaire

3. Der Dandy

Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die krystallinen Flakons
Auf dem schwarzen, hochheiligen Waschtisch
Des schweigenden Dandys von Bergamo.

In tönender, bronzener Schale
Lacht hell die Fontäne, metallischen Klangs.
Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die krystallinen Flakons.

Pierrot mit dem wächsernen Antlitz
Steht sinned und denkt: wie er heute sich schminkt?
Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün
Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil
Mit einem phantastischen Mondstrahl.

3. Pierrot Dandi

De fantasmal rayo de Luna
Se iluminan los frascos de cristal
Sobre el lavabo de sándalo
Del pálido dandi bergamasco.

La fuente ríe en su pila
 Con claro son de metal.
 De fantasmal rayo de Luna
 Se iluminan los frascos de cristal.
 Pero el señor de blanca levita,
 Abandonando el rojo vegetal
 Y el disfraz verde oriental
 Maquilla extrañamente su máscara
 De fantasmal rayo de Luna.

4. *Eine blasse Wäscherin*

Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher,
Nackte, silberweisse Arme
 Streckt sie nieder in die Flut.

Durch die Lichtung schleichen Winde.
 Leis bewegen se *den* Strom.
 Eine *blasse Wäscherin*
 Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher.

Und die sanfte Magd des Himmels.
 Von *den* Zweigen zart umschmeichelt.
 Breitet auf die dunklen Wiesen
 Ihre lichtgewobnen Linnen -
 Eine *blasse Wäscherin*.

4. *Pierrot en el lavadero*

Como una pálida lavandera
 Lava sus sayas blancas,
 Sus brazos de plata fuera de sus mangas,
 Al filo cantante del río.
 Los vientos a través de los claros
 Soplan en sus flautas sin lengüetas.
 Como una pálida lavandera
 Lava sus sayas blancas.
 La celeste y dulce obrera.
 Atando sus faldas a las caderas
 Bajo el beso acariciante de las ramas.
 Extiende su ropa blanca de luz
 Como una pálida lavandera.

5. *Valse de Chopin*

Wie ein blasser Trop/en Bluts
 Färbt die Lippen einer Kranken
 Also ruht *auf* diesen Tönen
 Ein vernichtungssüchtger Reiz.

Wilder *Lust* Akkorde stören
 Der Verzweiflung eisigen Traum -
 Wie ein blasser Trop/en Bluts
 Färbt *die* Lippen einer Kranken.

Heiss und jauchzend, süß und schmachtend,
Melancholisch düstrer Walzer,
Kommst mir nimmer aus den Sinnen!
Hafltest mir an den Gedanken,
 Wie ein blasser *Tropfen* Bluts!

5. Vals de Chopin

Como escupitajo sanguinolento
 De la boca de un tísico,
 Cae de esta música
 Un encanto mórbido y doliente
 Un sonido rojo –de blanco sueño–
 Aviva la pálida túnica,
 Como escupitajo sanguinolento
 De la boca de un tísico.
 El tema dulce y violento
 Del vals melancólico
 Me deja un sabor físico,
 Un insípido regusto turbador,
 Como un escupitajo sanguinolento.

6. *Madonna*

Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!
Blut aus deinen magrem Brüsten
Hat des Schwertes Wut vergossen.

Deine ewig frischen Wunden
Gleichen Augen, rot und offen.
Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!

In den abgezehrten Händen
Hältst du deines Sohnes Leiche,
Ihm zu zeigen aller Menschheit -
Doch der Bück der Menschen meidet
 Dich, o Mutter aller Schmerzen!

6. Evocación

¡Oh Madonna de las Angustias!
 Sube al altar de mis versos,
 El furor de la espada atraviesa
 Tus enjutos pechos secos.
 Tus heridas doloridas
 Parecen rojos ojos abiertos:
 ¡Oh Madonna de las Angustias!
 Sube al altar de mis versos.
 Con tus largas manos empobrecidas
 Muestras al incrédulo universo
 Los miembros ya verdes de tu hijo,
 Las carnes flácidas y putrefactas,
 ¡Oh Madonna de las Angustias!

SEGUNDA PARTE

7. *Der kranke Mond*

Du nächtig todeskramker Mond
 Dort *auf des* Himmels schwarzem Pfühl,
 Dein Blick, so *fiebernd* übergross,
 Bannt mich wie fremde Melodie.

An un stillbarem Liebesleid
 Stirbst du, an Sehnsucht, *tief* erstickt,
 Du nächtig todeskramker Mond
 Dort *auf des* Himmels schwarzem Pfühl.

Den Liebsten, der im Sinnenrausch
 Gedankenlos zur Liebsten schleicht,
 Belustig deiner Strahlen Spiel -
 Dein bleiches, quagebornes Blut,
 Du *nächtlich* todeskramker Mond.

7. **Luna enferma**

¡Oh Luna, nocturno tísico,
 Sobre la negra almohada del cielo,
 Tu inmensa mirada enfebrecida
 Me atrae como una música!
 Tú mueres de amor quimérico
 Y de deseo silencioso,
 ¡Oh Luna, nocturno tísico,
 Sobre la negra almohada del cielo!
 Pero en su voluptuosidad física
 El amante que pasa despreocupado
 Toma por rayos graciosos
 Tu sangre blanca y melancólica,
 ¡Oh Luna, nocturno tísico!

8. *Nacht*

Finstre, schwarze *Riesenfalter*
 Töteten der Sonne Glanz.
 Ein Geschlossnes Zauberbuch,
 Ruht der Horizont - verschwiegen.

Aus dem Qualm verlornen *Tiefen*
 Steigt ein *Duft*, Erinnerung mordend!
 Finstre, schwarze *Riesen/alter*
 Töteten der Sonne Glanz.

Und vom Himmel erdenwärts
 Senken sich mit schweren Schwingen
 I/nsuchtbar die Ungetüme
 Auf die Menschenherzen nieder...
 Finstre, schwarze *Riesenfalter*.

8. Mariposas negras

Siniestras mariposas negras
 Del sol han apagado la gloria
 Y el horizonte parece un logogrifo
 Embadurnado de tinta todas las tardes.
 Sale de ocultos incensarios
 Un perfume que turba la memoria:
 Siniestras mariposas negras
 Del sol han apagado la gloria
 Monstruos de viscosas trompas
 Buscan sangre para beber,
 Y del cielo, en negra polvoreda,
 Descienden sobre nuestra desesperación
 Siniestras mariposas negras.

9. Gebet an Pierrot

Pierrot! Mein Lachen
 Hab ich verlernt!
 Das *Bild des Glanzes*
 Zersloss - Zersloss!

Schwarz weht die Flagge
 Mir nun vom Mast.
Pierrot! Mein Lachen
 Hab *ich verlernt!*

O gieb mir wieder,
 Rossarzt der *Seele,*
Schneemann der Lyrik,
Durchlaucht vom Monde,
 Pierrot - mein Lachen!

9. Súplica

¡Oh Pierrot! El resorte de la risa.
 Entre mis dientes he cascado:
 El claro decorado se ha eclipsado
 En una ilusión a lo Shakespeare.
 En el mástil de mi triste navio
 Un pabellón negro está izado:
 ¡Oh Pierrot! El resorte de la risa
 Entre mis dientes he cascado,
 ¿Cuándo me devolverás tú, portaliras,
 Curandero del espíritu herido,
 Nieve adorable del pasado,
 Cara de Luna, blanco Señor,
 ¡Oh Pierrot! el resorte de la risa?

10. Raub

Rote, *fürstliche* Rubine,
 Blutge *Tropfen altern* Ruhmes,
 Schlummern in den Totenschreinen,
 Drunten in *den Grabgewölben.*

*Nachts, mit seinen Zechkumpanen,
Sieitz Pierrol hinab-zu rauben
Rote, fürstliche Rubine,
Blutge Tropfen alten Ruhmes.*

*Doch da - sträuben sich die Haare,
Bleiche Furcht bannt sie am Platze:
Durch die Finsterniss - wie Augen!
Stieren aus den Totenschreinen
Rote, fürstliche Rubine.*

10. Pierrot ladrón

Los rojos rubíes soberanos.
Inyectados de muerte y gloria.
Dormitan en el hueco de un armario
En el horror de largos subterráneos.
Pierrot, con los malandrines,
Quiere robar un día. después de beber.
Los rojos rubíes soberanos,
Inyectados de muerte y gloria.
Pero el miedo eriza sus crines:
Entre el terciopelo y el moaré,
Como ojos en la sombra negra,
Se inflaman en el fondo de los cofres
Los rojos rubíes soberanos.

11. Rote Messe

*Zu grausem Abendmahle,
Beim Blendeglanz des Goldes,
Beim Flackerschein der Kerzen,
Naht dem Altar - Pierrot!*

*Die Hand, die gottgeweihte,
Zerreißt die Priesterkleider
Zu grausem Abendmahle,
Beim Blendeglanz des Goldes.*

*Mit segnender Geberde
Zeigt er den banger Seelen
Die tiefend rote Hostie:
Sein Herz - in blutgen Fingern-
Zu grausem Abendmahle!*

11. Misa roja

Para la cruel Eucaristía.
Bajo el resplandor de oros cegadores
Y de cirios de fuego tembloroso,
Pierrot sale de la sacristía.
Su mano, por la Gracia adornada,
Desgarra sus ornamentos blancos
Para la cruel Eucaristía.
Bajo el resplandor de oros cegadores,

Y con un gran gesto de amnistía
 Muestra a los fieles temblorosos
 Su corazón entre sus dedos sangrantes
 –Como una horrible y roja hostia
 Para la cruel Eucaristía–.

12. *Galgenlied*

*Die dürre Dirne
 Mit langem Halse
 Wird seine letzte
 Geliebte sein.*

*In seinem Hirne
 Steckt wie ein Nagel
 Die dürre Dirne
 Mit langen Halse.*

*Schlank wie die Pinie,
 Am Hals ein Zöpfchen-
 Wollüstig wird sie
 Den Schelm umhalsen,
 Die dürre Dirne/*

12. La Canción de la horca

La escuálida ramera de largo cuello
 Será la última amante
 De este vagabundo en peligro,
 De este visionario sin céntimo.
 Este pensamiento es como un clavo
 Que la embriaguez hunde en su cabeza.
 La escuálida ramera de largo cuello
 Será la última amante.
 Es esbelta como una caña de bambú;
 En su garganta danza una trenza
 Y, con estrangulada caricia,
 Le hará gozar como un loco
 La escuálida ramera de largo cuello.

TERCERA PARTE

13. *Enthauptung*

*Der Mond, ein blankes Türkenschwert
 Auf einem schwarzen Seidenkissen,
 Gespenstisch gross - dräut er hinab
 Durch schmerzendsunkie Nacht.*

*Pierrot irrt ohne Rast umher
 Und starrt empor in Todesängsten
 Zum Mond, dem blanken Türkenschwert
 Auf einem schwarzen Seidenkissen.*

Es schlottern unter ihm die *Knie*,
Ohnmächtig bricht er jäh zusammen.
 Er wähnt: es sause strafend schon
Auf seinen Sünderhals hernieder
Der mond, das blanke Türkenschwert.

13. Decapitación

La Luna, como un sable blanco
 Sobre lúgubre cojín de moaré,
 Se curva en la nocturna gloria
 De un cielo fantástico y doliente.
 Un largo Pierrot deambulante
 Fija con gestos de feria
 La Luna, como un sable blanco
 Sobre lúgubre cojín de moaré.
 Flaquea y, arrodillándose,
 Sueña en la inmensidad negra
 Que por la muerte expiatoria
 En su cuello se abate silbante
 La Luna, como un sable blanco.

14. Die Kreuze

Heiige Kreuze sind die Verse,
 Dran die Dichter stumm verbluten,
 Blindgeschlagen von der Geier
 Flatterndem Gespensterschwarme!

In den Leibern schwelgten Schwerter,
 Prunkend in des Blutes Scharlach!
 Heiige *Kreuze* sind die Verse,
 Dran die Dichter stumm verbluten.

Tot das Haupt - erstarrt die Locken -
 Fern, verweht der Lärm des Pöbels.
 Langsam sinkt die Sonne nieder,
 Eine rote Königskrone. -
 Heiige Kreuze sind *die Verse!*

14. Las Cruces

Los bellos versos son largas cruces
 Donde sangran los rojos Poetas,
 Cegados por los quebrantahuesos
 Que vuelan en fantasmal tropel.
 A las espaldas los fríos cadáveres
 Han ofrecido escarlatas fiestas:
 Los bellos versos son largas cruces
 Donde sangran los rojos Poetas.
 Han muerto, cabellos rectos,
 Lejos del griterío salvaje del populacho,
 ¡Los soles se reclinan sobre sus cabezas
 Como coronas de reyes!
 ¡Los bellos versos son largas cruces!

15. *Heimweh*

Lieulich klagend - ein kiystallnes Seufzen
 Aus Italiens alter *Pantomime*,
 Kiingts *herüber: wie* Pierrot so hölzern,
 So modern sentimental geworden.

Und es *tönt* durch seines Herzens Wüste,
Tönt gedämpft, durch alle Sinne wieder,
 Lieulich klagend - ein kiystallnes Seufzen
 Aus *Italiens alter Pantomime*.

Da vergisst Pierrot die Trauermienen!
 Durch *den* bleichen Feuerschein des Mondes,
 Durch des Lichtmeers Fluten - schweift die Sehnsucht
 Kühn hinauf, empor zum *Heimathimmel*,
 Lieulich klagend - ein kiystallnes Seufzen!

15. *Nostalgia*

Como dulce suspiro de cristal
 El espíritu de viejas comedias
 Se queja de la torpe andadura
 Del lento Pierrot sentimental.
 En su triste desierto mental
 Resuena en notas ensordecidas
 Como dulce suspiro de cristal
 El espíritu de viejas comedias.
 Abjura de su aire fatal:
 A través de los blancos destellos
 De las lunas engrandecidas por el mar.
 Su lamento vuela al cielo natal
 Como dulce suspiro de cristal.

16. *Gemeinheit!*

In den blanken *Kopf* Cassanders,
 Dessen Schrein die *Luft* durchzeteret,
 Bohrt Pierrot *mit* Heuchlermienen,
Zärtlich - einen Schädelbohrer!

Darauf stopster mit den *Daumen*
Seinen echten türkschen Taback
 In den blanken *Kopf* Gassanders,
 Dessen Schrein die *Luft* durchzeteret!

Dann dreht er ein Rohr von Weichsel
 Hinten in die glatte *Glatze*
 Und behäbig schmaucht und pafft er
 Seinen *echten* türkschen Taback
 Aus dem blanken Kopf Cassanders!

16. Pierrot cruel

En la pulida cabeza de Casandra,
 Cuyos gritos horadan el tímpano,
 Pierrot hunde el trépano
 Con aire hipócritamente tierno.
 El Maryland que acaba de coger
 Su mano solapada lo derrama
 En la pulida cabeza de Casandra,
 Cuyos gritos horadan el tímpano.
 El fija una punta de palisandro
 En el cráneo y, el blanco bribón,
 Con rojísimos labios bombea,
 Fuma –quitando con el dedo la ceniza–
 En la pulida cabeza de Casandra.

17. Parodie

Stricknadeln, blank und blinkend,
 In ihrem grauen Haar,
 Sitzt die Duenna murmelnd,
 Im roten Röckchen da.

Sie wartet in der Laube,
 Sie liebt Pierrot mit Schmerzen,
 Stricknadeln, blank und blinkend,
 In ihrem grauen Haar.

Da plötzlich - horch! - ein Wispern!
 Ein Windhauch kichert *leise*:
 Der Mond, der böse Spötter,
 A/ft *nach mit* seinen Strahlen -
 Stricknadeln, blink und blank.

17. Parodia

Agujas de tricotar
 En su vieja peluca gris,
 La dueña, en casaquilla rojo cereza,
 No deja de mascullar.
 Bajo la parra ella viene a atisbar
 A Pierrot, de cuyo cuerpo siente pasión
 Agujas de tricotar
 En su vieja peluca gris
 Súbitamente oye resonar
 Los agudos silbidos de la brisa:
 La Luna ríe de su presuntuosidad
 Y sus rayos parecen imitar
 Agujas de tricotar.

18. *Der Mondfleck*

Einen weissen Fieck des heilen Mondes
 Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,
 So spaziert Pierrot im lauen Abend,
 Aufzusuchen Glück und Abenteuer.
 Plötzlich stört ihm was an seinem Anzug,
 Er beschaut dich rings und findet richtig -
 Einen weissen Fleck des hellen Mondes
 Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.

Warte! denkt er: das ist so ein, Gipsfleck!
 Wischt und wischt, doch - brigt ihn nicht herunter!
 Und so geht er, giftgeschwollen, weiter.
 Reibt und reibt bis an den frühen Morgen -
 Einen weissen Fleck des hellen Mondes.

18. *Luna burlona*

La Luna dibuja un cuerno
 En la transparencia del mar.
 A Casandra se ha hecho este juego
 De robarle su tricornio.
 El viejo se pasea melancólico
 Reponiendo su último cabello:
 La Luna dibuja un cuerno
 En la transparencia del mar.
 Un fantástico unicornio.
 De cuyas narices sale fuego.
 Súbitamente empapa con su excremento
 A Casandra sentada en un mojón.
 La Luna dibuja un cuerno.

19. *Serenade*

Mit groteskem Riesenbogen
 Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche,
 Wie der Storch auf einem Beine,
 Knipst er trüb ein Pizzicato.

Plötzlich naht Cassander - wütend
 Ob des nächtgen Virtuosen
 Mit groteskem Riesenbogen
 Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.

Von sich wirft er jetzt die Bratsche:
 Mit der delikaten Linken
 Fasst den Kahlkopf er am Kragen -
 Träumend spielt er auf der Glatze
 Mit groteskem Riesenbogen.

19. La Serenata de Pierrot

Con grotesco arco disonante,
 Rascando su viola vulgar,
 A la garza, sobre una pierna,
 Puntea una melodía inconveniente.
 Repentinamente, Casandra, interviniendo,
 Censura a este nocturno acróbata
 Con grotesco arco disonante,
 Rascando su viola vulgar.
 Pierrot la rechaza y, cogiendo
 Con delicadísima energía
 Al viejo por su raída corbata,
 Raya el barrigón del molesto
 Con grotesco arco disonante.

20. Heimfahrt

Der Mondstrahl ist dar Ruder,
 Seerose dient als Boot:
 Drauf fährt Pierrot gen Süden
 Mit gutem Reisewind.

Der Strom summt tiefe Skalen
 Und wiegt den leichten Kahn.
 Der Mondstrahl ist das Ruder,
 Seerose dient als Boot.

Nach Bergamo, zur *Heimat*,
Kehrt nun Pierrot zurück,
 Schwach dämmert schon im Offen
 Der grüne Horizont.
 - Der Mondstrahl ist das Ruder.

20. Partida de Pierrot

Un rayo de Luna es el remo,
 Un blanco nenúfar, la chalupa;
 Vuelve, la brisa a popa,
 Por un río pasmado, a Bérghamo,
 La marea canta una húmeda escala
 Bajo la barquilla que le surca.
 Un rayo de luna es el rema.
 Un blanco nenúfar, la chalupa.
 El nervoso rey del mimodrama
 Endereza altivamente su cresta:
 Como el ponche en una copa
 La ola verde del horizonte se inflama.
 —Un rayo de Luna es el remo—.

21. *O alter Duft*

*O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder meine Sinne!
Ein närrisch Heer von Schelmerein
Durchschwirrt die leichte Luft.*

*Ein glückhaft Wünschen macht mich froh
Nach Freuden, die ich lang verachtet:
O alter Duft aus Märchenzeit.
Berauschest wieder mich!*

*All meinen Unmut gab ich preis.
Aus meinen sonnumrahmten Fenster
Beschau ich frei die liebe Welt
Und träum hinaus in selge Weiten...
O alter Duft - aus Märchenzeit!*

21. Perfumes de Bérgamo

¡Oh viejo perfume vaporizado
Del que mis narices se embriagan!
Los dulces y locos pensamientos
Giran en el aire sutil.
Deseo al fin realizado
De las cosas largamente despreciadas
¡Oh viejo perfume vaporizado
Del que mis narices se embriagan!
El encanto del esplín está roto:
Por mis ventanas irisadas
Vuelvo a ver los azules Elíseos
Donde Watteau está eternizado.
—¡Oh viejo perfume vaporizado!

(Traducción directa de los poemas de GiraudJ)



Arnold Schönberg.
Dibujo de B. F. Dolbin

QUINTO CONCIERTO

Una selección muy representativa del repertorio pianístico de Schonberg nos aparece en este programa, señalándose en él por dimensión temporal y contenido, una muestra evolutiva de las fases de pensamiento y creación musical del compositor vienés.

Schonberg, a diferencia de Berg y aún más de Webern, es quien más atención prestará a la composición para piano solista, siendo este instrumento, en su caso, tanto un medio sonoro intrínsecamente válido como un punto de experimentación; el medio de ensayo que, desde un rigor y austeridad sonora previos, le sirve para generar obras clave en su producción de las que posteriormente derivará y desarrollará el nuevo lenguaje en ellas planteado como esbozo. No es casual que sea el piano, a través de las Tres Piezas Op. 11, con lo que Schonberg se decante abiertamente por su periodo atonal, como tampoco lo es que las Cinco Piezas Op. 23 para piano, inauguren el período dodecafónico del compositor.

Muy anteriores en el tiempo aparecen sus Tres Piezas de 1894, obra juvenil, y receptáculo de influencias del piano brahmsiano, e incluso de Schumann, en un lenguaje armónico que no desdeña el cromatismo a través de la obligada influencia de Wagner. Influencias estas que, curiosamente, y desde el punto de vista de críticos de distinto jaez estético, siguen estando presentes en una obra tan diferente y alejada de aquellas como las Tres Piezas Op. 11, de 1909, en las que Schonberg inaugura el período atonal desde el uso libre del cromatismo, la evitación consciente de toda referencia tonal y la utilización sistemática de una interválica tensa que es tratada ya con profética concisión. Ya desde la primera pieza (*Mdssige*), y en los tres primeros compases, se contienen las doce notas de la escala cromática, si bien existen repeticiones de alguna de ellas, y en los compases 4 a 6 nos aparecen también los característicos cambios de acentuación rítmica, englobado todo ello en el marco de una variación perpetua con todos sus recursos clásicos.

Las Seis Pequeñas Piezas Op. 19, de 1911, suponen lo que podríamos llamar la inflexión weberniana en la producción de Schönberg desde su brevedad (las seis piezas duran entre 5,30" y 6' y cada una oscila entre los 10 y 20 compases). Obra de una importancia a veces pasada por alto en la obra del compositor, si bien es cercana en el tiempo al gigantismo orquestal y ampulosidad de los Gurre-lieder, marca una evolución importante en la obra de Schönberg partiendo de lo aforístico y de una nueva articulación rítmico-melódica tan concisa como tendente a una gran perfección en sí misma.

Con las Cinco Piezas Op. 23, de 1923, entramos en el universo serial dodecafónico de Schönberg quien, tras un largo período de reflexión y de una forma aún muy elemental, hace aparecer por primera vez la serie (do la, si, sol, la b, sol b, si b, re, mi, mi b, do, fa) en la última de las piezas, el Vals, de una forma tan sencilla —ya que la serie aparece siempre en su forma original—, como cohesionadora de todo el material sonoro.

Tras las Cinco Piezas Op. 23, el perfeccionamiento y complejidad del tratamiento dodecafónico en Schönberg es tan ascendente como lo es su valor eminentemente musical, utilizando el nuevo lenguaje no sólo como experimentación formal, sino como expresión cada vez más madura, hasta converger en las Variaciones Op. 31 para orquesta. Así, con la Suite para piano Op. 25, de 1924, Schönberg perfecciona y enriquece el lenguaje dodecafónico, insertando la obra en un esquema formal de la Suite clásica, desde sus movimientos (Preludio, Gavota, Musetta, Intermezzo, Minueto, Giga), en los que la serie se compartimentaliza y opone entre sí misma, cobrando así una nueva dimensión de formulaciones preparatorias a su próxima obra, fundamental también en el período dodecafónico de Schönberg, que es el Quinteto de Viento Op. 26.

Desde la composición de las citadas Variaciones para orquesta Op. 31 (terminadas en 1928), hasta el período de exilio de 1933, no serán muy numerosas las composiciones de Schönberg, que sólo se reducen a la ópera dodecafónica *Von heute auf Morgen*, la Música para acompañamiento de una escena cinematográfica, Seis obras para coro de hombres «a cappella» y, finalmente, las Dos piezas para piano Opus 33 A y B de 1929 y 1932, en las que se continúa la experimentación del sistema serial dodecafónico antes de los cambios que éste conocerá en la etapa americana del compositor hasta su muerte, en 1951.

SEXTO CONCIERTO

Dos obras para piano de Alban Berg, ambas de su período de juventud, dan forma a la primera parte del presente concierto, dedicado, tras el anterior sobre Schonberg, a obras pianísticas de Berg y Webern.

Cuando en 1908 Berg compone su Tema y Variaciones y la *Sonata*, es aún discípulo de Schonberg, y sólo un año antes había finalizado con el maestro los estudios de un contrapunto tan bien asimilado como fundamental para el futuro compositor de *Wozzeck*. Así, situadas ambas obras en lo que Pierre Boulez denomina el período preparatorio del compositor, que abarcaría hasta sus *Tres Piezas para orquesta* Opus 6 de 1914, nos aparecen aquéllas de forma muy similar a lo que ocurre con los primeros trabajos de Schonberg, con unas influencias que son las dos fundamentales constantes, hechas síntesis por la Escuela de Viena, y que ésta recibe de su anterior pasado: el cromatismo y la densidad armónicas wagneriano, y el rigor de la Variación y el orden estructural a través de Brahms (no deja de ser curiosa la dura crítica infligida en su día a Berg por sus *Doce Variaciones y final* sobre un tema improvisado como *Doce Variaciones sin tema*).

No se trata, sin embargo, de obras de un compositor inexperto; Berg, al igual que Webern, ha compuesto ya bastante música antes de acometer las obras de este llamado período preparatorio, y así, éstas se encuentran precedidas de un importante trabajo previo que otorga una impronta de madurez a obras catalogadas en Berg como Opus 1, cual es el caso de la *Sonata para piano* que hoy escucharemos, nominalmente en la tonalidad de Si menor y concebida en un único movimiento, que alcanza ya altas cotas de libertad tonal combinadas con una considerable perfección de escritura, patente tanto en la compleja trama contrapuntística como en el rigor entrevisto en el empleo de la variación constante.

No se mostró Webern muy extrovertido en su pro-

ducción, en el tratamiento del piano solista. Contrariamente –como ya vimos– a la importancia pionera y experimental que otorgó Schönberg a este instrumento, Webern, mucho más preocupado en este sentido por el tratamiento vocal, únicamente incluirá en su catálogo una obra pianística que es, no obstante, de considerable importancia, como es el caso de sus *Variaciones Op. 27*, de 1936. Por consiguiente, las restantes obras que completan el presente programa son trabajos independientes en la producción del compositor, sin número de opus, y que van desde dos breves piezas de 1906 (*Movimiento y Movimiento de Sonata. Rondo*), con todas las influencias postrománticas del Webern discípulo de Schönberg, pero con acusadas características webernianas de concisión y claridad expositiva, hasta otras dos microscópicas obras de un período crucial: los años 1924 y 1925, en los que Webern comienza a incorporar a su lenguaje la técnica dodecafónica a partir de sus Tres Lieder populares Opus 17. Estas dos pequeñas (*Pieza Infantil* de 1924 y *Pieza*, de 1925) son dos breves muestras de los primeros escauceos dodecafónicos, elementales y concisos, del Webern que acaba de conocer recientemente el nuevo método.

Finalmente, con las *Variaciones Op. 27* de 1936, se pone de relieve que la realización serial desde el más riguroso contrapunto weberniano, encuentra un cauce ideal en esta forma, la variación, si bien no es este un título que se prodigue en exceso en el catálogo del compositor. Frente a la simplicidad serial de las anteriores piezas, la serie y su tratamiento no aparecen con la misma ingenuidad en la Opus 27, sino en un juego de permanente variación, dentro de un ámbito en el que la interválica serial tiene un papel definitivo que se refuerza por todo un juego de simetrías armónicas y contrapuntísticas. Estructurada la obra en tres movimientos, el primero adopta una forma de lied que da paso a una secuencia de breve duración hasta confluir en el tercero, el más importante y característico, en el que, de una forma explícita aparecerá el tema desarrollado a través de cinco variaciones.

SÉPTIMO CONCIERTO

Con los cuatro Frühe Lieder que abren el concierto de hoy (véase notas al tercer programa), se completa la audición de esta serie de siete canciones compuestas por Alban Berg en su período de juventud. Igualmente, en el texto dedicado al cuarto concierto del presente ciclo, tuvimos ocasión de referirnos a la producción liederística de Webern a través de sus Dos Canciones Op. 8 de 1910 sobre textos de Rilke, y sus *Cuatro Canciones para voz y 13 instrumentos* Op. 13 (1914-18). Tras lo allí expuesto, se nos ofrece hoy la obra inmediatamente anterior en el catálogo del compositor a la última obra, la Op. 13, ya escuchada: los lieder — también cuatro —, de la Op. 12. Esta obra, como decíamos en el programa citado, es la primera de la serie de ocho consecutivas en las que, hasta la Op. 19, Webern emplea la voz como parte integrante y determinante de su obra y, de alguna forma, supone también la aparición de un trabajo de cierta largura en su composición, que abarca los años que van de 1915 a 1917. Bien puede afirmarse que a partir de esta obra se da un cierto replanteamiento de Webern para con su quehacer compositivo, que es trazado de forma más serena tras un período breve, pero denso en avances de su lenguaje, que le ha llevado, en relativamente poco tiempo, a componer desde la Op. 1, de Passacaglia, hasta la Op. 10. Puede afirmarse también aquí, que las tendencias que se observan ya en el tratamiento vocal de Webern en la Op. 8, los Dos Lieder, se acentúan y ganan en madurez a través de la obra que hoy escucharemos, si bien las *Cuatro Canciones* suponen un conjunto en alguna medida heretogéneo y plural tanto musicalmente, como patente desde la elección de los textos por el compositor, y que oscila desde la claridad de la canción popular *Der tag ist vergangen* al tono casi juguetón de *Gleich und gleich* sobre texto de Goethe, pasando por la influencia literaria de Strindberg — importante para Webern —, o la impronta chinesca por

la vía del omnipresente Mahler, con *Die Geheimnisvolle Flöte*, de Li tai Po, sobre la traducción de Bethge.

No es esta pluralidad textual la característica de las *Tres Canciones Op. 25*, sobre poemas de Hildegard Jone (desde que Webern conoció la obra de la escritora, todas sus obras vocales están basadas en sus textos). Esta es ya una obra de madurez (1934), y bien puede afirmarse que tanto esta obra como la *Op. 23*, están entre sus mejores partituras vocales. Separadas del grupo de composición vocal ininterrumpido de la *Op. 12* a la *Op. 19*, con los *Tres Lieder*, Webern se aparta de la pulsión de angustia que había predominado ante todo en las últimas obras de este período (básicamente de las *Op. 16 a 18*), para recobrar una saludable simplicidad y una gran belleza y claridad melódicas.

Con las *Canciones Populares alemanas (Deutsche Volkslieder)* del año 1905, nos encontramos en el primer período como compositor de Schönberg, al que nos hemos referido ya en distintas ocasiones. Obra flanqueada anteriormente por *Noche Transfigurada y Pelleas*, y compuesta de forma paralela al primer cuarteto de cuerda, es importante a la hora de ponernos de manifiesto cómo el pensamiento tonal de Schönberg se encuentra aquí en sus últimos momentos. Basándose en una curiosa variedad de textos que van de Nietzsche a Conradi o Keller, Schönberg desarrolla en estas canciones un trabajo cromático de gran riqueza; la tendencia de sustitución cromática en el esquema diatónico está aquí muy patente ante todo en el terreno melódico, introduciéndose así una dinámica moduladora que, por su constancia, hace olvidar su función tonal de referencia, y si bien algunas canciones como *Der Wanderer o Mädchenlied* conservan un eje y desarrollo tonales, definidos incluso con gran claridad. Los casos de *Alles* o *Lockung*, son un ejemplo de tendencia contraria a la apuntada anteriormente.



Webern por Kokoschka

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

*Nacht**(Carl Hauptman)*

Dämmern Wolken *über* Nacht und Tal,
nebel schweben, Wasser rauschen sacht.
 Nun entschleiert sich's mit einemmal:
 O gib acht! Gib acht!
 Weites Wunderland ist aufgetam.
 Silbern ragen *Berge* traumhaft gross,
 stille *Pfade* silberlicht tal an
 aus verborgnem Schoss;
 und die hehre Welt so traumhaft rein.
 Stummer Buchenbaum am Wege steht
 schatten-schwarz, ein Hauch vom *fernen* Hain
 einsam leise weht.
 Und aus tiefen Grundes Dusterheit
 blinken Lichter *auf* in stummer Nacht.
 Trinke Seele! Trinke Einsamkeit!
 O gib acht! Gib *acht!*

Noche

Pasan las nubes, se entenebrece el valle.
 Nieblas altas, agua serena, rumorosa
 V repentinamente se rasga el velo:
 ¡Cuidado, cuidado!
 Se descubre un país de maravillas
 Plateadas se elevan las cumbres gigantes de ensueño,
 tranquilos senderos de argentada luz recorren los valles
 de vientre escondido;
 y un majestuoso Mundo, de pulcritud ideal.
 En el camino el haya silenciosa, sombra oscura,
 el aliento del lejano bosque
 flota sereno en soledad,
 Y en la oscuridad profunda
 brillan las luces de la muda noche.
 ¡Bebe alma, bebe soledad!
 ¡Cuidado, cuidado!

*Schilflied**(Nikolaus Lenau)*

Auf geheimen *Waldespfade*
schleich' ich gern im Abendschein
an das öde Schilfgestade,
 Mädchen, und gedenke dein.

Wenn sich *dann der* Busch verdüstert,
 rauscht *das* Rohr geheimnisvoll,
 und es klaget und es *flüstert*,
dass ich weinen, weinen soll.

Und ich mein', ich höre wehen
leise deiner Stimme *Klang*,
und im Weiher untergehen
deinen lieblichen Gesang.

Canción del junco

Por caminos secretos del bosque
 me aventuro a gusto a la luz de la luna,
 a la lejana junquera voy,
 niña, para pensar en ti.

Cuando oscurece en la espesura
 las cañas silenciosas me silban al oído,
 gimen al viento y me susurran
 que he de llorar, que he de llorar.

Y a lo lejos creo oír
 el sonido de tu voz
 y cómo se hunde en el estanque
 tu dulce canto.

Liebesode

(*Otto Erich Hartleben*)

im Arm *der* Liebe *schlafen* wir selig ein.
 Am *offnen* Fenster lauschte der *Sommerwind*,
und unsrer Atemzüge Frieden trug er
 hinaus in die *helle* *Mondnacht*.
Und aus dem Garten tastete zagend sich
 ein Rosendujt *an* unserer *Liebe*
Bett und *gab* uns *wundervolle* *Träume*,
Träume des Rausches, so reich *an* Sehnsucht.

Oda de amor

En brazos del amor durmamos felices,
 por la ventana abierta nos escuchaba la brisa del verano
 y transmitía la paz de nuestros suspiros
 a la noche de luna clara.
 Y del jardín se desprendía indeciso
 el perfume de las rosas,
 y regalándonos maravillosos sueños,
 sueños de embriaguez rica en deseos.

Sommerlage
(Paul Hohenberg)

Nun ziehen Tage über die Weit,
gesandt aus blauer Ewigkeit,
im Sommerwind *verweht die Zeit*.
Nun *windet* nächstens der Herr
Sternenkränze mit seliger
Hand über Wander und Wunderland.
O Herz, was kann in diesen
Tagen dein hellstes Wanderlied denn
sagen von deiner *tiefen, tiefen Lust*:
Im wiesensang verstummt die
Brust, nun schweigt das Wort, wo Bild um Bild
zu dir zieht und dich ganz erfüllt.

Días de verano

Pasan los días por el Mundo,
enviados de la azul Eternidad,
con el viento de verano escapa el tiempo.
Por las noches trenza el Señor
coronas de estrellas con mano santa
sobre los caminantes y el país de los ensueños.
Oh corazón, qué puede decir en estos
días la más clara canción errante
de tu profunda, profunda alegría:
Ante la canción del campo enmudece el pecho,
se silencia la palabra, imagen a imagen,
van hacia tí y te llenan plenamente.

Vier Lieder, Op. 12

I
Der Tag ist vergangen
(Hans Bethge)

Der Tag ist vergangen,
die Nacht ist schon hier,
gute Nacht, o Maria,
bleib ewig bei mir.
Der Tag ist vergangen,
die Nacht kommt herzu,
gib auch den Verstorbnen
die ewige Ruh.

II

Die geheimnisvolle Flöte
(Hans Bethge)

An einem Abend,
da die Blumen dufteten
und alle Blätter an den Bäumen,
trug der Wind mir das Lied einer entfernten Flöte zu.
Da schnitt ich einen Weidenzweig vom Strauche,
und mein Lied flog, Antwort gebend,
durch die blühende Nacht.
Seit jenem Abend hören,
wenn die Erde schläft,
die Vögel ein Gespräch in ihrer Sprache.

III

Schien mir's als ich sah die Sonne
(August Strindberg)

Schien mir's, als ich sah die Sonne,
dass ich schaute den Verborgnen;
jeder Mensch genießt die Werke.
selig der das Gute übet.
Für die Zornestat, die du verübtest.
büsse nicht mit Bosheit:
tröste den, den du betrübtest.
gütig, und es wird dir frommen.
Der nur fürchtet, der sich hat vergangen:
gut ist schuldlos leben.

IV

Gleich und Gleich
(J. W. Goethe)

Ein Blumenglöckchen vom Boden hervor
war früh gesproset in lieblichem Flor:
da kam ein Bienchen und naschte fein:
Die müssen wohl beide für einander sein.

Cuatro lieder, Op. 12

I

El día se marcha

El día se marcha,
la noche ya está aquí.
Buenas noches, María,
quédate siempre conmigo.
El día se marcha,
viene la noche.
Concede también a los muertos
también el descanso eterno.

II**La flauta encantada**

Cierta tarde,
 mientras la brisa mecía
 el perfume de los árboles y de las flores,
 el viento me trajo la melodía
 de una flauta en la lejanía.
 Corté una rama de un arbusto,
 y mi melodía, como una respuesta,
 surcó la noche perfumada.
 Desde aquella noche,
 mientras la tierra duerme,
 oyen los pájaros una conversación
 en su propio idioma.

III**Mientras miraba al sol**

Mientras miraba al sol me pareció
 que podía contemplar a Aquel que está oculto.
 Todos los hombres disfrutaban de sus obras;
 bendito aquél que hace el bien.
 No te arrepientas con ruindad
 del acto maligno que cometiste.
 Consuela con bondad a quien ofendiste,
 V te sentirás mejor.
 Sólo teme aquél que ha pecado;
 es maravilloso sentirse en paz.

IV**La una para la otra**

En una temprana floración
 había brotado una campanilla.
 Enseguida vino una abeja y la succionó:
 ¡Estaban hecha la una para la otra!

Drei Lieder, Op. 25
 (Hildegard Jone)

I

Wie bin ich froh!
 noch einmal wird mir alles grün
 und leuchtet so!
 noch überblühn die Blumen mir die Welt!
 noch einmal bin ich ganz ins Werden hingesteilt
 und bin *auf* Erden.

II

Des Herzens Purpurvogel *fliegt* durch *Nacht*.
 Der Augen Falter, *die im Hellen* gaukeln,
 sind *ihm voraus*, wenn sie im Tage schaukeln.
Und doch ist er's der sie ans Ziel gebracht.
 Sie ruhen o/t, die bald sich neu erheben
 zu neuem Flug Doch rastet endlich er
 am Ast *des Todes*, *müd* und *flügelschwer*,
 dann müssen sie zum letzten Blick *verheben*.

III

Sterne, *ihr silbernen Bienen*
 der Nacht um *die Blume* der *Liebe!*
Wahrlich, der Honig aus *ihr*
 hängt schimmernd an Euch.
 Lasset ihn *tropfen ins Herz*,
in die goldene Wabe,
füllet sie an bis zum Rand.
Ach, schon tropfet sie über,
 selig und bis ans Ende mit
 ewiger Süsse durchtränkt.

Tres Heder, Op. 25

I

¡Qué feliz soy!
 De nuevo, todo reverdece,
 ¡todo brilla tan luminoso!
 ¡De nuevo, las flores alfombran la tierra!
 De nuevo siento que todo fluye
 y que soy de la tierra.

II

El pájaro de púrpura del corazón vuela a través de la noche.
 Las mariposas de los ojos, que revolotean en la claridad,
 se le adelantan, cuando se mecen durante el día.
 Y, sin embargo, es él quien las conduce a su último destino.
 A veces, ellas descansan, levantándose pronto para emprender
 un nuevo vuelo. Finalmente, el pájaro se posa
 sobre las ramas de la muerte, agotado y alicaído;
 entonces ellas revolotean desesperadas hacia la última
 mirada de muerte.

III

Estrellas, abejas plateadas
 de la noche, sobre la flor del amor;
 la miel de esta flor pende resplandeciente sobre vosotras.
 dejadla gotear en el corazón,
 en el panal de oro;
 llenadlo a rebosar.
 Sí, que se desborde,
 radiante, hasta el final,
 impregnado de una dulzura eterna.

Der Mai tritt ein mit Freuden
(Populär 1545)

Der Mai tritt ein mit Freuden,
 hinfährt *der Winter kalt;*
 die Blümlein *auf der Heiden*
 blühen gar *mannigfalt.*

Ein edles Röslein *zarte*
 von roten Farben schön
 blüht in meins Herzens Garten:
für all Blümlein ichs krön.

Für Silber und rot Golde
für Perlen, Edelstein
 bin *ich* dem Röslein holde,
 nichts Liebbers mag mir sein.

Ach Röslein, sei mein Wegewart,
 freundlichen *ich* dich bitt;
mein holderstock zu aller Fahrt,
 dazu Vergissmeinnicht!

Llega mayo con alegrías

Llega mayo con alegrías,
 ya se aleja el frío invierno;
 las florecillas del brezo,
 florecen de mil maneras.

Una noble y fina rosa
 bella, vestida de rojo
 florece en mi corazón;
 la coronó ante todas.

Con plata, con oro y perlas
 con muchas piedras preciosas
 comparo mi rosa roja
 no hay nada que yo más quiera.

¡Ay! Rosa, serás mi guía,
 te lo pido con amor;
 sé siempre mi acompañante,
 con el pensamiento flor.

Es gingen zwei Gespielen gut
(Populär, 1540)

Es gingen zwei Gespielen gut
 wohl übr ein Au, war grüne;
 die eine *führt ein* frischen Mut,
 die andre trauret sehre.

«Gespiele, liebste Gespiele.mein,
was irarest du so *sehre?*»

«Wir zwei, wir han ein Knaben lieb;
draus *könn'n* wir uns nit teilen».

«Und han wir zwei ein Knaben lieb,
hilf Gott, was soll draus werden?
So nimm du meines Vaters Gut
dazu *mein* Bruder zu *eigen!*»

Der Knab untr einer Linden stund,
er hört der Red *ein Ende*.

«Hilf, reicher Christ im Himmel hoch,
zu *welcher* soll *ich* mich wenden?

Ich will die Reiche fahren *jan*,
will *bhalten* die Sauberliche.
Wir zwei, wir sind noch jung und stark,
gross Gut *wolln* wir erwerben.»

Gab ihr von Gold ein Ringelein
an ihr schneeweissen *Hände*:
«Sieh da, du /eins brauns Mägdelein,
von dir will ich nit wenden.»

Iban dos amigas

Caminan las dos amigas,
por una verde pradera,
una, contenta, sonríe,
la otra muestra su tristeza.

«¡Amiga, querida amiga!
¿por qué estás tan triste? Di.»
«Al mismo doncel amamos,
y no le podemos compartir.»

«Si las dos a uno queremos
¡ay, Dios nuestro, ayúdanos!
Toma tú con él mi hermano
caudales que heredará.»

El mancebo bajo el tilo,
escuchó la confesión.
«Dios que estás en el cielo
¿a quién he de elegir yo?

Dejaré marchar a la más rica,
con la más pura me quedaré.
Somos jóvenes y fuertes,
la suerte nos será fiel».

Y puso un anillo de oro
en la mano de azucena.
«Nunca me he de separar
de tí, mi moza morena.»

Mein Herz ist mir gemenget

*Mein Herz ist mir gemenget,
aus Lieb und Leid gemischt,
Untreu mich hart bedränget,
dass mir mein Freud erlischt.
Ich weiss nicht, ob hin oder her,
wie ichs auch kehr,
so tut mich Trauren quälen.*

*/e längr je mehr bin ich verirrt
und kann es nicht abwenden;
ich weiss nicht, was sie also stört,
ihr Freundschaft gar zu enden.
Das zeigte ihr Gebaren klar,
so schwer mirs war;
sie will mir untreu werden.*

*Gar zornig kehrt sie mir den Rück,
ihr Freundschaft muss ich meiden.
Wär ich so stark als d'Prager Bruck,
ich könnt es nicht erleiden.
ihr Untreu gibt mir wenig Freud;
ach kam die Zeit,
dass ich kann solches rächen!*

Mi corazón está encogido

*Mi corazón está encogido
de amor y de sufrimiento.
Tú, infidelidad, me cercas,
y se extingue mi alegría.
No sé si aquí o allí,
cómo volverlo,
la angustia me tortura.*

*Más y más perdido estoy
y no lo puedo impedir.
Aún no sé por qué le importa
terminar nuestra amistad,
no sé lo que se lo impide.
Clarísima muestra tengo,
de que quiere serme infiel.*

*Con enojo me da la espalda.
He de evitar su amistad.
Soportarlo no podría
aunque fuera tan fuerte como el puente de Praga.
Poca alegría me depara su deslealtad;
¡se acercará el tiempo
de la venganza!*

Mein Herz in steten Treuen
(Populär, Siglo XV)

*Mein Herz in steten Treuen,
voll Hoffnung auf sie was,
da sie mein Freud tut neuen
heut und je länger je bass.*

*Ihr Lieb hat mich umfängen,
wohin ich mich auch kehrt;
nach ihr steht mein Verlangen;
all Sorge war vergangen,
hätt sie mir Gunst gewährt.*

*So bin ich sehr verführet
durch ihre kJugen Wort,
mein Herz ohn Zweifel spüret,
dass sie die Wahrheit spart.*

*Zu mir ohn mein Verschulden,
zwar ich es nie gedacht;
es kommt von fremden Schulden,
sollt ich Ungnade dulden,
ich hätt's in Kleiner Acht.*

*Wie sie mir tat versprechen
mit ihrem roten Mund,
wollt sie ihr Lieb nit schwächen;
das tat sie wieder kund.*

*Darnach steht mein Beginnen
und auch mein steter Mut;
ich hoff, mir solls gelingen,
die Zeit wohl hinzubringen,
bie sie mein's Willen tut.*

Mi corazón siempre fiel

Mi corazón siempre fiel
pleno de esperanza en ella
que renueva hoy mi alegría,
cuanto más tiempo mejor.

Me ha aprisionado su amor;
allá donde fuere,
mis ansias van tras ella;
todos mis pesares acabarán
de otorgarme ella su favor.

Tan seducido estoy
por prudentes palabras,
que mi corazón siente seguro,
que me ahorra la verdad.

Y de venirme a mí sin culpa mía,
aunque nunca pensara en culpa ajena,
de caer en desgracia
poca importancia le daría.

Me prometieron
sus labios rojos,
que no se debilitaría su amor,
y así lo volvió a proclamar.

De aquí mis esperanzas
y constante valentía,
espero conseguir
pasado el tiempo
que mi voluntad siga.

Lieder, Op. 6

Alies

(R. *Dehmel*)

*Lass uns noch die Nacht erwarten,
bis wir alle Sterne sehn;
falt die Hände in den harten
Steigen, durch den stillen Garten
geth das Heimweh auf den Zehn.
Geht und holt die Anemone,
die du einst ans Herzchen drücktest,
geht umklungen von dem Tone
einst des Baums, aus dessen Krone
du dein erstes Fernweh pflücktest.
Und du schüttelst aus den Haaren,
was dir an der Seele frisst,
selig Kind mit dreissig fahren,
Alles sollst du noch erfahren,
Alles, was dir heilsam ist.*

Todo

Esperemos la noche
hasta completar las estrellas.
Juntemos las manos en los duros escalones
del silencioso jardín.
La nostalgia va de puntillas.
Vé y coge la anémona
que una vez acercaste al corazón,
y va abrazada al sonido.
Una vez, de la corona del árbol
cortaste tu primera nostalgia.
Y te sacudes del pelo
lo que te devora el alma
adorable niño treintañero,
todavía has de aprender
lo que para tí sea provechoso.

Mädchenlied
(P. Renner)

*Ach, wenn es nun die Mutter wüsst',
wie du so wild mich hast geküsst,
sie würde beten ohne Ende,
dass Gott der Herr das Unglück wende.
Und wenn das mein Herr Bruder wüsst',
wie du so wild mich hast geküsst,
er eilte wohl mit Windesschneije
und schlüge dich tot auf der Stelle.
Doch wenn es meine Schwester wüsst',
wie du so wild mich hast geküsst,
auch ihr Herz würde in Sehnsucht schlagen
und Glück und Sünde gerne tragen.*

Canción de niña

¡Oh! si supiese mi madre
de qué manera me has besado,
rezaría sin fin
pidiendo a Dios que desviara la desgracia.
Y si supiese mi hermano,
de qué manera me has besado,
iría raudo con el viento,
y te mataría.
Pero si supiese mi hermana
de qué manera me has besado,
también su corazón latiría de ansiedad,
felicidad y pecado.

Verlassen
(H. Conradi)

*Im Morgengrauen schritt ich fort
Nebel lag in den Gassen...
In Qualen war mir das Herz verdorrt
die Lippe sprach kein Abschiedswort
sie stöhnte nur leise: Verlassen,
Verlassen. Kennst du das Marterwort?
Das frisst wie verruchte Schande!
in Qualen war mir das Herz verdorrt.

im Morgengrauen ging ich fort
hinaus in die dämmernden Lande!
Entgegen dem jungen Maientag:
das war ein seltsam Passen!
Mählich wurde die Welt nun wach
Was war mir der prangende Frühlingstag!
Ich stöhnte nur leise: Verlassen!*

Abandonado

Al amanecer me fui,
 había niebla en las callejas...
 Mi corazón está envuelto en la tortura.
 Los labios no decían adiós,
 sólo decían: abandonado.
 Abandonado. Conoces esa palabra de martirio.
 Infortunio que devora.
 Mi corazón está envuelto en la tortura.

Al amanecer me fui
 fuera, ¡al campo que alboreaba!
 Al encuentro del joven día de Mayo;
 ¡raro encuentro!
 ¡Qué lentamente despierta el Mundo!
 ¡Qué espléndido día de primavera!
 Gemía en silencio: ¡Abandonado!

Ghasel (G. Keller)

*Ich halte dich in meinem Arm,
 du hältst die Rose zart,
 und eine junge Biene tief
 in sich die Rose hält.
 So reihen wir uns perlenhaft
 an einer Lebensschnur,
 so /reun wir uns, wie Blatt an Blatt
 sich an der Rose schart.
 Und glüht mein Kuss auf deinem Mund,
 so zuckt die Flammenspur
 bis in der Biene Herz,
 das sich dem Kelch der Rose paart.*

Ghasel

Te tengo en mis brazos,
 tu tienes en la mano la fina rosa,
 y, al fondo, una joven abeja,
 aguarda a la rosa.
 Así ensartamos, como perlas,
 el hilo de la vida,
 nos alegra ver como, hoja a hoja,
 se hace la rosa.
 Y hierve mi beso sobre tu boca,
 y salta la chispa
 hasta el corazón de la abeja,
 que empareja con el cáliz de la rosa.

Lockung

(K. Ar am)

Komm, Komm mit nur einen Schritt!
Hab schon gegessen, will dich nicht fressen,
 komm, komm mit nur einen Schritt.
 Komm, komm, mit noch einen Schritt.
Kaum zwei Zehen weit noch zu gehen
 bis zu dem Häuschen, komm, mein Mäuschen,
Ei sieh da, da sind wir ja!
Hier in dem Eckchen, pst nur kein Schreckchen,
wie gJiih'n deine Bäckchen,
jetzt hilft kein Schrein, mein bist du, mein!

Tentación

¡Ven, ven con un solo paso!
 Ya he comido, no quiero devorarte.
 Ven, ven con un solo paso.
 Ven, ven con un solo paso.
 Ni dos pasitos,
 hasta la casita, ven mi ratoncito.
 Ay, mira ya hemos llegado.
 Aquí en el rinconcito, pst, no te asustes.
 Cómo hierven tus mejillitas.
 Ahora no te sirve gritar, eres mío, mío.

Der Wanderer
 (F. Nietzsche)

Es geht ein Wanderer durch die Nacht
mit gutem Schritt; und krummes Thal und lange Höhn
er nimmt sie mit.
Die Nacht ist schön
er schreitet zu und steht nicht still,
weiss nicht, wohin sein Weg noch will.
Da singt ein Vogel durch die Nacht.
«Ach Vogel, was hast du gemacht!
 Was hemmst du meinen Sinn und Fuss
 und giessesst süssen Herz Verdruss
 ins Ohr mir, dass ich stehen muss
 und lauschen muss
was lockst du mich mit Ton und Gruss?»
Der gute Vogel schweigt und spricht:
Nein, Wanderer, nein! Dich lock ich nicht
mit dem Getön.
Ein Weibchen lock ich von den Höh'n
 was geht's dich an?
Allein ist mir die Nacht nicht schön
 was genht's dich an?
 Denn du sollst geh'n
 und nimmer, nimmer stille stehn!
 Was stehst du noch?

Was íhat mein Flótenlied dir an,
du Wandersmann?
 Der gute Voge] schwieg und sann:
 Was *that* mein Flótenlied ihm an?
 Was stehl er noch?
 Der arme, *arme* Wandersmann!

El caminante

Iba un caminante a través de la noche
 a buen paso; el torcido valle y las grandes cimas
 quedaban atrás.
 La noche es bella
 aligera el paso, no se detiene,
 no sabe a dónde quiere ir su camino.
 Pero, canta un pájaro en la noche.
 «¡Oh! Pájaro ¿qué has hecho?
 ¿Por qué entorpeces mis sentidos y mis pies
 y riegas esa dulce inquietud en mi corazón
 y en mi oído, y haces que pare
 para escucharte?
 ¿Por qué me atraes con tus trinos?»
 El buen pájaro calla y responde:
 «No caminante, no, no era para ti
 mi canto.
 Tentaba a la hembra desde las alturas
 ¿qué te importa a ti?
 Estando solo, la noche no me parece bella.
 Vete, pues
 nunca, nunca pararás.
 ¿Por qué sigues aquí?
 ¿Qué te hizo mi canción, caminante?»
 El buen pájaro calla y piensa:
 «¿Cómo le hechizó mi canto? ¿Por qué sigue parado?
 ¡Pobre, pobre caminante!»

OCTAVO CONCIERTO

Se plantea hoy, cerrando el presente ciclo dedicado a Antón Webern y su tiempo, un último concierto dedicado a glosar la obra de algunos de los compositores españoles tentados o influenciados en su obra, total o parcialmente, por el nuevo mundo, técnico y estético, que la Escuela de Viena había comenzado a proponer como alternativa muy poco después de comenzar el siglo XX. Influencia que, aunque con retraso en nuestro país, tuvo lugar finalmente asumiendo unas características estéticamente plurales, como plurales fueron las tendencias de los integrantes del grupo vienés que, aun conformándose con el nombre de Escuela, supo hacer manifestación de un liberalismo que, posteriormente, y no por su influencia directa, se convertiría para determinados círculos en una dogmática tan acaparadora como excluyente.

En España, por consiguiente, será la llamada *Generación Musical del 27*, desde individualidades muy concretas, la que asuma el testigo de la vanguardia y se lance, paulatinamente, a unas aguas tan procelosas como auspiciadoras de unas perspectivas casi nihilistas de desarrollo nacional. No tiene así nada de extraño, al margen de las circunstancias políticas, el que Roberto Gerhard, el único español discípulo directo de Schonberg, viviera en Inglaterra, se nacionalizara británico y, por consiguiente, su obra sea asumida como propia por aquel país donde, por otra parte, se encuentra editada.

Joaquín Homs, discípulo de Gerhard, fue en muchos sentidos de una formación anterior considerablemente autodidacta, y si bien a partir de 1936 introduce en su obra la utilización de series dodecafónicas, lo hará sin que éstas asuman una función estructural, utilizando sólo a partir de 1953 esta técnica ya de una forma integral, y mucho más ligada a Webern que a Schonberg, el maestro de su maestro Gerhard. La obra de Homs que hoy escucharemos es el *Trío para clarinete, violín y*

piano, compuesta en 1974, y concebida en un solo movimiento que se articula en cuatro secciones contrastantes, bien por su carácter expresivo, su estructura, su tempo, o su textura instrumental, partiendo en su composición de una rigurosa aplicación serial-dodecafónica.

Rodolfo Halffter (1900), también autodidacta en gran medida, llevará a cabo la definitiva evolución de su lenguaje tras su exilio mejicano en 1939, intentando y consiguiendo en su obra una afortunada síntesis entre los elementos de una vanguardia de la que supo ser receptor activo, con las esencias hondas de lo español como realidad cultural. Como Homs, incorporará el lenguaje serial en su obra a partir de 1953, y el *Capricho para violín y piano*, encargo de la Academia de Artes mejicana, finalizado en 1978, se trata de una página de gran virtuosismo violinístico y de una escritura muy depurada estilísticamente en la que sorprende, además del tratamiento instrumental, una profundización formal donde cada sonido, cada giro, responde a una estructura de combinaciones contrastantes en la dinámica y en el ritmo.

No es tampoco casual en este concierto la presencia de Josep Soler. Nacido en 1935, y adscrito por tanto como uno de los más jóvenes de la Generación del 51, su ligazón con la estética y la técnica de la Escuela de Viena, a través sobre todo de la impronta de Berg y de una asunción largamente mantenida de la técnica serial, nos aparece en este concierto con la *Doble Fuga, Gige, Allemande y Aria*, para violín, clarinete y piano, desarrollando en ella un trabajo muy personal, que se liga a una también mantenida preocupación del autor por la problemática contrapuntística.

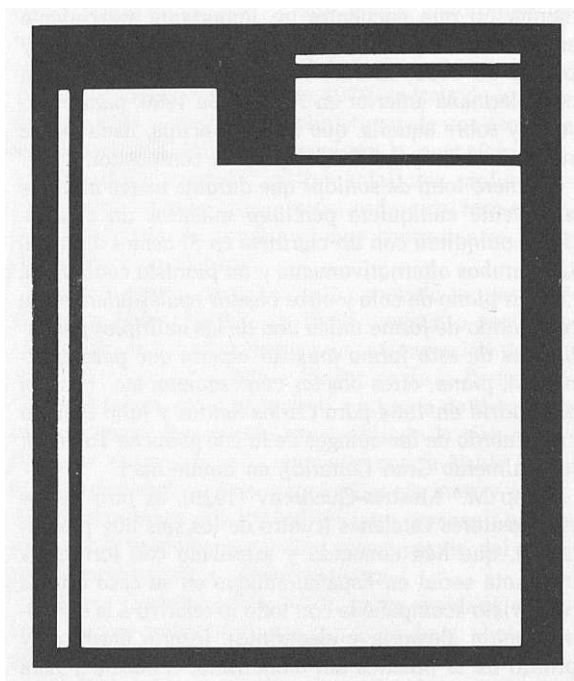
Roberto Gerhard (1896-1970), ya ha quedado apuntado, es, por contacto directo con Schönberg, el compositor español más pioneramente ligado a la experiencia serial dodecafónica. A diferencia de Homs o de Rodolfo Halffter, su formación, menos autodidacta que la de aquéllos, conoce el magisterio directo y sorprendentemente plural de Granados, Pedrell, y Schönberg en Viena y Berlín. Compositor dotado de una pulsión expresionista considerable y que, de forma similar a lo que ocurre con Rodolfo Halffter, no renuncia en su obra a la raíz española, su trabajo serial es de una gran flexibilidad y riqueza que le evoca a diversos resultados. En este sentido, sus piezas camerísticas sujetas a la denominación de los signos del Zodíaco, son un admirable ejemplo de lo que ha sido llamado en Gerhard su expresionismo mágico, de base muy lírica y abierta, que se liga muy bien con las tendencias com-

positivas, más desprejuiciadas, vigentes en los últimos años.

El heterodoxo Juan Hidalgo (1927), supone en el presente programa, dedicado a la influencia de la Escuela de Viena en España, un encaje tan musicalmente interesante como alejado de la mayor o menor fidelidad serial de los compositores aquí presentados. Hidalgo, figura insustituible al hablar de la vanguardia española, y no sólo musical, asume en dos interesantes obras correspondientes a los años cincuenta: *Ukanga y Kaurga*, un serialismo tan integral como posteriormente abandonado por la vía de una sugestiva experimentación que encuentra un importante antecedente en la obra de John Cage. *Aulaga 21* para clarinete y piano, de 1965, la obra hoy presentada, conoce una obra hermana anterior en *Aulaga*, de 1960, para piano sólo, y sobre aquélla, que hoy nos ocupa, nada puede sustituir a las palabras del propios compositor:

Número total de sonidos que durante nueve minutos un oyente cualquiera percibirá mientras un clarinetista cualquiera con un clarinete en Si bemol o uno en La o ambos alternativamente y un pianista cualquiera, con un piano de cola y otros objetos cualesquiera estén realizando de forma única una de las múltiples posibilidades de esta forma musical abierta que para clarinete(s), piano, otros objetos cualesquiera, etc., concebí en Madrid en 1964 para Carlos Santos y Julio Pañella en recuerdo de las aulagas de la isla guanche Tamaran (actualmente Gran Canaria), en donde nací.

Josep M.^a Mestres-Quadreny (1929), es otro de los compositores catalanes (cuatro de los seis hoy presentados), que han conocido y asimilado con fortuna la impronta serial en España, aunque en su caso ésta se haya visto acompañada con todo lo relativo a la experimentación aleatoria y electrónica. Inserto desde muy pronto en la práctica del atonalismo, conocerá y hará suyo muy pronto el serialismo weberniano, que se acompaña, en su caso, de importantes inquietudes de orden estético y musical presentes en toda su producción. La obra de Mestres hoy presentada, el *Trío* para clarinete, violín y piano, está compuesta en 1979, y su concepción parte de un único movimiento compuesto de tres fragmentos claramente diferenciados y enlazados entre sí, de los que el último, desde la alusión, pretende ser un homenaje a Bartok.



PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Eulàlia Solé

Nacida en Barcelona, estudia en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, cursando la especialidad de Piano con Pere Vallribera. A los catorce años da su primer recital, y a los quince actúa como solista en las Variations Symphoniques de César Franck, y en el Concierto número 3 de Beethoven.

En París, con una beca de la Fundación Juan March, trabaja durante tres años bajo la dirección de Christian Sénart y posteriormente estudia con Alicia de Larrocha y con Wilhelm Kempff. Después, invitada por María Tipo, reside un año en Florencia para perfeccionarse artísticamente, y se diploma de Piano en el Conservatorio Luigi Cherubini. Vuelta a París, trabaja en el Conservatoire Européen, alcanzando el Diploma Europeo, con el Primer Premio, por unanimidad del Jurado.

Ha actuado en diversos países europeos (Francia, Italia, Bélgica, Portugal, Holanda, Yugoslavia), y grabado para la Radio y la Televisión de Francia, Bélgica, Inglaterra, Yugoslavia y España. Asimismo, ha registrado tres LP con música de Granados (integral de Goyescas), Webern (integral de la obra para piano) y Chopin (Préludes, obra completa), en Francia y España.

SEGUNDO CONCIERTO

Cuarteto Hispánico Numen

En el invierno de 1978 se produce la fusión de miembros de sendos cuartetos disueltos, el Hispánico y el Numen; en su actual formación, y en sus cinco años de existencia, el Cuarto Hispánico Numen ha realizado numerosos conciertos, cubriendo prácticamente toda la geografía española.

El cuarteto se empeña en dar a conocer, además del repertorio universal, obras desconocidas de compositores españoles injustamente olvidadas. Fue escogido en la primavera de 1980 para brindar al público de Madrid un ciclo de cuatro conciertos sobre *La evolución del Cuarteto de Cuerda*, comprendiendo obras desde Haydn hasta Bartók en la Fundación Juan March; también ha realizado varias grabaciones públicas para Radio Nacional de España.

El primer disco grabado por el Cuarteto, con sendas obras de Emanuel Canales, mereció un premio del Mi-

nisterio de Cultura, y abrió el camino para actuaciones del conjunto en el extranjero. En 1982 se constituyó en Madrid la Asociación Española de Música de Cámara, cuya programación se basa, inicialmente, en la actuación del Cuarteto y de sus integrantes, en formaciones diferentes.

El Cuarteto Hispánico Numen es una agrupación totalmente independiente, cuyos integrantes, además de dedicar sus mejores esfuerzos al cultivo de la música de cámara, llevan a cabo la enseñanza de sus respectivos instrumentos en diferentes centros docentes del país.

El Cuarteto Hispánico Numen está formado por:

Polina Kotliarskaya, violín.

Francisco Javier Comesaña, violín.

Juan Krakenberger, viola

José María Redondo, violoncello.

TERCER CONCIERTO

Ana Higuera

Estudia en Madrid con Lola Rodríguez Aragón, obteniendo al terminar los estudios el Primer Premio y el Premio Lucrecia Arana del Conservatorio de Madrid y el Primer Premio de los teatros líricos de Francia, en el Concurso Internacional de Canto de Toulouse. En España actúa con las primeras orquestas y en los más importantes festivales: Granada, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Música de Cámara de Segovia, Opera de Madrid, Barcelona, Vigo, La Coruña, Sevilla, Mundial de la SIMC, etc. Actúa en los Festivales Internacionales de Salzburgo, Wiesbaden, Bach-Oxford, Bienales de Música Contemporánea de Venecia, Festwochen de Viena, Gulbenkian, Lisboa, Amsterdam, etc., Desde 1970 hasta 1974 está contratada por la Opera del Estado de Viena para actuar en sus Teatro Nacionales Staatsoper y Volksooper, como primera soprano coloratura, alternando esta actividad con actuaciones como artista invitada en diversos teatros de ópera y salas de concierto de Alemania, Austria, Suiza, Italia, Holanda, etc, que tiene programadas continuar. Desde 1970 forma parte, en calidad de miembro estable, del Clemencic Consort Música Antigua de Viena. En 1978 es nombrada catedrático numerario de Canto en la Escuela Superior de Canto de Madrid. Recientemente ha impartido clase de Repertorio Español de Canto en el XXIII Curso Internacional de Música en Compostela.

Félix Lavilla

Nace en Pamplona, cursando sus estudios de música en San Sebastián y posteriormente en Madrid, donde estudia composición con Joaquín Turina y virtuosismo de piano con José Cubiles, siendo galardonado con el Primer Premio Extraordinario.

Empieza una brillante carrera como concertista, dedicándose más tarde casi exclusivamente a la música de cámara y en especial con cantantes. Alterna esta actividad con la composición y la dirección de orquesta.

Participa en giras mundiales y en Festivales Internacionales, como: Aix en Provence, Glynderbourne, Edimburgo, Salzburgo, Festwochen de Viena, Lucerna, siendo colaborador habitual de artistas como Teresa Berganza, Victoria de los Angeles, Pilar Lorengar, Jessy Normann, Cario Bergonzi.

Realiza numerosas grabaciones discográficas en Deutsche Grammophon, Decca, La Voz de su Amo, Columbia.

Desde 1979 es catedrático de repertorio estilístico vocal de la Escuela Superior de Canto de Madrid.

Dentro de su faceta docente ha impartido clases magistrales en Europa y Estados Unidos de América.

Acaba de regresar de hacer una gira acompañando a Jessy Normann, por Inglaterra y Austria.

CUARTO CONCIERTO

Ensemble «die reihe»

El conjunto «die reihe» fue fundado en 1958 por Kurt Schwertsik y Friedrich Cerha, para dar a la música nueva un foro permanente en la vida musical vienesa. Sus programas recogen especialmente obras de música de cámara de todos los estilos desde principios de siglo. La escuela vienesa ocupa lugar preferente junto con obras características, a partir de 1945.

Además de sus conciertos en Viena, el conjunto ha intervenido en importantes instituciones y festivales de Europa y América como los Festivales de Salzburgo, Semana de Viena, Semana de Berlín, Festival Holandés, Temporada de Otoño de Varsovia, Temporada de Otoño de Estiria, Bienal de Venecia y de Zagreb, Música Viva de Munich, Música del Tiempo en Colonia, Nueva Opera de Hamburgo, Ñutida Musik de Estocolmo, Academia Filarmónica de Roma, además de giras por Estados Unidos.

Friedrich Cerha

Nació en Viena, estudió en la Academia de Música (Violín, Composición, Educación Musical) y en la Universidad (Ciencias de la Música, Germanística, Filosofía). En 1958 fundó «die reihe». En 1959 fue nombrado profesor de la Escuela Superior de Música de Viena. A partir de 1960, ha sido contratado repetidamente como director (conjuntos, orquestas, óperas), habiendo obtenido fama como intérprete de la música de nuestro siglo, especialmente de las obras de Schönberg, Berg y Webern. Se le debe la producción del tercer acto de la ópera «Lulú» de Alban Berg. Ha recibido numerosos encargos de composición y prestigiosos premios. Además de obras para Solistas, Coro, Cámara y Orquesta, tiene en su haber algunas obras de escena importantes, como: «Spiegel», «Netzwerk», «Baal» (según textos de Brecht) estrenada en 1981 en el Festival de Salzburgo.

QUINTO Y SEXTO CONCIERTOS

Pedro Espinosa

Es natural de Gáldar, Gran Canaria. Ha actuado como solista en los Festivales Internacionales de Darmstadt, Granada y en las Bienales de París y Venecia. Ha sido intérprete de los estrenos absolutos del Concierto de Larrauri, con la Orquesta Sinfónica de Bilbao (1975) y del Concierto de González Acilu, con la Orquesta de RTVE (1978) y de las primeras audiciones españolas de los «Pájaros exóticos» de Messiaen, con la Orquesta Nacional (1963); del «Primer Concierto», de Bartok, con la Orquesta de TVE (1967); de las «Tres Liturgias sobre la presencia divina», de Messiaen, con la Orquesta Sinfónica de Madrid.(1963); de la «Sonata para dos pianos y percusión» de Bartok (1955), de las «Segunda» (1961) y «Tercera» (1967) «Sonatas», de Boulez; de la «Sonata Concord», de Ivés (1974); de la «Klavierstück VI», de Stockhausen (1972); de la integral de la obra para piano, de Schönberg, Berg y Webern (1956), etc.

En 1956 obtuvo el Premio Kranichstein del Kranichsteiner Musikinstitut de Darmstadt. En 1967 colaboró con Theodor W. Adorno en una conferencia-concierto con las Klavierstücke de Stockhausen, para las emisoras de radio alemanas. Con ocasión de una exposición monográfica de Rachemberg, dio un concierto en el Stadelijck Museum de Amsterdam, en 1968.

Graba frecuentemente para las principales emisoras

de radio europeas, y ha realizado grabaciones discográficas en Alemania y en España. Ha impartido cursos de interpretación en los Conservatorios de Lyon, Freiburg y Ginebra.

Especial interés han tenido sus conciertos con la integral de las Klavierstücke de Stockhausen (1972), con la integral de la obra pianística de la nueva «Escuela de Viena» con motivo del centenario de Schönberg (1974), los conmemorativos del centenario de Ivés, con la «Sonata Concord» (1974), y los conmemorativos del centenario de Ricardo Viñes (1975). Los más calificados compositores españoles de vanguardia le han dedicado sus obras para piano.

En 1975 la Academia Ravel le señala como uno de los tres intérpretes más destacados del «Concierto para la mano izquierda». En 1980 da la primera audición íntegra de la «Música callada», de Mompou.

SEPTIMO CONCIERTO

Josefina Cubeiro

Nació en La Coruña y realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Córdoba, donde obtuvo Premio Extraordinario Fin de Carrera en canto, piano y música de cámara.

Para ampliar sus estudios se trasladó primero a Madrid con la célebre cantante Consuelo Rubio, y más tarde a París, becada por la Fundación Juan March y el Gobierno francés, donde estudió con Pierre Bernac.

Cursa, además, estudios de Musicología, Armonía y Clavicémbalo en el Real Conservatorio de Madrid, con el padre Samuel Rubio, Antonio Barrera y Genoveva Gálvez, respectivamente. En la Hochschule Mozarteum, en Salzburgo, perfecciona su repertorio de óperas de Mozart y su puesta en escena con los maestros Rita Streich, Alexander Paulmüller y Robert Pflanzl.

Interviene en varios concursos internacionales de canto, obteniendo Primeras Medallas de Munich, Toulouse y Ginebra, y Premio Ricardo Viñes en Barcelona.

En París actúa en el estreno mundial del «Te Deum», de H. Graun, dirigido por Jacques Roussel, y bajo la dirección de Pierre Boulez canta «Improvisaron sur Mallarmé».

Después de estas actuaciones recibe invitaciones para actuar en conciertos, recitales y ópera en muchas ciudades de Francia, Alemania, Suiza, Bélgica, Argentina y Sudáfrica, realizando también varias tournées por los Estados Unidos.

Fernando Turina

Nace en Madrid. Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio del Liceo de Barcelona. Más tarde se traslada a Madrid, donde los concluye en el Real Conservatorio Superior de Música, simultaneándolos con los de Historia del Arte en la Universidad Complutense.

Se especializa en el acompañamiento vocal estudiando con Miguel Zanetti y Félix Lavilla, asistiendo a los cursos sobre interpretación del Lied alemán que imparte en Barcelona el profesor Paul Schillawsky, y muy recientemente a los de Erick Werba, en la Mozarteum de Salzburgo, becado por el Ministerio de Asuntos Exteriores Austríaco.

Participa como acompañante en los cursos de Granada y Santiago de Compostela en las cátedras de Pedro Corostola (violoncello) y Ana Higuera (canto).

Ha actuado en diversos recitales en España y Portugal con cantantes como Ana Higuera, Young-Hee Kim, Ifigenia Sánchez, Josefina Cubeiro, tomando parte en los festivales de Pollensa, La Coruña, etc. Ha realizado diversas grabaciones para Radio Nacional y SER de Madrid.

Desde 1978 es profesor de Repertorio en la Escuela Superior de Canto, una de cuyas plazas ganó por oposición en noviembre de 1982.

En diciembre de 1982 obtuvo el Primer Premio del Concurso «Yamaha en España» en la modalidad de voz y piano.

OCTAVO CONCIERTO

LIM

El Laboratorio de Interpretación Musical hizo su presentación en el ciclo de conciertos celebrados en el Instituto Alemán de Madrid, en el otoño de 1975; en ciclos sucesivos en la Fundación Juan March, Centro Cultural de la Villa de Madrid y en el Instituto Francés. Además ha participado en el Festival Gulbenkian de Lisboa, Festival de Saintes, Gran Auditorium de Radio France y Museo de Arte Moderno de París, Estudio de Nueva Música de Budapest, Semana de Música de Cámara de Cuenca, Días de Música Contemporánea de Radio Nacional de España, Ciclo de Música Contemporánea de Sevilla, Festival Musical do Vran «Cidade de Vigo 1979á, Festival de Música del Siglo XX de Bilbao, en Programas para TVE, RNE y otras grabaciones dis-

cográficas. En estos conciertos ha presentado más de 55 estrenos mundiales, de partituras compuestas casi todas ellas expresamente para el LIM y unos 75 estrenos de obras interpretadas por primera vez en concierto público en España.

En este concierto actúan:

Jesús Villa Rojo, clarinete.

Luis Regó, piano.

Francisco Martín, violín.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Eduardo Pérez Maseda

Nace en Madrid en 1953, y en 1969 ingresa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde realiza sus estudios musicales elementales y superiores. Becario en los Cursos Internacionales Manuel de Falla, de Granada (Composición), es licenciado en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Complutense de Madrid (1972-1977), y miembro de la Asociación Castellana de Sociología. Ha realizado diversos estudios sobre Sociología de la Música. El ensayo, que lleva el doble título de «El Wagner de las Ideologías: evolución intelectual y pirueta política», y «Nietzsche-Wagner», ha sido publicado por la Editorial Musicalia de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura.

Es colaborador de Radio Nacional de España (Radio 2), y es miembro de la Asociación de Compositores Sinfónicos Españoles.

En enero de 1982 obtuvo el Primer Premio del II Concurso Nacional de Composición de Obras de Polifonía Juvenil para compositores españoles convocado por el Ministerio de Cultura, por su obra «... Y ved como la Creación se ensancha ante nuestros ojos», para coro mixto, voces infantiles y Grupo Instrumental.

En el presente año (1983), su «Concierto para violoncello y orquesta de cámara» fue seleccionado para su estreno, grabación y publicación por la «Tribuna de Jóvenes Compositores» de la Fundación Juan March.

Ha desarrollado actividades como articulista para distintas revistas y publicaciones musicales, y como conferenciante en ciclos y cursos para distintas instituciones públicas y privadas. El pasado mes de septiembre ha participado como ponente en el Curso-Seminario sobre «La Opera en tiempo de Wagner», celebrado en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Fotocomposición: Induphoto, S. A.
Titania, 21. Madrid

Imprime: Royper
J. Camarillo, 53-bis. Madrid



FUNDACION JUAN MARCH
Salón de Actos. Castelló, 77. Madrid 6
Entrada libre