

Fundación Juan March

CICLO

BRUCKNER

ENERO 1996





Fundación Juan March

CICLO

BRUCKNER

ENERO 1996

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	3
Cronología básica	5
Programa general.....	7
Introducción general, por Angel-Fernando Mayo.....	11
Notas al programa:	
Primer concierto.....	17
Segundo concierto.....	21
Textos de las obras cantadas.....	25
Tercer concierto.	31
Participantes	35

Antón Bruckner es hoy uno de los sinfonistas más prestigiosos del siglo XIX. Ya son páginas de historia de la música su ferviente admiración por Wagner y las diatribas que Hanslicky los partidarios de Brahms mantuvieron entonces respecto a su arte sinfónico, y un capítulo importante de la historia de la difusión musical lo ocupa la lenta recepción de su obra hasta el triunfo incuestionable de los últimos años.

Pero Bruckner es también autor de un buen número de obras corales, con o sin acompañamiento de órgano, y de muy pocas pero significativas obras de cámara. También escribió para órgano -aunque siempre añoraremos más y más ambiciosas obras en quien fue organista profesional-, algo para piano y muy pocas canciones.

En este ciclo, que no puede acercarse al mundo sinfónico, hemos acogido la mayor parte de su obra camerística centrándola en su importante Quinteto para cuerda, y una buena antología de su obra coral, desde la temprana Misa para el Jueves Santo de 1844 hasta ejemplos de su estilo final en 1885, en la época de su explosión sinfónica. Más de cuarenta años de actividad musical que ayudará al buen aficionado a completar la imagen de uno de los músicos más importantes del posromanticismo.

Para no dejar aislado el Cuarteto de cuerda de 1862, hemos programado uno de los de su colega y contrincante Brahms. No se trata de comparar, pues las armas son desiguales, pero sí nos servirá de pretexto para repasar algunos de los matices de la histórica polémica entre los formalistas y los partidarios de la "música del porvenir".

Estos conciertos serán retransmitidos en directo por Radio Clásica, la 2 de RNE.



CRONOLOGÍA BÁSICA

- 1824 Nace en Ansfelden (Austria) el 4 de septiembre
- 1830-40 Escolanía de San Florián
- 1840-45 Estancia en Linz, y en Windhaag
- 1844 *Misa en Fa mayor* "para el Jueves Santo"
- 1845-56 Maestro de capilla auxiliar en San Florián
- 1845 *Libera me* en Fa mayor, para coro y órgano
Asperges me, para coro y órgano
- 1846 *Tantum ergo*, para coro y órgano
Herz Jesu-Lied, para coro y órgano
- 1848 Organista interino de San Florián
In jener letzten der Nachte, para coro y órgano
- 1851 Organista titular de San Florián
- 1852 *Zwei Totenlieder*, para coro solo
- 1854 *Libera me en Fa menor*
- 1856-68 Organista de la catedral de Linz
- 1856 *Ave María*, para coro y órgano
- 1857-61 Estudia con Simón Sechter en Viena
- 1861 *Afferentur regi*, para coro, órgano y trombones
Ave María, para coro solo
- 1861-63 Estudia con Otto Kitzler en Linz
- 1862 *Cuarteto de cuerda* en Do menor
- 1862-63 Estudia el "Tannhäuser" de Wagner
- 1863 "Estudio-sinfonía" en Do menor
- 1864 "Sinfonía cero" en Re menor
- 1866 "Primera sinfonía" en Do menor, Iª versión
"Misa" en Mi menor
- 1868 *Lam lucís orto sidere*, para coro y órgano.
"Misa" en Fa menor
- 1868-96 Viena, profesor del Conservatorio y Organista en la Corte
- 1869 *Locus iste*, para coro solo
- 1872 "Segunda sinfonía" en Do menor, Iª versión
- 1873 "Tercera sinfonía" en Re menor, Iª versión.
Viaje a Bayreuth

- 1873? *Christus factus est*, para coro, órgano y trombones
- 1874 "Cuarta sinfonía" en Mi bemol mayor, "Romántica", Iª versión
- 1875 Lector honorario en la Universidad de Viena
- 1876 "Quinta sinfonía" en Si bemol mayor, Iª versión
- 1877 Lector en la Universidad de Viena
- 1878 Miembro de la orquesta de la corte
- 1879 *Osjusti*, para coro solo.
Quinteto de cuerda en Fa mayor
Intermezzo para quinteto de cuerda en Re menor
- 1881 "Sexta sinfonía" en La mayor
- 1883 "Séptima sinfonía" en Mi mayor
- 1884 "Te Deum"
- 1885 *Ecce sacerdos magnus*, para coro, órgano y trombones
Virga Iesse floruit, para coro solo
- 1887 "Octava sinfonía" en Do menor, Iª versión
- 1887-94 "Novena sinfonía" en Re menor, inacabada
- 1892 "Salmo CL"
- 1896 Muere en Viena el 11 de octubre

Hemos subrayado en cursiva las obras que se interpretan en este ciclo.

PROGRAMA GENERAL



Llegada de Bruckner al cielo.

Silueta de Otto Böhler.

Archivo Bruckner en la Fundación de San Florián.

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

ANTON BRUCKNER (1824-1896)

Cuarteto de cuerda en Do menor

Allegro moderato

Andante

Scherzo. Presto-Trio

Rondo. Schnell

II

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Cuarteto de cuerda en Si bemol mayor, Op. 67 n.º 3

Vivace

Andante

Agitato (Allegretto non troppo). Trio

Poco Allegretto con Variazioni

Intérpretes: CUARTETO DE CUERDA MARTIN I SOLER

(Juan Llinares, violín

Vladimir Mirchev, violín

Luis Llacer, viola

Alvaro Campos, violonchelo)

Miércoles, 3 de Enero de 1996. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

ANTON BRUCKNER (1824-1896)
Musica Coral Religiosa

I

OBRAS PARA CORO SOLO

Messe für den Gründonnerstag (1844)

Graduale

Credo

Offertorium

Sanctus-Benedictus

Agnus Dei

Zwei Totenlieder (1852)

Ave Maria (1861)

Locus iste (1869)

Os Iusti (1879)

Virga Jesse floruit (1885)

OBRAS PARA CORO Y ÒRGANO

Asperges me (1845)

Libera me (1845)

Tantum ergo (1846)

II

OBRAS PARA CORO Y ÒRGANO

Herz Iesu-Lied (1846)

In jener letzten der Nächte (1848)

Ave Maria (1856)

Iam lucis orto sidere (1868)

Tota pulchra es Maria (1878)

OBRAS PARA CORO, ÒRGANO Y TROMBONES

Libera me (1854)

Afferentur regi (1861)

Christus factus est (1873)

Ecce sacerdos magnus (1885)

Intérpretes: CORO SANTO TOMÀS DE AQUINO
(Javier Rada, òrgano
Guillermo Sánchez,
Cristóbal Moreno,
Francisco Guillén, trombones)
MARIANO ALFONSO, Director

Miércoles, 10 de Enero de 1996. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

ANTON BRUCKNER (1824-1896)

I

Intermezzo en Re menor para Quinteto de Cuerda
Moderato-Trio. Langsamer

II

Quinteto de cuerda en Fa mayor
Gemässigt
Scherzo. Schnell-Trio. Langsamer
Adagio
Finale. Lebhaft bewegt

Intérpretes: CUARTO DE CUERDA MARTIN I SOLER
y *Paul Córtese*, viola

Miércoles, 17 de Enero de 1996. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

CENTENARIO DE LA MUERTE DE ANTON BRUCKNER

Descendiente de campesinos y de maestros de escuela de la Alta Austria, la vida de Antón Bruckner (1824-1896) no ofrece a los biógrafos nada de novelesco, aventurero o mundano. Fuera de un viaje a Nancy y París (1869), de otro a Londres (1871) y, por supuesto, de movimientos veraniegos, profesionales o por intereses artísticos por Austria-Hungría y Alemania, llevó una existencia sedentaria en el monasterio de San Florián (1837-1840; 1845-1856), en Linz (1856-1868) y Viena (1868-1896). Al no casarse y no conocersele otros devaneos amorosos que repetidas y siempre muy formales -ordenada vida doméstica, un pasar suficiente- propuestas de matrimonio fallidas a jovencitas recién salidas de la adolescencia, casi siempre alumnas suyas, se ha especulado sobre la naturaleza de sus inclinaciones, mas sin llegar a conclusiones convincentes. Hablaba sólo alemán, aparte de conocer el latín de la liturgia católica, y se expresaba habitualmente, incluso por escrito, en el dialecto de su terruño. Criado desde niño en la disciplina de San Florián, sentía respeto absoluto por la autoridad, por la jerarquía tanto eclesiástica como civil. Su carácter era ingenuo y bondadoso, pero a la vez inseguro y maniático. De su ingenuidad dan fe algunas anécdotas: recibido en audiencia privada por el emperador, éste le preguntó qué podía hacer por él, a lo que el compositor contestó si no estaría en su mano prohibir al señor Eduard Hanslick y a sus colegas de la crítica vienesa que trataran tan mal sus obras; Hans Richter condujo al éxito la segunda versión de la *Cuarta Sinfonía* cuando la estrenó en Viena el día 20 de febrero de 1881: al finalizar el ensayo general, Bruckner desliza un tálero en la mano del asombrado director mientras le dice: «¡Tome usted y bébase un jarro de cerveza a mi salud!»; la habitación principal de la vivienda de Bruckner en la Hessgasse, 7, era el "cuarto universal", allí estaban el piano, la cama y la bañera, y no era extraño que, en ausencia de Kathi, la asistente, el inquilino atendiera las llamadas a la puerta empapado de la cabeza a los pies y mal cubierta su robusta desnudez con la toalla, con el consiguiente susto de los (las) desprevenidos (as) visitantes. De la inseguro-

ridad no hay mejor testimonio que el constante revisar de partituras, bien por propia iniciativa o a instancia de parte, lo que ha provocado grandes confusiones y agrias diatribas musicológicas sobre todo en relación a las sinfonías. En fin, la naturaleza maniática del hombre "sano" se evidencia en los escrupulosos calendarios de misas oídas, comuniones recibidas, rosarios rezados y confesiones realizadas; y la del hombre "enfermo" se aprecia, por ejemplo, durante la depresión sufrida en 1867, cuando del 8 de mayo al 8 de agosto pasó tres meses en Bad Kreuzen para seguir una cura por "sobreexcitación nerviosa": allí descansaba también Betty von Mayfeld, esposa del gobernador de Linz, devoto wagneriano y el primero que alentó la vocación sinfónica de Bruckner, y la distinguida dama hubo de sufrir el suplicio de ver cómo aquel amigo se dedicaba a contar las perlas del aljófar que adornaban uno de sus vestidos. A muchos ha desconcertado el catolicismo a macha martillo del compositor de seis *Misas*, un *Magnificat* y un *Te Deum*, y por eso se ha intentado explicar como crisis final el hecho de que Bruckner dejara inacabada su última sinfonía, la *Novena*, cuya primera página lleva esta leyenda: "OAMDG" (Omnia ad majorem Dei Gloriam), pues alcanzados aquí los límites del sistema tonal, que según esta hipótesis Bruckner asociaba con la divinidad, el compositor se había visto -dicen- asomado al abismo de la incredulidad y la blasfemia⁽¹⁾. Sin embargo, lo que más quebraderos de cabeza le trajo en vida y ha dado lugar a apasionadas discusiones fue su wagnerismo incondicional y confeso, en última instancia otro ejemplo de sumisión jerárquica⁽²⁾ reprochable ayer para el antiwagnerismo atrincherado alrededor de Brahms e inaceptable hoy para la brucknerofilia más exaltada. Concluyamos esta breve semblanza del hombre viéndole disfrazado de los placeres de la mesa frente a una jarra de cerveza o a lo mejor dos, pues al César también hay que darle lo que es suyo. Además, la cabeza de este austríaco profundo tenía algo de romano imperial.

(1) La última fotografía de Bruckner a la puerta de su vivienda, en el Belvedere, y los trazos de los últimos esbozos para el *Finale* inconcluso evidencian tal grado de deterioro físico, que bastan para explicar la imposibilidad material de que el anciano enfermo acabara la hercúlea tarea. Pero, en fin, a nuestro hombre no se le podía dejar escapar sin esta última novelaría psicoanalítica.

(2) Esta anécdota es expresiva de la relación entre el mago de Bayreuth y el profesor de Viena: Wagner llega en tren a la capital el 6 de mayo de 1872, para dirigir allí un concierto. Le reciben sus fieles. El tímido Bruckner, permanece en segundo plano. Wagner lo descubre, deja a los otros músicos y amigos y grita: '¡Aquí, Bruckner, usted me pertenece!-.

Varios compositores imaginados y uno solo verdadero

Allí estaba Bruckner como un hermoso pero no demasiado frondoso bosque de tilos, cuando de repente empezaron a crecerle, como secuoyas gigantes, unos magníficos árboles, las sinfonías, que impiden la visión del conjunto. Primero fue el *boom* Mahler. Después vino el *boom* Bruckner, asimismo sinfónico (en el caso de Mahler no cabe otra posibilidad), con la peculiaridad de que éste se ha instalado en el repertorio con mayor solidez y que la demanda se halla aún en plena expansión: sirva de ilustración el hecho de que, entre los ya grabados y los que están en curso, suman veinticinco los ciclos discográficos completos de las sinfonías, cosa inimaginable hace veinte años. Es cierto que la actual atención prestada a estas obras por Sergiu Celibidache, un mito viviente, les ha dado definitivo impulso, pues los prosélitos del gran director rumano han hecho suyo aquello de que «Bruckner es el más grande sinfonista de todos los tiempos» y que «su *Octava* es la sinfonía de las sinfonías»; pero la revalorización general de este sinfonismo posee su propia dinámica, era algo que tenía que producirse por fuerza cuando la calidad media de las orquestas mundiales aumentara y los públicos, acostumbrados ya a las extensiones mahlerianas, dejaran de ver en Bruckner al músico informe y divagante que, salvo excepciones, condenaron injustamente los epígonos de Hanslick.

Aparte lo ya dicho, bajo el nombre del maestro de Ansfelden han sido imaginados varios compositores: una criatura medieval anacrónica, el polifonista vuelto hacia Palestrina, el wagneriano rendido ante su dios terrenal, el protomártir -por incomprendido y perseguido- de la atonalidad. Nada puede aportarse al debate como prueba proveniente del inexistente *liederista* (sólo cuatro títulos), pues Bruckner carecía de interés por la literatura y la poesía mundanas, ni del ni siquiera tanteante operista, pues ese era el territorio del venerado "genio del siglo". Asimismo, el pianista -doce piezas editadas, dieciséis inéditas- es amablemente insignificante. Sorprendentemente, hasta cierto punto, sólo se conocen diez obras para órgano, la penúltima, la *Fuga en re menor*, de 1861, y la última, el *Preludio en Do mayor*, de 1884 (¡veintitrés años de por medio!). Bruckner llegó a ser un auténtico virtuoso del rey de los instrumentos, en París

y Londres asombró, y podría haber hecho carrera internacional como organista de haber tenido otro carácter y el mínimo barniz mundano necesario. Esta hipotética carrera le habría obligado a componer piezas de lucimiento; pero para llenar sus esporádicas apariciones fuera de los actos litúrgicos le bastaban algunas obras de los grandes maestros y su soberano arte de la improvisación;⁽³⁾ sin medios fonográficos para conservar estos acontecimientos, las magníficas ideaciones, que intuimos en el potente y personal órgano del *Te Deum*, andan perdidas para siempre «en la crecida ondulante/en el espacio resonante,/en el universo suspirante/de la respiración del mundo».⁽⁴⁾ En cuanto al compositor de música de cámara, tampoco hay "corpus delicti", y me remito a las notas a los programas primero y tercero.

Llegado a un momento determinado de su vida, Bruckner tuvo que ganarse con el sudor de su frente la condición de sinfonista; la suya propia, casi innata, fue la de compositor coral para todas las formaciones y distribuciones imaginables, desde el tradicional coro mixto a cuatro voces *a capella* hasta las masas con solistas y gran orquesta, pasando por piezas profanas para agrupaciones masculinas, que corona el imponente *Helgoland* (1893). Los catálogos reúnen esta producción en tres secciones: las grandes obras litúrgicas, los motetes y las piezas en alemán espirituales o seculares. La primera la forman nueve obras completas (cuatro de ellas revisadas, cómo no) y tres esbozos (un *Réquiem* y dos *Misas*), la segunda comprende cuarenta piezas y la tercera, otras sesenta. Tan nutrido catálogo es, sin duda, el más voluminoso dejado por un gran compositor del siglo XIX en los dominios litúrgico y espiritual. La distribución del mismo de acuerdo con el esquema vital San Florián-Linz-Viena resulta algo convencional, pues la producción litúrgica es una constante del Bruckner empleado en oficios eclesiásticos hasta 1868, señalada por la influencia de los dos Haydn, Mozart, Schubert y, desde 1847, Mendelssohn (*Paulus*). Este año de 1868 fue crucial para Bruckner y su obra gracias a varias circunstancias coincidentes: la terminación de la gran *Misa en Fa menor* (un más allá en este terreno parecía imposible); la convicción de que ya le era asequible el lenguaje

(3) Cosima Wagner conocía esta destreza de Brucker, y así, el día 4 de agosto de 1886 le pidió que improvisara sobre el «motivo de la fe», de *Parsifal*, durante el funeral de su padre, Franz Liszt, en la iglesia católica de Bayreuth.

(4) *Tristán e Isolda*, -muerte de amor-.

sinfónico; el traslado a Viena como profesor de Bajo continuo, Contrapunto y órgano del Conservatorio de la Sociedad de Amigos de la Música, sucediendo a su maestro Sechter, fallecido el 10 de septiembre de 1867; la relativa disminución de la actividad litúrgica, aunque para completar sus modestos ingresos le nombraran organista suplente de la Capilla Real, cómodo puesto que no tenía exigencias compositivas concretas; y no en último lugar la irrupción de la reforma cecilianista justamente en este instante.

El cecilianismo, por Santa Cecilia, Ríe un movimiento reformista de la música litúrgica católica muy complejo, que tuvo como centro la sede arzobispal de Bamberg junto con las de Ratisbona, Dússeldorf y Augsburgo, saltó a Austria y luego pasó a otros países (la Schola Cantorum francesa está asociada con esta corriente). Su figura más representativa, Franz Xaver Witt (1834-1888), estaba abierto a las corrientes expresivas románticas y no le hacía ascos a Wagner; de hecho el modelo de polifonía propuesto por él es el *Stabat Mater*, de Palestrina, mas en la revisión realizada por el autor de *Tannhauser* para el concierto que dirigió en Dresde el día 8 de marzo de 1848, la cual, de tocarse en nuestro tiempo, sería considerada, si se me permite decirlo así, como un "homicidio"; marginalmente, téngase en cuenta que esta corriente del movimiento ceciliano -la de Witt, Stehle, Greith y Mitterer, entre otros- late aún en la base ideológica de *Palestrina*, la magnífica leyenda dramática de Hans Pfitzner (estreno en 1917), que por desgracia no ha conseguido un puesto en el repertorio operístico extramuros de Munich y Viena. Otra comente, la de Haller, Nekes, Koenen, Quadflieg y Piel, se atuvo a criterios estilísticos más estrictos, que excluían el moderno subjetivismo expresivo. En conjunto, el cecilianismo rechazó a Liszt, Rheinberger y Bruckner. De éste se aceptó sólo la austera *Misa en Mi menor* para coro mixto, quince instrumentos de viento y órgano o armonio (1866). La música litúrgica de Bruckner no se escuchó oficialmente en la sede papal hasta 1952; después del Vaticano II, pasó a ser considerada anticuada o, por decirlo mejor con un adjetivo de uso corriente en aquel tiempo, "superada": *sic transit gloria mundi*.

Lo evidente es que el cecilianismo desconcertó a Bruckner, siempre tan obediente a las reglas del juego jerárquico, y que desde el *Locus iste* de 1869 hasta el

Tota pulchra es María de 1878 el compositor litúrgico guardó un silencio tan absorto como prudente. Al romperlo, tenía ya detrás la *Quinta Sinfonía*, quizá la más redonda formalmente con su potentísima doble fuga en el *Finale*. Desde entonces el compositor orquestal y el coral fueron prácticamente uno, y no porque confluyeran a menudo, que no fue el caso, sino por la evidencia de la unidad espiritual y estilística, que alcanza la máxima identificación en la *Novena Sinfonía*, *Helgoland* (asunto profano) y el *Salmo 150*. Pues si antes veíamos fugazmente a Bruckner dando al César lo que es del César, ahora debemos dejarlo con su música dando impercederamente a Dios lo que es de Dios.

Ángel-Fernando Mayo.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Durante mucho tiempo se dio por sentado que la producción camerística de Bruckner se reducía al *Quinteto de cuerda*, al *Intermezzo* asociado con él y a un *Rondó en Do menor* incompleto, de fecha anterior; pero en 1949 fueron descubiertos en Munich unos cuadernos anotados de mano de Bruckner, que habían sido propiedad de su discípulo Josef Schalk. Los cuadernos databan del tiempo (1861-1863) en que el flamante diplomado en Armonía, Contrapunto y órgano perfeccionó en Linz estudios de Forma, Composición e Instrumentación con Otto Kitzler, director del teatro de ópera local, donde Bruckner tuvo la revelación paulina de *Tannhäuser*. Entre aquellos "trabajos escolares" se hallaba un *Cuarteto de cuerda* completo, al parecer de 1862, que el Cuarteto Koeckert estrenó el día 15 de febrero de 1951 radiado por la RIAS de Berlín. La primera edición tuvo lugar un año después, en Viena. Como curiosidad recordaré aquí que la actual propietaria de los cuadernos no permite el acceso a ellos, aunque se sabe que contienen aún dieciséis pequeñas piezas para piano inéditas.

El descubrimiento no mostraba un "tesoro oculto", parangonable al *Quinteto*, pero sí una obra bien escrita, sencilla, clara en la forma, concisa, no exenta de inspiración y, además, grata de oír. El *Allegro moderato* de apertura, escrito en Do menor, tiene como idea inicial un breve motivo que el oído retiene desde el principio y predomina sobre la segunda idea en el desarrollo, en la repetición y en la sucinta coda; quiere esto decir que la mera inventiva temática resulta aquí superior a la construcción formal. El *Andante*, en La bemol mayor, está formado asimismo por dos motivos. Del primero de ellos, elegíaco, se ha dicho que es un giro -no una variación- del *Miserere* del *Gloria* de la *Misa n- 2 en Re menor*, concluida en 1864. El segundo será sometido a numerosas modulaciones y contrasta bien con el primero, aunque la sencilla estructura A-B-A lleva a que todo el final del movimiento vuelva a ser dominado por el tema elegíaco, con lo que se impone la atmósfera general de suave melancolía. El *Scherzo*, en Sol mayor, no anuncia la originalidad futura de Bruckner en la escritura de

este tipo de movimientos, si bien P.-G. Langevin considera que el breve *Trio* (dieciocho compases) anticipa el de la *Segunda Sinfonía*-, en realidad, el *Scherzo* tiene aire de minueto, reafirmado con la repetición *da capo*. Por último, el *Cuarteto* se cierra con un *Rondó*, cuyo tema es expuesto en forma de canon y luego reaparece, acelerado, en valores dobles. Recordemos que el *Rondó* incompleto -completado, sin embargo, para la grabación de toda la obra de cámara de Bruckner por el Cuarteto L'Archibudelli-, mencionado al comienzo de este comentario, pertenece a la misma época, está escrito asimismo en Do menor y tiene muy parecida estructura. ¿También pensó Bruckner en dos *Rondós* para su "*Cuarteto de estudio*", si bien similares? La tonalidad no es dato de peso para la respuesta afirmativa, pues era una de las favoritas del maestro de Ansfelden (*Primera, Segunda y Octava Sinfonías*). Fuera como fuere, el *Rondó* incompleto es más leve y risueño, mientras que el del *Cuarteto*, con su enérgico desarrollo de incipiente voluntad sinfónica, cierra con autoridad la no desdeñable obra de un humilde escolar de casi cuarenta años de edad.

Cuarenta y dos tenía Brahms cuando empezó a componer el último de sus tres *Cuartetos de cuerda*, el *Opus 67 en Si bemol mayor*. Naturalmente, el maestro hamburgués era a esta edad alguien muy distinto, como persona y compositor, del organista de la catedral de Linz. Por una confesión suya a Alwin Cranz sabemos que Brahms había escrito y destruido una veintena de cuartetos de cuerda antes de completar, en 1873, y decidirse a alumbrar con todas las consecuencias los mellizos de la *Opus 51*. No es elevado, por tanto, el número de sus cuartetos; pero hay que considerar que el legado de las veintiocho obras de cámara, para diversas formaciones y distribuciones -sonatas, tríos, cuartetos con piano, quintetos, sextetos: violín, violoncello, clarinete, trompa- forman el conjunto más importante desde Beethoven, en el siglo XIX. En este sentido toda comparación entre Bruckner y Brahms es, dicho sea gráficamente, un imposible metafísico atestiguado, sin ir más lejos, por este programa que hoy les reúne en tan desigual terreno.

Brahms conocía bien la literatura camerística de Haydn, Mozart, Beethoven (parcialmente), Mendelssohn y Schumann. Sin embargo, estos dos últimos no llegaron a entrar en contacto con las dos grandes obras postumas

de Schubert, el *Cuarteto de cuerda op.161* y el *Quinteto de cuerda op.163*, que sí se le revelaron al joven Brahms. Como es bien sabido, éste tardó mucho en decidirse a traer al mundo su *Primera Sinfonía*, que lleva el número de Opus siguiente al del *Cuarteto en Si bemol mayor*. Beethoven se llamaba el síndrome de la duda sinfónica. ¿No se llamaría Schubert el de la indecisión cuartetística? No parecen apoyar esta hipótesis tanto los entronques de la *Opus 67*-Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann- como su espíritu y humor. Brahms comenzó la composición en la primavera de 1875 en Ziegelhausen, en la orilla derecha del Neckar, con Heidelberg, Mannheim y Karlsruhe al alcance de la mano. «Estoy alojado y vivo a pedir de boca», comentaba al tiempo que se deshacía en elogios sobre las tortillas de seis huevos que le preparaba en el "Adler" la "gorda Bertha", a la que indemnizó -así lo relata el biógrafo Walter Niemann- con un vals. En 1876 veraneó en la isla báltica de Rügen, también en magnífico estado de ánimo (nada sabemos al respecto, pero es más que probable que otra "gorda" le cocinara algún bogavante), y allí concluyó el *Cuarteto*, que hizo imprimir inmediatamente en Viena. La obra va precedida en el catálogo brahmsiano por los *Cinco duetos para soprano y contralto Opus 65* y los *Quince nuevos vales-canciones de amor Opus 66*. En ella todo rezuma vivacidad, alegría, el espíritu jovial de la improvisación y la variación (no estaban lejanas en el tiempo las antecedentes *Variaciones sobre un tema de Haydn*). El primer movimiento, que mezcla ya los ritmos ternario (compás de 6/8) y binario (compás de 2/4), se inicia con una idea muy dinámica que no va a ser explotada aquí en todas sus posibilidades, aunque lógicamente-reaparece para rubricarlo; es el segundo motivo, elegante y de discreta melancolía romántica, el que domina el desarrollo. El *Andante* presenta también otro contraste rítmico (compases de 4/4 y 5/4), lo que hace que el lirismo melódico alterne con enérgicos acentos viriles, todo ello en la línea schumanniana. La improvisación -aparente- domina el tercer movimiento como ejercicio de estilo de la inconfundible marca de la casa. La voz dominante corresponde a la viola, que se entrega a su juego de equilibrios y modificaciones sobre el fondo -¿la red de seguridad?- que le tejen los restantes instrumentos; el *Trio* aporta la sonrisa que suele acompañar a los juegos de esparcimiento. Satisfecho, pues, ele la vida y de la buena salud de su obra, Brahms cercó magistralmente el *Cuarteto* con otro ejercicio de estilo, acudiendo

para ello a su dominio del arte de la variación clásica en ritmo binario (de nuevo el compás de 2/4), para, con un rasgo de ingenio constativo, invertir el *pian* rítmico del *Vivace*, retomar el compás de 6/8 y hacer reaparecer de improviso, para prestar unidad cíclica a la página, aquel motivo primero que había quedado sin desarrollar donde la lógica, que no el humor, lo requería. Pues en esto, en el humor (a veces sarcástico), Brahms fue casi siempre Brahms mientras que Bruckner no fue casi nunca Bruckner.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

En el repertorio de las agrupaciones corales españolas no faltan los más famosos motetes de Bruckner -por ejemplo, el *Ave María* de Linz, el sublime *Locus iste*, el *Os iusti* lidio-, pero son muy raros los programas formados sólo con ellos. Al confeccionarlos, puede seguirse el principio de ordenar las piezas cronológicamente, para apreciar así mejor el estilo de cada una de las tres épocas señaladas antes en la "Introducción general"; mas si se dispone de órgano y también de trombones, entonces resulta lógica la secuencia temporal dentro de cada formación, que es la escogida hoy. A su vez, el comentario puede seguir su propio hilo.

Todo el programa está dedicado a coros litúrgicos o religiosos (espirituales), con la única excepción de *Zivei Totenlieder* {*Dos canciones de los muertos*), que el catálogo bruckneriano del *New Grove* incluye entre los coros *a capella* de carácter secular. Las otras dos obras sobre textos alemanes son obviamente las de naturaleza no litúrgica. Alfred Orel, uno de los responsables de la *Primera edición crítica* (la conocida como edición Haas), consideraba dudosa la autoría de *Herz Jesu-Lied* (*Canción del Sagrado Corazón*); *In jenerletzten der Nachte* (*En aquella última noche*) pertenece también a la época de San Florián.

De las obras litúrgicas, la más temprana es la *Misa en Fa mayor*, llamada "*Misa para el Jueves Santo*" y también "*Misa sine Gloria*", que data de 1844. Destinada a San Florián, careció inicialmente de Kyrie, sustituido por el primero de los graduales *Christus factus est* (la escena del Huerto de los Olivos emocionaba hondamente al piadoso Bruckner), y de Gloria; asimismo el Credo fue musicado sólo hasta "Et incarnatus est" (excluido). En 1845, Bruckner añadió el Kyrie y el Gloria, que se han perdido. Así, en 1928, el director musical de la catedral de Salzburgo, Joseph Mesner, completó la *Misa* con música procedente del Sanctus, del Benedictus y del Agnus Dei, añadiendo acompañamiento de órgano. Esta tarde se canta la versión primitiva, de líneas sencillas y claras en el estilo de Michael Haydn.

Al período de San Florián pertenecen igualmente los dos *Libera me*, el primero una vez más en la tonalidad favorita de Fa mayor, datado por unos en 1845 y por otros en 1843, para coro mixto a cuatro voces como la mayoría de los motetes de estos primeros años, y el segundo en Fa menor, de 1854, más elaborado (cinco voces) y ambicioso, escrito ya casi al final del período. Bruckner añade aquí trombones, siguiendo la tradición renacentista y barroca de la llamada "Turmmusik" (Música de torre). Fue compuesto para las exequias del prelado Michael Arneith y volvió a ser tocado en San Florián para las del propio Bruckner el día 15 de octubre de 1896. Los dos *Asperges me*, uno en modo eólico y otro en Fa mayor, ambos para coro mixto a cuatro voces y órgano, están fechados asimismo en 1845. Del año siguiente son cinco *Tantum ergo* (Bruckner llegó a componer ocho), todos en tonalidad distinta y, salvo el quinto, que es el que hoy se toca, para coro *a capella*. De nuevo es de 1856 el primero de los *Ave Mana*, para soprano, contralto, coro mixto a cuatro voces y órgano, en la obsesiva tonalidad de Fa mayor; destaca aquí la alternancia de solos con apoyo del órgano, coro *a capella* y coro también acompañado, además del trabajado Amén, en otras ocasiones simplemente conclusivo.

En el primer tercio de la actividad del organista de la catedral de Linz hay que situar el segundo *Ave María* (Bruckner compondría aún otro en 1882) y el *Afferentur regi*, siempre en la tonalidad de Fa mayor. El *Ave María* estaba pensado como pieza añadida a una misa del compositor veneciano Antonio Lotti, pero ha conseguido mercedamente la autonomía. Se cantó por primera vez en Linz el día 12 de mayo de 1861 y llegó a las salas de conciertos el 8 de noviembre de 1888, en Viena, de la mano del discípulo-apóstol Joseph Schalk. Cuando lo compuso, el "escolar" Bruckner acababa de obtener el certificado de apto en todos los saberes del Contrapunto, extendido por Simón Sechter; ello explica la escritura a siete voces y los acentos personales de esta plegaria tan delicada como luminosa, pues, respaldado por el diploma del severo maestro, Bruckner comenzaba a sentirse "alguien" como compositor. El *Afferentur regi*, más breve y convencional, tiene dos versiones: la original para coro solo y la que esta tarde se escucha.

Como ya se indicó en la "Introducción general", Bruckner se vio afectado por el fenómeno del cecilianis-

mo cuando estaba ya próximo al salto a Viena. El motete *Iam lucis orto sidere*, de 1868, y el gradual *Locus iste*, de 1869, éste último escrito realmente en la capital del Imperio, responden al sincero intento de Bruckner de aproximación a la pujante reforma. A ello se debe que escribiera el primero en modo frigio sobre un texto no procedente de las *Escrituras*, sino de un monje de la abadía cisterciense de Wiehering, y con apoyo en un motete de Orlando de Lassus. Mas el *Locus iste*, en Do mayor, dedicado a Otto Loidol, de Kremsmünster, le "salió" a Bruckner demasiado bello en sí mismo, demasiado expresivo e inspirado para el gusto de la corriente cecilianiana más radical. Es el primero de los cuatro graduales -*Locus iste*, *Osjusti*, *Christus factus est*, *Virga Jesse*- que el compositor decidió publicar en 1886. En todo caso, cierra el período de Linz e inaugura el largo silencio "religioso" que se extiende hasta 1878.

La antífona *Tota pulchra es María*, en modo frigio, rompió el silencio, para abrir la última etapa del compositor coral. Está dedicada al obispo Rudigier y se tocó para él en Linz el 4 de junio de 1878. Su disposición es muy interesante, pues al principio el barítono (o tenor) se alterna con el coro en el canto de los versos, para llegar después a combinaciones de conjunto. *Os iusti*, de 1879, en modo lidio, el segundo de los cuatro graduales publicados en 1886, ha sido considerado, por su carácter arcaico, la última pleitesía de Bruckner al cecilianismo. Puede cantarse de cuatro a ocho voces y pertenece al repertorio coral mundial desde que E. Thomas lo incluyera en el concierto vienés celebrado el día 19 de marzo de 1908. El *Christus factus est* para coro mixto a ocho voces, violines (u órgano) y trombones no es el tercero de los graduales agrupados en 1886, todos ellos escritos para el tradicional coro solo a cuatro voces. El año de composición no está claro; desde luego no es probable el de 1873, pues toda la musicología ha sancionado el hiato de 1869 a 1878; quizá date de 1879. Fue incorporado a las salas de conciertos por E. Thomas en 1910. Quedan aún dos obras "nuevas", el *Ecce sacerdos magnus* y el *Virga Jesse floruit*, ambas de 1885 y escritas en este orden. La primera, para coro a ocho voces, órgano y tres trombones, está considerada una pequeña cantata, pero en realidad se trata de un precipitado del *Te Deum* con su ritmo marcado, el espléndido tejido vocal y la voz del Juicio Final en los trombones. Fue compuesta para conmemorar el milenario de la diócesis de Linz. La

segunda es el cuarto gradual de la edición de 1886, en Mi menor y naturalmente para coro *a capella* a cuatro voces. Fue escrita en San Florián, en septiembre. Bruckner, muy apreciado por el emperador Francisco José, tuvo el honor de estrenarla en la Capilla de la Coite el día 8 de diciembre de 1885. Es una pieza concentrada, elaborada, potente, decididamente hermosa, trabajada con gran libertad armónica en el estilo del *Te Deum*, concluido en 1884, a cuyo linaje pertenecen también, además del *Ecce sacerdos magnus*, el tercero de los graduales, esto es, el *Christus factus est* de ese mismo 1884, y el himno en modo frigio *Vexilla Regis*, de 1892, que con el *Salmo 150* culmina la voz coral, elevada siempre «a la mayor gloria de Dios», de Antón Bruckner, a quien Friedrich Blume llamara «artesano y padre seráfico, provinciano y poeta, maestro de escuela y emperador».

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

MESSE FÜR DEN GRÜNDONNERSTAG (MISA PARA EL JUEVES SANTO)

Gradúale

Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem cruris. Propter quod et Deus exaltavit illum et dedit illi nomen quod est super omne nomen.

Gradual

Cristo se hizo obediente hasta la muerte por nosotros, incluso hasta la muerte en la cruz. Por ello Dios le enalteció y le dio la gloria que está por encima de cualquier otra gloria.

Credo

Credo in unum Deum, Patrem Omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium; et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula; qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis.

Credo

Creo en un solo Dios, Padre Omnipotente, creador del cielo y la tierra, de todas las cosas visibles e invisibles; y en un solo Señor, Jesucristo, Hijo único de Dios, nacido del Padre antes de todos los siglos; que descendió de los cielos por nosotros los hombres y para nuestra salvación.

Offertorium

Dextera Domini fecit virtutem, dextera Domini exaltavit me. Non moriar, sed vivam, et narrabo opera Domini.

Ofertorio

La diestra del Señor actuó con fuerza, la diestra del Señor me engrandeció. No moriré, sino que he de vivir y narraré las obras del Señor.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Pieni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.

Sanctus

Santo, Santo, Santo es el Señor Dios de los ejércitos. Llenos están los cielos y la tierra de tu gloria. Hosanna en las alturas.

Benedictas

Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.

Benedictas

Bendito el que viene en nombre del Señor. Hosanna en las alturas.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

Agnus Dei

Cordero de Dios, que quitas los pecados del mundo, ten piedad de nosotros. Cordero de Dios, que quitas los pecados de! mundo, danos la paz.

Zwei Totenlieder

O ihr, die ihr heut mit mir zum Grabe geht, und bei meinem Leichnam jetzt versammelt steht, heftet eure Sinn und Herzen nicht an diese Eitelkeit; sucht nur Gottes Reich und die Gerechtigkeit.

Dos cantos de difuntos

Oh, vosotros, lo que hoy camináis conmigo hacia la tumba, y junto a mi cadáver os vais a reunir en este momento: no fijéis vuestro pensamiento y vuestros corazones en esta vanidad; buscad solamente el reino de Dios y su justicia.

Ave Maria

Ave, Maria, gratia plena, Dominus tecum; benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesus. Sancta Maria, mater Dei, ora pro nobis, peccatoribus, nunc et in hora mortis nostrae. Amen.

Salve, María

Salve, María, llena de gracia, el Señor está contigo; bendita tú entre las mujeres, y bendito Jesús, el fruto de tu vientre. Santa María, madre de Dios, ruega por nosotros, pecadores, ahora y en ta hora de nuestra muerte. Amén.

Locus iste

Locus iste a Deo factus est inestimabile sacramentum, et irreprehensibilis est.

Este lugar

Este lugar ha sido hecho por Dios sacramento de incalculable valor, y está a salvo de toda contingencia.

Os iusti

Os iusti meditabitur sapientiam, et lingua eius loquetur iudicium.
Lex Dei eius in corde ipsius, et non supplantabuntur gressus eius.
Alleluia.

La boca del justo

la boca del justo expondrá la sabiduría, y su lengua dirá las cosas sensatas. La ley de su Dios estará en su corazón, y su huella no será destruida. Aleluya.

Virga Jesse

Virga Jesse floruit, virgo Deum et hominem genuit;
pacem Deus reddidit in se reconcilians ima summis. Alleluia.

La rama de Jesé

La rama de Jesé floreció, una virgen engendró a un Dios y a un hombre; Dios devolvió la paz reconciliando en sí mismo lo más bajo con lo más alto. Aleluya.

Asperges me

Asperges me, Domine, hyssopo et mundabor; lavabis me et super nivem dealabor. Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam. Gloria Patri, et Filio et Spiritui Sancto; sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

Me rociarás

Me rociarás con el hisopo, Señor, y quedaré limpio; me lavarás y estaré más blanco que la nieve. Ten piedad de mí, oh Dios, de acuerdo con tu gran misericordia. Gloria al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo; como era en el principio, ahora y siempre y por los siglos de los siglos. Amén.

Libera me

Libera me, Domine, de morte aeterna in die illa tremenda, quando coeli movendi sunt et terra; dum veneris iudicare saeculum per ignem. Tremens factus sum ego et timeo dum discussio venerit atque ventura ira. Dies illa, dies irae, calamitatis et miseriae, dies magna et amara valde. Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis.

Líbrame

Líbrame, Señor, de la muerte eterna en el día horrible en que se estremecerán los cielos y la tierra; cuando vengas a juzgar al mundo por medio del fuego. Me estremezco y temo en espera del juicio y de la cólera que han de venir. Día de ira será aquel día, de calamidad y de miseria, día grande y muy amargo. Dale, Señor, el descanso eterno, y luzca para ellos la luz peipetua.

Tantum ergo

Tantum ergo sacramentum
veneremur cernui,
et antiquum documentum
novo cedat ritui;
praestet fides supplementum
sensuum defectui.

Genitori genitoque
laus et iubilatio,
salus, honor, virtus quoque
sit et benedictio;
procedenti ab utroque
compar sit laudatio. Amen.

Tantum ergo

Adoremos, pues, inclinados, a tan gran sacramento, y que ¡a antigua enseñanza dé paso al nuevo rito; preste la fe el complemento a las carencias de los sentidos. Alabanza y júbilo para el Padre y el Hijo; sea también (para ellos) la prosperidad, el honor, el respeto y la bendición; sea igual la alabanza para el (Espíritu Santo) que procede de ambos. Amén.

Herz Jesu lied

Aus allen herzen Eines
stillt aller herzen Leid;
aus allen herzen Eines
ist aller herzen Freud.

Das Herz im Sakramente,
dies Herz in Fleisch und Blut,
dies Gottes Herz ach kennte
die Welt dies höchste Gut.

Cántico al corazón de Jesús

De todos los corazones, uno solo calma la pena de todos los corazones; de todos los corazones, uno solo es la alegría de todos los corazones. Este corazón dentro del sacramento es el corazón en carne y sangre; ah, conozca el mundo que este corazón de Dios es el máspreciado bien.

In jenes letzten der Nächte

In jenes letzten der Nächte
da ich am Ölberg gebetet,
war ich vom Blutschweiss gerötet,
gross ihn in Strömen für dich.
Weh! und wer weiss, ob wohl je,
du auch wohl denkest an mich.

En aquella última noche

En aquella última noche yo he rezado allí, en el Monte de los Olivos; yo estaba enrojecido por el sudor ensangrentado, y le vertía tórrenles (de súplicas) para tí. Ay, y quién sabe si tú nunca te acordarás de mí.

Ave Maña

Véase el texto en la página 26.

Iam lucis orto sidere

Iam lucis orto sidere,
 O Angele piissime,
 caecas mentis caligines
 splendore tuo dissipes.
 Quae recta sunt me edoce;
 ut faciam me admone.
 Fidus venis qui coelitus
 illuc redisque nuncius,
 preces, labores, lacrimas
 ad Regis aulam perferas;
 donum clientis parvulum
 reddas Datori munerum. Amen.

Habiendo salido el Sol

Oh, piadosísimo Angeles: Habiendo salido ya el sol (el astro de la luz), disipa con tu esplendor las ciegas sombras de la mente. Enséñame lo más conveniente y aconséjame sobre lo que debo hacer. Fiel mensajero que vienes del cielo y allí vuelves, lleva a la corte de! Rey mis oraciones, trabajos y lágrimas; entrega al que concede todos los dones el pequeño obsequio de su protegido. Amén.

Tota pulchra es, Maria

Tota pulchra es, Maria, et macula originalis non est in te. Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel, tu honorificentia populi nostri. Tu advocata peccatorum, o Maria, Virgo prudentissima, Mater clementissima, ora pro nobis, intercede pro nobis ad Dominum Iesum Christum.

Eres toda hermosa, Maria

Eres toda hermosa, María, y no hay en tí mancha original. Tú eres la gloria de Jerusalén, tú la alegría de Israel, tú eres el honor de nuestro pueblo. Tú eres la abogada de los pecadores, oh María, virgen prudentísima, madre clementísima, ruega por nosotros, intercede por nosotros al Señor Jesucristo.

Libera me

Véase el texto en la página 27.

Afferentur

Afferentur regi virgines post eam; proximae eius afferentur tibi in laetitia et exultatione. Adducentur in templum regi Domino.

Serán presentadas

Las vírgenes serán presentadas al Rey detrás de ella; sus familiares te serán presentadas con júbilo y alegría. Serán conducidas al templo ante el Rey y Señor.

Christus factus est

Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exaltavit illum et dedit illi nomen quod est super omne nomen.

Cristo se hizo

Cristo se hizo obediente hasta la muerte por nosotros, incluso hasta la muerte en la cruz. Por ello Dios lo enaltecio y le dio la gloria que está por encima de cualquier otra gloria.

Ecce sacerdos magnus

Ecce sacerdos magnus qui in diebus suis placuit Deo; ideo, iureiurando fecit illum Dominus crescere in plebem suam. Benedictionem omnium gentium dedit illi, et testamentum suum confirmavit super caput eius. Ideo, iureiurando fecit illum Dominus crescere in plebem suam.

He aquí el gran sacerdote

He aquí el gran sacerdote que en (los días de) su vida agradó a Dios. Por esta razón, y mediante juramento, el Señor hizo multiplicar su descendencia. Le dio la bendición de todos los pueblos, y aseguró su testamento sobre su persona. Por esta razón, y mediante juramento, el Señor hizo multiplicar su descendencia.

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

La única obra camerística de Bruckner realmente importante, el *Quinteto de cuerda* (dos violas) en *Fa mayor*, no está instalada de lleno en el repertorio básico, aunque hoy no se le discute la condición de obra maestra. La segunda viola añadida al cuarteto, la soledad de la obra, su duración, la complejidad de la forma, la necesidad de conocer bien el mundo sinfónico de Bruckner y de acertar a situar el *Quinteto* en el momento de su composición, que se extiende desde diciembre de 1877 a julio de 1879, esto es, entre la monumental *Quinta Sinfonía en Si bemol mayor* -«mi obra maestra del contrapunto», dijo de ella el autor- y los preparativos para la *Sexta en La mayor*, más liviana y lírica, pero también -vuelven a ser palabras de Bruckner- «la más descarada»; todo ello contribuye a que el *Quinteto* se toque mucho menos de lo que merece y que sea grabado en proporción muy inferior a las sinfonías en general. Pero lo decisivo en esta penuria relativa es su (mala) fama de "sinfonía disfrazada o encubierta": el característico orden tritemático, tan bruckneriano, del primer movimiento, que es netamente camerístico pese a ello mientras que el *Finale*, bitemático, posee aliento sinfónico; la existencia de un *Scherzo y Trio*, pero situados como segundo movimiento por delante del *Adagio* (¡el procedimiento que Bruckner volvería a emplear sólo en las *Sinfonías Octava y Novena 0-*, en fin, la escritura contrapuntística, próxima a la de la macrosinfonía precedente.

Las circunstancias de su composición y estreno anticipan algo el destino que tendría la obra. Josef Hellmesberger, director del Conservatorio de Viena y alma de una formación cuartetística muy apreciada, sentía verdadera simpatía por su "rústico" colega -Bruckner era ya catedrático de Armonía y Contrapunto de la Universidad de Viena- y le animó a escribir una pieza accesible, que ayudara a crear la conveniente opinión favorable al "modesto" compositor, vapuleado por la crítica a raíz del estreno (16 de diciembre de 1877) de la primera revisión de la *Tercera Sinfonía*. En realidad no se trataba de un encargo en toda regla, pero Baickner, tan sumiso siempre ante el "poder" -y Hellmesberger era parte del po-

der en Viena- se tomó la cosa como una orden. Cuando presentó la partitura, se encontró, sin embargo, con lo de siempre: Hellmesberger no entendía las novedades de la obra y consideraba que el *Scherzo* era inejecutable, así que propuso a Bruckner que lo sustituyera; ¡también tenía que ser revisado el *Quinteto* tan cordialmente escrito! Esta es la causa de la composición del *Intermezzo en Re menor*, que en principio tampoco satisfizo al irresoluto Hellmesberger, celoso de su prestigio. Una vez más fue el hoy tan denostado Franz Schalk quien vino en auxilio de su maestro y programó el estreno, en el que participó como segundo viola, en la sala Bósendorfer, el 17 de noviembre de 1881, dentro de las actividades de la Unión Wagner. También se presentó aquí otra dificultad: Hans Richter, el director del estreno de *El anillo del nibelungo*, se había llevado el manuscrito a Londres, para intentar hallar editor; las *particellas* tuvieron que ser reconstruidas a partir de una transcripción para dos pianos incompleta, pues faltaba el *Finale*, así que la obra se dio sin su conclusión, aunque sí con el *Scherzo*. Dos nuevas ejecuciones en mayo de 1883 y abril de 1884 no dejaron ahora satisfecho a Bruckner, quien revisó el *tempo* del *Adagio* (inicialmente *Andante quasi Allegretto*), y en este estado la editó de favor, es decir, sin pagar un tálero, Albert J. Gutmann y al fin, verdadero parto de los montes, se decidió a ponerla en atriles Hellmesberger el día 8 de enero de 1885 con notable éxito.

El *Intermezzo* que abre hoy el último de los conciertos de este *Ciclo Antón Bruckner* no forma parte, por tanto, de la estructura del *Quinteto* en su ideación verdadera. Es una pieza breve, de carácter lírico, sin los atrevimientos rítmicos del *Scherzo* original. Está escrito sobre dos motivos relacionados entre sí. Paul-Gilbert Langevin ha señalado la proximidad al *Scherzo* de la *Tercera Sinfonía* y también al *Trio* de la *Cuarta*, así como la existencia de afinidades con el *Scherzo* al que sustituía, lo cual evidencia que Bruckner procedió al cambio a regañadientes, pues incluso decidió mantener el *Trio* de la partitura original. En la actualidad, los intérpretes lo ejecutan escogiendo una de estas dos posibilidades: tocar el *Intermezzo* con el *Trio* (por ejemplo, la reciente grabación para SONY del magnífico Cuarteto L'Archibudelli) o añadir además *da capo* la repetición del *Intermezzo* (registro del Cuarteto Sonare para CLAVES), para conseguir así una pieza más dilatada y autó-

noma; quizá sea ésta última la opción más indicada para una primera parte de concierto. Queda por decir que el *Intermezzo* fue estrenado en Viena por el Cuarteto Fitzer el día 23 de enero de 1904 y editado por primera vez por la UNIVERSAL en 1913.

El *Quinteto* posee, como ya se ha anticipado, gran entidad. Bruckner utilizaba la forma Sonata ampliada de dos a tres grupos temáticos en el primer movimiento -su hallazgo formal capital- desde la *Tercera Sinfonía*, y aquí no dudó en acudir a ella confrontando la idea A (con sus elementos secundarios), seria y rica, con la B, de carácter rítmico, y la C, el llamado "tema de canto". Una de las originalidades del desarrollo y de la reexposición es que sólo son empleados los grupos A y B, mientras que el C queda reservado para la coda. Esto se debe a que, pese a la ambición del plan musical, Bruckner no consideraba adecuado para la música de cámara un *Finale* de las proporciones monumentales del de su *Quinta Sinfonía*, aunque ya sólo fuera por la desmesurada exigencia a la resistencia física de los instrumentistas. También puede ser que el desplazamiento del movimiento lento a la tercera posición tuviera que ver con estas razones prácticas sin menoscabo de las de equilibrio formal y las expresivas, pues no hay duda de que el *Adagio* constituye el centro de la obra, y su cima. El *Scherzo*, estructurado mediante la secuencia exposición-desarrollo-repetición completa- *Trio-Scherzo da capo*, exhibe inconfundibles señas de identidad y continúa presentando las mayores dificultades técnicas de ejecución. Es mejor, por tanto, anticiparlo y dejar después que instrumentistas y oyentes se entreguen a las melodías meditativas de un movimiento lento antes de enfrentarse a las nuevas dificultades del *Finale*, provenientes de su naturaleza sinfónica: modulaciones, transiciones, características progresiones brucknerianas resueltas en silencios suspendidos en el aire, regreso a la tonalidad de Fa mayor sólo en la elaborada coda.

Para cenar estas notas, puede ser útil traducir dos comentarios contemporáneos. Ludwig Speidel hizo así la antecrítica del estreno de 1881: «Hoy tendrá lugar en la Sala Bosendorfer una velada musical de la Unión, en la que será estrenado un *Quinteto de cuerda (Fa mayor)* de Antón Bruckner. En el ensayo hemos tenido oportunidad de conocer por encima la composición, importante en todo caso. Es notable la libertad con que el com-

positor, al que parece serle de su entero dominio todo el sistema tonal, dispone las tonalidades. El primer movimiento está escrito en Fa mayor, el segundo (¡no asustarse!) se inicia en Sol bemol mayor, el tercero está en Re menor y el *Finale* vuelve a Fa mayor pasando por La bemol mayor. ¡Una odisea tonal de la especie más aventurada! Como el más personal de todos los movimientos nos ha interesado el *Adagio*, un movimiento con un canto cálido, amplio, de vasto vuelo, realizado con la polifonía más rica e interesante. Es una música del todo original, que sólo pertenece al compositor. Esperamos poder escuchar alguna vez el *Quinteto* de Bruckner en la mejor ejecución posible en Viena. No se le puede ignorar»(*).

Por su parte, Max Kalbeck, panegirista de Brahms, comentó así el estreno definitivo de 1885: «Ningún César temería al compositor, aunque éste no compone más que alta traición, rebelión y asesinato de tiranos. Sí, Bruckner es de lejos el más peligroso entre los reformadores musicales del día; sus ideas están fuera de todo cálculo, y lo inesperado en ellas posee una fuerza seductora, mágica, la cual provoca mayor daño que las refinadas y fatigosamente inventadas sofisticaciones de otros... Su música huele a rosas celestiales y hiede a azufre infernal».

Seguramente, lo que el intuitivo Speidel y el pedante Kalbeck no adivinaban es que, con su debatido *Quinteto*, Bruckner era el primer compositor que había seguido la vía, sin conocerla bien, abierta por los últimos cuartetos de Beethoven. Muchos años faltaban aún para que la transitara decididamente Bela Bartók.

(*) Las dos últimas frases de Speidel son un desafío lanzado a Hellmesberger, la primera, y un reproche a los detractores de Bruckner, la segunda. Pero advierta además el lector atento que el testimonio de Speidel parece contradecir en parte lo que, recogido de las mejores fuentes, he expuesto antes sobre el estreno de 1881 y la revisión del *tempo* de *Adagio*. La secuencia de la que habla Speidel es: Primer movimiento-*Adagio* (¡no *Andante quasi Allegretto*!)-*Scherzo*-*Finale*! Dentro de lo posible cabe que Speidel mencionara el *Finale* por referencias; también es lógico que, al tocarse sólo tres movimientos, el *Adagio* retrocediera a la segunda posición. Como siempre en Bruckner, contradicciones de unos y de otros, que no deben ser ocultadas.

PARTICIPANTES



PRIMER CONCIERTO

CUARTETO DE CUERDA «MARTÍN I SOLER»

El cuarteto de Cuerda Martín i Soler se forma en 1988 con solistas de la Orquesta de Valencia y centra su actividad en la interpretación del gran repertorio clásico de cuartetos de cuerda, así como en la difusión de obras de este género de compositores españoles. Toma su nombre del importante compositor valenciano del siglo XVIII, contemporáneo de Mozart.

Desde su comienzo han mantenido una intensa actividad artística, grabando para RTVE y RNE, así como realizando frecuentes conciertos en las principales ciudades españolas. En noviembre de 1991 realiza en Estocolmo (Suecia), con motivo de la exposición Sorolla-Zom, dos conciertos ante SS.MM. las reinas de España y Suecia. En abril de 1992 ofrece en Madrid, con motivo de una entrega de premios y en presencia de S.A.R. el Príncipe de Asturias, un concierto de música española. En mayo de ese mismo año ofrece un concierto en la ciudad de Méjico ante altas personalidades de la citada República.

SEGUNDO CONCIERTO

CORO SANTO TOMÁS DE AQUINO

Con cuarenta y seis años de actividad ininterrumpida, el Coro Santo Tomás de Aquino es, en la actualidad, el decano de las agrupaciones corales de Madrid y uno de los más antiguos y reconocidos de España.

Creado en 1948 en el seno de la Universidad Complutense, a principios de los años sesenta sus actividades rebasan el ámbito puramente universitario, interviniendo en festivales y certámenes tanto nacionales como extranjeros. Han sido numerosísimas las giras de conciertos realizadas por España, así como las salidas a Francia, Bélgica, Alemania, Suiza, Austria, Dinamarca, Portugal, Brasil, Argentina, Polonia, Italia, Hungría y Luxemburgo. Así mismo, merece reseñarse la obtención de diferentes premios, grabaciones discográficas e innumerables actuaciones en programas de radio y de televisión, dentro y fuera de nuestro país.

Esta larga y fecunda trayectoria ha sido posible gracias al entusiasmo y dedicación de cerca de dos mil estudiantes universitarios que, a lo largo de todos estos años, han ido conformando el Coro, y a la capacidad y entrega de sus directores, entre los que cabe destacar a los maestros Arturo Dúo Vital, Jesús López Cobos, José Ignacio Prieto, Miguel Groba, Mariano Alfonso y Adrián Cobo. Además, el Coro ha contado en ocasiones extraordinarias con la dirección de Odón Alonso, Rafael Frübeck, Ernesto Halffter, Jerzy Senkov y Marco Armiliato, entre otros muchos.

Entre sus últimas actuaciones cabe destacar: mayo de 1992: estreno de la zarzuela *Gibraltar*, de Barbieri-Gabriel Fernández Alvez, en el Teatro Monumental de Madrid, junto con la Orquesta Sinfónica de Madrid; enero de 1993: actuación en el estreno mundial de la obra *Veni Creator Spiritus*, de Cristóbal Halffter, en el Auditorio Nacional de Música, bajo la dirección de Pedro Halffter; mayo de 1993: participación en el III Certamen de la Canción Castellana *Villa de Griñón*, obteniendo el

Primer Premio, y concierto inaugural de dicho certamen al año siguiente; julio de 1994: participación en el Festival Internacional de Coros *Europa cantat 12*, celebrado en Herning (Dinamarca), con la colaboración de los ministerios de Cultura y Asuntos Exteriores; diciembre de 1994: actuación en el Palacio de festivales de Cantabria en la representación de la ópera *La Bohème*, de Puccini, junto con la orquesta *Virtuosi del Danubio* y un destacado elenco de figuras de la lírica española del momento.

Actualmente, el Coro Santo Tomás de Aquino cuenta de nuevo con la dirección de Mariano Alfonso.

CORO SANTO TOMÁS DE AQUINO

Director: Mariano Alfonso

Sopranos

Diana García
Carmen Gómez
Mercedes Marina
Almudena Enríquez
Montserrat Marina
M.^a del Carmen Carmona
Inmaculada López
Matilde Pelegrí
María Zomeño
Sonia Serr
Silvia Ruiz
M.^a José Bravo
Lucía Loiseau
Aliñe Lázaro
Marisa Moreno
Laura Parra
Arantza Pascual
Mariam Moreno

Contraltos

Paquita Rodríguez
Mariel Peralta
Concha Bartolomé
Anunciación Villacorta
Paquita César
M.^s Pilar Suárez
Kati Expósito
Marianela Lacruz
M.³ Francisca Suárez
Gloría Peña
Sandra Manzanilla
Ascensión Morillo
Susana Giménez
Beatriz Fernández
Gina Negri
Isabel Lozano
Dori Castro
Regina Barbastro

Tenores

José María Carreras
José Miguel Sánchez
Alejandro Diez
Eduardo Faleiro
Alejandro López
José Manuel Velasco
Andrés Barrero
Juan Carlos de la Torre
Joseph Wolfbeisser
José Velasco
Juan Blásquez

Bajos

Francisco Soret
Carlos A. González
Julián Mozos
Francisco J. Danza
Felipe González
Salvador Pérez
Iñaki Cano
Benjamín Zafra
Carlos Suárez
Angel López

MARIANO ALFONSO

Nacido en Vegadeo (Asturias), inicia su formación musical en el Conservatorio de León. Se traslada posteriormente a Madrid, donde cursa estudios de Canto, Armonía, Contrapunto y Fuga, Composición, Dirección de Orquesta y Coros y Musicología, teniendo como maestros, entre otros, a Francisco Calés, Antón García Abril, Enrique García Asensio y Samuel Rubio.

Becado por la Fundación March, amplía estudios de Dirección Coral en Friburgo (Suiza), con el maestro Eric Ericson.

En 1982 se hace cargo de la dirección del Coro Universitario Santo Tomás de Aquino, de la Universidad Complutense. Con esta agrupación ha ofrecido conciertos, recitales, grabaciones en radio y televisión; ha participado en concursos internacionales y efectuado giras de conciertos por Hungría, Polonia e Italia. En la Fundación Juan March, de Madrid, ha dirigido conciertos en ciclos monográficos dedicados a Monteverdi y a la música coral española del siglo XVIII.

En el ámbito internacional cabe destacar su participación en el Festival de Música Sacra de Friburgo (Suiza), con el Coro de Cámara de Estocolmo, en 1989. Más recientemente, ha constituido un gran éxito su intervención, con el Coro de RTVE, en el Primer Festival de Música Sacra de San Petersburgo.

Ha dirigido asimismo ópera y zarzuela en diversos festivales en nuestro país, tales como Toledo, Murcia, Logroño, Segovia y Madrid, interpretando los siguientes títulos: *La Traviata*, *Tosca*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *DicloyEneas*, *Marina*, *La rosa del azafrán*, *Los gavilanes*, *Maruxa*, *La iriuda alegre*, *Katiuska*, *La del manojito de rosas* y un largo etcétera.

Como compositor, ha dedicado gran parte de su producción a la música coral, que es frecuentemente interpretada por diferentes agrupaciones. Es autor, además, de un gran número de obras instrumentales de cámara, parte de las cuales han sido ofrecidas en concierto y grabadas para Radio Nacional en diferentes ocasiones.

En 1987 es nombrado subdirector del Coro de la RTVE, pasando posteriormente a ocupar la dirección de

dicho conjunto. Con esta agrupación ha intervenido en innumerables actividades musicales, colaborando con maestros como Vittorio Negri, Arpad Joo, Sergiu Comissiona, Lothar Zagrosek, Laszo Heltay y Zubin Mehta, entre otros muchos.

JAVIER RADA

Nació en Berbinzana (Navarra), realiza sus estudios musicales en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, cursando las enseñanzas de Solfeo, Piano, Armonía, Contrapunto, Canto y Organo. Han sido sus maestros, entre otros, Carmelo A. Bernaola, Francisco Calés, Paulino Ortiz de Jocano y Miguel del Barco.

Ha desarrollado su cañera profesional en diversas facetas; como cantante, ha formado parte de diferentes grupos de cámara: Alfonso X el Sabio, Ars Nova, Pro Cantata y Grupo Mozart. Ha intervenido con el Cuarteto Tomás Luis de Victoria en la grabación del *Officium Hebdomadae Sanctae*, de este autor. Con el Cuarteto Renacimiento realizó la grabación del disco *El Cancionero Musical de la Colombina*, bajo el asesoramiento del musicólogo Miguel Querol.

Como pianista, colabora asiduamente con distintas compañías de Opera y Zarzuela desempeñando la función de maestro repasador; asimismo, acompaña a un gran número de cantantes en recitales y conciertos de voz y piano.

Ha sido maestro organista de la Iglesia Concatedral de San Isidro, en Madrid. Actualmente es organista de la Catedral de la Almudena, tarea que compagina con la de Jefe de Cuerda en el Coro de la RTVE.

TERCER CONCIERTO

CUARTETO DE CUERDA «MARTÍN I SOLER»

Véase Primer Concierto.

PAUL CORTESE

Nacido en Estados Unidos, de padres italianos, se graduó en el Instituto Curtís de Música, donde estudió con el profesor Joseph de Pasquale. Anteriormente -y bajo la tutela de Stanley Nosal, Guillermo Perich y Buiton Fine- había cursado sus estudios musicales en la Universidad de Illinois y en el New England Conservatory de Boston.

Mientras era estudiante actuó con la Boston Symphony y la Philadelphia Orchestra y después fue designado viola solista de la Orquesta de la Scala de Milán. También fue viola solista en la Gothenburg Symphony de Suecia (1986), con el director musical Neeme Järvi, y fue invitado como solista de viola en la Orquesta de la Ciudad de Birtmingham con el director Simón Rattle. Recientemente ha tocado como viola solista en orquestas de Barcelona, Málaga y Madrid. En 1991 hizo su debut en Alice Tully Hall, Nueva York. También ha actuado con formaciones de música de cámara en los Estados Unidos, Canadá y Europa, ha colaborado con los tríos Arden, Bowdoin y Kandinski y con numerosos cuartetos de cuerda, tocando en diversos festivales, como los de Tanglewood, Granel Tetón, Evian, Banff y Musicade de Lyon. Actualmente vive en Barcelona, donde es profesor de viola en el Conservatorio de Badalona y el de Cervera; también es profesor de la Joven Orquesta de Cataluña. Paul Córtese ha realizado varias grabaciones de nuevo e interesante repertorio para viola y música de cámara en los Estados Unidos, España e Inglaterra, para los sellos discográficos Crystal, Posh Boy, Audio Visuals de Sarriá y Chandos.

Este año, en conmemoración del centenario del compositor Paul Hindemith, grabará su obra integral para viola y orquesta con la Philharmonia de Londres y dos discos más de las sonatas para viola sola.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

ÁNGEL-FERNANDO MAYO ANTOÑANZAS

Madrileño, 1939. Licenciado en Derecho. Funcionario en activo del Cuerpo Superior de Administradores Civiles del Estado con grado personal de Subdirector General.

No es músico profesional ni musicólogo, sino un aficionado que desde 1975 decidió dedicarse complementariamente al ensayismo y la divulgación musicales. Fue Subdirector de la veterana revista RITMO desde 1976 a 1981. Ha colaborado en numerosos medios y pronunciado conferencias para instituciones diversas en una treintena de localidades españolas. Su actividad comprende el ensayo, la crítica discográfica, el comentario de programas, la divulgación radiofónica, la subtitulación de vídeos operísticos (TVE, CANAL PLUS), la traducción fundamentalmente del alemán (óperas, *Heder*, biografías, ensayos) y esporádicamente la crítica de actos musicales.

Es conocido sobre todo por su especialización en la vida y la obra de Richard Wagner. Tiene publicadas las traducciones de *El anillo del nibelungo* y de la autobiografía *Mi vida*; últimamente ha preparado la del más importante ensayo estético wagneriano, *Ópera y Drama*, que verá la luz en 1996. También ha escrito interesantes aportaciones sobre Anton Bruckner en la revista SCHERZO y para el programa general de la primera ejecución del ciclo completo de sus sinfonías (Madrid, 1994); para Radio Dos preparó el primer programa emitido en España sobre las diferentes ediciones de estas mismas sinfonías.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades
culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para
jóvenes (a los que asisten cada curso más
de 25.000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas
figuras, aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una
Biblioteca de Música Española Contemporánea.*



Fundación Juan March

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