

PINTAR LA MÚSICA, ESCUCHAR LA PINTURA

CICLO DE MIÉRCOLES
DEL 20 DE NOVIEMBRE AL 11 DE DICIEMBRE DE 2019



PINTAR LA MÚSICA, ESCUCHAR LA PINTURA

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 20 DE NOVIEMBRE AL 11 DE DICIEMBRE DE 2019



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

La música se desarrolla en el tiempo y la pintura en el espacio. Los sonidos y el timbre apelan al oído mientras que los colores y las líneas a los ojos. Y, pese a todo, desde los albores de la modernidad, numerosos pensadores han percibido estas dos artes como expresión paralela de una misma belleza esencial. No en vano, términos puramente visuales como “color” son empleados para describir ciertas creaciones musicales, mientras que se recurre a conceptos como el de “ritmo” para hablar de determinadas obras pictóricas. Este ciclo propone acercar a la experiencia de percibir en simultáneo dos obras artísticas que encierran conexiones explícitas: contemplar la pintura y escuchar la música como un acto creador único que puede subvertir su esencia.

Fundación Juan March

Por respeto a los demás asistentes, les rogamos que desconecten sus teléfonos móviles y no abandonen la sala durante el acto.



ÍNDICE

7

PINTAR LA MÚSICA,
ESCUCHAR LA PINTURA

Juan Manuel Viana

Entre el cielo y la tierra: dioses e instrumentos

Preeminencias y analogías: Ut pictura musica

Convergencias

El pintor escucha: de Wagner a Bach

Nuevas experiencias, nuevas tecnologías

Cuando el músico posa

Pintura y música en danza

El compositor contempla

34

Miércoles, 20 de noviembre

Alberto Rosado, piano

Coro de la Comunidad de Madrid

52

Miércoles, 27 de noviembre

Ricardo Gallén, guitarra

Rosa Torres-Pardo, piano

69

Miércoles, 4 de diciembre

Teatri 35

Tiento Nuovo

91

Miércoles, 11 de diciembre

Mikhail Rudy, piano

108

Bibliografía

Autor de las notas al programa

Pintar la música, escuchar la pintura

Juan Manuel Viana

De la discreta representación de un instrumento musical en una pequeña cerámica griega o sobre la superficie de un fresco romano a la deslumbrante irrupción de un coro de ángeles en la predela de un retablo gótico; de la inesperada presencia de una deidad mitológica en una pintura del Renacimiento veneciano a los suntuosos decorados orientalizantes de los primeros ballets de Diáguilev; del pulido retrato de un compositor de corte dieciochesco a la reinterpretación abstracta de una partitura del Barroco o del Romanticismo; de la rudimentaria escenografía de un modesto teatro de ópera del XIX al más experimental espectáculo multimedia que, mediante proyecciones luminosas, videoinstalaciones y música en directo o grabada y amplificadas, ocupe las salas de cualquier museo de arte contemporáneo, las intersecciones entre música

y pintura, las relaciones e influencias entre compositores y artistas plásticos, las búsquedas incesantes de conexiones o afinidades y los intentos por instaurar posibles diálogos, intercambios o correspondencias, por superar las fronteras entre medios de expresión, por aproximar ambas disciplinas artísticas, por resolver la antinomia entre un arte (la música) que transcurre en el tiempo y otro (la pintura) que se desarrolla en el espacio o, retomando el título de un ensayo de Jean-Noël von der Weid, entre *le flux et le fixe* [el flujo y lo fijo] han adoptado, al correr de los siglos y a través de épocas, géneros y estéticas, los más diversos aspectos y configuraciones.

ENTRE EL CIELO Y LA TIERRA: DIOS E INSTRUMENTOS

Cítaras, liras, arpas y otros instrumentos de cuerda, pero también de viento y percusión, aparecen ya en los primeros ejemplos pictóricos relacionados con la música. La disputa entre los instrumentos de cuerda y los de viento –o, en

Mujer sentada tocando la cítara,
fresco de la villa Publio Fannio Sinistore
en Boscoreale (Italia), c. 50-40 a. C.
Metropolitan Museum of Art,
Nueva York

palabras de Jean-Yves Bosseur, “de la razón contra el instinto, de la inteligencia contra la animalidad” – ha quedado plasmada en abundantes representaciones del duelo entre el dios Apolo y el sátiro Marsias. Orfeo y Eurídice, Pan y Siringa, Venus, Dioniso, las musas Euterpe, Erato y Calíope, náyades, faunos y pastores despertaron la imaginación de los pintores desde tiempos remotos (del griego Asteas a Poussin, pasando por Perugino, Cranach, Giorgione, Rafael, Tiziano, Romano, Savery, Van Poelenburgh o Perrier).

A su vez, la iconografía religiosa de tradición cristiana ha mostrado a través de toda clase de miniaturas, libros de horas, tablas, óleos y pinturas murales al rey David aplacando la inquietud de Saúl por medio de arpas, violas e incluso campanillas; a ministriles haciendo resonar en las capillas catedrales chirimías y sacabuches, cornetas y bajones; pero, sobre todo, a legiones de ángeles músicos tocando arpas y salterios, dulcemas y laúdes, mandoras y cítolas, fidulas, rabeles y violas de toda condición, trompetas marinas y zanfonas, claves y órganos portátiles, flautas de pico y trombones, címbalos y panderos, timbales y tamboriles... Todo un inmenso catálogo instrumental que, además de enmarcar la composición de innumerables éxtasis de santos, anunciaciones, natividades, adoraciones, apariciones, coronaciones, asunciones, resurrecciones o cualquier otra celebración celestial, ha aportado una preciosa fuente de información a musicólogos e historiadores para conocer el desarrollo de la organología y la evolución técnica de los instrumentos.

A partir del siglo XVI, la seducción por los instrumentos desciende de las esferas paradisiacas para instalarse en las estancias domésticas de las clases acomodadas. Nacen así incalculables escenas de interior de formato más reducido, íntimas y acogedoras, que muestran tanto a jóvenes aficionados como a intérpretes profesionales desplegando sus habilidades musicales con ayuda de virginales, espinetas y clavicordios, vihuelas y laúdes, tiorbas y chitarrones, violines, violas, violones y flautas de todo tipo (Vermeer, Van Mieris, Dou, Steen, Ter Borch, Van Hemessen, Ochtervelt, Metsu, Sorgh, Caravaggio, Manfredi, Bronzino, Caroselli, Bassano, Veneto, Trevisani, Puget, Turnier, De La Tour, Netscher, De Troy, Bouys, Watteau, Lancret, Chardin, Boucher, Fragonard, Fredou, Van Dyck, Zacchia, Schenk, Janssens, Netscher, Kupetzky). En ocasiones incluso puede identificarse una partitura, como la del madrigal de Arcadelt *Voi sapete ch'io v'amo* en *El laudista* de Caravaggio, uno de sus muchos óleos de inspiración musical, o la del primer libro de madrigales de Gabrieli, visible en otro lienzo coetáneo, el *Concierto de las ninfas* de Tintoretto, o hasta el libreto de *Castor et Pollux* de Rameau en *Nature morte en trompe l'œil* de Jeurat de Bertry. Partituras e instrumentos que, reproducidos con escrupuloso detalle y ocupando en ocasiones un primer plano, se convierten en elementos habituales, casi imprescindibles, durante todo el periodo barroco en infinidad de cuadros alegóricos de los sentidos y las estaciones del año (Brueghel de Velours, Rubens, Linard, Baugin, Stalpent, Frilli-Croci), naturalezas

muertas (Steenwijck, Claesz, Munari, Loyeux, Baschenis, Bettera) y *vanitas* (De Heem, Boel, Collier, Renard de Saint-André, Grueber, Claesz, Stevers, Cittadini, Pereda).

PREEMINENCIAS Y ANALOGÍAS: *UT PICTURA MUSICA*

Algunas décadas atrás, en plena eclosión renacentista y con el debate de la preeminencia de las artes como fondo, al igual que Leon Battista Alberti con *De re aedificatoria*, Leonardo da Vinci abogaba en el *paragone* de su *Tratado de la pintura* por la separación entre las artes regidas por la visión (pintura, escultura) y las percibidas a través del oído (música, poesía). Para Leonardo, la superioridad corresponde sin duda a la vista, el “mejor y más noble” de los sentidos, y la música no debe considerarse sino la hermana pequeña de la pintura pues se somete al oído, un sentido inferior. Según Leonardo, la vista es, pese a las apariencias, una actividad mental más que sensorial; la pintura, para él, vence y domina a la música, la más inmaterial de todas las artes, más precedera y evanescente que aquella, sometida al curso del tiempo, “obligada a nacer y a morir”, en tanto que la pintura (*cosa mentale*) puede contemplarse eternamente.

En 1766, otro texto fundacional, el *Laocoonte* de Lessing, reafirmará la individualidad de cada arte: la música, al igual que la poesía, es un arte del tiempo que utiliza “signos sucesivos” frente a los “signos yuxtapuestos” requeridos por la pintura, arte del espacio. Desde el Renacimiento hasta la eclosión de las vanguardias en torno

al tránsito entre los siglos XIX y XX, las comparaciones entre las artes –y en particular entre música y pintura– no cesan de sucederse entre artistas y compositores, teóricos y filósofos. Pero es con la irrupción del Romanticismo –y a partir de los escritos de Schelling, Tieck, los hermanos Schlegel, Novalis y Wackenroder– cuando esa insistencia sobre la especificidad de cada actividad artística, subrayada asimismo por Goethe y Herder, comienza a resquebrajarse y a suscitar reacciones. Frente al viejo principio horaciano *Ut pictura poesis*, que reivindicaba la complicidad entre pintura y poesía –considerando a esta como modelo ideal de la primera–, el escritor e hispanista francés Louis Viardot, esposo de la cantante y compositora de ascendencia española Pauline Viardot, publicaba en el primer número de la *Gazette des Beaux-Arts* (París, 1859) un artículo titulado *Ut pictura musica*, que comenzaba afirmando: “Algún día se hará un libro sobre el paralelo entre la pintura y la música”. En realidad, Viardot no hacía sino constatar el interés creciente acerca de las correspondencias sensoriales, de las posibles equivalencias entre colores y sonidos sobre las que ya se había pronunciado Arcimboldo en el siglo XVI y centuria y media más tarde el matemático jesuita Louis Bertrand Castel. Este, con su proyecto del “clave ocular” –fechado en 1725, permitiría “hacer visible el sonido” y convertir a los ojos en “confidentes de todos los placeres que la música puede ofrecer al oído”–, llamó la atención tanto de Rousseau, Diderot y Voltaire como de Telemann, Rameau y Grétry, quien llegó a publicar una memoria titulada *Analogie des cou-*

leurs avec les sons. A partir de entonces, quedaba definitivamente abonado el campo de las analogías entre colores y sonidos, entre lo pintado y lo compuesto, que tanto el concepto wagneriano de la *Gesamtkunstwerk* (fusión de disciplinas artísticas en pos de la *obra de arte total*) como los fenómenos sinestésicos desarrollarían años después.

A medida que las comparaciones entre los respectivos lenguajes de música y pintura comienzan a concretarse, tienden a imponerse algunos paralelismos: si para Rousseau la melodía juega en música el mismo papel que el dibujo en pintura, Viardot confirma tal similitud y equipara, además, la armonía al color. Y así, sucesivamente, el timbre sonoro se corresponde con la textura de la pincelada, la perspectiva con el sistema tonal y la tesitura de voces y sonidos instrumentales con la luminosidad cromática.

CONVERGENCIAS

Desde los albores del siglo XIX, las manifestaciones en torno a estas controversias sobre las raíces comunes de cualquier expresión artística se multiplican en grado superlativo. Si ya en 1769 el mencionado Grétry afirmaba que “el lenguaje del músico es el mismo que el del pintor”, para Madame de Staël “la lengua poética habla de una pintura musical, de una música pictórica”. Schiller escribe que “el arte plástico, en su más alta realización, debe convertirse en música” al tiempo que Novalis estima que “nunca deberían verse obras plásticas sin música”. E. T. A. Hoffmann compara una aguada con una sonata, una pintura con un concierto y un gran

lienzo de brillantes colores con una sinfonía mientras que, para Pater, “todo arte aspira constantemente a la condición de música”. Schumann escribe que “el músico convierte el cuadro en sonidos”; la estética de un arte es también la del otro: solo difiere el material” y el gran paisajista Friedrich escribe a Yukovski sobre su deseo de conseguir un acompañamiento sonoro para una serie de cuadros “a fin de que música y pintura armonicen y una sustente a la otra”. Constable califica a Tiziano como “gran músico” mientras Delacroix pone de relieve “la parte musical de la pintura” y opina que “se llegarán a ejecutar sinfonías al mismo tiempo que se ofrecerán a la vista hermosos cuadros para completar la impresión”, en tanto que Liszt proyecta traducir al pentagrama un conjunto de pinturas de Kaulbach con el propósito de elaborar una “historia del mundo en cuadros y sonidos”. ¿Cómo no recordar estas palabras de su carta a Berlioz en octubre de 1839, a su regreso de Italia?: “Rafael y Miguel Ángel me hacían comprender mejor a Mozart y Beethoven; Giovanni da Pisa, Fra Beato y Francia me explicaban a Allegri, Marcello y Palestrina”. ¿Y estas otras de Schumann?: “El músico cultivado hallará el mismo provecho en estudiar una *Madonna* de Rafael que el pintor en escuchar una sinfonía de Mozart.

Si, para Berlioz, la instrumentación representa en música “exactamente lo que el colorido en la pintura”, al encomiar a Wagner –quien sobresale por “pintar el espacio y la profundi-

Madonna Sixtina, de Rafael (1483–1520). Óleo sobre lienzo, 1513-14. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



dad” – Baudelaire escribe que “sería verdaderamente sorprendente que el sonido no pudiera sugerir el color, que los colores no pudieran dar idea de una melodía”. Y, si Van Gogh proclama que “la pintura, tal como es ahora, promete hacerse más sutil: más música y menos escultura”, Gauguin apunta en esa misma dirección cuando propone que la pintura debe “buscar más la sugestión que la descripción, como lo hace por otra parte la música”. Una idea que Redon –que se definía como “pintor sinfonista”– corrobora cuando, al referirse a sus dibujos, menciona que “nos sitúan, al igual que la música, en el mundo ambiguo de lo indeterminado”. Pensamiento que, en 1906, suscribe igualmente el crítico de arte norteamericano Charles H. Caffin al aseverar que “la pintura debe inspirarse en la esencia de la música, que es la abstracción”, a la vez que Satie proclama: “¿Por qué no servirse de los medios representativos que nos exponían Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec, etc.? ¿Por qué no transponer musicalmente esos medios?”.

EL PINTOR ESCUCHA: DE WAGNER A BACH

Desde la batalla de *Tannhäuser* en París (marzo de 1861), y tras los encendidos elogios de Baudelaire, la fiebre wagneriana arrasa en Europa –para Wyzewa “la religión de Wagner es una enfermedad que no se cura nunca por completo”– y son pocos los pintores que escapan a su fascinación aunque, como en el caso de Gauguin y Van Gogh, sus opiniones, recogidas en escritos y correspondencia, no lleguen al lienzo.

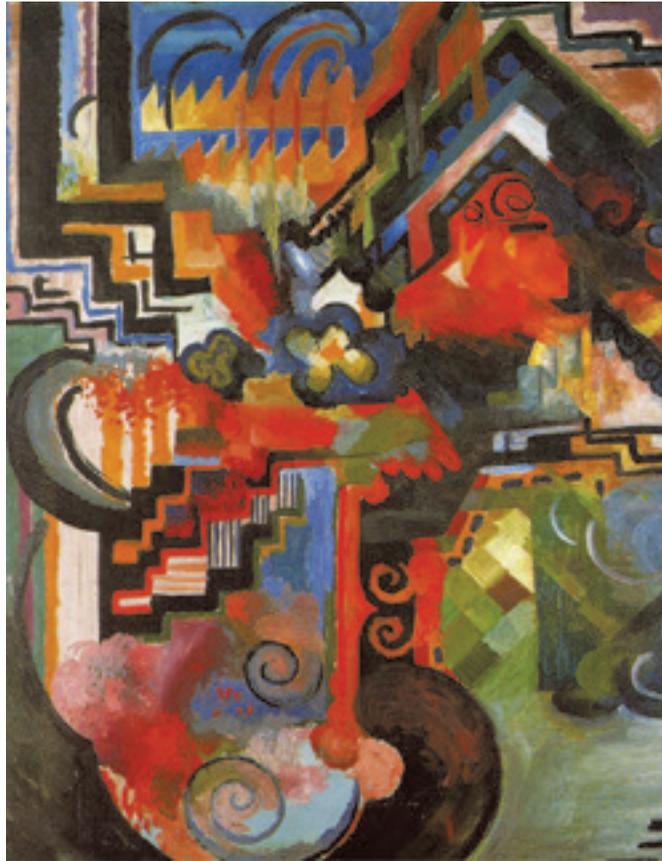
Fantin-Latour, tan inclinado a los retratos literarios, sucumbe al hechizo del compositor alemán en *Tannhäuser: Venusberg*, a la par que homenajea a Berlioz, Schumann y Brahms. La seductora mitología encarnada en la música de Wagner despierta la imaginación –sin comparación posible con cualquier otro operista pasado o presente– de los pintores simbolistas, particularmente en Bélgica, en cuya capital se erige uno de los bastiones del wagnerismo: el Teatro de La Monnaie. Junto a los cuadros de Delville, Ensor, De Groux y Verhaeren deben recordarse igualmente otras obras de igual temática nacidas no muy lejos: los numerosos lienzos de Egusquiza (uno de los dos únicos amigos españoles que tuvo Wagner), los grabados de Redon o las ilustraciones de Beardsley y Rackham. Para comprender el alcance de este delirio pictórico wagneriano baste apuntar que solo la iconografía en torno al encuentro de Venus y Tannhäuser cuenta, entre 1852 y 1900, con decenas de ilustraciones (dibujos, acuarelas, grabados, óleos, paneles decorativos y pinturas murales) a cargo de nombres como –además de algunos de los ya citados– Tischbein, Delacroix, Burne-Jones, Echter, Heckel, Renoir, Liezen-Mayer, Breling, Vogel, Max, Aigner, Makart, Rochegrosse, Klinger, Stahl, Kaempffer, Leeke, Koe, Wagrez, James y Rozynski.

Con el advenimiento del nuevo siglo, la irrupción de los diferentes movimientos de vanguardia se traduce en una avalancha imparable de manifestos, ensayos y proclamas que, tanto en Francia como en Alemania, Rusia, Italia e incluso en la más conservadora Inglaterra, extienden sus postulados a

cualquier tipo de manifestaciones artísticas. Las influencias y conexiones musicales de algunos de estos movimientos plásticos (futurismo, abstracción, cubismo, constructivismo, suprematismo, maquinismo, orfismo...), heredadas en parte de la idea wagneriana de fusión entre las artes o apoyadas en las teorías sinestésicas cada vez más en boga, ya fueron tratadas con suficiente detalle en cuatro introducciones a estos ciclos de miércoles –*El modernismo musical en Inglaterra* (febrero 2010), *Música soviética: de la Revolución a Stalin* (octubre 2011), *Futurismo y máquinas* (octubre 2014), *Sinestesias. Escuchar los colores, ver la música* (noviembre 2016)– a las que el lector interesado puede acudir. Únicamente cabe mencionar que algunos de estos episodios, como el *Mysterium* de Scriabin (su gran proyecto inacabado), las actividades del colectivo interdisciplinar *Der Blaue Reiter* [El jinete azul], la colaboración entre Kandinski y Schönberg y las composiciones escénicas *Der gelbe Klang* [El sonido amarillo] y *Die glückliche Hand* [La mano feliz], los trabajos de Malévich para la ópera futurista *Victoria sobre el sol*, de Mijaíl Matiushin, la actividad pedagógica de Klee en la Bauhaus y algunos de los frutos nacidos al amparo de esta institución como el espectáculo mecanicista *Das Triadische Ballett* [El ballet triádico] de Schlemmer o la reinterpretación visual de los *Cuadros de una exposición* de Músorgski por Kandinski constituyen capítulos indispensables en la crónica de las interrelaciones entre pintura y música.

En los albores de la abstracción pictórica, y a la luz de los ensayos y experimentaciones de Kandinski (*De lo*

espiritual en el arte, 1911; *Punto y línea sobre el plano*, 1926), las referencias musicales comienzan a invadir el ámbito de la pintura, incluso en lo que atañe a la propia nomenclatura de las obras: términos como improvisación, ritmo, composición, polifonía, variación o fuga –este último de modo casi obsesivo– aparecen con frecuencia en títulos de pintores como el también compositor Ciurlionis (*Fuga*, 1908), Macke (*Fugenbilder*, 1912), Kandinski (*Fuga-Beherrschte Improvisation*, 1914), Kupka (*Amorpha, fugue en deux couleurs*, 1912), Hölzel (*Fuge über ein Auferstehungsthema*, 1916), Richter (*Fuge*, 1920; *Fuge in Rot und Grün*, 1923), Klee (*Fuge in Rot*, 1921), Albers (*Fuge*, 1925), Jawlensky (*Fuge in Blau und Rot*, 1936) y, en décadas sucesivas, Lohse, Eble, Graeser, Valensi, Nay, Fleischmann y Huber. La primera obra no figurativa creada por un pintor norteamericano es un pastel de Max Weber que se titula, precisamente, *Music* (1912). El objetivo del sincromismo, corriente pictórica creada en 1912 por otros dos estadounidenses, Morgan Russell y Stanton Macdonald-Wright, consiste en procurar que el cuadro se desarrolle como una pieza musical mediante la creación de una velocidad óptica a partir de unos “colores ritmos” que, en palabras de Russell, “incorporan, por así decir, a la pintura la noción de tiempo”. Y, si en torno a 1917 Picabia pinta una acuarela-gouache de nombre muy explícito, *La musique est comme la peinture*, y en 1918 Kokoschka firma su lienzo *Die Macht der Musik* [El poder de la música], por esas mismas fechas Grosz representa la abigarrada cacofonía de la gran ciudad en *Metrópolis*.



Homenaje a Johann Sebastian Bach, de August Macke (1887–1914). Óleo sobre panel, 1912. Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen

Mientras las partituras y algunos instrumentos –especialmente el violín, el violonchelo y la guitarra– seducen con sus siluetas curvas a los protagonistas más sobresalientes del movimiento cubista (Blanchard, Gleizes, Laurens, Marcoussis, Metzinger, Villon y, por encima de todos ellos, Braque, Gris y Picasso), que crean numerosas naturalezas muertas (óleos, acuarelas, *collages* y *papiers collés*) con estos objetos musicales como foco de atención, la obra de Bach –a quien Itten considera como el modelo de arte abstracto, objetivo, espacial y orgánico– concita la atención de

varias generaciones de artistas plásticos que asocian su música a parámetros tales como estructura, orden, lógica, rigor y simetría: Macke (*Farbige Komposition I-Hommage à J. S. Bach*, 1912), Braque (*Hommage à J. S. Bach*, 1912; *Aria de Bach*, 1913), Hartley (*Musical Theme nr. 2-Bach Preludes and Fugues*, 1912), Kokoschka (*O Ewigkeit-Du Donnerwort*, 1914), Udaltsova (*Au piano*, 1914), Augusto Giacometti (*Chromatische Fantasie*, 1914), Itten (*Der Bachsänger*, 1916), Klee (*Im Bachschen Stil*, 1919), Blanc-Gatti (*Bach, Concerto*, 1931), Estève (*Cantate à J. S. Bach*, 1938), Dufy (*Hommage à Bach*,

1952; *J. S. Bach*, 1950), Vasarely (*MAR-KAB aus "Bach"*, 1956; *ME-TA aus "Bach"*, 1965; *Naissances Bach*, 1973), Ox (*Cantate n° 80*, 1979) y, entre otros muchos, Charchoune, Strübin, Agam, Veronesi, Duschek, Weder y Chillida. Una reacción duradera y definitiva –cabría entenderla así– contra la saturación simbolista inspirada por Wagner, como si todos estos artistas hubieran querido revivir el aserto de Klee, cuando en 1917 declaraba que “Mozart y Bach son más modernos que el siglo XIX”.

NUEVAS EXPERIENCIAS, NUEVAS TECNOLOGÍAS

Tras el segundo gran cataclismo bélico del siglo, la capitalidad mundial del arte se traslada de París a Nueva York y es en las apartadas montañas de Carolina del Norte, en los dominios del Black Mountain College, donde emergen los primeros *happenings* y *performances* de la mano de artistas como el pintor, escenógrafo y fotógrafo Schawinsky, antiguo alumno de la Bauhaus –creador del *Spectodrama*, “experiencia total” que explora las relaciones entre espacio, color, sonido, movimiento, lenguaje y música–, el compositor John Cage, el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham, el pianista David Tudor y el pintor Robert Rauschenberg. Poco a poco, las nuevas técnicas de composición posibilitan la aparición de desconocidas formas de escritura que, superando la grafía musical tradicional, permiten plasmar en la partitura procedimientos sonoros ignorados. Aparecen así las primeras notaciones gráficas en la obra de Earle Brown –muy influido por los cuadros de Rauschenberg y Pollock y los mó-

viles de Calder–, Cage, Stockhausen, Feldman y Bussotti. En ocasiones se trata de verdaderas obras de arte autónomas, cuadros abstractos sonoros o “polifonías gráficas espacio-temporales”, en expresión de Von der Weid, que reflejan la voluntad de algunos compositores por introducir una cierta indeterminación o imprevisibilidad en la ejecución de su música.

Las técnicas y métodos pictóricos de Pollock (*all-over, dripping...*) y Rothko inspiran la escritura musical de Feldman que, como apuntó Christian Wolff: “Fijaba a la pared hojas de papel milimetrado y trabajaba de pie como si fueran pinturas. Lentamente, sus notaciones se acumulaban y, de vez en cuando, retrocedía para juzgar el efecto visual global”. Desde mediados del siglo XX, las interacciones entre música y artes plásticas no cesan de desarrollarse. Los espectáculos músico-pictóricos de Yves Klein (*Symphonie Monton-Silence*), los trabajos de Tom Phillips, las exploraciones de los compositores y artistas visuales Gerhard Rühm y Philip Corner, las actividades *intermedia* de Dick Higgins, el nacimiento de *Fluxus* –que tuvo entre sus colaboradores a Paik, Beuys, Cage, Vostell y Moorman– y de otros movimientos o grupos artísticos derivados o concomitantes (como el español Zaj) que alían la música con las artes visuales, la danza o la literatura y tienen como objetivo transformar el simple hecho sonoro de antaño en una multiplicidad de acontecimientos audiovisuales que conviertan al oyente pasivo en espectador activo, no hacen sino confirmar que las fronteras no siempre son infranqueables, que las intersecciones entre los territorios visuales y sono-

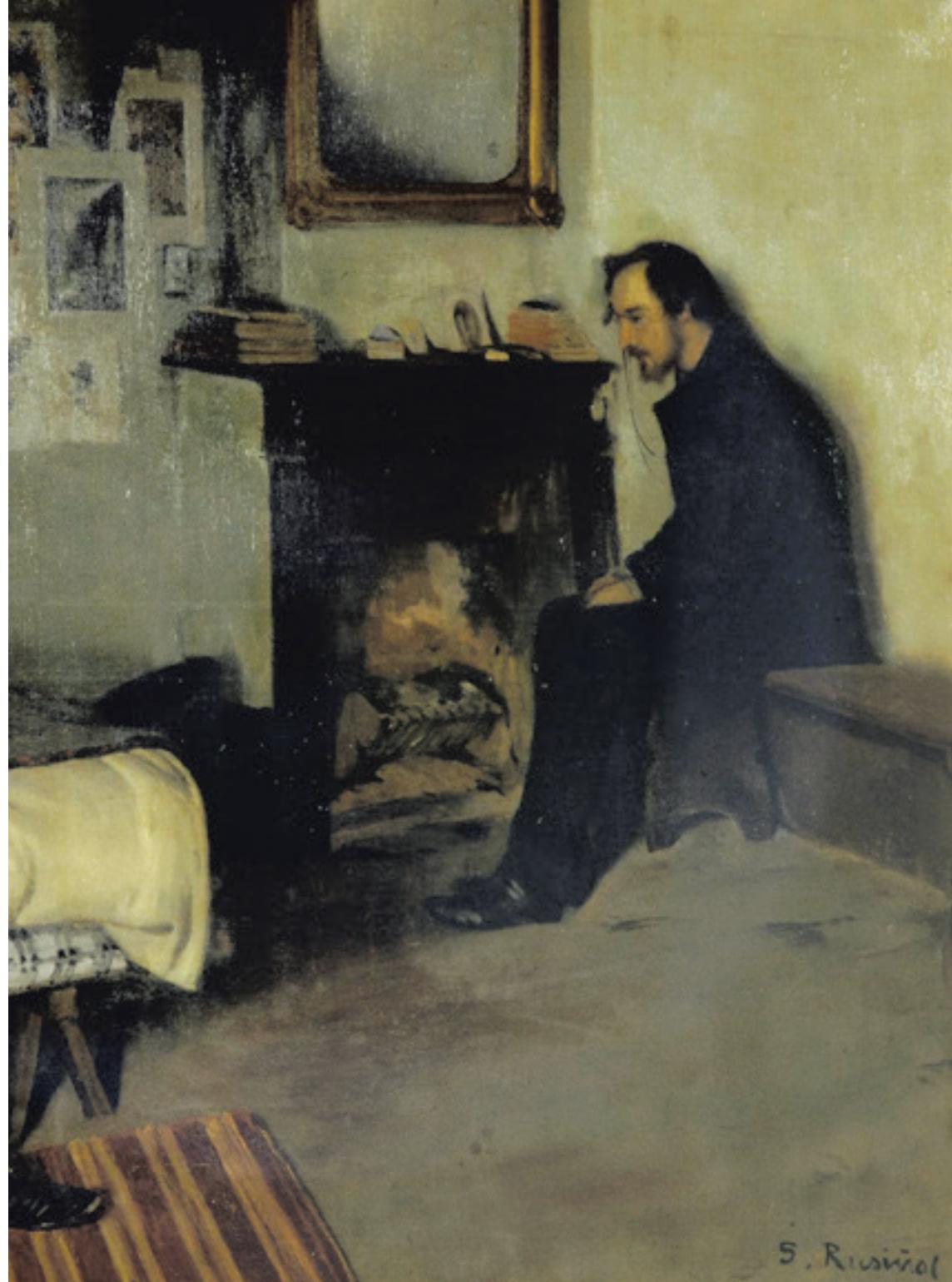
ros, “si la estructura fuerza a la imaginación a entrar en una nueva poética” como señala Boulez en sus textos sobre Klee, pueden conducirnos hacia *Le pays fertile*.

CUANDO EL MÚSICO POSA

Pero no solo las composiciones musicales han espoleado la imaginación de los pintores. El encuentro de estos con los músicos ha dado origen a no pocas obras de interés: grandes salas de conciertos y teatros de ópera (Degas, Casas, Dufy), pequeñas escenas de interior con uno o dos personajes practicando algún instrumento (Cézanne, Khnopff, Van Gogh, Vallotton, Toulouse-Lautrec, Ensor, Vuillard, Schirren, Matisse, Wansart, Picasso, Wouters, Puni, Dufy), bailes populares, cafés-concierto y cabarets (Renoir, Toulouse-Lautrec, Steinlen, Degas, Picasso, Dix, Sicard), circos (Seurat, Chagall, Dufy) y, sobre todo, retratos: de intérpretes –violinistas, violonchelistas y, las más de las veces, pianistas– pero sobre todo de compositores. Los logros artísticos de algunos de estos encuentros han resultado, en muchas ocasiones, memorables: Cherubini por Ingres, Berlioz por Courbet, Chopin por Delacroix, Liszt por Ingres o Munkácsy, Verdi por Boldini, Músorgski por Repin, Chabrier por Fantin-Latour, Fauré por Sargent o Laurent, Albéniz por Casas, Mahler por Klimt, Debussy por Baschet, Delius por Rosen, Gerhardi o Procter, Strauss por Liebermann, Sibelius por Gallen-Kallela, Busoni por Oppenheimer o Boccioni, Satie por Rusiñol, Casas, Picasso o Cocteau, Roussel por Martin, Schmitt por Gleizes, Reger por Nolken,

Schönberg por Gerstl, Schiele o incluso por sí mismo, Ravel por Manguin, Falla por Picasso, Zuloaga o Vázquez Díaz, Bartók por Brill, Szymanowski por Witkiewicz, Stravinsky por Cocteau, Blanche, Picasso, Gleizes o Giacometti, Webern por Oppenheimer, Casella por Depero, Berners por Prieto, Varèse por Stella, Berg por Rederer o Schönberg, Valen por Hiorth, Prokófiev por Matisse, Bliss por Lewis, Honegger por Bailly o Amiguet, Poulenc por Bérard, Walton por Ayrton y Les Six al completo por Cocteau son algunos ejemplos. Si bien la cercanía estética que pudiera suponerse entre retratista y retratado encierra a veces curiosas contradicciones: Courbet habla de la ignorancia de Berlioz en materia pictórica, George Sand escribe que Delacroix “no se cansa de oír a Chopin; lo saborea; lo sabe de memoria” pero que Chopin, que no entiende de pintura, “cuando mira un cuadro de su amigo, sufre y no sabe qué decirle. Él es músico, solo músico”. A Wagner, según Thomas Mann, la pintura no le concierne. Paradójicamente, el músico que aboga por la fusión de las artes, el *músico del porvenir* –que confiesa en carta a Mathilde Wesendonck no haber pisado el Louvre durante un año de estancia en París–, tampoco se interesa por la vanguardia pictórica de su tiempo y su único contacto con el impresionismo es el retrato que Renoir le pinta en Palermo (que, según anota Cosima en su diario, detesta). Y, en palabras de Sauguet, “el retrato que más le

El bohemio, o Erik Satie en su estudio,
de Santiago Rusiñol (1861-1931).
Óleo sobre lienzo, 1891. Colección
particular, Barcelona



gustaría a Stravinsky es una ficha de su estado civil ilustrada con la fotografía de su carné de identidad”.

PINTURA Y MÚSICA EN DANZA

Aunque en el ámbito operístico numerosos artistas plásticos colaboraron y siguen colaborando con compositores y directores de escena –desde las primeras maquinarias barrocas y los decora-

dos de Schinkel para *La flauta mágica* (título en el que también trabajaría el anciano Kokoschka) hasta el reciente *Tristán e Isolda* del videoartista Bill Viola, pasando por las pioneras escenografías wagnerianas de Appia, por citar solo cuatro nombres sobradamente conocidos–, es en el campo del ballet donde la fusión música-imagen alcanzó alturas excepcionales durante el primer tercio del siglo xx gracias a dos empresarios

–aunque en su caso el término resulte insuficiente– verdaderamente excepcionales: Serguéi Diáguilev y Rolf de Maré.

Al extraordinario olfato del ruso para establecer alianzas artísticas se debieron los decorados y figurines diseñados para los *Ballets Russes* por importantes pintores que prestaron sus imágenes a numerosos estrenos de Stravinsky, Prokófiev, Nikolái Cherepnín, Strauss, Falla, Respighi, Debussy, Satie, Ravel,

Schmitt, Poulenc, Auric, Milhaud, Sauguet, Berners y Lambert (Tabla 1).

En paralelo, la fortuna personal y el gusto refinado del coleccionista sueco Rolf de Maré, fundador de los *Ballets Suédois*, hizo posible que otra brillante nómina de artistas plásticos realizara los decorados y el vestuario para algunas de las mejores partituras –no siempre de origen coreográfico– firmadas por Albéniz, Debussy, Alfvén,

TABLA 1

Pintor	Obra	Año
Golovín	<i>Borís Godunov</i>	1908
Golovín	<i>L'oiseau de feu</i>	1910
Benois	<i>Le pavillon d'Armide</i>	1909
Benois	<i>Les Sylphides</i>	1909
Benois	<i>Petruschka</i>	1912
Benois	<i>Le Rossignol</i>	1914
Roerich	<i>Danzas polovtsianas</i>	1909
Bakst	<i>Le Carnaval</i>	1910
Bakst	<i>Schéhérazade</i>	1910
Bakst	<i>L'oiseau de feu</i>	1910
Bakst	<i>Le Spectre de la Rose</i>	1911
Bakst	<i>Narcisse</i>	1911
Bakst	<i>Le Dieu bleu</i>	1912
Bakst	<i>L'Après-midi d'un faune</i>	1912
Bakst	<i>Daphnis et Chloé</i>	1912
Bakst	<i>Jeux</i>	1913
Bakst	<i>La Belle aux Bois dormant</i>	1921
Sudeikin	<i>La tragédie de Salomé</i>	1913
Roerich	<i>Le Sacre du Printemps</i>	1913
Roerich	<i>Le Prince Igor</i>	1914
Sert	<i>La Légende de Joseph</i>	1914
Sert	<i>Las Meninas</i>	1916
Sert	<i>Le astuzie femminili</i>	1920
Sert	<i>Cimarosiana</i>	1924
Goncharova	<i>Le Coq d'or</i>	1914
Goncharova	<i>Sadko</i>	1916
Goncharova	<i>Les Noces</i>	1923
Goncharova	<i>Une nuit sur le mont Chauve</i>	1926

Pintor	Obra	Año
Lariónov	<i>Kikimora</i>	1916
Lariónov	<i>Chout</i>	1921
Lariónov	<i>Renard</i>	1922
Balla	<i>Feux d'artifice</i>	1917
Picasso	<i>Parade</i>	1917
Picasso	<i>El sombrero de tres picos</i>	1919
Picasso	<i>Pulcinella</i>	1920
Picasso	<i>Cuadro flamenco</i>	1921
Picasso	<i>Le Train bleu</i>	1924
Picasso	<i>Mercurie</i>	1924
Derain	<i>La Boutique fantasque</i>	1919
Derain	<i>Jack in the Box</i>	1926
Matisse	<i>Le Chant du Rossignol</i>	1920
Survage	<i>Mavra</i>	1922
Gris	<i>Les Tentations de la Bergère</i>	1923
Gris	<i>The Gods Go A-begging</i>	1928
Laurencin	<i>Les Biches</i>	1924
Braque	<i>Les Fâcheux</i>	1924
Braque	<i>Zéphir et Flore</i>	1925
Laurens	<i>Le Train bleu</i>	1924
Utrillo	<i>Barabau</i>	1925
Pruna	<i>Les Matelots</i>	1925
Pruna	<i>Pastorale</i>	1926
Pruna	<i>The Triumph of Neptune</i>	1926
Miró	<i>Roméo et Juliette</i>	1926
Yakulov	<i>Le pas d'acier</i>	1927
Bauschant	<i>Apollon musagète</i>	1928
De Chirico	<i>Le Bal</i>	1929
Rouault	<i>Le fils prodigue</i>	1929

Dahl, Ravel, Inghelbrecht, Atterberg, Milhaud, Honegger, Tailleferre, Casella, Roland-Manuel y Satie (Véase Tabla 2).

Y en lo que se refiere a la conjunción de artistas españoles de ambas disciplinas no pueden olvidarse algunas colaboraciones destacadas de esos mismos años. Además de trabajar con músicos españoles, algunos artistas tendrían oportunidad de colaborar en otros ballets extranjeros desde aquellas fechas hasta mediado el siglo (Véase Tabla 3).

EL COMPOSITOR CONTEMPLA

No le falta razón a Bosseur cuando apunta que “de una manera general, los pintores parecen proyectarse más fácilmente en el universo de la música que los compositores en el de las artes plásticas, lo que no ha cesado de confirmarse hasta nuestros días”. Aun así, la mirada del compositor no ha cesado de posarse ante el hecho pictórico en innumerables ocasiones y sin impor-

tar épocas o estilos, desde los inicios del periodo romántico hasta hoy mismo. Uno de los referentes pictóricos más remotos lo encontramos sin duda en la *Lascaux Symphony* (1982-1983) de Bush, inspirada en la contemplación de las pinturas rupestres de la conocida cueva del suroeste francés. Dejando atrás el Paleolítico, un fresco de mediados del siglo XIV ejecutado por Traini proporcionó a Liszt el pretexto pictórico para su *Totentanz* (1838). Los celestiales colores de Fra Angelico fueron un referente para Messiaen en la puesta en escena original de su única ópera, *Saint François d'Assise* (1975-1983) y uno de los cuadros más universales del pintor dominico, *La Anunciación* del Prado, sería llevada al pentagrama tanto por Joaquín Turina como por Julio Gómez. Pocos años después, las pinturas de la *Leggenda della Vera Croce* en la basílica de San Francisco de Arezzo brindaron ocasión a Martinů para lograr una de sus más bellas partituras sinfónicas

(*Les Fresques de Piero della Francesca*, 1955).

Los grandes protagonistas del Renacimiento italiano han sido fuente recurrente de imágenes para los músicos desde hace siglo y medio. Varios cuadros de Botticelli lo fueron para Debussy (*Printemps*, 1887) y más tarde para Respighi (*Trittico Botticelliano*, 1927). Giorgione y Tiziano lo han sido para Dufourt (*La Tempesta d'après Giorgione*, 1976-1977; *Le Supplice de*

Marsyas d'après Titien, 2017), Rafael para Liszt (*Sposalizio*, 1858) y Tintoretto para Schurig (*Tintoretto Zyklus*, 1999-2008). Con respecto al Renacimiento alemán, los grabados de Durero han servido de referente a Josep Soler para su *Grosse Passion* (2002) y a Magrané para *Grabado de Dürer* (2011). Hindemith elaboró su magna ópera *Mathis der Maler* (1934-1935) en torno a la figura de Grünewald y su famoso *Retablo de Isenheim* y Ligeti reconoció la influen-

TABLA 2

Pintor	Obra	Año
Steinlen	<i>Iberia</i>	1920
Bonnard	<i>Jeux</i>	1920
Dardel	<i>Nuit de Saint Jean</i>	1920
Dardel	<i>Maison de fous</i>	1920
Laprade	<i>Le Tombeau de Couperin</i>	1920
Mouveau	<i>El Greco</i>	1920
Nerman	<i>Les vierges folles</i>	1920
Parr	<i>L'Homme et son Désir</i>	1921
Lagut y Hugo	<i>Les Mariés de la Tour Eiffel</i>	1921
Léger	<i>Skating Rink</i>	1922
Léger	<i>La Création du Monde</i>	1923
Perdriat	<i>Le marchand d'oiseaux</i>	1923
De Chirico	<i>La Jarre</i>	1924
Foujita	<i>Le Tournoi singulier</i>	1924
Picabia	<i>Relâche</i>	1924

TABLA 3

Pintor	Obra	Año
Néstor	<i>El amor brujo</i>	1915
Néstor	<i>El fandango del candil</i>	1927
Bacarisas	<i>El amor brujo</i>	1925
Bartolozzi	<i>El contrabandista</i>	1928
Andreu	<i>Sonatina</i>	1929
Fontanals	<i>Juerga</i>	1929
Grau Sala	<i>Polca de l'equilibrista</i>	1932
Alberto	<i>La romería de los cornudos</i>	1933
Miró	<i>Ariel</i>	1934
Gris	<i>La colombe</i>	1924
Miró	<i>Jeux d'enfants</i>	1932
Pruna	<i>La vie de Polichinelle</i>	1934
Dalí	<i>Bacchanale</i>	1939
Dalí	<i>Labyrinth</i>	1941
Dalí	<i>Café de Chinitas</i>	1943
Dalí	<i>Sentimental Colloquy</i>	1944
Dalí	<i>Mad Tristan</i>	1944
Junyer	<i>La romería de los cornudos</i>	1943
Junyer	<i>The Minotaur</i>	1947
De Diego	<i>Sonatas españolas</i>	1945
Prieto	<i>Cain and Abel</i>	1946
Clavé	<i>Los caprichos</i>	1946
Clavé	<i>Carmen</i>	1949
Clavé	<i>Ballabile</i>	1950
Clavé	<i>Revenge</i>	1951
Clavé	<i>Deuil en 24 heures</i>	1953
Clavé	<i>Susanna and the Barber</i>	1954
Francés	<i>Zodiac</i>	1947
Flores	<i>Le chevalier errant</i>	1950



La primavera, de Sandro Botticelli (1445-1510). Témpera sobre madera, c. 1480. Galería Uffizi, Florencia

cia del cromatismo de la *Batalla de Alejandro* de Altdorfer en *Lux Aeterna* (1966) y *Lontano* (1967). Dos grandes figuras de la pintura flamenca, Patinir y Brueghel el Viejo, también han llamado la atención de Dufourt en sendas obras orquestales, *Le Passage du Styx d'après Patinir* (2015) y *Les Chasseurs dans la neige d'après Bruegel* (2001), mientras que la pintura más universal

de El Bosco ha focalizado el proyecto interdisciplinar de Sánchez-Verdú *El jardín de las delicias* (2014-2015).

La formidable potencia visual de El Greco –y, en concreto, de *Cristo en el monte de los Olivos*– inspiró al noruego Valen el “Adagio” de su *Sinfonía n.º 1* (1937-1939) y otros cinco cuadros del pintor de Candía (*Toledo*, *Autorretrato*, *Jesús expulsando a los mercaderes del*

templo, *La crucifixión* y *Resurrección*) definieron la estructura del *Cuarteto de cuerda n.º 3* (1965) del islandés Leifs. Más recientemente, Tomás Marco se ha fijado en otra de las obras maestras del pintor establecido en Toledo en su pieza orquestal *Tránsito del señor de Orgaz* (2010). La pintura del XVII francés ha seducido también a Dufourt, como demuestra una de sus grandes obras orquestales: *Le Déluge d'après Poussin* (2001). Debussy, al referirse a *En blanc et noir* (1915), aludió a los grises de Velázquez, a uno de cuyos grandes lienzos dedicó Turina la breve impresión pianística *Ante “Las lanzas” de Velázquez* (1944). Jesús Torres se ha sumado a estos homenajes con *Tres pinturas velazqueñas* (2015) que recrean *La Venus del espejo*, *Cristo crucificado* y *El triunfo de Baco*, y David Del Puerto ha evocado a Zurbarán en *Espacio de la luz* (2003). El legado pictórico de otro distinguido contemporáneo del sevillano, Rembrandt, ha encontrado eco en partituras de sus compatriotas Dopfer (*Sinfonía n.º 3 “Rembrandt”*, 1905), Zweers (*Obertura “Saskia”*, 1906), Diepenbrock (*Himno a Rembrandt*, 1906), Wagenaar (el poema sinfónico *Saúl y David*, 1906), Mengelberg (*Aguafuertes de Rembrandt*, 1906) y Badings (la ópera *La ronda de noche*, 1942), pero asimismo de Valen –el segundo movimiento de su *Sinfonía n.º 2* (1941-1944) se inspiró en *La cena en Emaús*– y Dufourt, que ha tenido oportunidad de explorar las tinieblas y claroscuros del maestro neerlandés en *Le Philosophe selon Rembrandt* (1991).

Ha sido igualmente el prolífico Dufourt –filósofo además de compositor y uno de los mayores represen-

tantes de la escuela espectralista– el responsable de transfigurar musicalmente los cuatro frescos gigantescos que Tiepolo realizó en la Residencia de Wurzburg a propósito de los cuatro continentes entonces conocidos: *L’Afrique d’après Tiepolo* (2005), *L’Asie d’après Tiepolo* (2008-2009), *L’Europe d’après Tiepolo* (2010-2011) y *L’Amérique d’après Tiepolo* (2016). Debussy trasladó con éxito al pentagrama los paisajes galantes de Watteau en *L’Isle joyeuse* (1904) mientras Dufourt evocaría un siglo después los recogidos interiores de su coetáneo Chardin en *La Fontaine de Cuivre d’après Chardin* (2014) así como una de las cuantiosas escenas acuáticas del Settecento veneciano en *La Gondole sur la lagune d’après Guardi* (2001). Por su parte, la mordacidad de Hogarth, vertida sin disimulos en la serie de pinturas satíricas *A Rake’s Progress*, serviría de base argumental a Stravinsky para su ópera homónima (1948-1951).

La figura colosal y multiforme de Goya, donde todo cabe –del liviano apunte costumbrista a la denuncia social o la alucinación grotesca– ha suscitado traducciones musicales de toda envergadura, basadas unas veces en obras muy concretas (ya fueran lienzos, grabados o cartones para tapices) y otras simplemente evocadoras, de manera más o menos tangencial, de su ambientación y sus personajes. Al lado de la partitura más universal asociada al nombre del aragonés, la suite pianística *Goyescas* (1909-1911) de Granados, que más tarde le serviría como andamiaje temático para su ópera homónima (1914-1916), pueden citarse otras muchas, como las zarzue-

las *Pan y toros* (1864) de Barbieri, con el propio pintor como personaje, y *San Antonio de la Florida* (1894) de Albéniz, la *Goya-Symphony* (1938-1939) de Gurlitt, nacida tras una visita al Prado en 1933, el ballet *En la pradera* (1943) de Conrado del Campo, *Los Caprichos* (1967), *Tauromaquia* (1976), el *Cuarteto de cuerda n° 4*, “*Los desastres de la guerra*” (1996), *La Nuit de Bordeaux* (1998), *Tapices y disparates* (2005-2011) y la narración musical con proyecciones *Yo lo vi* (2008) de Marco, la pieza coral *Yo lo vi* (1970) y la instrumental *Razón dormida* (2003) basada en cinco grabados goyescos, ambas compuestas por Luis de Pablo, el concierto para órgano *Pinturas negras* (1972) de Cristóbal Halffter, *Tauromaquia* (1985) de Holt, *La Maison du sourd* (1996-1999) del incansable Dufourt, inspirada en las pinturas negras de la Quinta del Sordo, *Caprichos* (2003) de Cashian, *Lux ex Tenebris (Goya-Zyklus)* (2003-2009) de Sánchez-Verdú y *Aquelarre* (2010) y *Grabados de Goya* (2017-2018) de Torres. La guitarra, instrumento español por excelencia, sirvió al prolífico Castelnuovo-Tedesco para elaborar sus *24 Caprichos de Goya* (1961) y ha originado un buen número de piezas breves de adscripción goyesca, entre ellas los *Tres Caprichos* (2003-2005) de Sánchez-Verdú y algunas más basadas en la serie de *Caprichos* que llevan la firma de Dean, Dozza, Harada, Mendoza, Pisati y Platz, entre otros.

Coetáneas de los grabados de Goya, las ilustraciones al *Libro de Job* de William Blake alumbraron el nacimiento del ballet *Job: A Masque for Dancing* (1930) de Vaughan Williams. A Foulds, acuarelista aficionado, tam-

bién le atrajeron las afinidades musicales de las artes plásticas, que tradujo en varias series de *Music-Pictures* (1912-1927) para piano, cuarteto de cuerda y orquesta, inspiradas, entre otras, por las poderosas imágenes del citado Blake (*The Waters of Babylon*, *The Ancient of Days*) y de John Martin. Sin abandonar las islas británicas, la atracción de Debussy por la pintura prerrafaelita halló feliz acomodo en su cantata de juventud *La Damoiselle élue* (1888), así como los colores y texturas de Turner encontraron adecuada plasmación sonora en *At first Light* (1982) de Benjamin y *Vagues se brisant contre le vent* (2006) y *Pluie, vapeur, vitesse* (2007) de Canat de Chizy; a quienes se ha sumado recientemente Benet Casablanca con *Shade and Darkness* (2014). En el apogeo del siglo romántico, Liszt se decantó por la pintura historicista de su amigo Wilhelm von Kaulbach para ilustrar el poema sinfónico *La batalla de los hunos* (1857) y por la decoración mural de la galería Elisabeth que describe la vida de santa Isabel, original de Von Schwind, y la atmósfera medieval del gran fresco de la Sala de los cantores en el Wartburg para ambientar su oratorio *La leyenda de Santa Isabel* (1857-1862). Ya al final de su vida, un dibujo de Mihály Zichy le inspiraría su último poema sinfónico, el magistral *De la cuna a la tumba* (1882).

De regreso a la Francia del XIX, las transposiciones musicales de las más diversas estéticas pictóricas no han cesado. Si el gigantesco lienzo *La balsa de la Medusa* de Géricault alienta tras el título del “oratorio volgare e militare” de Henze *Das Floss der Medusa* (1968),

Dufourt elaboró *L’Origine du monde* (2004) amparándose en el desnudo más escandaloso de Courbet. Satie, autor de fantasiosos dibujos y caligrafías, reprodujo en *Le Fils des étoiles* (1891) las atmósferas simbolistas de Puvis de Chavannes, que ilustraría la cubierta de sus *Sonneries de la Rose + Croix* (1892). Las analogías de algunos títulos pianísticos de Debussy (*Jardins sous la pluie*, *Reflets dans l’eau*, *Voiles*, *Le vent dans la plaine*, *Ce qu’a vu le vent d’Ouest*, *Brouillards*, *Feuilles mortes...*) con determinados óleos de Monet son ya un lugar común a la hora de establecer paralelismos entre el impresionismo y los procedimientos compositivos del autor de *Pelléas et Mélisande*, que, aunque más próximo a la escuela simbolista, reconoció el influjo de las pinturas de Whistler en sus *Nocturnos* orquestales (1897-1899). Las numerosas vistas de la catedral de Ruan pintadas por Monet y los pasteles del simbolista Redon han inspirado al espectralista Murail en *Vues aériennes* (1988) y *La barque mystique* (1993). Un siglo después que Debussy, Canat de Chizy ha concentrado su mirada en Whistler para componer *En bleu et or* (2005).

El decadentismo de finales de siglo encontró algunas de sus plasmaciones pictóricas más afortunadas en el legado del simbolista Böcklin. Fueron varios los cuadros del pintor suizo trasladados al pentagrama, pero ninguno alcanzó la celebridad de *Die Toteninsel* [La isla de los muertos], del que Böcklin elaboró hasta cinco versiones entre 1880 y 1886, y que daría pie a varios poemas sinfónicos del mismo nombre compuestos por Hallén (1898), Schulz-Beuthen (1909) y Rajmáninov



La balsa de la Medusa, de Théodore Géricault (1791-1824). Óleo sobre tela, 1818-19. Museo del Louvre, París

(1909), además de una transcripción pianística debida a Weigl (1903). Otras traducciones orquestales basadas en sus cuadros fueron el poema sinfónico *La floresta sagrada* (1897) de Weingartner, la *Sinfonía n.º 2, "Böcklin"* (1900) de Huber, las *Tres fantasías sobre Böcklin* (1910) de Woyrsch y los *Cuatro poemas sinfónicos sobre Böcklin* (1913) de Reger que, al igual que Woyrsch, incluyó *La isla de los muertos* como uno de sus números.

Probablemente el nombre de Hartmann no habría pasado a la historia si su amigo Músorgski no hubiera elaborado los magistrales *Cuadros de una exposición* a raíz de la contemplación de algunas de sus imágenes. En 1928, durante su trabajo como profesor en la Bauhaus, Kandinski estrenó en el Teatro Friedrich de Dessau una composición escénica donde sonido, color, luz, formas geométricas y movimiento se aunaban para lograr una *Gesamtkunstwerk* sintética. La reinterpretación visual de la música llevada a cabo por Kandinski, que trataba de reflejar "las experiencias de Músorgski" y no "el contenido de la pintura" ha podido reconstruirse a partir de las dieciséis acuarelas originales y las detalladas instrucciones del artista.

Los lienzos de Van Gogh han inspirado igualmente partituras muy valiosas. La obra orquestal de Dutilleux *Timbres, espace, mouvement*, subtitulada *La Nuit étoilée* (1977), pretende describir "el efecto de torbellino casi cósmico" que desprende *La noche estrellada* del neerlandés. Trigal con cuervos sugirió a Canat de Chizy la composición de *Omen* (2006) y otro estudio del natural, *Cardos*, originó *Les Chardons d'après Van Gogh* (2009) de Dufourt.

Por último, Rautavaara estrenaba en 1990 su ópera *Vincent*, basada en algunos episodios de la vida del pintor. El extenso preludio del acto primero, titulado *La noche estrellada*, nutriría el primer movimiento de la *Sinfonía n.º 6, "Vincentiana"* (1992), basada en material temático de la ópera. Por su parte, el truculento universo figurativo del belga Ensor encontró un reflejo musical a su medida en la *Suite James Ensor* (1930) de su contemporáneo y paisano Alpaerts, inspirada en cuatro de sus cuadros: *Entrada de Cristo en Bruselas, Esqueletos peleando por un hombre ahorcado, El jardín del amor y Cortejo infernal*.

En las últimas décadas los delirantes dibujos (y textos) del psicótico Wölfli han encontrado numerosos aliados musicales en los nombres de Nørgård (*Wie ein Kind*, 1980; *Det guddommelige Tivoli*, 1982), Gösta Neuwirth (*Eine wahre Geschichte*, 1981), Haas (*Adolf Wölfli*; 1981), Rihm (*Wölfli-Liederbuch*, 1981), Grünauer (*Die Schöpfungsgeschichte des Adolf Wölfli*, 1981), Lachartre (*Un dragon tombé de cheval*, 1985), Irman (*Ein Trauermarsch*, 1987), Riley (*4 Wölfli Portraits*, 1992), Ronchetti (*Musikfässli*, 1994; *Zohrn*, 1994; *Geographisches Heft*, 2001), Winkler (*Excursion (Wölfli-Voyages)*; 2001), Aperghis (*Petrrohl*, 2001; *Wölfli-Kantata*, 2005) y Steinmann (*Trauermarsch und Himmelsleiter*, 2005). Otra galería de imágenes obsesivas, las del ilustrador y escritor expresionista Kubin, estimuló la creación de dos composiciones para piano de Apostel: las diez piezas de *Kubiniana* (1945) y los *60 Schemen nach Zeichnungen von Alfred Kubin* (1949).

A lo largo del último siglo, los principales protagonistas de las vanguardias históricas han hallado incasantes ecos musicales a sus trabajos pictóricos. Así, el futurismo italiano propició la composición de obras como *Le Mani del violinista d'après Giacomo Balla* (2015) de Dufourt, el neoplasticismo de Mondrian inspiró a Guézec (*Suite pour Mondrian*, 1963) y Cruz de Castro (*Proyección de la vertical*, 1973) y José Luis Turina traspasó al papel pautado *Dos cuadros de Marc Chagall* (2009). Las reflexiones de Boulez sobre los principios constructivos de Klee influyeron en la escritura de su primer libro de *Estructuras* (1951-1952), para dos pianos; las obras del pintor de origen suizo han dejado asimismo profunda huella en Veress (*Hommage à Paul Klee*, 1951), Schuller (*Seven Studies on Themes of Paul Klee*, 1959), Fernández Guerra (*Ex-Trío (Homenaje a Klee)*, 1986; *About Klee*, 2009) y Casablancas (*Alter Klang*, 2006; *Retablo sobre textos de Paul Klee*, 2007).

Evocamos a Picasso en el piano de Lourié (*Formes en l'air*, 1915), la orquesta de Virgil Thomson (*Bugles and Birds*, 1940) y en los catálogos de Balada (*Guernica*, 1966), Marco (*Naturaleza muerta con guitarra*, 1975) y Casablancas (*Dove of Peace. Homage to Picasso*, 2010). Los dibujos de Kokoschka cobran vida en las *10 Variationen nach einer Kokoschka-Mappe* (1928) de Apostel mientras José Luis Turina recrea uno de sus lienzos más celebrados, el autobiográfico *La novia del viento*, a través de *Die Windsbraut* (2012). Duchamp encuentra en Cage a su traductor musical más conspicuo en páginas como *Chess*

Pieces (1944), *Music for Marcel Duchamp* (1947) y *Not Wanting to Say Anything About Marcel* (1969). Antheil dispone en *La femme 100 têtes* (1933) el fondo sonoro idóneo a la novela-collage homónima de Max Ernst. Las excéntricas y coloreadas imágenes de Miró están presentes en *Artikulation* (1958) de Ligeti, *Triade per a Joan Miró* (1961) y *Acció musical per a Joan Miró* (1993) de Mestres Quadreny, *Projections* (1968) de Francis Miroglio, *Vers, l'arc-en-ciel, Palma* (1984) de Takemitsu y dos piezas de Marco: *Miró* (1993) y *Miró Miroir* (1995). Otro surrealista, el belga Delvaux, inspira de nuevo a Takemitsu en *To the Edge of Dream* (1983) al tiempo que las metamorfosis y laberintos geométricos de apariencia infinita, las estructuras imposibles y perspectivas ilusorias del neerlandés Escher encuentran su equivalencia sonora en obras de Ligeti como *Continuum* (1968), *San Francisco Polyphony* (1974) y *Monument, Selbstportrait, Bewegung* (1976). Ernesto y Cristóbal Halffter rindieron respectivamente tributo a Dalí, que ilustró las partituras de dos obras juveniles del primero, en *L'Hommage à Salvador Dalí* (1974) y *Daliniana* (1994), basada en tres cuadros del artista de Figueras. En *Homenaje a Remedios Varo* (1995), Hilda Paredes busca correspondencias con la pintora española exiliada en México y Marc Battier hace lo propio con varias pinturas (*Invasion of the Night, The Earth is a Man*) de uno de los últimos surrealistas, el chileno Matta. Y si en sus *Portraits de peintres* (1896) Hahn había invocado en el piano a cuatro pintores a través de las poesías de Proust, Poulenc repite la piñeta con otros siete (Picasso, Chagall,



Pequeña primavera para Claudio Monteverdi, de Fernando Zóbel (1924-1984). Óleo con veladuras y lápiz graso, 1966. Museo de Arte Abstracto Español-Fundación Juan March, Cuenca

Braque, Gris, Klee, Miró y Villon) en su ciclo vocal *Le Travail du peintre* (1956) a partir de los poemas de Éluard.

Las partituras de Feldman basadas en las pinturas de algunos de los integrantes de la Escuela de Nueva York (Rothko, De Kooning, Kline, Pollock y Guston) aparecen citadas en las notas al primer concierto del ciclo; solo añadir que dos de sus miembros, Rothko y Pollock, han recibido también homenajes sonoros a cargo, respectivamente, de Casablancas (*Four Darks in Red*, 2009) y Dufourt (*Lucifer d'après Pollock*, 1992-2000). Vasarely, el padre del Op Art, ha inspirado a Réa (*Hommage à Vasarely*, 1977) pero, sobre todo, a Geszler (*Dos estudios-máquina*, 1933; *Estudios intervalos*, 1937; *Cinco cuadros de Vasarely*, 1972; *Música óptica*, 1982), los desgarrados retratos de Bacon a Schurmann (*Seis estudios de Francis Bacon*, 1969), los grabados de Wols a Léandre (*12 Compositions pour contrebasse*, 2011), Johns a Cardew (*Octet for Jasper Johns*, 1961) y Klein a Camarero (*Luz azul*, 1998; *Monólogo 2*, 2005). Canat de Chizy ha vertido al pentagrama una tela de De Staël, *Rayons du jour* (2005), y las pinturas de Twombly y Kiefer han obtenido respuesta musical a manos de Pintscher en su serie de cuatro estudios para *Treatise on the Veil* (2004-2009) y *Chute d'étoiles* (2012), a la par que el proceso creativo del ciclo *Wall of Light* de Scully ha influido en la escritura de varias obras de Sotelo: *Chalan-Wall of Light earth* (2003), *Wall of Light black-for Sean Scully* (2005-2006), *Night* (2007) y *Como llora el agua* (2008).

En el panorama de la música española reciente, diversas partituras de Bernaola, Guinjoan, Mestres

Quadreny, Cristóbal Halffter, De Castro, Marco, José Luis Turina, Fernández Guerra, Encinar, Aracil, López López y Sánchez-Verdú dedicadas a la obra pictórica de Tàpies, Puig, Manrique, Zóbel, Torner, Sempere, Muñoz, Rivera, Saura, Arroyo, Corazón, Broto y Palazuelo testimonian, entre otros muchos posibles ejemplos, la íntima relación y las fructíferas interacciones entre la música y las artes plásticas pues, como escribió Messiaen, el último gran compositor sinestésico del siglo XX (y autor de *Chronochromie*):

La música es un perpetuo diálogo entre el espacio y el tiempo, entre el sonido y el color, diálogo que consigue una unificación: el tiempo es un espacio, el sonido es un color, el espacio es un complejo de tiempos superpuestos, los complejos de sonidos existen simultáneamente como complejos de colores.



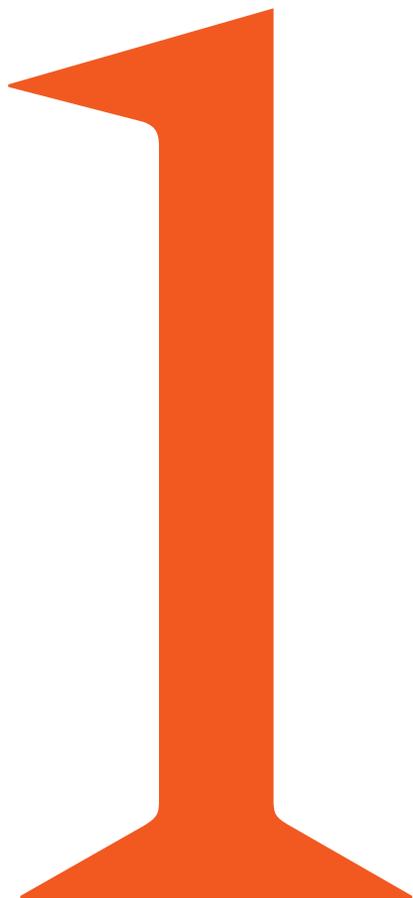
MIÉRCOLES 20 DE NOVIEMBRE DE 2019, 19:30

Alberto Rosado, piano

CORO DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Mireia Barrera, dirección

Sandra Cotarelo, soprano y Teresa López, mezzosoprano
Eva Martín, viola; Karina Azizova, celesta y Alfredo Anaya, percusión



El concierto puede seguirse en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

Durante el concierto se proyectarán las pinturas de Klee, Van Gogh, Chagall, McNeill Whistler, Johns, Gauguin, Dalí y Kandinski que inspiraron a Crumb, y se recreará la Capilla Rothko que inspiró a Feldman.

I

George Crumb (1929)

Metamorfosis. Diez fantasías inspiradas en cuadros famosos

[Estreno en España]

Príncipe negro (Paul Klee) [1]

El pez dorado (Paul Klee) [2]

Trigal con cuervos (Vincent van Gogh) [3]

El violinista (Marc Chagall) [4]

Nocturno: azul y oro (James McNeill Whistler) [5]

Noche peligrosa (Jasper Johns) [6]

Salimbánquis en la noche (Marc Chagall) [7]

Cuentos bárbaros (Paul Gauguin) [8]

La persistencia de la memoria (Salvador Dalí) [9]

El jinete azul (Vasily Kandinsky) [10]

II

Morton Feldman (1927-1987)

Capilla Rothko, para soprano, alto, coro mixto e instrumentos

I

[1] *Príncipe negro*, de Paul Klee (1879-1940). Óleo y témpera al óleo sobre lienzo, 1927. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

[2] *El pez dorado*, de Paul Klee (1879-1940).  leo y acuarela en papel, 1925. Kunsthalle, Hamburgo

[3] *Trigal con cuervos*, de Vincent van Gogh (1853-1890).  leo sobre lienzo, 1890. Museo Van Gogh, Ámsterdam

[4] *El violinista*, de Marc Chagall (1887-1985).  leo sobre lienzo, 1923-24. Museo Guggenheim, Nueva York

[5] *Nocturno: azul y oro. Agua de Southampton*, de James McNeill Whistler (1834-1903).  leo sobre lienzo, 1872. Art Institute, Chicago

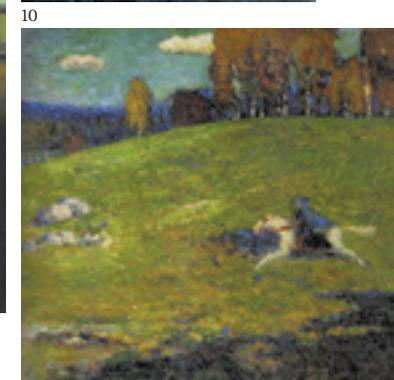
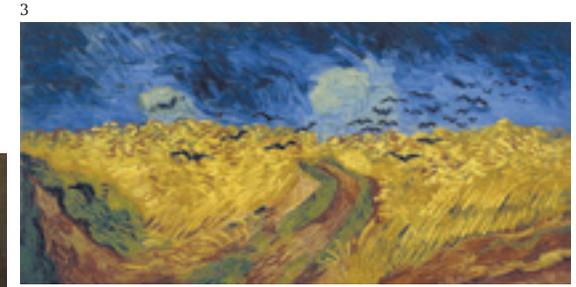
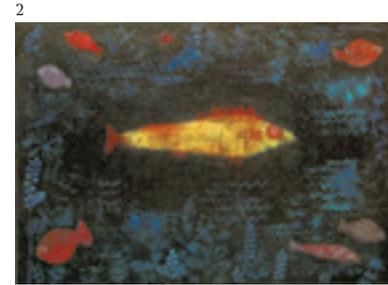
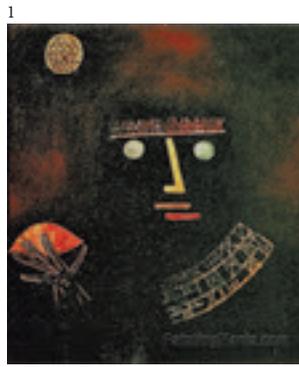
[6] *Noche peligrosa*, de Jasper Johns (1930). Tinta sobre plástico, 1982. Art Institute, Chicago

[7] *Saltimbanquis en la noche*, de Marc Chagall (1887-1985).  leo sobre lienzo, 17,78x17,78 cm, 1957. Colección privada

[8] *Cuentos bárbaros*, de Paul Gauguin (1848-1903).  leo sobre lienzo, 1902. Museo Folkwang, Essen

[9] *La persistencia de la memoria*, de Salvador Dalí (1904-1989).  leo sobre lienzo, 1931. Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York

[10] *El jinete azul*, de Vasili Kandinski (1866-1944).  leo sobre lienzo, 1903. Fundación E. G. B hrle, Z rich



II

Interior de la Rothko Chapel (Houston, Texas). Fotografía de Hickey-Robertson, 1999



Crumb frente a Feldman: de las vanguardias históricas a la Escuela de Nueva York

Juan Manuel Viana

En tanto que sus fuentes de inspiración, ya fueran musicales o poéticas, siempre han tenido mayoritariamente como punto de referencia la cultura europea –en su juventud jugaría un importante papel su etapa de formación con Boris Blacher en Berlín–, **George Crumb** ocupa, en palabras de Alain Poirier, “un lugar singular en el paisaje de los compositores norteamericanos”. Junto con las pequeñas formaciones instrumentales y la voz (las más de las veces femenina), el piano desempeña un papel medular en el catálogo compositivo de Crumb, sin duda uno de los creadores más atípicos e independientes de la música estadounidense del último medio siglo.

Tras un par de composiciones para piano aún inmaduras [*Sonata* (1945) y *Prelude and Toccata* (1951)] la personalidad del músico de Charleston comenzó a asomar en su tercera partitura destinada a este instrumento, las *5 Pieces for piano* (1962), para desarrollarse plenamente en algunas páginas independientes y ciclos o colecciones posteriores como las siete piezas reunidas en *A Little Suite for Christmas*,

A.D. 1979 (1980), las aforísticas *Gnomic Variations* (1981), *Processional* (1983), definida por su autor como una experiencia de “química armónica”, y *Zeitgeist* (1988), está última para dos pianos amplificadas. Aunque la verdadera enciclopedia sonora que compendia todas las características de la escritura pianística de Crumb es la suma constituida por los cuatro volúmenes de *Makrokosmos*. Es decir: *Makrokosmos I* (1972) y *Makrokosmos II* (1973), ambos para piano amplificado, *Music for a Summer Evening (Makrokosmos III)* (1974), para dos pianos amplificadas y dos percusionistas, y *Celestial Mechanics (Makrokosmos IV)* (1979), para piano amplificado a cuatro manos.

Si el descubrimiento de la obra poética de García Lorca sería determinante para el pleno desenvolvimiento de un amplísimo legado vocal cimentado sobre los textos del granadino [desde *Night Music I* (1963), los cuatro libros de *Madrigals* (1965-1969), *Songs, Drones and Refrains of Death* (1968), *Night of the Four Moons* (1969), la famosa *Ancient Voices of Children* (1970)

y *Federico's Little Songs for Children* (1986) hasta las más recientes *The Ghosts of Alhambra* (2008) y *Sun and Shadow* (2009), primeras entregas de un denominado *Spanish Songbook*], las referencias más evidentes en el lenguaje pianístico de Crumb pasarían forzosamente por los nombres de Debussy y Bartók (homenajeados sin cesar a través de sus respectivos *Estudios y Mikrokosmos*), a los que el músico estadounidense incorpora toda una serie de técnicas, recursos y procedimientos sonoros –*clusters*, amplificación con micrófonos, ataque directo a las cuerdas, exploración de los pedales y el interior del piano (armónicos, *pizzicati*...), introducción de todo tipo de elementos y artilugios entre las cuerdas y hasta efectos vocales (susurros, silbidos, gritos, recitados...) y percusivos a cargo del intérprete– de enorme atractivo incluso meramente visual cuyo resultado, en ocasiones, adquiere caracteres de ritual esotérico en el que la fascinación por el sonido, por la magia tímbrica de las sonoridades inauditas, reina sin discusión; reflejo del deseo de Crumb de “contemplar las cosas eternas”. Como ha señalado Christoph Schlüren:

... estamos hablando de un compositor cuyo credo destaca por su intención de servirse de todos los estilos conocidos y de todas las tradiciones para fusionarlas en una globalidad a fin de constituir entidades sonoras siempre únicas y originales.

Ya en 1980, inmediatamente después de la creación del último volumen de *Makrokosmos*, la inspiración pictórica

determinó el nacimiento de la mencionada *A Little Suite for Christmas, A.D. 1979*, un “cuadro sonoro” basado en los imponentes frescos de la Capilla de la Arena de Padua pintados por Giotto a comienzos del siglo XIV. Poco antes de concebir esta obra, en 1977, el músico declaraba:

En el fondo recorro solamente a un estilo desde la década de 1960. No soy de esos compositores que aspiran a que cada pieza que escriben resulte una absoluta novedad, obviando cualquier relación con su pasado. Las ideas anteriores regresan y las soluciones se interpenetran las unas en las otras, o bien contrastan entre sí.

Fechado entre 2015 y 2017 y estrenado en la National Gallery of Art de Washington el 7 de mayo de 2017 por la pianista singaporena Margaret Leng Tan, dedicataria de la partitura y una de las máximas especialistas en la obra de Crumb, *Metamorfosis. Diez fantasías para piano inspiradas en cuadros famosos* prosigue la indagación sonora desplegada por el músico en los cuatro volúmenes de *Makrokosmos* –cuya escala recupera– y alguna de las piezas ya mencionadas. Como el propio Crumb señala, “*Metamorfosis* también aborda los nuevos modos de expresión del instrumento. Esto incluye un tipo especial de técnicas tímbricas como *pizzicato*, efectos de amortiguación, generación de armónicos y también diversas técnicas de *glissando*, efectos especiales del pedal, etc.”. Además del piano amplificado, *Metamorfosis* requiere la presencia de un piano de juguete, así como determinados objetos

de madera, metal o vidrio que el intérprete debe percudir o aplicar sobre las cuerdas del instrumento, además de ejecutar determinados requerimientos vocales (hablar, cantar, tararear...).

En esta ocasión, la mirada de Crumb no se ha dirigido hasta los albores del Renacimiento sino hacia ocho de los grandes nombres (dos de ellos por duplicado) protagonistas de más de un siglo de vanguardias pictóricas, desde el impresionismo de Whistler y el posimpresionismo de Gauguin y Van Gogh hasta el neodadaísmo de su coetáneo Johns (solo seis meses más joven que el músico), con escalas intermedias en Kandinski, Klee, Chagall y Dalí (la única presencia española, elegida quizá por su amistad de juventud con Lorca). Con *Metamorfosis*, Crumb confiesa sentirse un descendiente directo de Músorgski en su “idea de transformar el arte visual en sonido con sus *Cuadros de una exposición*”. Y a veces se pregunta “si este tipo de reencarnación artística sería posible sin la aplicación de una especie de magia negra musical (quizá este elemento demoníaco ya esté implícito en el término metamorfosis)”.

El ciclo se abre con una de sus piezas más desarrolladas, “El príncipe negro” [Black Prince], basada en un cuadro de Paul Klee (*Schwarzer Fürst* es su título original) fechado en 1927. La figura esquemática que centra la atención del espectador sobre el lienzo, una especie de jefe tribal africano, sirve a Crumb para argumentar:

Pensé en África como probable lugar de origen de toda la humanidad; mis pensamientos se dirigieron a ese moderno

“príncipe negro”, Nelson Mandela, que se ganó la admiración del mundo entero por su humanidad y su valor, pese a las inimaginables dificultades y coacciones que sufrió.

Crumb indica “atrevidamente, con intensidad creciente” para enfatizar el tránsito de la atmósfera inicial, oscura y amenazadora, hacia un registro conclusivo más luminoso y esperanzado. Con el segundo número, “El pez dorado” [The Goldfish], inspirado de nuevo en un conocido cuadro de Klee (*Der Goldfisch*, 1925), Crumb parece rendir su particular homenaje a Debussy a través de la tercera y última pieza de su segunda serie de *Images*, de título casi idéntico: “Poissons d’or” [Peces de oro]. “Juguetonamente, caprichosamente”, anota el músico para reflejar en esta breve página, con el apoyo de pequeñas células temáticas de dos obras tempranas, “las extrañas acrobacias natatorias de esta sorprendente criatura”.

El tono elegíaco y crepuscular de la tercera página, “Trigal con cuervos” [Wheatfield with Crows], evocación sonora del celeberrimo cuadro homónimo de Vincent van Gogh (1890), una de las últimas pinturas del neerlandés, queda subrayado con la irrupción de la voz del pianista (¿acaso los gritos desesperados del artista agónico?) y los ecos fúnebres del *Dies Irae* en el teclado, recurso ya empleado anteriormente por Crumb. Según el compositor, el lienzo “parece estar impregnado de un sentimiento de muerte”.

Una acusada sensación de nostalgia domina en la cuarta pieza, “El violinista” [The Fiddler], recreación del lien-

zo de gran formato pintado por Marc Chagall en 1912-1913. Crumb la describe como “alegre, exuberante (en un estilo popular judeo-ruso)”. El recuerdo del *Samuel Goldenberg y Schmuyle* musorgskiano está presente en la evocación de este personaje popular en la cultura judía que recorría pueblos y aldeas para amenizar diferentes actos sociales. Mediante el pedal tonal, Crumb emula la afinación del violín (Sol-Re-La-Mi).

El pequeño lienzo de James McNeill Whistler *Nocturno: azul y oro. Agua de Southampton* [Nocturne: Blue and Gold. Southampton Water] protagoniza la quinta de estas *Metamorfosis*. En una atmósfera etérea y ensoñadora, y de nuevo con reminiscencias debussystas, Crumb intenta “reproducir la fantasmagórica irrealidad de esta pintura impresionista”. Los arpegios en las cuerdas parecen reflejar ese dorado del sol poniente y de los pequeños reflejos que se vislumbran en la lejanía.

En la sexta fantasía, “Noche peligrosa” [Perilous Night], Crumb realiza una curiosa trayectoria circular: trasladada al territorio de los sonidos una obra pictórica que, a su vez, partía de una pieza musical. El origen de *Perilous Night*, acuarela y tinta sobre papel firmada por Jasper Johns en 1990, no es otro que la obra homónima para piano preparado compuesta por John Cage en 1943-1944, una pieza en seis movimientos de fuerte contenido autobiográfico a la que Johns consagró una serie de cuatro obras pictóricas de igual nombre (la primera y más conocida, a modo de díptico, en 1982) con alusiones a la partitura de Cage y

a un detalle del retablo de Isenheim de Matthias Grünewald. La composición del músico californiano, escrita durante un periodo de su vida marcado por la confusión y la tristeza, hacía referencia a “los peligros del amor erótico, el sufrimiento de la gente que se separa y la soledad y el terror que uno puede experimentar cuando el amor se vuelve infeliz”. Margaret Leng Tan descubrió a Crumb la obra de Johns y este respondería con una página tenebrosa y perturbadora, marcada “temerosamente, con oscura energía”, en alusión a esas noches peligrosas que pueden cambiar el curso de una vida.

Un segundo lienzo de Chagall, *Saltimbanquis en la noche* [Les saltimbanques dans la nuit] (1957), uno de los favoritos de Crumb según confesión propia, proporciona al compositor la inspiración para el séptimo número, “Saltimbanquis en la noche” [“Clowns at Night”], que define como “un ballet grotesco para gente del circo y un *poltergeist* (en un perezoso *tempo de blues*, lánguido, seductor, espectral)”. El piano de juguete, la adición de las percusiones y la voz ululante del intérprete confieren a la página el mismo encanto naif que caracteriza la obra del pintor de origen bielorruso. “Cuentos bárbaros” [Contes barbares], la octava pieza –y la más extensa– de toda la serie se basa en el cuadro homónimo de Gauguin, pintado en 1902, un año antes de su muerte. La enigmática disposición de los tres personajes (dos mujeres indígenas y un hombre pelirrojo que las observa pensativo) ante un paisaje arbolado y florido, sugiere al músico “una obra de teatro con tres caracteres” en la que el narra-

dor (el personaje masculino) ejerce de hechicero polinesio, con profusión de rituales y danzas: un canto fúnebre [*Manao Tupapau*] y una danza tahitiana sobre el mito de la luna [*Hina*] y la tierra [*Fatou*].

El empleo de citas, práctica habitual en Crumb, cobra protagonismo en la novena de estas fantasías, “La persistencia de la memoria” [The persistence of memory], marcada “sombrió, irreal”, que recrea el lienzo de pequeño formato firmado por Dalí en 1931. Los tres “recuerdos persistentes” en la memoria del compositor se refieren al *Concierto para clarinete* de Mozart, que oía practicar en casa a su padre, la *Sonata para piano Op. 110* de Beethoven, que Crumb aprendió en su adolescencia cuando estudiaba piano, y el himno popular *Amazing Grace*, que escuchaba “en el corazón de los Apalaches”.

La décima y última pieza del libro se elabora a partir de otro pequeño óleo de título especialmente significativo, *Der Blaue Reiter* [El jinete azul], pintado por Kandinski en 1903. En “El jinete azul”, Crumb fantasea con la interpretación de que el pintor ruso aludiera al poema de Goethe *Der Erlkönig* (trasladado al pentagrama en multitud de ocasiones, entre otros por Zelter, Czerny, Schubert, Loewe y Spohr), en el que un padre cabalga con su hijo en brazos, en un intento frenético por escapar de la muerte mediante una galopada implacable y desesperada.

A sus noventa años recién cumplidos, Crumb planea un segundo libro de *Metamorfosis* destinado esta vez al pianista norteamericano Marcantonio Barone, otro intérprete asiduo de sus

pentagramas, como Margaret Leng Tan.

En el caso de **Morton Feldman**, tan solo tres años mayor que Crumb pero fallecido hace ya 32 años cuando se hallaba en plenitud creadora, nos encontramos ante otro maestro singularísimo, creador de una estética –casi podría decirse– irreplicable o, cuanto menos, muy difícil de imitar sin que el modelo remedado quede en evidencia. Neoyorquino descendiente de una familia de judíos de origen ucraniano emigrados a Estados Unidos, Feldman se formó como pianista con Vera Maurina-Press, aristócrata rusa discípula de Busoni y amiga de Scriabin que le inculcaría “una especie de musicalidad vibrante”. Testimonio del aprecio de Feldman hacia su maestra sería la pequeña pieza para conjunto instrumental elaborada tras su muerte, *Madame Press died last week at ninety* (1970), solo un año anterior a *Rothko Chapel*.

A la notación gráfica que presidió la primera etapa de su producción (1947-1962), caracterizada por el empleo de conjuntos reducidos y duraciones breves, a veces aforísticas, que elaboran un discurso discontinuo con profusión de sonidos aislados, siguió un segundo periodo de similar extensión (1962-1977) en el que ya se desarrolla su peculiar escritura, que abunda en registros dinámicos muy reducidos, silencios prolongados, originales mixturas tímbricas y atmósferas frágiles, como envueltas en un halo de misterio, en las que el tiempo parece haberse suspendido. Unos rasgos que llegarían a su apogeo en los años finales de la vida de Feldman (1977-1987),



Morton Feldman, a la izquierda, en el estreno de *The Rothko Chapel* en 1976. Foto de Hickey-Robertson. IMMA Collection: Novak/O’Doherty Collection, 2015

su etapa más radical y extrema, con elaboraciones introspectivas de dinámicas en el límite de lo audible, células melódicas mínimas, notas prolongadas hasta el infinito y muy escasos contrastes, a modo de tapices o mosaicos sonoros de dimensiones temporales desmesuradas que parecen desplegarse sin principio ni fin, reclamando del oyente una atención máxima que permita desentrañar sus más ínfimos matices: *Trio* (1980) excede la hora, *Crippled Symmetry* (1983), *Violin and String Quartet* (1985) y *For Bunita Marcus* (1985) duran una hora y media, *Triadic Memories* (1981) más de dos horas, *For Philip Guston* (1984) ocupa más de cuatro y *String Quartet II* (1983) puede superar las cinco, por mencionar solo algunos ejemplos.

Si el sustrato literario no careció de relevancia en buena parte del legado feldmaniano como demuestran sus obras inspiradas en Wolfe [*Dirge. In memory of Thomas Wolfe* (1943)], Rilke [*Only* (1946)], Céline [*Journey to the End of the Night* (1947)], Cummings [*Four Songs to e. e. cummings* (1951)], O’Hara [*The O’Hara Songs* (1962), *For Frank O’Hara* (1973)] y Beckett [*Neither* (1977), *For Samuel Beckett* (1987), *Samuel Beckett, Words and Music* (1987)], la conexión de Feldman con el mundo de la pintura, y en concreto con el expresionismo abstracto, constituye un capítulo ineludible –casi un lugar común– a la hora de abordar las interrelaciones entre música y artes visuales a partir de mediados del siglo xx. Como señala Steven Bruns:

En su estudio del color, la textura, la forma y el ritmo, Feldman estuvo profundamente influenciado por sus estrechas relaciones con los pintores de la Escuela de Nueva York: Pollock, Rauschenberg, De Kooning, Kline, Rothko y, sobre todo, Philip Guston.

En su *Autobiography*, Feldman afirma:

La nueva pintura me hizo desear un mundo sonoro directo, más inmediato, más físico que todo lo que existía anteriormente. Para mí, mi partitura es mi tela, mi espacio. Lo que intento es sensibilizar esta zona, este espacio-tiempo.

Partituras como *Music for the film Jackson Pollock* (1951), *For Franz Kline* (1962), *Piano Piece (to Philip Guston)* (1963), *De Kooning* (1963) o *For Philip Guston* (1984) testimonian la presencia continua y fundamental del universo pictórico neoyorquino de aquellos años a todo lo largo de su catálogo.

Uno de los ejemplos más significativos en esta parcela fundamental de la producción de Feldman es *Rothko Chapel*, en la que a la mencionada conexión entre pintura y música viene a sumarse la presencia determinante del recinto arquitectónico que acoge a la primera y da origen a ambas. Mark Rothko, judío como Feldman, nacido en Letonia pero afincado en Nueva York desde niño, otorgaba mucha importancia al entorno en que sus cuadros habrían de ser contemplados o, por mejor decir, “experimentados”. El pensamiento de Rothko de “crear espacios” se vio colmado en 1964 cuando John y Dominique de Menil, matrimonio de filántropos y coleccionis-

tas de arte parisinos establecidos en Texas decidieron construir una capilla ecuménica, una suerte de espacio para el diálogo, el recogimiento y la meditación abierto a todas las religiones, situado al oeste del campus de la Universidad de St. Thomas de Houston, cuya decoración interior encargaron a Rothko.

A partir de las ideas aportadas por el pintor sobre el entorno arquitectónico y la iluminación de los cuadros, el proyecto fue desarrollado por Philip Johnson, Howard Barnstone y Eugene Aubry. El resultado fue un modesto recinto ciego de planta octogonal –similar a un baptisterio– e iluminación natural cenital en el que se disponen, rodeando al visitante, los catorce lienzos de grandes dimensiones pintados por Rothko, en su estudio de Nueva York, entre 1964 y 1967. Tres de las ocho paredes de estuco gris (las orientadas a norte, este y oeste) acogen tres trípticos; las otras cinco (sur –donde se dispone el acceso–, suroeste, noroeste, noreste y sureste) sustentan otros tantos lienzos aislados. Desde la segunda mitad de la década de 1950 los rectángulos abstractos de Rothko, antes vivos y alegres, se habían vuelto progresivamente sombríos, incluso lúgubres. Según comenta Will Gombertz:

... siete de las obras son negro sobre marrón oscuro; en las otras siete dominan las transiciones tonales del violeta oscuro. Los rectángulos flotantes por los que se había hecho célebre son ahora tan sutiles que apenas resultan identificables, inmersos como están en campos de color profundo y denso.

En febrero de 1971 se abrió al público la Capilla Rothko. Por desgracia, el pintor al que debe su nombre no llegaría a presenciar el acto de inauguración. Un año antes, el 25 de febrero de 1970, tras una crisis depresiva, Rothko se suicidaba en su estudio de Manhattan. Feldman, amigo del fallecido, asistió a la inauguración y, por encargo de la Fundación Menil y en homenaje al pintor compuso ese mismo año *Rothko Chapel*, para un conjunto de soprano, contralto, coro mixto, viola y percusión. Como explicó el propio compositor:

La elección de los instrumentos (en términos de fuerzas utilizadas, de equilibrio y de timbre) se vio determinada en gran medida por el espacio de la capilla, así como por las pinturas. Las imágenes de Rothko llegan hasta el borde del lienzo y yo quería el mismo efecto con la música, que impregnara toda la habitación octogonal y no pudiera escucharse a una cierta distancia.

El ritmo de conjunto de las pinturas de Rothko, tal como están dispuestas en el espacio de la capilla, crea, para Feldman, una continuidad ininterrumpida. Y añade:

Cuando era posible, junto con las pinturas, repetir colores y gamas manteniendo a la vez un interés dramático, sentía que la música demandaba una serie de sec-

ciones encadenadas abiertamente contrastadas. Veía una procesión inmóvil parecida a los frisos de los templos griegos.

Rothko Chapel se divide en cuatro secciones: una extensa “introducción declamatoria”, que establece un diálogo entre la viola y las voces sobre el vaporoso fondo de la percusión; una sección “abstracta” más inmóvil para coro y campanas; un “interludio motivico” para soprano, viola y timbales que utiliza una melodía escrita por Feldman el día del sepelio de Stravinsky y, finalmente, una “conclusión lírica” para viola acompañada por vibráfono (en la que aquella entona una melodía modal de resonancias judías compuesta por Feldman a los quince años) seguida por el coro “con un efecto de *collage*”.

El estreno de *Rothko Chapel* tuvo lugar el 9 de abril de 1972 a cargo de Raymond des Roches (percusión), Karen Phillips (viola) y miembros de la Corpus Christi Symphony Orchestra dirigidos por Maurice Peress. “Los sonidos no son sonidos sino sombras –aseguraba Feldman–. Nuestra vida está encuadrada por sombras a todo nuestro alrededor y, de hecho, nuestra existencia está reducida a ese equilibrio entre las sombras de la vida y de la muerte”. Para Rothko “el arte no relata una experiencia; es una experiencia en sí”. Y como afirmó su hijo Christopher, “ningún lugar transmite ese sentir como la Capilla Rothko”.

Alberto Rosado, piano



Nacido en Salamanca en 1970, pertenece a una generación de intérpretes formados en un repertorio clásico y comprometidos de una manera especial con la música contemporánea. Ha ofrecido recitales en las principales ciudades y festivales de Europa, América y Asia y ha actuado como solista con las principales orquestas españolas, la Filarmónica Ciudad de México y la UMZE (Budapest), y con directores como Péter Eötvös, Susana Mälkki, Josep Pons, Jonathan Nott, Fabián Panisello, Rafael Frübeck de Burgos, Pedro Halffter, José Areán, Arturo Tamayo, José Ramón Encinar, Zsolt Nagy, José Luis Temes y Peter Rundel, entre otros. Ha trabajado con compositores como Boulez, Lachenmann, De Pablo, Halffter, Hosokawa, López López, Eötvös y es miembro de Plural Ensemble desde 1997. Entre sus grabaciones destacan el *Concierto para piano y orquesta* de José Manuel López con la Deutsches Symphonie Orchestre diri-

gida por Johannes Kalitzke para Kairos, el *Concierto para piano* de Ligeti con Plural Ensemble y Fabián Panisello para Neos, y la obra completa para piano de Cristóbal Halffter y la de José Manuel López con Verso, discográfica en la que también ha publicado un disco con obras de Messiaen, Ligeti, Takemitsu y Cage. Junto al violonchelista David Apellániz ha grabado un disco con música de compositores españoles y latinoamericanos, dentro de la colección de la Fundación BBVA. Es profesor de música de cámara y piano contemporáneo del Conservatorio Superior de Castilla y León en Salamanca donde coordina el Taller de música contemporánea.

Coro de la Comunidad de Madrid



Reconocido como uno de los mejores y más dinámicos coros españoles, el Coro de la Comunidad de Madrid se ha distinguido desde su creación en 1984, por iniciativa de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, por la versatilidad de sus actividades, que abarcan tanto conciertos a capela y con orquesta, como la presencia constante en la escena lírica y en los estudios de grabación. Su prestigio creciente ha impulsado su presencia en los más importantes escenarios españoles y en muchos extranjeros de Alemania, Bélgica, Francia, Polonia, China, Japón, Marruecos, México y Yugoslavia. Fue su primer director, Miguel Groba, quien consolidó el conjunto y estableció su sólido prestigio. Desde el año 2000 hasta 2011, Jordi Casas Bayer prosiguió la labor iniciada por Groba y amplió su repertorio, que se extiende desde el Renacimiento hasta nuestros días. Desde entonces el coro ha colaborado

con orquestas españolas y extranjeras, y con directores como Eric Ericson, Rafael Frühbeck de Burgos, Jesús López Cobos, Antoni Ros Marbá, Víctor Pablo Pérez, Miguel Ángel Gómez Martínez, Juanjo Mena, Alberto Zedda, Maris Jansons y Claudio Abbado, entre otros. En el ámbito escénico destaca su presencia en el Teatro Real, los Teatros del Canal y el Teatro Auditorio de San Lorenzo del Escorial. No menos significativa es su actividad discográfica, donde cuenta con registros para sellos como Decca, Deutsche Grammophon, Naxos, Verso y Auvidis. Desde octubre de 2012 hasta julio de 2017 Pedro Teixeira ha sido el director del Coro de la Comunidad de Madrid, cuya titularidad ostenta, como director titular y artístico de la ORCAM, Víctor Pablo Pérez.

Mireia Barrera, dirección



Nacida en Terrassa (Barcelona) y formada en el Conservatorio Municipal de Música de Barcelona, estudió dirección en la Escuela Internacional de Canto Coral de Namur (Bélgica) con el director de coro y orquesta Pierre Cao. Realizó estudios de canto con M. Dolors Aldea.

Ha sido directora titular de la Capella de Música de Santa Maria del Mar y fundadora del Coro de la Orquesta Ciudad de Granada. Como directora invitada ha colaborado con la Orquesta Nacional de Cámara de Andorra, la Orquesta Barroca Catalana, el Ensemble Residencias, el conjunto BCN216 y el Coro RTVE. Desde 1993 hasta 2019 fue directora del Cor Madrigal de Barcelona.

Fue Directora Titular del Coro Nacional de España de 2005 a 2010. Con el mismo realizó giras por toda España, además de por Alemania, Rumanía, Austria y Estados Unidos. Impulsó la creación del Ciclo Coral en el Auditorio Nacional de Música. En 2012 dirigió la Orquesta y el Coro Nacionales de España con ocasión del cuadragésimo

aniversario del Coro Nacional. Ha colaborado en numerosas ocasiones con el Gran Teatro del Liceu de Barcelona como asistente del coro, así como en la preparación de coros y solistas infantiles.

En el ámbito docente, ha sido profesora de Dirección Coral en la Escuela Superior de Música de Cataluña (2002-2005). También ha impartido cursos para la Federación Catalana de Entidades Corales, así como en diferentes ciudades españolas.

Desde la temporada 2012-2013 dirige el ensemble profesional Barcelona Ars Nova dentro del proyecto de las Misas Polifónicas. En 2014 fue galardonada con el Premio Nacional de Cultura que otorga la Generalitat de Cataluña, por su trayectoria en la dirección coral y su interés en la difusión de la música contemporánea.

Ricardo Gallén, guitarra
Rosa Torres-Pardo, piano



El concierto puede seguirse en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

Durante el concierto se proyectarán los grabados y pinturas de Goya que inspiraron a Castelnuovo-Tedesco y a Granados.

I Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968)
24 caprichos de Goya para guitarra Op. 195 (selección)
Francisco Goya y Lucientes, pintor [1]
Tal para cual [2]
Nadie se conoce [3]
Al conde palatino [4]
¿Quién más rendido? [5]
El sueño de la razón produce monstruos [6]

Enrique Granados (1867-1916)
Goyescas o los majos enamorados (selección)
Coloquio en la reja [7]
Quejas, o la maja y el ruiseñor [8]
El fandango del candil [9]

II Mario Castelnuovo-Tedesco
24 caprichos de Goya para guitarra Op. 195 (selección)
Muchachos al avío [10]
Están calientes [11]
Bien tirada está [12]
Y se le quema la casa [13]
Obsequio al maestro [14]
Sueño de la mentira e inconstancia [15]

Enrique Granados
Goyescas o los majos enamorados (selección)
El amor y la muerte [16]
El pelele [17]

I

[1] *Autorretrato. Francisco Goya y Lucientes, pintor* [nº 1], de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Aguafuerte sobre papel verjurado ahuesado, 1797-1799. Fundación Juan March, Madrid

[2] *Tal para cual* [nº 5], de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Aguafuerte, aguatinta y punta seca sobre papel verjurado ahuesado, 1797-1799. Fundación Juan March, Madrid

[3] *Nadie se conoce* [nº 6], de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Aguafuerte y aguatinta bruñida sobre papel verjurado ahuesado, 1797-1799. Fundación Juan March, Madrid

[4] *Al conde palatino* [nº 33], de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Aguafuerte, aguatinta bruñida, punta seca y escoplo sobre papel verjurado ahuesado, 1797-1799. Fundación Juan March, Madrid

[5] *¿Quién más rendido?* [nº 27], de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Aguafuerte, aguatinta y

punta seca sobre papel verjurado ahuesado, 1797-1799. Fundación Juan March, Madrid

[6] *El sueño de la razón produce monstruos* [nº 43], de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Aguafuerte y aguatinta bruñida sobre papel verjurado ahuesado, 1797-1799. Fundación Juan March, Madrid

[7] *Coloquio en la reja*, de Enrique Granados (1867-1916). Esbozo en *Apuntes y temas para mis obras*, p. 34, 1890-1916. The Morgan Library and Museum, Nueva York

[8] *El paseo de Andalucía, o La maja y los embozados*, de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Óleo sobre lienzo, 1777. Museo Nacional del Prado, Madrid

[9] *Baile a orillas del Manzanares*, de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Óleo sobre lienzo, 1776-1777. Museo Nacional del Prado, Madrid



II

[10] *Muchachos al avío* [nº 11], de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Aguafuerte aguatinada bruñida y escoplo sobre papel verjurado ahuesado, 1797-1799. Fundación Juan March, Madrid

[11] *Están calientes* [nº 13], de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Aguafuerte aguatinada bruñida sobre papel verjurado ahuesado, 1797-1799. Fundación Juan March, Madrid

[12] *Bien tirada está* [nº 17], de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Aguafuerte aguatinada bruñida y escoplo sobre papel verjurado ahuesado, 1797-1799. Fundación Juan March, Madrid

[13] *Y se le quema la casa* [nº 18], de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Aguafuerte aguatinada bruñida y escoplo sobre papel verjurado ahuesado, 1797-1799. Fundación Juan March, Madrid

[14] *Obsequio al maestro* [nº 47], de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Aguafuerte aguatinada bruñida y escoplo sobre papel verjurado ahuesado, 1797-1799. Fundación Juan March, Madrid

[15] *Sueño de la mentira e inconstancia*, de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Tinta de bugalla a pluma, aguada de tinta china y lápiz negro sobre papel verjurado agarbanzado, 1796-1797. Museo Nacional del Prado, Madrid

[16] *El amor y la muerte* [nº 10], de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Aguafuerte aguatinada bruñida y escoplo sobre papel verjurado ahuesado, 1797-1799. Fundación Juan March, Madrid

[17] *El pelele*, de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828). Óleo sobre lienzo, 1791-1792. Museo Nacional del Prado, Madrid



Caprichos y Goyescas: majos, máscaras y fantasías

Juan Manuel Viana

Desde los tiempos remotos de Granata y Foscarini –cuando el conde Lodovico Roncalli publicaba los *Capricci armonici sopra la chitarra spagnola* (Bérgamo, 1692)– hasta la vanguardia más reciente, y sin olvidar nombres de la importancia de Moretti, Carulli, Giuliani o Paganini, la guitarra ha tenido una presencia habitual y hasta predilecta en la producción de varias generaciones de músicos italianos. Pero si cabe hablar de un compositor en el que la dedicación a este instrumento alcanzó caracteres de auténtica devoción, ese sería el florentino **Mario Castelnuovo-Tedesco**. Situado cronológicamente, al igual que Ghedini, entre la Generación de los Ochenta (la de Respighi, Malipiero, Casella y Pizzetti, de quien fue discípulo) y la integrada por Dallapiccola, Petrassi y el malogrado Salviucci, nacidos ya en la primera década del nuevo siglo, Castelnuovo-Tedesco perteneció a una acomodada dinastía de judíos sefardíes asentada en la Toscana desde hacía más de cuatrocientos años, tras su expulsión de la península ibérica en 1492. De hecho, como recuerda Neil W. Levin: “El ape-

llido en el momento de la emigración de España era Castilla Nueva. En Italia evolucionó hasta Castelnuovo en el siglo XIX, cuando la tía abuela paterna de Mario se casó con un banquero llamado Samuel Tedesco”.

Protegido en sus primeros años por Casella, promocionado por la recién creada Società Nazionale di Musica, admirado y defendido por Toscanini, Piatigorski y Gieseking, tras algunas obras de cierta repercusión como el *Concierto para violín nº 2*, “*I profeti*” (1931), encargo de Jascha Heifetz, Castelnuovo-Tedesco fue víctima de las leyes antisemitas promulgadas por Mussolini en 1938. Las interpretaciones de sus obras en salas de conciertos fueron canceladas, su música se retiró de las emisoras radiofónicas y un año después el compositor y su familia emigraron a Estados Unidos. Instalado definitivamente en Beverly Hills, al igual que otros centroeuropeos exiliados (Korngold, Waxman,

El pintor Francisco de Goya, de Vicente López Portaña (1772-1850). Óleo sobre lienzo, 1826. Museo Nacional del Prado, Madrid



Rózsa, Zádor...) Castelnuovo-Tedesco consiguió trabajo como compositor, colaborador o asistente en la industria cinematográfica. Nacieron así decenas de bandas sonoras para Clair, Siodmak, Vidor, Saville, Reed, Fleming, Dassin, Taurog, Cukor, Garnett, Sirk, Lewin, Minnelli y muchos otros a lo largo de las décadas de 1940 y 1950, aunque la mayoría de las veces su nombre no apareciera acreditado. Sin embargo, su influencia y prestigio en el Conservatorio de Los Ángeles como maestro de compositores que triunfarían en Hollywood quedan confirmados con solo citar a algunos de sus alumnos: André Previn, Henry Mancini, Jerry Goldsmith, Elmer Bernstein y John Williams.

Al margen de sus actividades en el cine, Castelnuovo-Tedesco continuó en California su carrera iniciada en Italia, componiendo –y mucho– en todos los géneros (orquestal, camerístico y solista, vocal y coral, operístico y ballet) aunque sería su prolífico legado para guitarra el que mantuviera vivo su nombre. Y es que, desde que en 1932 fuera presentado en Venecia a Andrés Segovia (el ya muy famoso guitarrista viajó allí en compañía de Falla para asistir al festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea), el catálogo del florentino no paró de crecer en obras compuestas para las seis cuerdas, desde las *Variazioni attraverso i secoli Op. 71*, escritas aquel mismo año y dedicadas a Segovia, hasta los cuatro volúmenes de *Appunti Op. 210*, fechados en 1968, el de su fallecimiento. En esas tres décadas y media de producción incansable el legado para guitarra de

Castelnuovo-Tedesco acumuló páginas de cámara [*Quinteto para guitarra y cuerdas Op. 143* (1950), *Sonatina para flauta y guitarra Op. 205* (1965)], concertantes [dos *Conciertos* (1939 y 1953), una *Serenata* (1943) y un *Concierto para dos guitarras* (1962)], vocales e incluso transcripciones (*Minstrels* de Debussy y la *Pavane* de Ravel), pero especialmente obras a solo. Entre otras, *Sonata (Omaggio a Boccherini) Op. 77* (1934) – estrenada al año siguiente por Segovia en el Teatro de la Exposición de Sevilla–, *Capriccio diabolico (Omaggio a Paganini) Op. 85* (1935) –compuesto también para Segovia–, *Suite Op. 133* (1947) y *Tre Preludi mediterranei Op. 176* (1955).

Con independencia del género adoptado, el vocabulario musical de Castelnuovo-Tedesco, cuya personalidad, en palabras de Massimo Mila, se movió “entre una serenidad toscana de espíritu lúcido y una modernidad mundana, elegante y un tanto frívola”, fue esencialmente tradicional y tonal, con ecos neoclásicos, neorrománticos e impresionistas, pues nunca creyó en *ismos* y recordó la advertencia que le hiciera Falla contra los “artificios gráficos” de la música moderna. “Creo que la música –escribió– es una forma de lenguaje capaz de progresar y renovarse, pero la música no debe descartar lo que han aportado las generaciones anteriores”. Su gusto por la concisión, la nitidez y transparencia y el deseo de expresarse con medios sencillos y directos, en un lenguaje *cantabile*, claro y preciso, configuraron un paisaje formal pródigo en evocaciones dieciochescas donde la sonoridad de la guitarra encontró especial acomodo. La

guitarra, ese “planeta en miniatura” para Segovia, sintonizó a la perfección con los postulados estéticos del italiano, que siempre tuvo como referencias ineludibles en este terreno la obra de maestros como Boccherini, Aguado y Sor.

Su región natal italiana, la obra de Shakespeare y la herencia espiritual y litúrgica judía fueron principales fuentes de inspiración temática en el prolífico catálogo de Castelnuovo-Tedesco a las que podría sumarse la cultura española y sus propias raíces hispanas, presentes en obras como *Romancero gitano Op. 152* (1951) para coro y guitarra, *Escarramán: A Suite of Spanish Dances from the XVI Century (after Cervantes) Op. 177* (1955) para guitarra, *Platero y yo Op. 190* (1960) para narrador y guitarra, *The Divan of Moses-Ibn-Ezra (1055-1135) Op. 207* (1966) para voz y guitarra y, naturalmente, *24 Caprichos de Goya Op. 195* (1961), su obra guitarrística más ambiciosa junto con *Les Guitares bien tempérées. 24 preludes et fugues Op. 199* (1962) para dos guitarras.

Para el guitarrista Frank Bungarten, los *24 Caprichos de Goya*, completados a comienzos de 1961 tras un largo periodo de preparación, constituyen “una mirada retrospectiva a treinta años de experiencia en el campo de la composición de obras para guitarra” de cierto contenido autobiográfico al plasmar la identificación del músico con la mirada crítica del pintor. Una confesión, añade Bungarten, nacida “de la amargura y de la sabiduría adquiridas con la edad”. La elección de los *Caprichos* del pintor aragonés como trasfondo extramusical supone también un pretexto para incorporar alusiones estilís-

ticas a melodías y ritmos españoles. El compositor seleccionó veintitrés grabados más otro ajeno a los *Caprichos* pero de temática y técnica parejos (el que cierra la composición) y distribuyó la obra en cuatro cuadernos de seis piezas cada uno, que atienden a un esquema común: cada volumen se inicia con una pieza animada y se cierra con otra más extensa y grave. La duración de cada cuaderno (en torno a los 20-23 minutos) posibilitaría la grabación discográfica de todo el ciclo en las cuatro caras de dos LP.

Castelnuovo-Tedesco elige como pieza inaugural del primer cuaderno y, por tanto, de toda la colección, el grabado que igualmente abre los *Caprichos*. De esta manera, “Francisco Goya y Lucientes, pintor” puede considerarse como retrato musical del artista, con un tema marcado “Moderato e solenne (come un Preambolo)” que, en palabras de Graham Wade, “presenta una imagen de una personalidad desenvuelta y segura de sí misma”. Tras un pequeño *fugato*, la última y enfática aparición del motivo principal (marcado ahora “Sostenuto e pomposo”) ejerce el papel de firma del pintor.

“Tal para cual” hace alusión al grabado nº 5 de la serie, una escena de coqueteo y seducción marcada “Sostenuto a piacere” que combina rasgos de humor y ternura sobre un ritmo de fandango. La presencia de las máscaras en el *Capricho nº 6* sirve como pretexto al músico florentino para introducir en “Nadie se conoce”, breve y animado “Allegretto con spirito”, un “Tempo di furlana”, danza de la Italia septentrional asociada a Venecia. La crítica de Goya a los sacamuelas y

charlatanes que “sin haber estudiado palabra lo saben todo y para todo hallan remedio” fingiéndose condes y marqueses se manifiesta en “Al conde palatino” (grabado nº 33) por medio de un gracioso minueto que debe interpretarse “cerimonioso e galante, ma con ironía”. En “¿Quién mas rendido?”, la pieza que abre el tercer cuaderno, Castelnuovo-Tedesco elabora un animado “Tempo di Rigaudon” para ilustrar la escena de cortejo callejero de la estampa nº 27, que acaso pudiera representar a la duquesa de Alba y al propio pintor. Basado en el aguafuerte nº 43, sin duda una de las imágenes más inquietantes y poderosas de toda la producción goyesca, “El sueño de la razón produce monstruos” adopta la forma de una amplia chacona, marcada “Lento e grave”, a la que siguen cinco variaciones de intensidad creciente hasta que la recapitulación instala de nuevo un clima “dolcissimo e lontano”.

Tierna y pícaro a la vez, la penúltima página del primer cuaderno, “Muchachos al avío”, emplea un “Tempo di villancico” para evocar a un grupo de contrabandistas andaluces al acecho: los que aparecen en la estampa nº 11. Los ritmos punteados interpretan, según Wade, su andar jactancioso. Castelnuovo-Tedesco abre el segundo cuaderno con “Estan calientes”, página breve a ritmo de *bouffée* y *gagliarda* donde dominan los acentos burlescos y caricaturescos, a imagen de los empleados por Goya en el grabado nº 13 para retratar a tres frailes de apariencia cadavérica que “se atracan bien en sus refectorios y se ríen del mundo”. La imagen de una ramera que se esmera una media a la vista de una vieja

celestina transcurre a tiempo de jota (marcada “Mosso e leggero”) en “Bien tirada está”, transcripción musical del aguafuerte nº 17, muy celebrado por Baudelaire, que aludió a él en varias ocasiones. La connotación popular asoma con *El vito*, al que alude el compositor en “Y se le quema la casa” (anotado “Molto mosso e vivace”), trasunto del grabado nº 18 que representa a un viejo ebrio y lascivo que, a medio vestir, contempla cómo un candil quema su silla. En la segunda página del cuarto cuaderno, “Obsequio á el Maestro”, un introspectivo y sentido “Andante” que deriva en “Allegretto scherzando” final, el compositor ignora por completo el ambiente grotesco del homónimo aguafuerte nº 47 para rendir homenaje (mediante citas de *IPastori*, *Fedra* y la *Sonata para violín y piano*) a quien fuera su maestro, Ildebrando Pizzetti. Castelnuovo-Tedesco corona el cuarto cuaderno y todo el ciclo con una de sus piezas más elaboradas que, curiosamente, no alude a ninguno de los ochenta *Caprichos* goyescos por más que comparta su estilo. “Sueño de la mentira y inconstancia” (inspirada por un grabado referido a la superficialidad y falsedad de una mujer con dos caras, quizá una velada alusión a la relación del pintor con la duquesa de Alba) se articula como una “Fantasía (in stile recitativo)” alusiva a una de las muchas páginas destinadas a Andrés Segovia (la *Sonata “Omaggio a Boccherini” Op. 77*), seguida de una pequeña “Fuga (penseroso e malinconico)” para concluir con una coda, marcada “Pomposo e solemne”, que, a la manera cíclica, reproduce la rúbrica

goyesca que cerraba la primera pieza de la composición.

En *Goyescas* he encontrado toda mi personalidad; me enamoré de la psicología de Goya y de su paleta, por lo tanto, de su maja señora; de su majo aristocrático; de él y de la duquesa de Alba, de sus pendencias, de sus amores, de sus requiebros. Aquel blanco rosa de las mejillas, contrastando con las blondas y terciopelo negro con alamares [...] aquellos cuerpos de cinturas cimbreantes, manos de nácar y jazmín, posadas sobre azabaches; me han trastornado, Joaquín. En fin, tú verás si mi música suena a color de aquel.

Estas palabras escritas por **Enrique Granados** en diciembre de 1910 a su amigo el pianista Malats reflejan sin disimulo la absoluta admiración del músico leridano por las pinturas de Goya. Admiración que pudo satisfacer a conciencia cuando, residente ocasional en Madrid, asistiera en 1896 a la exposición organizada por el Museo del Prado en conmemoración del 150 aniversario del nacimiento del artista.

Inspirada por el arte y la época de Francisco de Goya, la suite *Goyescas* representa la cumbre de esa fascinación de Granados por el mundo dieciochesco –recuérdese su edición de veintiséis sonatas de Domenico Scarlatti–, plasmada en otras partituras menos divulgadas como el sainete lírico incompleto *Ovillejos* (1897) y las miniaturas para piano *Serenata goyesca* (c. 1909), *Crepúsculo, Jácara, Rêverie-Improvisation* (1916) e *Intermezzo* (1916), además de las célebres *Tonadillas en estilo antiguo* (1912-

1913) para voz y piano –presentadas (salvo “El majo olvidado”, aún por componer) el 26 de mayo de 1913 en el Ateneo de Madrid por Lola Membrives y el propio Granados–, y la no menos famosa ópera *Goyescas* (1914-1916), postrera reencarnación escénica de la suite pianística, estrenada en la Metropolitan Opera House de Nueva York el 28 de enero de 1916, dos meses antes de la trágica muerte de su autor en aguas del Canal de La Mancha.

Dividida en dos cuadernos (de cuatro y dos piezas respectivamente) unificados a la manera wagneriana por referencias cíclicas al material temático, *Goyescas, o Los majos enamorados* constituye la indiscutible obra maestra pianística de Granados. Culminación de una trayectoria iniciada a mediados de la década de 1880 que ya había dado frutos muy satisfactorios en colecciones como las *Danzas españolas* (1887-1890), los *Valses poéticos* (1893-1894), las *Seis piezas sobre cantos populares españoles* (c. 1895) y las neochopinianas *Escenas románticas* (1901), *Goyescas* ocupó al músico leridano entre 1909 y 1911. Granados ofreció el estreno del primer cuaderno en el Palau de la Música Catalana el 11 de marzo de 1911, poco antes de interpretarlo en París. El estreno del segundo cuaderno, también a cargo del compositor, tuvo lugar en la Salle Pleyel de la capital francesa el 4 de abril de 1914. A raíz de aquella triunfal *première*, a la que asistieron Stravinsky, Casella, Schmitt, Huré y Vuillermoz, Joaquín Nin escribiría en *Revista musical hispano-americana*:

A la poderosa forma de Goya, Granados opone un ritmo opulento; a la visión

exaltada de aquel, corresponde la fantasía abundante, copiosa, exuberante de este; a la refinada y profunda observación del uno, corresponde la realización minuciosa, hábil y sutilísima del otro.

A través de los seis números de *Goyescas*, Granados articula una deliciosa y colorista evocación, refinada y a la vez llena de gracejo popular, vital y despreocupada pero revestida también de inesperados tintes trágicos, del Madrid castizo de finales del XVIII que con tanto acierto plasmara Goya en sus cartones para tapices, poblados de majos y de manolas, de chisperos y de niños que se divierten, bailan o juegan.

Tras el brillante aire improvisatorio de la pieza inicial, “Los requiebros”, profusa en adornos y arabescos, un tono de mayor confidencialidad domina la segunda, titulada “Coloquio en la reja”, marcada “Andantino allegretto”, a la que Granados añade la indicación “Con sentimiento amoroso” y en la que solicita: “Todos los bajos imitando la guitarra”. Ternura y fogosidad se alternan sucesivamente en este apasionado diálogo de enamorados en el que el complejo entrelazado del material temático recuerda, según Walter Aaron Clark, las rejas que adornan las ventanas a través de las cuales majos y majas se cortejaban. Reelaborada por Granados sobre una canción popular, “Quejas, o La maja y el ruiseñor” –para muchos, cima absoluta de toda la colección– es la cuarta y última pieza del primer cuaderno. El subtítulo “Los majos enamorados” que acoge a todo el ciclo habla bien de su atmósfera lírica, galante y un punto frívola. En esta

melancólica –y, por momentos, hipnótica– pieza, dedicada por el músico a su esposa Amparo, se opone el nostálgico lamento de la afligida protagonista a los trinos finales del pajarillo en un perfumado clima nocturno pleno de encanto y sensualidad para cuya correcta interpretación el compositor advierte: “Con celos de mujer, no con tristeza de viuda”. El tema principal se basa en una melodía tradicional (“Una tarde que me hallaba / en mi jardín divertida / oí una voz dolorida / que un pajarillo cantaba”) que Granados oyó entonar a una joven a las afueras de Valencia. “El fandango de candil” (“Gallardo: Allegretto”), que debe su nombre a un sainete del ilustre contemporáneo de Goya, el dramaturgo madrileño Ramón de la Cruz, es el tercer número y el más breve de toda la suite y simboliza, por el contrario, el apogeo de la danza. Triunfan aquí los efectos de guitarreros y castañuelas en el juego pianístico de una pieza –emparentada con “Las currutacas modestas”, una de sus tonadillas vocales– para cuya ejecución el autor solicita un espíritu “gallardo”.

El segundo cuaderno se inaugura con “El amor y la muerte” (el mismo título empleado por Goya en su *Capricho nº 10*, que representa a una aterrada joven que sostiene en los brazos a su amante moribundo). Se trata de una extensa y reflexiva balada –la más desarrollada de las seis *Goyescas*– en la que Granados, que indica “Muy expresivo y como una felicidad en el dolor”, sorprende con una escritura más simple, menos sobrecargada, pero pródiga en acentos dramáticos. La sección central incluye reminiscencias de te-

mas escuchados en las cuatro piezas anteriores. Como recuerda Valls, “la pieza finaliza con una serie de graves acordes que vibran con sentimiento de intenso dolor”. *Goyescas* concluye con un misterioso “Epílogo (Serenata del espectro)”, inquietante “Allegretto” evocador del espectro del majo muerto en duelo que regresa vengativo para ofrecer su fantasmal serenata ante la ventana de su amada. Pero en 1914 Granados compone un nuevo episodio inspirado en Goya, que se acostumbra programar en las interpretaciones de la suite a modo de apéndice o complemento pero que, estrictamente, no forma parte de ella, y que su autor estrenó en el Teatro Principal de Tarrasa el 29 de marzo de aquel año. *El pelele*, subtítulo “Escena goyesca”, deriva del cuadro homónimo que representa a cuatro majas manteando a un enorme muñeco de trapo, el citado pelele. Es una briosa y resplandeciente página de bravura, de esencia tonadilles-

ca, animada por cascadas de notas y ritmos enérgicos alusivos al manteo del monigote, cuya música nutriría la festiva primera escena, con la ermita de San Antonio de la Florida al fondo, de la versión operística.

Granados dedicó cinco de sus *Goyescas* a otros tantos pianistas de renombre: Emil von Sauer, Édouard Risler, Ricardo Viñes, Harold Bauer y Alfred Cortot. Consciente de la particular significación del que, lamentablemente, se convertiría en su temprano testamento pianístico, Granados escribió en 1911: “*Goyescas* es una obra para siempre”. Y en 1915, con justificado orgullo, añadió:

En *Goyescas*, el ritmo, el color, la vida netamente española y la nota de sentimiento, tan pronto amoroso, apasionado, como dramático y, a momentos, trágico, se mezclan, como se confundían en Goya los aspectos trágicos y los amorosos, las disputas y los requiebros.

Ricardo Gallén, guitarra



Es un distinguido guitarrista con una floreciente carrera. Sus inspiradas e innovadoras interpretaciones lo sitúan como un músico de primera línea, al tiempo que su revolucionaria visión de la técnica guitarrística y de la enseñanza es la mejor prueba de su calidad. “Inmensa creatividad y virtuosismo que se presiente con sólo mirarle sus manos” ha dicho el maestro Leo Brouwer elevando a Ricardo Gallén a un nivel de maestría muy poco común. Ha actuado por todo el mundo en recitales a solo, en dúo o con orquestas, en importantes escenarios como la Royal Concertgebouw de Ámsterdam, el Auditorio Nacional de Madrid, la Sala Chaikovski de Moscú, el Palau de la Música Catalana, la Sala Auer de la Indiana University o la Sibelius Accademy en Helsinki entre otros. Sus grabaciones han recibido críticas excelentes. Entre ellas destaca el registro de la obra completa para laúd de Bach así como las *Sonatas para guitarra* de Fernando Sor. Ricardo

Gallén ha estrenado numerosas obras de autores contemporáneos. Destaca como un hito en su carrera el estreno de la *Sonata del pensador* que Leo Brouwer le dedicó. Ha participado en varios proyectos con directores como Maximiano Valdés, En Shao, Juan José Mena, Monica Huggett, Leo Brouwer, Jordi Savall o Seirgiu Comisiona, y ha recibido los más importantes galardones guitarrísticos. Ha sido docente en diversas instituciones, y ha tenido el honor de ser el catedrático más joven de la Universidad Franz Liszt en Weimar, Alemania.

Rosa Torres-Pardo, piano



Es una de las más renombradas pianistas españolas. Ha recibido diversas distinciones y premios a lo largo de su carrera, como el premio del Concurso Internacional de Piano Masterplayers en Lugano (Suiza) o la medalla Isaac Albéniz por la interpretación y difusión de *Iberia* (galardón que recibió junto a Alicia de Larrocha). Ha actuado en los más importantes escenarios junto a prestigiosas orquestas, como la Filarmónica de Los Ángeles en Hollywood Bowl, la Real Filarmónica de Londres, la Sinfónica de Montreal, la Filarmónica Estatal de Hamburgo, la Filarmónica de San Petersburgo, la Sinfónica de la Radio de Berlín o los Virtuosos de Moscú, entre otras. Ha trabajado con directores como Charles Dutoit, Vladimir Spivakov, Tamás Vásáry, José Serebrier, Yuri Temirkanov o Jean Fournet, en salas y teatros de todo el mundo. Ha colaborado con grupos de cámara como los cuartetos Melos, Assai y Janáček y con cantantes como María Bayo, Marina Pardo o Isabel Rey. Ha grabado para sellos discográficos como Decca, Deutsche Grammophon, Calando, Naxos o Glossa.

MIÉRCOLES 4 DE DICIEMBRE DE 2019, 19:30

TEATRI 35

**Gaetano Coccia, Francesco Ottavio De Santis
y Antonella Parrella, actores**

TIENTO NUOVO

**Ignacio Prego, clave y dirección
Vadym Makarenko y Daniel Pinteño, violines
María Martínez, violonchelo**



El concierto puede seguirse en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

- I** **Andrea Falconieri** (1585-1656)
La dichosa fantasía
- Biagio Marini** (1594-1663)
Sonata sopra la Monica
- Antonio Caldara** (1670-1736)
Sonata en trío en Sol menor Op. 2 n° 4
Allemanda. Largo
Corrente. Allegro
Giga. Allegro
Gavotta. Allegro
- Antonio Vivaldi** (1678-1741)
Sonata en trío en Re menor RV 64
Preludio. Largo
Corrente. Allegro
Grave
Giga. Allegro
- Girolamo Frescobaldi** (1583-1643)
Toccata seconda F 2.02
- Arcangelo Corelli** (1653-1713)
Sonata en Do mayor para violín y continuo Op. 5 n° 3
Adagio
Allegro
Adagio
Allegro
Allegro

- II** **Georg Friedrich Händel** (1685-1759)
Sonata en trío en Sol menor HWV 387
Andante
Allegro
Largo
Allegro
- Arcangelo Corelli**
Sonata en trío en Sol mayor Op. 2 n° 12, “Ciaccona”
- Francesco Geminiani** (1687-1762)
Sonata en Fa mayor para violonchelo y continuo H 107
Adagio
Allegro moderato
Adagio
Allegro
- Nicola Porpora** (1686-1768)
Sinfonía de cámara en Sol menor Op. 2 n° 3
Adagio sostenuto
Allegro
Adagio
Allegro
- Antonio Caldara**
Sonata en trío en Si bemol mayor Op. 2 n° 12, “Chaconne”

Durante el concierto se recrearán a modo de tableaux vivants las siguientes pinturas:

De Michelangelo Merisi da Caravaggio: *Cesto con fruta, La adoración de los pastores, San Mateo y el ángel, La crucifixión de San Pedro, El martirio de Santa Úrsula, La resurrección de Lázaro, La decapitación de San Juan Bautista, Judith y Holofernes, La coronación de espinas, La crucifixión de San Andrés, San Juan Bautista, Magdalena en éxtasis, La captura de Cristo, La negación de San Pedro, La incredulidad de Santo Tomás, La Madonna de Loreto o de los Peregrinos, Salomé con la cabeza de Juan el Bautista y San Francisco de Asís en éxtasis*

De otros autores: *Retrato de Caravaggio, de Ottavio Leoni; Retrato del papa Inocencio X y La coronación de la Virgen, de Diego Velázquez; y Santa Úrsula, de Francisco de Zurbarán*



Judith y Holofernes, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1599. Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma



La incredulidad de Santo Tomás, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1602. Pinacoteca de Sanssouci, Potsdam



La adoración de los pastores, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1609. Museo Regional, Mesina



San Francisco de Asís en éxtasis, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Pintura al óleo, 1595. Wadsworth Atheneum, Hartford

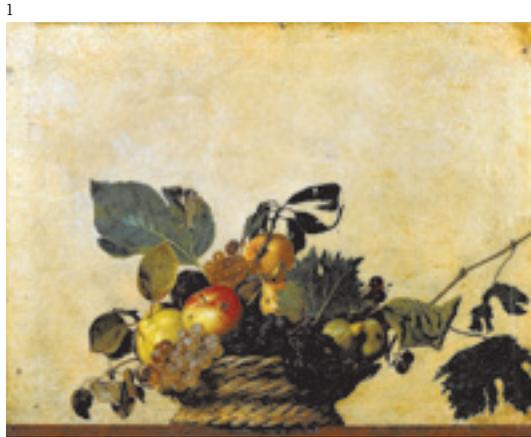
[1] *Cesto con frutas*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1596. Pinacoteca Ambrosiana, Milán

[2] *San Juan Bautista*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1604. Museo Nelson-Atkins, Kansas City

[3] *La negación de San Pedro*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1610. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York

[4] *La resurrección de Lázaro*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1609. Museo Regional, Mesina

[5] *La coronación de espinas*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1604. Cariprato Bank, Prato



[6] *Salomé con la cabeza de Juan Bautista*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1607. Palacio Real de Madrid

[7] *El martirio de Santa Úrsula*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1610. Banca Commerciale Italiana, Nápoles

[8] *La crucifixión de San Pedro*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1601. Capilla Cerasi, Santa María del Popolo, Roma

[9] *San Mateo y el ángel*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1602. San Luis de los franceses, Roma

[10] *La decapitación de San Juan Bautista*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1608. Concatedral de San Juan, Valletta, Malta

6



7



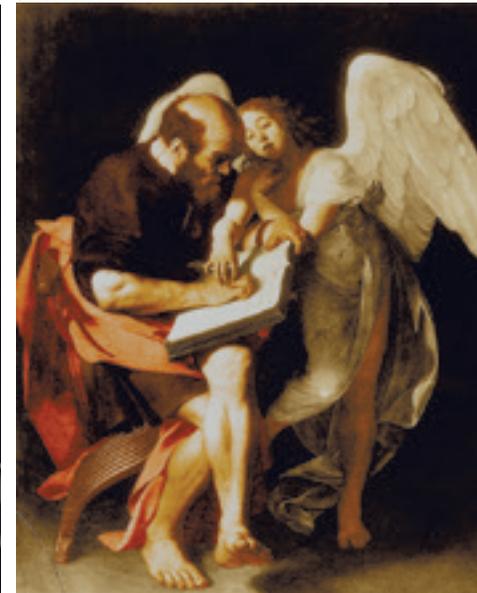
8



10



9



11



[11] *La captura de Cristo*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1602. Galería Nacional de Irlanda, Dublín

[12] *Madonna de Loreto*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1604. Basílica de San Agustín, Roma

12



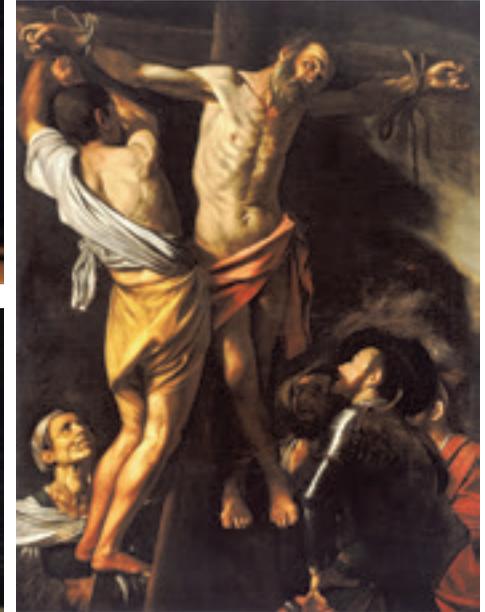
13



[13] *Magdalena en éxtasis*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1606. Colección privada, Roma

[14] *La crucifixión de San Andrés*, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610). Óleo sobre lienzo, 1607. Museo de Arte de Cleveland, Cleveland

14



De Frescobaldi a Geminiani, un siglo de música de cámara en Italia

Juan Manuel Viana

Si la música de Corelli sería objeto de veneración para generaciones enteras de violinistas de toda Europa entre las últimas décadas del siglo XVII y buena parte del XVIII, el papel ejercido por **Girolamo Frescobaldi** en el desarrollo de la música para tecla durante la primera mitad del *Seicento* resultó no menos trascendental. Nacido en Ferrara, Frescobaldi fue alumno de Luzzaschi y en los primeros años del nuevo siglo se instaló en Roma, donde pasaría casi el resto de su vida, ocupando desde 1608 y hasta su muerte el codiciado puesto de organista de la basílica de San Pedro del Vaticano. Aunque el legado vocal de Frescobaldi –inaugurado en 1608 con *Il primo libro de Madrigali* y seguido por varios volúmenes de *arie musicali* y otras muchas piezas profanas y religiosas– no esté desprovisto de interés, es en su voluminoso repertorio para teclado (ya sea destinado al clave o al órgano) donde la inventiva y sensibilidad del ferrarense alcanza su máximo vuelo. La *Toccata Seconda en Sol menor* es una de las doce tocatas incluidas en una de las primeras publicaciones del músico, *Il primo*

libro di toccate, publicado en Roma en 1615, y al que siguieron otras compilaciones de gran valor como *Il secondo libro di toccate* (Roma, 1627) y las *Fiori musicali* (Venecia, 1635). Frescobaldi despliega toda su fantasía, vitalidad y virtuosismo en las tocatas, composiciones innovadoras basadas en la improvisación y definidas por secciones muy contrastadas, choques rítmicos y brillantes arpeggios cromáticos que producirán honda huella en músicos como Froberger, Michelangelo Rossi, Kerll y Pasquini.

La vida del compositor y laudista **Andrea Falconieri** (también llamado Falconiero) conoció una trashumancia, nada infrecuente entre los músicos de la época, a través de numerosas cortes aristocráticas de Italia, España y Francia. Nacido en Nápoles, donde moriría víctima de una epidemia de peste, Falconieri trabajó en Parma (su lugar de residencia entre 1604 y 1614),

Amor victorioso, de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610).
Pintura al óleo, 1602. Gemäldegalerie, Berlín



Mantua, Florencia, Roma y Módena. En 1621 partió hacia España, donde se estableció hasta 1628. Tras su regreso a Nápoles, Falconieri fue nombrado en 1639 laudista de la Capilla Virreinal y ocho años después maestro de capilla. Fue pródigo tanto en páginas vocales (madrigales, motetes...) como instrumentales, aunque muchas de sus primeras obras, compuestas en la segunda década del *Seicento*, se han perdido. *La Dichosa* (Fantasia) es una de las 58 piezas (la mayoría a tres partes, pero también a dos y a una) contenidas en *Il primo libro di Canzone, Sinfonie, Fantasie, Capricci, Brandi, Correnti, Gagliarde, Alemane, Volte per Violini, Virole overo altro Strumento à uno, due, et trè con il Basso Continuo*, publicado en Nápoles en 1650: un magnífico compendio de la habilidad del autor para la elaboración de breves páginas instrumentales de similar estructura que aglutinan los distintos tipos de danzas tocadas y bailadas en la corte, además de otras piezas como la *Battaglia* o las *Folias*, y que contiene títulos tan expresivos como *Il Spiritillo Brando*, *La Suave Melodia*, *Bayle de los dichos Diabolos*, *La Bella Marchesetta* o *Corriente dicha la Mota*.

La biografía de **Biagio Marini**, doce años más joven que Falconieri, fue aún más itinerante que la de este. Nacido en Brescia, ya se le menciona en 1615 como *musico sonador* en San Marcos de Venecia, donde publicó su primera obra de música instrumental, *Affetti musicali* (1617). Violinista y cantor además de compositor, Marini ocupó en su ciudad natal los cargos de maestro de capilla en Santa Eufemia y director musical en la Accademia degli Erranti. En

1621 trabajó como violinista en la corte de los Farnesio en Parma y entre 1623 y 1645 en Neoburgo del Danubio para los Wittelsbach, además de viajar a Bruselas, Milán, Bérgamo y Düsseldorf. Maestro de capilla en Santa Maria della Scala en Milán, ocupó su último cargo en Vicenza hasta 1656, siete años antes de su muerte en Venecia. Destacado innovador de la técnica violinística en el barroco temprano, Marini escribió un gran número de obras vocales y para conjunto instrumental, recopiladas en veintidós colecciones publicadas entre 1617 y 1655, de las que más de la mitad se han perdido o se conservan solo parcialmente. Tres compilaciones que han llegado íntegras hasta nuestros días (los Op. 1, Op. 8 y Op. 22) contienen únicamente páginas instrumentales. Compuesto en Neuburgo en 1626 para la duquesa Isabel de Bruselas y publicado en Venecia en 1629, el Op. 8 (*Sonate Symphonie Canzoni, Pass'emezzi, Baletti, Corenti, Gagliarde e Retornelli*) incluye piezas para violín solo, sonatas a varias partes, caprichos y danzas en las que Marini explora distintas plantillas instrumentales y sorprendentes combinaciones sonoras. Una de las piezas incluidas, quizá la más interpretada de su autor, es la *Sonata sopra La Monica*, cuyo único movimiento adopta una escritura a tres partes (dos violines, con el segundo doblando al primero, y una tercera de bajo continuo) en forma de tema y tres variaciones separadas por *ritornelli*.

A la muerte de Marini, quien habría de ser el artífice máximo de la música instrumental italiana era tan solo un niño de diez años. Natural de Fusignano, **Arcangelo Corelli** marchó

aún adolescente a Bolonia, uno de los centros musicales más importantes de la época, donde estudió violín y composición en la Accademia Filarmonica que un siglo después contaría a Mozart entre sus miembros. En 1675 el joven “Arcangelo bolognese”, ya establecido en Roma, trabajó como violinista y compositor y gozó de la protección sucesiva de la exiliada reina Cristina de Suecia (a la que dedicó en 1681 sus *Sonatas en trío Op. 1*) y de los cardenales Pamphili y Ottoboni, dedicatarios respectivos de sus Op. 2 (1685) y Op. 4 (1694). La reputación de Corelli como uno de los más extraordinarios artífices de la escritura violinística y uno de los fundadores de su enseñanza moderna, junto a Vitali y Torelli, y en línea con los posteriores Manfredini, Geminiani, Veracini, Tartini y Locatelli, se asienta en tan solo cinco libros de sonatas: cuatro de *Sonatas a tres* –dos *da chiesa* (los Op. 1 y 3) y dos *da camera* (los Op. 2 y 4)–, más las celeberrimas doce sonatas del Op. 5 para violín y bajo continuo (1700), arregladas como *concerti grossi* por Geminiani. Ajeno por completo a la música vocal, el exiguo pero trascendental catálogo corelliano se completa con doce *Concerti grossi Op. 6* publicados a título póstumo (Ámsterdam, 1714) por su alumno y amigo Matteo Fornari, a quien Corelli legó al morir sus violines y manuscritos. Con sus sesenta sonatas para violín y bajo continuo, Corelli –el “nuevo Orfeo de nuestro tiempo”, como lo definió Antonio Berardi– estableció los cimientos formales que, gracias a la labor de sus alumnos, se convertirían en modelo por excelencia para innumerables

composiciones futuras. Con la publicación en Roma el 1 de enero de 1700 –cifra más que simbólica– de su colección de *Sonate a Violino e Violone o Cimballo Op. 5*, dedicadas a la princesa Sofía Carlota, electora de Brandemburgo, Corelli aportaba al repertorio camerístico italiano una de sus cumbres indiscutibles, una obra clave cuya trascendencia se traduciría en decenas de reediciones, cientos de copias manuscritas y numerosas transcripciones efectuadas por toda Europa a lo largo del siglo XVIII. Al igual que las seis primeras sonatas de la colección, la *Sonata en Do mayor Op. 5 n.º 3* pertenece al género *da chiesa* y se divide, como sus cinco compañeras, en cinco movimientos distribuidos en una secuencia lento-rápido-lento-rápido a la que se suma un esplendoroso “Allegro” final (en realidad, una giga). Ocupando el centro de la obra, un noble y emotivo “Adagio” entre un “Allegro” fugado y otro muy sucinto. Editadas en Roma en 1685 y dedicadas al cardenal Pamphili, las doce *Sonate da Camera a trè, doi Violini, e Violone, ò Cimballo Op. 2* están elaboradas como una sucesión de movimientos de danza con una excepción: la majestuosa *Sonata en Sol mayor Op. 2 n.º 12*, “*Ciaccona*”, en la que Corelli adopta el rígido esquema de la danza de origen hispano sobre un *basso ostinato* para, en palabras de Adélaïde de Placé, dar lugar a “una sucesión de variaciones de virtuosismo, desarrollando toda suerte de fórmulas rítmicas y variaciones melódicas más meditativas”. Un procedimiento que repetiría dieciséis años después con la monumental “*Follia*” que cierra su Op. 5.



Estampa incluida en la primera edición de las *12 sonatas para violín Op. 5* de Arcangelo Corelli (1653-1713). Roma, Gasparo Pietra Santa, 1700

Siete años mayor que su paisano y homónimo Vivaldi, **Antonio Caldara** comenzó su carrera como cantor, violonchelista y violinista en San Marcos. Desde el temprano estreno en Venecia de *L'Argene* (1689), la ópera fue su territorio predilecto, al que consagró más de un centenar de títulos –entre ellos los cervantinos *Don Chisciotte in Corte della Duchessa* (1727) y *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria* (1733)–, lo que, sumado a un inagotable legado vocal sacro y profano (oratorios, misas, motetes, salmos, graduales, himnos, ofertorios, antifonas e incontables cantatas), convierte a

su autor en uno de los compositores más prolíficos de su tiempo. Caldara trabajó como maestro de capilla en la corte de los Gonzaga en Mantua, frecuentó en Roma los círculos artísticos del cardenal Ottoboni y el príncipe Ruspoli, donde tuvo oportunidad de conocer a Corelli, a los Scarlatti, a Händel y a su libretista Pasquini, fue admirado por Bach y Telemann e hizo fortuna en Viena, donde fue nombrado en 1717 vicemaestro de la floreciente capilla imperial, cargo que ostentó hasta su muerte. Aunque la producción instrumental de Caldara fue reducida, pues su larga etapa vienesa estuvo fundamentalmente dedicada al teatro y la iglesia, los inicios de su carrera recogen dos importantes colecciones de sonatas, cada una de ellas integrada por una docena de piezas: las *Suonate a 3 Op. 1* –donde se anuncia

como “Musico di Violoncello Veneto”– y las *Suonate da camera a due violini con il basso continuo Op. 2*, editadas en Venecia en 1693 y 1699, respectivamente. La *Sonata en Sol menor Op. 2 n° 4* presenta la habitual disposición en cuatro movimientos a modo de suite de danzas heredada de las sonatas *da camera* corellianas, con una amplia y reflexiva “Alemana” a la que siguen tres ritmos de danza (“Corrente”, “Giga” y una saltarina “Gavotta”) progresivamente reducidos. La refinada y magistral *Chiaccona en Si bemol mayor Op. 2 n° 12*, cuya estructura rítmica “permanece estable pero atraviesa largos pasajes modulantes” (Thomas Drescher), corona la serie –es, de hecho, su página más célebre– con ecos de la página análoga con la que Corelli cerrara catorce años antes su Op. 2.

Creador fecundo como pocos –incluso considerando los parámetros al uso durante el periodo barroco– el veneciano Antonio Vivaldi, violinista de formación, compuso, además de un generoso legado vocal atento a todas las categorías ya fueran religiosas o profanas, una abrumadora producción instrumental en la que los conciertos (más de medio millar, de los que casi la mitad tienen al violín como protagonista) ocupan un capítulo imprescindible en la evolución del género y, por tanto, en la historia musical del *Settecento*. La personalidad vivaldiana se manifestaría, sin embargo, con menor intensidad en su producción –mucho más modesta: apenas una treintena– de sonatas en trío, seguidoras del modelo expuesto por Corelli en sus cuatro colecciones publicadas entre 1681 y 1694; una influencia que no solo afectó al *prete rosso* sino también a otros

compositores del área veneciana como Ruggieri, Gentili, Caldara o Albinoni. Las doce *Suonate da camera a Trè, due Violini, e Violone ò Cimbalo Op. 1* –quizá las sonatas más antiguas de Vivaldi que se conservan– fueron publicadas por el veneciano Giuseppe Sala en 1705 (aunque quizá la edición original, perdida, fuera dos años anterior) y dedicadas al conde Annibale Gambara. Gozaron de gran difusión en Europa, como confirman las reediciones que se sucedieron en Ámsterdam y París hasta mediados del siglo. Con excepción de la n° 1 y la n° 4 (en cinco movimientos), la n° 10 (en solo tres) y la n° 12 (la celeberrima *Follia*, escrita en forma de tema con variaciones), las restantes sonatas de la colección constan de cuatro movimientos en los que el músico efectúa una curiosa síntesis entre los modelos de la sonata *da chiesa* y la sonata *da camera*. Así, frente a la acostumbrada sucesión de *tempi* lento-rápido-lento-rápido, Vivaldi a veces convierte el tercer movimiento en “Allegro” o altera el orden de los dos primeros. La *Sonata en trío en Re menor RV 64* se inicia con un amplio “Preludio”, marcado “Largo”, de tono severo y apesadumbrado, al que sigue una incisiva “Corrente”. La tercera sección, “Grave”, recupera el talante sombrío del movimiento inicial mientras la “Giga” postrera, en tres partes fugadas, reinstaura nuevamente el estilo *da camera* del segundo movimiento.

George Friedrich Händel cultivó el género de la sonata en trío en diferentes etapas de su vida, desde los primeros años en Halle –su ciudad natal– hasta su establecimiento definitivo en Londres a partir de 1712, sin olvidar su decisiva etapa italiana que le permitió

conocer Florencia, Venecia y Nápoles. La estancia de Händel en Roma le proporcionó asimismo el encuentro con Corelli (además de su amistad), circunstancia crucial para el desarrollo de un estilo instrumental que habría de plasmarse en numerosas sonatas para un instrumento (flauta de pico o traversa, oboe, violín...) y una veintena de sonatas en trío, de las que trece aparecieron reunidas en dos colecciones, sus Op. 2 y Op. 5. Hay muchas dudas respecto a la datación exacta de estas sonatas, publicadas por John Walsh (Londres, 1733) al amparo de la enorme popularidad del compositor en los escenarios líricos. Se cree que muchas de estas páginas fueron compuestas en torno a 1717-1718, cuando Händel trabajaba para el duque de Chandos en Cannons, pero otras pueden remontarse a sus años en Italia (1706-1710). De hecho, según Charles Jennens, libretista y amigo del compositor, la *Sonata n.º 2* habría sido compuesta por Händel a los catorce años, cuando todavía vivía en Halle, por lo que sería una de sus primeras obras conservadas. Precisamente con la excepción de esta, todas las demás sonatas de la publicación abundan en motivos y materiales compartidos, reutilizados o reelaborados en obras anteriores y posteriores. Mientras que las siete sonatas del Op. 5 se adscriben al esquema de suite de danzas reunidas libremente, las seis *Sonatas or Trios for two Violins, Flutes, or Hoboys with a Thorough bass for the Harpsichord or Violoncello Op. 2* adoptan la conocida estructura corelliana *da chiesa* en cuatro movimientos salvo la n.º 4 que añade un “Allegro” final. La *Sonata en trío en Sol menor Op. 2 n.º 2, HWV 387* se inau-

gura con un apacible y contemplativo “Andante”, de cualidad cantabile, que conduce a un robusto primer “Allegro”. La atmósfera se serena de nuevo en el lírico diálogo de los violines, no exento de ternura, que expone el tercer movimiento, marcado como “Largo” y que aparece anunciar a Vivaldi. Un incisivo “Allegro” culmina la pieza.

Nacido en Nápoles un año después que Domenico Scarlatti, el longevo **Nicola Porpora** se formó en uno de los cuatro conservatorios de la ciudad, el dei Poveri di Gesù Cristo, y se reveló enseguida como un cotizado y fecundo operista. *Agrippina*, estrenada en su ciudad natal en 1708, inauguró un cuantioso catálogo que llegará hasta 1760 con la segunda versión de *Il trionfo di Camilla*. Fatigado y enfermo, Porpora murió arruinado y olvidado de todos ocho años después. Atrás quedaban incontables estrenos (*Flavio, Temistocle, Faramondo, Eumene, Semiramide riconosciuta*), viajes (Roma, Múnich, Viena, Milán, Londres, Venecia, Dresde), puestos destacados en las cortes europeas (maestro de capilla del landgrave de Hesse-Darmstadt, del conservatorio napolitano de Santa Maria di Loreto, profesor en el veneciano Ospedale della Pietà y de la princesa María Antonia Walburga de Sajonia en Dresde), encuentros con las más célebres personalidades de la época (los célebres Metastasio y Farinelli) y un título de gloria: ser considerado como uno de los más reputados maestros de canto de su tiempo, profesor de los *castrati* Caffarelli, Uberti (llamado en su honor “Porporino”) y el citado Farinelli, y de los compositores Johann Adolf Hasse

y Franz Joseph Haydn. Al lado de su ingente labor en el terreno operístico, vocal profano (más de un centenar de cantatas) y religioso (oratorios, misas, motetes y salmos), Porpora concibió también importantes páginas instrumentales entre las que sobresalen varios conciertos y sonatas para violonchelo, sonatas para violín y bajo continuo y un conjunto de seis *Sinfonie da camera Op. 2* (en realidad sonatas en trío para dos violines y bajo continuo) publicadas en Londres en 1736, cuando el napolitano rivalizaba con Händel en los escenarios de ópera. La *Sinfonía en Sol menor Op. 2 n.º 3* –como el resto de la colección, sujeta al esquema formal de la sonata *da chiesa*– manifiesta la habilidad de Porpora para explotar el potencial expresivo de los instrumentos de cuerda, la naturaleza *cantabile* (Burney siempre lo acusaría de emplear técnicas vocales) de sus tiempos lentos y su dominio del contrapunto en los movimientos rápidos, a veces de atmósfera casi galante.

Solo un año más joven que Porpora, **Francesco Geminiani** nació en Lucca, futura cuna de Boccherini y Puccini. Charles Burney referiría que ya de joven fue primer violinista en la Ópera de Nápoles, pero acabó relegado al atril de viola porque los músicos eran incapaces de seguirle “en su *rubato* u otras inesperadas aceleraciones y disminuciones del tempo”. Discípulo en Roma de Lonati, Corelli y Alessandro Scarlatti, Geminiani se estableció en 1714 en Londres, donde pasaría casi todo el resto de su vida acumulando una envidiada colección pictórica

que incluía cuadros de Correggio y Caravaggio y una gran reputación como violinista virtuoso, brillante e imprevisible (Tartini lo describió como “il furibundo”), además de teórico y pedagogo. Viajero por Holanda y París, Geminiani repartió sus últimos años de vida entre Londres e Irlanda hasta su muerte en Dublín. La devoción de Geminiani por Corelli le llevó a publicar en 1726, en parte por iniciativa de la asociación masónica inglesa Philo-Musicae et Architecturae Societas, el arreglo como *concerti grossi* de docena y media de sonatas de su antiguo maestro (pertenecientes a los Op. 1, 3 y 5), que se sumarían a tres colecciones originales en este género (sus Op. 2, 3 y 7). Además de varios conjuntos de sonatas para violín, el catálogo de Geminiani acoge una formidable colección de seis *Sonatas para violonchelo y continuo Op. 5*, editadas en París en 1746, y acaso destinadas a Barrière o Berteau, que un año después, y con vistas a su edición londinense, transcribió para violín a fin de revalidar sus viejos éxitos con este instrumento. Compositor e intérprete apasionado, rapsódico y extravagante, Geminiani afirmaría en *The Art of Playing on the Violin* (Londres, 1751) que “la intención de la música no solo es agrandar al oído, sino expresar sentimientos, despertar la imaginación, estimular el pensamiento”. La *Sonata en Fa mayor para violonchelo H 107*, con un brevísimo “Adagio” introductorio al que, al modo de la sonata *da chiesa*, siguen tres movimientos (en sucesión rápido-lento-rápido) de amplitud creciente, confirma sus palabras.



Fundada y formada por Gaetano Coccia, Francesco De Santis y Antonella Parrella, es una compañía teatral que ha desarrollado su propia visión de la relación entre el teatro, las artes visuales y la música, produciendo diversos espectáculos interdisciplinarios. Junto a la Nuova Orchestra Scarlatti ha creado el espectáculo *Caravaggeschi*, el cual se ha representado en el Prinzregententheater de Múnich y en el Festival de Ravello. En otoño de 2013, junto al Ensemble “Cosi facciamo” y la soprano Stephanie Krug, presentó *Chiaroscuro*, un espectáculo de *tableaux vivants* que ha interpretado en distintos teatros de Europa y que fue escogido para inaugurar uno de los espacios secundarios de la Ópera Nacional de Grecia.



Agrupación especializada en la música de los siglos XVII y XVIII, nace en 2016 de la mano de su director artístico, el clavecinista madrileño Ignacio Prego. Rápidamente se convierte en una de las formaciones más habituales de las salas de conciertos y festivales de nuestro país, ofreciendo lecturas “brillantes, llenas de hondura y lirismo” (*Scherzo*, 2016). Abarcan un amplio repertorio interpretado con un rigor acorde a los criterios estéticos de la época. Recientemente ha actuado en el Festival Internacional de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid, en el Auditorio de Conde Duque, en el ciclo *La Europa de Murillo* en Sevilla, en los ciclos de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, el Teatro Coliseo Carlos III de El Escorial o el ciclo *Silencios* en el Monasterio de El Paular, entre otros. Fuera de nuestras fronteras, ha ofrecido conciertos en el Landesmuseum Württemberg de Stuttgart (Alemania), en el Teatro Real del Palacio Łazienki de Varsovia (Polonia) y en la Grosser Saal de la Musik-Akademie de Basilea (Suiza).

MIÉRCOLES 11 DE DICIEMBRE DE 2019, 19:30

Mikhail Rudy, piano



El concierto puede seguirse en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

I

Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893)

Las estaciones Op. 37a (selección)

Junio. Barcarola

Mayo. Noche estrellada

Octubre. Canción de otoño

Serguéi Prokófiev (1891-1953)

Visiones fugitivas Op. 22 (selección)

nº 1. Lentamente

nº 2. Andante

nº 6. Con eleganza

nº 7. Pittoresco

nº 8. Comodo

nº 10. Ridicolosamente

nº 17. Poetico

nº 14. Feroce

nº 20. Lento irrealmente

Diez piezas para piano Op. 12 (selección)

Preludio

Diez piezas para piano del ballet Romeo y Julieta Op. 75 (selección)

Escena

Montescos y Capuletos

Aleksandr Skriabin (1872-1915)

Dos danzas Op. 73

Guirlandes

Flammes sombres

Vers la flamme Op. 72

II

Modest Músorgski (1839-1881)

Cuadros de una exposición

Promenade [I]

Gnomos

Promenade [II]

Il vecchio castello

Promenade [III]

Tuilleries

Bydlo

Promenade [IV]

Danza de los polluelos en sus cascarones

Samuel Goldenberg y Schmuyle

Promenade [V]

El mercado de Limoges

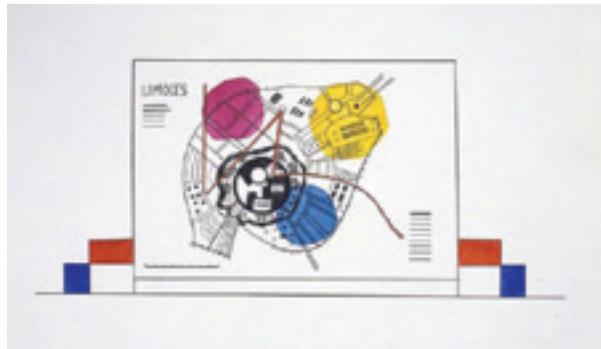
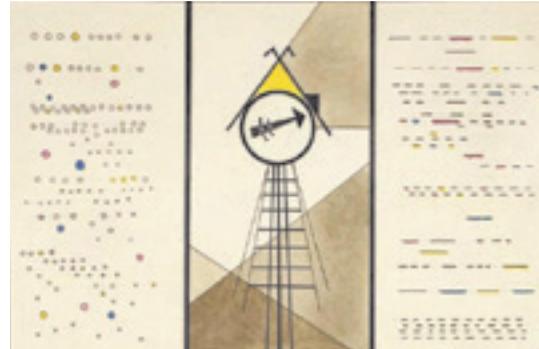
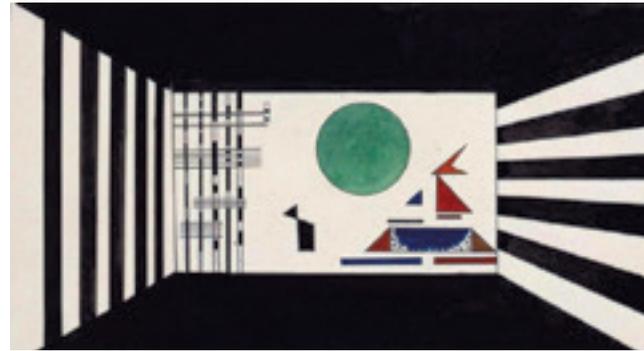
Catacumbas

Cum mortuis in lingua mortua

La cabaña sobre patas de gallina

La Gran Puerta de Kiev

Durante la interpretación de los Cuadros de una exposición de Músorgski se proyectará un vídeo, diseñado por Mikhail Rudy y producido por la Cité de la Musique-Philharmonie de París, que recoge los cuadros que pintó Kandinski inspirados en la composición de Músorgski.



De izquierda a derecha
y de arriba abajo:
La Gran Puerta de Kiev,
Figurines para la gran puerta,
Gnomos, Catacombae, La
cabaña sobre patas de gallina,
Bydlo, El mercado de Limoges,
Il vecchio castello, de Vasili
Kandinski (1866-1944).
Óleo sobre lienzo, 1928.
Theaterwissenschaftliche
Sammlung der Universität
zu Köln, Colonia



Cuadros de una exposición en la Bauhaus: la reinterpretación de Kandinski

Juan Manuel Viana

Aunque en su juventud diera clases de piano e incluso acompañara a cantantes, **Piotr Ilich Chaikovski** no fue un pianista consumado –sus apariciones en conciertos públicos fueron muy escasas– ni, mucho menos, uno de esos pianistas-compositores en los que la escuela rusa fue tan pródiga, desde Antón Rubinstein y Balákirev hasta Prokófiev y Shostakóvich, pasando por Tanéyev, Skriabin, Rajmáninov y Médtner. Aun así, el catálogo pianístico de Chaikovski –autor, por otra parte, de uno de los pilares básicos del repertorio romántico, el *Concierto n.º 1 en Si bemol menor*– no es pequeño, si bien dominan con mucho las miniaturas, que llegan a sumar más de un centenar, sobre las piezas más elaboradas o de mayor ambición formal, como sus dos sonatas. Con excepción de sus páginas concertantes, el pianismo más atractivo de Chaikovski se encuentra desperdigado entre algunos de los numerosos conjuntos de páginas breves –con no pocos

ecos de salón y mucha demanda entre el público aficionado a quien iba destinado– que jalonan su legado: entre ellos las *Seis piezas para piano sobre un tema original Op. 21* (1873), *Las estaciones Op. 37a* (1876), el *Álbum de la juventud Op. 39* (1878) y las *18 piezas para piano Op. 72* (1893).

El ciclo de doce piezas *Las estaciones Op. 37a* –que repite el esquema del ciclo pianístico *Das Jahr* compuesto por Fanny Mendelssohn en 1841– se encuentra, con toda justicia, entre las obras más populares de su autor, que compuso la serie entre diciembre de 1875 y mayo de 1876 a petición de Nikolái Bernard, editor de la revista petersburguesa de música y teatro (publicada en francés) *Nuvellist*, que publicó las piezas, a razón de una por mes y en correspondencia con sus títulos, a lo largo de 1876.

La inspiración es de dos tipos: una procede del corazón, espontáneamente, por una razón desconocida; la otra, por encargo. En este último caso, hace falta un argumento, un texto, un límite temporal y, la clave, un fajo de cien rublos.

Fragmento de *El concierto*, de Vasili Kandinski (1866-1944). Óleo sobre tela, 1911. Galería de la Lenbachhaus, Múnich

Esta frase –un punto cínica– de Chaikovski podría hacer pensar que las viñetas musicales que conforman *Las estaciones* representan tan solo unas migajas insignificantes de su talento, concebidas exclusivamente a título alimenticio. En parte por la anécdota, muy repetida pero parece que sin fundamento, que atribuye al músico haber instruido a su sirviente para que le recordara el plazo de cada entrega y así componerla en el último momento, y también por el hecho de que no disfrutaba aún de la generosa ayuda económica de Madame von Meck. Por el contrario, *Las estaciones* sobrepasa el reducido marco de la música de salón al que estaba destinada para contarse entre las más bellas páginas de su género, al lado de las miniaturas análogas de Schumann, los *Lieder ohne Worte* [Canciones sin palabras] de Mendelssohn o las *Lyriske stykker* [Piezas líricas] de Grieg.

Cada una de las piezas apareció publicada con un subtítulo y acompañada de un epígrafe poético que contribuía a sugerir la atmósfera del paisaje sonoro. “Junio. Barcarola”, uno de los números más célebres del ciclo, provisto de una ondulante sección central más animada, ilustra un texto de Plescheiev que evoca una playa a la luz enigmática de las estrellas. Marcado como “Andantino”, “Mayo. Noche estrellada” es una página dulce, lírica e introspectiva que recrea unos versos de Fet sobre la beatitud de las noches blancas en tierras boreales. “Octubre: Canción de otoño” es otra de las piezas clave de toda la serie, un ensañador “Andante doloroso e molto cantabile” henchido de intensa melancolía al que

acompaña un poema de Alekséi Tolstói acerca de las hojas muertas que vuelan con el viento en un jardín otoñal. Piotr Jürgenson publicó el ciclo completo en 1885 y en 1942 el director de orquesta y compositor ruso Aleksandr Gauk (1893-1963) realizó un arreglo sinfónico del mismo, al que han seguido varios más (los de Morton Gould, Kurt-Heinz Stolze y David Matthews, entre otros).

A diferencia de Chaikovski, **Serguéi Prokófiev** fue uno de los más grandes pianistas-compositores de su tiempo. En consecuencia, el teclado resulta omnipresente y fundamental para corroborar la evolución de su lenguaje y estilo a lo largo de su cuantiosa producción, ya sea en forma de piezas de envergadura, concebidas a la manera tradicional –su imponente corpus de nueve sonatas (1907-1947) y cinco conciertos (1912-1932) carece de paralelo entre la producción de sus contemporáneos–, de miniaturas y páginas más o menos breves agrupadas por lo general en series o colecciones temáticas de desigual enjundia y, finalmente, de numerosas reducciones y transcripciones que servían al músico para seleccionar y dar a conocer en sus recitales pianísticos los números más relevantes de composiciones de mayor calado como óperas, ballets y músicas incidentales.

Tras la *Toccata Op. 11* (1912) y la *Sonata n.º 2 Op. 14* (1912), Prokófiev elaboró dos de sus más importantes colecciones pianísticas: *Sarcasmos Op. 17* (1912-1914) y *Visiones fugitivas Op. 22*. Si las cinco páginas que integran la primera albergan algunos de los episodios más agresivos, grotescos y experimentales redactados por el músico antes

de emprender el autoexilio impuesto a partir de 1918, las veinte piezas incluidas en *Visiones fugitivas*, compuestas entre 1915 y 1917, manifiestan “una cierta moderación de temperamento”, tal y como apuntó el compositor en su autobiografía.

Konstantin Balmont (1867-1942), el prestigioso poeta simbolista a cuyos textos y traducciones (*El cuervo* de Poe, por ejemplo) pondrían música, entre otros, Tanéyev, Arenski, Grechanínov, Rajmáninov, Nikolái Cherepnín, Glière, Roslavets, Miaskovski, Stravinsky y Obújov, sirvió de inspiración a Prokófiev para titular su ciclo, al amparo de unos versos del poema *No conozco la sabiduría*: “En cada visión fugitiva / veo mundos pletóricos: / cambian sin cesar, / resplandeciendo en los alegres colores del arco iris”.

Muy ricas en contrastes, las *Visiones fugitivas* constituyen para el oyente un acceso idóneo por el que adentrarse en los procedimientos de escritura, técnica y expresión musical de su autor. En algunas de estas miniaturas –a veces casi aforismos dada su concisión extrema– la atmósfera parece inocente (n.º 1: “Lentamente”), en otras domina una misteriosa ambigüedad casi skriabiniana (n.º 2: “Andante”). A veces, Prokófiev se adorna de una refinada ingenuidad, como en el saltarín n.º 6: “Con eleganza”. Otras, adopta una mayor expresividad romántica, como en el soñador n.º 7: “Pittoresco”, que con su juego *legato* imita las sonoridades del arpa. Incluso puede asomar una melancolía no muy alejada de Rajmáninov (n.º 8: “Commodo”). Por el contrario, el Prokófiev ácido, afilado y grotesco muestra también aquí sus mejores

galas (n.º 10: “Ridicolosamente”, crispado y percusivo, en el que parece adivinarse *El amor de las tres naranjas*; n.º 11: “Con vivacità”, jugueteo y convulso; n.º 14: “Feroce”, incisivo y martilleante). Aunque no podía faltar el lugar para la serenidad, el lirismo e incluso la ternura, como demuestran el n.º 17: “Poético”, marcado “legatissimo” y “leggierissimo”, y el nebuloso n.º 20: “Lento irrealmente”, que cierra la colección.

La primera ejecución pública de *Visiones fugitivas* fue realizada por Prokófiev, el 14 de octubre de 1917 ante una sala casi vacía en el Kursaal de Kislovodsk, ciudad balnearia entonces de moda al norte del Cáucaso donde el músico había decidido pasar el invierno. El estreno oficial del ciclo, también a su cargo, tuvo lugar en San Petersburgo (entonces Petrogrado), el 15 de abril de 1918. El director de orquesta Rudolf Barshái, que también orquestaría algunos cuartetos de cuerda de Shostakóvich, transcribió para cuerdas quince de los veinte números, que estrenó en 1955 al frente de la Orquesta de Cámara de Moscú.

Las *Diez piezas Op. 12* fueron compuestas por Prokófiev entre 1906 y 1913, cuando todavía era estudiante en el Conservatorio de San Petersburgo. La n.º 7 (grabada por el compositor a principios de la década de 1920) es un brillante “Preludio” marcado “Vivo e delicado”. Si el n.º 9, “Scherzo humorístico”, fue transcrito en 1915 por el músico para cuatro fagotes, Prokófiev precisó que el “Preludio” podía ejecutarse al arpa (de hecho, lo dedicó a Eleonora Damskaya, estudiante del Conservatorio de Moscú). Sus cascadas



de notas parecen anticipar a Poulenc, quien se refirió a Prokófiev como el “Liszt ruso”. El pianista-compositor estrenó el ciclo el 5 de febrero de 1914 en Moscú; ese mismo año la editó Jürgenson.

Tras casi veinte años de exilio voluntario en Occidente, Prokófiev regresó a la Unión Soviética mediada la década de 1930. La enorme reputación internacional de que gozaba propició que las autoridades le prometieran una libertad artística completa, asegurándole que disfrutaría de privilegios negados a sus colegas. En su nueva carrera como compositor soviético, Prokófiev deseaba alcanzar un estilo más lírico y homofónico, menos disonante y agresivo, con mayor hincapié en la melodía. “Debemos buscar una nueva simplicidad”, había escrito en un diario ruso en 1934. Y ese ideal de sencillez coincidía con las doctrinas musicales del realismo socialista. En consecuencia, Prokófiev se sintió a gusto con una estética que se correspondía, precisamente, con lo que la Rusia soviética esperaba de él. “Fue durante las dificultades con respecto a *Romeo y Julieta* –declarará más tarde Lina, su primera esposa– cuando Serguéi se dio cuenta finalmente del terrible error que había cometido regresando a Rusia”.

Bajo el impulso decisivo de Diáguilev, al que había conocido en París en 1914, al poco de su graduación en el Conservatorio de San Petersburgo, Prokófiev adquirió una

experiencia coreográfica decisiva. A la primera partitura malograda, el ballet *Alla y Lolly*, reconvertido en la sinfónica *Suite Scita* (1915), siguieron *Chout* (1916) y *Le Pas d'acier* (1926) –dos de sus obras más vanguardistas– y *Le Fils prodigue* (1929), en el que se apreciaba ya una voluntad clasicista que prosiguió con *Sur le Borysthène* (1931), escrito en colaboración con Lifar.

Antes de volver a Europa, a finales de diciembre de 1934, Prokófiev recibió la proposición de escribir su primer ballet para una escena soviética. El encargo procedió de Serguéi Rádlov, protagonista de la vanguardia teatral de su país antes y después de la Revolución de Octubre. Rádlov conocía bien la obra escénica del compositor, pues ya había tanteado en compañía de Meyerhold la posibilidad de montar *El jugador* en el Teatro Maly de Leningrado tras estrenar en la Unión Soviética *El amor de las tres naranjas* en 1926. Responsable un año después del estreno ruso de *Wozzeck* en el Mariinski, Rádlov fue el director artístico, entre 1931 y 1934, del conocido entonces como Teatro Académico de Ópera y Ballet del Estado de Leningrado. Como tal, había programado varios ballets de Boris Asáfiev, amigo de infancia de Prokófiev al tiempo que, en su propio teatro dramático de Leningrado, redescubrió a Shakespeare con sus montajes de *Otelo* (1932) y *Romeo y Julieta* (1934). No parece improbable que, durante esta última producción, Rádlov acariciara la idea de convertir la tragedia de los amantes de Verona en partitura coreográfica.

Prokófiev acogió la sugerencia de Rádlov con entusiasmo, pero poco después el teatro cambió de nombre

La gran puerta de Kiev, de Viktor Hartmann (1834-1873). Acuarela, 1869. Museo Pushkin, San Petersburgo

–ahora se llamaría Kírov, en homenaje al jefe del Partido Comunista de Leningrado Serguéi Kírov, asesinado el 1 de diciembre de 1934–, y también de administración y dirección artística. El proyecto de Rádlov cayó en desgracia y el Bolshói de Moscú firmó un nuevo contrato con Prokófiev en la primavera de 1935. La composición de la obra –escrita casi toda en Polenovo, retiro rural para el personal del Bolshói situado en Tarusa, al sureste de Moscú– avanzó a ritmo vertiginoso, incluso para Prokófiev. El primer acto quedó terminado en la primavera de 1935, el segundo se concluyó el 22 de julio, el tercero el 29 de agosto y la partitura completa quedó dispuesta para su orquestación el 8 de septiembre. En su versión definitiva, *Romeo y Julieta* –obra monumental, la más voluminosa junto a *El ángel de fuego* de las escritas por Prokófiev hasta la fecha– se divide en 52 números de títulos descriptivos, distribuidos como sigue: uno para la introducción, veinte en el primer acto, quince en el segundo, catorce en el tercero y dos para el epílogo o acto cuarto.

Romeo y Julieta certifica el talento de un músico maduro y en plena posesión de sus facultades. No solo sobrepasan la cantidad y calidad de sus temas, de notable invención melódica y profundidad psicológica, sino también la variedad de situaciones y la infrecuente intensidad de sus caracterizaciones musicales. La orquesta empleada, muy cuantiosa, exhibe una enorme variedad de texturas a fin de diferenciar con nitidez las escenas de interior y de exterior. La envergadura del ballet permite asimismo al compositor sintetizar las diversas facetas

de su personalidad musical: la más moderna y mecanicista reminiscen-te de sus primeros años y la grotesca y paródica, pero también su registro clasicista e inimitable vuelo lírico.

A la espera de un estreno siempre postergado, y para poder dar a conocer parte de su música, Prokófiev preparó en 1936 dos suites sinfónicas (Op. 64 bis y Op. 64ter), constituidas cada una de ellas por siete secciones que no siempre respetan la integridad o el orden de los números originales. A ellas añadió en 1944 una tercera (Op. 101), menos divulgada que las anteriores y que incluye seis números, más una suite pianística en diez partes, fechada en 1937, que seleccionaba los fragmentos que, según Prokófiev, mejor se adaptaban a una transcripción. Tal y como escribió:

Las suites se interpretaron antes de la producción del ballet, cuya suerte fue bastante aciaga. En 1937 la Escuela de Ballet de Leningrado firmó un acuerdo asumiendo su producción, con motivo de su 200 aniversario, y la Ópera de Brno (Checoslovaquia), también lo hizo en 1938. Como la Escuela rompió su compromiso, su estreno tuvo lugar en Brno en diciembre de 1938.

La nominada como “Escena” es la segunda de las mencionadas *Diez piezas de Romeo y Julieta Op. 75* y constituye también el segundo número de la *Suite n.º 1* orquestal. En el ballet se inscribe en la primera escena del Acto I con el título de “La calle despierta”: un breve “Allegretto” que describe la creciente animación de una calle de Verona mientras Romeo es consolado por sus

amigos. “Montescos y Capuletos”, marcado “Allegro pesante”, ocupa el sexto lugar en la transcripción para piano e inaugura la Suite n.º 2 orquestal. La versión pianística reduce a tres secciones el rondó que configura la “Danza de los caballeros” en la segunda escena del Acto I del ballet. Su fuerza arrolladora, solo interrumpida en la sección central por la tímida danza de Julieta con Paris, representa a la perfección la arrogancia y agresividad de los Capuletos y ha granjeado a la pieza una enorme popularidad. El propio compositor realizó en 1937 el estreno en Moscú de las *Diez piezas de Romeo y Julieta Op. 75*.

Músico hipersensible y pianista excepcional, **Aleksandr Scriabin** poseyó un temperamento desequilibrado y obsesivo, marcado por las lecturas de Schopenhauer, Nietzsche y Blavatsky. Su estética compartió con el simbolismo de Blok y Balmont la consideración del arte como “un mundo superior de conocimiento”. La influencia del hinduismo y la teosofía, junto con su personalidad exacerbada y su talante visionario y megalómano contribuyeron a la creación de un credo artístico desmesurado: una suerte de religión de raíces panteístas y metafísicas donde sonidos, colores y sensaciones olfativas debían converger a modo de exaltación mística.

Las *Dos danzas Op. 73* están fechadas en 1914. La primera y más desarrollada, “Guirlandes” aparece marcada “avec une grâce languissante” y su lenguaje armónico establece una atmósfera evanescente y misteriosa. Como Ravel en *Oiseaux tristes*, Scriabin renuncia en la torturada “Flammes sombres” a un desarrollo temático tradicional que

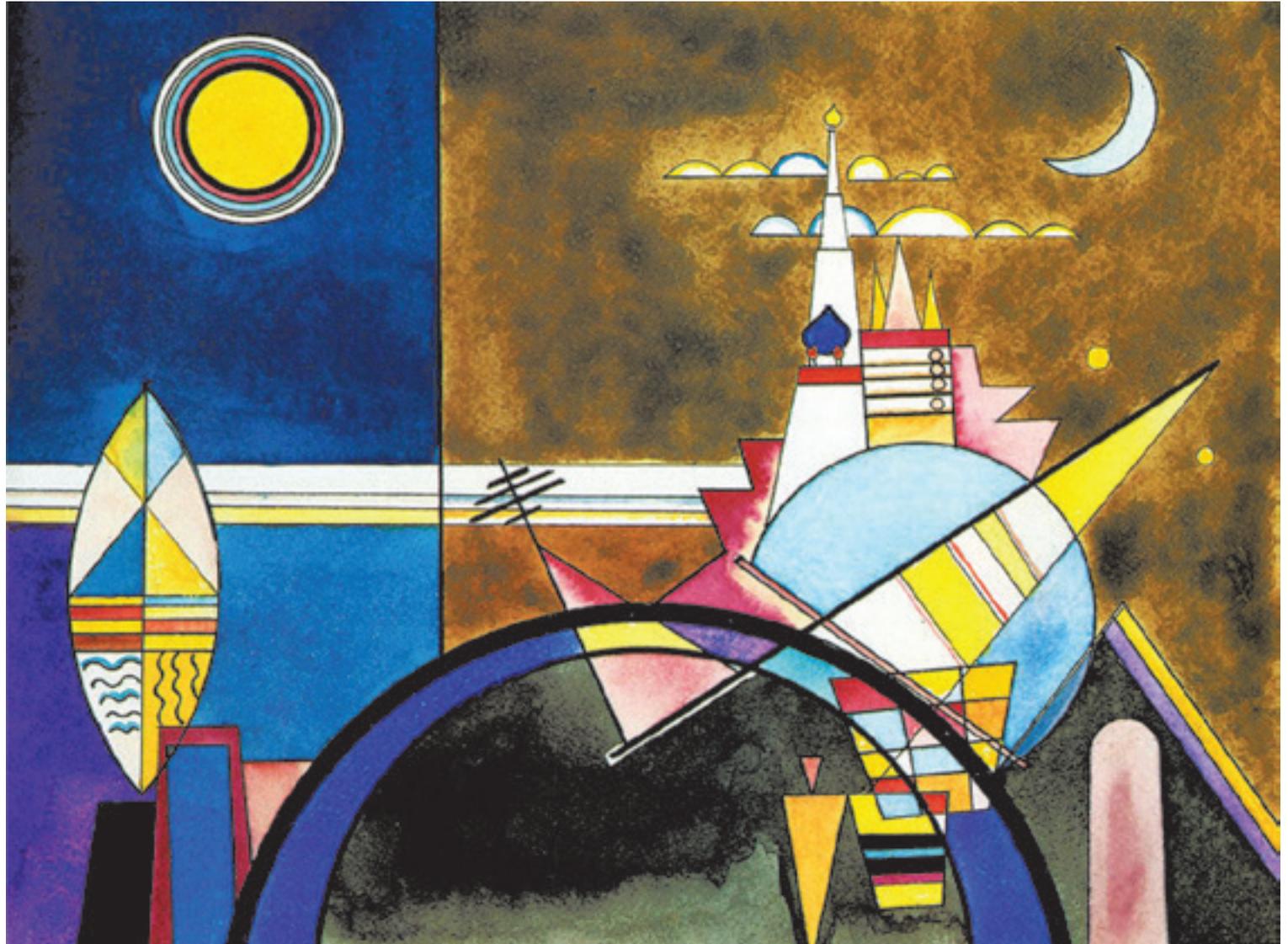
reemplaza por la repetición obstinada de un único motivo.

El elemento simbólico-místico de la llama aparece de nuevo en la antepenúltima obra de su catálogo, también de 1914: *Vers la flamme Op. 72*. Un poema musical, según Danilo Prefumo, “tan denso y concentrado como la décima y última sonata para piano que lo precede en unos meses”. La progresión ininterrumpida desde las profundas brumas iniciales hasta la luz cegadora final se traduce, con virtuosismo excepcional, mediante los procedimientos pianísticos tan queridos del último Scriabin: trémolos, trinos y acordes repetidos.

“¿Por qué los perros y los gatos viven –escribía el 2 de agosto de 1873 **Modest Músorgski** a su amigo Vladímir Stasov– mientras seres como Hartmann tienen que morir?” La mañana del miércoles 23 de julio de 1873 fallecía repentinamente, víctima de un aneurisma y con tan solo 39 años, uno de los más íntimos amigos de Músorgski, el pintor y arquitecto ruso de ascendencia alemana Viktor Hartmann. Seis meses después se organizaba en la Academia Imperial de las Artes de San Petersburgo una gran exposición póstuma para honrar su memoria, que reunía en torno a cuatrocientas piezas entre acuarelas, dibujos, bocetos (algunos de ellos prestados por el compositor), maquetas y proyectos arquitectónicos, así como estudios para el teatro y esbozos de figurines. En recuerdo del artista desaparecido –que sería asimismo fuente indirecta de inspiración para una obra vocal concluida en 1877 (las estremecedoras *Canciones y danzas de la muerte*)–, Músorgski com-

puso rápidamente, en las tres primeras semanas de junio de 1874, *Cuadros de una exposición*, monumental ciclo pianístico que evoca sus impresiones personales ante once (recordemos que “Samuel Goldenberg y Schmuyle” se basa en dos obras independientes) de las obras de Hartmann expuestas.

Reciente aún el estreno de *Boris Godunov* y en el apogeo de su creatividad, Músorgski escribe en junio a Stasov, destinatario de la partitura, a propósito de esta: “Los sonidos y las ideas están suspendidos en el aire, los absorbo hasta atracarme y apenas tengo tiempo para apuntarlos en el papel”. Únicamente han llegado hasta nuestros días seis de las obras de Hartmann (conservadas hoy en la Galería Tetriakov de Moscú) que sirvieron de inspiración a Músorgski para cinco de sus ilustraciones musicales: el dibujo de un disfraz de pajarillo creado para el ballet *Trilby* de Julius Gerber, representado por primera vez en el Bolshói en 1871 con coreografía de Petipa (“Danza de los polluelos en sus cascarones”), dos retratos de judíos polacos pintados por Hartmann en Sandomierz (“Samuel Goldenberg y Schmuyle”), la acuarela con el tenebroso autorretrato de Hartmann, en compañía del arquitecto Kenel y de un guía que porta una pequeña lámpara, en las catacumbas de París (“Catacombæ: Sepulchrum Romanum”; “Cum mortuís in lingua mortua”), el dibujo de un rústico reloj ruso de bronce ricamente ornamentado apoyado en unas patas de gallina (“La cabaña sobre patas de gallina”) y el colorista alzado de la puerta monumental, con una cúpula en forma de casco y provista de un



La Gran Puerta de Kiev, de Vasili Kandinski (1866-1944). Óleo sobre lienzo, 1928.
Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Colonia

enorme campanario, que Hartmann proyectó para la ciudad de Kiev en conmemoración de un atentado fallido contra el zar Alejandro II en 1866 (“La Gran Puerta de Kiev”).

En lugar de describir musicalmente los cuadros originales, Músorgski prefiere imaginar sus propios escenarios apartándose en ocasiones del pretexto pictórico. Los títulos originales de cada pieza, cuidadosamente elegidos por el músico, recurren a seis idiomas: francés, italiano, polaco, latín, alemán y ruso. La extensa obra se articula como una suite compuesta por diez secciones en las que un breve interludio de ritmo irregular a modo de canto litúrgico ruso –ese “Promenade” [Paseo] inicial que aparece intercalado esporádicamente hasta en cinco ocasiones, siempre con diferentes indicaciones de *tempo*– representa el desplazamiento del corpulento compositor –“mi propia imagen”, afirmaríase– que recorre, pensativo y con paso calmo, las obras expuestas en la galería.

Todos los temas predilectos del gran autor ruso encuentran feliz acomodo en estos pentagramas memorables. Las escenas rurales y campesinas (“Bydlo”, que ilustra el fatigoso movimiento de una pesada carreta arrastrada por bueyes; “Samuel Goldenberg y Schmuyle”, contrastado retrato psicológico de dos judíos, el rico arrogante y el pobre que profiere estridentes lamentos; “Limoges: el mercado” y los cómicos parloteos entre campesinos), lo fantástico y legendario (“Gnomus”, de efectos grotescos y misteriosos ricos en disonancias; “La cabaña sobre patas de gallina”, truculenta evocación de la casa de Baba Yaga, bruja del folclore ruso;

“Il vecchio castello” [El viejo castillo], con el canto nostálgico del trovador), la infancia (“Tuilleries” [Tullerías] y sus alegres juegos de niños; “Danza de los polluelos en sus cascarones”, página cómica, vertiginosa y saltarina), la muerte (reflejada en la estremecedora “Catacombæ: Sepulchrum Romanum”; “Cum mortuis in lingua mortua”) y el folclore y la tradición ortodoxa de la vieja Rusia (el recurrente “Promenade” y “La Gran Puerta de Kiev”, solemne y apoteósica coronación de toda la obra, suerte de procesión triunfal acompañada de atronadores repiques de campanas). Como bien ha apuntado Malcolm MacDonald:

En estas piezas, Músorgski había creado un nuevo estilo de escritura pianística que influenció profundamente a los compositores posteriores (Debussy, por ejemplo. Su célebre preludio *La cathédrale engloutie* sería impensable sin “La gran puerta de Kiev”. Y lo mismo Ravel: ¿Quién puede imaginar *Le Gibet* sin “Gnomus”, o *Scarbo* sin “Schmuyle”?).

Nunca interpretados en público en vida de Músorgski, inéditos en su versión original hasta 1931 (se habían publicado en 1886, cinco años después de su muerte, con bienintencionadas correcciones de su amigo Rimski-Kórsakov), *Cuadros de una exposición* –obra grandiosa, de muy original estructura y ejecución particularmente exigente– cobraron nueva vida gracias a la portentosa orquestación realizada por Maurice Ravel entre mayo y septiembre de 1922 a petición de Serguéi Kusevitski, que dirigió su estreno en la Ópera de París el 19 de octubre de aquel año.

Mikhail Rudy, piano



Nacido en Rusia, fue alumno de Jakov Flier en el Conservatorio Chaikovski de Moscú y en 1975 ganó el primer premio del Concurso Marguerite Long de París. Desde su debut interpretando el *Triple concierto* de Beethoven junto a Rostropóvich y Stern, ha colaborado con destacadas orquestas, como las de Berlín, Baviera, Ámsterdam, Cleveland y Londres, entre otras, bajo la dirección de prestigiosos directores, como Herbert von Karajan, Lorin Maazel, Mariss Jansons, Yuri Temirkanov y Michael Tilson Thomas, entre otros. Ha grabado más de treinta discos para EMI Classics, muchos de ellos premiados, y fue nombrado uno de los mejores pianistas del mundo por la *BBC Magazine*. Participa en proyectos artísticos variados y es invitado habitualmente en la Fondation Beyeler de Basilea. Ha sido fundador y director de el Festival de Saint-Riquier y el Festival Impressions de Vernon-Giverny. Sus compromisos de la temporada actual incluyen conciertos en Escocia, Italia y los Países Bajos, así como actuaciones en el Grand Salon des Invalides y en la Philharmonie de París.

Selección bibliográfica

Jean-Yves Bosseur, *Musique et Beaux-Arts. De l'Antiquité au XIXe siècle*, París, Minerve, 1999.

Jean-Yves Bosseur, *Musique et arts plastiques. Interactions aux XXe et XXIe siècles*, París, Minerve, 2015.

Pierre Boulez, *Le pays fertile. Paul Klee*, París, Éditions Gallimard, 1989.

Gérard Denizeau, *Peindre la musique*, París, Acatos, 2003.

Sophie Duplaix, Marcella Lista (ed.), *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, catálogo de la exposición, París, Éditions du Centre Pompidou, 2004.

Morton Feldman, *Écrits et paroles*, París, L'Harmattan, 1998.

Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (ed.), *Bauhaus*, Potsdam, h.f.ullmann, 2013.

RoseLee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, París, Thames & Hudson, 2001.

Philippe Junod, *Contrepoints, Dialogues entre musique et peinture*, Ginebra, Éditions Contrechamps, 2006.

Edward Lockspeiser, *Music and Painting, a study in comparative ideas from Turner to Schönberg*, Londres, Icon, 1973.

François Sabatier, *Miroirs de la musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, de la Renaissance aux Lumières*, París, Fayard, 1998.

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

Arnold Schönberg/Vasili Kandinski, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza, 1987. Traducción de Adriana Hochleitner.

Jean-Noël von der Weid, *Le flux et le fixe. Peinture et musique*, París, Fayard, 2012.

Juan Manuel Viana, divulgador musical



Estudió Arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid. Ha publicado numerosos artículos de temática musical en revistas especializadas, periódicos, enciclopedias (*Planeta*), colecciones discográficas (*El País*, *Le Monde*), sellos discográficos, monografías y programas de mano para diversas orquestas, festivales y ciclos sinfónicos, de cámara y *Lied*. Ha pronunciado conferencias y ponencias, presentado grabaciones discográficas, participado en mesas redondas y traducido libretos de ópera. Fue jefe de prensa y promoción y jefe de producto de Sony Classical. Es colaborador de Radio Clásica y locutor de los programas de intercambio internacional a través de la UER en *Los conciertos de Radio Clásica* y transmite la temporada de conciertos sinfónicos de la Orquesta y Coro Nacionales de España.

CRÉDITOS

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE, march.es y YouTube. Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en march.es/musica/audios

© Juan Manuel Viana
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549

Diseño

Guillermo Nagore

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Alberto Hernández Mateos
Sonia Gonzalo Delgado
Josep Martínez Reinoso
Olga Torres

Agradecimientos

Eloy Fernández Mateos

Ciclo de miércoles: "Pintar la música, escuchar la pintura", noviembre-diciembre 2019 [notas al programa de Juan Manuel Viana]. - Madrid: Fundación Juan March, 2019.

112 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; noviembre-diciembre 2019)

Programas de los conciertos: [I] "Obras de G. Crumb y M. Feldman", por Alberto Rosado y Coro de la Comunidad de Madrid; [II] "Obras de M. Castelnuovo-Tedesco y E. Granados", por Ricardo Gallén y Rosa Torres-Pardo; [III] "Recreación en vivo de pinturas de M. M. da Caravaggio acompañadas de composiciones de A. Falconieri, B. Marini, A. Corelli, A. Caldara, A. Vivaldi, G. Frescobaldi, G. F. Händel, F. Geminiani y N. Porpora", por Teatri 35 y Tiento Nuovo; [y IV] "Obras de P. I. Chaikovski, S. Prokófiev, A. Skriabin y M. Músorgski", por Mikhail Rudy, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 20 y 27 de noviembre y 4 y 11 de diciembre de 2019.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 2. Coros (Voces mixtas) con conjunto instrumental - Programas de mano - S. XX.- 3. Música para guitarra - Programas de mano - S. XX.- 4. Trío sonatas (Violines (2), continuo) - Programas de mano - S. XVII.- 5. Música para clave - Programas de mano - S. XVII.- 6. Sonatas (Violín y continuo) - Programas de mano - S. XVII.- 7. Sonatas (Violonchelo y continuo) - Programas de mano - S. XVII.- 8. Fantasías - Programas de mano - S. XVII.- 9. Chaconas - Programas de mano - S. XVII.- 10. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 11. Fundación Juan March-Conciertos

ACCESO A LOS CONCIERTOS

El auditorio principal tiene 283 plazas. Las entradas se ofrecen gratuitamente (una por persona) en la taquilla, por orden riguroso de llegada, a partir de una hora antes de cada acto. Una vez agotadas, se distribuyen 114 para el salón azul, donde se transmite el acto.

Reserva anticipada: se pueden reservar 83 entradas en march.es/reservas (una o dos por persona), desde siete días antes del acto, a partir de las 9:00. Los usuarios con reserva deberán canjearla por su entrada en los terminales de la Fundación desde una hora hasta 15 minutos antes del inicio del acto. Más información en <https://www.march.es/informacion/reservas>

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir **en directo** por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

Los objetivos de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos son reunir, preservar y difundir entre el público interesado y los investigadores los recursos necesarios para el estudio del teatro y la música españoles desde el siglo XIX a nuestros días. Su catálogo recoge casi 180.000 registros de todo tipo, destacando los 16 legados, fundamentalmente de compositores, donados a la Fundación. Estos fondos únicos contienen partituras manuscritas, grabaciones sonoras, documentación biográfica y profesional, programas de mano de estrenos, correspondencia y fotografías, entre otros documentos. Muchos de ellos están accesibles en formato digital. Más información en march.es/bibliotecas

CONCIERTOS DIDÁCTICOS

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/jovenes

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 3.800 conciertos. Más de 380 están disponibles permanentemente en audio y casi 500 en vídeo (estos también en YouTube).

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las **redes sociales**:



Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir nuestra programación en march.es/boletines

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

EL PÁJARO DE DOS COLORES

6, 8, 11 Y 12 DE ENERO
Ópera de cámara de Conrado del Campo (1878-1953)
sobre libreto de Tomás Borrás (1891-1976)

Estreno absoluto
(con orquestación parcial de Miquel Ortega)

Miquel Ortega, dirección musical
Rita Cosentino, dirección de escena

Sonia de Munck, El pájaro "Ella" (soprano)
Borja Quiza, Don Tigre "El clon" (barítono)
Gerardo Bullón, El mono "El agosto" (barítono)
Aarón Martín, actor y bailarín

Grupo de cámara de la JONDE

Nueva producción de
la **Fundación Juan March** y el **Teatro de la Zarzuela**

AULA DE (RE)ESTRENOS (109). VOCES INÉDITAS: MUJERES COMpositorAS

15 DE ENERO
Eugenia Boix, soprano
Teresa Valente, violonchelo
Susana García de Salazar, piano

Obras de E. Chacón, E. de Zubeldia, A. Bringuet-Ildiartborde,
M. L. Ozaita Marqués y J. A. Carricaburu

Notas al programa de **Belén Pérez**



FUNDACIÓN JUAN MARCH
Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2019-2020



Entrada gratuita. Parte del aforo se puede reservar por internet. Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo a través de march.es y YouTube. Los de miércoles, también por Radio Clásica (RNE).

Boletín de música y vídeos en march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

