

Carta Blanca a
Friedrich Cerha



Colección OCNE

- Número 1: *Viena 1900*. Madrid, OCNE, 2004.
- Número 2: *Carta Blanca a Hans Werner Henze*. Madrid, OCNE, 2005.
- Número 3: *Carta Blanca a George Benjamin*. Madrid, OCNE, 2005.
- Número 4: *Música y Mito*. 2 vols. Madrid, OCNE, 2006.
- Número 5: *Fausto*. Madrid, OCNE, 2006.
- Número 6: *Carta Blanca a Henri Dutilleux*. Madrid, OCNE, 2007.
- Número 7: *Carta Blanca a Elliott Carter*. Madrid, OCNE, 2007.
- Número 8: *Mirada a Oriente*. Madrid, OCNE, 2008.
- Número 9: *Poder, guerra y paz*. Madrid, OCNE, 2008.
- Número 10: *Carta Blanca a Sofia Gubaidulina*. Madrid, OCNE, 2009.
- Número 11: *Carta Blanca a Cristóbal Halffter*. Madrid, OCNE, 2009.
- Número 12: *Música y Naturaleza*. Madrid, OCNE, 2009.
- Número 13: *Séptimo Arte. Simbiosis audiovisuales*. Madrid, OCNE, 2010.
- Número 14: *Carta Blanca a Osvaldo Golijov*. Madrid, OCNE, 2011.
- Número 15: *París 1900*, Madrid, OCNE, 2012.
- Número 16: *Carta Blanca a Joan Guinjoan*, OCNE, 2012.
- Número 17: *Carta Blanca a Friedrich Cerha*, OCNE, 2013.

<http://publicaciones.administracion.es>

Edita: Orquesta y Coro Nacionales de España

Coordinación editorial: Benet Casablancas

Producción y documentación de la edición: Eduardo Villar y Begoña Álvarez

© de los textos: Peter Hagmann, Sabine Töfferl, Benjamin Davies, Walter Weidringer, Theresia Hauenfels, Friedrich Cerha, Gertraud Cerha, György Ligeti, Heinz Karl Gruber, Georg Friedrich Haas, Peter Oswald, Pierre Boulez, György Kurtág, Hans Zender, Brian Ferneyhough, Marcelo Toledo, Rebecca Saunders, Johannes Maria Staud, Mauricio Kagel, Michael Gielen, Ernst Löschner, Wolfgang Schäufler, María Santacecilia y Víctor Estapé

© de las traducciones: Rafael Banús, Isabel García Adámez, Blanca Rey, María Santacecilia y Breixo Viejo

© de las ilustraciones: Con el amable permiso del Archiv der Zeitgenossen. Sammlung Künstlerischer vor- und Nachlass y Manu Theobald

© fotografía de portada: Estreno de la ópera *Der Rattenfänger* (Graz, 1987) © ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

Diseño: Andrés Pérez © La musa está de vacaciones

Impresión: Imprenta Nacional del BOE

NIPO: 193-25-089-3

Depósito Legal: M-23085-2025

Carta Blanca a Friedrich Cerha

**ORQUESTA
Y CORO** NACIONALES
DE ESPAÑA

Programación

Conciertos

CÁMARA I

Martes 2, 19:30 h.

Auditorio Nacional de Música. Sala de Cámara

Stadler Quartet

Ulrike Jager, viola

Sebestyen Ludmany, violonchelo

Friedrich Cerha

Cuarteto núm. 3

Friedrich Cerha

9 bagatelas para trío de cuerda

Friedrich Cerha

8 movimientos sobre fragmentos de Hölderlin, para sexteto de cuerda

CÁMARA II

Martes 9, 19:30 h

Auditorio Nacional de Música. Sala de Cámara

Músicos ONE

Arturo Tamayo, director

Friedrich Cerha

Quellen

Friedrich Cerha

Quinteto para trombón y cuarteto de cuerdas

Friedrich Cerha

Serenade

Friedrich Cerha

Bruchstück, geträumt

CÁMARA III

Miércoles 10, 19:30 h

Residencia de Estudiantes

Trio Drei zu null

Friedrich Cerha

5 movimientos para violín, violonchelo y piano (2007)

Textos de Thomas Bernhard y Friedrich Cerha leídos por el compositor

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

Domingo 7, 11:30 h

Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica

Orquesta Nacional de España

Nicholas Collon, director

Anton Webern

Sechs Stücke für großes Orchester (Seis piezas para orquesta), opus 6

Friedrich Cerha

Like a Tragikomedy

Franz Schubert

Sinfonía en do mayor, D 944, "La grande"

CICLO I – CONCIERTO 17

Viernes 12, 19:30 h

Sábado 13, 19:30 h

Domingo 14, 11:30 h

Auditorio Nacional de Música. Sala Sinfónica

Orquesta Nacional de España

Arturo Tamayo, director

Juanjo Guillem, percusión

Gonzalo de Olavide

Índices

Friedrich Cerha

Concierto para percusión y orquesta

Friedrich Cerha

Spiegel VI

Edgard Varèse

Amériques



Actividades



ENCUENTRO

Miércoles 3, 12:30 h

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Encuentro con estudiantes de Musicología



PELÍCULAS

Jueves 4, 19:30 h

FILMOTECA ESPAÑOLA. CINE DORÉ

Proyección del documental:

Friedrich Cerha – So möchte ich auch fliegen können



GOBIERNO
DE ESPAÑA



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

FilmotecaEspañola

ENCUENTRO

Jueves 11, 19:30 h

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES



Residencia de Estudiantes

Encuentro con Friedrich Cerha

Mesa redonda moderada por Benet Casablancas con la participación de Susana Zapke, David Rodríguez Cerdán, Arturo Tamayo y Alvaro Guibert

Índice

Presentación

PAZ SANTA CECILIA ARISTU	15
--------------------------------	----

Introducción

BENET CASABLANCAS

<i>Siguiendo su propio camino: Friedrich Cerha, un creador libre</i>	19
--	----

Artículos

PETER HAGMANN

Integridad y sensualidad

<i>Laudatio a Friedrich Cerha con motivo de la entrega del Premio de Música Ernst von Siemens el 22 de junio de 2012 en el Teatro Cuvilliés de Múnich</i>	31
---	----

<i>Observaciones analíticas sobre tres obras significativas de Cerha</i>	43
--	----

SABINE TÖFFERL / GERTRAUD CERHA

<i>El entramado de Exercises</i>	45
--	----

BENJAMIN DAVIES

<i>Friedrich Cerha, Baal-Gesänge (Nr 9, Von Sonne krank; y Nr 10, Baals Tod)</i>	59
--	----

WALTER WEIDRINGER

Comprender, interpretar, integrar

<i>Los Cuartetos de cuerda 1 y 2 y sus influencias no europeas</i>	73
--	----

TERESIA HAUENFELS

<i>La obra plástica de Cerha</i>	85
--	----

FRIEDRICH CERHA

<i>Cuatro Ensayos Seleccionados</i>	93
---	----

<i>Sobre mi música y algunos problemas de la composición actual.</i>	95
--	----

<i>Sobre mi teatro musical</i>	105
--------------------------------------	-----

<i>Sobre mi ópera Der Rattenfänger</i>	115
--	-----

<i>Crítica cultural. Sobre el Requien für Hollensteiner</i>	125
---	-----

GERTRAUD CERHA

<i>El panorama musical vienes después de 1945</i>	135
---	-----

Testimonios

GYÖRGY LIGETI

Un exponente vienes de la modestia.

Reflexiones personales sobre Friedrich Cerha 155

HEINZ KARL GRUBER

Friedrich Cerha: la contención de un purasangre 161

GEORG FRIEDRICH HAAS

Friedrich Cerha como maestro (I) 167

BENET CASABLANCAS

Friedrich Cerha como maestro (II) 169

PETER OSWALD

Friedrich Cerha 175

PIERRE BOULEZ, GYÖRGY KURTÀG, HANS ZENDER, BRIAN FERNEYHOUGH,

MARCELO TOLEDO, REBECCA SAUNDERS Y JOHANNES MARIA STAUD

Comentarios de compositores sobre Friedrich Cerha y la obra Spiegel 179

MAURICIO KAGEL Y MICHAEL GIELEN

Cartas de Mauricio Kagel, Michael Gielen y Wolfgang Rihm 185

Entrevistas

ERNST LÖSCHNER

Impresiones en Langeegg.

Conversación con Friedrich y Gertraud Cerha 193

WOLFGANG SCHÄUFLER

“La libertad es un estado del ser...”

Entrevista con Gertraud y Friedrich Cerha 209

MARÍA SANTACECILIA

Carta Blanca a Friedrich Cerha

Entrevista con Friedrich Cerha. OCNE 2013 223

Apéndices

Apunte biográfico 237

Obras seleccionadas 243

Documentos audiovisuales seleccionados 257

Notas al programa

POR VÍCTOR ESTAPÉ Y FRIEDRICH CERHA 267

Concierto de cámara 1 268

Concierto extraordinario 278

Concierto de cámara 2 286

Concierto 17, Ciclo II 296

Presentación

PAZ SANTA CECILIA ARISTU

El ciclo Carta Blanca fue, durante más de una década, una aplaudida y fructífera iniciativa de la Orquesta y Coro Nacionales de España. Una forma de dar a conocer la obra de destacados protagonistas de la música de las últimas décadas, españoles y extranjeros, acercándola al público desde un prisma diverso, contextualizada y vinculada a los grandes movimientos de cada momento histórico. Gracias a los conciertos y actividades de Carta Blanca, el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música pudo ampliar su compromiso con la difusión de la música contemporánea de la mano de la OCNE. Se programaron casi una quincena de voces incuestionables de la composición, desde Hans Werner Henze, que inauguró la serie en 2004, hasta Gabriel Erkoreka, en 2018, permitiendo entre medias conocer la creación de George Benjamin, Henri Dutilleux, Elliott Carter, Sofia Gubaidulina, Cristóbal Halffter, Osvaldo Golijov, Joan Guinjoan, Friedrich Cerha, John Adams, Arvo Pärt, Philip Glass y Wolfgang Rihm.

Parte del atractivo de Carta Blanca residía en la publicación de un completo volumen. Un tomo que reunía habitualmente artículos de destacados especialistas acompañados por una amplia cronología, el catálogo de obras del protagonista del ciclo y las notas a los programas. La OCNE recupera acertadamente en esta ocasión en edición impresa el volumen dedicado a Friedrich Cerha, que en su momento sólo se editó digitalmente y que, a las puertas del centenario del nacimiento del compositor austriaco en 2026, adquiere una particular relevancia para el recuerdo y el estudio de su obra.

Figura esencial de la cultura europea del siglo XX, Cerha fue reconocido con los más prestigiosos galardones internacionales y admirado por varias generaciones de músicos –entre ellos numerosos españoles–. Unió en su obra el rigor del pensamiento con la pasión por la creación musical. Humanista por convicción y artista de múltiples facetas, abordó con igual maestría la composición, la dirección y la en-

señanza. Su nombre quedó ligado al ensemble Die Reihe, agrupación que a lo largo de medio siglo transformó el panorama de la música contemporánea al difundir entre nuevas audiencias el gran repertorio del siglo pasado. La entrega del compositor no se limitó al ámbito artístico: fue un respetado profesor en la Hochschule für Musik und darstellende Kunst de Viena y tuvo una voz activa y generosa en la reconstrucción cultural de la posguerra, impulsando la creación moderna dentro y fuera de Austria.

El compromiso de la Orquesta y Coro Nacionales de España con la difusión de la creación musical contemporánea se mantiene plenamente vigente y se traduce, a lo largo de su programación anual, en numerosas actividades en las que la excelencia artística convive con la apertura al presente. Destacan así cada temporada, ya sea en la programación sinfónica o en los ciclos Satélites y Focus, los encargos de obras de nueva creación. A ello se suma una constante atención a los estrenos en España de obras de compositores y compositoras imprescindibles para comprender la evolución de la música actual. La OCNE ha encontrado un espacio desde el que defiende un equilibrio entre la tradición y las nuevas formas de creación, exhibiendo un crecimiento constante en calidad y proyección y ofreciendo una programación capaz de despertar el interés de los melómanos y de invitar a todos los públicos a compartir el placer común de la música.

Espero que la lectura de este volumen sirva para situar la figura de Cerha y para continuar dando a conocer la magnífica labor de la OCNE.

PAZ SANTA CECILIA ARISTU

Directora general del INAEM
Ministerio de Cultura.

Introducción

BENET CASABLANCAS



Friedrich Cerha y Benet Casablancas durante la
presentación de la presente Carta Blanca (Madrid, 2.4.2013)

Siguiendo su propio camino: Friedrich Cerha, un creador libre

BENET CASABLANCAS

Friedrich Cerha (1926) constituye sin duda alguna uno de los máximos referentes de la creación musical actual. Su extraordinaria trayectoria, prolongada en el tiempo y sumamente fértil, abraza desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros propios días, época profusa en acontecimientos y convulsiones de todo tipo, tanto en el plano histórico y social como en el artístico y también musical. Todo ello tiene un cabal reflejo en su vasta producción, que es a la vez el resultado de un fiel compromiso con su tiempo un testimonio de insobornable individualidad y autonomía estética. Pero la figura de Cerha no se agota en la composición sino que extiende su próvida labor al terreno de la dirección –al frente del emblemático grupo “die reihe”, que tanto hizo por la divulgación del repertorio contemporáneo en los años sombríos de la postguerra, pero también de las orquestas europeas más importantes, la Filarmónica de Berlín entre ellas–, y a los campos de la musicología y la pedagogía. La recepción de la figura y la obra de Cerha no ha sido rápida, allende su Austria natal y los circuitos musicales centroeuropeos, pero a la poste se ha revelado como imparable. Los recientes premios y distinciones internacionales recibidos estos últimos años –tan prestigiosos como el León de Oro de la Bienal de Venecia por el conjunto de toda su carrera (2006) y el Premio de la Fundación Ernst von Siemens (2012), que se suman a los galardones no menos relevantes recibidos en su país, sin cejar por ello en su actitud profunda

damente crítica— así lo corroboran.

Quizás tenga algo que ver con el carácter tardío de dicho reconocimiento —paradójicamente— el brillo de algunos de sus propios logros, como es su contribución decisiva a la dinamización de la vida musical vienesa —extensiva al ámbito europeo—, infatigable actitud de servicio que le llevó asimismo a consagrarse una parte considerable de sus esfuerzos a la restitución de la partitura de *Lulu* de Alban Berg, así como el mismo contexto y evolución de la nueva música, en unos años de plomo marcados por el dirigismo y sectarismo de los círculos más aguerridos e intemperantes de la vanguardia institucionalizada y autoproclamada radical. Si una palabra puede sintetizar a nuestro entender el núcleo humano, vital y artístico de Cerha esta es la palabra libertad. Con la misma seguridad con la que Janáček —para invocar el título de la conocida colección pianística de uno de sus autores más queridos— recorría sus senderos recubiertos de maleza, así Cerha fue desplegando con tenacidad, convicción interior y maestría técnica, ajeno a toda clase de compromisos, una producción que supera las doscientas obras y abarca todos los géneros de la música vocal e instrumental. Anhelo de libertad y radical independencia artística que asociamos a su periplo por las cumbres alpinas, como desertor que huía de la guerra, y que recoge muy bellamente el documental *Así es como me gustaría volar*, que podremos ver en la velada que le dedica la Filmoteca Española.

Son pues múltiples y variados los méritos que concurren en la figura de Friedrich Cerha, y que justifican plenamente la decisión de la OCNE de dedicarle una de sus Cartas Blancas; iniciativa que saludamos, felizmente consolidada en la vida musical madrileña, y que adquiere en casos como el presente todo su sentido. Para ello ha sido diseñado un amplio programa de conciertos y actos diversos,

que a lo largo de casi dos semanas nos acercarán a una de las figuras de referencia en el panorama de la creación musical de los siglos XX y XXI.

Para tal fin contamos con la inestimable colaboración de un nutrido abanico de autores, que iluminarán distintos ángulos de su figura y de su producción, desplegando con su contrapunto de voces, temas, enfoques y perspectivas diversos una verdadera trama polifónica que permita hacer justicia a los principales aspectos que concurren en nuestro compositor. Contamos para ello con musicólogos de reconocido prestigio, y con contribuciones de otros compositores y estudiosos que conocen muy bien la obra de Cerha. Y lo que es más importante todavía, contamos con la voz del propio compositor, que ha dedicado una atención muy considerable y continuada a lo largo de los años a la reflexión sobre la actividad propia pero también sobre cuestiones de índole distinta, como la música de otros autores y otros asuntos de carácter más general, aunque siempre ligados al universo de la cultura y a la crítica social. El libro se articula en cuatro grandes secciones, que quieren ofrecer una visión de conjunto del hombre y de su obra, atentas a contextualizar su figura, exponer sus opiniones y convicciones y a explorar con mayor detenimiento distintos aspectos de su poética y lenguaje compositivo, incluyendo algunos textos y ensayos firmados por el propio compositor, análisis detallados de algunas de sus páginas más significativas y una recopilación de testimonios de relevantes personalidades sobre distintas facetas de su personalidad, rubricando todo ello con sendas entrevistas y un pequeño apéndice documental, con indicación de los datos básicos de su biografía, listado de obras más importantes y discografía esencial.

El volumen se abre con el discurso pronunciado por Peter Hagmann en ocasión de la entrega del Premio de la Fundación Sie-

mens, que ilustra de forma sintética y elocuente las razones por las que le fuera otorgada dicha distinción. Le siguen sendos estudios analíticos de tres obras representativas de otros tantos estadios de su trayectoria creativa, a cargo de los musicólogos austriacos Sabine Toeffler, que se centra en la temprana y seminal *Exercises*, y Walter Weidringer, que dedica su atención con similar acierto a los *Cuartetos de cuerda núm. I y II*, que reflejan el interés de nuestro autor por las músicas de otras culturas no europeas, y del británico aunque afincado en España, Benjamin Davies, que analiza con singular penetración dos números de los *Baal-Gesänge*, derivados de la ópera del mismo nombre y que marcó un hito en la producción de su autor. No sólo la música ha ocupado a Cerha, también la práctica de la pintura le ha acompañado toda su vida (prueba de la amplitud de sus intereses artísticos, por no mencionar la capilla que levantó él sólo, piedra a piedra y con sus manos, en su residencia de Maria Langeegg). No podía faltar pues en nuestro recorrido un repaso a sus aportaciones en este terreno, la obra plástica de Cerha a cargo de la historiadora del arte Theresia Hauenfels. Cedemos a continuación la palabra al propio compositor, con la selección de cuatro de sus ensayos (recogidos en el volumen *Schriften: ein Netzwerk*, Verlag Lafite, Wien, 2001), fechados en distintas épocas, donde reflexiona sobre la composición contemporánea y diversos aspectos de su producción, con atención a sus óperas y a *Der Rattenfänger* en particular, y al *Requien für Hollensteiner*, basado en textos de Thomas Bernhard. Este último texto viene complementado por una vívida evocación del contexto social, cultural y musical vienesés después de la Segunda Guerra Mundial, que firma Gertraud Cerha, quien a su condición de esposa y compañera infatigable del compositor suma la de destacada clavecinista y brillante profesora y ensayista. Como podrá comprobar el atento lector algunos de estos textos, de gran

enjundia teórica y excepcional hondura intelectual, adquieren hoy entre nosotros una extraña actualidad leídos más allá de épocas y contextos determinados.

El capítulo de testimonios se abre con un texto fundamental –entrable y perspicaz– firmado por el compositor György Ligeti, colega y amigo muy cercano a los Cerha, que lo acogieron amistosamente cuando aquel escapó de Hungría, y cuyo título resulta muy explícito de la intención que lo preside, *Un exponente vienes de la modestia. Reflexiones personales sobre Friedrich Cerha* (gran estima, recíproca, que se traduciría después musicalmente en la génesis y la dedicatoria de los movimientos II y III del *Concierto de cámara a Gertraud y Friedrich*, cuyos títulos –*Calmo, sostenuto* y *Movimiento preciso e meccanico*, respectivamente, constituyen un agudo retrato musical de ambos–). A continuación, el también compositor, *chansonnier* y compañero de fatigas en el grupo “die reihe”, Heinz Karl Gruber, nos acerca a la vertiente de Cerha como director musical, *La contención de un purasangre*. Le siguen dos textos breves dedicados a glosar la personalidad de Cerha como pedagogo y profesor de Composición, firmadas por Georg Friedrich Haas y Benet Casablancas, respectivamente. Peter Oswald, por su parte, nos ofrece una semblanza del compositor vienes desde su perspectiva como director artístico del sello discográfico Kairos, que ha publicado estos últimos años ediciones de referencia de varias de sus obras. Se incluyen, finalmente, una serie de textos breves, cartas y notas personales debidos a figuras del relieve de Pierre Boulez, György Kurtág, Michael Gielen, Brian Ferneyhough, Mauricio Kagel, Wolfgang Rihm, Hans Zender, Marcelo Toledo, Rebecca Saunders y Johannes Maria Staud.

Seguidamente, nos ha parecido interesante también recoger tres entrevistas, que acaban de perfilar el pensamiento, puntos de vis-

Esbozos de la ópera *Baal*

ta y circunstancias que rodean a Cerha, y en dos de las cuales tiene un papel muy activo su mujer, Gertraud, siempre inteligente, oportuna y autorizada, aportando valiosos matices a los temas tratados. La primera de ellas, *Impresiones en Langeegg. Conversaciones con Friedrich y Gertraud Cerha* la firma Ernst Löschner, la segunda se debe a la pluma de su editor Wolfgang Schäufler, y la tercera adopta una perspectiva más cercana, tanto en el tiempo como por lo que respecta a algunos de los temas tratados, gracias al esmero y buen hacer de su autora, María Santacecilia. El volumen se cierra con las detenidas y documentadas Notas que ha preparado Víctor Estapé para cada uno de los programas interpretados, y a las que sigue un amplio apartado documental en el que se recogen los datos fundamentales de la biografía de Cerha, así como un catálogo de sus obras más importantes y un listado selectivo con sus principales referencias audiovisuales, información que al igual que el conjunto de las páginas que la preceden, confiamos resulte sumamente útil al lector de lengua española que quiera ampliar sus horizontes melómanos con el fin de adentrarse y profundizar en la obra de una de las voces musicales más significativas de nuestro tiempo.

BENET CASABLANCAS

febrero de 2013

Artículos

PETER HAGMANN

SABINE TÖFFERL

BENJAMIN DAVIES

WALTER WEIDRINGER

THERESIA HAUENFELS

FRIEDRICH CERHA

GERTRAUD CERHA



© ARCHIV DER ZEITGENÖSSEN

Ensayo con una estudiante en los "14. Tage der zeitgenössischen Klaviermusik"
en la Universidad de Viena (6.-10.2.2006)

Integridad y sensualidad

*Laudatio a Friedrich Cerha con motivo de la entrega
del Premio de Música Ernst von Siemens el
22 de junio de 2012 en el Teatro Cuvilliés de Múnich*

PETER HAGMANN

Ochenta y seis, señoras y señores... a los ochenta y seis años, la vida no está exenta de riesgos, eso lo sabemos todos. Pero igualmente es bien sabido que también a esta edad llena de riesgos bien se puede vivir en actividad incesante y con absoluta plenitud. Eso sí, raras veces se dan casos tan impresionantes como el suyo, mi venerado y querido Friedrich Cerha, galardonado hoy con el Premio de Música Ernst von Siemens. Para presentarle mis respetos y preparar este discurso, fui a visitarlo a Viena. Me recibió con suma amabilidad en su enorme villa de las afueras, al oeste de la ciudad, tuve ocasión de sentarme frente a un artista cuya intensa vida impregnaba cada rincón de aquel espacio, y las respuestas que recibieron mis preguntas no sólo me impactaron por su precisión y su acierto sino porque estaban tan bien formuladas que, tal cual las iba escuchando, podría haberlas fijado por escrito. Sin duda, Friedrich Cerha no desconoce las contrariedades que implica una edad avanzada, pero qué integridad, qué serenidad y, sobre todo, qué gran voluntad de continuar el camino, de seguir trabajando sin dejarse intimidar por nada. Un ejemplo.

A conservar la integridad ante todo ya aprendió Friedrich Cerha en el mismo seno de la familia. Se cuenta la anécdota de que, siendo todavía un niño, en 1934, durante la guerra civil en Austria, su padre lo llevó

a ver los lugares de la tragedia. El muchacho, petrificado ante los charcos de sangre, le escuchó entonces la frase lapidaria de: "Ya ves lo que las personas son capaces de hacerse unas a otras". En esta anécdota no sólo se hace patente el rechazo a la violencia sino también la advertencia ante el peligro del adoctrinamiento, así como una llamada a desarrollar una postura propia desde la cual actuar siempre. Dos años más tarde, Friedrich Cerha tendría ocasión de demostrar que tomaba la palabra a su padre, como nos muestra una bella semblanza del documental para la cadena ORF producido por Felix Breisach en el marco de un proyecto con compositores austriacos que, sin embargo, todavía no se ha emitido. Se habla de un campamento en el que Friedrich Cerha fue a pasar las vacaciones y del que terminó expulsado. Lo que sucedió –cuenta el compositor– fue que pasó por allí un grupo de gitanos cuya música le fascinó tanto que, espontáneamente, decidió unirse a ellos con el violín que le había regalado su padre. Y cuenta también que recordaba a la perfección el penetrante olor que desprendía la chaqueta de la gitana. ¿Quién no se acuerda aquí de la célebre Magdalena de Proust? Pero, sobre todo: ¿quién no ve aquí lo que podríamos llamar una sensualidad pre-erótica que cautivó al muchacho? Integridad y sensualidad, he aquí las dos palabras clave que han de acompañarnos en lo que sigue.

La postura siempre íntegra que caracteriza a la persona de Friedrich Cerha fue sometida a una prueba sin duda durísima; o tal vez deberíamos decir que fue justo esa postura la que le salvó de cosas peores. Durante su reclutamiento para la defensa aérea cuando aún no había terminado siquiera el Bachillerato, el joven y otros compañeros de ideas afines, se encontraron ante el dilema de si derribar los aviones enemigos y contribuir así a la prolongación de la guerra o si fallar adrede, poniendo en peligro a sus propias familias, opción que finalmente tomaron. Más adelante, habiendo sido trasladado a Dinamarca

para su formación militar, consiguió escapar de nuevo. Una mañana, mientras desayunaba en un pueblo de pescadores danés, el jovencísimo soldado le susurró a la camarera que necesitaba encontrar una vía para desaparecer de allí. Quiso la casualidad que la mujer simpatizara con el bando adecuado: le consiguió el contacto con círculos de la resistencia alemana, y así comenzó un periplo que, después de todo, terminó con el obligado reingreso en el ejército. Pero Friedrich Cerha consiguió escapar por segunda vez. Gracias a la suerte, a su valor y a una voluntad de hierro, fue capaz de resistir una marcha de mil kilómetros a pie hasta refugiarse en una cabaña de los Alpes tiroleses. Y allí permaneció: a salvo pero en calidad de desertor... y así hermanado con los mejores compañeros de destino, por ejemplo con el poeta Hans Carl Artmann.

No cabe duda de que un comienzo como éste marca para siempre. La integridad le salvó la vida; y en los Alpes, rodeado por su silencio y en un contacto tan inmediato con la belleza natural, pudo recuperar el equilibrio y a la vez descubrir una sensualidad que posee una fuerza propia. Es posible que fuera aquella vida por así decirlo regalada la que dio lugar a ese profundo respeto, a ese sereno deseo de cercanía y de llegar hasta el fondo de las cosas que Friedrich Cerha muestra también en el trato con las personas o, por ejemplo en su refugio de Maria Langeegg, en el trato con los animales y las plantas. Pero igualmente dio lugar a la conciencia de lo mucho que cuesta llegar a una meta... o dicho al contrario: de que sólo se alcanza una meta conservando la integridad hasta sus últimas consecuencias.

Cuando, en 1956, Friedrich Cerha emprendió el viaje a Darmstadt con Kurt Schwertsik para participar en los cursos de verano, en realidad huía de nuevo: esta vez de la estrechez de miras estéticas que, en Viena, se prolongó bastante más que la ocupación de las potencias aliadas, así como de las funestas camarillas de pasado

más que dudoso que tenían el control de todo. En Darmstadt conoció la gran revolución que experimentaba entonces la música contemporánea, y también adquirió una visión de sus dimensiones internacionales. No obstante, enseguida tuvo la sensación de que –como se dice vulgarmente– haber del fuego para caer en las brasas. Las maneras autoritarias con que los representantes de la Escuela de Darmstadt trataban de imponer sus ideas como una nueva doctrina despertaron su rechazo. Cerha estaba en contra de las nuevas consignas; para empezar, por cuestiones de forma, pero sobre todo por el planteamiento de base. Hoy en día, no tiene reparo en hablar de la prepotencia de cierto compañero de profesión, ya fallecido, que se hizo muy famoso muy pronto. Y no sin cierto regodeo para sus adentros, recuerda las consecuencias que tuvo en Darmstadt, en 1958, la llegada –fruto de la casualidad– de John Cage y de su forma de componer.

Con todo, la estancia en Darmstadt fue decisiva para dos cosas. En primer lugar, para el compositor. Las nuevas ideas de los cursos de verano le mostraron el camino... en un principio, hacia una composición en la línea del serialismo, como por ejemplo la que vemos en *Relazioni fragili* de 1958. Sin embargo, mientras las doctrinas de los maestros de Darmstadt se centraban en el material compositivo en sí mismo, dicho en pocas palabras: mientras el primer plano lo ocupaba la estructura en lugar de la expresión –consecuencia directa de los años anteriores a 1945–, mientras que, en Darmstadt, por ejemplo, ponían toda la atención en cada nota en sí misma, Friedrich Cerha siempre tenía en mente el conjunto de relaciones entre los elementos, los procesos y, en último término, la expresión. O sea, esa sensualidad sin la cual, para él, no hay música. En relación con esto le gusta acordarse de Luigi Nono, que le preguntó cómo era posible que un muchacho de talento como él empleara los nuevos recursos para escribir mís-

ca “como la de toda la vida”. Puedo estar equivocado, pero no deja de parecerme plausible abordar *Spiegel I-VII* de 1960, la primera gran obra para orquesta dentro del nutrido catálogo de Friedrich Cerha, desde este planteamiento. En este gigantesco proyecto encontramos una aplicación del concepto de estructura serial a la masa, a la formación de grandes conglomerados sonoros que parecen respirar como un organismo cuando tan sólo se mueven de un modo imperceptible, es decir: nos encontramos ante una técnica de composición a base de planos sonoros (*Klangflächenkomposition*), desarrollada por Friedrich Cerha al mismo tiempo que por György Ligeti, aunque por entonces no existiera relación alguna entre ambos y que se convierte en característica de los primeros años de la década de los sesenta. Por otra parte, los *Spiegel* (Espejos) no sólo constituyen una innovación en el plano del material, sino también una forma de expresión muy nueva. En el fondo, son una obra de teatro musical, puesto que hay un escenario donde se encuadra la partitura; además, quien se sumerge en esta música, sin duda encuentra líneas de desarrollo, por no decir: historias... sin palabras, eso sí. El oyente puede entregarse a la escucha de esta obra –y automáticamente pido disculpas por la comparación–, como a una sinfonía de Bruckner. *Spiegel I-VII* no sólo es un hito en la historia de la música del siglo XX, es una obra maestra que, entre tanto –y aunque no se escuche con frecuencia, dado el improbo esfuerzo que implica su interpretación– ha entrado a formar parte del canon.

Volvamos a Darmstadt, pues allí tiene sus raíces un segundo aspecto importante. Se trata de la faceta de intérprete de Friedrich Cerha. El joven tampoco quedó nada convencido con la manera en que interpretaban allí la música de Schönberg, Berg y Webern. La tocaban demasiado rápida, a un tempo casi frenético, y demasiado plana, sin flexibilidad alguna, como si no necesitara respirar... y a él, obvia-

mente, le resultaba muy falta de expresividad. Quien conozca las primeras grabaciones de Webern dirigidas por Pierre Boulez y, por otro lado, la interpretación del *Concierto para violín* de Berg de Louis Krasner con la BBC Symphony Orchestra bajo la dirección de Anton Webern, entenderá lo que quiero decir. Cerha, por el contrario, quiso oponerse a esta forma de interpretar, primero como violinista pero pronto también como director. De regreso de Darmstadt, en 1958, fundó con Kurt Schwertsik en Viena el grupo "die reihe" (la serie) con la intención de conseguir, por un lado, que en la capital mundial de la música se creara un espacio propio para la composición contemporánea y del pasado más inmediato; por otro lado, para cuidar la tradición interpretativa de la Segunda Escuela de Viena. Una tradición estrechamente vinculada al nombre de Josef Polnauer, el musicólogo de origen judío que, en su día, formó parte del círculo de íntimos de Schönberg y que, tras sobrevivir la guerra escondido, transmitió sus conocimientos a la generación más joven. Polnauer asesoraba a Cerha en los ensayos de "die reihe", al igual que más tarde haría Cerha con Beat Furrer cuando se creó el Klangforum Wien. Siempre faltarán epítetos para calificar la importancia de la fundación de "die reihe" por otro motivo más. En 1958, aún no existía ninguno de los muchos grupos que hoy en día abogan por la música contemporánea y, más allá de esto, influyen de manera positiva en la vida musical. En París llevaba trabajando desde 1953 el Domaine musical fundado por Pierre Boulez, si bien el grupo de músicos que participarían en el ciclo de conciertos no se formó como Ensemble du Domaine Musical hasta 1963. Por no hablar del Ensemble Intercontemporain, el Ensemble Modern y otras muchas agrupaciones similares, todas ellas de creación mucho más tardía. Con "die reihe", que Cerha supo defender contra viento y marea e incluso al precio de verse comparado con un vendedor de salchichas, realizó una labor pionera dentro de la cual cabe destacar el ciclo *Wege unserer Zeit* (Caminos de

nuestro tiempo) que dirigió en el Konzerthaus de Viena entre 1978 y 1983, en colaboración con Hans Landesmann, y que preparó el terreno al festival Wien Modern.

No hay duda de que, por aquel entonces, Friedrich Cerha era el parangón del espíritu combativo, pues, en 1962, emprendió otro de los grandes proyectos de su vida, uno que tal vez requería una integridad aún mayor que todo lo anterior. Como bien suponen, voy a hablar de *Lulu* y de la instrumentación del Tercer Acto de la ópera de Alban Berg, que había quedado inconclusa. La solución por la que solía optarse: la pantomima y el fragmento de las *Symphonische Stücke* (Piezas sinfónicas) no le parecía satisfactoria, lo cual no es difícil de creer. Como tampoco cuesta imaginar que, tras una representación de esta *Lulu* inacabada en el Theater an der Wien, Lothar Knessl de la Sezession comentara que iba siendo hora de que “alguien se pusiera con aquel Tercer Acto”. Ahora bien: escribir a la Universal Edition para solicitar ver el material y probar una instrumentación... ¿no fue un auténtico acto de *hybris*? Y sobre todo: ¿no era también un acto de rebelión manifiesta contra la viuda de Berg, Helene, que había prohibido tajantemente que se tocase siquiera aquel material? En su día no faltaron los comentarios agoreros de este tipo, ni durante el trabajo ni una vez finalizado éste; Friedrich Cerha hizo caso omiso. Con la actitud siempre escrupulosa ante el trabajo que lo caracteriza, sopesó muy bien su propósito. Con la brillantez intelectual que le es propia, pero también con suma honradez, documentó esta labor de quince años y así la hizo transparente. Y con una sensibilidad sin igual supo poner tanto su imaginación como su buen hacer al servicio de uno de sus predecesores. El resto es de todos conocido: el estreno absoluto, en 1979, en la ópera de París dirigida por Rolf Liebermann fue un éxito rotundo. Aunque sigue habiendo óperas ancladas en el pasado que, a día

de hoy, aún recurren a la versión inconclusa, aunque hay directores de escena que se creen muy listos y, en el último momento, suprimen sin más la harto problemática imagen de París del Tercer Acto y aunque ahora se plantean incluso otras posibilidades novísimas para ese tercer acto, la versión de *Lulu* de Berg y Cerha es la que se ha impuesto en primera línea. Y no, no fue un acto de *hybris* por parte de Friedrich Cerha, sino una profunda muestra de reconocimiento a la tradición con la que entronca de manera directa.

“Lo que pasa es que suena mucho a Cerha” –se dijo de esta *Lulu*, y no fueron únicamente los envidiosos y los enemigos quienes lo hicieron. Luego, en cambio, cuando se estrenó *Baal* en el Festival de Salzburgo de 1983, se dijo que era imposible no percibir en ella la huella de Berg. Ni una cosa ni la otra suponen una afrenta para el honor: Cerha jamás pretendió ser Berg y, al mismo tiempo, su escritura es tan personal, tiene tanta vida que no supone merma alguna captar en ella las reminiscencias de muchísimas otras. En cualquier caso y de nuevo dando muestra de integridad, Cerha supo conservar siempre el derecho sobre su propia labor creativa y fue en 1974, cuatro años después de terminar la instrumentación de *Lulu*, cuando comenzó con el trabajo en la ópera sobre la obra de Bertolt Brecht, que terminó en 1980. También aquí se adentra en los caminos de la sensualidad que le caracteriza... pensemos, por poner un ejemplo, en los perfiles de sus líneas vocales, siempre suaves, siempre acordes con la prosodia del habla y, al mismo tiempo, llenos de fuerza y gobernadas por sus propias leyes; o pensemos en el final de la ópera, cuando, para ilustrar la muerte de Baal, todo un campo sonoro que previamente ha desplegado su máxima complejidad se va estrechando y reduciendo poco a poco hasta llegar a un unísono y, por último, a un mi aislado. Con *Baal*, Cerha aboga por la ópera narrativa; en el campo del teatro musical no narrativo ya se había adelantado de un modo espectacular con

Spiegel, ese gran drama sin palabras, así como con una obra basada en un lenguaje procedente de la plástica: *Netzwerk* (Entramado), compuesta entre 1978 y 1980. “Entramado” es, por cierto, un título que sin duda puede aplicarse al conjunto completo de la creación. En la obra de Cerha, cada cosa surge y se desarrolla a partir de la anterior... y, además, siempre con pleno conocimiento de causa, es decir: en relación con una auto-reflexión profunda, de la cual también dan testimonio sus detallados comentarios de sus obras y su amplio corpus de escritos. Del mismo modo que *Spiegel*, de 1961, tiene sus raíces en una obra para orquesta comenzada en 1959, *Fasce* (Jirones), *Netzwerk* remite a los *Exercises*, en los que el compositor estuvo trabajando entre 1962 y 1967. Y de todas estas obras encontramos, más adelante, a modo de gran síntesis, una culminación en *Baal*.

Después de *Baal*, Cerha compuso otras dos óperas: *Der Rattenfänger* (El flautista de Hamelín), de los años ochenta, y *Der Riese vom Steinfeld* (El gigante de Steinfeld), de finales de los noventa. Y aunque los textos en que están basadas son de procedencia muy diversa, desde el punto de vista temático existe un claro denominador común. En ambas se trata de la relación entre el individuo y el colectivo, el gran tema de Friedrich Cerha a lo largo de toda su vida, desde que, en los tiempos más oscuros de la historia del territorio de lengua alemana, a aquel muchacho trataran de inocularle la idea de que el individuo no es nada mientras que el pueblo lo es todo. Los protagonistas de las tres óperas, cada cual en su contexto, se hallan en conflicto con la sociedad que los rodea y sus respectivas normas: Baal por su desmesurada sed de disfrute de los sentidos; el flautista por su don, que lo convierte de salvador en víctima y de víctima en vengador; el gigante por su tamaño, que lo estigmatiza automáticamente como marginado. Pero también en el plano estructural y mucho más allá de las óperas vemos que la reflexión sobre la relación entre el individuo y la

masa abre el camino a más de una solución compositiva inusual para muchos, y eso se da hasta el nivel más profundo de la elaboración musical: para Friedrich Cerha, vida y obra están estrecha y directamente ligadas siempre. Esto es muy patente en los numerosos conciertos para instrumentos, entre los que se encuentra el asombroso *Concierto para percusión y orquesta* de 2008, una obra de una vitalidad y una sensualidad sin par –casi podríamos calificar la obra de “travesura”... teniendo en cuenta que su creador ya había cumplido los ochenta y dos años–. Existe una versión fabulosa con Martin Grubinger y la Filarmónica de Viena dirigida por Peter Eötvös en el sello Kairos, que siempre ha hecho mucho por Cerha. Como en tantas otras, en esta partitura se nos revela una forma muy personal de empatía, una gran fuerza para hacer suyas las cosas, en este caso las posibilidades expresivas de la percusión, recogidas en un gran caleidoscopio de brillantes colores e infinitas formas que se mueve casi con vida propia. Y todo ello sobre la base de una estructura perfectamente trabajada y sólida: el compositor dice haberse inspirado en un cuadro mágico. De pasada, en el comentario de la obra, menciona que, al final, la obra retoma el principio pero a modo de espejo, o sea, en forma retrogradada. ¿Quién, si no Cerha, es capaz de rendir un homenaje tan auténtico y tan personal a la Segunda Escuela de Viena? Para él es una patria estética a la que se ha mantenido fiel desde el principio hasta hoy y a través de todas las corrientes, eso sí: siempre con una personalidad propia inconfundible. Y de nuevo habríamos llegado a nuestras palabras clave: sensualidad e integridad.

El paseo por el florido jardín de la obra de toda una vida toca a su fin; tan sólo hemos podido detenernos en contadas estaciones, pues no ha sido posible más a la vista de la magnitud y pluralidad de estas instalaciones. Una y otra vez atrapaba nuestra mirada un pequeño y encantador elemento: el quiosco de Gertraud Cerha, la esposa, compa-

ñera en la lucha en su condición de instrumentista, exégeta; sin ella, la obra de este artista no sería lo que es. Mi más cordial enhorabuena por este magnífico galardón a mi admirado y querido Friedrich Cerha. A todos ustedes, señoras y señores, muchas gracias por su atención.

PETER HAGMANN

Traducción de Isabel García Adámez

Observaciones analíticas sobre tres obras significativas de Cerha

SABINE TÖFFERL / GERTRAUD CERHA

BENJAMIN DAVIES

WALTER WEIDRINGER

Schlag=40

Schlag=42

Bond

B \uparrow 450 \downarrow 440

Schlag=20

Ob 1 2

Ci Es 1 2

CiB 1 2

Sax Tenor Bass

Tu 2

Ps 1 Ps 2

Schlag 1 KITr 2 KITr 3 4 5 (gitarre) 6 Lion roar 8 Tambor

VII 1.P 2.P

VII 1.P 2. pizz

Br 1.P 2

Br 1.P Br 2.P

Vc 1.P 2

8

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

El entramado de *Exercises**

SABINE TÖFFERL / GERTRAUD CERHA

Friedrich Cerha compuso su ciclo para orquesta *Spiegel* (Espejos) en los años 1960-61. Lo que le ocupó durante el tiempo de pasar a limpio aquellas partituras gigantes, un trabajo que le llevó hasta 1970, sigue mostrando vínculos con lo anterior, pero, en términos generales, conduce a un universo completamente nuevo. En una anotación de su diario del año 1961 leemos: "Hoy he soñado con una música que no era redonda ni estaba satisfecha en su perfección, no era elegante ni de acabado regio, sino bárbara, cruel, angustiosa... aún resuenan en mis oídos las notas del viento metal. Era una música sin orillas..."¹. La "estructura fundamental" de una obra para nueve instrumentos graves, comenzada en 1962, se corresponde con esta idea tanto en la sonoridad como en la estructura: está compuesta de grandes bloques divididos por silencios largos. En parte de los bloques predominan las duraciones largas en todos los instrumentos, seguidas por figuraciones rápidas de notas breves; en los otros, encontramos movimientos veloces, muy nerviosos; en otro, una especie de movimiento serpenteante que avanza muy poco a poco, aunque luego estos tres caracteres están entremezclados. Lo que se mantiene todo

* En el título original hay un juego de palabras que no se puede conservar en la traducción: el término "entramado" es, en alemán: "Netzwerk", el título de su obra (1978-80). Además, remite a la obra teórica de Cerha citada en la nota siguiente (N. de la T).

¹ Todas las citas son de Friedrich Cerha. Mientras no se indique lo contrario están tomadas del artículo: CERHA, F.: "Zu Exercises und Netzwerk", en: *Schriften. Ein Netzwerk*, Wien, 2001, Verlag Lafite, págs. 74-85.

el tiempo son los largos silencios, siempre de igual duración, lo cual contribuye a dar una sensación de estatismo y de “música sin orillas”.

En cuanto a las relaciones entre las alturas no hay gradientes armónicos que produzcan tensión, sino que se escuchan intervalos justos una y otra vez: octavas, cuartas y quintas, ocasionalmente aun sorprende alguna tríada. Cerha comenta al respecto: “Tras mi extensa labor con estructuras de grandes masas sonoras, cuyas posibilidades he explorado a fondo en *Mouvements*, *Fasce* y *Spiegel* y a las que también me he enfrentado a menudo en calidad de director, siento un gran anhelo de trabajar con combinaciones de elementos que se escuchen con claridad, con determinadas combinaciones de intervalos y de motivos melódicos, armónicos y rítmicos. Desde el principio fueron esenciales para mí en la creación de *Exercises*”².

La experiencia formal de la nueva obra viene determinada por una subdivisión en acontecimientos siguiendo una estructuración en bloques regulares. Como fuente de inspiración, Cerha remite a las indicaciones obligadas de la obra aleatoria de Cornelius Cardew *Otoño 60* para 7 instrumentos, interpretada por él en varias ocasiones en 1961. Los resultados de este trabajo, recogidos en sus *Fantasien nach Cardews Herbst 60* (de 1962) son precursores de esta “estructura fundamental” (“Ursatz”) de *Exercises*³.

A diferencia de los *Mouvements* (1959), donde cada una de las tres piezas conserva un mismo carácter todo el tiempo aunque su material

² CERHA, F.: op. cit., pág. 231.

³ En una anotación de la época en que compuso esta “estructura fundamental” Cerha describe una experiencia extramusical que sin duda influyó mucho en su concepción de la forma: recorrer una zona de edificios en construcción con muchos espacios casi iguales, todavía a medio hacer pero en los que ya se perciben las características de un espacio concreto y en los que logramos apreciar el cambio cuando nos movemos hacia el siguiente espacio, donde todo es muy similar y tenemos la sensación de que “el tiempo se ha detenido (de nuevo)”.

de base sea heterogéneo y donde, en la sucesión, puede apreciarse cómo tiene lugar una especie de proceso, en esta otra obra todos los bloques elaboran el mismo material y las variantes de los tres caracteres en movimiento no repercuten en la impresión del conjunto, en su característico efecto de estatismo. Más adelante, en 1963, podemos leer en las anotaciones de Cerha: "tengo en mente un movimiento que surge a partir de la transformación del anterior para convertirse justo en su contrario en términos de carácter; lo que habíamos llamado movimientos serpenteantes se comprimen de tal manera que se tornan golpes simultáneos. Pero al igual que en la naturaleza, la transformación no se produce con regularidad absoluta. De cuando en cuando, una nota se escucha anticipadamente, otras con retraso. Los largos silencios se mantienen. Entre golpe y golpe se hacen muy largos. Es de suma importancia que su duración sea siempre la misma. De no ser así, la expectación crearía tensión. El movimiento tiene que avanzar como una especie de gran rodillo inalterable hacia un vacío en que no existe el tiempo...". Este movimiento recibió el título de *Versuch eines Requiems* (Tentativa de réquiem), y con ello quería aludir a que el carácter de réquiem no es algo "que se le pueda conferir a una música desde fuera" sino que parece brotar de la propia organización del material.

En contraposición con este título de connotaciones históricas, para los dos movimientos terminados en 1963 y estrenados en el Museo del siglo XX, Cerha elige un título tan sobrio como *Exercises* (Ejercicios), queriendo subrayar "la idea de factura, de lo que se hace en un taller"⁴. Es consciente de que se adentra y quiere seguir adentrándose en un terreno nuevo para él.

⁴ El título de *Exercises for Nine* es posterior.

20

(11) V Aria I

Sehr ruhig, Singstimme führt immer (Stimmen wechseln und klingeln)

bar | 1: *p* a — *gö-be-dö* — *m-* — *a-nig*

pp *sub pp* *sub pp*

Afif *pp*

Bassett *pp*

Hörn

Schlag

Musikant

Schlag

Gedankt

Stellen

Song

Instrument

Pf

Hörfe

Vc

Solo

Cb

Solo

Solo

← 8" → 9" →

Aria I

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

Un siguiente movimiento, comenzado aún en 1963, queda sin terminar tras ser retomado dos veces, puesto que en su condición de tercer “monolito” no crearía ese efecto de “tríada” que tanto admira el compositor en una escultura homónima de Rudolf Belling: en ella se da precisamente ese tipo de relación formal fácil de reconocer que el compositor persigue desde el inicio.

Es el análisis del trabajo ya hecho lo que, en 1964, permite a Cerha ver con claridad ciertas relaciones potenciales entre su acervo de frecuencias, en el que desempeñan un papel especial las cifras 9 y 57, y una estructura de campos temporales que le ofrece una base material sólida y, al mismo tiempo, ofrece posibilidades para decidir libremente a nivel individual. A partir de la “estructura fundamental”, en un nuevo movimiento para nueve vientos desarrolla, ahora conscientemente, una serie de grupos en los que no se dan acumulaciones de consonancias o disonancias, de modo que se mantiene un nivel de tensión bajo y, por lo tanto, se percibe la importancia de los intervalos justos y las tríadas. Cerha considera –ya en este momento relativamente temprano de la historia de la música contemporánea– que el afán de evitar estos elementos por principio es “agresivo y manierista”, lo cual no necesariamente guarda relación con ciertas “tendencias a la restauración en el terreno del pensamiento y la concepción de la música”.

Al contrario que el movimiento únicamente compuesto por golpes, aquí sólo encontramos valores largos y, en lugar de los silencios, acordes tenidos. Con ello, y en conexión con el cambio en la densidad de la textura, el peso reposa ahora claramente sobre los sucesos del plano armónico, y Cerha titula este movimiento *Versuch eines Requiems II* (Tentativa de réquiem II); ahora bien, todavía no ve del todo clara la manera de integrarlo en el conjunto del proyecto.

Del año 1966 datan también extensos comentarios sobre una serie de observaciones sobre los más diversos campos: todos ellos giran en

torno a una problemática que ocupa a Cerha desde *Spiegel*: en una página de una partitura encontramos una referencia a la Teoría de Sistemas del cibernetico Norbert Wiener que alude a posibles relaciones entre el orden y la entropía dentro de un sistema estructurado en diversos subsistemas⁵. Ya entonces, Cerha se planteaba la posibilidad de considerar una pieza musical como uno de esos sistemas en los que bien se produce la irrupción de un elemento perturbador –o causante de entropía– que es rechazado o absorbido, bien ciertos trastornos considerables que requieren y conducen a un reequilibrio del conjunto de la forma. Luego, sus observaciones se extienden al mismo tipo de procesos pero en ámbitos sociales, humanos y biológicos⁶. Y de nuevo aparece Norbert Wiener, que entiende el concepto de organización como interacción de partes estructuradas según criterios distintos donde “fijar determinadas categorías del sistema deja abierta la posibilidad de modificar otras”. Cerha afirma: “No me interesan la obra de arte perfecta, el funcionamiento impecable, el desarrollo de un sistema a prueba de todo, sino la formación de organismos en disposición de asimilar condiciones alteradas y de integrar los cambios en nuevas formas de orden”.

Es evidente que la perspectiva de hallar la manera de aceptar los estados de entropía en calidad de elementos heterogéneos de la estructura, o de buscar tales estados a propósito para integrarlos en el organismo musical, alimenta muchísimo la inspiración del composi-

⁵ CERHA, F.: op. cit., pág. 227.

⁶ Sus observaciones abarcan desde cómo las necesidades de los peatones crean nuevos caminos arquitectónicos no planificados hasta la función del homeostato de W. R. Ashby, en el que una serie de circuitos magnéticos reaccionan ante un estado de entropía y restituyen la estabilidad del sistema, pasando por la “entropía o desorden” del organismo debido a la enfermedad o la esencia de la “curación” o “mejoría”. En relación con las plantas que le rodean, Cerha estudia el hecho de que los efectos del clima y del entorno –es decir, del sistema de reglas del que dependen– puede conducir a que especies no emparentadas desarrollen formas de semejanza y, a la inversa, especies emparentadas comiencen a diferenciarse de un modo sustancial.

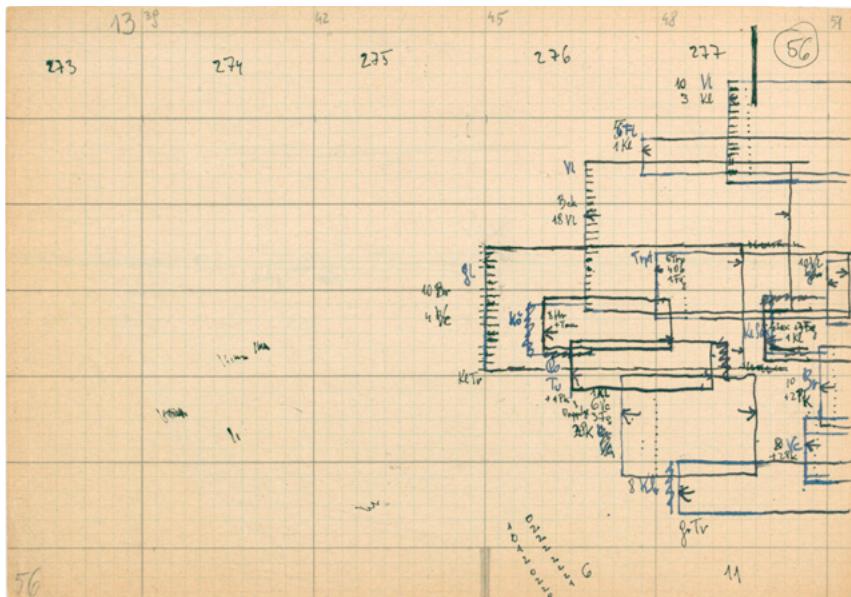
tor. En poco tiempo, el proyecto adquiere unas dimensiones notablemente mayores y surgen partes nuevas que, a su vez, abren más nuevas posibilidades.

Entre las piezas compuestas entre 1964 y 1966 encontramos también un *Aria para barítono y ensemble*. No es posible fecharla con exactitud a la vista del material con que contamos. Cabe dar por cierto que Cerha pasó largo tiempo sopesando la idea de incorporar al conjunto del proyecto una voz que canta. Nos da ciertas pistas el hecho de que eligiera 57 fonemas del alfabeto fonético internacional para crear el “lenguaje artificial” que deseaba utilizar desde un principio: en analogía con las 57 alturas que determina y aplica rigurosamente desde 1964, esos 57 fonemas, mediante formas de organización desarrolladas en la época, deben cimentar un conjunto de parámetros de construcción⁷. A partir de los 57 elementos, se forman grupos de fonemas y sonidos que se acumulan en ciertos puntos de cristalización dentro del pasaje. Siempre hay un grupo reconocible, aunque se produzcan variaciones. Las uniones entre los grupos son relativamente flexibles y se observa en ellas un tratamiento del material más libre, aunque el carácter de base no se pierde. Es probable que, tras haber concentrado tanto sus intereses en el plano armónico en *Versuch eines Requiems II*, se adueñara de él un fuerte anhelo de buscar lo melódico en el terreno vocal⁸.

No es posible tampoco comprobar en qué medida –y si es que siquiera fue el caso– pudo haberle inspirado a utilizar el alfabeto fonético el hecho de conocer bien *Aventures* de Ligeti, cuya segunda parte, *Nou-*

⁷ El alfabeto fonético y otras posibilidades de sistematización lingüística le eran bien conocidas desde sus estudios universitarios de Filología Germánica. A principios de los años cincuenta, estudió de cerca los textos dadaistas y los poemas fonéticos de su amigo Gerhard Rühm, cuyo tratamiento de los fonemas, lúdico hasta lo desvergonzado, nunca llegó a suscribir. No se sabe con exactitud cuándo conoció las *Aventures* de Ligeti; en cualquier caso, le gustó mucho el rigor con que el húngaro trabaja sobre el carácter de los fonemas encerrado en cada signo.

⁸ “Conversación con Friedrich Cerha” del 8.12.2012



Esbozo de *Fasce*

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

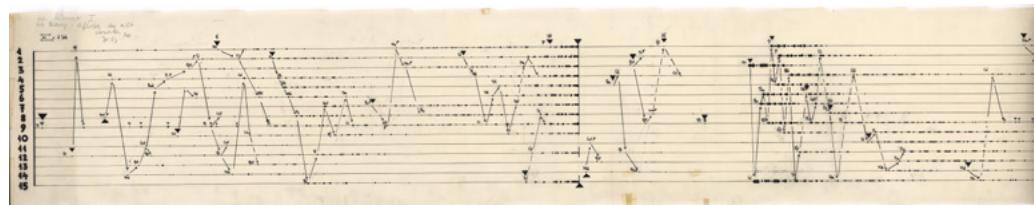
velles Aventures, estrenó el propio Cerha en 1965; sea como fuere, la intención formal del compositor, así como el resultado, son distintos por completo.

Mientras que Ligeti en *Aventures* elabora expresiones muy sencillas pero de un modo sumamente artificial, a modo de caleidoscopio, el *Aria /* de Cerha guarda una relación estructural con las partes instrumentales y no posee contenido semántico alguno pero transmite siempre un carácter determinado. En cualquier caso, lo melódico y la expresión que resultan de la música guardan una mayor relación con respecto a la tradición musical que con respecto a las “rupturas del tabú” en el plano armónico-melódico que encontramos en las partes anteriores⁹.

⁹ En el caso de Cerha, esta vuelta a determinadas cualidades de la tradición ha de entenderse mucho más en el sentido de "recuperar" que de "retomar" la tradición. Y esto se produce, por tanto, de una forma distinta y también mucho antes que en los jóvenes compositores (Rihm, Bose, Trojahn, etc.), a quienes, a partir de –más o menos– 1978, se designa como representantes de la "Nueva Subjetividad" o "Nueva Sencillez".

A finales de 1966, Cerha considera en principio “terminados” los *Exercises*, que para entonces constan de once movimientos. Sin embargo, su afán de crear en este organismo una densa red de relaciones convincente y sin fisuras trae consigo un nuevo cambio de importantes consecuencias en 1967: a estas alturas, aquella larga “estructura fundamental” del comienzo de la obra, con sus múltiples niveles y su combinación de tres tipos de movimiento, había quedado convertida en un cuerpo extraño. Así pues, Cerha resumió cada una de dichas formas de movimiento en una “Estructura o parte principal” numerada con una cifra romana. Al mismo tiempo, inventó dos breves pasajes vocales que después llamó “regresos” porque remiten claramente a determinados modelos históricos. Con aparente inmediatez, irrumpen en el acontecimiento musical, dando la sensación de transformar el carácter del movimiento en las respectivas “partes principales” que les siguen. Así, la figuración nerviosa y casi mecánica del primero de estos regresos vocales transforma el carácter estático y calmado de la “parte principal I” en los erráticos y zigzageantes movimientos de la “estructura fundamental”, ahora “parte principal II”, mientras que el segundo “regreso”, de amplia y casi exagerada gestualidad, da pie a los movimientos ondulantes en el registro grave de la “parte principal III”. Lo que destaca así es el efecto inmediato –y creado con plena conciencia– que determinadas formas estructurales de carácter muy definido tienen sobre otras muy alejadas de ellas dentro del sistema.

Dentro del mecanismo general, encontramos otros “regresos” que se convierten para Cerha en puntos de retorno a formulaciones más sencillas del material de base. Éste ha ido en aumento. Al barítono se suma un recitador, y se introduce una segunda aria detrás de la primera. Al movimiento VIII A, con el que Cerha quería llenar un hueco en la red de relaciones, se le añade un IV B al que confiere la misma función en el punto análogo de la primera parte de la obra. Vemos

Esbozo de *Mouvements*

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

cómo, en efecto, el complejo de los *Exercises* no sólo se creó muy poco a poco, sino que sus partes –como dice el propio compositor– van ordenándose en complejas simetrías “en torno a un centro”¹⁰. En la fase final de la composición se añaden una “exposición” al inicio y un “epílogo” al final.

El estreno de la versión de concierto de *Exercises para barítono, recitador y ensemble* tuvo lugar el 26 de marzo en Viena. Para entonces, ya estaba también muy perfilada una versión escénica. Sobre su creación escribe Cerha: “Al componer *Exercises*, no dejaba de ver imágenes relacionadas con los respectivos movimientos¹¹. Ya iba pensando en hacer una obra de teatro o una película sobre la misma estructura de la obra musical... Pero mientras lo perseguía y trabajaba, esta versión escénica salió sola, por así decirlo”¹².

La perspectiva de realizar la versión escénica de su obra incitó a Cerha, en 1978, a retomar el trabajo sobre *Exercises*, la que consi-

¹⁰ Con frecuencia, la asociación de la obra de Friedrich Cerha con la de Alban Berg se queda muy en la superficie. Incluso entre los especialistas, no se llega a tomar conciencia de que una parte sustancial de su trabajo sobre el Tercer Acto de *Lulu* coincide temporalmente con la composición de *Exercises*. Aunque no al hablar de esta obra, el compositor ha comentado en varias ocasiones cuánto admira las complejas relaciones en torno a un eje central de simetría que se encuentran en Alban Berg.

¹¹ En algunos de ellos, también hallan continuidad ciertos elementos de la versión escénica de *Spiegel*. Véase el manuscrito del Archiv der Zeitgenossen, Donau-Universität Krems.

¹² Sin duda, ya había llegado a este punto cuando compuso el primer “regreso” y, a partir de entonces, las ideas escénicas determinan en parte las decisiones musicales. Véase la “Conversación con Friedrich Cerha” del 8.12.2012.

dera una de las obras más importantes de su trayectoria, aparte de una obra de relevancia en tanto es paradigma del estilo de composición contemporáneo¹³. En cuanto a la música, apenas cambia nada de la versión de concierto¹⁴; sobre todo, se amplían algunas partes, aunque ahora la situación es justo lo contrario de antes y son principalmente las ideas escénicas las que motivan los cambios. Junto a la introducción de una soprano de coloratura que, en actitud ensoñada, interpreta sus vocalizaciones en un contexto que parece ignorar su intervención, Cerha eleva el número de recitadores a cinco y elige sus combinaciones de fonemas de manera que surgen alusiones a lenguas reales: ruso, checo, yiddish, chino y “americano”. El sentido de estos “dialectos” no sólo es diferenciar a los distintos recitadores, otorgándoles una identidad propia, sino que cada una de las figuras realmente representa a determinadas naciones o culturas. Música y lenguaje fraguan el carácter de base de la escena¹⁵, si bien es la acción escénica la que le confiere su verdadero significado. Friedrich Cerha quería crear una “obra de arte total”, en la que todos los recursos teatrales contribuyesen a hacer patente su sentido¹⁶.

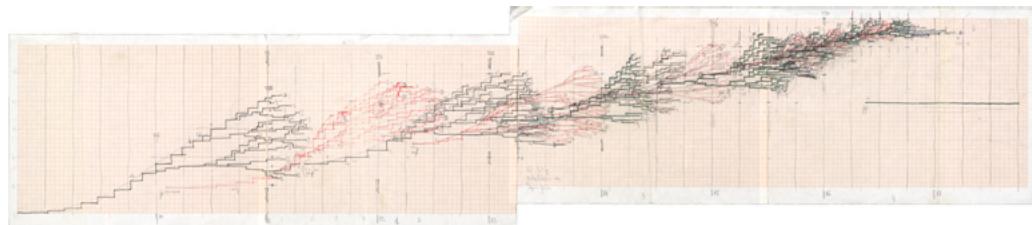
El estreno de la obra escénica *Netzwerk*, nacida de *Exercises*, tuvo lugar durante las Wiener Festwochen de 1981, el 31 de mayo. Desde el punto de vista del compositor, no es una ópera sino “una especie de Teatro del mundo, un escenario donde el hombre representa a todo el género

¹³ Ver nota 9.

¹⁴ El movimiento IV B de *Exercises* es reelaborado en *Netzwerk* como una especie de “bisagra” en la que –de acuerdo con las exigencias de la escena– Cerha introduce movimientos serpenteantes que recuerdan a la idea de base de *Spiegel I*.

¹⁵ Por ejemplo, en una “protesta” predominan las figuraciones repetidas a modo de ostinato, las texturas muy densas y los sonidos brillantes o las consonantes marcadas; en una “conversación agradable y educada”, movimientos lentos en *glissando* sobre fonemas alargados.

¹⁶ Más al respecto en: TOEFFERL, S.: “Im Netzwerk der Bedeutungen. Zur Sprache in Friedrich Cerhas Welttheater *Netzwerk*”, en: Gensch, Gerhard/ Henke, Matthias: *Mechanismen der Macht, Friedrich Cerha und sein musikdramatisches Werk*, Innsbruck: Studien Verlag (en prensa).

Esbozos de *Monumentum*

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

humano”¹⁷. El centro de atención no es el desarrollo de un destino individual, sino lo humano en un sentido general. Con un doble escenario que lo emparenta con el teatro jesuítico¹⁸, en *Netzwerk* se crea, pues, una óptica doble: por un lado, se presentan las formas de comportamiento del “ser humano masa”; por otro, algunas esferas individuales tipificadas; aquí no se llama la atención sobre grandes órdenes ni ideologías sino que se presenta a “la criatura pequeña con sus vanidades y necesidades animales”¹⁹. La trama general pone de manifiesto las relaciones entre ambos niveles. “El planteamiento de base, al que se vuelve una y otra vez, es la relación entre la vida, que aspira a desarrollarse, y el orden, cuyo fin es mantenerse”²⁰. Cerha considera que esta dialéctica posee una dinámica propia: los seres humanos crean formas de orden, pero al mismo tiempo están expuestos a ellas; sobre estas formas se fundan y establecen el poder y los estados. De ello surge un conflicto: “La humanidad tiene que plegarse a ellas [a las estructuras del poder y la autoridad]... y al mismo tiempo es la humanidad misma quien las crea”²¹.

¹⁷ CERHA, F.: op. cit., pág. 236.

¹⁸ Cerha conocía el teatro jesuítico español, en el que se contraponen un acontecimiento en el cielo y otro en la tierra, de sus estudios de Filología.

¹⁹ En la música, estos últimos pasajes se corresponden con los “regresos”, que también remiten a formas de organización menores.

²⁰ CERHA, F.: op. cit., pág. 236.

²¹ CERHA, F.: op. cit., pág. 236.

La comparación de las partituras de *Exercises* y *Netzwerk* hace patente que los cambios en la música afectan a una parte relativamente reducida de la obra; la comparación de los libretos de ambas muestra hasta qué punto las respectivas concepciones escénicas son idénticas y en qué se diferencian. En el fondo, podemos decir que, ya en 1968, en el libreto para *Exercises*, el compositor lleva a efecto la idea de un “Teatro del mundo” sobre la que reflexiona desde *Spiegel*²². En la fase final de su trabajo en *Exercises*, los procesos musicales y escénicos se convierten para él “más y más en la imagen de un sistema en forma de red”. El título definitivo de la obra no lo eligió hasta 1980, para la versión final. El concepto de “Netzwerk” –entramado– todavía no se extiende a todos los campos en los que hoy constituye un problema consciente o una palabra clave.

En 1968, Cerha aún consideraba muy acertado el título de *Exercises*. Así lo corroboran sus palabras: “Los *Ejercicios* son lo que su propio nombre indica; su resultado es, sobre todo, experiencia”²³. Tal experiencia traerá consigo ese gran tejido formado por distintas estructuras musicales unidas sin costuras que encontramos en *Baal*.

SABINE TÖFFERL / GERTRAUD CERHA

Traducción de Isabel García Adámez

²² El libreto correspondiente a *Exercises* no está publicado; se conserva, al igual que el *Szenischer Entwurf zu Spiegel* (Boceto escénico de *Spiegel*) en el Archiv der Zeitgenossen de la Donau-Universität de Krems.

²³ CERHA, F.: op. cit., pág. 235.



Dirigiendo "die Reihe", Schubertsaal,
Wiener Konzerthaus, 1959

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

Friedrich Cerha, Baal-Gesänge (Nr 9, *Von Sonne krank*; y Nr 10, *Baal's Tod*)

BENJAMIN DAVIES

Brecht escribió su *Baal* en 1918, con apenas veinte años. Era su primera obra dramática, y nació como secuela de un trabajo para la clase de Artes Dramáticas en la Universidad de Múnich, en el cual criticó duramente la obra *Die Einsamer* de Hans Johst (basada en la vida y muerte del poeta Christian Grabbe). El profesor, Arthur Kutscher (biógrafo de Wederkind) le retó a hacer algo mejor, y Brecht respondió con *Baal*. A pesar de lo anecdótico de las circunstancias de su creación, de las evidentes influencias (sobre todo Büchner, cuyo *Woyzeck* de 1836, pero sólo estrenado en 1913, dejó huella en una generación entera de escritores alemanes) y de su casi nula presencia en los teatros durante décadas, la obra fascina por su combinación de un denso lenguaje poético con la máxima degradación física y moral de sus personajes. Fue fascinante, incluso, a su creador: a lo largo de su vida Brecht revisitó la obra, realizando seis versiones, algunas parecidas entre ellas pero otras radicalmente transformadas en contenido y estilo. Parece que, a medida que avanzaban las teorías de Brecht sobre el arte dramático y su rol en la política revolucionaria, le hubiera gustado repudiar “*der böse Baal der asoziale*”, o por lo menos rehabilitarlo; pero su creación se resistió a ello. La última versión, de 1953, prácticamente recupera las primeras: solo hay algunos detalles cambiados en la primera y la última escena.

(Reggae) ♩ = 160

747

Von Son - ne krank und

mf

750

ganz von Re - gen zer - fres - sen,

ge - raub - ten

753

Lor - beer im zer - rauf - ten Haar,

Hat er sei - ne gan - ze Ju - gend

Cerha descubrió la obra en 1948, y enseguida vislumbró sus posibilidades operísticas. No obstante, los treinta años entre 1918 y 1948 representan la hecatombe del humanismo, de casi cualquier posibilidad de un optimismo responsable, y las opciones para una continuidad con la cultura del pasado parecían casi inexistentes. La ópera *Dantons Tod* de Gottfried von Einem, estrenada en 1947, fue un intento, pero sus soluciones formales y estéticas parecían huir de una confrontación con la realidad histórica. Consecuentemente, Cerha empezó su vida como compositor estableciendo unas bases fundamentales y abstractas, como pone en evidencia un título como *Espressioni fondamentali* (1957). La búsqueda de una cierta simplicidad, pero no en el sentido promulgado en el mundo soviético o en la *Gebrauchtmusik*, lo impulsó a investigar el sonido en el sentido plástico, sin dinámica teleológica, utilizando técnicas basadas en planos de sonido (*Klangflächenkomposition*). Con *Spiegel I-VII* (1960-61) logró lo que para él era “un mundo sonoro libre de toda formulación tradicional”. A la vez, a raíz de un contacto con el trabajo de Norbert Wiener sobre redes de sistemas e interferencias entre ellas, introdujo concepciones muy precisas de desarrollo, basadas en el movimiento del sonido y en procesos dinámicos. Llegó a destilar un procedimiento formal de las reflexiones: las capas de elementos musicales “se influyen, se oponen... se extinguen unas a otras –son procesos que el sistema controlador intenta armonizar para restaurar el equilibrio–”. Cerha ha llegado aquí a la expresión en términos formales de lo que para él es el gran tema moral y político de nuestro momento histórico: en sus palabras, “¿cómo puede existir el individuo en un mundo en el cual domina el gobierno a través de mecanismos burocráticos? ¿Qué posibilidad tiene el individuo de crear un espacio en el cual realizarse, y qué derecho tiene la sociedad a exigir conformidad y subordinación?”. Esta será su preocupación durante los próximos veinte años en una serie de obras enmarcadas entre dos realizaciones de una misma idea: *Exercises* (1962-67, para barítono, narra-

dor y orquesta de cámara), y su expansión exponencial en *Netzwerk* (1978-80, que dobla al original en duración, y añade una soprano coloratura, bailarines y mimos, y cuatro narradores más). Cerha terminó esta última, cuyo título se refiere a las “redes” de orden y convención que construye el ser humano en su desamparo existencial y social, y de las cuales fácilmente acaba prisionero, justo después de componer *Baal*. Las dos obras son complementarias en cuanto a forma y relación con la tradición escénica, pero las une una misma concepción de la condición humana.

Que Cerha llegara a encapsular su pensamiento político y ético primero en la forma, y solo después de manera explícita en el contenido extra-musical, le alinea con Adorno en el debate que éste mantuvo con Lukács sobre cómo un artista debe realizar su compromiso político y social: si su obra ha de ser coherente consigo mismo, o con la sociedad. La pregunta que los dividía era hasta qué punto el arte de vanguardia fue capaz de liberar energías emancipadoras, o si, por el contrario, solo conseguía distraer con su falta de historicismo y sus pretensiones pseudo-metafísicas. Adorno también discrepó con Walter Benjamin sobre Brecht, negando que el Teatro Épico de Brecht fuese progresista tanto en forma como en contenido, y dudando por lo tanto de su eficacia para cambiar o, cuanto menos, concienciar sobre relaciones de poder en el capitalismo tardío. Más específicamente, quiso distanciarse de las ideas de Brecht sobre la música, según las cuales el potencial para emancipación política de la música se halla en su contenido y no en su forma. No obstante, compartía con Brecht una actitud anti-realista en el arte, insistiendo en la importancia de desenmascarar la parcialidad de las realidades ficticiamente creadas, y de dejar a la vista cómo los medios técnicos de representación se interponen entre espectador y texto, interviniendo activamente en las percepciones. Para Brecht, esto se consigue a través del *Verfremdungseffekt*, en el cual la música tiene un papel importante: interrumpe

la acción, ofrece un nuevo punto de vista sobre lo que está pasando, y retrata las emociones de una manera claramente estilizada. Ofrece además la posibilidad de glosas irónicas sobre la trama, indicando momentos de sentimentalidad u otras respuestas faltas de reflexión racional. Los colaboradores de Brecht –Weill, Eisler, Dessau, Hindemith– desarrollaron de forma independiente un sonido para este fin, empleando una amplia gama de influencias (música popular, jazz, elementos folclóricos, motivos clásicos) pero siempre manteniendo la diversidad de orígenes en primer plano. Cerha, desde su encrucijada histórica, llegó a conclusiones y medios comparables: se percató de que, para desarrollar las características emergentes en su música de “trasparencia y relaciones sensiblemente manejables entre elementos claramente formulados”, tendría que asumir un acercamiento a estructuras musicales tradicionales y, además, dejar atrás el “mundo sonoro purista” de *Spiegel* para abrir su discurso a elementos heterogéneos, tratando la convergencia e integración de diferentes estilos. Inaugurada en *Exercises*, y continuada en obras emblemáticas como *Curriculum* (1972–73) o el *Doble concierto para violín y chelo* (1975–76), la práctica llega a su apogeo en *Netzwerk* (14 de los 44 movimientos de la obra tienen como título genérico *Regresse*, reversiones) y sobre todo en *Baal*, en el cual lenguajes y formas musicales muy diversas se encuentran entrelazadas en una textura continua.

El *Baal* de Brecht se escribió para refutar cierta invocación expresionista de la Humanidad con mayúscula. En *Die Einsamer*, la progresiva degradación física (*Menschenuntergang*) de Grabbe queda compensada por el movimiento contrario en su estado espiritual. La vida y muerte de Baal, en cambio, transcurren radicalmente en el plano físico: la realidad se agota con el cuerpo y sus apetitos. En esto reside lo fundacional de esta obra para Brecht: marca el punto cero en la aniquilación de la metafísica, desde el cual se puede plantear la posi-

ARTÍCULOS

803 $\text{♩} = 58$

weich

Es ist

ppp (doblajes en cinco octavas omitidos)

ppp

rit.

schön im Dun - keln. Mit dem Cham - pag - ner im Leib, und mit Heim - weh oh-ne Er -

$\text{♩} = 44$

$\text{♩} = 160$

in - ner - ung.

morendo

mf

f

bilidad de construir una nueva sociedad con la ayuda del Teatro Épico y de las *Lehrstücke*. Por eso, cuando Adorno intenta reformular el imperativo categórico de Kant en su *Dialéctica negativa*, se acuerda de una frase de Brecht, hablando del "impulso somático de solidaridad con *cuerpos atormentables*". He aquí la gran diferencia en términos de perspectiva histórica entre Brecht y Cerha. Brecht, a partir de 1918, fue testigo de la política ejercida directamente por los obreros: con la monarquía abolida y el gobierno en Weimar aislado, el futuro parecía forjarse en el Soviet de Múnich y el *Spartakusaufstand*, y a pesar de la derrota de estas tentativas, el optimismo parecía tener fundamento. Cerha, en cambio, se expresa claramente al respecto: "carezco de la capacidad para las ilusiones optimistas". No obstante, "sin lograr engañarme sobre la absurdidad del desamparo, la confusión y el auto-encarcelamiento en la red de sistemas del ser humano, soy igualmente incapaz de la resignación". Si Cerha, en algunos sentidos, hace de *Baal* precisamente aquello que Brecht quiso parodiar, es porque, refutados el optimismo y la praxis de Brecht, solo queda volver a *der böse Baal* y replantear alternativas. Según Lothar Knessl, Cerha percibe algo paradigmático en *Baal*, ya que la sociedad ordenada ofrece modos de vida sumamente sensatos, que el verdadero individuo tiene que rechazar. *Baal* sería, con todos sus excesos, ejemplar en su empeño: su motivación, dice Cerha, es "el deseo humano... de la felicidad; la búsqueda de 'un lugar mejor'".

Aquí la alusión es a la penúltima estrofa de *Vom Sonne krank*, (de la escena 21), también conocida como "Balada de los aventureros", que Baal canta a su compañero y tal vez amante Ekart, a quien acaba asesinando poco después por motivos no muy explícitos. Ekart –en algunas versiones introducido por Brecht como un compositor, opción también escogida por Cerha– dice sentirse identificado en la canción, pero el público seguramente piensa en Baal:

*Er aber sucht noch in absynthenen Meeren,
Wenn ihn schon seine Mutter vergißt,
grinnsend und fluchend und zuweilen nicht ohne Zähren,
Immer das Land wo es besser zu leben ist¹.*

Formalmente, parte de la atracción de *Baal* como libreto operístico consistía seguramente en las baladas y poemas que el protagonista canta o recita acompañado por su guitarra (Brecht incluso compuso música para ellas). Relatan historias completas por sí mismas, pero además ofrecen comentarios e interpretaciones de la acción y de su personaje central, a la vez que invitan a todo tipo de alusión estilística en el tratamiento musical. Al confeccionar su libreto, Cerha incluyó casi todas las canciones de las varias versiones de Brecht. De mucha importancia en su interpretación son las primeras dos (de las versiones de 1926 y 1918, respectivamente). *Ichthyosaurus Parabel* habla del dinosaurio que no subió al arca de Noé porque no se creía los rumores alarmistas del diluvio: "Era universalmente impopular cuando se ahogó". Baal declara que en una situación similar, probablemente él tampoco subiría a bordo. *Legende der Dirne Evelyn Roe* narra la desgracia de una joven que se prostituía con la tripulación de un barco para que se la llevaran a la Santa Tierra (*Ich muß zu Jesus Christ*), pero a la que denegaron, una vez muerta, entrada tanto al cielo como al infierno, y que ahora pasa la eternidad vagando tristemente entre los vientos y las estrellas: "*da ging sie durch Wind und durch Sternenraum und wanderte immerzu*". El paralelismo se hace patente en las

¹ Él, sin embargo, todavía busca en mares de absenta,
si bien su madre ya le olvida,
sonriendo y maldiciendo y a veces no sin lágrimas,
siempre, el país donde se viva mejor.

palabras cantadas por Baal al morirse: *Wind... Laub... Sterne....* Estas baladas conforman la estructura de *Baal Gesänge* (1981; estrenado en Hamburgo, 1982). Las diez canciones, cada una con su característica instrumentación, están separadas a la vez que enlazadas por secciones orquestales que desarrollan el material de la canción, desvisiéndolo progresivamente de sus rastros estilísticos y combinándolo contrapuntísticamente con otros temas.

Von Sonne krank es el penúltimo de los *Baal Gesänge*, y es el único del ciclo donde Cerha especifica el género parodiado, en este caso el reggae. Quizás sea mejor pensar en un homenaje, puesto que el reggae es propiamente dicho más un movimiento de protesta o reivindicación en continua evolución, que un estilo establecido. Tal vez por ello, la música de Cerha parece sostenerse sobre otras bases también. La figura 1 muestra los elementos principales, y la manera como Cerha desestabiliza creativamente los tópicos: un “walking bass” a negras (Cerha incluye un bajo eléctrico) topa con compases irregulares (3/8 añadido); los acordes en los metales (con sordina “cup”) alternan entre el segundo y tercer tiempo (el bajo suele hacer pausa); un acordeón, timbre ajeno a los contextos aludidos, pero de obvias connotaciones populares, anticipa cada dos compases las notas más agudas del acorde de los metales, y añade otra; el bombo marca la pulsación; un platillo dibuja cada dos compases un ritmo con claros acentos *swing*; y el charles puntea los acordes en los metales, los cuales están cuidadosamente escogidos y distribuidos para evocar armonías jazzísticas. La línea vocal, casi toda sílábica (como en la gran mayoría de la obra) y que evita notas largas, es bastante fragmentada al principio (frases de cinco a siete notas) pero va cogiendo más continuidad a la vez que mayor cohesión rítmica con la orquesta. En los compases 754-55 uno de los leitmotiv principales de la obra sustenta el texto que habla de los sueños ol-

cuartas superpuestas

punto de retrogradación
rítmica

951 Cuerda divisi, tremolo

ff

955

vidados de la juventud. Unos compases más tarde, sin cambios en la textura, la música introduce un *diminuendo* generalizado, hasta desvanecerse al final de la estrofa. En este punto entra la cuerda con dos acordes en el registro grave, el segundo con pausa como si introdujera un seco recitativo, y efectivamente aquí el cantante hace un paréntesis en la balada para disculparse por la calidad de su voz, marcando el contraste entre la fantasía pseudo-heroica que evoca la canción y la sórdida realidad que vive el personaje. La dicotomía se disuelve poco a poco por la acción de la cuerda, que en cada estrofa (hay cuatro) va adelantando sus entradas para acabar transformando los acordes de los metales en un coral suave.

En la tercera estrofa se repite la última línea (la que cita Cerha como la esencia de la obra): “siempre [buscando] el territorio donde mejor se vive”. La melodía es doblada por clarinete y fagots, subrayando aún más con ello la importancia del momento, y al cantar *zu leben*

ist el cantante descansa en un mi, nota que en toda la obra simboliza paz o tranquilidad. La repetición coincide con un *ritardando*, y la línea vocal pasa a las maderas (incluyendo por primera vez en la canción el saxo soprano), los contrabajos y las trompas en imitación libre, prolongando el momento del anhelo. Al alcanzar la negra 58 (ha seguido el *ritardando*) aparece un *organum* a dos voces, doblado a la segunda mayor, con una profundidad de seis octavas, en el cual la paleta orquestal incluye órgano eléctrico, armónicos en la cuerda y trompas *bouchés* (ver Fig.2). La primera voz es una transfiguración de la música de *Evelyn Roe*, y mientras suena, el barítono canta parte del diálogo entre Baal y Ekart, en un si bemol menor (antípoda de mi) escasamente alterado, un amago de paz antes de la última degradación: "Se está bien en la oscuridad, con el champagne en el cuerpo y añoranza del hogar sin memoria". Pero la esperanza de un bienestar alcanzable en el mundo real acaba por revelarse una falacia: al arrancar la cuarta estrofa, queda claro cuál es el destino que arrastra al cantante. "Deambulando por infiernos y azotado por paraísos, callado y sonriente su rostro efímero... Él sueña esporádicamente que hay una pequeña pradera con el cielo azul por encima y nada más". Las últimas líneas se transforman en un refrán, reducido y cantado un poco más grave en cada repetición, para acabar secamente en *und sonst nichts*. Aquí desaparecen los elementos populares, y se descubre un acorde *pianissimo* en el cual la oposición si bemol–mi tiene importancia. Por debajo de ello la música del aventurero vuelve a asomarse, en crescendo y acelerando, y mientras los elementos populares empiezan poco a poco a transcender sus orígenes estilísticos, la música crece en intensidad y violencia hasta llegar al punto más denso e impactante de la obra, un acorde de ocho notas en *tutti*, distribuidas en 29 alturas repartidas en cinco octavas, repetido secamente dos veces.

Desde este momento la tensión baja gradualmente para llegar a la última canción, *Baals Tod*. El texto no es una balada dentro de la obra: Baal aquí narra su degradante situación, solo y delirando. El texto apenas es coherente, pero Cerha consigue expresar el rechazo a la resignación que bate todavía en el cuerpo moribundo de Baal: su primera frase cantada es ascendente, en medio del deslice generalizado hacia debajo de la cuerda, y a pesar del tono desanimado del texto ("Eso no es tan sencillo"). Justo después, Cerha permite que se entrevea un toque de humor algo satírico, aunque sin sacrificar la plasticidad del momento: mientras Baal cuenta lentamente hasta seis (para calmarse, tal vez), las trompas y los trombones entonan, *ppp* y con *sordini*, una heterofonía polirítmica, (subdivisiones de 3:2, 4:3, 5:4 y 6:4 con respeto a la pulsación de negra), una textura reminiscente de ciertos excesos técnicos de la vanguardia. *Das hilft nichts* (eso no ayuda), declara Baal.

Al texto fragmentario y fraseo roto, con tratamiento vocal que alterna el monótono con súbitos intentos de lirismo que mueren antes de culminar, Cerha contrapone una textura de notas largas, con colores y armonías solapados que cambian paulatinamente. Sin embargo, mientras Baal canta, al límite de su tesitura, "Quiero salir... no soy una rata", la orquesta también encuentra un último brote de energía, que nace en la cuerda grave, y explota en la melodía de *Evelyn Roe* en canon y con perfiles que evocan la técnica del *hoquetus* en los metales. Luego la intensidad disminuye mientras la segunda voz extiende la melodía un semitono hacia abajo para llegar a un sol, la misma altura a la cual Baal aspira con sus últimas palabras, a través de una escala de tonos ascendente.

La peroración de la obra sigue un proceso de atenuación gradual, de simplificación y transformación armónica y tímbrica que termina en una sola nota, el mi asociado con la paz anhelada en toda la obra (por

ejemplo, en el sexto canto, *Aria dels Bettlers, die große Ruhe unbekannt* se evoca con un acorde de mi mayor). Durante los compases 951-57, se construye nota por nota, con un ritmo que acelera y después ralentiza, y siguiendo métodos constructivistas estrictos, un bloque masivo con los doce tonos (Fig. 3, ofrece un desglose de la estructura armónica en términos de formaciones intercaladas de cuartas superpuestas, e indica el ritmo de las entradas de cada altura, pero no su duración). A partir de este momento, la saturación cromática se atenúa gradualmente. Al llegar al compás 971, se escucha una armonía octatónica; en el 972 el tercer contrabajo alcanza su mi más grave; y durante los compases siguientes, desaparecen sucesivamente notas hasta dejar solo seis en el compás 974, un *cluster* diatónico de la escala de do mayor menos el sol. Más allá que la sonoridad en sí, las notas fa-do-mi-re-si-la, en su nomenclatura alemana (menos el re), forman la firma del compositor, F. CER(e)HA, aunque no pueda hablarse necesariamente de algo consciente ni premeditado por parte del autor. A partir de este momento, se eliminan las notas la, re, do, fa, si por este orden hasta quedar sólo el mi.

BENJAMIN DAVIES



Ensayo para una interpretación de *Melodien* de Ligeti con el propio compositor y "die Reihe", 1972

Comprender, interpretar, integrar

Los Cuartetos de cuerda 1 y 2 y sus influencias no europeas

WALTER WEIDRINGER

La escena se desarrolla en algún lugar de la ladera norte de la cordillera del Atlas, hace un cuarto de siglo, en un territorio completamente deshabitado: no hay signos de asentamientos en un radio de cincuenta kilómetros. Aun así, aquel extranjero cuyas huellas nos disponemos a seguir consiguió llegar sorprendentemente a una especie de tienda rodeada por un murete que había junto al polvoriento camino, no lejos de un rebaño de ovejas pastando. El sonido de un instrumento de cuerda que salía del interior de la cabaña despertó la curiosidad de nuestro viajero y le indujo a entrar. Frente a una tetera humeante, un pastor, sentado en el suelo sobre una esterilla, tocaba algo parecido a un violín. El intruso se detuvo a escuchar la música antes de alargar la mano, tomar el instrumento e intentar reproducir la él, de oído, lo mejor que supo. El pastor empezó a tamborilear y finalmente se intercambiaron los papeles. Aquello fue una muestra de entendimiento inmediato entre dos músicos, un diálogo musical más allá de las fronteras culturales que aquel invitado venido de Europa aún recuerda con una sonrisa de satisfacción y alegría... y que desencadenó en su interior un proceso creativo: muy poco después, aún en el norte de África –en la costa del Atlántico al sur de Rabat para ser exactos–, Friedrich Cerha recogió por escrito unos primeros bocetos con idea de reelaborarlos como cuarteto de cuerda.

Desde un tratamiento libre del material sonoro tal y como el que encontramos en su monumental ciclo *Spiegel* (1960–61), con el cual hace suya la totalidad de lo sonoro en tanto material del que disponer a su libre albedrío, distanciándose (al mismo tiempo que György Ligeti, si bien con intenciones muy distintas) de todas las posibles formas de conferir al material una estructura organizada de acuerdo a parámetros rígidos, su trayectoria compositiva le conduce –pasando por estaciones tan importantes como *Exercises* (1962-67) y *Baal* (1974-80)– a una nueva valoración de los elementos tradicionales, puesto que “le invadió un tremendo anhelo de intervalos perceptibles con claridad, así como de gestos nítidos y claramente diferenciables”. De este deseo de concretizar los elementos y al mismo tiempo diferenciarlos mejor surge también –como el propio compositor constata cuando vuelve la vista sobre este período– una necesidad inconsciente de hallar “otra forma de diferenciación en el plano métrico-rítmico”.

En esta situación, el descubrimiento de la música del África subsahariana en 1980 constituye para Cerca el punto de partida de una dedicación consciente a la música no europea, dedicación que en parte fructifica en el intercambio con Ligeti, ahora compañero y amigo a quien le unen unos mismos intereses y una misma visión de ciertos problemas de la música contemporánea. Tras pasar varios meses recorriendo Marruecos en los años 1987-88, Cerha entró en contacto con una enorme pluralidad de manifestaciones de la práctica musical árabe, lo cual le permitió refrescar algunos de sus estudios anteriores: de hecho, ya en la época de su tesis doctoral sobre *Turandot en la literatura alemana* (Viena, 1950) había estudiado algunas cuestiones de la música árabe. Y mientras que en las grandes urbes de Marruecos pudo constatar fuertes influencias occidentales, en las localidades pequeñas tuvo ocasión de escuchar las tradiciones magrebíes todavía en estados muy puros... como el de la experiencia relatada al principio.

La palabra árabe *maqām* significa literalmente “lugar” en el sentido de “rango” y, en la música del próximo oriente, hace referencia a una especie de modo, definido por las alturas que lo componen y por algunas características más que, en palabras del propio Cerha, “es más que una escala pero menos que una serie tal y como se entiende ésta en el serialismo”. “Para el oído europeo, los distintos *maqāmāt* resultan difíciles de identificar, pero los músicos árabes lo hacen y tocan sofisticadas modulaciones pasando de uno a otro” –explica–. El peculiar atractivo de la acentuación microtonal dentro de los *maqāmāt*, que se manifiesta mediante los pasos descendientes de cuarto de tono, así como la heterofonía, es decir las distintas ornamentaciones de una misma línea melódica, supusieron un gran estímulo para la fantasía del compositor: aprovechó las características que había conocido de primera mano... eso sí, haciéndolas suyas de una forma muy personal.

El hecho de que esto coincidiera justo con la composición de un cuarteto de cuerda, finalizado en 1989, puede parecer sorprendente. No hay que olvidar que Cerha llevaba cuarenta años tocando cuartetos, por ejemplo con quien fuera su profesor de violín en tiempos, el virtuoso checo Váša Příhoda, con el maestro de la Filarmónica Willi Boskovsky o con “grupos de aficionados de Viena que por aquel entonces contaban con un nivel técnico muy profesional”, y, además, en su día había interpretado a dúo –nada menos que con Rafael Kubelík– toda la música de cámara para piano del siglo XIX hasta llegar a Janáček y Milhaud” –como le gusta contar–. Ciento es, no obstante, que como compositor había evitado el cuarteto de cuerda durante mucho tiempo: “Tal vez por eso mismo, por lo bien que conocía el repertorio”. Había compuesto dos en su primera época, en los años 1946-47 y 1951-52, en las que “había tratado de llevar cada vez más lejos las armonías de Ravel... hasta el punto de hipertrofiarlas” además de inspirarse en la

pintura del gótico tardío de artistas italianos como Giotto o Masaccio para componer una obra “muy esquelética”, pero no vaciló en destruirlos por considerarlos muy poco satisfactorios. (El tiempo lento del primero de ellos se convertiría después, bastante transformado, en la *Sonatina para las manos de Traudl*, para piano, de 1948-51).

El *Cuarteto núm. 1* de Friedrich Cerha, que lleva el subtítulo de *maqām*, compuesto en 1989 y estrenado el 30 de enero de 1991 durante la Semana de Mozart de Salzburgo como encargo de la Fundación Mozarteum, remite a patrones formales tradicionales de dicho género en sus once partes encadenadas sin pausas, tan sólo indicadas en la partitura con números romanos. Comienza con la nota central de toda la obra –el *mi* grave– en un timbre muy suave, casi inmóvil (con la indicación: “casi sin vibr.”) que, de inmediato, la viola colorea con otra nota más grave a una distancia micronotonal. En la música árabe, la ornamentación de una nota tenida mediante una segunda muy cercana es un lugar común, explica Cerha.

Aquí, la acentuación se convierte en la chispa inicial de un movimiento melódico en que confiere a la viola el papel de solista durante toda esta parte, si bien los demás instrumentos también van contribuyendo a crear una textura cada vez más densa e intensa. En lo que sigue –y esto es una rareza en la obra de Cerha–, sobre las alturas tempradas encontraremos alteraciones ornamentales de cuarto de tono, una clara transferencia del *maqām*. En extremo contraste con esta calma que invita a la reflexión, irrumpen el *núm. II* de la pieza, *fortissimo* y con un agitado ritmo de semicorcheas (“violento, duro, marcato”) y, de nuevo, con un elemento que remite a la música árabe, esta vez a la vocal: los pequeños *glissandi* al final de las frases.

Desde un comienzo subdividido mediante silencios generales, esta agitación se va calmado y, en cuanto al registro, asciende hasta el extremo de los agudos a la vez que el tempo va ralentizándose para

desembocar en el *núm. III*, una parte de timbre desdibujado y caracterizada por sus armónicos, *tremoli* y notas repetidas. A continuación, entra el violoncello con un carácter cantable, con determinación pero con dulzura: el *núm. IV* retoma, en frases más dilatadas, el principio de definir una voz solista del primer número, aunque ahora se alternan los cuatro instrumentos como solistas durante un breve intervalo de tiempo. La parte que “más árabe” suena en apariencia es la *V* (“leggiero, grazioso”), y donde Cerha despliega la forma de heterofonía que explicamos antes de la manera más pintoresca. En el chelo y los dos violines suenan, a tres octavas de distancia, distintas ornamentaciones a intervalos muy pequeños de la misma línea melódica que, además, van desfasándose cada vez más, mientras que la viola recoge los *tremoli* de *III* y simula un acompañamiento de percusión con distintos *pizzicati*. La idea de crear “un nivel entre la ornamentación y la variación” (Cerha) continúa desarrollándose en el *núm. VI*, en el que la viola toca una melodía casi árabe que nunca termina sino que se enreda y se enreda, acompañada por ritmos de percusión en el segundo violín y el chelo, a su vez interactuando entre sí, a los que se suman los armónicos del primer violín.

La enorme flexibilidad de la música árabe a la hora de improvisar, tan difícil de recoger por escrito, aparece aquí en un contexto occidental, o mejor dicho: recreada y reformulada. La textura se aligera para dejar paso al *núm. VII*, en el que, mediante notas repetidas y, sobre todo, *glissandi* lentos, se despliega un paisaje armónico relativamente estático. Así pues, en *VIII*, los contrarios confluyen de un modo tan claro como sorprendente: el grácil carácter de danza que reina de pronto en este *scherzando*, unido a la interválica, se antoja muy europeo e incluso parece remitir a Webern; ahora bien, no sólo las variaciones de cuarto de tono sino también el ritmo evidencian modelos árabes... una música que, sin duda, representa un puente entre dos mundos de



Ensayos para la primera audición en Austria
de la versión en tres actos de *Lulu* de A. Berg
(Septiembre de 1981, Ópera de Graz)

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

irresistible encanto. Y es esta suerte de síntesis, ese tercer nivel entre lo ajeno y lo propio lo que realmente le importa a Cerha. Así se hace patente también las tres últimas partes de la obra (*IX–XI*), que están muy estrechamente ligadas entre sí y que evolucionan desde la agitación más virulenta (“Furioso, tumultuoso”) en triple forte y con la textura más densa posible, hasta la disolución y casi la evanescencia en un *pianissimo*. Las marcadas tiradas de semicorcheas en todas las voces forman un espeso *continuum* en el que cada uno de los instrumentos tiene que pasar por todas las alturas que es capaz de producir antes de poder relajarse poco a poco e ir apagándose. La factura revela en esto unos principios contrapuntísticos muy típicamente europeos: en la dirección de sus movimientos, el fraseo y en los ya conocidos *glissandi* de gesto breve, cada una de las voces reivindica su independencia y su estructura responde a un sofisticado entramado de relaciones complementarias entre unas y otras. Finalmente, la calma, la ralentización y disolución de la textura se van imponiendo y la última palabra corresponde a una fórmula final que serpentea a modo de arabesco a través de las cuatro voces. “La pieza se queda dormida... de una manera muy poco árabe” –apunta Friedrich Cerha al respecto–.

Es evidente que no podemos considerar como algo anecdótico el hecho de que Cerha refleje aquí, con sus propios recursos, ciertas facetas de gran cercanía pero también de una notable distancia de reflexión con respecto a la música árabe, pues es fundamental contemplarlo en el contexto de su trabajo de esa época. Gertraud Cerha señala que ya en la ópera sobre el texto de C. Zuckmayer *Der Rattenfänger* (El flautista de Hamelín), comenzada en 1984-86 y revisada en 2003, en la que la polirritmia y polimetría simbolizan el desasosiego, la rebeldía y las tensiones sociales, cabe interpretar tales recursos como fruto del interés cada vez mayor por la música no europea que el compositor siente desde comienzos de la década de los ochenta. Sin em-

bargo, dado el claro afán de aferrarse a la partitura y a lo escrito que marca la tradición occidental, esto nunca se había subrayado antes.

También el *Segundo cuarteto de cuerda*, compuesta entre 1989 y 1990 –es decir, inmediatamente después que el anterior– por encargo del Concours international de quatuor à cordes d’Evian en Hommage de W. A. Mozart (Concurso internacional de Cuartetos de cuerda en Homenaje a W. A. Mozart de Evian), hace evidente que la intención de Cerha jamás ha sido dar un mero toque exótico a su obra y, menos aún, adornarse con plumas ajenas, sino que siempre ha querido proporcionar nuevos estímulos a su pensamiento gracias a estructuras de otros y así “enriquecer sus ideas y posibilidades”. Desde el punto de vista formal, esta obra, que de nuevo está compuesta como un único gran movimiento, aunque en comparación con el anterior cuarteto resulta mucho más homogénea y está mucho menos subdividida, da muestra del deseo de emanciparse de las tipologías tradicionales de géneros y movimientos que caracteriza a Cerha. Con todo, ahora encontramos una especie de subdivisión en tres partes con sus correspondientes marcos, sembrados de mutuas referencias, en torno a una fuente de movimiento central. Al igual que en la obra anterior, las influencias de la música no europea son muy importantes, si bien esta vez su procedencia es otra muy distinta.

Como mencionamos antes, Cerha y Ligeti intercambiaron grabaciones durante décadas. Una casete de música tradicional de los papúa del río Sepik, al sur de Nueva Guinea, “le resultó tan excitante” –como dice ahora Cerha literalmente– que, como consecuencia, comenzó a colecciónar todo documento sonoro de dicha isla del Pacífico al que pudo acceder. El profundo estudio de la cultura de los pueblos indígenas de Papúa, así como la circunstancia de que para él “los caminos que tomar a la hora de componer siempre están ligados a impresiones visuales”, le llevaron a adquirir también una serie de objetos, entre

ellos una especie de lanza en forma de gancho que estas tribus utilizan para secar las cabezas cortadas a los enemigos y que, según las palabras del compositor, fue la inspiración de los aterradores acordes secos con un cuádruple *forte* con los que termina el *Cuarteto*. Sabiendo esto, también los suaves armónicos del inicio pueden entenderse como sutil anuncio de lo que ha de suceder: esas notas muy suaves pero muy secas que, en muy poco tiempo, se despliegan y se entrelazan para formar una sofisticada estructura. Como en el otro cuarteto, Cerha utiliza los cuartos de tono con mucha frecuencia, mientras que es muy raro que lo haga en sus obras para orquesta... como consecuencia de la experiencia práctica como director. En ambos cuartetos, sin embargo, podemos decir que la microtonalidad es una característica esencial.

Dentro de un conjunto cada vez más denso y más rápido pronto destacan frases cantables de carácter dulce en el violonchelo: la aparición de motivos nuevos claramente distinguibles que se mantienen por un momento y después se dejan pasar es un homenaje formal a la música de Papúa –explica Cerha–, típica sobre todo de sus fórmulas vocales. Es evidente que también en esta pieza entra en juego una complejidad formal de raíz europea, patente en los largos pasajes donde cada una de las cuatro voces se mueve con una independencia rítmica total. Los elementos de variación tienen un papel protagonista, pero también lo tienen los ritmos interrelacionados que se complementan y encajan unos en otros, tan característicos no sólo de la música de Papúa Nueva Guinea, sino de toda la del África central.

Cerha relata como una experiencia inolvidable la Exposición Universal de Bruselas de 1958, en la que participaba presentando la música de la escuela de Schönberg, y cuenta cómo cada mañana recorría el camino hacia el pabellón de Austria mucho más temprano de lo necesario porque aprovechaba para entrar en el pabellón de las colonias de

Bélgica a ayudar a dos congoleses en la construcción de grandes tambores de hendidura a partir de grandes troncos de árbol, oírles tocar e incluso tocar con ellos.

En este cuarteto son, sobre todo, las voces intermedias las que suelen sugerir estos sonidos de percusión mediante tresillos superpuestos y entrecruzados sobre los que destacan melodías semejantes a fórmulas del canto. Después, la energía rítmica de los tresillos se impone sobre todo lo demás y se adueña de los cuatro instrumentos. Las notas parecen gruesas gotas de una lluvia cada vez más intensa, todo se acelera y crece hasta un punto culminante en un *furioso* realmente estremecedor que, paulatinamente, se calma al compás de incisantes *pizzicatti* en el violonchelo. Otra vez encontramos motivos cantables, bailables casi, en primer plano para, de nuevo, con una figuración común en corcheas en *flautando*, retornar al carácter un tanto sombrío, como marcado por un presentimiento oscuro, que no había tardado en imponerse al poco de empezar, provocado por esos acordes de contornos difusos que se forman por el desfase de las respectivas voces. Pero aún se produce una nueva crecida a partir de este *pianissimo*: el efecto de los ya mencionados acordes finales, aquí todavía ligeramente variables, después repetidos muchas veces sin variación alguna, es de una angustia que va en aumento. Cada vez más prolongados e interrumpidos por silencios generales cada vez más largos, resultan abrumadores en su tremendo peso y dureza, hasta el punto de que da verdadero miedo que suene uno más.

Casi huelga mencionar que también desde esta obra de inspiración no europea es posible hallar un hilo que enlaza con composiciones de la misma época, muy especialmente con la *Tercera serenata nocturna de Langegg*, de 1990-91. Si, en el cuarteto, el elemento unificador de los distintos estratos motívicos superpuestos es la uniformidad tímbrica, en la obra para orquesta es la instrumentación la que ilumina y hace

más transparente la estructura, que a rasgos generales se caracteriza por la fusión de elementos europeos y exóticos, en tanto que los dos *Cuartetos de cuerda* analizados aquí dan muestra de cómo las influencias exóticas llegan a impregnar la composición en un grado mucho más intenso. Cuando, en la parte final de la *Serenata*, las intervenciones de la percusión cada vez son más breves y los acordes de la orquesta más largos, más allá de la similitud con el final del *Segundo cuarteto*, podemos hablar de desarrollo en una forma que sólo tiene sentido y resulta comprensible sobre el trasfondo de la tradición musical europea.

Los *Cuartetos de cuerda 1 y 2* muestran de un modo paradigmático cómo Friedrich Cerha se acerca a la influencia de culturas no europeas y cómo la asimila en su propio lenguaje. Para él siempre fue y sigue siendo esencial estudiar y llegar a comprender ese elemento desconocido, comprender al Otro, primero en su propio contexto para, después, poder interpretarlo, integrarlo y utilizarlo a su gusto y según sus necesidades artísticas... y descubrir relaciones de parentesco con lo conocido que a veces resultan en verdad sorprendentes. Así, esta música también queda inscrita en una utopía social cuya relevancia nunca alcanzará a ser tan altamente valorada como merece.

WALTER WEIDRINGER

Traducción de Isabel García Adámez



Friedrich Cerha, *Ohne Titel* (64 x 103 cm), 1967



Friedrich Cerha, *Baals Frauen* (38,5 x 91,5 cm), 1964

La obra plástica de Cerha

THERESIA HAUENFELS

La pieza está hecha de listones horizontales que se superponen formando capas dentro de un marco compacto en dos piezas. Los colores de esta parte, de madera maciza, son los mismos, aunque con uniones más suaves y pictóricas. Hasta que no se mira despacio no se reconoce que es el marco de una ventana girado. En la esquina superior izquierda encontramos una celda vacía que establece una horizontal estricta desde el punto de vista geométrico. Si nos mantenemos dentro del campo semántico de la ventana, cabe la asociación con una rejilla de ventilación.

Parece como si el resto de elementos se hubieran ido encajando unos en otros en movimientos tectónicos previos. Son cañas de bambú abiertas por la mitad: su origen natural aporta dinamismo a la composición y están pintadas en suaves colores de una misma gama. Algunos segmentos son más cortos a propósito, otros se diferencian entre sí sencillamente por el color. Ocre y verde reseda alternan con siena y azul caolín, la contraposición de tonos fríos y calientes se suaviza, por otro lado, gracias a la incorporación del blanco y el negro.

El collage trabaja sobre una intencionada reducción del espacio, limitado por el formato de las piezas de madera que lo enmarcan. La sensación de profundidad viene dada por la composición en varios planos de color. El fondo se transparenta y hace que el conjunto se vea todavía más matizado. El relleno recuerda –aunque no es la intención– a pilas de libros cuyos lomos de colores crean un dibujo similar a un tapiz.

Esta obra data de 1967, el mismo año en que Friedrich Cerha termina sus *Exercises*, sobre cuya base surge después la obra escénica *Netzwerk*. “Lo que más despierta mi interés en esta obra son los problemas del crecimiento orgánico. Cada vez se vuelve más comparable a un sistema compuesto por varios subsistemas estructurados, a su vez, de maneras distintas. Los criterios de orden se ven trastocados y surgen entropías. Al igual que en los organismos biológicos, estos trastornos son absorbidos por los sistemas individuales o integrados en el sistema general, que asume la creación de una nueva forma de equilibrio”¹.

Friedrich Cerha experimenta con estructuras en distintas artes y sorprende a quienes lo visitan en su casa de verano en Maria Langegg con una cantidad de creaciones plásticas realmente sorprendente. Este evidente talento en dos artes recuerda nada más y nada menos que a Arnold Schönberg, que representa a un tipo de artista cuyo mensaje se manifiesta como principio inmanente ya sea en una composición musical, un cuadro o un texto escrito (Adorno). “La obra de arte es una unidad cerrada al exterior y, sin embargo, representa la realidad extraestética, es decir, en primera instancia la sociedad. No obstante, frente a eso, Adorno insiste en la subjetividad anónima de la obra de arte cuando habla de ella como ‘ente autárquico y vivo’ o lo califica de ‘centro de fuerza’”².

En su ensayo sobre la pintura de Arnold Schönberg, Peter Gorsen parte de la idea de que “siempre resultará problemático etiquetar

¹ Friedrich Cerha, *Netzwerk*. Introducción para la puesta en escena de 1987. Citado de: http://www.universaledition.com/Friedrich-Cerha/komponisten-und-werke/komponist/130/werk/3845/werk_einfuehrung (última visita: 14.12.2012)

² PRADLER, A.: *Das monadische Kunstwerk: Adornos Monadenkonzeption und ihr ideengeschichtlicher Hintergrund*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2003, pág. 131.

un caso tan particular de la pintura dentro de un contexto específico de la historia del arte cuando, en el fondo, no pertenece a él”³. En el mismo artículo, Gorsen menciona un aspecto importante en relación con estos artistas tangenciales, por así decirlo: que no se ven constreñidos por los “escrúpulos técnicos”⁴. Por el contrario, Oswald Oberhuber –rector de la Escuela Superior de Artes Aplicadas– sostiene que el especialista en Historia del Arte “recibe un trato privilegiado”⁵. A Cerha no le afecta ni lo uno ni lo otro. Se distancia de cualquier forma de ranking en el mercado artístico y precisa: “Y hay algo más que nos une –pienso yo– por muy claro que tengamos el significado del instrumentario de análisis: la humildad ante la imposibilidad de comprender realmente, de explicar el acto creativo, la verdadera obra de arte. Esta humildad (qué palabra más poco actual!) se ha tornado algo raro en un tiempo en que la obra de arte de gran estilo es como una mercancía y el individuo –sobre todo el ‘profesional’– a menudo contempla esta obra de arte con una mirada calculadora y arrogante”⁶. El hecho de que Cerha no suela exponer su obra plástica va de la mano con esta postura.

Arnold Schönberg, por el contrario, sí que trataba de ganarse la vida con sus retratos. Sus inicios como pintor estuvieron muy ligados a Richard Gerstl, y también fue de enorme relevancia el intercambio con Wassily Kandinsky. En el caso de Friedrich Cerha, la amistad con Karl

³ GORSEN, P.: “Arnold Schönberg als Maler der ‘Visionen’. Zur Rekonstruktion einer künstlerischen Doppelbegabung”, en: *Schönberg Gespräch*, Wien, Hochschule für Angewandte Kunst, 1984, pág. 52.

⁴ Ibídem, pág. 62.

⁵ OBERHUBER, O.: “Schönberg – Der wichtigste Maler seiner Zeit?”, en: *Schönberg Gespräch*, Wien, Hochschule für Angewandte Kunst, 1984, pág. 71.

⁶ CERHA,F.: “Werke für Karl Prantl”, en: *Schriften, ein Netzwerk*, Wien, Verlag Lafite, 2001, pág. 265.

Prantl (1923-2010) desempeña un papel especial. El escultor había estudiado pintura en París con Paris Güterloh y fue el creador del Symposium de St. Margarethen. La relación entre Prantl y Cerha, en intenso diálogo desde los años cincuenta, también se hace patente en las obras de ambos: en el campo de Pötsching encontramos la escultura *Piedra para Friedrich Cerha*, de 1987, y de 1988 data la pieza *Monumento para Karl Prantl*. Aconsejado por su amigo en las cuestiones técnicas, el compositor comenzó a trabajar también el mármol cuando se retiró a la casa de Maria Langegg para recuperarse de una grave enfermedad. Allí, según cuenta su esposa Gertraud Cerha, no sólo construyó cosas para hacer más agradable la vida cotidiana (como una doble chimenea de piedra), sino que levantó con sus propias manos incluso una capilla que rinde homenaje a las casas de piedra de Creta. Un altar corona la construcción escultórica. Dentro de la riqueza de facetas del artista, sin embargo, predomina el formato de cuadro sobre la escultura. Ahora bien, no sería acertado hablar de cuadros en el sentido estricto, puesto que el elemento plástico es inherente a las piezas. La obra abarca más de novecientos objetos y, a pesar de su heterogeneidad, no sólo es posible establecer hilos conductores comunes sino también interrelaciones. El rasgo esencial más característico es un elevado grado de abstracción. Además, destaca una tremenda espontaneidad que, en su ausencia de constricciones, es condición esencial para hallar soluciones audaces en términos de factura. Predominan los montajes y ensamblajes. E incluso en las obras de pintura en sentido más tradicional, lo que ocupa el primer plano es el elemento matérico –en este caso, el color–. Predominan los tonos fuertes, aunque matizados con gran sensibilidad.

¿En qué puede residir la riqueza de facetas de la obra de Friedrich Cerha? ¿Son acaso los modelos tan distintos en sus planteamientos que del campo de fuerza resultante surgen las coordenadas de su in-

menso acervo de ideas? Para Cerha fue decisiva la visita a la Exposición Universal de Bruselas en el año 1958: "Quedé fascinado por los montajes de artistas como Schwitters –con quien me sentía emparentado– y admiré los trabajos de Brancusi, Antoine Pevsner y Naum Gabo". La escultura africana y la pintura ejercieron en el compositor una influencia indirecta a través de la vanguardia europea de los años previos y posteriores a la Guerra Mundial, pero también directa en lo relacionado con la espontaneidad a la hora de componer el cuadro. Cabría citar aquí una obra de 1978, de formato alargado y estrecho, compuesta por listones de madera negros entre campos en verde y naranja, organizados de acuerdo a un principio gráfico, o también la serie a base de cuerdas enrolladas formando un cuerpo sobre un fondo monocromático. Se observa cierta inclinación hacia el neo-primitivismo. Y no podemos dejar de lado el contacto con Johann Frumann (1928–1985), cuya pintura informal se convierte en importante fuente de inspiración en un lenguaje formal cuyo componente orgánico deja atrás la geometría.

Las distintas series de Friedrich Cerha no necesariamente son susceptibles de ser clasificadas en fases determinadas. Hay trabajos de 2012 que entroncan de forma coherente con piezas de los años sesenta. En cuanto a la expresión, el abanico abarca manifestaciones muy amplias entre los polos: constructivismo frente a informalidad. Un elemento omnipresente es el amor a los objetos. El metal ocupa un lugar especial: sean llaves, ruedas o tubos, la quincalla encierra un gran valor emocional, puesto que el propio acto de colección agrupa los recuerdos y subraya el aspecto narrativo de las composiciones. "Ya de niño tenía una relación especial con los pequeños objetos que nos rodean. Y colecciónaba cuanto me parecía bello y atractivo: piedras, raíces, pedazos de madera vieja, piezas de metal, semillas, coraza de árbol, monedas... y he vivido con ellos". Donde más se refleja

su faceta lúdica es en las piezas que componen caras con cacerolas y cucharones de cocina. La originalidad en la combinación da muestra del sentido del humor de quien las crea. Al mismo tiempo, el *Catálogo de objetos encontrados* de Friedrich Cerha es una auténtica línea de sutura en la que entran en contacto sus dos canales de expresión artística. La obra para conjunto de cámara de 1969, estrenada por "die reihe" en 1970, tenía como precedente el estudio plástico. Esta notable forma de interacción continúa en la ópera *Baal*. Friedrich Cerha llevaba interesándose por el tema desde los años cincuenta.

El cuadro *Las mujeres de Baal* data de 1964. Cuando observamos detenidamente este gran formato horizontal, descubrimos las proliferaciones de un paisaje que reproduce una especie de cráter. Las pinzeladas, en su gesto flexible que se detiene en algún punto, hacen patente la viscosidad del material y así surgen estructuras policromas en las espesas capas de pintura. Sólo desde cierta distancia es posible diferenciar tres cabezas. Su expresión desfigurada refleja sufrimiento. Al contrario que en la mayoría de cuadros u objetos, Friedrich Cerha formula un título para esta obra. La figura de Baal, centro del drama de Brecht así como de la ópera de Cerha, se caracteriza por su relación con las mujeres a través de seducción, consumación, humillación y violencia. Irina Gamperl define al protagonista de la obra con gran acierto: "El amor tan sólo existe para él hasta que se siente satisfecho"⁷. Entonces, el personaje de Johanna, abandonada, se tira al agua para suicidarse; y también Sophie es víctima de su rechazo cuando se queda embarazada. La única que no está sometida a criterios sexuales es la relación con la madre. Sin embargo, al representar únicamente las caras y no los cuerpos enteros, Cerha despo-

⁷ GAMPERL, I.: *Bertolt Brecht – Friedrich Cerha. Baal, Ein Vergleich*. Tesina, Viena, 1990, pág. 59

ja a las mujeres de aquello que despierta el interés de Baal. Los rasgos desencajados de estos rostros de mujeres, de detalles reducidos hasta la simplicidad de las máscaras, expresan el dolor causado por Baal. Mientras que Brecht genera intencionadamente un efecto de distanciamiento entre público y protagonistas, Friedrich Cerha busca la identificación. La expresiva textura de la superficie del cuadro ofrece un tacto rugoso en lugar de evadirse con un acabado liso y pulido. El acercamiento al propio personaje de Baal se da en un segundo cuadro del año 1974. Ese mismo año, Friedrich Cerha comenzó con la composición de la ópera.

Las asociaciones plásticas están situadas en un primer plano y se explicitan a través de la reflexión constante. El proceso de elaboración que, como salta a la vista, supone un gran disfrute para Cerha, también implica abandonar de cuando en cuando el escritorio sobre el que compone su música. En cualquier caso, su taller –taller de artista o tal vez mejor: de artesano– es el escenario de un trabajo constante y da testimonio de la desbordante vitalidad del artista Friedrich Cerha.

THERESIA HAUENFELS

Traducción de Isabel García Adámez

Friedrich Cerha:
Cuatro ensayos seleccionados



Durante un ensayo de *Netzwerk* en
el Theater an der Wien (Mayo de 1981)

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

Sobre mi música y algunos problemas de la composición actual

FRIEDRICH CERHA

Cada rama del arte en 1918, con apenas veinte años. Era su primera obra dramática, y ya cuenta con su propio idioma. El de la literatura es el lenguaje, que se ha desarrollado como medio de comunicación y ha originado la posibilidad de hablar sobre los idiomas de otros géneros artísticos, como si esos idiomas fueran transferibles y como si esa transferencia fuera legítima. De esta manera, la literatura sobre música se ha constituido como rama autónoma de la actividad artística. Cuenta con sus propias normas, sus recursos, sus maneras, sus expertos, sus arribistas y sus formadores de opinión. La imposibilidad de trasladar muchos procesos musicales a palabras conlleva que gran número de autores de literatura musical investiguen preferentemente sobre aquello que puede expresarse de manera más cómoda con los recursos del lenguaje –elementos formales, manipulación de cifras y similares– y analizar como material de base aquellas obras que mejor contribuyen a que sus teorías funcionen. No suelen ser estas obras musicalmente las mejores. Es significativo que escasen, por ejemplo, los estudios analíticos sobre Debussy y Berg. ¿Por qué? Porque no hay una manera perfecta de abordarlos, siempre quedan cabos sueltos.

La literatura sobre música tiene hoy no solo una extraordinaria influencia sobre la vida musical, sino que además amenaza con manipular en gran medida la historia de la música de nuestros días. Algunos compositores han mostrado las bondades de su obra por la vía de la lite-

ratura musical. Han hablado y escrito tanto sobre ella, que al público –como ejemplo sonoro– finalmente también le ha parecido interesante. Ello ha sucedido con música buena y no tan buena. Se otorga más confianza a lo que se escribe y lo que se comenta que a la propia experiencia y este fenómeno no se limita a la música: se prefiere predicar sobre el cielo antes que el propio cielo.

Se espera de un compositor que se comporte como hombre de letras: debe escribir explicaciones sobre sus obras, ensayos, pronunciar conferencias. En ese sentido, muchos buenos compositores son diletantes en la literatura y –lo menciono justificadamente en este contexto– la filosofía. A menudo ponen de relieve aspectos ideológicos o de moda que no son en absoluto decisivos en su obra. Tendría que haber escepticismo sobre lo que los compositores dicen sobre su música, pero, en realidad se da el caso contrario: son considerados como última instancia cuando son, precisamente, diletantes. Como conclusión de este prólogo diré que, como compositor, como hombre de música en definitiva, he de pedir comprensión, ya que me hallo en el compromiso de ocuparme de una materia que no considero mía.

Me gustaría proceder cronológicamente en los comentarios sobre mi música. Los azares de la guerra me condujeron hacia el Tirol. No cabía entonces pensar en formarme en un conservatorio o una escuela superior. Debo confesar, sin embargo, que no lo eché de menos. Me sentí infinitamente bien en mi vida en plena naturaleza y tuve experiencias que probablemente fueron para mí como compositor mucho más decisivas que cualquier otra vivencia. Mis recelos hacia la vuelta al mundo académico (de las reglas) contuvieron al principio la tentación de componer. Finalmente sucumbí y escribí una sinfonía. No es difícil –entonces tampoco lo era– descifrar qué hay en aquella pieza de los modelos sinfónicos desde Beethoven hasta Schönberg y de la juvenil e inocente intención de “vamos a ver en qué consiste compo-

ner una sinfonía". Lo que en aquel momento me resultó sospechoso y, finalmente, tan desagradable que acabé por abandonar la obra en la última parte, se enraizaba profundamente con "la vía de la fórmula, la vía de una tradición desgastada", que después vislumbré con toda claridad. Aquello tenía que ver con mi disposición a acentuar el tiempo en la música y mi aversión hacia las relaciones demasiado obvias, rechazo que coincide con la tendencia general de la evolución histórica. En mi caso no deriva de ahí, sino de inclinaciones personales. Pronto descubrí que un problema básico de la composición, del cual dependen o se derivan muchos otros, es la relación con el tiempo. El desarrollo motívico de la tradición sinfónica pone el énfasis por medio de variados mecanismos en la vivencia de lo temporal. Por ejemplo, mediante la división múltiple y la segmentación exacta y a través de mecanismos que logran que recordemos lo ya escuchado y anticipemos lo que está por sonar. En aquel momento tenía en mente una música en la que el elemento temporal, si no eliminado, debía ser restringido, minimizado, y la métrica anulada.

Quisiera mencionar dos ejemplos de mis experimentos tempranos en ese sentido: *Sonnengesang des heiligen Franz von Assisi* (Canto del sol de San Francisco de Asís) para solistas, coro, cuerda y arpas (1947/49) y la puesta en música de un fragmento del libro chino *I Ching*. En *Sonnengesang* se paraliza lo temporal mediante el encadenamiento de acordes fijos de la misma duración, evitando cualquier periodicidad reconocible. Hacía poco que había redescubierto esta técnica en las *Danses gothiques*, una de las obras póstumas para piano de Erik Satie. En *Fragment aus dem I Ging* para solistas, coro y orquesta (1952) había una voz en estilo declamatorio, que se elevaba sobre acordes mantenidos en la cuerda, cuya entrada quedaba velada por instrumentos que actuaban como eco. La obra ya no existe. Los objetivos que perseguí en piezas posteriores están ya presentes

en ambas obras, aunque de forma rudimentaria, porque no dispuse del material adecuado y este no había sido convenientemente fragmentado.

La vanguardia internacional de la joven generación rompió y se desprendió radicalmente de la tradición a través del estudio de Webern y en parte también de Debussy y la música del Lejano Oriente, aunque en estos dos últimos casos se tomó más de lo sonoro que de lo formal. Yo no tuve ningún profesor que me prestara ayuda, lentamente se me fue revelando el camino hacia lo fundamental del pensamiento estructural de Webern, que la vanguardia francesa había asumido a través de Messiaen. Entonces todavía no era capaz de comprender la esencia del método composicional de Schönberg durante su periodo atonal –por ejemplo en *Erwartung*– que, posteriormente, me resultó igualmente interesante. En cambio sí entendía bastante el Schönberg tardío, que representaba, con el debido respeto, lo que yo no quería.

Deux éclats en reflexion para violín y piano (1956) es una obra clave de aquel tiempo. En ella perseguí la disolución de las relaciones más obvias y compactas y la liberación de la gran forma fácilmente reconocible (objetivos que, por cierto, todavía están presentes en obras muy “modernas” de jóvenes compositores de hoy). Esta obra forma parte de un grupo, junto con las *Espressioni fondamentali* para orquesta (1957) y las *Relazioni fragili* para clave y orquesta de cámara (1956/7).

En las *Espressioni* utilicé series de formas de movimiento (*Bewegungsformen*), que a la vez debían ser tipos de expresión (*Ausdruckstypen*). Conseguí formas delimitadas, en las que la permutación de elementos individuales diera variedad, pero sin que se produjeran cambios fundamentales en su tipología, gracias a que no realicé la distribución del material atomizado en todos los parámetros musicales. Sobre todo no en el rítmico, y esto es fundamental. Estas reservas suponían, si se quiere, una reacción contra el peligro de uniformidad

en la percepción musical, que lleva consigo una total fragmentación, un abandono completo de todo punto de referencia para el oído. De haber aplicado de forma estricta el método serial, realmente hubiera logrado llevar a cabo mis ideas respecto a la supresión de la tradicional percepción del tiempo. No lo hice, el precio era demasiado alto. No pude prescindir del mandato de mi imaginación. Mi interés por la expresión y la forma era más grande que mi deseo de liberación. Quizá por ello titulé aquella pieza *Espressioni fondamentali*.

Además de disoluciones puntuales, ahí se encuentran desde temprana fecha, independientemente de la tendencia evolutiva general, una amalgama de contornos rítmicos, melódicos y armónicos. El proceso de contrarrestar su función disolutiva mediante la constitución de nuevas formas se convertiría en algo muy significativo para mí. En *Relazioni* conservo motivos muy pequeños, lo que favorece una mayor variabilidad dentro de cada unidad formal y propicia la coherencia del entramado sonoro. La obra está conformada por bloques sólidos, pero hay también alteraciones de ese estado. El hecho de que esos cambios aparezcan sobre todo en puntos de contacto y de ruptura revela cuánto me han interesado las ideas de "dispersión" y "composición" a pequeña y gran escala. Hoy día aún me sigue fascinando en esta obra la oscilación entre la "escucha de un estado" y la "experimentación con la forma".

En las *Intersecazioni*¹ (1959) para violín y orquesta la noción de "estado" aparece con mayor fuerza aún. Bloques estrechamente entrelazados se superponen mientras parcialmente evolucionan en el parámetro tiempo. Llevar a cabo el contrapunto de estos procesos temporales individuales presenta considerables problemas interpretativos: la obra sigue sin tocarse a día de hoy².

¹ Los títulos están en italiano porque ambas obras fueron compuestas en Roma.

² Hasta la fecha. El estreno tuvo lugar en el Musikprotokoll de Graz en 1973.

Las piezas más importantes para mi desarrollo posterior son, seguramente, los *Mouvements I-III*. Son estudios de movimiento que concebí a lo largo de unos pocos días en enero de 1959. Espontáneamente decidí restringirme en cada una de estas obras a un único estado sonoro. Aquí el movimiento no implica un cambio de estado general, sino que tiene lugar dentro del estado característico de cada una de las piezas. Los *Mouvements* están concebidos a gran escala, lo que resulta en una obra escalonada: los tres estudios de estado son, en realidad, como los distintos pasos de un proceso.

El *Tercer Mouvement* tiene características monomaníacas. Es una continuación y una consecuencia de la quinta pieza de mi gran ciclo *Spiegel* para orquesta y cinta (1960/61). Pero mientras en *Mouvement III* aparecen y desaparecen distintos rasgos de un solo sonido, *Spiegel V* se caracteriza por un todo sonoro homogéneo. No hay voces individuales ni sección de la orquesta que sobresalga o domine. La cinta es parte de la orquesta. Como todos los instrumentos de un conjunto grande, está al servicio del total sonoro, lo cual resulta probablemente atemorizador. Junto a *Spiegel V*, considero *Spiegel III* como una pieza conformada por un *continuum* con un carácter propio, de naturaleza apolíneo-mediterránea.

No deben malinterpretarse mis observaciones sobre belleza apolínea y sonoridad atemorizadora. Estas piezas han sido en realidad concebidas a partir de bases puramente musicales. Sin embargo, estos conceptos me han conmovido profundamente y me han conducido hacia una reflexión constante, han configurado con probabilidad mis ideas sobre el sonido de forma inconsciente. De ahí el título. Hace cien años, las distintas partes de *Spiegel* hubieran recibido nombres como "niebla"; "sol", viento y mar", "gritos", "desierto", "temor". En ciertos aspectos, las ideas musicales y la técnica composicional no han sido afectados por estos conceptos. Las preocupaciones composicionales

emergen de las obras precedentes. Las partes individuales de *Spiegel* llevan más allá de forma compleja ideas tomadas de *Mouvements*, un trabajo relativamente más sencillo. *Spiegel IV*, por ejemplo, tiene una relación de este tipo con *Mouvement II*.

El control composicional de un cierto estado o de procesos fragmentados dentro de un estado, respectivamente, me ha dado la oportunidad de aprender a pensar sobre las nuevas posibilidades de crear de forma progresivo-procesual. Quisiera dar una idea de lo que quiero decir con técnica progresivo-procesual. Ya he señalado que el análisis de *Erwartung* de Schönberg tuvo un gran significado para mí. Es una obra a la que es difícil aproximarse con los medios analíticos tradicionales y que siempre me fascinó precisamente por su misteriosa impenetrabilidad. Aquí se me ocurrió un principio que denominé "procedimiento de arranque" (*Anstoßverfahren*): todo se inicia con un impulso, que se relaciona estrechamente con el siguiente acontecimiento musical. Cada nuevo suceso se relaciona solo con el inmediatamente anterior. Se trata de un procedimiento extremadamente lineal, una especie de reacción en cadena. En *Spiegel I* hay algo de eso. Desarrollé procesos de este tipo de forma más compleja en obras posteriores, pero la primera vez que lo hice conscientemente fue en *Spiegel II*. En esta pieza, concebida solo para cuerdas, utilicé mecanismos que podrían bien compararse con el principio de retroalimentación, el más sencillo de los procesos formales no lineales, técnica que he utilizado especialmente en mis últimas obras.

El concepto "sonido" siempre ha estado presente en el discurso sobre mi música. Amo el sonido, pero me gustaría aclarar que para mí no todo es el propio sonido, ni siquiera en lo que hoy día se llama *Klangkomposition* (composición de la sonoridad). Me atraen sus posibilidades en la creación en general y la cuestión de cómo desarrollar una forma musical a partir de un determinado punto de evolución.

Quizá se trate de encontrar una nueva relación con los fenómenos básicos del diseño musical. Algo de esto queda expresado en mis obras, así como el intento de concebir formas nuevas, encontrar nuevas relaciones de orden y desorden y probar interacciones de elementos y sistemas. Justo como en los recientemente concluidos *Exercises*, que contienen elementos heterogéneos y su diseño se parece al de los sistemas multiestables en el terreno de la biología.

Todo ello se aleja bastante de un interés por el sonido tan solo por el mero hecho de la estimulación sonora. Actualmente, no hay nada que me parezca más innecesario que una acumulación incontrolada e ilimitada de posibilidades sonoras que, mediante su aislamiento formal, causan una sensación efectista. Desgraciadamente, hoy día se encuentran a menudo esta y otras fórmulas modernistas en partituras recientes.

Los retos artísticos que surgen en la actualidad son complejos y las dificultades de la vida normalmente aislada del artista son considerables. Así pues, es comprensible que haya todo tipo de tentativas de escape, de huida. Evadirse en la composición sin un verdadero toque creativo, como los ejemplos que tenemos de obras tempranas del serialismo, está totalmente desfasado por excesivamente tedioso. Optar por el azar puede resultar más tentador y es una divertida técnica que todavía está en uso, con y sin fundamentos filosóficos. La puesta en práctica más extrema de esta tendencia es el *happening*: el mundo es un gran teatro psico-higiénico: todo es posible y todo es indiferente. Citaré a Eichendorf: "He depositado mi confianza en la nada, ihurra! (sic)³.

Otra forma de huida resulta del largo anhelo de contacto con la audiencia. Consiste en la regresión divertida: tríadas y cadencias trata-

³ En realidad, Cerha está citando a Goethe (N. de la T.).

das como chiste modernista, estilo *neo-biedermeier* aderezado con accesorios dadaístas... De todas estas vías de escape para conquistar al público, la *neo-biedermeier* es la más aburrida y convencional.

La otra forma de deseo de contacto con el oyente aparece de manera disfrazada y es más difícil de reconocer: proviene de una cierta preferencia por los grandes despliegues, la experiencia del oratorio en relación con venerables textos de absoluta validez, como los de la misa, la Biblia y la Pasión. De ello resultan obras que impresionan y algunas de ellas son incluso muy buenas. Pero el precio de la regresión en composición, que a menudo viene junto con la puesta en música de uno de estos textos, me parece demasiado alto si la obra no reúne ni el más modesto requisito técnico, ni trata cuestiones y problemas vigentes en el presente estadio evolutivo de la composición, ni mucho menos les da respuesta. Lo único que queda es la posibilidad de andar un camino lleno de aventuras sin la certeza de su utilidad ni de su éxito. Para evitar cualquier sospecha de melodrama, terminaré aquí con rapidez.

FRIEDRICH CERHA

Traducción de María Santacecilia



Ensayos para una interpretación de
los *Baal-Gesänge* en el Konzerthaus de
Berlín con Theo Adam y la Staatskapelle
Berlín (20.12.1987)

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

Sobre mi teatro musical

FRIEDRICH CERHA

Mis tres primeras piezas escénicas se corresponden con tres estadios diferentes y fundamentales en mi desarrollo artístico. Al mismo tiempo, expresan lo que considero más conmovedor sobre la existencia humana y la vida desde tres perspectivas diferentes. La elección de estas perspectivas no surgió de una ideología preconcebida, como pudiera parecer a posteriori, sino que proviene de distintos problemas musicales que me interesaron de forma prioritaria en momentos determinados.

Al comienzo del proceso de composición de *Spiegel* y *Netzwerk*, los conceptos visuales jugaron un papel importante. De forma gradual, las ideas teatrales y la música fueron convirtiéndose en una unidad. *Spiegel* constituye la culminación y el fin de una evolución musical que me condujo a desvincularme de las tradicionales fórmulas rítmicas, melódicas y armónicas. Las voces individuales pierden peso y presencia en favor de las masas sonoras. De forma análoga a la música, el comportamiento de la especie humana –no de un solo individuo– es objeto de procedimientos escénicos. Todas mis obras para la escena son una especie de “teatro del mundo”. En *Spiegel*, concebido en 1960, miro la vida de forma macroscópica, desde una distancia espacio-temporal.

Hay siete imágenes, desarrolladas al inicio de forma puramente musical, que evocan temor, alivio, brutalidad, esfuerzo desesperado, euforia exagerada, así como consternación sorda y resignación.

Todo comienza en un tempo lento que va haciéndose progresivamente más rápido. Después siguen conglomerados irregulares de sonidos y finalmente oleadas de sonidos en movimiento, que representan una especie de estadio primitivo. Todo ello evoluciona, se regenera, los planos y superficies sonoras se intercambian de múltiples maneras, entremezclándose con fragmentos flotantes de estatismo amenazador.

En la última pieza del ciclo *Spiegel* –una visión del fin del tiempo– la acción concluye con un sonido tenido. La música para orquesta y cinta –esto es, sin voces ni habla– se integra con una serie de movimientos de cuerpos, objetos y luces para formar una especie de drama escénico cósmico, en el que se evita estrictamente todo simbolismo directo. Yo sugiero una forma de representación escénica, pero tuve claro que hay varias posibilidades de recrear *Spiegel*, siempre y cuando se mantengan los principios básicos de la obra. Lo ideal sería que los movimientos visuales y coreográficos, que están en relación con el tema central o con cada una de las imágenes y que son requeridos de forma independiente, alcanzaran una simbiosis convincente con la música. La combinación de ambos elementos debería dar como resultado un todo complejo. Hasta la fecha, ese ideal no se ha logrado: aparte de interpretaciones de concierto, ha habido solamente una representación inadecuada de tres de las piezas, que no se correspondía con el espíritu de la obra.

Una dificultad añadida: el ciclo no encaja con ninguna etiqueta en la escena del teatro contemporáneo. No es un drama musical, ni un baile ni una pantomima, pero al mismo tiempo necesita de recursos técnicos que solo el teatro puede proporcionar. Se considera atrevido tratar de que el teatro experimente. Cuando algo no encaja con las etiquetas existentes, solo puede representarse –al menor coste posi-

ble—en espacios inusuales, como museos, estadios deportivos o fábricas. Pero *Spiegel*/ no fue concebido para ese tipo de instalaciones.

Lo mismo sucede con *Netzwerk*, mi segunda pieza escénica, que surgió de mi conjunto de *Exercises*, escrito entre 1962 y 1968. Además de un grupo instrumental, hay barítono, cinco narradores y grupos de personas en movimiento. También esta pieza es “teatro del mundo”, aunque desde una perspectiva diferente. Tampoco hay aquí la evolución de un destino individual, ni una historia que se desarrolla en arco. Ideas y problemáticas musicales supusieron también el punto de partida.

Los *Exercises* –*Netzwerk* entre ellos— se han ido originando de forma lenta. Cuando digo que las partes individuales se organizan en torno a un núcleo, la expresión “organizarse” en relación con la evolución interna y externa no ha sido escogida al azar. El conocimiento y la experiencia en muchas áreas diferentes han configurado mis deseos e ideas. Por ejemplo, en una partitura de 1966 escribí unas cuantas frases de N. Wiener referidas a la naturaleza de su organización desde un punto de vista científico-biológico.

Técnicamente, mi obra fue haciéndose algo comparable a un sistema compuesto de varios subsistemas estructurados. Aquí y allí, la organización se vuelve contradictoria, tienen lugar interferencias. Las “Regresiones” entre las secciones principales tienen la función de revertir un patrón, pero también un objetivo estructural y estilístico. Estallan en su entorno con sus caracteres de explícita claridad. La perturbación es tan grande que el contexto no puede absorberla, todo el sistema debe aplicar una suerte de ecualización. A diferencia del collage, que hace de la alteración y disociación una vivencia fundamental, estuve obviamente tentado –tras la pureza de material de *Spiegel*– de encontrar o aceptar algo heterogéneo o “disruptivo” para integrarlo

de forma funcional dentro de un organismo. De la forma en que suelen utilizarse, la voz y la palabra suponen disrupciones específicas con efectos emocionales inmediatos.

Aunque las escenas no utilizan ninguna lengua conocida, sino 57 fonemas, y aunque la composición no se basa a priori en conexiones asociativas –a diferencia de *Aventures*, de Ligeti–, se originan ambientes claramente melancólicos, trágicos e incluso cómicos.

Los conceptos teatrales y filmicos que he creado durante el tiempo de composición de *Exercises* han evolucionado independientemente de la música, aunque he usado similares ideas básicas. Al final todos los componentes han encajado orgánicamente de tal manera unos con otros, que acepto que existe una conexión.

También en esta obra la situación básica sobre el escenario es la de “seres humanos como masa”. Mirados desde lejos, su comportamiento es uniforme, como una colonia de insectos. Logran esbozar leyes mediante las cuales se rigen. Aquí entra en juego la superestructura “humana”: las leyes son controladas caprichosamente y, siguiendo una especie de necesidad primigenia, se basan en un ente superior. De él derivan de forma lógica las estructuras de poder y dominación con influencias políticas, humanísticas y religiosas. La humanidad se rebela contra el orden establecido una y otra vez, pero continúa reproduciéndolo. En lugar de una acción continuada, hay varios fragmentos que muestran diversos materiales relacionados entre sí y que surgen a partir de ciertos impulsos básicos y entrelazados. En cada una de las “regresiones” hay una pequeña parte que representa a los “seres humanos” como masa, pasando a un primer plano como si estuvieran bajo un microscopio y mostrándonos sus características individuales. De forma animal están satisfechos o descontentos consigo mismos, subordinados o en conflicto con un poder su-

perior que resulta tan impredecible como conocido. También se hace patente una parte de seguridad y comodidad que solo busca perdurar.

La música no ilustra ni acompaña. Tampoco funciona de forma autónoma. Ambos niveles, el escénico-visual y el musical, son dos aspectos de los mismos mecanismos básicos que, igualmente, tienen lugar en dos niveles de percepción. Expresan la creencia de que distintas tendencias de nuestro comportamiento tienen raíces comunes.

La relación entre la sociedad y el individuo es también el conflicto que más me interesó en *Baal*, de Brecht. Aquí tiene lugar a partir de un individuo que acaba situándose en el centro de la acción. Baal, encarnación del indispensable y vital anhelo de felicidad, formula preguntas provocadoras sobre las posibilidades de los individuos de vivir en un mundo necesariamente gestionado, que ofrece salidas cada vez más previsibles, menos satisfactorias y requiere de un gran poder de asimilación que acaba minando a las personas.

Tuve en mente esta historia desde los años 50, pero no fue hasta 1974 cuando sentí que mi evolución musical finalmente me permitiría tratar el tema. En *Exercises* ya había abandonado el trabajo con masas sonoras y sus posibilidades, que había explorado en *Spiegel* y que tantas veces me había encontrado como director. En aquel momento busqué procesos individualmente audibles: ciertas combinaciones interválicas, insinuación de melodías, armonía y ritmo, elementos que había eliminado en *Spiegel*.

Pronto fui consciente de que cada uno de mis movimientos en esta dirección me conducía inevitablemente a un contacto directo con la tradición. A menudo encontramos obras de mediados de los años 60 que se enlazan con modelos de pensamiento de los últimos años de la década de los 50. Tuve la necesidad de abandonarlos probablemente por miedo a caer preso de los pequeños detalles olvidando

estructuras más grandes. Ya en las “regresiones” de los *Exercises* tomé fórmulas de la tradición. La tarea de integrarlas, de absorberlas, me ha enseñado a conectar la fantasía musical con soluciones poco convencionales. En algunas de las obras siguientes “agarré al toro por los cuernos” y tomé posiciones estilísticas firmes, pero muy flexibles. Todo ello supuso una expansión de mi pensamiento y una profundización de mi entendimiento en lo concerniente a aquello que puede extraerse de ciertas constelaciones de material, haciendo estas más accesibles a mi imaginación. Las distintas partes de *Exercises* fueron claramente separadas, aunque permaneció el influjo de unas sobre otras. En *Baal*, los límites están desdibujados, las posibilidades de conexión son inevitables. Las partes se impregnan entre sí de manera mucho más poderosa, pero ciertas estructuras formales están reservadas para algunas situaciones básicas de la obra: redes, fragmentos de enorme densidad sonora para la naturaleza, así como para lo impermeable, lo opaco, lo mítico de la vida. Para recrear la expresión de lo individual se solapan o se colocan melodías sencillas de retener junto a fragmentos polirítmicos o de sonidos repetidos como una fórmula, que encarnan a la “sociedad” que está fuera de los intereses de Baal.

En *Exercises* y *Netzwerk* he creado mi propio lenguaje. En *Baal*, donde acepto el lenguaje de la tradición como forma de comunicación semánticamente organizada, decidí conscientemente subordinarme a él. No solo hay en esta obra toda suerte de transiciones desde el habla hasta el canto, sino que en el propio canto hay estilo melódico y derivaciones provenientes de la declamación y de los afectos, que se ajustan por completo a la entonación natural. Esto no es algo nuevo, pero contrasta con la “nueva” literatura, que desde hace tiempo se dedica básicamente a estilizar. Melodías con valores expresivo-formales brotan de la declamación; las formas fijas –como los cantos de Baal,

por ejemplo—, encuentran su función en el contexto global. Los acordes expresivos se transforman en colores de gran densidad; de esos fragmentos verticales emergen zonas de mayor intensidad, que impulsan la acción en diferentes direcciones. De las formas primarias, irisadas, con infinidad de posibilidades, se derivan formas específicas, que requieren y traen consigo consecuencias determinadas.

No es una coincidencia que las claramente caracterizadas “regresiones”, que incluyen formas conocidas, encuentren su equivalente teatral en las “áreas individuales” creadas a nivel microscópico en *Netzwerk*. Ya desde hace tiempo, el arte moderno ha evitado no solo aquello que es sencillo y trivial, sino también lo que suponga un reto de identificación profunda. Consciente o inconscientemente, esto ha supuesto —entre otras cosas— una forma de rechazo hacia el arte fuertemente dirigido, y quizás incluso hacia el abuso del arte. Actualmente, toda protesta a este respecto se ha vuelto un lugar común, algo en exceso superficial. Es difícil determinar hasta qué punto la reflexión y el “gusto” —esa entidad tan poco comprendida como altamente efectiva—, así como la utilización de temas habituales y creativos, por un lado, y la poca habilidad técnica, por otro, han influido en los acercamientos y en las reservas hacia el arte actual. Para mí, *Baal* resultó la ocasión y el medio para moverme con toda la libertad posible a la hora de interpretar creativamente la obra de Brecht.

Baal es —al menos lo fue especialmente para mí— una reflexión sobre el hecho de “embarcarse” como núcleo de nuestra existencia. Las razones del personaje para no “embarcarse” no son las del ictiosaurio que, según explica él mismo, no sube al arca de Noé porque “tenía cosas más importantes que hacer en aquellos días”. El joven poeta no se deja comprar por los “aficionados al arte” que lo adulan y quieren vender sus poemas. Como consecuencia, lo dejan hundirse.

Pero la “gente”, los *chauffeurs* para los que canta en el bar, tampoco se sienten cómodos con su “arte”. El público del cabaret donde actúa después sigue esperando una y otra vez los mismos chistes verdes. Cumple su contrato un tiempo con el fin de poder vivir con la única mujer con la que tiene una relación de cierta duración. Después huye. Su sed de vida lo empuja hacia adelante y, al mismo tiempo, cada vez se encuentra más aislado, pero sus rasgos esenciales no cambian mientras él se hunde.

Baal y Lulú son arquetipos similares en cuanto a su incapacidad para transformarse, aunque los dos están claramente modelados por el espíritu del tiempo en que ambas obras literarias fueron publicadas. Mientras que el arquetipo femenino (*Urgestalt des Weibes*) de Wedekind fascina a pesar de los horrores que causa a su alrededor, el Baal de Brecht irrita. Aferrado a la tierra y a la vida, está a merced de su belleza y al mismo tiempo encarna su violencia. Se vuelve tan antisocial en el más auténtico sentido de la palabra, que al público le resulta difícil sentir compasión por él. Baal viola las convenciones de forma mucho más brutal, radical y explícita que Lulú. El ictiosaurio “era en general impopular cuando se ahogó”. El joven Brecht era consciente de que, en el arte, el asco y el dolor son digeribles solo a través de la identificación. Me gustó la imagen de exagerada expresividad y el estilo algo desfasado, que no trata de recrear un problema vital en un personaje de acuerdo con las modas literarias, sino en una figura auténtica, viva, no exenta de contradicciones. Espero que la música acentúe y haga más patente todo aquello de conmovedor que hay en Baal, sin eliminar las provocaciones de Brecht, de las que pueden quedar algunos restos afilados. ¿Matamos nuestro animal interior para adecuarnos a las normas? Quien rechaza adaptarse a ellas, se hunde. Pero ¿quién puede derrotarlas en un mundo en el que se trata más de sobrevivir que de vivir? *Baal* no constituye solo el punto

de partida sobre el cual escribí una ópera. Sencillamente, tenía la necesidad de trabajar con un material así. Mis experiencias de obras anteriores están presentes en ella, pero *Baal* también es una reacción a ese trabajo pasado.

FRIEDRICH CERHA

Traducción de María Santacecilia



Wiener Festwochen, Museum des 20. Jhds.
(Mayo de 1963)

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

Sobre mi ópera *Der Rattenfänger*

FRIEDRICH CERHA

Quisiera exponer ante ustedes algunas ideas presentes en mi ópera *Der Rattenfänger* (El cazador de ratas), basada en la última obra de teatro escrita por Carl Zuckmayer en los años 60 (sic)¹. El poder y la impotencia, la génesis de sistemas jerárquicos y la relación que se establece entre superiores y subordinados son problemas que siempre me han ocupado, pero que, en realidad, conciernen a todo el mundo, puesto que, inevitablemente, todos encarnamos uno de estos papeles en la sociedad.

Aquí surge una cuestión elemental: ¿de qué maneras puede reaccionar un individuo que forma parte de una sociedad cuyos códigos de conducta no puede ni quiere aceptar? Cuando era un joven inmerso en un mundo totalitario, yo mismo di respuesta a esta pregunta básica de mi existencia mediante la resistencia pasiva y más tarde por medio de la oposición activa. Después luché con pequeñas estrategias pedagógicas contra la burocracia estatal y la gestión industrializada e hipócrita de la cultura. El compromiso de uno de mis hijos con los movimientos revolucionarios de 1968 reforzó mi interés por estas cuestiones. Desde mi ciclo *Spiegel* hasta *Baal*, pasando por *Netzwerk*, mi preocupación por estos aspectos se fue incrementando hasta convertirse en el centro de mi trabajo creativo: *Spiegel* refleja la evolución de procesos vitales desde un punto de vista macroscópico, *Netzwerk* trata desde distintas perspectivas sobre sistemas que se perpetúan y

¹ En realidad, la obra de teatro de Zuckmayer fue escrita en 1974. (N. de la T.)

sobre la vida que desea seguir adelante: mecanismos de poder, sus exigencias para que todo se adapte a él, así como la rebelión y el rechazo. El brechtiano Baal es un individuo provocador situado en el centro de la acción. Acaba pereciendo porque no es capaz de integrarse en la sociedad a la que pertenece.

El texto de Zuckmayer me convenció sobre todo por su estructura básica y por la concatenación de conflictos, ya que cuenta con una trama muy rica. En su contra juegan el uso que el autor hace del lenguaje y una imaginería en exceso patética y expresionista. Tuve que simplificar el habla y aligerar el argumento de forma radical, algo bastante difícil de lograr sin destruir el entramado de conflictos sobre el que reside verdaderamente la calidad de la obra.

Quienes encuentren la ópera y el teatro actuales demasiado largos —me refiero a aquellos que no expresan abiertamente su opinión y prefieren todo lo que se atenga a unos estándares rígidos que, felizmente, no han dominado la “vida artística” en los pasados siglos— tendrán probablemente también dificultades en *Der Rattenfänger*. Por mi parte, siempre he pensado que es más importante elaborar algo a partir de un cosmos orgánico que realizar cortes superficiales, con gancho para el público.

En esta obra me fascinó la manera vívida de llevar al teatro una problemática compleja, en cuyo núcleo se anida el fenómeno del poder. La pieza refleja la vida en una ciudad medieval dividida en un sector privilegiado, donde viven la burguesía, los mercaderes, los comerciantes y los artesanos, y la zona en la que habitan los parias, los pobres y los desamparados. El barrio de los favorecidos está dominado por una sociedad corrupta, liderada por un gobernante cuya fuente principal de ingresos es el precio del cereal, que se mantiene elevado por su prohibición de luchar contra las devastadoras ratas.

Los análisis teóricos sobre esta obra diseccionan el entramado argumental, pero solo un estudio muy profundo lograría mostrar aquello que la composición hace patente; esto es, revelar su complejidad de manera sencilla, pero sin simplificaciones. Algunas cuestiones sobre personajes y situaciones me parecen importantes: la desigualdad social, que perpetúa las ventajas de los privilegiados, marca una parte del acontecer, pero lo más profundo de la acción está impregnado por fuerzas motrices elementales y formas de comportamiento propias de las relaciones humanas. Los ricos hacen uso de sus privilegios sin escrúpulos. Las ratas roen todo en el subsuelo, lo destruyen y se nutren de esa destrucción. Representan una forma de vida y el proceso de debilitación que esa forma de vida inevitablemente desencadena. Preparan el terreno para la incertidumbre, el miedo y para un clima de revolución. Uno puede liberarse de ellas, pero el desasosiego persiste. Se propaga por las almas de los poderosos, está presente en la rebelión de los débiles y los desamparados, que es aplacada por mercenarios contratados por prebostes, y preside la partida y éxodo de los niños, que buscan un mundo mejor. Al final nadie gana ni pierde, solo hay daño, aniquilación y la utopía de un nuevo comienzo. Quienes buscan volver a empezar en la utopía son los niños de los privilegiados y de sus subordinados. Los impulsa el asco hacia el mundo tan controlado como corrupto de sus padres y madres. No saben que ellos también han adquirido las características de sus progenitores, solo saben que no quieren convertirse en ellos, que así no desean vivir. Son hijos de un mundo en el que no prosperan fácilmente las relaciones fértiles a partir de la identificación con el otro y la discusión. Por un lado, hay un deseo de eliminar todos los problemas y realizar los sueños de una forma –inocentemente– ideal. El refugio en la ebriedad y las drogas es una solución. La otra es encontrar un gurú, una figura de autoridad paterna, que encarne las fantasías (de la masa), alguien fuera de toda racionalidad que promete un mundo mejor.

Hemos vivido las desgraciadas consecuencias de esta mentalidad, pero su origen aún no está del todo claro ni tampoco superado. El mundo sigue teniendo conflictos y no se ha vuelto más seguro.

La conciencia personal presupone en el individuo una viva capacidad de reacción y actuación de acuerdo con ella, además de un alto grado de valor. Un escenario en el que están presentes las formas conocidas de servilismo a la autoridad e impera la necesidad de seguridad, la dependencia de los ídolos y la persecución de chivos expiatorios como respuesta al poder, no es adecuado para que el mundo evolucione. No solo el pequeño número de aquellos que actuaron de acuerdo con su conciencia en la Segunda Guerra Mundial da testimonio de ello.

Los personajes que impulsan vívidamente la acción de la obra cuestionan de maneras diversas la ley establecida, sus límites y su relación con la responsabilidad individual. Otra perspectiva: las sociedades humanas no solo desarrollan códigos de conducta y convenciones, sino, sobre todo, marcos jurídicos, leyes, contratos, seguros y reaseguros. Se trata de una infinidad de medidas tras las cuales se esconde la necesidad de controlar la vida y la coexistencia en el mayor número posible de aspectos, así como evitar riesgos y protegerse ante sucesos imprevisibles. Cuanto más abarquen esas regulaciones, menos vigilancia y responsabilidad individual serán necesarias.

Una red de seguridad permea y lo envuelve todo, desarrolla una dinámica propia, tan desproporcionada como rígida en algunos aspectos. Lo que se supone que está protegido por ella, se deteriora en sus partes más enquistadas. Quienes necesitan esta red de seguridad y a la vez están atrapados por ella, intentan consolarse con todo lo que han conseguido, pero a la vez se sienten incómodos por ello. Los mecanismos de esta red no protegen de la debilidad, la decrepitud, el sometimiento, la propia insuficiencia y la insatisfacción. Su ineficacia se hace evidente cuando aparece alguien que amenaza la seguridad por

su mera presencia y su persona, alguien que, por otra parte, suscita la esperanza de alcanzar deseos poco comunes.

Los orígenes y las consecuencias de la oposición de fuerzas en la lucha por la seguridad, el poder, el dominio, la posesión y el amor nos resultan bien conocidos. No hemos aprendido a dominarlos y evitar las extravagantes formas que pueden asumir. En la obra, dominan la acción de manera tan lapidaria como diversa.

El cazador de ratas entra en escena como un extraño. Ha aprendido a vivir fuera de la ley. No tiene derechos que lo protejan. Ello le vuelve sensible, atento ante los peligros, tanto los externos como aquellos que provienen de su contacto con seres humanos. Es consciente de la forma en que estos conviven. No quiere sucumbir a su control, pero, a pesar de lo que cabe esperar, acaba involucrándose con ellos una y otra vez. Como todo el mundo, necesita afecto, cercanía y tie-rra firme bajo sus pies para sentirse bien. Pero no lo encuentra, sigue siendo un extraño. Su diferencia lo distingue, la seguridad con la que se maneja ante lo incierto, fascina e irrita. Irrita a los poderosos, que repentinamente ya no se encuentran tan seguros de su poder, y fas-cina a los débiles, que lo siguen ciegamente, mientras la autoridad es consciente de que hay alguien que no se somete ni a su mando, ni a las represalias previstas por la ley, ni a los códigos de conducta con el poder. No se puede negociar con él, ni se deja integrar en el sistema mediante procedimientos corruptos.

La conexión entre seguridad y negocios –que en la vida real toma cuerpo en diferentes niveles con consecuencias tremendas e impredecibles– no funciona. Contratar un guardián contra la injusticia para después deshacerse de él sirve solo por un momento. Para quienes detentan el poder, la única reacción posible es usarlo y eliminarlo. Alguien fuerte por naturaleza pone demasiado en peligro la estructura

que garantiza el poder y sus privilegios como para dejarlo vivir o considerar su deseo de integrarse de una forma útil.

Un momento clave en mi obra, esencial para la vida y para nuestra supervivencia –y, quizás, en ese sentido, “moderno”– se encuentra al final. Es menos una demostración de los efectos del poder que una parábola sobre cómo manejarlos. La decisión del cazador de ratas de no ser un ídolo para los jóvenes que desean seguirlo, sino conscientemente guiarlos hacia un futuro duro e incierto, en el que tendrán que abordar paso a paso, junto a los antiguos problemas, nuevos retos, y perseguir un “nuevo comienzo” junto a los que han quedado en la ciudad destruida –un viejo y sabio deán y un lisiado– no es motivo de esperanza. Ello implica aceptar la realidad y afirmar que, si comenzar de nuevo es posible, la clave estará en aquellos que no se empeñen en la utopía, sino en quienes comprendan lo que es vitalmente necesario y actúen para conseguirlo.

Resulta muy difícil ofrecer una descripción verbal que haga justicia siquiera en alguna medida al contenido de la obra. Los análisis sobre ella desentrañan el palpitante entramado de relaciones, pero solo un estudio muy profundo revelaría lo que la composición es capaz de desvelar. La música trata sobre asuntos muy complejos con fórmulas aparentemente sencillas, pero sin simplificaciones. El objetivo era elaborar un rico universo musical partiendo de condiciones relativamente simples y al mismo tiempo acompañar de forma precisa el contenido de cada situación en la trama.

En cuanto a la estructura de la música, mis observaciones sobre el crecimiento orgánico del material han conducido mi interés desde *Exercises* (1962-1967) hacia la relación de estructuras básicas y los resultados directamente reconocibles de su desarrollo y evolución. Estructuras básicas similares pueden adquirir apariencias diversas en contextos diferentes y viceversa, estructuras disímiles pueden resul-

tar parecidas en entornos semejantes. Todo ello forma parte de mis experiencias musicales más importantes, que tienen que ver con mi pensamiento creativo posterior.

Sobre mi música: en *Der Rattenfänger* hay siete grupos de materiales básicos. Estos grupos se relacionan unos con otros mediante combinaciones de intervalos comunes, cada uno de ellos con su propia identidad (por ejemplo atonalidad, un centro tonal, una cierta modalidad o un carácter pentatónico). Escogí el material de tal manera, que incluso se puede rastrear en él la huella orgánica de un sanctus gregoriano o un coral protestante. La obra entera se basa en este material de partida. Sobre él se asientan una variedad de procedimientos técnicos que forman un engranaje entrelazado y reticulado. Por mencionar unos cuantos: los grupos funcionan como series –pero no como series dodecafónicas–, que están sujetas a varios procesos de permutación. Las series de intervalos se transforman en series de tiempo, que conforman patrones que, tocados en ostinato, se constituyen junto con otros patrones en campos polimétricos. Su armonía se deriva de los grupos iniciales. Pero también hay secuencias de acordes –formadas a partir de los grupos– que sencillamente conforman un fragmento vertical, en cuya progresión melódica actúan las viejas técnicas de relación entre acordes.

Cada uno de estos procedimientos se utiliza para los conjuntos de fuerzas motrices que subyacen la acción. Podríamos describirla como una “técnica de control de procesos” (*Leittechnik-Verfahren*). En ese sentido, los ya mencionados campos polimétricos sirven para acompañar la insatisfacción, el desasosiego y el desorden. Como la distribución de tales campos puede ser muy diversa, los resultados también lo son, pero las relaciones fundamentales siguen siendo reconocibles para el oyente.

Por otra parte, hay patrones musicales que describen la indiferencia y reaparecen en diversas ocasiones con leves variaciones.

Ya en mis primeros años enfoqué especialmente la atención sobre la entonación y el ritmo del habla. La sensibilidad hacia la “adecuación” y la “concordancia” en la relación palabra-sonido me condujo pronto a la obra última de Janáček. En *Der Rattenfänger* esta sensibilidad hacia el habla adquirió un especial significado, ya que, por necesidades dramáticas, el rango de expresividad debe ser muy amplio. Abarca desde la vívida escena bufonesca en parlato hasta las grandes explosiones dramáticas.

En vista de que los procesos están entrelazados de múltiples maneras y de que en ocasiones traté el material de origen de manera muy libre, con la consecuencia probable de que en algunas partes puede llegar a ser irreconocible, me he preguntado hasta qué punto fue útil atenerme al material inicial y que los demás fueran conscientes de la existencia ubicua de dicho material. Tras valorar ampliamente de manera crítico-analítica mi propia obra, he llegado a la conclusión de que hay una gran diferencia entre contar con un punto central de control sobre el que girar² ocasionalmente sin mayores consecuencias, o al menos dentro de sus límites, y no contar con núcleo alguno. Y hube de constatar que mi obra resultaría perceptivamente mucho más pobre si no hubiera hecho referencias constantes al material de partida.

Es obvio que no apliqué este complejo sistema de procesos solamente para dar variedad a la música. No soy partidario de un lenguaje que mezcle temas complejos de forma inconexa y considero que referirse al pluralismo como supuesto fenómeno “relevante” actual es una

² No se reconoció entonces que la forma de aplicar la polirritmia y la polimétrica en este terreno se debe a mis investigaciones de música no-europea a comienzos de los años 80. Se hizo evidente después en conexión con la armonía y la técnica microtonal en mis dos primeros cuartetos de cuerda.

mala excusa para la falta de coherencia. Lo que yo he perseguido es un lenguaje del mundo lo más homogéneo posible con formas de expresión muy diversas.

Al final del proceso de composición de la ópera, me pregunté si la obra de teatro no representaría tan solo un juego insignificante dentro de un mundo también demasiado pequeño en comparación con una realidad que permite a los psicópatas convertirse en líderes que fascinan a las masas y promueven la psicosis masiva y los genocidios. Una realidad que nos sirve diariamente en bandeja ridículas tragicomedias de cazadores de ratas más o menos telegénicos y en la que ídolos y tipos corruptos adquieren importancia global. Una realidad que demuestra que es poco capaz de entender y domar impulsos básicos y sus consecuencias o, cuando mínimo, ponerles límite.

No conozco ninguna obra de teatro que refleje la auténtica dimensión de los problemas que debemos superar en la vida real. Opté por esta pieza, que recrea de forma específica un universo ficticio, a otras contemporáneas, que reflejan de forma menos precisa los conflictos básicos y fácilmente se convierten en un calco falso y simplista de una parte de la realidad.

He recreado con mi música los hilos que entrelazan la obra, pero esta no se agota en los procesos aquí expuestos, ni en sus causas ni en sus efectos. Dejo a criterio del público dilucidar si mi análisis creativo suscita en el oyente atento la necesidad de emprender exégesis posteriores, libres de preocupaciones ideológicas y regresiones filisteas.

FRIEDRICH CERHA

Traducción de María Santacecilia



Con Karl Prantl, estreno de Monumentum
für Karl Prantl, Salzburger Festspiele 1989

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

Crítica cultural.

Sobre el texto de *Requiem für Hollensteiner*¹

FRIEDRICH CERHA

El espíritu austriaco se caracteriza por una filosofía del repliegue. Al este del país aún pueden encontrarse refugios bajo tierra. Cuando salvajes, conquistadores o iluminados arrasaban el país por cualquier motivo, la gente se quedaba allí quieta, muerta de hambre, esperando pacientemente que todo acabara, sencillamente porque al final todo acaba. En ese momento salían a la luz del sol, lloraban por las víctimas y, secretamente, celebraban el triunfo de haber sobrevivido. "Sobrevivir lo es todo" (Rilke) y esa fue la última anotación que escribió Anton Webern en su diario.

Aún se narra la vieja historia del rey que encargó a los sabios del país que hallaran una frase que encerrara en ella toda la sabiduría del mundo. Tras varias décadas de búsqueda, alguien presentó al rey la siguiente máxima: "Todo se desvanecerá". Naturalmente, los diligentes y los hacendosos, los héroes y los iluminados lograrán más metas que otros. Los demás se sienten traicionados por el destino por no poseer lo que ellos tienen, pero es mejor disfrutar del sabor agrio dulce de sentirse maltratado por la fortuna que convertirse en diligente, valiente, héroe o iluminado.

¹ Cerha escribió este artículo con ocasión del estreno de la obra para las notas al programa de la NDR de Hamburgo el 16 de noviembre de 1984.

El sincronismo de las cosas está en lo alto de la escala de valores cuando existe este tipo de espíritu. Todo aquello encaminado hacia el cambio produce temor a ese cambio. Lo extraordinario, ingenioso, revolucionario e inusual es percibido como algo perturbador y tropieza con el odio individual, social y nacional. (Cita de un ministro austriaco de Educación: "La genialidad no está prevista en el currículo académico"). La reacción habitual ha sido siempre la de no prestarle ninguna atención, actuar como si no existiera, guardar un silencio mortal.

La forma más consecuente de repliegue es el suicidio. Austria tiene la tasa de suicidios más elevada del mundo, seguida de Hungría. (En realidad todo lo que digo sobre Austria, se aplica a la zona austro-húngara). Apenas hay nadie que no haya perdido un familiar o amigo de esta manera. Escribí mi obra en memoria de un amigo, el gran ceramista Kurt Ohnsorg, cuya voluntaria separación de los supervivientes me golpeó con dureza.

He seleccionado partes de la novela de Thomas Bernhard *Gehen* (Caminar), que trata del destino de Hollensteiner, un científico austriaco que solamente encuentra en Austria las condiciones de vida necesarias para existir. No puede moverse, no puede marcharse para establecerse en otro lugar, es dependiente de este país. Y ama Austria con todo su corazón. Pero en su quehacer, en su profesión, depende de un Estado que, naturalmente, impelido por ambiciosos funcionarios, es responsable de una extensa agenda cultural. La gente cree menos de lo que cabría esperar que "Estado", "Sociedad" e "Iglesia" son las personas que pertenecen a ellas. En realidad, todo el mundo vive con la sensación de que Estado, Sociedad e Iglesia se oponen a ellos. Cuanto más extraordinario es el individuo más amenazador resulta para lo establecido. Hollensteiner "ha fallado al Estado y viceversa, el Estado ha fallado a un individuo en particular".

Las provocadoras generalizaciones de Bernhard muestran grandeza en su radicalidad. Todo aquello de esencial que sus obstinadas repeticiones captan, se vuelve más claro y verdadero por su tozudez. Sería equivocado relacionar con su persona lo que él convirtió en un principio estilístico. En realidad, sus principios solo pueden entenderse si se conoce la ininterrumpida tradición austriaca de "filosofar", que han venido los intelectuales austriacos desde Grillparzer hasta nuestros días. La tendencia general hacia una filosofía fatalista-negacionista de café es una realidad incuestionable, y no están libres de la misma ni los que se burlan ni los que protestan sobre ella. Procede del mismo terreno putrefacto que dio origen no solo al típico humor negro austriaco, sino también al psicoanálisis y al positivismo. Thomas Bernhard llegó al núcleo, estilísticamente precioso, pero poco refinado, de esa filosofía que proliferaba y prolifera en los bares y cafés y abundaba en el círculo –habitualmente cerrado para el público– que se reunía noche tras noche en el taller de Ohnsorg, alrededor del horno en el que cocía sus obras. Todo el mundo interesado en la vida intelectual austriaca se congregaba allí antes de que el artista se pusiera enfermo. Bernhard provoca con la siguiente paradoja: "Este Estado no tiene nada que ver con un Estado cultural". Lo compara más bien con una administración. No afirma en ninguna parte que el país que Hollensteiner ama no tiene cultura. Si dijera que la administración cultural se hace de tal manera que en realidad no muestra cultura alguna, no tropezaría con tanto desacuerdo. ("La Administración no funciona", dice la mayoría de la gente). Y si llegara a plantear seriamente la cuestión de cómo y hasta qué punto la "propiedad intelectual" y la "vida intelectual" se pueden administrar, apenas encontraría alguien que le escuchara, excepto unos cuantos afectados. La indicación de no formular más preguntas al final de mi obra significa "muerte por asfixia". ¿Dónde comienzan y dónde terminan los mecanismos que causan la asfixia? Los refugios bajo tierra nos han ense-

ñado en la historia que todo pasa, pero que nada acaba por completo, que una piedra puede convertirse en cualquier momento tanto en un ladrillo para construir un edificio como en un obstáculo en el camino. Contra el oscuro trasfondo de nuestro “teatro del mundo”, resulta reconfortante que el hecho de salvaguardar la “propiedad intelectual” esté funcionando al menos a medias. En caso de que sobrevivamos —nosotros, las bibliotecas, los museos...— habrá ocasión de seguir aprendiendo o adquiriendo cultura si ese deseo logra despertarse. Queda plantear cómo puede manejarse la relación con las personas lúcidas, extraordinarias, a menudo difíciles, aquellas que crean cosas fuera de lo común. “Con lo extraordinario, sin embargo, no puede tenerse una relación estrecha”, dice Thomas Bernhard. “Sin embargo, hemos de esforzarnos en estar en contacto con ello”. Un imperativo puro. Tocar lo extraordinario sería como si hiciéramos nuestro el final de Hollensteiner.

P. D. Escribí este comentario el 26 de octubre, Día Nacional de Austria. Dejo que los lectores decidan si se trata tan solo del testimonio de una cultura exótica o, por el contrario, sienten que despierta su interés.

Sobre *Requiem für Hollensteiner*

I. El Josef K. de Kafka está a merced de una ley que funciona de manera incomprendible e implacable y de su aparato ejecutivo: un proceso con un final fatal. La perspectiva actual: Josef K. se encuentra en una red de sistemas que controlan su ser y que han sido activados por hombres como él. Gradualmente va comprendiendo su funcionamiento y continúa, conscientemente, a su merced: un proceso de dimensiones mundiales con un final tremadamente ambiguo.

Con esto en mente, muchas cosas parecen ridículas: Thomas Bernhard: "Todo es ridículo si se piensa en la muerte". Otra perspectiva: en los engranajes de los sistemas legales hechos por hombres encontramos hombres. Están tan vivos como nosotros y manejan la impotencia y el poder, de los que sabemos más que el Josef K. de Kafka.

II. Cuando volví a Austria de la guerra y de la resistencia contra el régimen nazi, llegué a las siguientes conclusiones:

-Un autoritarismo inquebrantable preside todas las instituciones. Arrogancia entrometida y total servilismo. No es un fenómeno enteramente austriaco, aunque sí particularmente austriaco, que ha tenido peso específico en mí y en mi generación.

-Mucha incompetencia o escasa competencia que tiene en sus manos la responsabilidad del porvenir y no es consciente de lo mucho que ignora o de aquello que no quiere comprender. En el peor de los casos, pone obstáculos a todo lo que no le parece útil. Tampoco es un fenómeno genuinamente austriaco, pero tiene, cuando menos, tanta tradición como el primero.

Y, sobre todo:

-Una infinita cantidad de chapuceros. Son reflejo de una profunda indiferencia hacia los esfuerzos y logros intelectuales. Se imponen sobre todo afán honesto y prometen cosas que no tienen intención de cumplir. La chapuza, combinada con la arrogancia y la incompetencia, es más destructiva que llevar a cabo una acción de mala fe deliberada. Muchas cosas de la Austria actual hacen pensar que este es un problema persistente.

Thomas Bernhard: "Vivir para nosotros es la indiferencia ante la vida. Somos el presente de un futuro megalómano". No se excluye ni a él mismo ni a los demás de sus visiones sobre Austria, haciendo patentes rasgos ridículos y otras características que forman parte de nues-

tra personalidad. Bernhard enciende la polémica con sus generalizaciones que rozan e incluso traspasan los límites de lo apropiado. Eso es algo profundamente austriaco al discutir sobre asuntos generales, pero su provocadora radicalidad es síntoma de su grandeza. Todo no es tan sencillo como él lo plantea, pero trata esencialmente de cosas que son ciertas y reflejan atinadamente la realidad. Todo aquello que subyace a la realidad, se vuelve más nítido si se le opone algo. Pero ¿convierte ello las cosas en menos ciertas, en menos malas? ¿Hasta qué punto es nociva, por ejemplo, esta sórdida mentalidad cuya sombra se extiende desde la degradación de Herr Karl a través de todas las clases sociales hasta la cúspide del país? ¿Hasta qué punto queremos ser conscientes de ello?

III. Thomas Bernhard: "Somos austriacos, somos apáticos...". ¿Dónde empieza y dónde termina nuestra apatía? Y ¿cómo de seria o de ridícula es la voluntad de afirmación de nuestro espíritu, nuestra voluntad de afirmación en medio de muros, redes y sombras?

No se trata de algo convenido, ni de preguntas retóricas o formuladas a modo de sugerencias. Lo único seguro es que mi vida hubiera sido diferente en algunos aspectos y mis obras hubieran cobrado una forma distinta, si todas estas cuestiones no me hubieran preocupado sobremanera.

Cartas al ministro Herbert Moritz relacionadas con el estreno de *Requiem für Hollensteiner*

El estreno mundial de *Requiem für Hollensteiner* fue programado para el Festival Otoño Estirio del año 1984. Se supone que la pieza iba a ser repetida en concierto en la Konzerthaus de Viena. Debido a la chapucera preparación, el estreno mundial hubo de ser cancel-

lado. Finalmente, tuvo lugar en el auditorio de la NDR de Hamburgo (Norddeutscher Rundfunk). El estreno austriaco fue pospuesto hasta el Día Nacional de Austria el 26 de octubre de 1986, día en que se hizo entrega a Friedrich Cerha del Gran Premio Estatal de Austria. El convincente programa de concierto escogido por Cerha incluyó el *Requiem* junto con *Spiegel I, II y III*. La siguiente carta alude al Premio Estatal y está dirigida al ministro de Arte y Educación, Herbert Moritz.

Maria Langeegg, 28 de agosto de 1986

Estimado señor ministro:

Le agradezco mucho el anuncio de la concesión del Gran Premio Estatal de Austria. Respecto a su entrega que, según tengo entendido, suele tener lugar el Día Nacional o en una fecha cercana, quisiera pedirle que considerara la posibilidad de que, excepcionalmente, hubiera una presentación en la Konzerthaus antes del comienzo del concierto el 26 de octubre. Dirigiré partes de mi ciclo Spiegel para gran orquesta y cinta (1960/61) y el estreno en Austria de mi Requiem für Hollensteiner (1982/83), compuesta sobre textos de Caminar, de Thomas Bernhard.

Mi comportamiento hasta el momento debiera haber hecho patente que no soy amigo de los numeritos baratos, pero me parece que, en las actuales circunstancias, dadas en parte por la casualidad, se podría aprovechar la oportunidad para convertir una gala protocolaria en un acto vivo de política cultural. Si desea más información, estaré encantado de poner a su disposición los textos que hay preparados para el programa de concierto. Quedando a la espera de noticias por su parte, se despide con sus mejores deseos

Friedrich Cerha



Thomas Bernhard en Madrid

Los textos de *Requiem für Hollensteiner* fueron enviados al ministro Herbert Moritz el 15 de septiembre de 1986. Tras el concierto, este expresó la irritación que aparentemente le había causado la manera en que se habían desarrollado las cosas. He aquí la respuesta de Cerha.

Viena, 30 de octubre de 1986

Sus palabras "me ve usted sorprendido" me han tranquilizado. Como le indiqué en mi carta del 15 de septiembre de 1986, aquel mismo día le facilité los textos del concierto del 26 de octubre. Quería que supiera en dónde se metía y no deseaba confrontarle con una situación inesperada. Lamento mucho si mi información no le ha llegado. En el caso de que efectivamente alcanzara a conocer los textos y su irritación se deba a mi música, me alegro de que haya conseguido lo que yo básicamente deseaba lograr.

Con mis mejores deseos

Friedrich Cerha



Dirigiendo una interpretación de *Exercises*
(22.6.1968 Musikverein Graz)

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

El panorama musical vienesés después de 1945

GERTRAUD CERHA

La acritud con que contemplan su patria y el estado austriaco Friedrich Cerha, Thomas Bernhard y otros artistas de su generación se entiende mejor cuando se conoce el sustrato del que nace. Sus raíces se encuentran en las experiencias que vivieron en el terreno político y cultural de la posguerra.

En 1945, Viena, que quedó en medio de la zona soviética, era un lugar fronterizo muy expuesto; la propia ciudad estaba reducida a escombros y en ella se habían instalado las cuatro potencias ocupantes. Todos y cada uno de estos hechos tuvieron diversas consecuencias relevantes para la reconstrucción de una vida cultural. Ahora bien, en la música, más que en otras artes, lo que con mayor fuerza marcó los acontecimientos fue la necesidad de “volver a construir algo”. Dos semanas después del último enfrentamiento armado, se celebró en el Konzerthaus el primer concierto de la Filarmónica, bajo la dirección de Clemens Krauss; dos días después, el primer estreno de la Staatsoper, que tuvo lugar en el edificio de la Volksoper, ya que el suyo estaba destruido por las bombas; un día más tarde, el primer estreno del Burgtheater en el Teatro Ronacher, que igualmente se prestó a sustituir el edificio bombardeado. El sincero entusiasmo con que los artistas, ya fueran austriacos o de otros países, retomaron su trabajo a pesar de las adversas circunstancias permitió ofrecer representaciones de alto nivel –no sólo de ópera– por menos dinero que en ningún otro lugar del mundo. Estaban en pleno centro de atención.

"Reconstrucción" era aquí, por lo tanto, y sobre todo en la música, sí-nónimo de "restauración de un pasado glorioso".

Sin duda, el lugar que ocupa la tradición en la vida musical vienesa contribuyó de un modo notable a reforzar el potencial de energía y emociones que ello conlleva; ahora bien, igual de cierto es que éste no fue el único factor de peso. Entre 1946 y 1950 en términos generales, el pulso por marcar las preferencias y hacerse con el poder por parte de determinados "peces gordos" de la industria cultural, apoyados por sus correspondientes homólogos en las esferas de la burocracia cultural responsable de firmar las subvenciones, influyó claramente en un cambio de agujas en favor de una clara preponderancia del conservadurismo, el mismo conservadurismo que marcaba el estado y desarrollo de la política del momento.

El Musikverein, "gran albacea del concepto de música más conservador"¹ llevaba la batuta en todo lo relativo a los conciertos. Frente a esta institución, el Konzerthaus, que era cien años más joven y siempre había estado dedicado a lo nuevo, se hallaba en una situación difícil. Lo que el secretario general de la asociación pretendía conseguir con ciclos como el de "Éxitos mundiales de la Modernidad" estaba condenado al fracaso de entrada; en un acuerdo con el Musikverein, incluso llegó a verse obligado, en el último momento, a ceder las fechas de toda su programación al Musikverein, que contaba con las subvenciones necesarias en tanto que ellos carecían de fondos y que reprogramaría todos los conciertos para que allí se tocara música "seria". Si, a pesar de todo, el Konzerthaus al final logró consolidar una programación de conciertos de talla internacional, fue gracias a la perseverancia del presidente, Manfred Mautner-Markhof, una figura

¹ Cita del discurso de Egon Seefehlner con motivo de su nombramiento como secretario general del Konzerthaus de Viena (lo fue de 1946 a 1961).

de gran renombre en la economía, el arte y la sociedad, así como de su secretario general, Egon Seefehlner. El mismo día en que ocupó el cargo, en 1946, ya envió veinte telegramas para invitar a compositores de fama internacional. Cabe destacar a este respecto que todos ellos estaban próximos a esa "modernidad" más reciente, la que la política cultural de Hitler había interrumpido bruscamente en 1933 y durante los siguientes quince años: el neoclasicismo. En efecto, entre 1946 y 1954, se tocaron setenta y dos obras de Hindemith, cincuenta y cuatro de Stravinsky, cuarenta y tres de Bartók, otras muchas obras de representantes del Grupo de los Seis y también las de un neoclasicista austriaco: J. N. David. Frente a éstas, en los conciertos de la Asociación también se escucharon quince obras de Schönberg, seis de Berg y una de Webern.

Lo que, sin duda, queda muy en la sombra en esa Viena de posguerra es precisamente la Escuela de Viena. Por ella tan sólo apostó, con gran brío pero con muy escasos recursos propios, la IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik), la Sociedad Internacional para la Nueva Música, creada en 1922 en Salzburgo como "la International del espíritu" y de cuya sección austriaca fuera presidente Webern antes de la guerra. Los actos de cierta magnitud, como por ejemplo un gran concierto homenaje con motivo del setenta y cinco cumpleaños de Schönberg, la primera representación de *Lulu* de Berg en la posguerra, en versión de concierto, en ese mismo año (1949) y un concierto de cámara dirigido por Michael Gielen para conmemorar el décimo aniversario de la muerte de Webern, fueron acontecimientos más bien puntuales y solo fueron posibles gracias al apoyo de la radio, cuyo director era miembro de la IGNM. Los conciertos de cámara de esta Sociedad, éstos sí muy numerosos, tenían lugar en el salón de actos de la Musikakademie o incluso en la residencia particular de su presidente, Friedrich Wildgans, en la Waaggasse. Desde el punto de

vista político, la mayoría estaba cerca del Partido Comunista, el único partido que se negaba a la reintegración de quienes habían sido nazis. Más allá de esto, uno de sus miembros, el concejal Viktor Matejka², albergaba justificadas esperanzas de continuar con la política cultural “roja” de los años veinte, gracias a la cual su predecesor, el socialista David Bach³, había podido encargar la dirección de los “Conciertos Sinfónicos de los Trabajadores” y del Coro de los Trabajadores a un apolítico como lo fuera Webern. Por otro lado, aquellos pequeños conciertos de la IGNM tenían más eco en los diarios de entonces del que consiguen hoy en día incluso los conciertos de grandes orquestas.

Así pues, tanto quienes conocieran esta música de antes de la guerra como quienes ahora estaban informados a medias o simplemente sentían curiosidad, tenían la oportunidad de descubrir ciertas cosas en relación con lo nuevo. Estas experiencias de lo moderno también las ofrecían, en los primeros años de la posguerra, las actividades de las fuerzas de ocupación, que no sólo querían hacer valer su presencia en el terreno político, sino también en el cultural. En el Primer Distrito de Viena, que administraban en común las cuatro fuerzas ocupantes, el escenario de todas las actividades fue curiosamente el Musikverein. Los mayores esfuerzos corrieron a cargo de los rusos, los primeros en significarse. Con o sin la creación de una Asociación austro-soviética, organizaron grandes conciertos en los que se tocaron muchas obras de Chaikovski, Rachmaninov y Khachaturian, pero también de Scriabin, Glinka, Shostakovich, Prokofiev o Mjaskovski. Las posibilidades, en principio más reducidas, de escuchar obras francesas, inglesas o americanas solían deberse a las iniciativas de directores e intér-

² Viktor Matejka fue concejal de Cultura de la ciudad de Viena entre 1946 y 1949.

³ David Bach fue concejal y director de la sección de Arte Socialista de la ciudad de Viena entre 1919 y 1934.

pretes extranjeros que presentaban música de sus países –en las dos grandes salas de conciertos de Viena, eso sí–. Con ellos llegaron a la ciudad obras de Elgar, Britten, Copland, Barber y Gershwin, pero también programas franceses en los que, junto a Ravel y Chausson, se interpretaron también *Les Offrandes Oubliées* de Messiaen. En este contexto, no podemos olvidar que también eran nuevos a los oídos del interesado y joven público vienes la música de románticos e impresionistas de “países enemigos” y la de compositores judíos prohibidos durante el nazismo.

Friedrich Cerha era uno de aquellos jóvenes curiosos que frecuentaban los centros culturales creados por las fuerzas de la ocupación: los institutos de cultura, las librerías –como una rusa que había detrás de la Peterskirche en la que también se podían comprar partituras y libros a buen precio– y, sobre todo la Amerika-Haus de la Kärntnerstraße, donde se encontraban muchas cosas imposibles de adquirir en ningún otro sitio. La música de Satie, Stravinsky e Ives, pero sobre todo las grabaciones de los grandes intérpretes y bandas de jazz ejercían un enorme poder de seducción sobre muchos intelectuales y artistas de entonces. El éxito de los americanos en este campo resultaba especialmente incómodo a los rusos; no obstante, en términos generales fue muy considerable la influencia que todas estas posibilidades de información tuvieron sobre el surgimiento de un nuevo panorama artístico en Viena, pues, en el fondo, es más acorde con la realidad hablar de esto que de un verdadero renacimiento o reconstrucción de la situación anterior a la guerra.

Dejando de lado las actividades organizadas por las fuerzas de ocupación, la vida musical de la Viena de posguerra se caracterizaba por una increíble pluralidad de manifestaciones y actos. También otros países, asociaciones austriacas de las más diversas índoles y signos políticos, las editoriales y, con no menor importancia, muchos artistas y aman-

tes del arte, unidos por intereses comunes en proyectos particulares, organizaban pequeños conciertos. Así pues, existían muchas posibilidades de descubrir “cosas nuevas” en relación con la literatura, la danza o el cabaret... bastaba con estar al tanto de todo.

Sobre todo para los talentos creadores de la generación en la veintena que, tras haber sido soldados o prisioneros de guerra, llegaban a Viena con un profundo sentimiento de liberación, con enorme curiosidad y gran sed de información pero, por lo general, también con muy poca idea de nada, la paleta de manifestaciones de sus respectivas artes era todo menos transparente y fácil de entender.

Un elemento que tuvo graves consecuencias para los jóvenes compositores fue, junto a la vida musical de los conciertos, la situación oficial de la enseñanza de esta disciplina. El hecho de que, en 1945, un soldado americano le pegara un tiro a Webern en Mittersill “por error” marcó un terrible precedente en el desarrollo de la enseñanza en la posguerra. Lo que más acusadamente faltó fueron grandes maestros que –como Olivier Messiaen en París– quisieran o fueran capaces de proporcionar impulsos decisivos o, cuando menos, transmitir conocimientos de muchos puntos de vista distintos. Joseph Marx, que había sido diputado del Estado austro-fascista entre 1934-38 y ahora también determinaba la programación de los conciertos del Musikverein, era un influyente enemigo de la música atonal y de la Escuela de Viena en su condición de crítico musical del *Wiener Journal*. Más dogmático de lo que a veces reconocía ser, aunque también de intereses más plurales de los que le eran reconocidos, después de 1945 intentó orientar el ulterior desarrollo de la música austriaca por una vía clara y marcadamente tradicional. Los que enseñaban junto a él en la Musikakademie representaban también, de la forma concreta que fuere, una línea neoclasicista, con lo cual los antiguos nazis no tardaron en volver a integrarse en el estilo oficial, por así llamarlo.

A pesar de los constantes esfuerzos de Viktor Matejka, por falta de las condiciones adecuadas no se pudo conseguir que Schönberg y Ernst Krenek regresaran de Estados Unidos; al comunista, judío y discípulo de Schönberg Hanns Eisler no se le permitió hacerlo, al discípulo de Berg, Hans Erich Apostel, no se le pidió que lo hiciera, y a Hanns Jelinek, con quien Ligeti contactó nada más huir de Hungría en 1956 por su renombre como teórico del dodecafonismo, no le fue concedida una plaza de profesor hasta 1960.

Josef Polnauer –también judío y discípulo de Schönberg– era una persona muy especial en lo relativo a tener un contacto intenso con la esfera pública, pues había pasado toda la guerra escondido por quien después se convertiría en su esposa, pero también es cierto que nadie mostró especial interés por el que probablemente fuera el mejor conocedor en la obra de la Escuela de Viena, en la que había tenido ocasión de profundizar mucho durante aquellos años en su refugio. Sin embargo, no fue en la Musikademie donde encontró acogida, sino que, dada su ocupación de antes de la guerra –con la que tampoco se adecuaba al perfil–, terminó como alto funcionario del Ministerio de Hacienda.

Con todo, para los entendidos, Polnauer y Josef Matthias Hauer, quien a pesar del escaso reconocimiento recibido había inventado su propio sistema de composición con doce notas, se convirtieron en una especie de maestros de obligado peregrinaje.

Los jóvenes compositores, para quienes todo era nuevo por igual, en principio no tenían ningún motivo para no interesarse por lo “neoclásico” a la vista de lo que ofrecían tanto los conciertos como la enseñanza. Evidentemente, el que era despierto y tenía edad suficiente como para al menos haberse enterado de la existencia de un así llamado “arte degenerado”, aunque sólo fuera por la exposición monográfica que organizaron los propios nazis, y para no darse por sa-

tisfecho con las opciones más fáciles, miraba un poco más lejos: aguzaba los sentidos para descubrir algo más, buscaba otro tipo de credos musicales, iba a estudiar con artistas de otras ramas y – como éstos– se marchaba al extranjero. Paul Kont hizo todo eso: fue el primer austriaco en los célebres Cursos de Verano de Darmstadt, en 1951, y estuvo en París al mismo tiempo que Stockhausen pero también que algunos jóvenes pintores. El hecho de que, al regresar, no hablara a sus jóvenes compañeros de sus experiencias en Darmstadt ni de los cursos de análisis de Messiaen, sino de sus estudios con Milhaud, cuya estética era cercana a la de sus trabajos anteriores, tuvo como consecuencia que las distintas formas de desarrollo del serialismo permanecieran desconocidas en Viena durante algunos años más.

Kont introdujo a Friedrich Cerha, Gerhard Rühm y a otros en la IGNM, por lo general, primero entraban como intérpretes y eran presentados como compositores al poco tiempo. Así, empezaron a participar en los conciertos, en los encuentros con artistas extranjeros y, finalmente, también en las juntas de la asociación, que casi tenían el carácter de reuniones privadas. La curiosísima –y, en cierto modo, muy vienesa– combinación de elementos que se daban en la casa de Wildgans en la Waaggasse: el ambiente de alta burguesía, las ideas comunistas, los debates en torno al estilo, ciertos arrebatos de emotividad y profundos conocimientos musicales, hacían de ella un lugar tan atractivo como chocante. Gracias a las experiencias de Kont y a la paciencia de Cerha, se fraguó una relación productiva sobre todo con Polnauer, con quien era posible llevar a cabo –en privado– minuciosos análisis de obras de la Escuela de Viena. Más adelante, Polnauer asistiría a todos los ensayos en los que “die reihe” tocara esta música, y Cerha no sólo hubo de agradecerle valiosas claves para el análisis, sino también indicaciones para la interpretación que él, a su vez,

transmitiría al Klangforum Wien a partir de 1994. Por otra parte, el estudio del Schönberg tardío que realizó Polnauer hizo que Cerha y Kontvieran con claridad lo que no querían hacer en 1950.

En la inmediata posguerra, la sed de innovación entre los jóvenes artistas de todas las ramas era enorme: eso sí, fue en la música donde más graves consecuencias tuvo la gran interrupción del desarrollo creativo natural provocada por el nazismo, para empezar porque es mucho más fácil conseguir y descubrir libros o imágenes de obras plásticas que acceder a un arte efímero como la música, que requería una interpretación en directo o una grabación en disco. Aparte de esto, los jóvenes literatos pronto tuvieron ocasión de agruparse en torno a autores mayores que hacían un poco de mentores y les ayudaban a abrirse camino. En literatura fueron sobre todo Hans Weigel, aunque también Hermann Hakel, quienes fomentaron la escritura de jóvenes como Ingeborg Bachmann y Gerhard Fritsch o Jeannie Ebner, la cual a su vez introdujo a Thomas Bernhard en los círculos literarios.

En las artes plásticas, las oportunidades de “recuperar los años perdidos” fueron especialmente favorables: Ernst Fuchs ya pudo comenzar sus estudios en la Academia de Bellas Artes en 1945, como discípulo de Paris von Gütersloh, y, fascinado por el surrealismo, fue el primero de los austriacos en viajar a París, entonces “meca de la pintura”, en 1947. Pronto le siguieron Arik Brauer y otros representantes del “realismo fantástico”, aunque también Arnulf Rainer y Maria Lassnig. Al contrario que los músicos, los artistas plásticos tuvieron la oportunidad de conocer y analizar los fenómenos y problemas del arte internacional anterior a la guerra desde el primer momento y como parte de la enseñanza oficial, y además contaron con el comprometido apoyo de Güthersloh. Los escultores –de igual modo, nada más terminar la guerra en 1945– encontraron a su maestro y mentor en Fritz Wotruba.

Por otro lado, cuál de aquellos jóvenes artistas de Viena se convirtió en discípulo de quién, cuándo y dónde a menudo fue fruto de puro azar. Sin embargo, poco a poco fueron perfilándose mejor los intereses, se formaron grupos, surgieron también algunas enemistades y querellas, y se produjeron escisiones y reconciliaciones, y en términos generales puede decirse que “lo surrealista” era lo que, en un principio, despertaba mayor interés a la vez que mayor rechazo.

No es de extrañar que, en torno a 1948, los músicos más revolucionarios a menudo estuvieran en un contacto más estrecho con pintores y escritores que con sus propios compañeros de disciplina. Al igual que en la IGNM, también en estos círculos solían ser invitados en primer término como intérpretes. Por ejemplo, por mediación de Hans Weigel, tocaban en los recitales de poesía del Kreis, en las exposiciones de la Sezession, en el sótano de la librería francesa que tenía Marianne Wotruska, pero también, por ejemplo, en una tienda de alfombras y en otros entornos atípicos. De nuevo fue Kont quien estableció el contacto con el ART-Club, la “Internacional de las Artes Plásticas” fundada en Roma en 1945 y cuya sección austriaca, creada en 1947, estuvo presidida por Paris von Gütersloh. En 1951, en el local del ART-Club de Viena, el sótano del bar Loos, bautizado como *Strohkoffer* (maleta de mimbre) porque los propios artistas habían revestido sus paredes con mimbre del lago de Neusiedl, se convirtió justo en lo que su presidente quería: un punto de encuentro para artistas de cualquier disciplina. Predominaban los pintores y literatos. Kont, Rühm, Cerha y Kann también presentaron alguna composición suya, pero sobre todo tocaban obras de Stravinsky, Milhaud, Satie y Hauer, a quien Cerha y Rühm estaban estudiando a fondo por entonces, mientras que Friedrich Gulda y Uzzi Förste tocaban jazz ante el clamor de todos los asistentes.

Rühm, Kann y Kont, por otro lado, también frecuentaban el Café Landtmann, donde se reunían los artistas del "Hundsgruppe" ("Grupo de perros"), creado en 1950 en oposición al ART-Club y donde no sólo se presentaron la célebre *Wanzenbeschimpfung* (Filípica a las chinches) de Arnulf Rainer, sino también una *Sinfonía de ruidos* –por desgracia perdida–. Además, Rühm presentó algunos de sus poemas fonéticos y sus *Ein- bis Dreitonstücke* (Piezas de una, dos o tres notas), en cuya idea de base se aprecian paralelismos con la *Musica ricercata* compuesta por Ligeti en 1951, que aún no había salido de Hungría y con quien Cerha nunca había tenido contacto alguno.

En 1949 entró a formar parte del Strohkoffer H. C. Artmann, que desde muy pronto había seguido las tendencias del expresionismo, el futurismo y el dadá para, poco después, realizar todo tipo de experimentos con el lenguaje rompiendo la sintaxis y trabajando el material gráfico al margen del plano del significado en un sentido tradicional, y que sin duda fue una figura clave de la poesía austriaca contemporánea especialmente sugerente para los músicos hasta los años sesenta –o para algunos incluso hasta la actualidad– por su desbordante imaginación y sus originalísimas composiciones, en las que lo fantástico y hasta grotesco se suma a una sensibilidad muy profunda y "muy austriaca".

El desarrollo de una poesía en dialecto que nada tenía de popular sino que era radicalmente vanguardista, en ese dialecto arraigado en lo más hondo y más recóndito del alma vienesa, fue un elemento fundamental para Ernst Kölz y Gerhard Rühm, que también escribió textos de este tipo. En su estilo lacónico y certero, esta poesía pronto estuvo ligada a un tipo de música que, si bien recuerda al espíritu anti-expresivo del Grupo de los Seis y a su proximidad con la música ligera, al mismo tiempo representa algo muy distinto e inconfundible-

mente austriaco. El tono seco de las composiciones *schwoazznliada* (literalmente, canciones negras pero escrito tal y como se pronunciaria en el dialecto vienes) de Rühm y Kölz es un claro ejemplo de ello. El poemario de Artmann de 1958 *Medanaschwoazzndintn* (con tinta negra, igualmente en una transcripción fonética sui generis y sin espacios entre las palabras) fue un auténtico best seller dentro de la lírica, y las correspondientes versiones cantadas que grabó Helmut Qualtinger fueron todo un éxito de ventas. Qualtinger, también famoso como cabaretista, fue una de aquellas figuras de una tremenda vitalidad y una gran fuerza subversiva que contribuían a crear un ambiente único e irrepetible, y no sólo en el ART-Club, sino también en otros locales de artistas y círculos de vanguardia más o menos marginales: uno de los más notables fenómenos de la cultura de la Viena de posguerra.

Si, hoy, nos preguntamos qué componían los músicos de aquel heterogéneo grupo en torno a la literatura y al ART-Club durante aquella su “época de jóvenes marginales” y cómo era su música en comparación con las tendencias internacionales, se percibe –junto a ciertas deudas estilísticas reconocibles– una característica común, desarrollada en primera instancia por Kont, que consiste en una postura de rechazo de cualquier forma de academicismo, entendiendo bajo este término tanto lo neoclásico como el clasicismo orientado en la obra tardía de Schönberg de la Escuela de Viena. A muy grandes rasgos, encontramos una vuelta a principios compositivos muy sencillos: fragmentos de cierta extensión o incluso una pieza entera experimentan alguna forma de movimiento, apenas hay desarrollo temático, la figuración de las líneas melódicas muestra pocas variantes y los planos armónicos más bien se yuxtaponen, ya que tampoco aquí puede hablarse de complejos entramados de tensiones y distensiones. Las obras de algunos compositores especialmente interesados por Satie muestran,

por ejemplo, paralelismos con ciertas técnicas medievales aplicadas por éste a su manera.

La ausencia de desarrollo propiamente dicho, así como lo cercano al concepto de “mutación” del pensamiento oriental, constituía un elemento fascinante que también estaba muy presente en el sistema de doce notas inventado por Hauer, con quien, como se mencionó antes, Cerha y Rühm mantenían un contacto personal. La intención estética que subyace a todo ello –aunque, eso sí: más bien como principio que en sus resultados– nos evoca hoy en día algunas semejanzas con posteriores tendencias del Minimal Art, las cuales en parte son una reacción a la idea de desarrollo que caracteriza el pensamiento occidental y, en términos generales, una reacción a un “mundo occidental” de formas artísticas complejas y sometidas a sofisticados criterios de organización.

El sutil tratamiento del material mediante pequeñas variaciones dentro de un marco de planteamientos de base sencillos y claros tuvo un papel importante en las composiciones con timbres de Cerha de 1959-61 y por fin logró una acogida internacional: en los circuitos artísticos oficiales de la Viena de los años cincuenta, a Cerha y sus amigos les estaban vetadas primeras filas. Ni su *Buch von der Minne* (Libro del amor) ni los *Lieder* de Kont habían despertado apenas ningún interés.

A ello contribuyeron aquellas actividades de pintores y escritores en las que participaban los músicos. Por un lado, los “actos poético-surrealistas” que llevaban a cabo Artmann, Rühm y otros “extremistas” –por ejemplo, uno que se celebró en las catacumbas de Viena– revelaban una actitud revolucionaria con verdadero afán de provocación; por otro lado, ese tipo de acciones eran una reacción perfectamente comprensible a la situación predominante en todos los sectores del arte.

Al igual que en la música, también en la literatura quienes llevaban la voz cantante eran ciertas personalidades de tiempos del austro-fascismo. En la política cultural del estado corporativo, la ideología austriaca que representaba el Frente Patriótico en relación con el arte –eso sin tener en cuenta su vinculación con el catolicismo– no era muy distinta de la de los nazis. Al igual que a éstos, la cultura de las primeras décadas del siglo XX les parecía decadente, enferma, inadecuada para expresar “el verdadero espíritu del pueblo” por ser una cultura urbana, de asfalto (abierta o solapadamente judía), frente a la que habían de ensalzarse los lazos de “patria y terruño” –lo que, en el argot nazi, corresponde al lema de “sangre y suelo” (“Blut und Boden”)-.

Lo espinosa que era la situación a finales de los años cuarenta se hace patente en las violentas reacciones de los altos puestos oficiales y los correspondientes órganos de publicación vinculados a ellos, cuyo discurso apenas se diferenciaba del que en su día acuñara el concepto de “arte degenerado” (*entartete Kunst*): “Medio en broma, exigían la camisa de fuerza o la guillotina”. Lo que hacían completamente en serio era aplicar el veto de publicación apoyándose en una interpretación muy laxa del artículo de la ley que condena lo “sucio y sórdido” cuando se presentaban obras de jóvenes escritores y artistas que chocaban con las ideas conservadoras. El ART-Club ya respondió a tales medidas de represión el 13 de diciembre de 1950, con el debate “Por la libertad del arte”, dirigido por Friedrich Heer. En los años siguientes, la represión sería aún más dura y tendría una mayor repercusión en la vida musical. La ingente riqueza de actividades fue en disminución y –como también se mencionó antes en relación con el Musikverein– lo tradicional fue imponiéndose en todos los terrenos. El que también desaparecieran de los programas de conciertos los “grandes” de la modernidad ya clásica a nivel internacional no es sino un ejemplo de muchos.

El comienzo de la Guerra Fría, la retirada de las fuerzas de ocupación de la esfera de los intereses culturales y la creciente fuerza de los conservadores más radicales en la política austriaca fomentaron y consolidaron el ambiente provinciano en el campo de la cultura oficial de los primeros años de la década de los cincuenta. Para los artistas que los vivieron fueron la peor época de su carrera. En el terreno cultural, el Tratado de Independencia de Austria (Staatsvertrag) de 1955 no trajo consigo la liberación que, por otra parte y no sin motivos, supuso para la población en el día a día. Algunos escritores del Wiener Gruppe, surgido a su vez del ART-Club, así como algunos artistas plásticos –a partir de 1960 los conocidos como Wiener Aktionisten– quisieron que su arte fuera, sobre todo y con especial violencia, una protesta contra aquella asfixiante losa de lo conservador, y así dieron lugar a fenómenos que hoy en día gozan de reconocimiento internacional.

De 1954 a 1956, cuando algunas figuras aisladas de otras ramas del arte ya hacía tiempo que se habían abierto camino en el mercado internacional y cuando, por fin, el interés por hallar una identidad propia y distinta comenzaba a disolver los viejos intereses de grupo, también en la música pudo iniciarse un desarrollo a la altura de los planteamientos de la vanguardia internacional.

Con ayuda de becas, los jóvenes compositores pudieron asistir a los cursos de verano de Darmstadt para estudiar a fondo los principios y técnicas del serialismo. Allí no sólo conocieron las obras de los compositores más conocidos del momento, sino también muchas cosas anteriores, como por ejemplo la música de Varèse, o también obras de la Escuela de Viena, sobre todo de Anton Webern, que no se podían escuchar en Viena. Al margen de cómo estos encuentros pudieran influir en el desarrollo de los respectivos estilos compositivos de estos jóvenes austriacos, en el viaje de regreso de Darmstadt, en 1958, Cerha y Schwertsik decidieron formar un grupo instrumen-

tal para dar conciertos en Viena de una manera continuada y, en interpretaciones de calidad, para tocar no sólo música serial sino todo tipo de obras que allí todavía fueran desconocidas. Con una muy modesta financiación de la IGNM y una muy activa ayuda por parte de las Jeunesses Musicales, el 22 de marzo de 1959 pudo celebrarse en la Sala Schubert del Konzerthaus el primer concierto de "die reihe" (la serie). El programa estaba compuesto por obras de Webern, Pousseur y Boulez... una inteligente combinación de vanguardia y clásicos de la modernidad, combinación que habría de convertirse en un criterio de selección esencial en todos sus programas.

Gracias al público de las Jeunesses, al que, como era de esperar, no tardaron en sumarse muchos artistas de otros campos, los músicos cosecharon un éxito enorme. La prensa –según su signo político y social– reaccionó acaloradamente en contra o a favor. Hubo un concierto en noviembre de 1959, en el que se presentó al grupo americano en torno a John Cage, que desencadenó el mayor escándalo jamás vivido en los círculos musicales de Viena desde finales de la guerra, tras lo cual "die reihe" tuvo que despedirse de cualquier ulterior apoyo oficial hasta fecha indefinida. El posterior intento de Cerha de conseguir una subvención por modesta que fuera mediante una visita personal al correspondiente alto cargo del Ministerio –preparada por el compositor con sus mejores argumentos intelectuales– se topó con la célebre réplica del funcionario de que "cualquier vendedor de salchichas podía presentarse allí a pedir lo mismo". En el siguiente intento, el mismo funcionario aconsejó al compositor que –él que tenía talento– se marchara al extranjero. En *Mis premios* de Thomas Bernhard están recogidas sus experiencias con este tipo de "altos cargos del Ministerio" austriacos.

En Viena, el mundo del arte no oficial bullía de vida y energía dando voz a la crítica pero también construyendo cosas nuevas. El hecho de

que, en 1958, se fundara "die reihe", que Karl Prantl iniciara sus simposios de escultura en Santa Margarita y que, en Graz, se formara también el grupo Forum Stadtpark de literatura, muestra lo necesario que era abrir el camino a lo nuevo por uno mismo, pero también las enormes ganas de hacerlo que reinaban. El entusiasmo y la energía que invirtieron en ello todos los implicados, su voluntad y su tesón contribuyeron a que, en los años sesenta, al menos se produjera un giro notable que, aunque muy despacio, al final sí que habría de conducir a un futuro mejor para la recepción del arte contemporáneo en Austria.

GERTRAUD CERHA

Traducción de Isabel García Adámez

Testimonios

GYÖRGY LIGETI

HEINZ KARL GRUBER

GEORG FRIEDRICH HAAS

BENET CASABLANCAS

PETER OSWALD

PIERRE BOULEZ, GYÖRGY KURTÀG, HANS ZENDER,
BRIAN FERNEYHOUGH, MARCELO TOLEDO,
REBECCA SAUNDERS Y JOHANNES MARIA STAUD

MAURICIO KAGEL, MICHAEL GIELEN Y WOLFGANG RIHM



Con Hans Jelinek en la Exposición Universal
de Bruselas 1958. Curso sobre la Escuela de
Viena en el pabellón Austríaco

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

Un exponente vienes de la modestia

Reflexiones personales sobre Friedrich Cerha

GYÖRGY LIGETI

Conocí por primera vez a Friedrich Cerha y a su esposa Traude en diciembre de 1956. En una sala apartada de la Musikakademie, tras un concierto de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (a la que por entonces todavía se consideraba un pequeño grupo de conspiradores) mi mentor Hanns Jelinek me llevó a la bodega Gmoa situada en el Heumarkt para presentarme a los líderes de la vanguardia musical de Viena.

Apenas llevaba unas semanas en Austria y al círculo de Schönberg lo conocía solo de oídas. Mi mujer Vera y yo seguimos a Jelinek y, con el corazón palpitante, bajamos los pocos escalones que conducían a la bodega. Ya estaban allí Friedrich Wildgans e Ilona Steingruber, Karl Schiske, Erwin Ratz, Fritz y Traude Cerha, Hans-Erich Apostel y su esposa nórdica (aquella noche solo faltó Josef Polnauer). Reinaaba una atmósfera vienesa tan profunda como el océano: Erwin Ratz, con la cara enrojecida, bramaba a propósito de algunos contratiempos del mundo musical, incomprensibles para mí en aquella época, y Apostel, con un vaso de vino tinto en la mano, lamentaba el estado del mundo entero, sus venas varicosas y que le hubiesen prohibido beber alcohol.

No intimé con los Cerha hasta dieciocho meses después, cuando nos encontramos en la Escuela de Verano de Darmstadt y más adelante en el Forum Europeo de Alpbach. Yo admiraba las piezas de Cerha para violín y piano *Deux éclats* y *Formation et solution*. Incluían varios

pizzicatos novedosos, uno que sonaba a madera y otro que zumbaba como si fuese un insecto. Justo en aquel momento –1958– componía yo el primer movimiento de mi obra orquestal *Apparitions*, en la que usé algunos de aquello peculiares pizzicatos.

Aquel mismo año Fritz Cerha y Kurt Schwertsik fundaron “die reihe”, el conjunto de cámara hoy ya histórico, y la serie de conciertos epónima que tuvo lugar en la Schubertsaal y, más tarde, en la Mozartsaal. Hasta aquel momento el público vieneses apenas había oído las obras de Schönberg, Berg y Webern (por no mencionar las de Boulez, Stockhausen y Nono). Todas ellas, junto a la música de Ives, Varèse, Cage, Feldman y otros notables compositores modernos, se escucharon por primera vez en Viena gracias a los esfuerzos de Cerha y Schwertsik. Al descubrir estas obras y producir los conciertos, Cerha también se formó como director de orquesta, convirtiéndose en un intérprete excepcional de música de vanguardia, al nivel de Bour, Maderna, Gielen y Boulez.

Pero Cerha era y es, ante todo, un compositor de prestigio internacional. Ya en la primera época de los conciertos de “die reihe”, Traude interpretó su concierto para clave y orquesta de cámara *Relazioni fragili*. Junto a las piezas para violín que acabo de mencionar y los *Enjambements* para conjunto de cámara que Cerha compuso poco después, este concierto para clave es la aportación más relevante que hizo Austria a la música de la década de 1950: una obra que, en términos estilísticos, se acerca a las preocupaciones de Darmstadt y Colonia y que, no obstante, es completamente única y personal. Pero la innovación compositiva fundamental ocurrió entre 1958 y 1959. Cerha y yo desarrollamos entonces, al mismo tiempo y de forma totalmente independiente, la noción de *continuum musical*. Cerha comenzó su pieza para orquesta *Fasce*, de un estatismo radical, mientras yo componía los dos movimientos de *Apparitions*.

Recuerdo lo sorprendidos y entusiasmados que estábamos cuando nos mostramos uno a otro nuestras respectivas partituras. Respondíamos de forma inconsciente a un problema estético que flotaba en el aire. A través de las ramificaciones extremas de las estructuras polifónicas y de esa especie de pulverización del desarrollo musical defendida por la Escuela de Darmstadt, surgió un aplanamiento total de los rasgos melódicos, armónicos y rítmicos. La noción de "espacios sonoros estáticos" ofreció la posibilidad de reemplazar la progresión rítmica por una transformación interna y gradual de la textura musical: en lugar de la música como forma de movimiento, surgió la música como estado del ser.

Poco después, en 1959, Cerha compuso las partituras más herméticas de la música estática: los tres *Mouvements* para orquesta de cámara expandida. En 1960 comenzó finalmente el amplio ciclo de siete *Spiegel* para gran orquesta, que representan la consumación de la idea de música estática. Hasta qué punto dicha idea se sentía en el aire lo demuestra el desarrollo independiente del compositor italiano Giacinto Scelsi, cuya obra no conocíamos por entonces (y que el público musical europeo solo descubriría a comienzos de la década de 1980). Aquel mismo año de 1959, mientras Cerha y yo componíamos nuestras sólidas partituras estáticas, Scelsi escribió en Roma su obra orquestal *Quattro Pezzi* una nota sola, prácticamente a partir de idénticas asunciones estilísticas y estéticas.

A finales de la década de 1960 la música de Cerha adquirió una nueva orientación. En las dos piezas orquestales *Langegger Nachtmusik* descubrió un nuevo estilo que marcó a la vez su superación de la música estática. En aquel momento, en cualquier caso, se daba un cambio de estilo generalizado, no sólo entre los compositores de vanguardia sino también entre arquitectos y artistas visuales. Pero me cuesta ubicar la música de Cerha de los últimos quince años bajo el rótulo de

posmodernidad, un rótulo, por lo demás, demasiado indefinido (excepto quizá en el ámbito de la arquitectura, donde se ha convertido en un eslogan). Con todo, no se puede negar que en el arte de la década de 1970 reaparecieron características de la primera fase de la modernidad. La presencia de “estructuras firmes”, de elementos rítmicos y melódicos e incluso de la melodía como tal es ya un hecho de la música de los últimos quince años, que se corresponde con la reinstauración de lo figurativo en las artes visuales (y que posiblemente se retrotrae a su vez al arte pop de finales de la década de 1950).

El elemento figurativo en las obras de Cerha de principios de la década de 1970 se manifestó en composiciones tan importantes como el *Curriculum* para instrumentos de viento y el *Doble concierto para violín, violonchelo y orquesta*. En la segunda mitad de dicha década sus nuevos conceptos estilísticos culminaron en la ópera *Baal*, que transpira una nueva y directa expresividad. Durante este período creativo, su trabajo de reconstrucción y conclusión del Tercer Acto de *Lulu* de Alban Berg –realizado a lo largo de varios años– resultó también fundamental.

El profundo entendimiento que Cerha tiene de la estética y de la técnica compositiva de la Segunda Escuela de Viena, sus raíces en la tradición vienesa, así como su sobresaliente destreza en el ámbito de la orquestación, hicieron de él la persona idónea para dicha tarea. Nadie más habría sido capaz de completar *Lulu*. Su total falta de vanidad le permitió introducirse sin reservas en el pensamiento de un compositor afín y diferente a un mismo tiempo, sacrificando por ello miles de horas, de días, de su propia actividad compositiva. Nadie salvo él podría haber hecho todo eso.

En cuanto a los honores y al reconocimiento, el *establishment* cultural austriaco ha ayudado poco, por no decir nada, al eminente compositor austriaco Friedrich Cerha, cuya fama internacional y su dedicación

a la música austriaca ha sido extraordinaria. Pero querríamos hacerle saber lo mucho que se le aprecia fuera del mundo oficial de la música, en Austria y en toda Europa, y que numerosos amigos lo estiman y lo quieren y aprecian de verdad sus logros como compositor, director de orquesta, profesor y ser humano.

Durante casi treinta años me ha unido a Fritz Cerha no sólo la amistad y la admiración por su persona y su música, sino también una profunda gratitud por todo lo que ha hecho por mi propia obra. Entre nosotros ha habido, y todavía hay, sobre todo y ante todo, un intercambio constante de ideas y preocupaciones estéticas.

GYÖRGY LIGETI

Traducción de Breixo Viejo



Primer concierto de "die reihe"
en la Schubertsaal del Konzerthaus,
22 de marzo de 1959

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

Friedrich Cerha: la contención de un purasangre

HEINZ KARL GRUBER

En fondo, siempre son esos “locos geniales” (o también: esos inadaptados por voluntad propia) de entre los compositores quienes hacen interesante el paisaje musical. Nos referimos a esos músicos que siguen sus propias visiones al margen de los sistemas doctrinarios y que no identifican el concepto de desarrollo con el mero avance en línea recta por una vía de sentido único. Uno de los representantes tempranos de esta particular especie, en el cambio al siglo XX, es –en mi opinión– Erik Satie. Como ejemplo de lo contrario, citaría tal vez a los representantes de la tendencia hacia una música “bajo un control total” por la que se abogaba en los círculos de compositores de Colonia de los años cincuenta: la formación de escuelas favorecía, por aquel entonces, un ambiente en el que las formas de expresión musical que se apartaban del “camino” no pocas veces eran consideradas casi como una herejía.

Cuando pienso en el panorama musical vienes de finales de los cincuenta, tan marcado por el peso de la tradición, y recuerdo que, frente a ésta, existían algunas personas convencidas de que, a pesar de todo, era posible hacer tomar conciencia a la gente de la existencia de un nuevo tipo de música, las propias circunstancias de aquel momento hacen patente que el término de “locos” tal y como lo he definido resultaba bastante acertado para ellos. Entre esos “marginados optimistas” se encontraban Friedrich Cerha y Kurt Schwertsik. En contra de quienes seguían afirmando estar en posesión de la verdad,

ellos sencillamente “hacían caso omiso” de la realidad y, junto con otros músicos interesados, fundaron el grupo “die reihe” (la serie). Su objetivo era llevar a cabo un ciclo de conciertos e interpretaciones ejemplares en los cuales, de manera continuada, se presentara ante el público cuanto ellos consideraban “relevante para el desarrollo del pensamiento musical del momento”.

Al principio, el centro de atención era lo “desconocidamente nuevo” de compositores tan originales como Boulez, Nono, Maderna, Stockhausen o Berio, que habían inventado técnicas de composición serial y postserial y las aplicaban con criterios harto individuales. Ahora bien, también recuerdo que, junto a composiciones de J. Cage y otros, presentaron creaciones en las que se trabajaba con el elemento de la aleatoriedad y el azar. Con sus contenidos anárquicos y sus concepciones dadaísticas (y esto, en parte, también es herencia de Satie), a veces cercana al *happening*, aquella música representaba entonces el polo opuesto de lo serial y producía un gran efecto de *shock* (y hasta despertaba cierta hilaridad). En los conciertos de “die reihe”, no tardaron tampoco en mostrarse los vínculos e interrelaciones con la música de la etapa anterior, de tal manera que las obras de compositores “nuevos” y “clásicos” mantenían un buen equilibrio en la balanza.

Yo mismo fui parte del público y aún recuerdo muy bien que aquellos conciertos me resultaban un tanto desconcertantes. Hasta entonces, estaba acostumbrado a juzgar la música y cómo nos era presentada según el grado de “fuerza visceral” que latía en ella, por así decirlo. De ahí la imagen del “purasangre”.

Así pues, algunas veces me resultaban en verdad “chocantes” la seriedad y la objetividad, rayana incluso en la entrega total, con la que los músicos se sometían a tareas en apariencia ingratas. El propio Cerha desarrolló entonces lo que podemos llamar un estilo de direc-

ción “anti-efectista”. Mientras que el éxito de otros directores sin duda guardaba relación con sus proezas gimnásticas, Cerha jamás sintió la necesidad de hacer cosas como ponerse cabeza abajo para enfatizar un proceso de inversión, por poner un ejemplo. Con todo, a pesar de tal rechazo de cualquier gestualidad típica de quienes hacen música, lograba transmitir un evidente entusiasmo en todos los aspectos; no había conciertos en Viena donde el público mostrara un interés mayor, y algún que otro entusiasta se refirió a los conciertos de “die reihe” (en su fervor, ignorando la contradicción interna de su caluroso cumplido) como la “Filarmónica” de la era moderna.

La forma tan atípica de interpretar de Cerha y la gente de “die reihe” me resultaba cada vez más peculiar, con lo cual, tanto desde mi condición de intérprete como de compositor, también me interesaba y me apetecía cada vez más tocar con ellos.

Por fin, en 1962, un día me invitaron a sumarme al grupo como contrabajista.

Desde entonces observo los métodos de trabajo de Cerha y el efecto que producen en el ambiente del grupo; en los conciertos, traen consigo lo que llamaré “el efecto Cerha” y que intentaré describir.

Cerha goza de un buen nombre como compositor, como intérprete y también a la hora de elaborar programas de conciertos.

Como director, nunca se cansa de ensayar y ensayar hasta el último detalle. Con los años, esto también le ha dado cierta fama de tiquismiquis, de maniático, lo cual parecería contradecir esa idea del “purasangre” que se lanza visceralmente al galope.

Ser “tiquismiquis” implica en este caso: cortar todo en trocitos muy, muy pequeños. Justo eso es lo que hace Cerha cuando, en los ensayos, desmenuza una obra hasta donde es posible hacerlo para, una vez bien examinada, volver a componerla junto con los músicos.

A quien desea lanzarse a tocar sin más, las obligadas interrupciones se le hacen pesadas. Poco a poco, se va perdiendo la atención. Pero Cerha no se opone a esto de un modo radical y no le importa que la gente se distraiga, al contrario: se presta a charlar, nunca deja de mostrarse como un compañero más y disfruta con todos de las risas que a veces trae consigo la tremenda comicidad de determinadas situaciones.

Podría decir que se comporta como el médico que, al dar conversación a sus pacientes, también intenta que el otro comprenda sus métodos, y después de estos momentos de distensión consigue que todo el mundo se concentre mucho más y así se cree un mejor espíritu de grupo en el conjunto instrumental o en la orquesta. En mi opinión, un director tiene que saber mostrar esta paciencia para los “respiros”. Más allá, tiene que ser sumamente claro en los ensayos, tanto que todos los intérpretes tomen conciencia y se sensibilicen de la importancia de su función incluso en el detalle más pequeño y en apariencia nimio. Eso amplía el radio de acción de los músicos en el momento del concierto. Si durante los ensayos ha trabajado a fondo lo que está escrito en cada línea, después sabrá descubrir lo que se encuentra entre líneas. Cerha también adapta una de sus ideas fundamentales para aplicarla cuando ejerce de intérprete: cuando se refiere a que “la innovación no ha de buscarse en el material sino en el logro intelectual al que puede llegarse, en la superación a la hora de crear”.

He conocido directores que, más allá del trabajo de análisis de los ensayos, en los conciertos hacen gala de elegantes contoneos para regocijo del público –disfrazados de purasangres– pero que, en realidad, no hacen sino vender manierismos heredados y huecos. Lo que hay de purasangre en Cerha no es ese afán de exhibición, tan típico en muchos casos y tan ajeno a él. Cuando su temperamento hace que le salgan disparadas las gafas al patio de butacas –y recordemos, por

ejemplo, aquel último movimiento de *Amériques* de Varèse, ya con la sala entera a punto de levitar– y él, sin inmutarse, todavía es capaz de echar más leña al fuego, resulta más que evidente que no sólo tiene la obra “en la cabeza”. Sus versiones de la Escuela de Viena son paradigmáticas y –para gran sorpresa de muchos– también nos descubrió una faceta de director desenfadado en *La ópera de tres peniques* o en *Los siete pecados capitales* de Kurt Weill.

En términos generales, Cerha ha conseguido, en los últimos años, mantenerse tan al margen de las estructuras culturales de Viena –entendiendo el término en su sentido más convencional– y, al mismo, estar tan perfectamente integrado en ellas que, a día de hoy, todavía conserva la vitalidad de los “locos geniales”. Y hay que felicitarle por no haber dejado de serlo nunca.

HEINZ KARL GRUBER

Traducción de Isabel García Adámez



Clases magistrales de composición en el
Conservatori Superior de Música del Liceu
(con Esteve Palet y Victor Estapé; 2007)

© Conservatori del Liceu

Friedrich Cerha como maestro (I)

GEORG FRIEDRICH HAAS

A las clases de Friedrich Cerha no llegué hasta tarde. Me ofreció realizar “un posgrado” en su clase tras haber finalizado la carrera de Composición en otro conservatorio. Sus clases no tenían nada de espectacular. No perdía el tiempo en asuntos secundarios como la vanidad o el autoelogio. Todos teníamos claro en todo momento que allí tratábamos de algo más importante. En todo momento era evidente en qué medida Cerha se siente ligado a las tradiciones de la música (y no sólo de este siglo) y cuán profundamente consciente es de que desea ser quien transmite esas tradiciones.

Tenía la capacidad de hacerme justo aquellas preguntas que yo –por el motivo que fuera– aún no había querido plantearme. Tenía la capacidad de hacerme tomar conciencia de mis carencias. Tenía la capacidad de hacerme ver en qué puntos yo pretendía apoyarme en elementos heredados sin reflexionar sobre ello. No sé si llegó a darse cuenta de lo importante que ha sido para mí. No sé si era consciente de la medida en que me ayudó a descubrir mis posibilidades. Hoy, desde la distancia, sé que mis primeras composiciones, las primeras de las que aún respondo enteramente, surgieron durante este breve período de estudios con Cerha. Lo que hiciera antes es, en el mejor de los casos, un mero presentimiento de lo que es posible componer. Y lo que comenzó por entonces, durante ese así llamado “posgrado”, todavía no se ha agotado.

GEORG FRIEDRICH HAAS

Traducción de Isabel García Adámez



Con Gertraud Cerha, Benet Casablancas
y Virgínia Casablancas en Hietzing, Viena
(Lourdes Antrás, 2004)

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

Friedrich Cerha como maestro (II)

BENET CASABLANCAS

"Hemos de procurar poder explicarlo siempre todo.
Aunque naturalmente que algo quede sin explicacion es maravilloso".

No cabe duda de que Friedrich Cerha ha sido y sigue siendo felizmente hasta hoy uno de los grandes referentes del renacer de la creación musical en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Y no sólo como compositor sino también como intérprete, director de orquesta, musicólogo y excelente pedagogo, una de las figuras míticas de la Hochshule für Musik in Wien en su época más dorada, cuya nómina de eximios profesores incluía asimismo a maestros tan queridos como Hans Swarovski y Karl-Heinz Füssl, entre otros. Como director, su labor al frente del célebre conjunto "die reihe" marcó un hito en la recuperación de las vanguardias musicales de la primera mitad del siglo XX, contribuyendo a paliar los daños del enorme trauma que supuso la Gran Guerra, ofreciendo gran número de estrenos y reposiciones de una gran diversidad de autores, sin prejuicios ni exclusiones, que a los clásicos de la modernidad sumaba visionarios como Satie y las voces más comprometidas de la contemporaneidad. La excelencia de su oficio en este campo, que le llevó con los años a ser solicitado por las orquestas europeas más prestigiosas, le fue únicamente reconocida por los autores más grandes de su tiem-

po en sendas cartas personales que el autor de estas líneas tuvo ocasión de ver. Y así podemos leer, en su partitura de director de los *Sept Haïkaï* y de puño y letra de Messiaen: "pour Friedrich Cerha, magnifique compositeur, chef d'orchestre parfait, sûr de la battue et de son oreille, magnifique musicien en fin! qui a dirigé cette oeuvre avec tant de soin et d'amour! Merci de tout coeur! et bravo!!!". Los efectos de esta labor ingente se propagaron por toda Europa, aunque fue en Austria donde alcanzaron un relieve más singular, contribuyendo a superar su inveterado provincianismo.

Tuve ocasión de trabajar con Cerha, a quien había conocido poco antes, con motivo del estreno de *Baal* en la ópera de Viena, a lo largo de los años 1982 y 1983. De hecho, tuve la fortuna de ser uno de sus últimos discípulos –junto con Georg Friedrich Haas, con quien coincidía a menudo–, antes de que se jubilara para entregarse por completo y con intensidad creciente a su pasión creativa y a sus compromisos como director. Huelga decir que considero mi período de trabajo junto a Cerha como uno de los hechos más decisivos para mi formación y desarrollo artísticos. Permanece todavía muy vivo el recuerdo de sus clases, que a menudo –y debido a sus múltiples compromisos– celebrábamos en su casa de Hietzing, espaciosa y silente, rodeados de instrumentos musicales, objetos de arte (tallas románicas, extremo oriente) y de su vasta biblioteca, nutrida por numerosos manuscritos. Conservo todavía los cuadernos en los que apuntaba sus observaciones, fuente inagotable de reflexión entre clase y clase y que he releído después con similar fruición. Y un acuerdo inicial: no habría consignas de ningún tipo por su parte, sólo la voluntad de ayudar en la consecución de los fines propuestos, sin injerencias y sin forzar nada. Fue allí donde descubrí el significado auténtico del término maestro: el conocimiento en profundidad de la literatura musical, la exigencia máxima con respecto a la calidad del oficio, la necesidad de la reflexión y

la búsqueda permanentes. La conversación podía pasar de Apostel – cuyo bellísimo *Requiem* me animó a conocer– a Zimmermann y Rihm, de las miniaturas de Janáček –que amaba profundamente en su radical originalidad– a las piezas fragmentarias de Schönberg y Webern, a la sazón todavía inéditas, de Reich y las músicas no europeas a Ligeti, en diálogo siempre directo y fértil con la historia.

Puedo rememorar algunas anécdotas que definen al personaje: tuvo la gentileza de asistir a nuestros encuentros provisto de un diccionario alemán-francés, en atención a mi escaso dominio del alemán. Se tomaba todo el tiempo del mundo para buscar la palabra idónea para ilustrar una idea, palabra que la mayoría de veces no acertaba a encontrar. La precisión, la exactitud, tales son algunas de las cualidades que distinguen a Cerha, como compositor y director, pero también como pensador crítico, reacio a toda suerte de palabrería, estereotipo y a lo políticamente correcto. Su conocimiento al dedillo de los detalles técnicos más nimios –peculiaridades de los distintos instrumentos, problemas de notación– era proverbial. Conciso y cauteloso en sus comentarios (que alternaba a menudo con preguntas), aparentemente sencillos, siempre sabios y precisos, y que iba anotando celosamente en un cuaderno que desde entonces no me ha abandonado. Por ejemplo, y hablando de la relación entre el material y la forma, la observación de que si un parámetro es tratado de una forma muy avanzada, los restantes se reequilibran –casi instintivamente– para que la dificultad no sea insalvable para el oyente, apuntando con ello a una necesidad de la propia percepción musical, y respondiendo así tácitamente a una crítica de la que fueron objeto a menudo compositores relevantes del siglo pasado, Schönberg, Stravinsky o Messiaen entre ellos. Reviso mis notas y recupero apuntes cuyo interés no ha mermado con el paso del tiempo, como sus reservas sobre la pertinencia de emplear el término atonal para referirnos al correspondien-

te período de Schönberg, quien –según la tradición oral transmitida por Polnauer– recurría con frecuencia en sus ensayos a expresiones procedentes de la gramática tonal; puede observarse por ejemplo en *Pierrot lunaire*, cuando introduce la indicación *etwas kadenzierend* para subrayar determinadas articulaciones formales. Frente a la angustia obsesiva y paralizante de cuestionar permanentemente materiales y métodos, Cerha recordaba la exhortación de Ratz: “Ya hemos hablado suficientemente del material: Ahora es el momento de ponernos a componer!”. Su intensa actividad como instrumentista y director revertía en un acercamiento a la vez interiorizado y empírico a la obra musical: “Kling’s wie Musik” (que suene como música!), señalaba Goehr: la similitud con la exhortación de Hans Keller a abandonar las “muletas” es evidente); también en su atención al establecimiento de puntos de referencia que el oyente pueda reconocer, sin que el discurso resulte por ello demasiado previsible y evitando insistir en lo que ya ha sido dicho, y respetuoso con el papel de los intérpretes, sin cejar por ello en sus exigencias pero preservando en todo momento el carácter idiomático de la escritura instrumental.

Cerha es por encima de todo un humanista, abierto a múltiples intereses y un artista polifacético que cultiva con una pasión que no ha cedido con los años no sólo la música, sino también la pintura y el ensayo, tanto de carácter técnico como estético, comprometido en todo momento –junto a su esposa Gertraud– con los avatares de su tiempo, a menudo desde posiciones sumamente críticas –iluminadas por una penetrante ironía– en una Viena, cuya mortecina y cerrada vida cultural fue objeto de las puyas inmisericordes de su amigo Thomas Bernhard. Pero Cerha, autor de la visionaria serie *Spiegel* (1959/60), recientemente redescubierta con admiración entusiasta por propios y extraños (muchos de los que ahora celebran la publicación de sus *Spiegel* en la esplendida edición de Kairos lo ignoraban o tildaban

poco menos que de epigonal o académico en los años de plomo del dirigismo estético más intemperante), y que lo es también de la *Sinfonia* de 1975, cuyo ejercicio de libertad compositiva fue saludado con acritud por los reductos más dogmáticos de la vanguardia establecida (él lo cuenta muy bien en una de las entrevistas), es ante todo –y ahí reside su mayor magisterio– un espíritu libre. Y lo es hasta la rebeldía: su temprana deserción y refugio en las cumbres alpinas durante la guerra da fe de ello. Cerha ha sabido profundizar de una manera ejemplar en la doble dirección que él mismo señalara hace unos años al autor de estas líneas, palabras que tanto recuerdan al agudo dictamen de Pessoa relativo al poeta verdadero, y que cifran la verdadera dificultad del reto al que debe enfrentarse el compositor: avanzar en la búsqueda de cosas nuevas ahondando al mismo tiempo en la senda hacia el interior de uno mismo.

BENET CASABLANCAS

allargando

[240]

35

VII

[45]

VII

Ve

Vc

Cb

Friedrich Cerha

PETER OSWALD

A los 18 años, cuando era estudiante, descubrí un ciclo increíble de música orquestal: *Spiegel I-VII*, de Friedrich Cerha. En aquel tiempo yo no conocía a Friedrich Cerha, pero estaba seguro de haber descubierto a uno de los mejores compositores de todos los tiempos. Treinta años después, caí en la cuenta de que tres eminentes compositores habían desarrollado simultáneamente la transformación de la música serial en la *Klangflächen-Komposition*, si bien estos tres compositores, Friedrich Cerha, Giacinto Scelsi y György Ligeti, eran bastante diferentes. Me gustaría demostrar que *Spiegel* es una de las obras más importantes que se han compuesto nunca. Está a la altura de las obras de Bach, Haydn, Mozart, el Beethoven tardío, Chopin, Schumann, Liszt y del Gustav Mahler tardío, así como de Alban Berg, cuya impresionante riqueza descubrí más adelante, y Anton Webern. Scelsi siguió un camino más espiritual, Ligeti, uno más agradable, pero Cerha entroncaba con la sensacional tradición austriaca de Mozart, Schubert, Mahler, Schönberg y Franz Schreker. De hecho, Friedrich Cerha me sirvió de inspiración para aprender más sobre Franz Schreker, compositor judío que murió en soledad en Berlín en 1934. Para mí, supuso una experiencia formidable convencer a los directores de ópera para que devolvieran la música de Schreker a los escenarios cincuenta años después, a finales de los años 80. En aquel momento, la rigidez de las discusiones con Cerha desempeñó un papel indispensable en mi enfoque a la hora de pensar sobre la música.

Ya desde mi juventud, Friedrich Cerha era para mí el descubridor de nuevos mundos de sonido. Era una de las estrellas de mi firmamento artístico, a la altura de Edgar Varèse, Gustav Mahler, Friedrich Nietzsche, Charles Baudelaire, García Lorca y Octavio Paz. Su ciclo orquestal *Spiegel I-VII* combinaba siempre muchos de mis sueños. En *Spiegel VII* descubrí la belleza radicalizada de una Consagración de la Primavera, y en *Spiegel VI* descubrí la fuerza volcánica extrapolada de un Edgar Varèse, aquel compositor que Cerha tiraría estrepitosamente a la cara hasta del necio más reaccionario durante los años 50 y principios de los 60.

Integrales, *Octandres e ionisation*, así como *Hyperprism* y *Offrandes*, eran revelaciones que Cerha presentaba a la ciudad de Viena con su conjunto *Die Reihe*, que él mismo fundó en 1958. Al mismo tiempo, Pierre Boulez se ocupaba de presentar a Edgar Varèse a su audiencia parisina. Varèse había vuelto a los Cursos Internacionales de Verano de Música Contemporánea de Darmstadt en 1950, lo que significaba el regreso a una Europa que comenzaba a liberarse gradualmente del terror de las dictaduras fascistas. Sin embargo, para Edgar Varèse, este periodo supuso una seria crisis creativa, que a su vez le llevó a periodos de profunda depresión.

Pero volvamos a 2013: actualmente estamos siendo testigos de un emocionante descubrimiento. Estamos experimentando el descubrimiento de una de las más insignes figuras de los últimos 100 años. Su *Concierto para percusión* tuvo un enorme éxito en la Große Fespielhaus de Salzburgo, y desde entonces ha seguido triunfando en los mejores escenarios del mundo, especialmente con la Orquesta Filarmónica de Viena.

Bruchstück geträumt, interpretada por el Klangforum Wien, bajo la batuta de Sylvain Cambreling, supuso uno de los momentos culminantes de la temporada del 25 aniversario de este conjunto.

Todos los amantes de la música pueden estar satisfechos porque la música de Friedrich Cerha ha llegado ahora a ser lo que realmente siempre ha sido: una de las declaraciones de principios más importantes de la música contemporánea, una de las más significativas manifestaciones de la modernidad, uno de los regalos más exquisitos para todos aquellos que han permanecido abiertos a la casualidad artística. Un joven compositor me dijo que su manera de pensar sobre la composición habría sido bastante diferente si hubiera conocido a Cerha en su juventud.

En KAIROS hemos tenido recientemente la oportunidad única de producir *Spiegel* para CD. Esta producción recibió una respuesta positiva en todo el mundo. Como director de KAIROS, me llenó de alegría, ya que suponía la demostración de que este CD iniciaba la difusión de la música de Cerha a una audiencia mayor. Las actividades de composición actuales de Cerha desarrollan extravagancia, lo que otorga a sus composiciones una especificidad que las hace incomparables con las de un artista a quien todos animan a hacerse muy útil. Por ello, estoy muy agradecido por su amistad y por la de su increíble esposa y musicóloga, Gertrude Cerha. Cuando yo estudiaba musicología, sus ensayos pertenecían a la poco común musicología progresiva, en el ambiente tan conservador de la Viena de entonces. También estoy muy agradecido por haber conocido su fuerte personalidad y su manera de pensar sobre la música.

PETER OSWALD

Traducción de Blanca Rey

Zorn

140 145

Ob 1
Cl A
Bassoon 1
Soprano 1
Alto 1
Tenor 1
Bass 1
Bassoon 2
Alto 2
Tenor 2
Bass 2
Pt
Sch
VII
VI
Br
Vcl
Ch

R3
R4

Comentarios de compositores sobre Friedrich Cerha y la obra *Spiegel*

PIERRE BOULEZ, GYÖRGY KURTÀG, HANS ZENDER,
BRIAN FERNEYHOUGH, MARCELO TOLEDO, REBECCA SAUNDERS
Y JOHANNES MARIA STAUD

Pierre Boulez (21.12.2009, París)

Siempre he considerado a Friedrich Cerha como una de las personalidades más importantes de su generación. He seguido sus obras con mucho interés siempre que he podido leerlas o escucharlas durante el proceso de su composición. Me alegro de que ahora aparezcan en un álbum que permita hacerse una buena idea de ese desarrollo tan notable. Espero que así se tome conciencia de su verdadera relevancia.

György Kurtàg (21.10.2010, Salzburgo)

Los *Espejos* de Friedrich Cerha me han impresionado profundamente. Ese impulsivo dramatismo y esos constantes cambios de carácter –a veces muy ralentizados– me cautivaron de tal forma que casi no me di cuenta de que llevaba ochenta minutos escuchando música. Me olvidé por completo de reconstruir cómo estaba compuesto lo que sucedía en cada momento, ante mis ojos no cesaban de aparecerse imágenes: unas veces, grandes planos de color a la manera de Rothko; otras,

cuadros de Munch, de Turner o, luego, de nuevo paisajes que me son familiares desde hace mucho y que se transformaban unos en otros, a veces bajo una luz inquietante, después conciliadores de nuevo. Me siento agradecido por haber tenido ocasión de vivir esta experiencia; la grabación de Sylvain Cambreling es magnífica... y deseo tener la oportunidad de escuchar *Spiegel* en concierto alguna vez.

Hans Zender (19.2.2010, Friburgo)

Cuando, hoy, volvemos la vista cincuenta años atrás y encontramos *Spiegel* del joven Cerha, no se sabe qué admirar más: la maestría en el tratamiento de unos recursos completamente nuevos por entonces, el surgimiento de una individualidad de claros contornos dentro de una textura que más bien parecería prestarse a la nivelación de lo individual, o la posterior determinación del compositor a la hora de volver a abandonar lo antes posible la –estrecha– base de lo que podríamos llamar una firma compositiva fácil de reconocer. Y abandonarla en aras de una apertura estilística hacia las múltiples facetas de la modernidad en sus más vastas dimensiones y sin restricción de ningún tipo, adoptando así esa postura universal que caracteriza a un gran músico y desde la cual, además, se establece un diálogo crítico con la historia, se forja un estilo único que escapa a cualquier etiqueta impuesta por nuestra industria musical. La pluralidad de colores de la paleta estilística de Cerha en la totalidad de su obra es, precisamente, lo que encarna de un modo único el espíritu de una modernidad que no quiere ser doctrinaria sino utilizar los recursos con entera libertad y por lo que valen en sí mismos, de una modernidad que está viva y se redefine una y otra vez.

Brian Ferneyhough (2.3.2010, Stanford)

Camera lucida – camera obscura

Siempre había creído que una obra para orquesta de esas que, como suele decirse, sientan los pilares de un canon, cerraba más puertas de las que abría... eso diría, por ejemplo, de *Gruppen* o de *Atmosphères*. Lo que, por eso mismo, me interesó especialmente del ciclo *Spiegel* de Cerha fue en qué medida esas estructuras que, desde el punto de vista del estilo, obedecen a criterios bastante rigurosos producen una sensación completamente distinta. Al escuchar la obra, enseguida me fascinó la minuciosidad con que está elaborada la figuración de los detalles, tanto más cuanto que el carácter de *cluster* de la textura en su conjunto no relativiza esta percepción –la cual, sin duda, sólo se da de cerca– sino que la acentúa y permite captarla en mayor profundidad. Al ver los títulos del ciclo me viene a la mente la asociación con el “espejo de Claude”¹, ese espejito cóncavo de obsidiana para reproducir imágenes de paisajes en miniatura tan popular entre los artistas del XIX. Como en el espejo negro desaparece el elemento del color, da la sensación de que la perspectiva se aprecia con mayor nitidez: es decir, la radical reducción de un aspecto conduce directamente a una nitidez tan extrema en la percepción casi rayana en lo “surrealista” de los objetos o de las relaciones tímbricas que resultan de su proyección en el espacio. Así veo la dialéctica entre dimensiones que subyace a estas piezas.

¹ Se refiere a Claude Lorrain (1600-1682)

Marcelo Toledo (5.3.2010, Viena)

A veces, la obra de un artista se manifiesta dentro de un proceso que, más allá de los mecanismos intrínsecos a una forma artística determinada, conduce al producto final. En estos casos se nos presenta un mundo completamente nuevo.

En el ciclo *Spiegel*, Cerha despierta la sensación de que su monumental obra para orquesta no tiene sus cimientos en el lenguaje musical sino que han surgido de otro lenguaje, ligado a la tradición de la pintura, la escultura, la arquitectura, la geología u otro campo donde se llevaran al extremo los límites de lo visual.

Sus *Espejos* son formas sonoras, texturas, colores y densidades tímbricas fundamentales transformadas en el tiempo. Son música que va cobrando cuerpo en el espacio de un modo similar a cuando los artistas plásticos y arquitectos esbozan volúmenes, texturas, formas y proporciones sobre el plano. Los espejos, a su manera, tan única, son la máxima expresión de lo que Varèse calificaba como “sonido organizado”.

El hecho de que, a los dos años de componer la heptalogía *Spiegel*, Cerha volviera a aventurarse por nuevas sendas musicales con igual fecundidad lleva a pensar, además, que la composición de piezas como éstas no es sino un aspecto más de toda su trayectoria. Podemos tener la certeza de que estas siete piezas, junto con la inacabada *Universe Symphony* de Charles Yves, *Arcana* de Varèse, *La consagración de la primavera* de Stravinsky y contadas grandes obras orquestales más de la segunda mitad del siglo XX, forman parte de una tradición de la utopía de la música moderna.

Rebecca Saunders (26.1.2010, Berlín)

Lo que me fascina es la extrema plasticidad con que trabaja la masa y el peso del timbre de la orquesta. El *Spiegel I* de Cerha es para mí la mirada que se abre a un mundo sonoro extraordinario. En *Spiegel II* nos adentraremos en paisajes desconocidos de una fuerza y plasticidad visionarias. Una y otra vez me cautiva la repentina irrupción de la masa sonora, la atención en la escucha se ve atrapada al máximo por una cualidad tan extraña como incomparable.

El ciclo entero, según se va desplegando su estructura arquitectónica, posee una claridad extraordinaria.

Johannes Maria Staud (31.12.2009, Viena)

El ciclo *Spiegel* de Cerha, esa gigantesca cantera de ideas y texturas, esa mina de oro de sonoridad y giros sorprendentes que se desencadenan de repente, ese caleidoscopio de matices deslumbrantes y orgiásticas masificaciones sonoras es una obra de cuyo hechizo no se vuelve a escapar jamás una vez se cae presa de él. Como en una gran tela de araña, Cerha atrapa al oyente con sus sonoridades y lo seduce para llevarlo a un cosmos de generosas dimensiones arquitectónicas que se rige por sus propias leyes y que, sin duda, representa todo un hito en la música del siglo XX.

Lo que sigue asombrándome, a día de hoy, es lo fresca, lo nueva, visionaria y cautivadora que aún suena esta música unos cincuenta años después de su composición. Los principios compositivos, tan libres de excesos como de concesiones, así como las innovaciones en la notación y orquestación, van acompañados de una increíble riqueza de momentos dulces e irisados, de tremenda masificación, casi erupciones sonoras, chocantes e inolvidables.

Traducción de Isabel García Adámez

(8)

A	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
B																
C																
D																
E																
A	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23
B																
C																
D																
E																
A	16a	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
B	frank															
C	ki															
D		Horst														
E		pianist														

Cartas de Mauricio Kagel y Michael Gielen

MAURICIO KAGEL Y MICHAEL GIELEN

MAURICIO KAGEL – WOLFGANG-MÜLLER-STR. 18 – 5000 COLONIA 51 – (0221) 38 39 76

Sr. D.
Friedrich Cerha
Universal Edition
Apdo. de Correos 3, Viena

26 de marzo, 1979

Querido Sr. Cerha,

Hasta hoy no he tenido ocasión de escribirle.
Tras el estreno de LULÚ, al que asistí con mi esposa, no hemos vuelto a vernos.

Ha hecho usted una labor magnífica por la que muchos le estamos agradecidos. Incluso me pareció que el tercer acto era el más interesante desde el punto de vista musical, sobre todo la segunda parte. Ni por un solo momento se percibe ruptura alguna con la música precedente. ¡Qué grado de identificación con el material hubo de implicar esto por su parte! Puede sentirse muy feliz de haber alcanzado un logro semejante.

Con mis cordiales saludos, también para su esposa,
Suyo

Mauricio Kagel

MICHAEL GIELEN
Im Wiesengrund 22
D-6246/GLASHÜTTEN/T.S.
TEL: 0 6174/61524

Dirección en vacaciones:
AU 57
A-5311 LOIBICHL
TEL. 06232/2082

19/8/79

Querido Sr. Cerha,

Durante las vacaciones he estudiado la partitura de *Lulú* y deseo manifestarle mi más profunda admiración por su trabajo. Ya en París me gustó mucho, si bien una única escucha puede resultar engañosa. Por cierto que me sucedió lo mismo que a otros conocidos: caí en la trampa de pensar que el comienzo del tercer acto sonaba a Cerha... para leer después que justo esa parte es de Berg. Eso sí, me parece que no sólo la instrumentación del conjunto y, sobre todo, el cuarteto, están magníficamente resueltos.

Tengo algunas preguntas, ¿me permite incomodarle con ellas?

Compás 235: la artista, ¿en do como la trompa?
334, flauta: ¿mismo ritmo que el oboe?
374 – 379 – 382, clarinetes bajo y contrabajo: ¿si bemol (en lugar de si natural) en la última ♩(como 368 y 371)?
2º acto 1064 – ¿Re en lugar de re bemol en 1er trombón y arpa? La verdad es que siempre me ha molestado el re bemol... pero debe de estar en el manuscrito.
¿A qué se refiere con "campana de jazz" para el violín? ¿Es un tipo de amplificador?

Y mi mayor problema: el “Tempo a cámara lenta” de II, a partir del c. 788. Al principio, ningún problema... pero en 801, y peor en 809, se vuelve casi imposible para el cantante.

El hecho de modificar los *tempi* está claro, pero:

II 722, más o menos 69

760, prácticamente lo mismo, es decir: ♩ = 200 más o menos.

y 774 ♩ = ♩, incluso cediendo en la parte del atleta, no tiene mucho sentido a la vista del 780. Es decir, en 774 tiene que haberse reducido el tempo a la mitad (más o menos 100). ¿Por qué no lo escribe de ninguna forma, con lo minucioso que acostumbra a ser?

Y II 620, sin duda está bien lo que pone de ♩ = 100. Sin embargo, Pierre lo toma a un *tempo* prácticamente igual que el del Aria de Schön. ¿Se justifica esto en alguna fuente o se hace así sin más?

Espero que haya disfrutado usted de un verano tranquilo y con tiempo para componer. Yo no he hecho más que estudiar partituras, no he tenido ningún día entero para mí. A partir del 27 comenzamos los ensayos. ¿Vendrá a ver nuestro espectáculo? Me alegraría mucho.

Muy cordiales saludos a su esposa y mis mejores deseos para usted,
Suyo

Gielen

Traducción de Isabel García Adámez

Hotel Mondial am Dom Cologne
Zu Gast im Haus - Guest in house

Köln, 16. XI. 09

lieber Herr Oehse,

ich habe mich sehr gefreut, Sie gestern - wenn auch nur kurz - zu treffen und ich empfinde es als eine Ehre, daß Sie meine Uraufführung besucht haben.

Für Ihre eigene Kölner Uraufführung am Freitag wünsche ich Ihnen viel Glück und Erfolg - und Ihnen und Ihren Säckin ein paar schöne Tage in Köln *.

Mit herzlichen Grüßen

Ulrich Grotzsch

* Im Museum Ludwig (nebenan) ist zu Zeit ein Strohmatz (durch drei Leihgaben aus Bremen) erweiteter Max-Bekmann-Raum zu sehen.

Colonia, 16 de noviembre de 2009

Querido señor Cerha:

Me alegró mucho encontrarme ayer con usted -aunque fuera brevemente- y considero un honor que haya podido asistir a mi estreno. Le deseo mucha suerte y éxito y para su propio estreno el próximo viernes, así como unos felices días en Colonia junto a su esposa.*

Un afectuoso saludo

Wolfgang Rihm

*En el Museo Ludwig (al lado) hay actualmente una muestra fantástica -y ampliada, gracias a tres préstamos de Bremen- sobre Max Beckmann.

Entrevistas

ERNST LÖSCHNER

WOLFGANG SCHÄUFLER

MARÍA SANTACECILIA



Friedrich Cerha en Maria Langegg

© Manu Theobald, 2012

Impresiones en Langeegg

Conversación con Friedrich y Gertraud Cerha

ERNST LÖSCHNER

Friedrich Cerha lleva casado con su esposa Gertraud desde 1952. A lo largo de su trayectoria, Gertraud Cerha ha sido y es mucho más que su compañera. Profundamente involucrada en la historia de “die reihe”, ha impartido docencia en la Musikhochschule de Viena junto a su marido y ha interpretado, como clave solista, varias de sus obras en estrenos internacionales (entre otras, las Relazioni fragili que Cerha le dedicó). El público especializado y los amantes de la música la conocen además por sus presentaciones y conferencias sobre la música del siglo XX: cada una de las ponencias que ha impartido sobre Arnold Schönberg, Anton Webern, Charles Ives, Pierre Boulez o György Ligeti, entre muchos otros, han sido particularmente brillantes en contenido y forma.

Con motivo del estreno mundial del Quinteto para clarinete de Cerha el 25 de abril de 2006 en la Konzerthaus de Viena, ha surgido la oportunidad de entablar una serie de conversaciones con los Cerha, principalmente en su residencia de verano en Maria Langeegg (en el valle del Danubio, cerca de Melk) entre junio y septiembre de 2005, pero también en Viena, más adelante, en marzo de 2006. Estas impresiones en Langeegg han permitido la posibilidad de explorar las relaciones entre Cerha con las ciencias naturales, las bellas artes, la literatura y la arquitectura, así como su biografía personal.

Ernst Löschner: Profesor Cerha, la inmensa mayoría de sus composiciones –importantes partituras como *Spiegel*, *Netzwerk* o la ópera *Baal*, entre muchas otras– han sido creadas a lo largo de cincuenta años de matrimonio. Salvo usted, nadie conoce mejor el conjunto de su obra que su esposa. ¿Fue ella su compañera de diálogo durante el período de génesis de estas piezas? ¿Ha tenido alguna influencia en su trabajo?

Gertraud Cerha: No, no he tenido ninguna influencia! Él ha seguido su propio camino como compositor, de acuerdo siempre un método propio en el que nadie ha influido.

Friedrich Cerha: El origen de toda música, incluida la mía, es la inspiración. Tengo El origen de toda música, incluida la mía, es la inspiración. Tengo ciertos pensamientos e ideas fundamentales que todavía me emocionan, que incluso me persiguen, y que se pueden encontrar en mi música, una y otra vez, a través de estilos y expresiones muy distintos. Durante la composición surgen tensiones; cada una de ellas nace de una situación no resuelta en la que se busca una solución satisfactoria. Componer suele ser una actividad muy emocionante, desde la exposición del problema inicial hasta la determinación de cada detalle. Al final sólo existen respuestas exclusivamente propias a preguntas propias. Las conversaciones con mi mujer, no obstante, me han revelado ciertas situaciones, aunque sólo me he dado cuenta de ello posteriormente. Como en la última fase de la composición de *Baal*...

GC: ¿De verdad? Es la primera vez que oigo esto en treinta años.

EL: Pero, profesor Cerha, aunque dice que su música aporta respuestas “exclusivamente propias”, usted también tuvo importantes modelos musicales e influencias del arte y de la ciencia, como demostró el ciclo que le dedicó el Festival de Salzburgo en 1996.

FC: Por supuesto. No deseo negar dichas influencias ni la fascinación que he sentido por compositores como Satie, Varèse o Webern. De hecho, es todo lo contrario: mi *Doble concierto para violín, violonchelo y orquesta* (1975-76), por ejemplo, lleva la dedicatoria “para Erik Satie, en el quincuagésimo aniversario de su muerte, y para mí, en mi quincuagésimo cumpleaños”.

GC: Esa fue una pieza en la que, tras abandonar el mundo sonoro puro de *Spiegel* y algunos de tus *Exercises*, intentaste conectar dos lenguajes totalmente distantes entre sí: uno procedente de Satie y el otro quizás de la Escuela de Viena. En el segundo movimiento, donde la mezcla de diferencias se nota especialmente en términos auditivos, hay incluso un idioma más, de reminiscencias asiáticas, que emerge de un tercer mundo.

FC: Por supuesto, Schönberg y Berg tuvieron mucha importancia para mí, igual que Webern. Y también el contacto con los “supervivientes” de la Escuela de Viena: Ernst Krenek, Hans Erich Apostel, Hanns Jelinek, Josef Polnauer. Especialmente Polnauer, que fue alumno de Schönberg y jefe de estudios de la Verein für musikalische Privataufführungen, y me dio muy buenos consejos de análisis e interpretación. También debo mucho a la colaboración con mis colegas Paul Kont, Gerhard Rühm y Hans Kann. Juntos buscamos cómo acceder a la nueva literatura y al nuevo arte: los escritores y los artistas ya habían lidiado con el arte radical y la vanguardia internacional anterior a la Segunda Guerra Mundial mucho antes que nosotros, los músicos. Habíamos desarrollado un estilo original en música, una especie de minimalismo, basándonos en la reducción de melodías a unos mínimos requisitos básicos. De todos modos, sólo se podría comparar con el movimiento artístico minimalista internacional (que nosotros desconocíamos) en términos de tendencia general. Fue una reacción

al academicismo de todos los estilos imperantes, tanto el neoclásico como el de la escuela de Schönberg.

GC: También hay que destacar que en aquel momento Rühm y tú prestasteis atención a la música de Josef Matthias Hauer, en particular a la versión reducida de sus *Wandlungen*. Varias de las canciones de *Ein Buch von der Minne* que me dedicaste muestran sin embargo que el “desarrollo” siempre ha jugado un papel en tu obra, incluso en condiciones muy básicas y concisas, y que nunca debe ser excluido del todo.

FC: Sí, es en principio uno de los rasgos fundamentales de mi música, siempre ha estado ahí, incluso ya antes de que descubriese de verdad las obras de la Escuela de Viena. También se observa en los *Spiegel*, en los que alcancé un mundo sonoro totalmente emancipado de cualquier formulación tradicional.

GC: Esta idea de desarrollo sonoro distingue los *Spiegel* de composiciones más estáticas que surgieron durante aquella misma época, como las *Atmosphères* de Ligeti.

EL: A este respecto, se dio una evolución paralela interesante entre Friedrich Cerha en Viena y György Ligeti en Colonia: los dos contribuyeron de forma original a la denominada *Klangflächenkomposition*, la composición sonora en planos, donde el color del sonido desempeña un rol fundamental. Hay una pieza de Schönberg (su Opus 16, número 3) en la que se enfrenta directamente al tema del “color” en la música. Profesor Cerha, ¿qué papel juegan el color, el espacio y el sonido en sus composiciones?

FC: El color, el sonido y el espacio juegan un papel especial precisamente en piezas como *Mouvements*, *Fasce* y *Spiegel* (1959-1961). Sin embargo, yo nunca he introducido el color por el mero hecho de buscar mayor atracción del sonido. Más bien he buscado en estas piezas

el fenómeno básico de la configuración musical y por ahí me he acercado, inconscientemente, a varias ideas que Varèse ya había expuesto en la década de 1920, como, por ejemplo, las del movimiento de la masa sonora en el espacio. El arquitecto austriaco Bernhard Leitner, que por entonces vivía en Nueva York, se ha mostrado muy interesado en este tipo de música y yo, por mi parte, he estudiado su concepto de espacio sonoro. Pero sobre todo me han impresionado las obras de mi amigo el escultor Karl Prantl, cuyo punto de partida son formas primordiales, casi simples y arcaicas, que finalmente transforma en fabulosos y fructíferos campos de tensión. Cuando construí nuestra capilla en Maria Langeegg, antes de diseñar el altar de piedra le pedí consejo técnico y fui con él a comprar mis herramientas. En 1988, con Monumentum für Karl Prantl le dediqué, a mi manera, un "monumento".

EL: Han mencionado ustedes los Spiegel compuestos en 1960-61. Profesor Cerha, ya en la década de 1950 se preocupó usted por los estudios de ciencias naturales de Norbert Wiener y su reflexión a propósito de los sistemas. Wiener habla de sistemas y subsistemas en los que ocurren "perturbaciones"...

FC: Sí, con Fasce empecé a considerar una obra musical como un sistema formado por diferentes niveles de elementos que se influyen, se obstaculizan, se perturban o se anulan mutuamente. Son procesos que los sistemas de control tratan de armonizar para reinstaurar un equilibrio. Esta idea me permitió el desarrollo, la interacción de diferentes procesos paralelos, combinados o contrastados, que tenían duraciones diferentes y podían causar un impacto en la totalidad del sistema. Todo esto despertó mi imaginación y produjo, eso espero, una nueva forma de complejidad y de riqueza en cuanto a recursos y contenidos. Fue algo que alcanzó su clímax en los siete *Spiegel*.

GC: Se puede observar cómo mi marido en el fondo ha intentado crear con sus partituras una red múltiple de relaciones. Otra de sus obras más importantes, *Netzwerk*, lleva por título precisamente esa palabra: "red". La búsqueda de dicho objetivo se ha vuelto cada vez más intensa y se ha convertido ciertamente en uno de los rasgos fundamentales de su trabajo compositivo.

FC: Desde 1960 esa multitud de relaciones se ha vuelto cada vez más importante para mí. En la mayoría del material no existe complejidad. En los *Exercises* (1962-67), que fueron la base de *Netzwerk*, abandone el mundo sonoro purista del primer movimiento, todavía vinculado a los *Spiegel*. Empecé a incluir elementos heterogéneos en mi sistema de pensamiento. En aquella época también me influyó una observación procedente de la botánica: que las plantas que guardan una relación genética estrecha se desarrollan de forma muy diversa dependiendo de su medio ambiente, mientras que las plantas estructuralmente divergentes se acaban pareciendo unas a otras si crecen bajo unas mismas condiciones ecológicas.

EL: *¿Qué conclusión sociológica relevante se puede obtener de ese dato? En una ocasión dijo usted que "la ruptura y el distanciamiento de lo familiar son rasgos característicos del arte de la década de 1920". ¿Diría que, a la manera de Shiva en el Hinduismo, la destrucción es necesaria para establecer un orden nuevo y mejor?*

FC: No. A finales de la década de 1960 descubrí un camino más o menos alternativo a ese énfasis en "la ruptura y el distanciamiento". Busqué intencionadamente líneas de ruptura y las registré en el sentido genuino del término. Mi objetivo entonces, sin embargo, era alinearlas de nuevo en un orden complejo que pareciese finalmente orgánico. Para mí se trata de algo importante, también en lo que respecta a nuestra sociedad.

GC: En el arte del siglo XX abundó esa búsqueda de la ruptura, de lo “no puro”, que adoptó por azar muchas formas diferentes. Dicha búsqueda, si se observa el mundo en que surgió, no nació casualmente.

Nuestra sociedad, en términos globales, no se ha vuelto más sencilla ni mejor. Por un lado, se habla del “choque de culturas” y en la esfera política se observa el desencuentro dramático del mundo árabe e islámico con el occidental. Por otro, se realizan también esfuerzos conjuntos en solucionar los problemas globales. Pero al mismo tiempo se quiere desvelar la verdadera base de dichos esfuerzos y determinar qué amenazas pueden o no pueden solventarse, e incluso qué nuevos peligros acechan. Por eso la determinación crítica y el deseo de solucionar conflictos se enfrentan entre sí desde posiciones extremas. El filósofo Odo Marquand ha llamado “Wacht am Nein” [“Atención al no”] a esa disposición de ciertos círculos intelectuales que siguen exigiendo a día de hoy que el arte insista de forma puritana en su crítica al status quo. Por supuesto, hay todavía muy buenas razones para mantenerse alerta y reaccionar en consecuencia. Pero realmente no entiendo por qué la negación estricta de los medios artísticos por promover la identificación y reflejar la evidente variedad de nuestro mundo debe ser más importante que los intentos de reconocerlos abiertamente y superarlos de manera convincente.

EL: *¿Cómo de importante es la armonía para ustedes?*

FC: No debe ser una armonía ficticia, que imponga una creencia ni en la esfera personal ni en el arte. En mi música he tratado con profundidad las diferentes lenguas que se han dado tradicionalmente dentro y fuera de Europa. Sólo a continuación he podido comprobar cómo han influido unas sobre otras y situarlas en un contexto de consenso.

GC: La llamada “World Music” [“Músicas del mundo”] no hace eso.

FC: Como ser humano y como artista tengo ideas y deseos que de algún modo se relacionan entre sí. Pero no me hago ilusiones. De hecho, en lo que atañe a la humanidad en general, no me hago ninguna ilusión. Pero las estructuras sociales sí me han interesado, sobre todo en mis obras escénicas. Para mí, el ciclo Spiegel –en el que también desarrollé un concepto dramatúrgico– funciona a modo de “espejo” de modelos de conducta del “ser humano” como parte de una masa observada desde la distancia. Netzwerk es una suerte de teatro del mundo en el que se intercambian las perspectivas del comportamiento individual y colectivo, ampliados ambos como si fuesen vistos bajo un microscopio, y en el que uno y otro se influyen mutuamente. En Baal hay un individuo muy vital que se sitúa de forma provocativa en el centro de todo lo que ocurre, busca la fortuna sin importarle la sociedad y finalmente muere. Aunque parece seguir una tesis y una planificación, la idea se desarrolló así, sencillamente. Mi esposa también ha visto en el Baal, de modo acertado, “una imagen con rasgos anacrónicos de la desesperada autoafirmación de un individuo en un mundo por lo demás amenazador”.

GC: A partir de la década de 1960, en literatura se hablaba cada vez más del “Ich- und Sprachfindung” [“Descubrimiento del discurso y del yo”]. Daba la impresión que el lenguaje de Peter Handke o Thomas Bernhard, a pesar de su fuerte individualidad, se parecía más a las formas de discurso tradicional que a los experimentos transformadores e innovadores del Dadaísmo o a las invenciones, a través de la “poesía concreta”, de amigos nuestros como Gerhard Rühm en Viena.

FC: Pero Handke o Bernhard nunca siguieron por este camino. Tampoco yo, ni siquiera en mi etapa serial, me he separado por completo del material. Los textos de mi *Requiem für Hollensteiner* (1983), por cierto, proceden del relato Gehen de Thomas Bernhard, de quien también usé pasajes de su Holzfällen para mi Bevor es zu spät ist (1988-

97). Al mismo tiempo, por supuesto, nuestro contacto y amistad con Rühm, Achleitner, Jandl y Kein fue evolucionando.

EL: *Sus Keintate I y Keintate II, basadas en textos vieneses de Ernst Kein, fueron escritas ya en la década de 1980. El folclore, tanto el vernáculo como el extranjero, desempeñan un rol evidente en su producción de ese período. A este respecto, se le atribuye a usted una "distancia irónica" con la música popular austriaca. Ligeti incluso le ha llamado, a propósito de su Keintate, una especie de "Stravinsky de Hernals y Ottakring" (no por ello sin dejar de enfatizar, justo a continuación, su absoluta individualidad).*

FC: En relación con la música popular austriaca, la observación de "distancia" es acertada. Para las Keintaten y Eine Art Chansons, de hecho, acepté ciertos modelos con el fin de distorsionarlos, alterarlos y "extranjerizarlos". Ha sido así cómo he alcanzado frecuentemente esa distancia irónica que irradia tras los modelos compositivos. Una preocupación completamente distinta me ha llevado por azar a tratar de modo concreto con la música popular austriaca que conozco desde mis días de infancia. A partir del final de la década de 1970 me he interesado cada vez más por el folklore no europeo, por la música de África, de Nueva Guinea, de Marruecos. El *Primer cuarteto de cuerda* (1989) lleva por eso el título de *maqam*, porque alude a la forma árabe específica de variación modal continua. Mi interés por la música de los papúes de Nueva Guinea me ha llevado por otro lado a introducirla en el *Segundo cuarteto de cuerda* y también se pueden encontrar rasgos de música no europea en *Langegger Nachtmusik III* (1991).

EL: *¿Cómo transforma dicho interés en su propia música?*

FC: Primero enfoco mi objetivo en la dirección que acabo de descubrir (aunque las piezas se basan también, por supuesto, en mi experien-



Viena, 2011

© Robert Wimmer

cia previa). Y a continuación dicho contexto se amplía en otras obras como *Quellen*, *Phantasiestück in C's Manier* o *Langegger Nachtmusik*.

EL: *Algunas de sus composiciones han sido escritas a lo largo de un extenso período de tiempo. ¿Es usted un perfeccionista que revisa una y otra vez las partituras antes de alcanzar su versión definitiva?*

FC: Me comentaba usted una vez que a Gustav Klimt le encantaba trabajar por las mañanas. Las horas de la mañana para mí son también las más productivas. De alguna manera, las ideas aparecen cuando se está en un estado previo al pleno despertar. Los pensamientos se ordenan después. "Componer" no significa necesariamente, en este contexto, que haya que anotar dichas ideas de inmediato sobre el papel. La mayoría de las veces mis imágenes e ideas se vuelven tan concretas que las puedo apuntar algo más tarde, incluso al día siguiente, sin perder por ello ningún matiz. De hecho, no hay ninguna

pérdida de sustancia; todo lo contrario: se desarrollan con mayor intensidad.

GC: Si se echa un vistazo a tus manuscritos se encuentran apuntes pero muy rara vez correcciones en la transcripción final de las partituras.

FC: Lo cual no quiere decir que no haya revisiones. De todos modos, la única obra que he reconfigurado por completo después de la interpretación de su estreno es *Spiegel IV*. Por lo general no soy de esos artistas que intervienen una y otra vez en las partituras para “mejorarlas”. Las posibilidades que he descubierto en mi trabajo previo prefiero incorporarlas en mi próxima pieza.

EL: *Si nos fijamos en su biografía, a los diecisiete años fue alistado en la Wehrmacht alemana y más adelante desertó en dos ocasiones. En 1945 trabajó como guardabosques en una cabaña de los Alpes de Karwendel y como guía de montaña en los Alpes de Ötzal. Ha vivido usted en su propia piel las experiencias extremas de, por un lado, la guerra y la destrucción y, por otro, la naturaleza y la belleza. ¿Qué reflexiones han propiciado estas experiencias extremas en la música de Friedrich Cerha?*

FC: Ya de niño me opuse al sistema de control, al régimen nazi. Cuando un oficial de las SA expulsó de la escuela a un amigo mío judío, le mordí la mano al oficial. Con diecisiete años serví de ayudante en la Luftwaffe. Con mis colegas antinazis organizábamos sabotajes concienzudamente. Manipulábamos los mecanismos de disparo de tal forma que los nazis que los usaban no acertaban en su objetivo (los aviones aliados) ni podían derribarlos. Queríamos ayudar a terminar la guerra, no a contribuir a su prolongación, pero era una decisión muy difícil para chicos de diecisiete años, porque las bombas podían caer sobre nuestros familiares y, de hecho, cayeron sobre nuestras ciudades. Las atrocidades de la guerra, una vez terminada, me han perse-

guido durante muchos años; pienso en los sueños que han motivado las ideas de los *Spiegel* y, sobre todo, en la versión original de *Exercices*. Por otro lado, existe una música de una belleza que fluye libremente en obras como, por ejemplo, *Spiegel III*. Sin mi experiencia de la naturaleza en las montañas y, más adelante, en el mar, puede que nunca hubiese descubierto dicha belleza.

EL: *¿De dónde procede su familia?*

FC: Por parte paterna probablemente de Turquía. Todavía existen hoy en Estambul una escuela de Koran, una mezquita y un hospital que llevan mi apellido. En la historia austro-turca he descubierto un visir del siglo XVI que, pese a que no consiguió conquistar Ofen (hoy parte de Budapest), se libró de la decapitación! Aunque una zona checa se llamaba Crha, el nombre no es checo. Por eso no se pronuncia como "ts" sino como "tsh". Mi árbol genealógico, de hecho, se extiende hasta la frontera sur de Siebenbürgen en Rumanía. Los Cerhas emigraron, vía Budapest y Gjör, a Gänserndorf, en la baja Austria. Yo soy el primero que nació en Viena.

EL: *Como me ha comentado en otra ocasión, es usted un cosmopolita con una pasión particular por Turquía. ¿Explica eso su gran interés por el arquitecto turco Sinan?*

FC: De entre todas las artes siento un especial interés por la arquitectura. Para mí Mimar Sinan forma parte del grupo de los más grandes maestros de nuestra historia. Admiro la claridad de sus formas y en sus interiores he reflexionado en la posible repercusión del sonido en el espacio. Uno de mis edificios favoritos es la mezquita Mihri-mah de Estambul.

EL: *Finalmente, querría preguntarles a ambos: ¿cuál es la situación de la música contemporánea hoy en Austria? Desde que los Ferienkurse comenzaron en Darmstadt a mediados de la década de 1950, ha habi-*

do una internacionalización del estilo serial en la Nueva Música. ¿Qué logros duraderos han tenido lugar en la esfera musical desde entonces y qué posición ocupa hoy Austria a nivel internacional?

GC: La Konzerthaus de Viena comenzó a interpretar música del siglo XX inmediatamente después de la guerra. En un principio se limitó al repertorio neoclásico. En materia de financiación, iba por detrás de otras instituciones más tradicionales, como la Musikverein o la Staatsoper. La vanguardia de los artistas más comprometidos –pintores, poetas, pero, sobre todo, músicos– se reducía a acciones de pequeña escala que tuvieron lugar de hecho en el *underground*. En 1959 “die reihe” consiguió crear un foro permanente de conciertos de Nueva Música de alta calidad gracias a la colaboración de la Jeunesse Musicale, la IGNM y la Konzerthaus.

FC: Desde el principio buscamos una combinación estimulante entre los clásicos modernos y la evolución de la vanguardia. Todavía hoy creo que fue una decisión importante. En centros de Nueva Música como los de Colonia, Hamburgo o Stuttgart, ha habido una escisión cada vez más grande entre aquellos que se interesan por la música más nueva y el público general que sigue apegado a la tradición. En Viena, por el contrario, ha sido posible establecer conexiones y ampliar el interés general por la evolución musical más reciente. Los nuevos conjuntos orquestales que se han formado (como Kontrapunkte, Ensemble des 20. Jahrhunderts o Klangforum) siempre han intentado desde un principio promover la música que todavía no ha sido definida.

GC: Nuestro ciclo Wege in unsere Zeit [Caminos hacia nuestro tiempo] (1978-83) con Hans Landesmann en la Konzerthaus supuso otro paso importante, así como por supuesto el festival Wien Modern que inició Claudio Abbado en 1988. Los organizadores han intentado en general incluir los trabajos más recientes en todos sus programas de

suscripción. En 1968, el por entonces secretario general de la Konzerthaus todavía decía públicamente, a pesar de que ya teníamos una buena reputación internacional, que en Viena no había ni compositores ni músicos notables que pudiesen interpretar Nueva Música. Eso hizo que Ligeti, Cerha, Schwertsik y "die reihe" se apartasen temporalmente de dicha institución. Hoy, sin embargo, casi todos los productores colaboran en una dirección positiva. Boulez ha enfatizado repetidamente, también en los medios de comunicación, que Viena se ha convertido en uno de los mejores lugares para la interpretación de la música moderna.

FC: En la actualidad, no obstante, hemos respondido a la demanda de dar más espacio en la programación a los clásicos modernos para llamar la atención de nuevo sobre las conexiones entre la tradición y la Nueva Música.

EL: Respecto al estreno de su Quinteto para clarinete, profesor Cerha, he notado dos aspectos en relación a la génesis de los famosos quintetos para clarinete de Mozart y Brahms. En primer lugar, tanto Mozart y Brahms como usted componen estos quintetos en la fase final de sus vidas, es decir, en un momento de madurez (que, en el caso de Mozart, acabó de forma tan temprana y abrupta). En segundo lugar, Mozart y Brahms han escrito sus quintetos para los clarinetistas más inspirados de su tiempo (Anton Stadler y Richard Mühlfeld, respectivamente). Usted ha compuesto su quinteto para Paul Meyer.

FC: Permítame que empiece con su segunda observación: conocí a Paul Meyer con ocasión del estreno de mis *Cinco piezas para clarinete, violonchelo y piano* (2000) en la Konzerthaus de Viena y me impresionó su excepcional talento artístico. Cuando en verano de 2004 me propuso usted que compusiera un cuarteto para el Quatuor Ysaÿe, al que tanto estimo, me acordé del fabuloso Paul Meyer, y por eso le hice a usted la contrapropuesta de un quinteto para clarinete.

EL: *Ya mí, naturalmente, me emocionó, pues reforzaba de forma adicional nuestra idea de establecer un puente cultural entre Austria y Francia.*

FC: Tras el éxito de las *Cinco piezas*, que casualmente se han convertido en mi composición más interpretada, barajé por un tiempo la idea de componer otra pieza en la que el clarinete sonase en yuxtaposición con una pequeña orquesta. Como en el caso de Mozart (KV 581) o Brahms (Opus 115), este impulso ha llegado tarde en mi vida. Esto se debe, por un lado, al interés general que tengo actualmente por la confrontación de un color instrumental particular con un cuerpo sonoro homogéneo y, por otro, con el hecho de que siento, como Mozart, una especial inclinación por el clarinete. A menudo se han atribuido a mi música las cualidades líricas características de este instrumento. Tal vez existe en el ser humano maduro una proximidad mayor o una añoranza más intensa hacia ese lirismo.

ERNST LÖSCHNER

Traducción del inglés de Breixo Viejo

Revisión del alemán por María Santacecilia

Ernst Löschner es miembro del directorio de la Konzerthaus de Viena, fundador de la iniciativa por la paz "Alpine Peace Crossing" y fue director de BNP Paribas en Austria. Esta institución, patrocinadora de la Konzerthaus de Viena, realizó a Friedrich Cerha el encargo del Quinteto con clarinete. La versión en alemán de este diálogo se publicó como parte de las notas al programa del concierto dedicado al profesor Cerha en su octagésimo cumpleaños en la Konzerthaus de Viena el 17 de febrero de 2006. Durante el concierto se interpretaron sus piezas *Eine Art Chansons* y *Keintate I*, con Karl Heinz Gruber como solista y Friedrich Cerha al frente de la orquesta die reihe.

Inspirado por las formas rocosas de las montañas de Creta, Cerha ha construido con sus propias manos, piedra a piedra, un edificio sorprendente que da testimonio, al igual que el conjunto de su obra artística, de su versatilidad y espiritualidad personal. *[Nota de Ernst Löschner]*.

Entre 1960 y 1961 Cerha reconfiguró su ciclo para gran orquesta Spiegel en una nueva versión escénica, con libreto propio, que también tituló *Spiegel* y estrenó en el Nationaltheater de Múnich en 1979 con coreografía de Gerhard Bohner. *[Nota del traductor]*.

Hernals y Ottakring, dos de los veintitrés distritos urbanos que conforman la ciudad de Viena. *[Nota del traductor]*.



© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN



“La libertad es un estado del ser...”

Entrevista con Gertraud y Friedrich Cerha

WOLFGANG SCHAUFLER

El 22 de junio de 2012 Friedrich Cerha recibió el premio de música Ernst von Siemens en Múnich. Es la culminación de un proceso que comenzó hace diez años: el descubrimiento y la apreciación de Cerha como compositor que combina la maestría técnica y el deseo de crear arte, un deseo asociado a los grandes maestros del siglo XX, sin por ello renunciar a la originalidad ni a la frescura de su subjetividad.

Wolfgang Schaufler: *¿Se podría decir que la idea de libertad es central en su vida?*

Friedrich Cerha: Es una pregunta difícil. En mi juventud me enfrenté a sistemas políticos restrictivos que apenas valoraban la libertad del individuo. En este sentido, siempre menciono un incidente dramático de mi infancia: en 1934, cuando tenía siete años, justo después de los conflictos sangrientos que ocurrieron en Viena casi en forma de guerra civil, mi padre me llevó a ver el campo de batalla, y vi casas ametralladas y sangre en el asfalto, y la tranquilidad y seguridad de mi infancia tuvo que hacer frente al conflicto y la muerte. Esta experiencia me alertó ante cualquier medida que limitase la libertad, desde entonces hasta la dictadura del nacionalsocialismo.

Rodaje del film documental So möchte ich auch fliegen können, Lamsenjoch, Tirol (Otoño del 2005)

Al igual que mis padres, yo no participé de la celebración general de 1938¹, algo que más adelante me crearía problemas. Como soldado deserté dos veces de la Wehrmacht alemana.

WS: *En un documental que se ha realizado sobre usted, hay una secuencia emocionante. En las montañas, observa a un pájaro que se escapa volando y dice: "Desearía volar así".*

FC: Eso ocurrió en Lamsenjoch, donde estuve tras la guerra. Caminé desde Gotinga al Tirol, pasando por el Bosque de Turingia, sufriendo muchas dificultades y peligros por el camino. Había dejado mi documentación en Turingia porque quería escapar de la cautividad a cualquier precio. Mi única opción era lanzarme al monte. En mi viaje me encontré esta cabaña en Lamsenjoch. Se me encargó la tarea de vigilarla y de dedicarme algo a la labranza. El verano y el otoño de 1945 en las montañas fue un período muy importante para mí, porque me permitió, por así decirlo, descubrirme a mí mismo en la soledad de las montañas después de las terribles experiencias bélicas que, por supuesto, me habían afligido y traumatizado. Recuerdo con gran cariño aquel período.

WS: *Desertar de la Wehrmacht supuso arriesgar su vida. ¿Diría usted que estaba dispuesto a pagar con su propia vida la idea de ser libre?*

FC: Sí, yo no quería servir a aquel sistema, por el que sentía el más profundo desprecio y odio; quería evitar el servicio a toda costa. Y, claro, desertar era una buena forma de hacerlo, aunque también había un interés personal, que era ganar tiempo para que no me enviaran al frente, donde me habrían hecho trizas.

¹ Cerha se refiere a los festejos celebrados en Viena en marzo de 1938 con motivo del Anschluss o “anexión” alemana de Austria como provincia del Tercer Reich. *[Nota del traductor]*

WS: Parece que desde niño ha tenido el sentido moral de lo que es correcto.

FC: Sí, ciertamente. Se lo debo en parte al profesor de violín que tuve en la infancia, que era checo y me descubrió muchas cuestiones políticas incorrectas. Por ejemplo, yo tenía entonces una confianza increíble en la palabra impresa, era incapaz de imaginar que alguien pudiese imprimir algo que no fuese cierto o que muchas de las noticias de la radio fuesen falsas. El hecho de que la gente mintiese sistemáticamente me era tan ajeno que fui incapaz de creerlo durante mucho tiempo.

WS: El nuevo presidente alemán Joachim Gauck ha dicho: "Los alemanes somos capaces de tener libertad". La frase tiene un matiz interesante: ¿se puede ser capaz de tener libertad?

FC: Creo que no. La libertad no es algo que se limite solo a la voluntad, sino que depende de todo el sistema humano vegetativo. La libertad no es meramente una actitud, algo que se pueda alcanzar. La libertad es un estado del ser y está vinculada a la existencia.

WS: Vuelvo al tema de la libertad una y otra vez porque Wolfgang Rihm, en una carta escrita cuando cumplió usted ochenta y cinco años, señala que aprecia enormemente su "música libre, que a su vez hace posible la libertad". Como compositor ¿se permite de forma consciente el acceso a la libertad?

FC: Ser libre significa estar en paz y, por así decirlo, en armonía con uno mismo. Esa frase de Rihm me agració, naturalmente, porque durante los debates sobre la Nueva Música y la dodecafonía y el serialismo, y ante varios dictámenes o prohibiciones que surgieron en aquel contexto, yo siempre retuve mi libertad interior y nunca caí preso de ningún precepto.

WS: *¿Tuvieron que ver sus experiencias bélicas con dicho rechazo a los dogmas de la posguerra?*

FC: Sí, sin duda. Porque mis experiencias durante la guerra y, sobre todo, la soledad en la que viví en las montañas obligado a confiar en mis propios recursos, fueron muy importantes para descubrir mi identidad. Nunca he abogado de modo fanático por ningún objetivo artístico; siempre ha actuado de acuerdo a una convicción interior. Pero nunca recusé por completo las prioridades expuestas por el serialismo, si bien me alejé de ellas desde un principio.

WS: *Tampoco se le asocia a los círculos de Darmstadt o Donaueschingen, de los que uno debía formar parte si quería tener éxito.*

FC: Entre 1956 y 1958 sí participé, en cierto grado, en el círculo de Darmstadt. Fueron años muy importantes en los que acudieron a Darmstadt compositores de todo el mundo y surgieron discusiones airadas sobre la Nueva Música. Allí también interpreté mis primeras composiciones, por ejemplo, la primera pieza de los *Spiegel*, en 1964. Pero cuando sentí que había superado la Klangflächenkomposition y que buscaba una nueva claridad compositiva, volví a planteamientos tradicionales para trabajar con ellos conscientemente.

De hecho, nunca me alejé de ellos del todo, salvo en una pieza, *Sinfonie*, en la que retorné directamente a Webern, y que interpreté en Royan en 1976. Royan era por entonces el centro de la vanguardia y debido a esta sinfonía la vanguardia alemana me despreció durante diez años. Es algo que llevé con humor y dignidad. Todavía me agrada el hecho de haber escandalizado a la vanguardia de la época con aquella pieza. La cual, por cierto, gustó en especial a Alfred Schlee, curiosamente.

WS: *Recientemente ha afirmado que en realidad escribió las composiciones de Spiegel para guardarlas en el cajón.*

FC: Durante la década de 1950 y principios de la de 1960, los jóvenes compositores no teníamos oportunidad de interpretar nuestra música. También fue difícil para los escritores y los pintores. Nosotros hacíamos algún pequeño concierto en cafés, tiendas de alfombras y clubes femeninos.

Yo escribí mi primera pieza orquestal a mediados de la década de 1950. *Espressioni fundamentali*. Cuando Ernst Krenek me visitó, vio la partitura y la tocó en Berlín. En las piezas de *Spiegel* amplié varias ideas de las *Espressioni* y luego surgió *Movements I-III*, un tipo de estudios completamente diferente. El segundo posee una suerte de textura sonora perforada por notas breves en los metales, un tema que desarrollé en la cuarta parte de *Spiegel*.

El tercero es una nube de sonido en constante transformación que también resultó importante para *Spiegel*. Pero antes de eso hubo otra pieza, *Fasce*, que supuso para mí una liberación de las convenciones, escrita para gran orquesta y sin la más mínima esperanza de que llegase jamás a ser interpretada. A *Fasce* le siguió inmediatamente esta idea del ciclo *Spiegel*. La idea surgió muy rápido pero la composición me llevó diez años. Nunca pensé que fuese a escuchar *Spiegel*. La ventaja fue que no tuve que considerar ninguna cuestión práctica (si la orquesta tiene esta o aquella instrumentación, si es capaz de tocar esto, si tolerará o no una estructura determinada). Me sorprendió que las piezas llegaran a estrenarse de forma aislada y que más tarde, en 1972, se estrenara el ciclo completo.

WS: Sin duda la *Klangflächenkomposition* flotaba en el aire; György Ligeti compuso *Atmosphères* al mismo tiempo que usted escribía las primeras piezas de *Spiegel*.

FC: Si, ya es famosa la historia de cómo Ligeti vio *Spiegel* en mi escritorio y dijo sobresaltado: “¡Estás componiendo mi pieza!”. Las



Vaterkopf por Irina Cerha (Universal Edition)

Atmosphères de Ligeti y las *Apparitions* que había compuesto anteriormente son cosas totalmente diferentes. Estas obras tienen ante todo un carácter estático, mientras que *Spiegel* y *Fasce* están repletas de procesos fluidos. Un aspecto musical se desarrolla y conduce a otro, los procesos se influyen entre sí, se interfieren y se desplazan unos a otros. Pero Ligeti tuvo la ventaja de que *Atmosphères* se interpretase de inmediato en Colonia, porque él estaba allí. En ese momento yo estaba sentado en Viena con las piezas de *Spiegel* en el cajón. La gente sólo supo de ellas tímidamente.

Fue muy interesante que, cuando Kairos publicó *Spiegel*, Peter Oswald envió diferentes grabaciones del ciclo a varios compositores famosos sin decírmelo y pidiéndoles sus comentarios. La mayoría de ellos nunca habían oído hablar de *Spiegel*. De repente, la gente reaccionó con alabanzas apasionadas, gente de la que yo no esperaba

ba ese tipo de reacción en absoluto. Johann Nestroy dijo: "El tiempo cambia muchas cosas".

En el festival Wien Modern he leído que *Spiegel* es una pieza clásica; sin embargo, cuando se tocó en Viena por primera vez, se me atacó de forma muy violenta. Afortunadamente, la recepción de *Spiegel* cambió por completo después de su primera interpretación; se describió como un experimento del intelecto, como una música cerebral. Pero para mí no era nada de eso; surgió de una necesidad elemental de expresarme a mí mismo. Sólo en la década de 1980 descubrí hasta qué punto me liberó de mis experiencias de guerra.

WS: ¿En qué sentido?

FC: Muchas de aquellas experiencias bélicas afloraron de nuevo a través de mi imaginación tonal.

WS: ¿Puede explicar cómo se materializan dichas experiencias traumáticas de la guerra en su música?

FC: En *Spiegel* aparecieron como acontecimientos muy oscuros y opresivos.

Gertrude Cerha: Creo que ésa es únicamente tu interpretación.

FC: Uhm, creo que no.

WS: Conoce usted el mundo musical como profesor, director de orquesta, compositor e instrumentalista. ¿Le sorprenden estos fenómenos de rechazo y reconocimiento tardío?

FC: La verdad es que leí las reseñas positivas de *Spiegel* con cierto asombro. Por supuesto que me alegran, pero no me sorprenden, porque ya sabemos que históricamente se producen estos procesos de rechazo inmediato y reconocimiento posterior en el canon del repertorio musical, desde el último Beethoven a Wagner, Bruckner e incluso a Schönberg y Webern, en cierto modo.

En realidad, la calma interior que alcancé alrededor de 1945 me hizo intocable, así que el rechazo no tuvo efecto alguno en mí. Nunca lo tomé a nivel personal.

WS: *El descubrimiento reciente de que incluso grandes maestros como Mozart volvían a usar pasajes de su obra, una y obra vez, ha supuesto una liberación para usted.*

FC: El repertorio de gestos e ideas en el que vivo crece motivado por mi imaginación tonal. Por supuesto, la memoria luego lo altera continuamente. Tarde o temprano borra algunas cosas, tal como determina la mente. Pero a veces me surge la tentación de recuperar ciertos gestos; es algo que no quise hacer durante mucho tiempo (aunque por entonces no lo sabía), porque pensé que suponía repetirme.

Ya sabe que en pintura los artistas usan un mismo truco, un mismo gesto, por un período de tiempo, y que se repiten a sí mismos. Como resultado, todo el mundo reconoce, incluso de lejos, de qué pintor se trata. Naturalmente, eso hace también que suban los precios. Por fortuna, en música ocurre algo diferente, aunque está claro que las repeticiones existen. Así que me he vuelto más tolerante hacia ellas, he aceptado el desafío de pensar de forma distinta y de enriquecerme notablemente con las posibilidades que se abren ante mí. Es algo que se puede observar en mis piezas de los últimos cinco o seis años.

WS: *Las descripciones que ha hecho usted de sus propios trabajos así lo reflejan. Sobre Instants, ha escrito: "Certo reduccionismo riguroso del siglo pasado produjo obras muy interesantes pero también, cuando se aplicó de modo demasiado rígido, composiciones pobres y monótonas, algo que me ha llevado a apreciar todavía más la riqueza y la variedad como (posibles) cualidades artísticas". ¿A qué se refería con la expresión "reducciónismo riguroso"?*

FC: Me refería directamente al minimalismo, en ningún caso a Webern. Y quizá también a la decisión de rendirse ante un método que más adelante se convierte en rutina.

GC: De hecho, hoy rechazas tus composiciones más puristas fechadas alrededor de 1960. En los *Exercises* empezaste a emanciparte de ellas.

FC: Sí.

WS: *Volvemos a una misma idea: percibe usted un problema y a continuación lo resuelve.* A propósito de *Momento*, por ejemplo, ha dicho: “*Me cansa la repetición monomaníaca de ideas musicales, la expansión a base de “elaboraciones”, ya menudo descubro lo mucho que me aburre escuchar ese tipo música contemporánea*”.

FC: Sí, es una de las razones por las que he optado por formas más breves en los últimos años, sobre todo cuando pienso en términos de ciclos. Webern siempre volvía a esa idea, trabajaba en sus ciclos de canciones o en piezas orquestales durante mucho tiempo antes de encontrar la secuencia final. Yo he trabajado en los *Momento* desde 2004, pero evidentemente la secuencia de unas piezas tan cortas no ha sido casualidad; los elementos individuales tienen una conexión interior, están relacionados. En el ciclo completo puede detectarse incluso un proceso de conjunto. Estas pequeñas unidades también se encuentran en las piezas para órgano y las composiciones orquestales más recientes.

WS: *En numerosas ocasiones también ha incluido en sus obras frases de los maestros antiguos.*

FC: En mis fantasías musicales siempre me ha fascinado cómo surgía la personalidad de ciertos compositores detrás de mi música, de manera indeterminada, inconsciente y gris. De vez en cuando he querido dejar que el público sea consciente de la proximidad de estos com-



Ensayos para una interpretación de los
Baal-Gesänge en el Konzerthaus
de Berlin con Theo Adam y la Staatskapelle
Berlin (20.12.10987)

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

positores. Eso ocurrió con Stravinski; en *Sinfonie*, fue evidentemente Webern, y en *Doppelkonzert*, Satie. Siempre me ha gustado esconder citas en mis partituras, por lo general de tal forma que nadie pueda encontrarlas, pero a veces (en *Doppelkonzert*, por ejemplo), de modo plenamente consciente.

WS: ¿Existe algo así como el estilo personal de Friedric Cerha?

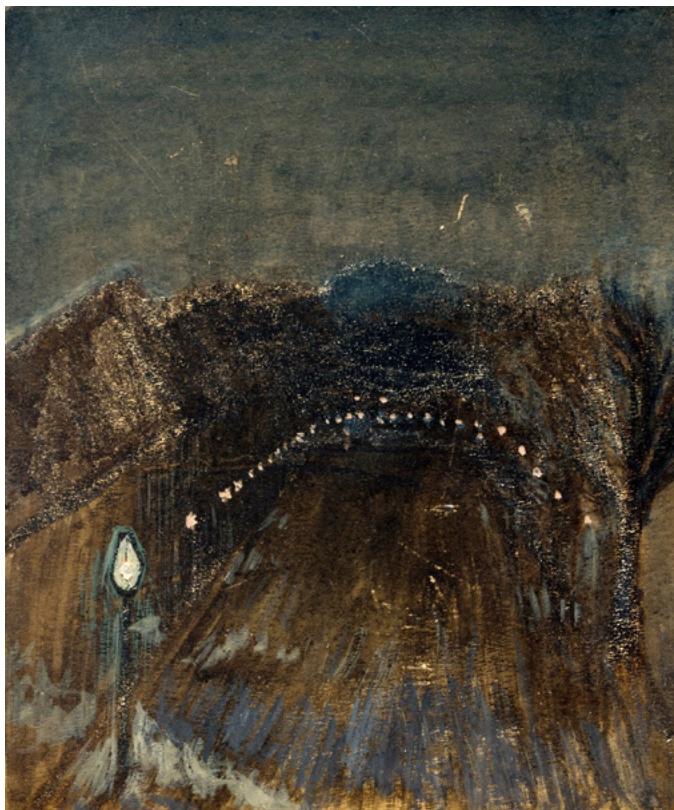
FC: Por lo que he leído, sí. Existe seguro una forma muy específica de pensar e imaginar la música y la composición, que se sitúa comúnmente dentro del contexto de la Escuela de Viena. Debe ser cierto, porque el hecho de haberme involucrado tanto con dicha escuela ha tenido mucha influencia en mí. Pero la forma estereotipada en la que hoy se suele decir eso es bastante exagerada.

WS: Respecto a *Spiegel*, es interesante comprobar cómo los procesos compositivos de la secuencia formal pueden aplicarse, casi uno a uno, a los Baal-Gesänge (*Cantos de Baal*). Se trata de un paralelismo que nadie percibe en un primer momento. ¿Es un paralelismo buscado?

FC: Como parte del proceso surgieron ciertos aspectos, pero uno sólo es consciente de ellos cuando ya han aparecido. El final de *Baal* es Klangflächenmusik que surgió así. Por supuesto, rápidamente me di cuenta que estaba relacionado con las piezas de *Spiegel*. Como otras secciones de *Baal*, que también lo están.

GC: Además de estas influencias y paralelismos directos hay también otros indirectos que no son tan obvios. Creo que esta idea de pensamiento en evolución es a lo que se refiere la gente cuando habla de tu estilo personal.

FC: Un pensamiento en evolución, por un lado, pero también una armonía controlada de forma muy precisa que se usa de forma consciente como progresión de una tensión.



Arnold Schönberg, *Nocturne* (Óleo sobre lienzo, abril 1911).
Colección privada de Friedrich Cerha

GC: Pero no en un sentido tradicional. En *Bruchstück*, por ejemplo, una obra que nadie describiría como “tradicional” o “convencional”, se da esta armonía muy controlada y sujeta a una tensión que cambia lentamente.

FC: Aunque hay que ser cauteloso con ese término. En los últimos diez años o así, he desarrollado una forma de pensar en términos armónicos que se asemeja a un collage, por ejemplo, en mi Cuarteto de cuerda más reciente o en las tres piezas orquestales que acabo de componer.

WS: *¿Qué desafíos compositivos quiere marcarse para el futuro? ¿Hacia dónde le lleva este viaje?*

FC: La verdad es que ya no me queda mucho viaje por delante [risas]. Las mejores rutas son siempre aquellas que no sabes adónde conducen. Por supuesto, en el trabajo artístico siempre te encuentras con territorios inexplorados, lugares donde te sientes inseguro. Siempre me gusta decir: si te pierdes en el bosque, vuelve sobre tus pasos para encontrar un nuevo sendero donde sentirte razonablemente seguro otra vez. Afortunadamente, todo trabajo artístico conlleva cierto grado de inseguridad.

WS: *Acude usted muy a menudo a conciertos, sobre todo a los de los jóvenes compositores. Muy poca gente tiene una visión clara de lo que está ocurriendo a nivel internacional entre las generaciones más jóvenes. Como profesor y como oyente, ¿qué consejo daría a estos compositores?*

FC: A Christian Ofenbauer le preguntaron una vez que aprendió de mí. Dijo que aprendió a hacer preguntas constantemente, a amar el hecho de formularse preguntas. Cuestionar tu personalidad y hacerte preguntas sobre todo lo que haces es una parte muy importante en el proceso de encontrarse a uno mismo. La enseñanza, en la medida en que se relaciona con la composición, debería consistir en ayudar a los alumnos a encontrarse a sí mismos, a desarrollar una identidad propia. Y eso me parece muy relevante, también por la libertad que supone, una libertad que más adelante uno puede aprovechar para su trabajo artístico.

WS: *Hemos vuelto a la idea de libertad.*

Cerha ríe.

WOLFGANG SCHAUFER

Traducción del inglés de Breixo Viejo

Revisión del alemán de María Santacecilia



El joven Cerha en el campo / Archivo familiar

©ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

Carta Blanca a Friedrich Cerha

Entrevista Friedrich Cerha. ONE 2013

MARÍA SANTACECILIA

Precoz opositor de los nazis, Friedrich Cerha desertó del ejército en plena Segunda Guerra Mundial para refugiarse en las idílicas montañas del Tirol. Durante ese prolongado e intenso contacto con la naturaleza reflexionó sobre los hombres y su forma de relacionarse, experiencia que le dejó huella de por vida. Marcado por su temprano odio al nazismo, Cerha ha tratado de encarnar, tanto en su faceta personal como en la creativa, un papel independiente, cuando no de opositor, una especie de *outsider* que observa el poder y sus servidumbres para trasladarlos al papel en forma de música. El ciclo *Spiegel* para orquesta es el más representativo en ese sentido, pues desarrolla, a base de contrastantes masas sonoras, una vívida dramaturgia en torno a las complejas relaciones de poder entre los seres humanos.

Friedrich Cerha forma parte del relato conocido como Historia de la Música Occidental por haber concluido una de las óperas emblemáticas del siglo XX: *Lulu*, de Alban Berg. Él mismo reconoce que su nombre se asocia con demasiada frecuencia al del maestro vienes, a cuya obra ha quedado indisolublemente unido. Pero su propia trayectoria es lo suficientemente rica como para convertirse por sí misma en objeto de interés. Su vida creativa ha sido y sigue siendo fecunda, incluyendo varios acercamientos a la ópera, pero su actividad no se ha limitado tan solo a escribir música: Cerha ha desarrollado una fecunda labor en el terreno de la dirección de orquesta y la gestión. A mediados de

los 50 contribuyó a fundar el conjunto de música contemporánea "die reihe", sin el cual no podría entenderse la actual escena vienesa. Su trabajo de interpretación y divulgación de clásicos del siglo XX junto a obras de jóvenes compositores, así como su lucha por conseguir fondos públicos para financiar esta actividad, han supuesto un punto de partida para muchos grupos similares.

En los últimos tiempos, Friedrich Cerha recibe premios y honores. Su música se interpreta con regularidad y el aficionado puede encontrarla recogida en grabaciones de excelente calidad. Cercano a los 90 años, no renuncia a las ideas que han regido toda su vida.

M.S.: ¿Qué significa para Friedrich Cerha ser compositor en el año 2013?

F.C.: Mi posición en la sociedad se forjó por todo aquello que me rodeó durante mi juventud. Era una sociedad fascista y no fui capaz ni quise identificarme con su ideología, por lo que no me sentí integrado en ella. En el terreno de la música me sucedió lo mismo cuando comencé a confrontar a la conservadora escena musical vienesa con la música de vanguardia y el arte modernista. Hoy día todavía me veo aún más como opositor que como miembro integrado de la sociedad.

M.S.: Tengo entendido que desde muy joven fue usted consciente de las atrocidades cometidas por los nazis...

F.C.: Cuando tenía 8 años, al concluir la guerra en 1934, mi padre quiso que fuera testigo de las consecuencias de la intolerancia política e ideológica y se ocupó de mostrarme algunos de sus actos más destructivos. De esta manera, el odio por el sistema nazi se introdujo en mí de forma muy profunda. En el colegio tuve oportunidad de tomar parte en la resistencia activa y, más adelante, cuando estaba en el ejército, deserté en dos ocasiones. La primera huí de Dinamarca con ayuda de las resistencias danesa

y alemana; la segunda, de un hospital germano, tras haber pasado una nueva temporada en filas. Anduve hacia el Tirol para cruzar la frontera y, como no disponía de documentación, me vi obligado a huir por las montañas. Allí acepté vigilar un refugio, en el que pasé uno de los períodos más importantes de mi vida. Vivir en plena libertad y aislamiento fue fundamental para mi evolución posterior.

M.S.: Welt als vernetztes System (*El mundo como sistema de redes*) es su forma de definir la relación que se establece entre las personas y el poder, algo que le preocupa desde aquellas experiencias de su juventud y que trata de reflejar en su obra. ¿Hasta qué punto puede quedar plasmado ese concepto en la música, sobre todo en la instrumental?

F.C.: Mis composiciones tienen que ver con cuestiones personales, aunque no de una forma directa. Cuando escribí mis trabajos con masas sonoras, como *Mouvements*, *Fasce* o el ciclo *Spiegel*, el punto de partida fueron ideas y planteamientos puramente musicales. Mucho más tarde me di cuenta de que probablemente no habría sido capaz de crear aquellas poderosas, agresivas e incluso amenazadoras masas evolutivas sin las vivencias que tuve durante la guerra. Por otro lado, los sonidos que fluyen de forma autónoma no hubieran sido posibles sin el contacto con la naturaleza en la libertad de las montañas. No escribí aquello para oponerme a lo que sucedía, pero, inconscientemente, “refleja” como si fuera un espejo –*Spiegel*, el título de la serie– mis reacciones ante esos hechos. Es difícil dilucidar hasta qué punto la música sin palabras puede expresar de manera inteligible su oposición a circunstancias y sistemas terribles. Los resultados de nuestros esfuerzos para hacerlo en conexión con las palabras no son alentadores, pero los compositores lo intentamos una y otra vez.

M.S.: *La figura del outsider, presente tanto en sus óperas como en algunas de sus otras piezas, parece también estar vinculada con aquellas vivencias...*

F.C.: Siempre me he sentido como un *outsider*. No solo por aquellos sucesos de mi juventud, sino también después, inmerso en un clima de posguerra terriblemente conservador, sobre todo cuando fundé el conjunto *die reihe* para la nueva música, por el que fui considerado un amenazador agente de la vanguardia que venía a destruir la sagrada tradición. Desde muy temprano comencé a sentir las fricciones en la relación entre individuo y masa y mis obras desarrolladas bajo la idea de “mundo como sistema de redes” tratan de ello, como es el caso de *Netzwerk*. El concepto escénico de *Spiegel*, que no se ha llevado a cabo hasta ahora, trata de representar con movimientos del cuerpo, así como con objetos y luces, los comportamientos de la humanidad como masa. *Baal*, que considero mi primera ópera, basada en la obra de Brecht, trata sobre un individuo excepcional, un joven poeta que no solo no es capaz de integrarse en la sociedad que consume y aplaude su arte, sino en ninguna relación auténtica. Finalmente, muere en soledad. Otros protagonistas de mis óperas también son *outsiders*: en *Der Rattenfänger* (El cazador de ratas) el personaje entra en conflicto con la corrupta sociedad burguesa y en *Der Riese vom Steinfeld* (El gigante de Steinfeld) los apuros del héroe provienen de la extrema altura de su cuerpo.

M.S.: *Curiosamente, gracias a los nazis conoció usted la música de la Segunda Escuela de Viena.*

F.C.: Los nazis querían imponer un arte energético y realista, que ayudara a la gente a creer en el mundo mejor que ellos lograrían. Organizaron una exposición llamada “arte degenerado”, que exhibía muestras procedentes de todos los ámbitos de la creación moderna que no se correspondían con su ideal. Allí descubrí una partitura de Schönberg,

pero mi verdadera conexión con la Escuela de Viena data de los conciertos organizados por la sección austriaca de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea tras la guerra. La escena oficial estaba dominada por los neoclásicos y aquella era la única manera de escuchar a Schönberg, Berg y Webern. Finalmente, conocí a Josef Polnauer, que había estudiado con Schönberg y era experto en su música. Acudí a clases con él y analizamos principalmente la obra de su maestro, pero también la de Berg y Webern. Cuando más adelante dirigí sus composiciones, Polnauer asistió a los ensayos y me dio valiosos consejos sobre los propósitos de estos autores.

M.S.: Ha hecho mucho por divulgar el repertorio de la Segunda Escuela de Viena con el conjunto die reihe, pero ¿qué huella queda de su obra en sus propios trabajos? ¿Y de Varèse y Satie, de quienes se considera rendido admirador?

F.C.: Se trata de una suerte de herencia inconsciente, que está presente en *Spiegel* y en obras posteriores, cuando traté, no de retomar, sino de redescubrir algunas cualidades de la tradición. Desde el comienzo de mi carrera como compositor mantuve siempre una actitud curiosa y abierta hacia la música de otros. Así, características de mundos tan diferentes como los de Varèse, Satie o la Escuela de Viena, me atrajeron de diferente manera en épocas distintas. Conocía y apreciaba la música de Satie ya en los 50, pero me resultó aún más fascinante tras el período que consagré a investigar sobre masas sonoras. Después de aquello, quise trabajar con relaciones interválicas claramente audibles, formas nítidamente delimitadas y un cierto sentido de ligereza en el arte.

M.S.: Ha escogido precisamente piezas de Webern, Varèse y también de Schubert para ser interpretadas junto a las suyas propias por la ONE en su Carta Blanca, ¿por qué?

F.C.: Me siento unido de diversas maneras a Schubert, Webern y Varèse. Mi obra se relaciona con demasiada frecuencia a la de Alban Berg, por lo que quise resaltar otros aspectos de la misma, sobre todo en la segunda cita de los conciertos Carta Blanca con orquesta, donde podrá escucharse mi *Concierto para percusión y Spiegel VI* junto a Varèse. En parte la elección de las obras se debió también a factores prácticos.

D: ¿Tiene usted sensaciones ambivalentes hacia la ópera *Lulu* de Alban Berg? ¿Considera que ha eclipsado su propio trabajo como compositor? Aquello no estuvo exento de cierta controversia...

F.C.: No guardo emociones ambiguas hacia *Lulu*. Es cierto que ha ensombrecido mi obra, porque un ciclo tan importante como *Spiegel* tardó bastantes años en ser estrenado y ni de lejos alcanzó la repercusión que tuvo *Lulu* en París en 1979. La polémica sobre el tercer acto comenzó mucho antes que mi propio trabajo. Todos los expertos que cotejaron el material disponible, entre ellos, Adorno, Reich, Krenek, Apster o Zillig, estaban convencidos de que tenía que hacerse. A mis manos llegó en 1962 y no me hubiera atrevido a tocarlo si no hubiera visto la partitura completa de Berg hasta el segundo número de conjunto, las *particellas* desde el primer hasta el último compás y la reducción completa para piano de Erwin Stein. Tras un año de estudios intensos, decidí que podía hacer un trabajo responsable. En realidad, las razones para la controversia provenían de la problemática actitud de Helen Berg hacia la partitura. En mi *Arbeitsbericht zur Herstellung des III. Akts der Oper Lulu von Alban Berg* (Informe sobre la elaboración del Tercer Acto de la ópera *Lulu* de Alban Berg), publicado por Universal Edition, se puede encontrar toda la información sobre este complejo asunto.

D: ¿Cómo fue su experiencia en Darmstadt? ¿Se sintió de algún modo presionado para componer de la manera en que allí se promulgaba?

F.C.: Acudí a los cursos entre 1956 y 1958. La confrontación entre ideas y conceptos totalmente nuevos era apasionante, así como las intensas discusiones con figuras muy relevantes de la época. Compuse algunas obras seriales, pero me interesó más trabajar con grupos de sonidos, no con notas aisladas. Cuando Nono se dio cuenta de ello, me preguntó que cómo podía usar los nuevos métodos para crear desarrollos perceptibles que, según él, pertenecían a la tradición, representaban algo burgués. No me enfadé por reacciones como la suya. Las preocupaciones ideológicas nunca tuvieron influencia sobre mi forma de abordar la música como realmente quería.

D: *Como Ligeti y otros autores de la época, contribuyó usted de forma original a las Klangflächen-Kompositionen, obras formadas mediante superficies sonoras.*

F.C.: Aquello fue el resultado de la observación de ciertas estructuras seriales muy densas. Comprobé que la sensación que se producía en esos casos era la de extensiones o planos y decidí recrearlos directamente, sin formulaciones melódicas, armónicas y rítmicas tradicionales. Ligeti y yo elaboramos composiciones de este tipo al mismo tiempo de forma independiente, pero mientras sus *Atmósferas* constituyen un ejemplo de música estática, de acuerdo con las intenciones del autor, mi ciclo *Spiegel* contiene numerosos procesos evolutivos perceptibles. Eso es lo que diferencia mi obra de otras contemporáneas de Xenakis, Scelsi o Penderecki.

M.S.: *¿Y cómo encaja en su catálogo la atención que ha prestado a las melodías populares austriacas?*

F.C.: Tiene que ver con mi gran interés durante los 80 por las músicas no europeas, al igual que Ligeti, aunque, de nuevo, de manera independiente a la suya. Me di cuenta de que, como compositor, había dado la espalda a la música que conocí en mi niñez. Aquello impulsó

Der Rattenfänger, dos cuartetos de cuerda y algunas obras para conjunto y para orquesta, con resultados muy diferentes.

M.S.: ¿Cómo ha ido evolucionando su estilo a lo largo del tiempo?

F.C.: Cuando uno lleva componiendo tantos años el lenguaje cambia. Tras la Segunda Guerra Mundial, muchos tuvimos que ponernos al día. Después hemos vivido épocas de radicalidad y encuentro de nuevos puntos de vista y otras en las que –consciente o inconscientemente– hemos tratado de recobrar cosas tanto de nuestra tradición como de otras. Si tuviera que describir mi música de los últimos 15 años, diría que he tendido hacia las formas concentradas, claras, concisas, aquellas que prescinden de lo superfluo y que se escuchan sin percibir la mano del compositor.

M.S.: ¿Cuál ha sido su relación con España?

F.C.: Luis de Pablo, a quien conocí en Darmstadt, me invitó a principios de la década de los 60 a dirigir un concierto en Madrid y, gracias a él, me familiaricé con el flamenco, que me resultó fascinante. En los 70 y los 80 volví varias veces con mi conjunto “die reihe” y en esos conciertos pude apreciar la acústica del Teatro Real. Quedé impresionado por la entusiasta reacción del público. Si no recuerdo mal, en 1984 dirigí *Lulu* de Alban Berg en el Liceo de Barcelona. Después viajé durante seis semanas por toda España hasta Sevilla y quedé enormemente impresionado por la arquitectura árabe. En mi juventud me interesó la obra de Tirso de Molina y, en pintura, El Greco y Velázquez. De este último tenemos algunas obras maestras en Viena. Goya y Juan Gris se encuentran entre mis artistas favoritos.

Con mi conjunto Camerata Frescobaldiana, que dirigí a principios de los 60, toqué la música de Cabezón, Milán y Ortiz. Con “die reihe” tocamos obras de Luis de Pablo y de Cristóbal Halffter. He dirigido a Joaquín Turina y Falla, cuyo *Concierto para clave* abordé en varias ocasio-

nes. Benet Casablancas representa la excelencia de una generación intermedia entre la mía propia y la de los jóvenes compositores actuales. Recientemente conocí a Héctor Parra y Elena Mendoza, que ganó el Salzburgerpreis en 2011. Me familiaricé con sus interesantes composiciones y las de otros creadores.

D: ¿Es usted consciente de que si “die reihe” no hubiera existido, la escena contemporánea vienesa no sería la misma? Grupos como Klangforum Wien, Kontrapunkte o Ensemble des 20. Jahrhunderts son fruto en parte de una tradición interpretativa que usted ha contribuido a roturar.

F.C.: Fundé el grupo junto a Kurt Schwertsik en 1958. Eran momentos muy conservadores en la escena artística oficial austriaca, un período muy hostil hacia todo lo nuevo. Aquellos conciertos que dedicamos a toda la música relevante desde comienzos del XX hasta la más nueva contribuyeron a abrir mentalidades y sentaron las bases para actividades futuras. Tras haber trabajado 25 años con “die reihe”, continué transmitiendo mi experiencia al Klangforum Wien. Después de nuestro intenso trabajo y el de otros conjuntos, así como la puesta en marcha del festival de Abbado Wien Modern, Viena ha llegado a convertirse en un lugar muy atractivo para la nueva música. Cuenta con un público interesado y curioso que llena las salas.

M.S.: Imagino que no habrá sido un camino de rosas y me refiero al asunto de la financiación. En su día “die reihe” llegó a estar apoyado por dinero estatal, pero las cosas están cambiando en Europa en este terreno, debido fundamentalmente a la crisis económica. ¿Cómo podemos justificar actualmente la inversión pública en música contemporánea?

F.C.: Nuestros comienzos fueron muy duros. La primera vez que me reuní con el funcionario que había de concedernos apoyo para nues-

tro proyecto, preparé concienzudamente mis argumentos. Su contestación ante mi propuesta fue: "Si le doy ese dinero, cualquier puesto de salchichas podría venir después con una petición similar". Años más tarde conseguimos cierta financiación y las circunstancias para el trabajo de los grupos mejoraron. La última crisis fue causada por un recorte que, por desgracia, afectó a conjuntos como el Klangforum o el Ensemble Modern, cuyos programas de trabajo hubieron de ser reducidos y se vieron forzados a tener en cuenta aspectos como el marketing. Actualmente mantengo los mismos argumentos para reivindicar el apoyo público para la música contemporánea: creo en la función del arte para desarrollar nuestra espiritualidad y la vida del ser humano en su conjunto.

D: *Recibe usted desde hace años reconocimientos oficiales en su país, todo lo contrario de lo que le sucedía a Thomas Bernhard, escritor al que trató y en algunas de cuyas obras basa usted ciertas composiciones: Bevor zu spät ist se inspira en la novela Holzfällen (Tala) y Requiem für Hollensteiner en Gehen (Caminar). ¿Siente que sus respectivas trayectorias pertenecen al mismo Zeitgeist?*

F.C.: Conocí a Thomas Bernhard en el círculo común de Gerhard y Maja Lampersberg, en el que se reunían artistas de vanguardia procedentes de todas las disciplinas. Años más tarde, después de haber roto radicalmente con aquel grupo, Bernhard escribió su novela *Holzfällen*, en la que criticaba a sus antiguos amigos de manera bastante injusta. Sin embargo, algunas de sus afirmaciones daban en el clavo sobre los defectos que aquejan a ciertos círculos sociales y por ello me decidí a escribir la obra *Bevor zu spät ist...* Por otra parte, mi *Requiem für Hollensteiner* trata sobre un asunto fundamental para mi generación: el tremendo contraste entre personas que aman su país y poseen sobresalientes cualidades artísticas o científicas y la gente gris y anodina, sin energía para sacar adelante sueños ni proyectos, ni conciencia

de la importancia de esa lucha. Hemos desarrollado nuestras carreras de forma muy distinta, pero la animadversión hacia este último tipo de personas me une a Bernhard.

M.S.:*¿Cuáles son sus próximos proyectos, señor Cerha?*

F.C.: En junio se estrena en Múnich *El presidente*, una ópera cómica o farsa. Hoy día este género apenas se trabaja y desde hace años tenía ganas de abordar algo así. El 3 de agosto se estrenará la pieza *Étoile* para seis percusionistas en el Festival de Salzburgo. En estos momentos comienzo a esbozar una obra para orquesta, *Nacht*. Se trata de un encargo de los Donaueschinger Musiktage para 2014.

MARÍA SANTACECILIA

Apéndice

Apunte biográfico



Los primeros pasos (Viena, 1935) / Archivo familiar

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

Friedrich Cerha

Friedrich Cerha nació en 1926 en Viena. Ya antes de terminar el bachillerato fue incorporado a las baterías antiaéreas del ejército, como sus coetáneos, pero desertó por dos veces y vivió el final de la guerra como pastor en las montañas del Tirol. A partir de 1946 estudió violín, composición y educación musical en la Academia de Música de Viena y musicología, germanística y filosofía en la Universidad de Viena. En 1950 se doctoró en la Facultad de Filosofía y Letras.

Primeramente trabajó como violinista y profesor de música y estuvo en contacto, por una parte, con la escena contracultural de vanguardia de jóvenes pintores y literatos en torno al Art-Club de Viena y, por otra parte, con el círculo schoenbergiano de la sección austriaca de la IGNM; el discípulo de Schönberg, Josef Polnauer, le dio clases privadas de análisis de obras de la Segunda Escuela de Viena. Entre 1956 y 58 participó en los Cursos de Verano de Darmstadt sobre Nueva Música, donde se enfrentó con las ideas de la vanguardia internacional, pero también en cursos con Eduard Steuermann y Rudolf Kolisch, en los que estudió las obras de A. Schönberg y A. Webern.

En 1958 fundó con Kurt Schwertsik el Ensemble “die reihe”, que desde entonces ejerció una labor pionera en la presentación de obras de vanguardia, la Escuela de Viena y de toda la modernidad clásica, y que alcanzó reconocimiento internacional.

APÉNDICE

A partir de 1959, Friedrich Cerha enseñó en la Academia de Música de Viena, donde entre 1976 y 88 ocupó una cátedra en “composición, escritura e interpretación de nueva música”.

De 1960 a 1997 trabajó como director musical de renombrados conjuntos y orquestas en los más prestigiosos instituciones y festivales internacionales dedicados al cultivo de nueva música (Festival de Salzburgo, Festwochen de Berlín y Viena, Bienal de Venecia, Otoño de Varsovia, Festival d’Automne en París, Festival de Jyväskylä, Musica Viva de Múnich, Nutida Musik de Estocolmo, Neues Werk de Hamburgo, Musik der Zeit de Colonia, etc.) y en teatros de ópera (Staatsooper de Berlín, Staatsoper de Viena, Múnich, Teatro Colón de Buenos Aires, etc.).

En 1978 fundó con Hans Landesmann en el Konzerthaus de Viena el ciclo “Caminos de nuestro tiempo”, que dirigió hasta 1983. A partir de 1994 estuvo vinculado también a un trabajo de interpretación intensivo con el Klangforum Wien, cuyo presidente fue hasta 1999.

La elaboración de Cerha de una versión representable del acto III de la ópera *Lulu* de Alban Berg (estrenada mundialmente en 1979 en París), ha ofrecido al mundo musical la posibilidad de conocer una obra fundamental del siglo XX en toda su integridad.

Su propia ópera *Baal* se estrenó en 1981 en el Festival de Salzburgo, *Der Rattenfänger* (El cazador de ratas) en 1987 en el Otoño Estíri o y *Der Riese vom Steinfeld* (El gigante de Steinfeld) en 2002 en la Staatsoper de Viena.

Cerha ha recibido numerosos encargos para escribir obras para conjunto instrumental, coro y orquesta a través de prestigiosas instituciones y festivales (Koussevitzky-Foundation de Nueva York, BNP Paribas de París, Südwestfunk de Baden-Baden, Radio de Colonia (WDR), Musica Viva de Múnich, Konzerthaus de Berlín, Otoño Estíri o de Graz,

Festival de Música de Canarias, Konzerthaus y Musikverein de Viena, Filarmónica de Viena, etc.) y asimismo incontables galardones y honores, los últimos de los cuales han sido en 2006 la Medalla de Honor de las Ciencias y las Artes de Austria, la Orden de Officier des Arts et Lettres de Francia, el León de Oro de la Bienal de Venecia por la obra de toda una vida, en 2011 el Premio de Música de Salzburgo y en 2012 el Premio de Música Ernst von Siemens.

Traducción de Rafael Banús

Obras Seleccionadas



Sentado delante de la capilla
por él construida en Maria Langeegg

© Manu Theobald, 2012

Obras seleccionadas

***Ein Buch von der Minne, 4 mal 11 Lieder nach mittelalterlichen Texten für Singstimme und Klavier* (1946-1964) Un libro del amor cortés, 4 por 11 canciones según textos medievales para voz y piano**

WP: 2.12.1951 Wien Frauenklub (Hertha Dworschak, Friedrich Cerha),

20.11.1979 Wien Konzerthaus (Margarethe Hintermeier, Kurt Equiluz, Käte Wittlich)

28.10.1986 Wien Nationalbibliothek (Werner Krenn, Käte Wittlich)

***Sinfonia in un Movimento* (1947-49)**

(1. movement of a three movement symphony extanted as particell)

WP: 3.6.1959 Innsbruck Stadtsaal (Innsbrucker Symphonieorchester, director **Kurt Rapf**)

***Konzert für Streichorchester* (1947-49) Concierto para orquesta de cuerdas**

WP: 5.12.1993 Wien ORF (ORF-Symphonieorchester, director **Friedrich Cerha**)

***Zehn Rubaiyat des Omar Chajjam für gemischten Chor a cappella* (1949-55)**

Diez rubaiyat de Omar Khayyam para coro mixto

WP: 7.12.1956 Wien Musikverein (5 pieces) (Akademie-Kammerchor, director **Günther Theuring**)

***Divertimento für 8 Bläser und Schlagzeug, Hommage à Strawinsky* (1954) Divertimento para 8 vientos y percusión, hommage à Strawinsky**

(New version of the concertante Tafelmusik for 4 brass intruments 1947/48)

WP: 30.4.1955 Wien Musikverein, a concert of the Akademie für Musik (students of the Academy, director **Robert Waglechner**)

***Deux éclats en réflexion* para violín y piano (1956)**

WP: 25.3.1957 Wien IGMN (Friedrich Cerha, Karin Passl)

***Formation et solution* para violín y piano (1956/57)**

WP: 12.9.1958 Darmstadt Ferienkurse (Friedrich Cerha, Ivan Eröd)

***Relazioni fragili* para clavecín y orquesta de cámara (1956/57)**

WP: 16.5.1960 Wien Konzerthaus (Gertraud Cerha, die reihe, director **Friedrich Cerha**)

***Espressioni fondamentali* para orquesta (1957)**

WP: 17.11.1960 Berlin SFB (SFB Orchestra, director **Ernst Krenek**)

***Intersecazioni* para violín y orquesta (1959/73)**

(*Instrumentation of part II 1973*)

WP: 16.10.1973 Graz Steirischer Herbst – Musikprotokoll (Ernst Kovacic, Südfunkorchester, director **Michael Gielen**)

***Mouvements I, II, III* (1959)**

WP: 4.10.1962 Berlin SFB (SFB Orchester, director **Friedrich Cerha**)

***Fasce* para gran orquesta (1959/74, fair copy 1974)**

WP: 8.10.1975 Graz Steirischer Herbst-Musikprotokoll (ORF-Symphony Orchestra, director **Richard Dufallo**)

***Manifesto* para *Kalinowski* (1960)**

(*Interpretation of a graphic by Sylvano Bussotti*)

WP: 1961 Wien Konzerthaus (die reihe, director **Friedrich Cerha**)

***Exercises* para barítono, narrador y orquesta (1962-67, several versions, revision 1987)**

WP: 26.3.1968 Wien Zentralsparkasse (Friedl Kummer, Oswald John, die reihe, director **Friedrich Cerha**)

***Und du.... Radiophone Komposition für Orchester, Stimmen und Elektronik* (1963)**

Y tú... composición radiofónica para orquesta, voz y electrónica

text: **Günther Anders** y **Friedrich Cerha**

***Verzeichnis für 16 Stimmen oder sechzehnstimmigen gemischten Chor* (1969)**

Índice para 16 voces o coro mixto

WP: 30.6.1970 Bremen (Schola Cantorum Stuttgart, director **Clytus Gottwald**)

***Netzwerk* (1962-67/1978-80) Red**

Obra dramática para barítono, soprano, 5 narradores, grupo en movimiento y orquesta

libretto: **Friedrich Cerha**

WP: 31.5.1981 Theater an der Wien (production **Giorgio Pressburger**, choreography **Ivan Marko**, die reihe, director **Friedrich Cerha**)

***Baal* (1974-80)**

Obra dramática en dos partes según cuatro versiones de Baal de Bertolt Brecht

libretto: **Friedrich Cerha**

WP: 7.8.1981 Salzburg festival

(**Theo Adam, Helmut Berger-Tuna, Marjana Lipovsek, Gabriele Sima, Emily Rawlins, Martha Mödl, Paul Hoffmann.**

production: **Otto Schenk**, Ausstattung: **Rolf Langenfaß, Wiener Philharmoniker, Leitung Christoph v. Dohnany**)

***Baal-Gesänge für Bariton und Orchester* (1981) Cantos de Baal para barítono y orquesta**

text: **Bertolt Brecht**

WP: 22.1.1982 Hamburg NDR (Theo Adam, NDR Symphony Orchestra, director **Friedrich Cerha**)

**I. Keintate für mittlere Stimme (Chansonnier) und Instrumente
nach Wiener Sprüchen von Ernst Kein (1980/82)**

Primera Keintate para voz media (chansonnier) y instrumentos,
según dichos vieneses de Ernst Klein

WP: 19.6.1983 Wien Metropol (HK Gruber, Friedrich Cerha y sus
amigos)

**Requiem für Hollensteiner für Bariton, Sprecher, gemischten
Chor und Orchester (1983) Réquiem para Hollensteiner para
barítono, narrador, coro mixto y orquesta**

text: **Thomas Bernhard**

WP: 16.11.1984 Hamburg NDR (Dale Düsing, Denes Törzs, NDR
choir, NDR Symphony Orchestra, director **Friedrich Cerha**)

**II. Keintate für mittlere Stimme (Chansonnier) und Instrumente
nach Wiener Sprüchen von Ernst Kein (1983-85)**

Segunda Keintate para voz media (chansonnier) y instrumentos,
según dichos vieneses de Ernst Klein

WP: 10.6.1991 Wien Konzerthaus (HK Gruber, Ensemble Modern,
director **Friedrich Cerha**)

**Eine Art Chansons für einen Chansonnier (mittlere Stimme,
verstärkt), einen Schlagzeuger, Klavier und Kontrabass (1985/87)**

Una especie de chansons para un chansonnier (voz media
amplificada), un percusionista, piano y contrabajo

texts: **Friedrich Achleitner, Ernst Jandl, Gerhard Rühm, Kurt
Schwitters and others.**

WP: 28.6.1988 St.Pölten Donaufestival (HK Gruber, Kurt Prihoda,
Rainer Keuschnig, Josef Pitzek)

**Eric Satie: Trois poèmes d'amour, Bearbeitung und
Instrumentation (1987)**

Eric Satie: *Trois poèmes d'amour, transcripción y instrumentación*

WP: 14.6.1993 Wien Konzerthaus (Rannveig Braga, die reihe,
director **Friedrich Cerha**)

***Monumentum für Karl Prantl, für großes Orchester* (1988)**

Monumentum para Karl Prantl, para gran orquesta

WP: 12.8.1989 Salzburger Festspiele (ORF Symphony Orchestra,
director **Michael Gielen**)

***1. Streichquartett „Maqam“* (1989)**

Primero cuarteto de cuerdas „Maqam“

WP: 1.2.1991 Salzburg Mozarteum (Cherubini-Quartett)

***2. Streichquartett* (1989/90)**

Segundo cuarteto de cuerdas

WP: 12.5.1991 Evian (Mandelring-Quartett)

***Langegger Nachtmusik III für großes Orchester* (1990/91)**

Tercera Serenata de Langegg para gran orquesta

WP: 27.4.1991 Berlin Schauspielhaus (Radio Symphony Orchestra
Berlin, director **Friedrich Cerha**)

***Quellen für Ensemble* (1992)**

Fuentes para orquesta

WP: 22.11.1992 Klosterneuburg Schömerhaus (die reihe, director
Friedrich Cerha)

***3. Streichquartett* (1991/92)**

Tercero cuarteta de cuerdas

WP: 3.5.1992 Wien Konzerthaus (Arditti Quartet)

***Nachtstücke für 2 Violinen, Viola und Kontrabass* (1992)**

Piezas nocturnas para 2 violines, viola y contrabajo

UA: 27.5.1993 Wien Musikverein (Ensemble Wien)

***Impulse für Orchester* (1992/93)**

Impulsos para orquesta

WP: 13.4.1996 Wien Musikverein (Wiener Philharmoniker, director
André Previn)

Konzert für Bratsche und Orchester/Ensemble (1993)

Concierto para viola y orquesta

WP: 2.4.1995 Wien Konzerthaus (Ilse Wincor, Klangforum Wien, director **Friedrich Cerha**)

Saxophon-Quartett (1995)

Cuarteto de saxofón

WP: 16.3.1996 Wien Konzerthaus (Wiener Saxophon-Quartett)

Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten für Streichsextett (1995)

Ocho movimientos según fragmentos de Hölderlin para sexteto de cuerdas

WP: 3.10.1996 Köln Philharmonie (Arditti Quartet, Thomas Kakuska, Valentin Erben)

Jahr lang ins Ungewisse hinab (Hölderlin) für Ensemble (1995/96)

Un año cayendo en la incertidumbre (Hölderlin) para orquesta

WP: 14.5.1997 Wien Academy of Science (Klangforum Wien, director **Friedrich Cerha**)

Konzert für Violoncello und Orchester (1989/1996)

Concierto para violoncelo y orquesta

WP: 11.9.1998 Berlin Philharmonie (Heinrich Schiff, Berliner Philharmoniker, director **Michael Gielen**)

Triptychon für Tenor und Orchester (1983/97)

Nachtgesang – Requiem für Rikke – „bevor es zu spät ist“

Tríptico para tenor y orquesta

Canto nocturno – Réquiem para Rikke – « antes de que sea demasiado tarde»

WP: 12.5.2000 Wien Musikverein (Hans Peter Blochwitz, RSO Wien, director **Friedrich Cerha**)

Der Riese vom Steinfeld (1997-99)

El gigante del campo de piedras

Music theater in 2 pieces, *libretto*: Peter Turrini

WP: 15.6.2002 Wien Staatsoper

Thomas Hampson, Diana Damrau Michelle Breedt, Herwig Bankl,

Branko Samarovski, Heinz Zednik, Orchestra of the Staatsoper

Wien; Michael Boder, director, direction: **Jürgen Flimm**, stage:

Erich Wonder, costumes: **Florence von Gerkan**

Im Namen der Liebe für Bariton und Orchester (1999)

En el nombre del amor para barítono y orquesta

texts: Peter Turrini

WP: 15.1.2001 Las Palmas de Gran Canaria (Bo Skovhus, Royal

Chapel of Copenhagen, director **Michael Schönwandt**)

Fünf Stücke für Klarinette, Violoncello und Klavier (2000)

Cinco piezas para clarinete, violoncelo y piano

WP: 18.11.2001 Wien Konzerthaus (Paul Meyer, Heinrich Schiff, Alexander Lonquich)

Hymnus für Orchester (2000)

Himno para orquesta

WP: 8.2.2002 Berlin Konzerthaus (Berliner Symphoniker, director **Eliahu Inbal**)

4. Streichquartett (2001)

Tercero cuarteto de cuerdas

WP: 22.10.2003 Wien Konzerthaus (Hugo Wolf Quartett)

Requiem nach dem liturgischen Text und Gedichten von Friedrich Cerha für Mezzosopran, Bariton, Chor und Orchester (1994/2002)

Réquiem según el texto litúrgico y poemas de Friedrich Cerha para mezzosoprano, barítono, coro y orquesta

WP: 27.2.2004 Wien Konzerthaus (RSO Wien, Slovakian

Philharmonic Choir, Iris Vermillion, Wojtek Drabovics, director

Bertrand de Billy)

APÉNDICE

***Konzert für Sopransaxophon und Orchester* (2003/2004)**

Concierto para saxofón soprano y orquesta

WP: 9.3.2006 Frederiksvaerk, 10.3. Copenhagen (Johannes Ernst, Sjaellands Symfonieorkester, director **Heinz Karl Gruber**)

***Konzert für Violine und Orchester* (2004)**

Concierto para violín y orquesta

UA: 18.12.2005 Wien Konzerthaus (Ernst Kovacic, RSO Wien, Leitung Bertrand de Billy)

***Quintett für Klarinette in A und Streichquartett* (2004)**

Quinteto para clarinete en la y cuarteto de cuerdas

WP: 25.4.2006 Wien Konzerthaus (Paul Meyer, Quatuor Isaye)

***Musik für Posaune und Streichquartett* (2004/05)**

Música para trombón y cuarteto de cuerdas

WP: 1.8.2006 Bregenzer Festspiele (Walter Voglmayr, quartet of Klangforum Wien)

***Momente für Orchester* (2005)**

Momentos para orquesta

WP: 1.12.2006 München, Herkules-Saal Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Arturo Tamayo

***Les Adieux für Ensemble* (2005)**

Les Adieux para orquesta

WP: 8.10.2007, Venice (Biennale): Tese delle Vergine, Klangforum Wien, Stefan Ashbury

***Sechs Inventionen für Violine und Violoncello* (2005/06)**

Seis invenciones para violín y violoncelo

WP: 2.9.2007 Mondsee, Schlosskonzerte: Ernst Kovacic, Heinrich Schiff

Kammermusik für Orchester (2005-2008)

Música de cámara para orquesta

WP: 12.5.2010 Wien, Musikverein: RSO Wien, director **Bertrand de Billy**

Wiener Kaleidoskop (2006) nach **Instrumentalteilen aus der I.**

Keintate (1980-1982), **II. Keintate** (1983-1985) und aus **Eine Art**

Chansons (1985-1987)

Calidoscopio vienesés según partes instrumentales de Primera

Keintate, Segunda Keintate y de Una especie de chansons

Marsch - Valse sentimentale – Potpourri – Quadrille - Alter

Plattenmarsch - Kleine Pizzicato- Polka – Lied – Polka – Marsch – Lied – Galopp

WP: 26.10.2008 (Nr. 1,3,6,7,8) Wien, Konzerthaus: Wiener

Philharmoniker, director **HK Gruber**

„Aderngeflecht“ für Bariton und Orchester nach Gedichten von Emil Breisach (2006)

„Enrejado de venas“ para barítono y orquesta según poemas de Emil Breisach

WP : 6.10.2007 Graz Steirischer Herbst, Stefaniensaal: Georg Nigl, RSO Wien, director **Friedrich Cerha**

Serenade für Ensemble (2006/07)

Serenata para orquesta

WP: 12.2009: St. Pölten, Festspielhaus; die reihe; director **HK Gruber**

Instants für Orchester (2006/08)

Instantes para orquesta

Teil I Parte I 14,30'

Teil II Parte II 17,30'

WP: 20.11.2009 Köln, Philharmonie: WDR Orchestra, director **Peter Rundel**

***Malinconia für Bariton und Posaune* (2007)**

Nach Texten von Emil Breisach und Gotthold Ephraim Lessing

Melancolía para barítono y trombón

Según textos de Emil Breisach y Gotthold Ephraim Lessing

***Fünf Sätze für Violine, Violoncello und Klavier* (2007/08)**

Cinco movimientos para violín, violoncelo y piano

WP: Nr I, Parabola 29.11.2007 Wien, Musikverein, World Premiere of the whole work: 17.11.2008 Wien, Konzerthaus: Wiener Klaviertrio

***Konzert für Schlagzeug und Orchester* (2007/08)**

Concierto para percusión y orquesta

WP: 4.10.2009 Salzburg, Großes Festspielhaus: Martin Grubinger, Mozarteum-Orchester, director **Ivor Bolton**

***Neun Bagatellen für Streichtrio* (2008)**

Nueve bagatelas para trio de cuerdas

WP: 27.6.2010, Styriate Graz; Zebra Trio

***„Like a Tragicomedy“ für Orchester* (2008/09)**

“Like a Tragicomedy” para orquesta

WP: 13.2.2010, Manchester, Bridgewater-Hall: BBC Philharmonic orchestra, director **HK Gruber**

***„Bruchstück, geträumt“ für Ensemble* (2009)**

„Fragmento, soñado“ para orquesta

WP: 23.4.2010, Witten: Klangforum Wien, director **Stefan Asbury**

Der Präsident (2008-2010) – eine musikalische Farce in einem Akt

El Presidente – una farsa musical en un acto

WP: 1.6.2013, Staatstheater am Gärtnerplatz, München

Drei Orchesterstücke: Berceuse céleste (2006), Intermezzo

(2010/2011), Tombeau (2011)

Tres piezas para orquesta: Berceuse céleste, Intermezzo, Tombeau

WP: 7.2.2014, Köln: WDR Symphony Orchestra, director **Jukka-**

Pekka Saraste

Neun Inventionen für Orgel solo (2011)

Nueve invenciones para órgano solo

WP: 15.11.2012, St. Ursula church Vienna: Martin Haselböck

Neun Präludien für Orgel solo (2011/2012)

Nueve preludios para órgano solo

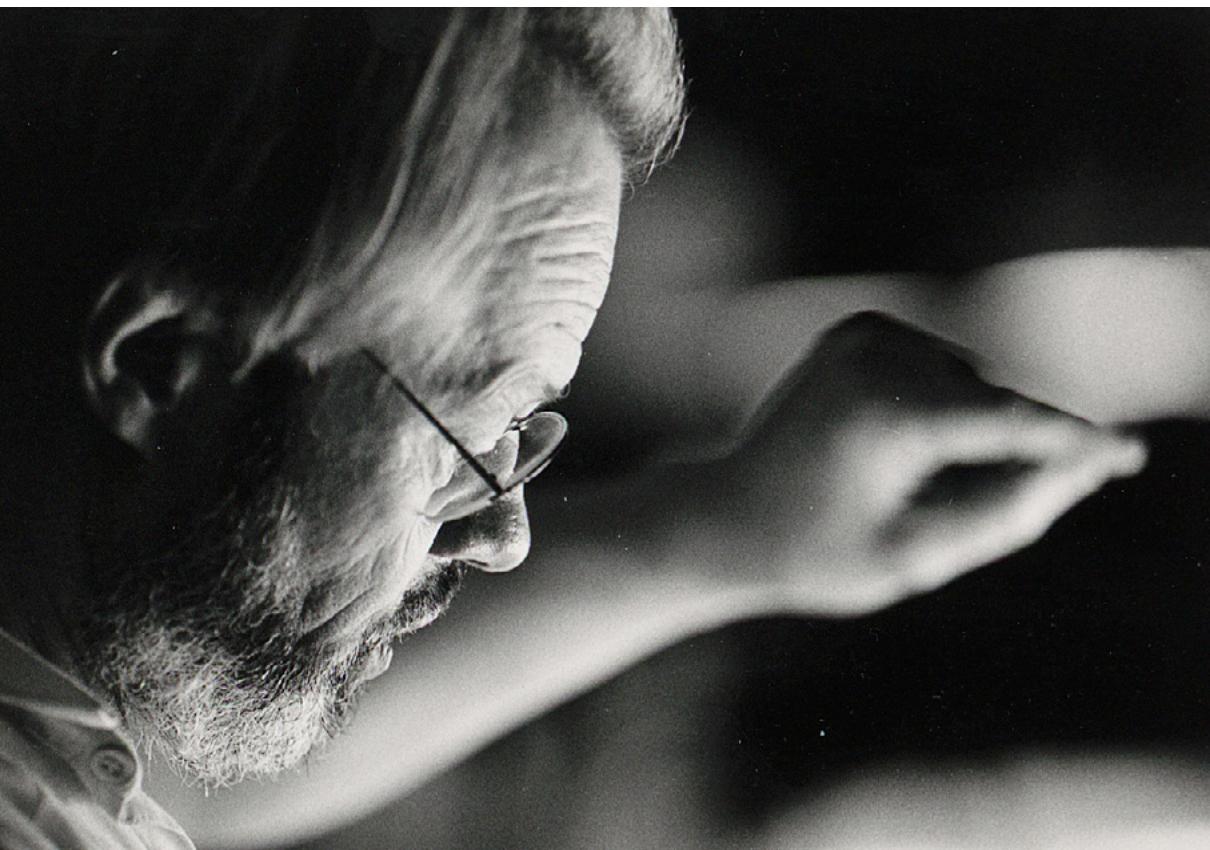
WP: 15.11.2012, St. Ursula church Vienna: Martin Haselböck

Étoile für Sechs Schlagzeuger (2012)

Étoile para seis percusionistas

WP: 3.8.2013, Salzburger Festspiele, Felsenreitschule: The Percussive Planet

Discografía



Ensayos para la primera audición en Austria
de la versión en tres actos de *Lulu* de A. Berg
(Septiembre de 1981, Ópera de Graz)

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

Discografía esencial (CD)

Keintate, Chansons

Nicht gefunden

Amadeo

Konzert für Violine und Orchester/Fasce

Fasce

ORF Radio-Symphonieorchester Wien, Johannes Kalitzke

Konzert für Violine und Orchester

ORF Radio-Symphonyorchester Wien, Bertrand de Billy, Ernst Kovacic

Col legno (col legno WWE 1CD 20251, 2006)

Spiegel

Spiegel I-VII

ORF Radio-Symphonieorchester, Friedrich Cerha

Monumentum für Karl Prantl

ORF Radio-Symphonieorchester, Michael Gielen

Für K

Klangforum Wien, Friedrich Cerha

Col legno (col legno WWE 2CD 20006, 1997)

Marino Formenti – Notturni

Für Marino (gestörte Meditation)

Slowakische Erinnerungen aus der Kindheit Nr. 5, 9, 20

Marino Formenti

Col legno (col legno WWE 1CD 20406, 2012)

Konzert für Violoncello/Kammersymphonie

Konzert für Violoncello und Orchester

Netherlands Chamber Orchestra, Peter Eötvös, Heinrich Schiff

Universal (ECM 8371887, 2007)

Österreichische Klaviermusik

Slowakische Erinnerungen aus der Kindheit

Josef Mayr

Extraplatte (Echoes from Austria EX 388-2, 2002)

Spiegel – Monumentum – Momente

Spiegel

SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg, Sylvain Cambreling

Monumentum

ORF Radio Symphonieorchester Wien, Dennis Russell Davis

Momente

ORF Radio Symphonieorchester Wien, Friedrich Cerha

Kairos (0013002KAI, 2010)

Bruchstück – Bagatellen – Instants

Bruchstück, geträumt

Klangforum Wien, Sylvain Cambreling

Neun Bagatellen

Zebra Trio

Instants

WDR Sinfonieorchester Köln, Peter Rundel

Kairos (0013152KAI, 2011)

Und du... - Verzeichnis – Für K

Und du...

Ensemble „die reihe“

Verzeichnis

ORF Chor, Erwin Ortner

Für K

ORF Radio-Symphonieorchester Wien, Friedrich Cerha

Kairos (0013182KAI, 2011)

Schlagzeugkonzert – Impulse

Konzert für Schlagzeug und Orchester

Wiener Philharmoniker, Peter Eötvös, Martin Grubinger

Impulse

Wiener Philharmoniker, Peter Eötvös

Kairos (0013242KAI, 2012)

Chamber Music with Clarinet

Fünf Stücke

Arcus Ensemble Wien

Acht Bagatellen

Andreas Schablas, Janna Polyzoides

Klarinettenquintett

Andreas Schablas, Hugo Wolf Quartett

NEOS (NEOS 10921, 2012)

Streichquartett Nr. 3&4 – 8 Sätze nach Hölderlin-Fragmenten

Streichquartett Nr. 3

Streichquartett Nr. 4

Stadler Quartett

8 Sätze nach Hölderlin Fragmenten

Stadler Quartett, Ulrike Jaeger, Sebestyén Ludmány

NEOS (NEOS 11217, 2012)

APÉNDICE

Ensemble Wiener Collage

3. Streichquartett

Ensemble Wiener Collage

ORF (ORF-CD 139, 1997)

Neue Musik aus Österreich 1

Espressioni fondamentali

ORF Radio-Symphonieorchester Wien, Friedrich Cerha

ORF (ORF-CD 160, 1994)

Cerha dirigiert Cerha

Concerto für Streichorchester

ORF Radio-Symphonieorchester Wien, Friedrich Cerha

Triptychon. Konzertante Musik für Kammerorchester

ORF Radio-Symphonieorchester Wien, Friedrich Cerha

ORF (ORF-CD 174, 1993)

Cerha Dokumente

CD1 ***Frühwerke***

Ein Buch von der Minne

Divertimento für 8 Bläser und Schlagzeug (Hommage à Strawinsky)

Zehn Rubaiyat des Omar Chajjam

Konzert für Klavier und Orchester

CD2 ***Serielle Werke***

Espressioni fondamentali für Orchester

Relazioni fragili für Cembalo und Kammerensemble

Intersecazioni für Violine und Orchester

CD3 ***Klangkompositionen***

Mouvements I, II, III

Fasce

Spiegel I, VI, VII

CD4 *Engagement und Tradition*

Und Du...

Verzeichnis

Langegger Nachtmusik I für Orchester

CD5 *Musiktheater*

Netzwerk Teil 1

CD6 *Musiktheater*

Netzwerk Teil 2&3

CD7 *Musiktheater*

Baal 1. Teil (Bild 1-10)

CD8 *Musiktheater*

Baal 1. Teil (Bild 9-12)

Baal 2. Teil (Bild 1-3)

CD9 *Musiktheater*

Baal 2. Teil (Bild 4-13)

CD10 *Wienerisches*

I. Keintate

Eine Art Chansons

CD11 *Neue Kammermusik*

1. Streichquartett „Maqam“

Saxophon-Quartett

8 Sätze nach Hölderlin-Fragmenten

CD12 *Neue Orchesterwerke*

Langegger Nachtmusik III

Phantasiestück in C.’s Manier für Violoncello und Orchester/Ensemble

ORF (ORF-CD 180, 2001)

Ensemble „die reihe“

Lichtenberg-Splitter

„die reihe“, Friedrich Cerha

ORF (ORF-CD 232, 1997/98)

Stimmen der Freiheit

Stimmen der Freiheit

Altenberg Trio

ORF (ORF-CD3071, 2008/2009)

Neue Musik aus Österreich 4

Monumentum für Karl Prantl

Sinfonie für Orchester

Radio-Symphonieorchester Wien, Dennies Russel Davies

ORF (ORF-CD 325, 2001)

IGNM – Unerhört V

Sehr ruhig. NR 1 aus 5 Stücke für Klarinette, Violoncello und Klavier

Andreas Schablas, Klarinette

Peter Sigl, Violoncello

Per Rundberg, Klavier

ORF (ORF-CD 481, 2002)

Der Riese vom Steinfeld

Aufnahme aus der Wiener Staatsoper

ORF (ORF-CD 660, 2002)

102 Masterpieces – ORF Vienna Radio Symphony Orchestra miniatures

Ausschnitt aus "Momente"

Radio-Symphonieorchester Wien, Friedrich Cerha

Capriccio (C5051, 2011)

Documental (DVD)

Friedrich Cerha. So möchte ich auch fliegen können

Breisach Media. Kulturedition 03 (Wien, 2006)

Ein Film von Robert Neumüller



En su "trono" en la piscina de Maria Langeegg (1970)

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

Notas al programa

VÍCTOR ESTAPÉ

FRIEDRICH CERHA

I**Friedrich Cerha**

3. Streichquartett (Cuarteto de cuerda núm. 3)

Cuarteto Stadler

Frank Stadler, violín

Izso Bajusz, violín

Predrag Katanic, viola

Florian Simma, violonchelo

Friedrich Cerha

Neun Bagatellen (Nueve bagatelas), para trío de cuerda

Intérpretes**II****Friedrich Cerha**

Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten (Ocho movimientos sobre fragmentos de Hölderlin), para sexteto de cuerda

Cuarteto Stadler

Ulrike Jäger, viola

Sebestyén Ludmány, violonchelo

CONCIERTO DE CÁMARA I

Martes, 2 de abril de 2013, a las 19:30 h

Auditorio Nacional de Música (Madrid). Sala de Cámara

La música de cámara para cuerdas tiene una importancia transcendental en la obra de Cerha, lo que quizás es de esperar en un compositor tan especialmente vinculado con la herencia de la Escuela de Viena, no solamente por la influencia de Schönberg, Berg o Webern, sino por su contacto personal directo con músicos como Ernst Krenek, Hans Erich Apostel, Hanns Jelinek o Josef Polnauer. Es digno de señalarse que, a pesar de que los principales géneros de la música de cámara clásica y romántica están prácticamente ausentes de las obras de la Escuela de Viena, el cuarteto de cuerda representa una notable y quizás comprensible excepción: el prestigio del género como máxima expresión de las cualidades de la música de cámara y su polifonía transcendental entre iguales, libre de contrastes coloristas obvios, hace del cuarteto un medio ideal para la ideología musical de Schönberg y su escuela.

Además de un cuarteto de cuerda temprano desecharido, que fue en parte reconvertido en la *Sonatine para piano*, Cerha es autor de cuatro cuartetos de cuerda, lo que representa una de las contribuciones más señaladas al género realizadas por un compositor de las últimas décadas. Pero el compositor vienes llegó relativamente tarde al cuarteto, ya que su primer cuarteto reconocido (que lleva el subtítulo de *Maqam* como alusión a la música árabe) es de 1989. Es representativo de una fase de gran interés por parte del compositor en las músicas no europeas, especialmente las de lugares como Nueva Guinea o Marruecos. El segundo cuarteto fue compuesto apenas un año después que el primero, y revela la misma preocupación por las músicas extraeuropeas. El tercer cuarteto, estrenado en 1992 y el cuarto, de 2003, representan las últimas aportaciones por ahora de Cerha al repertorio cuartístico.

Los *Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten* (Ocho movimientos sobre fragmentos de Hölderlin) de 1995 son una obra que, a pesar de pa-

recer cercana a lo programático, presenta la abstracción propia de la música de cámara más rigurosa. Los ocho movimientos se basan en fragmentos de poemas seleccionados libremente de la obra de Friedrich Hölderlin, y si bien el compositor prefiere que el público conozca los textos en que se basan, la música puede entenderse sin necesidad de ellos, ya que es la musicalidad de los versos, transformada en ideas musicales puras, lo que Cerha toma como referencia, antes que su contenido poético. Los *Acht Sätze* están escritos para un sexteto con dos violines, dos violas y dos violonchelos, formación que quizás hace pensar de manera inevitable en la *Verklärte Nacht* (Noche transfigurada) de Schönberg.

De la misma manera, el título de *Bagatellen* (Bagatelas) que Cerha dio a su colección de nueve piezas para *Trío de cuerda* (compuestas en 2008 y estrenadas en 2010) es una alusión inconfundible a las *Bagatelas* para cuarteto de cuerda de Webern, que dio a una de sus obras más intensas, concentradas y expresivas el engañoso título que Beethoven había dado (quizás con parecida intención) a algunas de sus más originales piezas para piano.

Si bien no llegan a los extremos de brevedad de las *Bagatelas* para *Cuarteto* de Webern, las *Nueve Bagatelas para Trío* de Cerha tienden igualmente a lo aforístico, con contrastes muy acusados de acción e inmovilidad, de tensión y de calma.

VÍCTOR ESTAPÉ

Nueve bagatelas para Trío de cuerda

En el año 2007 me dijo Ernst Kovacic que en los últimos tiempos encontraba mucho placer en tocar Tríos de cuerdas y me preguntó si me gustaría escribir algo para esta formación. He compuesto cuatro Cuartetos de cuerda, pero solamente una vez, en una época muy temprana (creo que fue en 1947) había compuesto un Trío de cuerda, que eché a la papelera a principios de los años 50.

El pensar musicalmente para tres instrumentos de cuerda me atrajo inmediatamente. Exige la intervención de tres individuos con iguales derechos y obliga todavía más que el Cuarteto de cuerda a su cooperación o coexistencia en sucesos polifónicos coordinados.

En los últimos años he desarrollado una aversión contra la sucesión de procesos ampliamente “desarrollados”; más importantes se han hecho para mí la inmediatez, la formación más práctica de ideas directas y espontáneas. Ello conlleva el uso de la pequeña escala en el interior de piezas más grandes, como por ejemplo en las obras orquestales *Momente* o *Instants*, pero también de formas breves, como en las piezas para flauta o clarinete con piano.

En ambos casos me he visto obligado a pensar una dramaturgia convincente para el discurso y, a pesar de su carácter diferenciado, producir relaciones reconocibles entre los materiales. A ello corresponden las *Bagatelas para Trío de cuerda*, aparecidas en 2008, nueve miniaturas marcadamente diferentes, que sin embargo construyen (o así lo espero) una unidad satisfactoria.

FRIEDRICH CERHA

(Trad. V. E.)

Ocho movimientos sobre fragmentos de Hölderlin, para sexteto de cuerda

En 1994 leí repetidamente todo Hölderlin y anoté numerosas melodías surgidas de los versos, las cuales estilicé musicalmente más y más, ya que no quería hacer cantar los textos. Al recibir el encargo para escribir un sexteto de cuerdas, una formación que se adaptaba muy bien a mis concepciones musicales de entonces, comencé a desarrollar las frases musicales desde el habla. El proceso se reveló pronto como demasiado limitado y el resultado era para mí de alcance insuficiente. Así que recuperé aquellas melodías habladas, si bien usadas en una forma muy libre y estilizadas aun en mayor medida, con excepción del último movimiento, el cual, en su estado musical monótono es totalmente independiente de la música del texto.

Al final surgió la pregunta, no fácil de contestar, de si es útil, si tiene sentido, comunicar al oyente y también a los intérpretes los textos de los cuales partí, especialmente porque no se trata de ninguna manera de música programática. Lo he hecho porque lo veo como una indicación del contenido emocional de cada movimiento, así como por honestidad. No quería ocultar una fuente tan importante de mi trabajo.

FRIEDRICH CERHA

(Trad. V. E.)

De acuerdo con los deseos expresados por el compositor, incluimos a continuación los fragmentos de poemas de Hölderlin en que Friedrich Cerha ha basado sus *Ocho movimientos*:

I

*Schönes Leben! du liegst krank, und das Herz ist mir
Müd vom Weinen und schon dämmert die Furcht in mir,
Doch, doch kann ich nicht glauben,
Daß du sterbest, so lang du liebst.*

(¡Bella vida! Tú yaces enferma, y mi corazón está cansado de llorar y ya se alza en mí el temor, y sin embargo, sin embargo no puedo creer que mueras, mientras sigas amando.)

II

*Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn;
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.*

(A nosotros, en cambio, no se nos permite descansar en ningún lugar; menguan y decaen los hombres miserables, una y otra vez a ciegas, como agua de escollo en escollo, arrojada tanto tiempo en lo desconocido.)

III

*Es kommen Stunden, wo das erschütterte
Gepreßte Herz umsonst in der Hoffnung Land
Sich flüchtet, wo umsonst die erzenen
Waffen die Weisheit entgegenstemmt.*

(Hay momentos en que el corazón agitado y oprimido busca con esperanza en vano una tierra donde refugiarse, en que las armas broncineas se alzan en vano contra la Sabiduría.)

NOTAS AL PROGRAMA

IV

*Wie wenn die alten Wasser, die in andern Zorn,
In schrecklichern verwandelt wieder
Kämen, zu reinigen, da es not war.*

(Como cuando las aguas de antaño, encolerizadas, se transformaron horrorosamente y regresaron para limpiar, ya que era necesario.)

V

*Die Linien des Lebens sind verschieden,
Wie Wege sind, und wie der Berge Grenzen.
Was hier wir sind, kann dort ein Gott ergänzen
Mit Harmonien und ewigen Lohn und Frieden.*

(Las líneas de la Vida son diferentes, son como caminos, y como los confines de las montañas. Lo que nosotros somos aquí, puede más allá un Dios completarlo con armonía y con paz y placeres eternos.)

VI

*Und unstet wehn und irren, dem Chaos gleich,
Dem gärenenden Geschlechte die Wünsche nach,
Und wild ist und verzagt und kalt von
Sorgen das Leben der Armen immer.*

(Y vagan y erran sin descanso, semejantes al Caos, las gentes corrompidas en pos de sus deseos, y es siempre salvaje y dura, y fría por el pesar la vida de los pobres.)

VII

*Mit gelben Birnen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See,
Ihr holden Schwäne,
Und trunken von Küssem
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilignüchterne Wasser.*

*Weh mir, wo nehm' ich, wenn
Es Winter ist, die Blumen, und wo
Den Sonnenschein,
Und Schatten der Erde?*

*Die Mauern stehen
Sprachlos und kalt, im Winde
Klirren die Fahnen.*

(Con peras amarillas
y llena de rosas silvestres,
la tierra cuelga sobre el lago,
cisnes encantadores,
y ebrios de besos
hundís la cabeza
en el agua serena y sagrada.

¡Ay de mí! ¿De dónde,
cuando sea invierno,
tomaré las flores,
de dónde el brillo del sol
y las sombras de la tierra?
Las paredes se alzan
mudas y frías, las veletas
chirrían con el viento.)

VIII

*Das Herz ist wieder wach, doch herzlos
Zieht die gewaltige Nacht mich immer.*

(El corazón está despierto pero
la noche violenta me arrastra sin piedad.)

(Trad. V. E.)

Cuarteto núm. 3

Una de las características de mi desarrollo artístico es el avanzar con algunas obras hacia lo que son para mí nuevos ámbitos de concepción para después, en obras nuevas, integrar lo alcanzado en mis experiencias hasta el momento de la manera más orgánica posible. El *Tercer cuarteto de cuerda* pertenece sin duda a la última fase. Al contrario que mis dos primeros cuartetos, en un movimiento, el tercero se divide en

seis pequeños movimientos. Los movimientos del segundo al cuarto fueron compuestos el otoño de 1991, el primero, quinto y sexto durante una grave enfermedad en diciembre y en enero de 1992.

Elementos del folclore extra-europeo, que en los dos primeros cuartetos habían sido de múltiples maneras la base del discurso, tienen aquí un papel subordinado. Aparecen de hecho formaciones con cuartos de tono, pero son introducidas de manera significativamente económica. Todo se encuentra dispuesto según un diseño claro y marcado de los caracteres rápidamente cambiantes en una representación definida y nítida del discurso muy a menudo expresivo.

El primer movimiento está señalado por la oposición de dos elementos, un pasaje *Furioso* y una parte algo más tranquila y *cantabile*. Una nueva sección *Furioso* comienza con una figura descendente en cincillos de la viola y lleva de nuevo al inicio, notablemente variado. La siguiente sección tranquila lleva en el primer violín y en la viola la inversión de un motivo *cantabile* del violonchelo de la primera parte tranquila. Un último *Furioso* es introducido por la figura de cincillos y regresa una vez más al principio.

El segundo movimiento se divide en tres partes. En la primera sección se desarrolla sin cesar una figura *pianissimo* en corcheas tocada *sul ponticello*. Lo hace sobre el movimiento regular en negras del violonchelo, y en cada repetición reaparece el motivo inicial. Al principio se compone de tres notas, al final de la primera parte de diecinueve. La tercera parte recupera el movimiento en corcheas *sul ponticello* del principio, que al final se reduce al *pppp*. El violonchelo tiene, en una inversión del proceso de la primera parte, al principio una sucesión de catorce notas, que se ve abreviada en cada repetición y que acaba con la primera nota. Las dos partes incluyen un episodio *cantabile*, tomado de mis *Slowakischen Erinnerung aus der Kindheit* (Recuerdos eslovacos de la niñez, una colección de pequeñas piezas para piano).

El tercer movimiento es el más antiguo. Fue compuesto con motivo del 90 cumpleaños de Alfred Schlee, el antiguo director de la Universal Edition. La primera parte se divide en tres secciones. Rápidas sucesiones de semicorcheas siguen a los breves acordes de los dos violines en distancias iguales (cinquillos de corcheas). La tercera parte se caracteriza por la línea de la viola inspirada en un tipo de motivo centro-africano. Después de un punto de reposo sigue una breve sección a la manera de un desarrollo y después de un nuevo punto de reposo sigue una recapitulación extremadamente abreviada de la primera sección tripartita. El cuarto movimiento, titulado *Intermezzo*, procede de un ámbito que yo llamo mi "complejo Janáček". Partes caracterizadas por el movimiento sincopado alternan con otras dominadas por un movimiento *scherzando* en semicorcheas *spiccato* y con otras en un movimiento tranquilo de corcheas. En dos ocasiones aparecen también de manera modificada los acordes regulares del primer movimiento.

El quinto movimiento es tranquilo y se toca con sordina. La melodía de la viola es asumida más adelante por los violines en el registro agudo en un movimiento regular en semicorcheas de los dos instrumentos. El violonchelo cita brevemente un pasaje sincopado de mi *Phantasiestück in C. s Manier*, cuya raíz se encuentra en mi interés por la música de Papúa. El movimiento termina *fortissimo* con el ya citado movimiento en corcheas.

El sexto movimiento, que aparece *attaca* es una especie de *Perpetuum mobile*. Todo se mueve en rápidas sucesiones de semicorcheas, en compases de 6 por 8 y 9 por 8. La dinámica se mantiene en el rango entre *p* y *pppp*, donde termina esta aparición fantasmal.

FRIEDRICH CERHA

(Trad. V. E.)

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Nicholas Collon, director

I

Anton Webern (1883-1945)

Sechs Stücke für großes Orchester (Seis piezas para orquesta), *opus 6^a*

- I. Etwas bewegte*
- II. Bewegt*
- III. Zart bewegt*
- IV. Langsam. Marcia fúnebre*
- V. Sehr langsam*
- VI. Zart bewegt*

Friedrich Cerha (1926)

Like a Tragikomedy (Estreno en España)

Franz Schubert (1797-1828)

Sinfonía en do mayor, D 944, "La grande"

- Andante – Allegro ma non troppo*
- Andante con moto*
- Scherzo: Allegro vivace*
- Allegro vivace*

CONCIERTO EXTRAORDINARIO

Domingo, 7 de abril de 2013, a las 11:30 h

Auditorio Nacional de Música (Madrid). Sala Sinfónica

FRIEDRICH CERHA*Like a Tragikomedy* (Como una tragicomedia)

El término “tragikomedia” del título se refiere a la manera en que todos nuestros conflictos, todas nuestras contradicciones, todo el drama y todo el significado en nuestras vidas se transforman casi en cómicas cuando se observan desde la distancia. Como dijera Thomas Bernhard, “cuando uno piensa en la muerte, todo se hace absurdo”. Me dio la inspiración para el uso de la palabra “Like” el título de la obra de un amigo, el pintor Max Weiler, que con frecuencia da a sus pinturas títulos que comienzan con la palabra alemana “Wie...” (“Como”), por ejemplo en su cuadro “Wie eine Landschaft” (“Como un paisaje”). Es una indicación de que la obra es simbólica y no programática.

En esta obra las escenas dramáticas alternan con secciones más tranquilas y melancólicas, en las cuales (aunque esto es ya una interpretación), la repetición mesurada de frases tonales señala hacia lo infinito. El *Finale* se abre a lo que para nosotros, pobres mortales, aparece como un estado atemporal, en el que nuevos cambios son apenas posibles.

FRIEDRICH CERHA

(Trad. V.E.)

ANTON WEBERN*Sechs Orchesterstücke opus 6*

A pesar de que las *Sechs Orchesterstücke* (Seis piezas para orquesta) *opus 6* de Webern tienen unas dimensiones casi considerables cuando se comparan con las piezas de su *opus 10* (un paso más allá en la tendencia del compositor a desnudar su lenguaje de toda retórica y de todo lo que no sea esencial), el *opus 6* está escrito en una escala aparentemente insignificante respecto a las *Sinfonías* de Mahler, unas

obras muy especialmente queridas y admiradas por Webern. Pero su detallada estructura, su exquisita diferenciación tímbrica y su extrema intensidad expresiva hacen que no sean percibidas como miniaturas, sino como un microcosmos sinfónico de alcance análogo al de las más gigantescas obras tardorrománticas.

Compuestas en 1909, las *Piezas opus 6* fueron estrenadas en el tristemente famoso Skandalkonzert (Concierto del escándalo) que tuvo lugar el 31 de marzo de 1913 en la sala dorada de la Musikverein de Viena. El concierto dirigido por Arnold Schönberg fue interrumpido cuando se interpretaban las *Canciones orquestales opus 4* de Alban Berg por la creciente irritación del público ante los supuestos excesos modernistas de los compositores de la Escuela de Viena, con protestas y tumultos menos famosos, pero no menos significativos que los que tuvieron lugar en el estreno de *La Consagración de la Primavera* el mismo año.

La primera pieza, *Langsam* (Lento), comienza con una frase casi regular de la flauta. Su continuación a cargo del contrapunto del clarinete y la trompeta con sordina lleva con rapidez sobrecedora a un clímax apasionado, después de cuya desaparición solo permanecerá un eco melódico en la trompeta.

La segunda, *Bewegt* (Movido), es la única parte rápida del op.6 y algunos de sus elementos rítmicos presentan afinidades con los de un *Scherzo*. El protagonismo melódico inicial del clarinete bajo deja pronto paso a pasajes dominados por cambios vertiginosos de color orquestal en los que predominan las figuraciones en notas repetidas, las cuales abarcan una gama muy extensa, desde una misteriosa discreción hasta una agresividad punzante. Sigue la tercera pieza, *Mäßig* (Moderado), con el tranquilo lirismo de las breves pero perfectamente cinceladas frases de la viola, el clarinete o el contrabajo. En el centro de esta concisa composición, la más breve del grupo, destaca una frase de sencillez cercana a la de la canción popular, antes de una conclusión con pequeñas melodías análogas a las del inicio.

La cuarta pieza, *Sehr mäßig* (Muy moderado), es, en comparación, una obra de grandes dimensiones. Su carácter es el de una marcha fúnebre espectral, dominada en un inicio por las percusiones, que aparecen como vestigios indefinidos de una comitiva luctuosa. La intensidad crece con el himno de pesadilla que forma el coro de los metales y, en una magnífica realización de una idea de una gran audacia, el conjunto lleva a un *crescendo* virtualmente sin fin. La orquesta crece más y más en potencia hasta el límite lo posible, en uno de los pasajes menos austeros y más dolorosamente expresionistas de toda la obra de Webern.

La pieza que ocupa el penúltimo lugar, *Sehr langsam* (Muy lento), restaura la misteriosa tranquilidad de las piezas anteriores. En la sucesión de frases de gélida belleza aparece sorprendentemente, como breve sección central contrastante, un pasaje que se diría de música circense, discreta y lejana, pero en cualquier caso extraña en la sobriedad del lenguaje weberniano, tanto como la canción infantil de la tercera pieza.

La pieza final, *Langsam* (Lento), comienza con intervenciones del oboe y la viola sola, que pronto se dirigen a una conclusión, en la que una frase de cuatro notas del violín solo realiza el último gesto melódico reconocible. La obra termina con los sonidos de la celesta y el arpa en un *ostinato* lento sobre el fondo apenas audible del bombo.

FRANZ SCHUBERT

Novena sinfonía en do mayor D.944

Aunque Schubert fue siempre un compositor extraordinariamente prolífico, los logros de los últimos años resultan más admirables e incluso increíbles, por la cantidad y calidad de la música de aquel período en el que, por hablar solamente de la música instrumental, debe destacarse la composición de los cuartetos y quintetos y las sonatas para piano

de madurez. Lo infrecuente de las oportunidades de que dispuso Schubert para hacer interpretar su música orquestal puede explicar que en el campo de lo sinfónico el compositor no haya creado un número de obras comparable, pero solo la *Inacabada* y la *Sinfonía final en do mayor* son suficientes para hacer de él un gran maestro (sin menospreciar las Sinfonías anteriores, que tienden en ocasiones a la copia de estilo, pero que aun así presentan pequeñas maravillas como la *Quinta sinfonía*).

La última *Sinfonía* de Schubert, conocida como “*la Grande*” para distinguirla de la *Sexta*, también en do mayor, tiene una compleja historia en la que puede destacarse el hecho casi novelesco de su descubrimiento en 1838 por parte de Robert Schumann entre los papeles que conservaba Ferdinand, el hermano del compositor vienesés, a quien visitó como admirador incondicional de la música de Schubert. Schumann se llevó una copia de la *Sinfonía* a Leipzig, donde Mendelssohn la estrenó en la Gewandhaus el 21 de marzo del año siguiente. En un artículo famoso para el *Neue Zeitschrift für Musik*, Schumann alabó la obra con una frase que se ha hecho célebre. “Und diese himmlische Länge der Sinfonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann.” (Y estas longitudes [o dimensiones] celestiales de la *Sinfonía*, como una gruesa novela de, digamos, Jean Paul, que tampoco puede nunca acabar). Las “longitudes celestiales” han sido desde entonces la manera más frecuente de referirse a las grandes dimensiones temporales de las obras de Schubert, una cuestión nada anecdótica, sino que se trata del resultado del no siempre fácil encaje del personal lenguaje melódico y armónico del compositor en los modelos formales heredados de los clásicos vieneses.

La numeración de la obra es problemática, y hay que tener presente que ha ido teniendo asignados números diferentes, ha sido la *Séptima* de Schubert cuando no se conocía la *Inacabada* o todavía no se

le había dado un número. Fue la *Octava* cuando se estableció que la *Inacabada* era una obra anterior. Y pasó a ser la *Novena* cuando existió el convencimiento de que Schubert había escrito una supuesta Sinfonía de madurez perdida (la llamada Sinfonía de Gmunden-Gastein), para la que se reservó el número siete. Actualmente se considera que todo indica que las alusiones a la *Sinfonía Gmunden-Gastein* en la correspondencia de Schubert se refieren en realidad a la propia “*Grande en do mayor*”. Tenga el número que tenga, la “*Grande*” es la última *Sinfonía* del compositor (aunque no fue compuesta en el último año de su vida, como se había creído, sino que había sido terminada ya en 1826). Y de la misma manera que desgraciadamente pasó con la *Inacabada*, el compositor no llegó a poder escucharla.

La *Sinfonía “Grande en do mayor”* presenta la disposición clásica en cuatro movimientos, cada uno de ellos claramente afín a los modelos establecidos. Pero ya de entrada la introducción lenta, *Andante*, tiene unas características y una función muy diferentes a las de secciones correspondientes en *sinfonías* de Haydn, Mozart o Beethoven. Es más bien casi un pequeño movimiento independiente, de una duración y un desarrollo que pone en duda su carácter introductorio. La sugestiva melodía de la trompa sola con la que comienza la *Sinfonía* no será solamente el tema principal de la Introducción, sino que tendrá un importante papel en el desarrollo motívico del primer movimiento.

El *Allegro ma non troppo* que forma la parte principal de este, surge de una manera orgánica del final de la Introducción, con la animación rítmica de su conclusión transformándose en el motivo del primer tema del *Allegro*. Este primer movimiento es quizás atípico en la música de un compositor justamente famoso por la belleza de sus melodías. En lugar de los temas inolvidables del movimiento análogo de la *Inacabada*, este primer *Allegro* de la “*Grande*” se entretiene en la elaboración de figuras rítmicas muy marcadas y características. Como suele pasar

en los grandes movimientos tardíos escritos por Schubert según el modelo conocido como Forma de Sonata, no se presentan dos grupos temáticos principales en dos tonalidades contrastantes, sino tres: un grupo temático inicial en do mayor, un segundo grupo en mi menor y un grupo conclusivo en sol mayor. Esta adaptación schubertiana de la Forma de Sonata tiene antecedentes en Beethoven (laertura *Coriolano*, por ejemplo), pero no suele reconocerse en los libros de texto, a pesar de la indiscutible influencia que tuvo en varios de los principales compositores del Siglo XIX, Brahms o Bruckner, por ejemplo.

Después de que el primer movimiento haya terminado con una apoteosis espectacular del tema inicial presentado por la trompa, sigue el *Andante con moto* en La menor que corresponde al tradicional movimiento lento. Un pasaje inicial establece el incansable ritmo de marcha que dominará el movimiento de principio a fin. Dvorák afirmaba que esta música tenía carácter húngaro, lo que puede ser plausible, pero el aire militar es en cualquier caso siempre presente. La belleza melódica de la frase inicial para el oboe o del tema en do mayor con que las cuerdas inician la sección central hace de este *Andante* uno de los más convincentes movimientos sinfónicos de Schubert. El contraste entre las melodías prolongadas y las explosiones en acordes del *tutti* orquestal generan un ritmo a gran escala perfectamente medido por el compositor, que escribe una de sus invenciones más misteriosas al preparar la recapitulación de la sección inicial. Un pasaje del que Donald F. Tovey dijo que era “uno de los más simples y más románticos jamás escritos para las trompas” las cuales suenan como “una campana animada por un alma humana”.

El *Scherzo, Allegro vivace*, que ocupa el tercer lugar en la Sinfonía, recupera la tonalidad principal de do mayor. El vibrante tema unísono inicial se complementa con una multitud de ideas diferentes con cambios de carácter que pueden ir de lo amenazante a lo cómico. El

Trio central en la mayor parece presentar una lejana influencia de paisajes análogos en la *Cuarta* o en la *Séptima sinfonías* de Beethoven. Con un cierto aire de amable vals vienes, contiene algunas de las melodías más inspiradas de toda la *Sinfonía*. Como es habitual, después del *Trio* sigue la recaitulación literal *Da capo* del *Scherzo*.

El *Finale* lleva también la indicación *Allegro vivace* y tiene uno de los inicios más gloriosos de toda la literatura sinfónica. Es digna de mención la riqueza del lenguaje de Schubert, que consigue unir de manera perfectamente lógica en las primeras frases del movimiento el carácter heroico con una melodía claramente rossiniana. Hay que tener muy presente que la fama de Rossini en Viena fue muy grande durante la vida de Schubert, y no son pocas sus obras que presentan testimonios evidentes de la influencia del compositor italiano. El segundo tema principal de la obra tiene un extraño carácter desenfadado que provocó problemas a Mendelssohn cuando quiso presentar la *Sinfonía "Grande"* en Londres, ya que el tema hacía reír a los músicos de la orquesta. Desarrollada sin duda de acuerdo con lo que Schumann llamaba “longitudes celestiales”, pero con un contenido poético que justifica sobradamente el tiempo necesario para escucharla, esta gran obra es uno de los primeros documentos de la Sinfonía romántica. A pesar de su dependencia de los modelos clásicos (algo que seguiría siendo vigente para la mayoría de compositores hasta finales del Siglo XIX), la concepción del sonido y la individualidad del leguaje melódico y armónico son totalmente novedosos. La Historia de la Música insiste con frecuencia en la gran influencia de Beethoven en los compositores sinfónicos del Siglo XIX y, si bien esto es indiscutible, hay muchos casos en los que debería ponerse un énfasis mayor en la importancia del modelo que representó a su manera Schubert.

Músicos ONE
Arturo Tamayo, director

Friedrich Cerha
Quellen (Estreno en España)

Friedrich Cerha
Musik für Posaune und Streichquartett (Música para trombón y cuarteto de cuerda)
I. *Energico*
II. *Adagio*
III. *Scherzo*
IV. *Intermezzo elegiaco*
V. *Finale*

Friedrich Cerha
Serenade (Estreno en España)
I. *Nocturno*
II. *Scherzino*
III. *Enigma*
IV. *Potpourri*

Friedrich Cerha
Bruchstück, geträumt (Estreno en España)

CONCIERTO DE CÁMARA II
Martes, 9 de abril de 2013, a las 19:30 h
Auditorio Nacional de Música (Madrid). Sala de Cámara

La Música instrumental de Vanguardia del Siglo XX se ha caracterizado, entre otras cosas, por su tendencia a evitar las formaciones pre establecidas en el Clasicismo y el Romanticismo y hacer que la elección de la plantilla forme parte del propio proceso creativo, vinculándose íntimamente con las consideraciones estructurales, armónicas y temáticas que dan forma a la composición.

Son muy conocidos los casos de grandes obras de música de cámara de los últimos cien años (por ejemplo, *La historia del soldado* de Stravinsky, *Pierrot lunaire* de Schönberg, el *Cuarteto para el fin del tiempo* de Messiaen, la Sonata para flauta, viola y arpa de Debussy, la Sonata para dos pianos y percusión de Bartók, *Le marteau sans maître* de Boulez,...) que crean un ámbito sonoro propio por la elección (voluntaria, obligada o quizás casual) de una combinación de instrumentos inusual pero de resultado feliz, y que quizás llegue a ser una nueva formación fija asumida por compositores posteriores.

Si bien la orquesta sinfónica, enriquecida eventualmente con nuevos componentes (sobre todo en la familia de la percusión y, más recientemente, de la electrónica), ha seguido siendo un medio fundamental en la nueva Música de las últimas décadas, una formación muy significativa de la Música de Vanguardia del Siglo XX y del presente es lo que suele llamarse *Ensemble*. No se trata exactamente de una orquesta de cámara, sino de grupos de dimensiones muy variables, que pueden tomar la forma de un conjunto de instrumentos solistas, elegidos como parte del proceso precompositivo para contribuir a dar individualidad a la composición en la misma medida en que lo puedan hacer los materiales temáticos o armónicos. Un precedente de ello puede señalarse en el *Idilio de Sigfrido* de Wagner (cuya concepción tuvo influencia en la elección de instrumentos realizada por Schönberg para su *Primera sinfonía de cámara*, formación imitada a su vez por Alban Berg en una escena de su ópera *Wozzeck*). Naturalmente,

no hay que descartar que en más de una ocasión la elección de una formación nueva o insólita puede haber sido un resultado forzado por circunstancias financieras o de otro tipo (como pasó con las ya mencionadas *Historia del soldado* o el *Cuarteto para el fin del tiempo*), pero en manos de grandes compositores la formación no usual puede ser un estímulo y dar lugar a un nuevo medio instrumental de referencia y con influencia en obras posteriores.

La obra de Friedrich Cerha contiene diversas obras orquestales, muchas de ellas de grandes dimensiones, como la serie de los *Spiegel* (Espejos) o sus diversos conciertos para solistas y orquesta, pero como quizás sería de esperar, sus obras para diversos *Ensembles* son también numerosas. El presente concierto proporciona una muestra elocuente de la riqueza de los recursos instrumentales de Cerha en el género de la música para formaciones de este tipo, a medio camino entre lo orquestal y la música de cámara. Hay que tener presente que el conjunto “die reihe”, una de los *Ensembles* dedicados a la Música contemporánea más antiguos y prestigiosos de Europa, fue creado por el propio Cerha y el también compositor austriaco Kurt Schwertsik, y que Cerha dirigió con frecuencia al grupo durante las primeras décadas de su existencia, por lo que el compositor gozó de las circunstancias idóneas para lograr un conocimiento directo y una experiencia propia de los recursos inagotables de un *Ensemble*.

Quellen (Fuentes) fue compuesta en 1992 y fue estrenada por el 22 de noviembre del mismo año en la Schömerhaus de Klosterneuburg con el *Ensemble die reihe* dirigido por Cerha. La formación, constituida por clarinete, saxofón, trompa, trombón, tres percusionistas, guitarra, órgano, violín y viola, favorece las intenciones del compositor de evitar el papel de la línea de bajo como soporte de la armonía, tan característico de la música tradicional. Esta renuncia a la línea grave fundamental propia de la tradición y el intento de generar la textura

musical desde otra perspectiva sonora es uno de los numerosos testimonios del interés por las músicas no occidentales que anima a la música de Cerha.

La Música para trombón y cuarteto de cuerda, escrita entre 2004 y 2005, representa la unión de dos mundos sonoros normalmente ajenos entre sí, o que pueden acercarse en el contexto global de la música orquestal. La combinación improbable de cuarteto de cuerda, expresión suprema de la escritura camerística para instrumentos de arco, y trombón solista, un instrumento asociado a la música religiosa u operística, a la música romántica para gran orquesta, incluso al Jazz, fue el resultado de un encargo del auditorio Megaron de Atenas, que tomó la forma de dos versiones prácticamente simultáneas, para cuarteto y para orquesta de cuerda. La versión con acompañamiento de cuarteto de cuerda tuvo su estreno el 1 de agosto de 2006 en los festivales de Bregenz, a cargo del trombonista Walter Voglmayr y miembros del Klangforum de Viena. La versión para orquesta de cuerdas fue interpretada por primera vez por Christian Muthspiel como trombón solista el 25 de noviembre del mismo año en el Megaron de la capital griega, con la Camerata de Atenas dirigida por el violonchelista Heinrich Schiff.

A pesar del título sobrio y voluntariamente neutro de "Musik", esta obra se divide en cinco movimientos cercanos a los tipos clásicos en las obras sinfónicas y de cámara del Clasicismo y Romanticismo: *I. Energico, II. Adagio, III. Scherzo. Leggiero, IV. Intermezzo elegiaco, V. Finale.*

Cerha compuso su *Serenade* (Serenata) entre 2006 y 2007. Su título refleja la influencia de la obra homónima de Arnold Schönberg. Estrenada el 12 de febrero de 2009 en la localidad de St. Pölten, cercana a Viena, por el Ensemble "die reihe" bajo la dirección de H.K. Gruber, la *Serenade* cuenta con un grupo de solistas de viento y cuerda entre

os que destaca el uso de la mandolina, una alusión al género histórico de la Serenata en su variante más popular, característica compartida con el *opus 24* de Schönberg.

El título *Bruchstück, geträumt* es de difícil traducción, y quizás podría interpretarse como “*Fragmento, soñado*”. Con un grupo formado por dos trompetas, trombón, arpa, piano, tres percusionistas, cuatro violines, dos violas y un violonchelo fue estrenada por el Klangforum de Viena bajo la dirección de Stefan Asbury el 23 de abril de 2010 en Witten (Alemania). Los instrumentos son usados para generar sonoridades extrañas y misteriosas en una textura continua sometida a cambios lentos y graduales.

VÍCTOR ESTAPÉ

Quellen

Después de haber alcanzado en mi ópera *Baal* un mundo sonoro en el que todas mis experiencias anteriores aparecen fusionadas sin fisuras en un organismo musical multifacético, en lo que siguió tuvo gran importancia un interés para mí esencial en el ámbito rítmico y métrico. Una dedicación a la música extra-europea iniciada hacia 1980 y cada vez más intensa favoreció de manera decisiva esos intereses. Se ponen de manifiesto con la máxima intensidad en mis dos cuartetos de cuerda de 1989 y 1990. En *Quellen* actúan solo en parte.

El título de la pieza hace referencia al hecho de que en su concepción he intentado tener muy claro de qué raíces proceden mis ideas musicales. Quizás debido al hecho de que acababa de sobrevivir a una grave enfermedad, comencé a hacer un balance de mis recursos musicales, a examinar críticamente el repertorio de mi fantasía y a elimi-

nar aquello demasiado usado y todo lo ya probado que se había ido acumulando. Quedaba todavía bastante en los hábitos lingüísticos, gestuales y artesanales. Pero las fuentes de mi inspiración debían aparecer de manera clara y definida.

De acuerdo con mi situación vital, predomina el carácter contemplativo, una atmósfera de simplicidad y sosiego. La primera parte termina abruptamente con una serie de acordes forte, que serán significativos en la conclusión de la obra. Superposiciones polimétricas tomadas principalmente de ritmos africanos forman islas “de actividad” en medio de la meditación. Un enfoque diversificado del material musical también permitió tomar un pasaje de la obra orquestal precedente, *Langegger Nachtmusik III*. Algo inusual para mí es la ausencia de instrumentos graves durante largos pasajes, algo que en cierta manera deja al sonido “colgando en el aire”, lo que se da también en mucha música extra-europea. El dominio del bajo fundamental es, al contrario, un activo particularmente específico de la música occidental, que hay que incluir naturalmente también a mis fuentes.

FRIEDRICH CERHA

(Trad. V. E.)

***Musik für Posaune und Streichquartett* (Música para trombón y cuarteto de cuerda)**

Mi fantasía musical se centró desde 1998 hasta 2004 principalmente en la interacción entre un instrumento individual y un colectivo. Y así han surgido un concierto para saxofón, un quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas, un concierto para violín y finalmente, en 2004, un quinteto para trombón y cuarteto de cuerdas. Para esta formación

no tenía ningún modelo. En el trombón me gustan menos los efectos del “metal pesado” romántico, me gustan mucho más su esbelta movilidad y los múltiples matices de color que pueden lograrse con el uso de diversas sordinas, los multifónicos y el tocar cantando simultáneamente en el instrumento. También me atrajo la heterogeneidad fundamental entre el sonido de las cuerdas y el trombón. Ya durante la composición surgió la opción alternativa de interpretar la obra con una pequeña orquesta de cuerdas y para ese caso introduce una parte de contrabajo.

La obra se divide en cinco partes. En mitad del conciso primer movimiento, señalado como *Energico*, tiene lugar un punto de reposo lírico. Una especie de *stretta* al final suscita en el oyente avisado una lejana alusión al cuarteto *Rosamunda* de Schubert.

El segundo es un movimiento lento, en el que emergen los colores de *glissando* con sordina.

El tercer tiempo es un movido *Scherzo*. Como pasa con frecuencia en mi obra tardía, no aparece un material temático cohesionador, sino movimientos característicos. Un movimiento de este tipo en compás de cuatro tiempos al principio y al final encierra otro principalmente en compás de tres tiempos que se caracteriza por los *glissandi* del trombón, los diseños en tresillos y los breves *crescendi* de armónicos de los violines sobre un movimiento en corcheas *pizzicato* de la viola y el violonchelo y que llevan a un juego de cambios de los *pizzicati* con los sonidos también cortos del trombón.

El cuarto movimiento, con la indicación *Intermezzo elegiaco*, es (si no se teme a las formulaciones “románticas”) un nocturno de naturaleza solitaria con pequeños *glissandi* y uso de cuartos de tono (como en el segundo movimiento) y movimientos susurrantes y fantasmales. En el *Final* se suceden un pasaje que recuerda lejanamente al inicio

Energico del primer tiempo y un movimiento *Leggiero* con carácter de danza en compás de 6 por 8. Ambos reaparecen naturalmente solo en el carácter del movimiento y no en el sentido de una recapitulación temática, y llevan a una conclusión tranquila y meditativa.

FRIEDRICH CERHA

(Trad. V. E.)

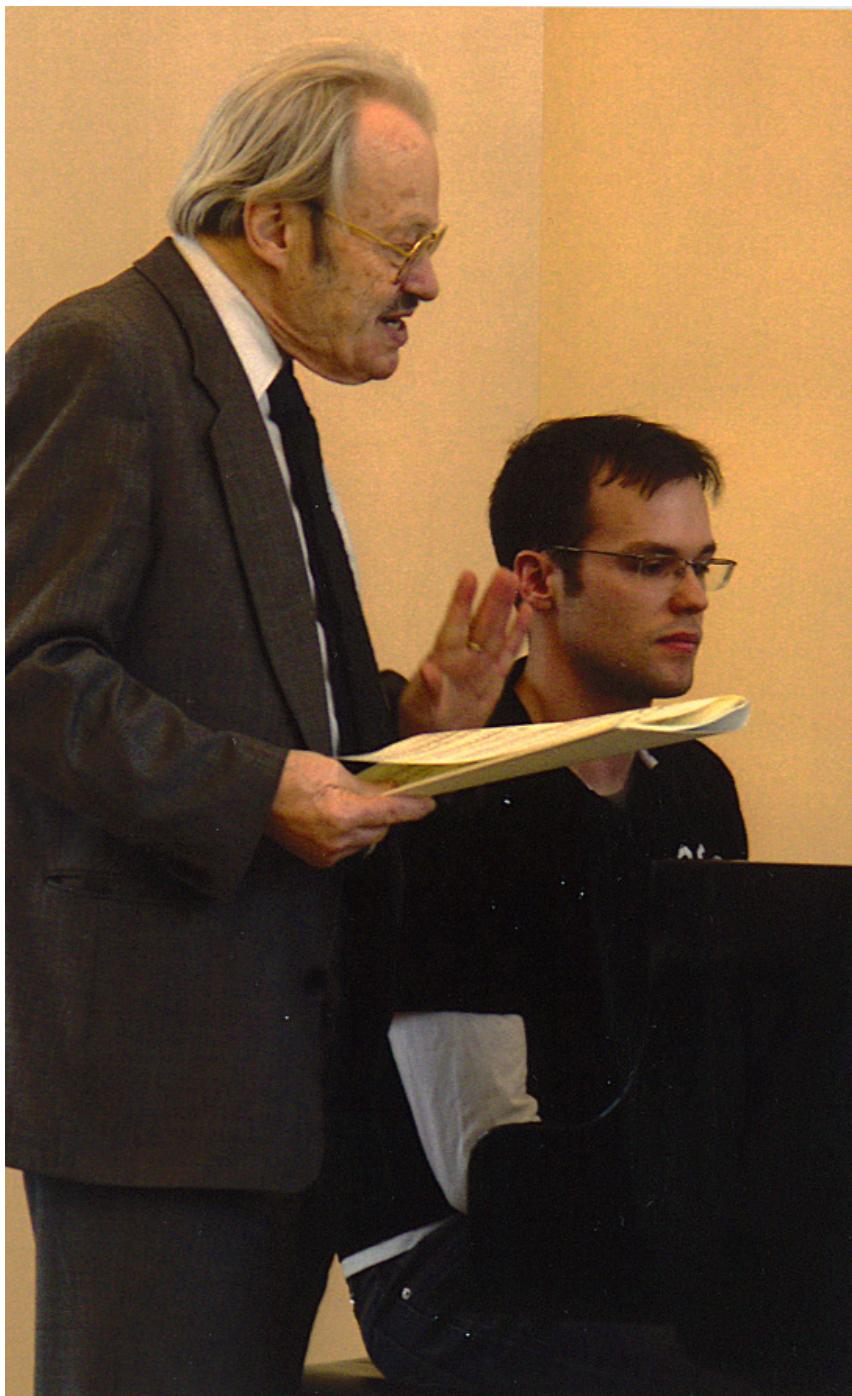
Serenade

En la literatura actual el carácter ligero se ha transformado en algo inusual. Para la despedida de Peter Oswald del Klangforum de Viena escribí un *Scherzino* alrededor del cual surgió entre 2006 y 2007 una Serenata.

El *Scherzino* se transformó en su segunda parte. En los otros movimientos aparece en la formación una mandolina cuyos chirriantes *pizzicati* del principio dominan una especie de escena nocturna. Los elementos del tercer movimiento, lento, tienen carácter interrogador; plantean enigmas que no se resuelven. Solo en el *Finale* aparecen alusiones a una obra que aprecio especialmente, la *Serenata opus 24* de Schönberg, y se llega finalmente a cuatro compases de cita casi literal. En el turbulento proceso brotan breves reminiscencias de los movimientos anteriores, antes de que la pieza encuentre una conclusión meditativa y bucólica, en la que, como ha sucedido antes, el intervalo de quinta justa, con frecuencia evitado en la música contemporánea, tiene un papel esencial.

FRIEDRICH CERHA

(Trad. V. E.)



Ensayo con una estudiante en los
"14. Tage der zeitgenössischen Klaviermusik"
en la Universidad de Viena (6.-10.2.2006)

© ARCHIV DER ZEITGENOSSEN

Bruchstück, geträumt

Normalmente llevo las ideas musicales mucho tiempo conmigo antes de que se transformen en “piezas”. Existe naturalmente el peligro de que se desgasten, de que pierdan espontaneidad, que lo más familiar gane terreno. Por ello valoro mucho en los últimos años la ocurrencia directa o quizás el que surjan de mí los sonidos, como en un sueño o más bien en el duermevela: un sonido que nunca se detiene, que prefiere las notas agudas, pero que ya no oigo como en mi juventud. Se encuentra allí quizás el viejo anhelo del hombre por superar el Tiempo, hacia la Eternidad; por ello, la dependencia de nuestra música del tiempo inexorable hace de cada composición siempre solo una parte, incluso un fragmento.

El título dice ya mucho. La dinámica de la pieza va raramente más allá del *pianissimo*. Los elementos en movimiento aparecen de manera muy reducida. Es como en el sueño: uno intenta moverse, pero no lo logra. La música intenta andar a tientas como ciega. La pieza es una gran alabanza de la lentitud, un cuerpo extraño en nuestro mundo frenético. Y siempre el latido del tiempo que pasa, a velocidades diferentes, la caducidad... incluso en el sueño.

FRIEDRICH CERHA

(Trad. V. E.)

ORQUESTA NACIONAL DE ESPAÑA
Arturo Tamayo, director

I

Gonzalo de Olavide (1934-2005)
Índices (Primera vez ONE)

Friedrich Cerha (1926)

Konzert für Schlagzeug und Orchester (Concierto para percusión y orquesta) (Estreno en España)

Juanjo Guillem, percusión

Friedrich Cerha

Spiegel VI (Espejo VI) (Estreno en España)

Edgard Varèse (1883-1965)

Amériques (versión 1929)

CONCIERTO 17 - CICLO 2

Viernes, 12 de abril de 2013, a las 19:30 h

Sábado, 13 de abril de 2013, a las 19:30 h

Domingo, 14 de abril de 2013, a las 11:30 h

Auditorio Nacional de Música (Madrid). Sala Sinfónica

GONZALO DE OLAVIDE

Índices

Índices fue una obra temprana, pero decisiva en la trayectoria artística del compositor madrileño Gonzalo de Olavide (1934-2005). Escrita en 1964, durante el período en que Olavide estudió en Colonia, la obra fue el resultado de una oportunidad para escribir en un tiempo muy breve una pieza para la orquesta de la Escuela Superior de Música. Olavide valoraba muy especialmente la importancia que para él tuvo trabajar la obra en contacto directo con la inmediata interpretación: “Este tratar directamente con el material sonoro y con la evolución viviente de la obra fue de suma importancia para mí”. El estreno de *Índices*, dirigido nada menos que por Karlheinz Stockhausen, tuvo lugar el 24 de marzo de 1964.

Galardonada en 1965 con el Premio de Juventudes Musicales a la mejor composición española, *Índices* divide el conjunto orquestal, de formación variable, en cuatro grupos por familias instrumentales. Según las palabras del compositor, la idea compositiva de *Índices* está definida por “unos elementos reducidos a su límite de simplicidad, en los que al ser interpretados por un conjunto de individualidades el resultado que se produce no es nunca una suma de entidades sino algo que trasciende más allá del número”. Si bien Olavide renunció posteriormente al uso de los recursos aleatorios que aparecen en *Índices*, esta pieza sigue siendo una de las más conocidas de su obra, por la novedad que representó en el panorama de la música de vanguardia española de su tiempo.

VÍCTOR ESTAPÉ

FRIEDRICH CERHA

Concierto para percusión

El joven, entonces ya conocido, percusionista Martin Grubinger estuvo presente en una interpretación de mis Chansons a cargo de H.K. Gruber y tres músicos del *Ensemble die reihe*. Mi tratamiento diferenciado de la percusión le gustó mucho. Gruber nos presentó y él me preguntó si querría escribir un concierto para él. Fue necesario un espacio de tiempo hasta que mis concepciones sonoras se acomodaran a ello, pero entonces la obra fue escrita de un tirón entre 2007 y 2008.

Cuando la escribí, aun no había oído nunca a Grubinger tocar y durante el trabajo no busqué el contacto con él; no quería que me influenciara de ninguna manera. Ahora leo sin embargo que yo se lo escribí "a su medida" y, aunque él lo considera como lo más difícil que jamás ha tocado, lo ha hecho suyo de una manera tan brillante que podría parecerlo.

La parte solista de la obra tiene en cada uno de los tres movimientos un grupo de instrumentos propio, de manera que el percusionista cambia cada vez su posición, antes de volver a la inicial en la conclusión. Al contrario de lo acostumbrado, se han escrito las alturas de sonido exactas para todos los instrumentos de percusión, incluso para los tom-toms, temple blocks, cajas chinas y cencerros.

La primera y la tercera sección del primer movimiento y el final de la obra se caracterizan por las erupciones de bloques sonoros; dominan los tambores. En la orquesta se superponen tres niveles de sonidos breves en una compleja organización rítmica. La base para ello la proporciona un cuadrado mágico en el que distintas series de números dan como resultado 34. La continuidad del movimiento la da solamente el solista y una línea monódica de las trompas y la tuba. De ello surge un sonido de carácter incómodo e insistente.

En el segundo movimiento, principalmente lírico, dominan los instrumentos con resonancia: vibráfono, campanas, gongs, crótalos y cam-

panas tibetanas. Crean la impresión de un tapiz sonoro que reposa en sí mismo; en el interior de esta superficie surge el movimiento a través de una organización polimétrica: diferentes instrumentos repiten sonidos en períodos regulares, pero que en cada voz tienen duraciones diferentes, de manera que se producen velocidades distintas entre ellos.

Mi inspiración inicial fue la observación del lento movimiento de los cuerpos celestes y del proceso del alcanzar y ser alcanzado, que tiene un papel muy importante en muchos aspectos de la vida. En un pasaje de una gran calma, que me es especialmente querido, acordes muy suaves de las cuerdas y los metales son interrumpidos por intervenciones aisladas y muy breves de la percusión. Acontecimientos en el silencio del bosque nocturno, el chasquido de las ramas, un rumor entre las hojas, el canto cansado y débil de un ave, pueden haber tenido un papel en esta concepción.

El tercer movimiento tiene carácter *scherzando*. Con un *tempo* rápido, dominan en él los sonidos agudos y claros del xilófono, cajas chinas y log-drums. En la música de concierto reciente es infrecuente el sonido del solista en la orquesta; por mi parte, me gusta establecer en mis conciertos una relación entre instrumento solista y la orquesta de igual importancia. En este movimiento se llega claramente a la interacción entre el xilófono solista y el xilófono de la orquesta, en cuyo interior el “contrasolista” imita o continúa las frases del solista.

La última sección recupera (naturalmente no de manera literal) las erupciones dominadas por las intervenciones del tambor del primer movimiento. La obra se cierra con la repetición del inicio, pero en disposición de espejo, es decir, en forma de retrogradación.

FRIEDRICH CERHA

(Trad. V. E.)

FRIEDRICH CERHA

Spiegel VI

Los *Spiegel* son música en la que no hay ninguna melodía, la cual es un vehículo esencial de sentido del discurso musical en la música tradicional. Tampoco se trabaja con temas que, junto con la armonía y otros factores constructivos como la dinámica o el timbre, etc. colaboran decisivamente en la definición de la naturaleza y la forma de los procesos musicales. Ello ha hecho a la música no solamente comprensible sino, sobre todo, controlable. Cuando se habla de “comprender” en la música, se está haciendo referencia principalmente a la participación en la vivencia y el control en el ser consciente o hacer consciente. No es necesariamente idéntico con un comprender que significa solamente familiaridad con determinadas formas de los procesos musicales. La familiaridad es una premisa fundamental para el desarrollo de una capacidad de diferenciación que permita al máximo una participación sensible, receptiva e intelectual en los procesos de composición y las relaciones en la música. Solo un reducido número de oyentes (dejando aparte el hecho básico de la complejidad de la música) lo logra en una alta medida, incluso en la música tradicional. Pero en cualquier caso muchos “comprenden” en grados diferentes algo de lo que sucede en la música, especialmente allí donde, ante una gran exigencia, la percepción puede recaer en procesos básicos como las pulsaciones rítmicas o las tensiones y distensiones armónicas.

La música de épocas y culturas diversas ha creado una diferenciación en diversas direcciones; aquél que quiera hablar seriamente de una música que le es extraña hará bien antes que nada en familiarizarse con ella. Los procesos de diferenciación en los *Spiegel* se basan en un nivel diferente a lo que pasa, por ejemplo, en la música tradicional. Precisamente con los *Spiegel* he tenido, en relación con

el “comprender”, una experiencia digna de mención: me he encontrado con personas a las que les gustan y con personas a las que no les gustan. Pero nadie me ha dicho aquello que es frecuente en la nueva música: “No lo entiendo”.

¿Qué exige esta música del oyente? En las partes de forma continua y entre estas sobre todo en las más delicadas, sutiles y no dramáticas, le pide paz interior, disposición para entender las refinadas variaciones y sensibilidad hacia ellas. Seguir con atención los procesos de diferenciación en el ámbito de lo sonoro puede ser difícil para los educados en la música europea, al contrario de lo que pasa con los pertenecientes a muchas culturas asiáticas y africanas. Muchos dicen que escuchando piezas de este tipo han logrado al final más concentración, para otros ha sido difícil; sin duda representan un problema real para los hombres distraídos y agobiados de nuestros días.

En las partes que contienen procesos la percepción se hace más fácil, ya que se trata exclusivamente de acontecimientos masivos, cuyas curvas envolventes, si puede decirse así, pueden seguirse de una manera primaria; por otra parte se hace ocasionalmente más difícil porque el colorido de los acontecimientos atrae a la percepción sensorial y conduce a omisiones en lo formal y obliga a saltos hacia atrás para poder aprehender la conciencia del discurso, por otra parte un procedimiento muy atractivo para el escuchar música en general. Incluso cuando no se logra la completa asimilación de lo formal, queda sin embargo claramente en el oyente de los *Spiegel* algo que, como pasa en la música tradicional “se entiende”. Son quizás las formulaciones lapidarias de los materiales primarios que se encuentran en los *Spiegel* en todos los refinamientos de los detalles y en todos los procesos formales complejos de la disposición total, un motivo por el cual tantas personas no hablan de dificultad para “entenderlos”, de manera parecida a la

NOTAS AL PROGRAMA

manera en que se entiende una forma convincente de Arp o Brancusi, guste o no guste.

Todo lo dicho sobre los *Spiegel* no explica del todo cómo llegué a esa empresa, al proyecto total. Se me ocurrió, lo soñé, lo construí, lo he esculpido durante mucho tiempo, he trabajado duramente en ello. Todo esto serían posibles respuestas, y ninguna de ellas es falsa.

FRIEDRICH CERHA

(Trad. V. E.)

Los *Spiegel* (Espejos) de Friedrich Cerha son una colección de siete piezas orquestales escritas entre 1960 y 1961 (aunque el manuscrito definitivo no fue terminado hasta 1971). Si bien están concebidos originalmente para una presentación escénica, son piezas de dimensiones sinfónicas que pueden entenderse en términos puramente musicales.

Spiegel VI parte de superficies sonoras estáticas pero sometidas a una tensión creciente. La definición de sonidos puntuales en su interior se hace más frecuente hasta generar un pesado movimiento ostinato. Su disolución final conduce al regreso de sonoridades análogas a las iniciales.

EDGARD VARESE*Amériques*

Como es bien sabido, Edgard Varèse nació en París en 1883, pero desde 1915 vivió en los Estados Unidos, el que, a pesar de algunas estancias posteriores en Francia, fue su país de adopción y donde desarrolló su carrera como compositor. La primera obra que Varèse escribió en América puede considerarse prácticamente su primera composición, ya que destruyó buena parte de sus obras anteriores y otras se perdieron en el incendio del almacén en que las guardaba. A este gran poema sinfónico le dio el nombre en plural del nuevo mundo que le acogía, *Amériques*, y ese título cobra la fuerza del símbolo de la entrada en un nuevo continente musical. El propio compositor afirmaba que la palabra América tenía para él “la connotación de todos los descubrimientos, de todas las aventuras (...) de lo desconocido, de nuevos mundos en este planeta, en el espacio exterior, y en la mente humana”. El espectáculo sonoro de la gigantesca multiplicidad de ruidos en Manhattan tuvo para él una fascinación inspiradora, que sugirió sin duda las enormes dimensiones de su primera creación americana. *Amériques* fue compuesta entre 1918 y 1921, y revisada en 1927, para una orquesta colosal, en la que destaca el desmesurado aparato de la percusión, que exige una decena de intérpretes y que incluye no solo prácticamente cualquier instrumento de uso común, también utiliza máquinas de viento, sirenas de fábrica o sirenas de barco.

La primera versión de *Amériques* fue estrenada el 9 de abril de 1926 por la orquesta Filarmónica de Filadelfia bajo la dirección de Leopold Stokowski, mientras que la versión revisada fue interpretada por primera vez en París por la Orchestre des Concerts dirigida por su titular Gaston Poulet.

Amériques comienza con un solo de flauta en Sol que sugiere sin duda el lenguaje pastoral de Debussy, a quien el compositor había conocido personalmente, pero la dureza de las grandes masas sonoras que interrumpen la dulzura de esa melodía trae a la memoria inmediatamente las explosiones de sonido de *La Consagración de la Primavera*, en cuyo escandaloso estreno había asistido Varèse. Numerosos detalles melódicos, a menudo deudores de la influencia de Stravinsky, de carácter casi modal y con un papel más cercano al de objetos sonoros que al de elementos temáticos, surgen en los instrumentos de viento pero se ven interrumpidos por los agresivos bloques de sonido que se alzan para desaparecer a su vez. Breves paisajes de extraña y delicada belleza aparecen para sumergirse pronto en nuevos estallidos orquestales y los ritmos irracionales de la percusión. Las sucesiones de acontecimientos, con frecuencia imprevisibles, llevan gradualmente a culminaciones cada vez más intensas, generando todo ello un discurso que se prolonga durante más de veinte minutos y que exige una escucha diferente a la de la música sinfónica más tradicional, como si se asistiera a las convulsiones de un mundo en formación, o en plena destrucción. Entendida en su momento de aparición y por su significado en el desarrollo del lenguaje personal de Varèse, para quien la música era “sonido organizado”, *Amériques* está llena de novedades que tendrían una gran presencia en los lenguajes de vanguardia de todo el Siglo XX. Como le dijo Morton Feldman en una ocasión a John Cage: “Varèse hace que me conecte con el impacto directo del sonido, sin dejar que este se transforme en símbolo”.

VÍCTOR ESTAPÉ

El presente libro electrónico dedicado a la figura y obra de Friedrich Cerha fue publicado en la web de la OCNE el mismo dia que se cumplían cien años del célebre *Skandalkonzert*, que tuvo lugar el 31 de marzo de 1913 en el Musikverein de Viena. Dicho evento nos recuerda la pertinencia del lema que figura en el frontispicio de la Sezession vienesa: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* (A cada tiempo su arte, y a cada arte su libertad). De ambos anhelos constituyen un fecundo ejemplo la vida y la obra de Friedrich Cerha.



**ORQUESTA NACIONALES
Y CORO
DE ESPAÑA**



<http://ocne.mcu.es>