

des de una obra no ya de juventud, sino de adolescencia: en 1883, año de su estreno, Strauss contaba diecinueve y había estado los tres últimos afanándose en la composición de esta sonata, que dedicaría a su primer intérprete, Hanus Wihan, dedicatario asimismo del *Concierto para violonchelo* de Dvořák.

Como señala Francois René Tranchefort, Strauss vivía por entonces bajo el embrujo poderoso y permanente de Beethoven y Wagner, pero aún más fuerte era la influencia de Brahms e incluso la de Mendelssohn, muy presente, como se verá, en esta obra; del primero, Strauss toma su atención a la forma y el esmero puesto en dotar a la pieza de una estructura consistente, aquí concretada en una escritura bien trabada, abundante en melodías y con una efusividad lírica que evoluciona desde los episodios sentimentales que aparecen en el Allegro inicial hasta el apacible Andante central; de Mendelssohn, cita un tema de su *Trío en Do menor* que, como también recuerda Tranchefort, se superpone con la evocación que muchos comentaristas han creído detectar de una cadencia del segundo acto del *Parsifal* wagneriano.

La tercera pieza del programa, *Cinco preludios de danza* de Witold Lutoslawski, supone un cambio estético importante; como ocurriera con el *Trío Patético* de Glinka, la obra ha conocido diversas versiones y viene a servirnos de conmemoración—en este caso, la del décimo aniversario del fallecimiento de su autor; por lo demás, como decía, nos encontramos en un mundo totalmente distinto, marcado por la ruptura del sistema tonal que había supuesto el dodecafonismo introducido por Schoenberg y desarrollado posteriormente por Webern y compañía; con todo, Lutoslawski, que toma su punto de partida en Bartók y recurre frecuentemente en técnicas aleatorias, va por libre y su arte, que se inscribe dentro de esa modernidad alabada por la progresía cultural y denostada con virulencia por otros críticos como Alessandro Baricco —léase su corrosivo conjunto de ensayos titulado *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*— siempre muestra un estilo personalísimo, provocativo y a la vez evocador para el oyente dispuesto a dejarse seducir por sus hallazgos sonoros.

Hablábamos de diversas versiones de los *Preludios* y es preciso concretar: fueron, o son, tres: la primera, para clarinete y piano, data de 1953; la segunda, para clarinete, cuerdas, arpa, piano y percusión, de 1955 y la tercera, la que escucharemos esta noche, de 1959. Como cabe suponer, en todas ellas se conserva la estructura cíclica y una misma inspiración popular —en este caso, Lutoslawski parte del material que le proporcionan viejos cantos y danzas polacas como *poleas* o *piosenkas* y lo somete, como ya hiciera el citado Bartók, a los necesarios procesos de arreglo y estilización.

La figura de Bartók también estuvo muy presente en la vida y obra de su compatriota Ernő (Ernst von) Dohnanyi, de quien esta noche escucharemos el *Sexteto, op. 37* que escribió en 1935 y con el que, si se me permite la licencia, las aguas vuelven a su cauce. Bien es verdad que ese cauce quedó definitivamente alterado con la aparición de la Segunda Escuela de Viena y que las aguas, por más que se empeñaran hombres como Dohnanyi, ya nunca serían ni podrían ser las mismas. En este sentido, la música de Dohnanyi, de fuerte raigambre postromántica, despierta juicios casi contrapuestos: los críticos más displicentes ven en su estilo una suerte de simpático anacronismo semejante al de Rachmaninov, un “totum revolutum” y una mezcla de voces y reminiscencias de tiempos pretéritos; otros, en cambio, aprecian el poso que dejó en él la herencia bien asimilada de Mahler y la hábil manera en que supo integrar en su discurso la honda impresión que le causó el jazz de su tiempo.

De todo ello encontramos rastro en su *Sexteto*, en el que además se respira un optimismo y humor que conmueve: poco después llegaría la Segunda Guerra Mundial y un auténtico via crucis para Dohnanyi en forma de acusaciones de colaboracionismo que le llevaría en periplo humillante a Viena, Tucumán (Argentina), donde ejercería brillantemente la labor docente que tanto prestigio le reportó, y Tallahassee (Estados Unidos), donde abandonó la composición casi por completo y se instaló definitivamente.

**Darío Fernández**