

Apocalipsis o mística Anotaciones sobre música contemporánea¹

Guillermo Aguirre

Escritor, Filólogo
Universidad Internacional de la Rioja (UNIR)
guillermo.aguirremartinez@unir.net
ORCID ID 0000-0001-7331-7947

Recibido 21-04-2024 / **Aceptado** 07-05-2024

Resumen. en un pasaje de su estudio sobre Bach anota Josep Soler que el dolor es, para Schubert, la medida que da testimonio de la profundidad anímica del individuo. Algo muy similar, y en relación con Beethoven, puede desprenderse de las breves líneas que componen el Testamento de Heiligenstadt. Por su parte, Peter Härtling describe a Hölderlin como un espacio vacío donde unas pocas frases resuenan cada vez con más fuerza. Esas frases, puede añadirse, son expresión del mundo sin significado en el mundo representado; expresión, también, de la irracionalidad constituyente del ser. El presente escrito se plantea como un recorrido por algunas composiciones musicales relativamente recientes, si bien a menudo en diálogo con la obra de Schumann y, puntualmente, con la de algunos otros creadores. Cuanto en común guardan las obras visitadas es la recurrente irrupción de un gesto de extrañeza derivado de la emergencia de lo irracional en el mundo diurno, y de aquello que se ha denominado un *tinnitus* del dolor. Si bien este padecimiento y condición inusual, denotado en forma de silencios, ruidos, sonoridades ‘desajustadas’, cabe vincularlo a un concreto temperamento, en último término es expresión, siguiendo a Schopenhauer y en los términos aquí propuestos, de la naturaleza y condición de la propia música.

Palabras clave. Schumann, Música contemporánea, Fenomenología del dolor, Fenomenología del silencio.

Apocalypse or mysticism Notes on contemporary music

Abstract. In a passage of his study on Bach, Josep Soler notes that for Schubert, pain is the measure that bears witness to the depth of the individual’s soul.

¹ Este artículo es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre septiembre de 2022 y agosto de 2025.



Los textos publicados en esta revistaán bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0.

Something very similar, in relation to Beethoven, can be inferred from the brief lines that compose the Heiligenstadt Testament. On the other hand, Peter Härtling describes Hölderlin as an empty space where a few phrases resonate more and more strongly. These phrases, it can be added, are an expression of the world without meaning in the represented world; also, an expression of the constitutive irrationality of being. This paper sets out as a journey through some relatively recent musical compositions, often in dialogue with the work of Schumann and, occasionally, with that of some other creators. What the visited works have in common is the recurrent emergence of a gesture of strangeness derived from the emergence of the irrational in the diurnal world, and what has been called a tinnitus of pain. Although this suffering and unusual condition, denoted in the form of silences, noises, ‘misadjusted’ sounds, can be linked to a specific temperament, ultimately it is an expression, following Schopenhauer and in the terms proposed here, of the nature and condition of music itself.

Keywords. Schumann, Contemporary Music, Phenomenology of Pain, Phenomenology of Silence.

I

En una página de sus diarios, Bernd Alois Zimmermann reflexiona en torno a una pregunta que su hermano le realiza, movido por el deseo de conocer los pensamientos que al compositor se le pasaban por la cabeza mientras daba forma a su *Sinfonie in einem Satz* (1951). La respuesta de Zimmermann es tajante: “nada [...] ‘pensar’ no existe en música” (2010, 38). Acto seguido reflexiona con más pausa sobre lo que comprende como una pregunta mal enfocada. La lógica errónea que la guía, añade el compositor, queda al descubierto si se piensa en el sentido que tendría si él mismo le solicitase a Goethe que le tradujese al piano, o por medio de un desarrollo sinfónico, lo que pensaba mientras escribía el *Werther*. Expuesto desde un leve giro de ángulo, podría aún considerarse que tal pregunta vendría a ser como si se le interrogase a Goethe por la música que mentalmente oía, esto es, por la música que sonaba en su cabeza, mientras narraba las penas de su atribulado protagonista. La pregunta del hermano, al menos así entendida, no podía, a ojos de Zimmermann, quedar peor formulada.

Para el autor de *Die Soldaten* (1957-1965) la creación se origina a partir de un torbellino indeterminado de sensaciones, sólo en un segundo momento trasladadas a una forma y una estructura. Este desarrollo, además, sigue un curso gestáltico, si bien amenazado, permanentemente, por fuerzas entrópicas, disolutivas; las mismas que determinan el devenir de todo proceso natural: “La combinación de fuerzas muy diferentes permite a los elementos temáticos desarrollarse a partir del estado amorfo de una célula germinativa (*Keimzelle*), mezcla aparentemente caótica de células originarias (*Urzelle*) [...], oscilando entre la amenaza apocalíptica y la inmersión mística, y sometida a todos los estadios de la poderosa evolución dinámica del desarrollo musical” (Zimmermann, 2010, 274); un proceso afín, hasta cierto punto, al planteado por la teoría del desarrollo de la forma en Goethe –expuesta a partir de la metamorfosis de la hoja y aplicada a todo objeto de realidad–, muy nítidamente

observable en piezas como *Photoptosis. Prélude pour grand orchestre* (1968) conforme a la tensión entre el caos y el orden, entre el silencio, el rumor y el sonido articulado, todo ello desde una inicial eclosión –la de la propia nada creadora– que, a un tiempo, es descomposición, y que articula un metadiscurso en torno a la transformación de la materia. Se trata, este ahondamiento en el sonido como sustancia metamórfica, de un ejercicio compositivo axial ya desde el pasado siglo –Webern, Scelsi, Grisey, Murail, etc.– explorado hoy por autores enraizados en distintas tradiciones estilísticas. Pienso en Georg Friedrich Haas (*In Vain*, 2000), Thomas Adès (*In Seven Days*, 2008) o Huw Watkins (*The Moon*, 2019), cuyas creaciones quedan orientadas a la búsqueda de elementos y territorios sonoros conflictivos para el oído, laberintos de la escucha cuyos hallazgos incorporan al espacio mental del oyente nuevos objetos surgidos en veladas latitudes psíquicas².

II

Los últimos dos años y medio de vida de Schumann transcurren en el sanatorio mental de Endenich, a las afueras de Bonn. Las normas de la institución obligan a su familia, la pianista y compositora Clara Wieck y los numerosos hijos del matrimonio, a distanciarse del músico. Los testimonios informan de la persistencia de alucinaciones auditivas, descritas por el matrimonio como coros de ángeles durante el día, demonios en la madrugada. En su breve pieza *Schumann in Endenich* (1972)³ Wilhelm Killmayer dota de relieve sonoro a lo que Josep Soler define como la extraña melancolía del compositor de Zwickau. Haciendo uso de una ascética economía expresiva, Killmayer diseña una suerte de teatro mental, tal como si su música surgiese del escenario psíquico habitado por Schumann, un molde espacial –previamente explorado por Nono, siguiendo a Scelsi y seguido a su vez por Sciarrino, Berio, etc.– donde no cabe, donde no tiene cabida, el razonamiento lingüístico –recordemos: ‘pensar [verbalmente] no existe en música’–. El goteo monótono de las notas construye a su alrededor un vacío, dando forma a un frágil equilibrio que, en diferentes momentos de la pieza, en especial hacia su final, se ve perturbado por un efecto de descomposición.

No se trata de una expresión aislada en el universo creativo de Killmayer, y así, las páginas de *The Woods so Wilde* (1970) ubican al oyente en un bosque en mitad de la nada, metáfora del ser y de la creación, del razonamiento y de su colapso; el ir y venir de una sierra que, como en *Tala*, de Thomas Bernhard, también en la narrativa de Innerhofer, Winkler o Bachmann, cabe tomar como imagen sonora y gestual de un existir constreñido por los mecanismos de la lógica. El compositor, así lo expresa en algunos de sus escritos y entrevistas, juega en sus trabajos con la idea de un límite cuyo rebasamiento deviene en caos, en apocalipsis o, nuevamente, en mística, en tanto que este colapso es, a su vez, la condición de posibilidad de una cierta libertad, al tiempo que delata un alejamiento del individuo respecto del marco perceptivo-reflexivo en el que se asienta. Largos

² Con todo, ahí donde en los compositores mencionados (Haas, Adès, Watkins) se privilegia una idea de formación y una permanente búsqueda de claridad, en la obra de Zimmermann, aun cuando ya desde el título –*Photoptosis*– se hace referencia a la irrupción de la luz (Zimmermann, 2010, 299), la violencia es tal que resulta constante la amenaza de descomposición.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=vGFuQhgPm9Y>

intervalos de extrañamiento irrumpen en la obra de Killmayer tal como si la música se ocultase a los oídos, incapaces de percibirla una vez rebasado un limitado rango de frecuencias. La primera sinfonía del compositor, *Fogli* (1968), explora, quizás propedéutica, pero eficazmente, este ir y venir de lo audible a lo inaudible, el río subterráneo expresivo de una extraña melancolía.

III

Uno de los meandros desde los que nos llega la música, los ruidos, los silencios escuchados por Schumann, es la composición *Altra Voce - Omaggio a Robert Schumann* (2015/17) (Segundo movimiento - *Sirenenstimme da Fantasiestücke op. 88 n. 3*: <https://www.youtube.com/watch?v=MStAIQ1yhZs>)⁴, para piano y electrónica, del italiano Stefano Gervasoni. La distorsión del piano electrificado, la irrupción de constantes anomalías, el aislamiento radical evocado, un estado quizás próximo al que acompañó a Hölderlin en la segunda mitad de su vida, constituyen la sustancia y el medio en el que se desarrolla *Altra Voce*, cuya tenue luminosidad emerge desde el epicentro –insondable– del espacio creativo. Una vibración, un rumor, un *tinnitus* como objeto seminal, tal como se describe la creación en la tradición hindú, a modo de equivalente sonoro del torbellino desde el que, con la ayuda de la imaginación, lo informe deviene en unidad de sentido –de manera afín a cuanto, en relación con el mundo visual, deja anotado Leonardo en su libro sobre la pintura–. De forma conceptualmente próxima en lo referente a la fantasmal irrupción de extrañas, sutiles sonoridades, Georg Friedrich Haas, en su pieza *Was mir Beethoven erzählt* (2020), evoca una sucesión de rastros, huellas, sedimentos que, como alucinaciones, vienen a identificarse con el germen creativo –conjunto de células sonoras (*Keimzellen*)– del compositor de Bonn; un difuso mundo de fantasmas, de susurros, coros angélicos y demoníacos, tal como aquéllos que atormentaron a Schumann y finalmente agotaron sus reservas anímicas. No un pensamiento, por tanto, no una secreción verbal, sino una protoforma y su violenta expansión, metamorfosis de aquello que, de continuo, e irremediabilmente, se pierde.

Esta inmersión en lo sin-palabra, el rebasamiento, doloroso, de las coordenadas en las que el mundo posee aún un sentido, deja en la obra del mismo Schumann uno de sus pasajes más conmovedores en el Tercer movimiento –*Andante cantabile*– de su *Cuarteto con piano* (1842). De entre las interpretaciones de la obra, la grabación realizada por Glenn Gould con el Juilliard String Quartet en 1969 es, a mi parecer, la que mejor logra transmitir esta desolación habitada por esos mismos fantasmas que irrumpen, más acentuadamente, en la aludida composición de Gervasoni. Este vacío y sufrimiento anímico, descifrable en aquello que Reina Palazón, en unas páginas sobre la obra y vida de Trakl, describe como un “descenso a un alma muy lejana por su herida de un sentimiento habitual” (1994, 9), se hace especialmente patente a partir del minuto 4’50” de la grabación (<https://www.youtube.com/watch?v=7MMTjQi5fGQ>). Si, como suele afirmarse, la música de Schumann se corresponde con un particular diario íntimo, los compases que comienzan en el momento apuntado testimonian

⁴ Si bien se ha facilitado el enlace al Segundo movimiento de la composición, merece la pena la escucha íntegra de la misma, toda ella orientada a explorar los vacíos y silencios presentes en la música de Schumann.

algunas de sus vivencias emocionales más desesperanzadas.⁵ Un descenso al epicentro del dolor transitado en tantos otros lugares de sus composiciones y muy meditativamente explorado en la primera de sus *Gesänge der Frühe*, op. 133 (1853)⁶, donde la sustancia de la aflicción es de una cualidad similar a la advertida en Beethoven o Schubert en sus respectivos periodos tardíos⁷.

IV

Aquello que aquí se describe constituye, haciendo uso de la expresión de Josep Soler, es un arquetipo del dolor. La consideración, por parte de Schubert, de que la sustancia de la que se alimenta su música es justamente la aflicción, o incluso, siguiendo a Schopenhauer, la identificación de la música con la voluntad del mundo y la esencia de ambas con el dolor –en consonancia con la doctrina budista estudiada por el autor de *El mundo como voluntad y representación*–, queda vinculada a la superación de un límite. Se atraviesa un espacio intersticial en el que muy fácilmente deviene un desdoblamiento, una alienación, la emergencia de otros sonidos, de otros sueños, de otra voz. *Altra Voce* es, también, el título que Berio le da a una composición del año 1999 caracterizada, en palabras del italiano, por la liberación de la voz *mezzosoprano* y de la flauta contralto (Berio, s/f, s/p)⁸. Una liberación, un desdoblamiento que testimonia una nueva fuga de la razón. Se establece, conforme a este disociado estado, un forcejeo entre un orden, una medida, y lo que, a modo de libre impulso cromático –expresión del temperamento–, modula la pieza hacia la distorsión, quedando cuestionados los límites no sólo del razonamiento sino también, necesariamente, de la propia identidad. Tal desborde de la razón retoma problemáticas exploradas por los compositores manieristas italianos del XVI y del XVII –Gesualdo, Marenzio, Nenna, etc.–, como también, entre algunos otros, por Antonio Cabezón –tan

⁵ En el pasaje que se inicia hacia el minuto apuntado (4'50"), el violín (Robert Mann) y el viola (Raphael Hillyer) del Juilliard String Quartet se hunden decididamente en ese mismo territorio melancólico, sin fondo, definiendo, a partir de la tensión generada por el esfuerzo de Gould por mantenerse, muy a duras penas, a flote, un estado extenuado. Se genera, así, casi una disociación. Tal descenso en el que no se toca otra tierra firme que el dolor es patente en otras grabaciones de Gould, como por ejemplo en sus transcripciones, donde esas otras voces, sonidos intraducibles, tratan de corporeizarse. La lectura que Gould hace de Wagner es, en este sentido, ilustradora, al bañar la música del compositor alemán en una gestualidad o textura anímica característica del pianista canadiense. La crítica que a menudo recae sobre sus interpretaciones llega a ser entendible –si bien a su vez rebatible–, dado que Gould se apodera de la composición de forma tan vehemente que esta última amenaza con deformarse.

⁶ En este caso proponemos la escucha de la grabación de Anatol Ugorski: <https://www.youtube.com/watch?v=cosVeckUDOA>. De entre las disponibles en internet es aquella que mejor se adecua al estado de ánimo aquí explorado.

⁷ Basta con recordar, centrándonos en Schubert, algunos de los pasajes del *Cuarteto n.º 15*, D 877 o de la *Sonata para piano n.º 21*, D 960. La interpretación que Richter hace de esta última en el año 72 es, en lo que en estas páginas interesa destacar, paradigmática.

⁸ Para comprender adecuadamente el sentido de estas palabras es preciso recoger, en su integridad, el pasaje: “In un episodio (Il Campo) della mia azione musicale *Cronaca del Luogo*, c'è un duetto d'amore virtuale. Due voci e alcuni strumenti si “amano” e si seguono l'un l'altro in un rapporto costantemente rinnovato. Come tutti fanno, in una vera polifonia le diverse voci contribuiscono all'insieme conservando però la loro identità se non addirittura la loro autonomia. Ebbene, in *Altra Voce* ho isolato dall'insieme una voce (mezzo-soprano) e uno strumento (Flauto alto) e ne ho sviluppato l'autonomia e le premesse armoniche, anche –ma non solo– attraverso l'impiego di tecnologie informatizzate.” (Berio, s/f, s/p).

admirado por Josep Soler⁹–, Cristóbal de Morales o Tomás Luis de Victoria, cuyas oscuridades parecen sustanciarse con la misma materia de la que emergen las formas, los cuerpos, en la pintura de Velázquez o de Luis de Morales. Las mismas, también, desde las que, algún siglo después, se condensan las atormentadas sombras de Goya.

Ahí donde en la polifonía tardomedieval y renacentista la superación del límite – sonoro y mental– remite a la música celeste o seráfica, en adelante tal rebasamiento ya sólo abrazará las más oscuras tinieblas, y con ello un no menos sepulcral silencio. A la construcción de agudos pináculos, de altísimas torres comunicantes de un plano terrenal con uno celeste, le sobreviene, de avanzar hasta el periodo contemporáneo privilegiado en este escrito, su derrumbamiento no sólo simbólico, sino, tal como acontecerá en la Primera Guerra Mundial y luego, en grado hipertrofiado, en la Segunda, también material. Se impone la ruina como expresión estética, y así, los escenarios de ciudades reducidas a cenizas, visiones de arena y de polvo, pasan a alimentar la creación de la segunda mitad del siglo XX. Una creación por aniquilación de cuyos escombros –o ella misma, la creación, expuesta como acumulación de escombros–¹⁰ emerge la obra de Gorecki o de Ligeti, de Dallapiccola y de Lachenmann, de Messiaen o de Zimmermann, así como, en palabras de Heinz-Klaus Metzger, la paralela consideración –que alcanza el rango de norma creativa– de que “componer sería como una cierta negación... la abolición de todo aquello que alguna vez se entendió como música. Porque en vista del fin del mundo producido industrialmente, sólo la música que ya no es música es aún música; mientras que la música que todavía es música ya no es música.” (Zimmermann, 1989, s/p).¹¹ La frase, tan próxima al pensamiento de Adorno, obliga a desplazar el material expresivo fuera de sus límites estables, a modo de experiencia apocalíptica –o mística– que llega a su paroxismo conceptual con la valoración, por parte de Stockhausen, de los atentados del 11 de septiembre como el mayor logro estético jamás representado. Pero no es preciso echar por tierra, conforme a este último argumento –aclarado y matizado por el compositor en diferentes entrevistas–, el alcance de una civilización, sino ante todo empatizar con el grado de sufrimiento que el devenir histórico genera en el sujeto. La emergencia del horror en el mundo diurno, o si se prefiere vagamente diurno, cristaliza de forma violenta, también enigmática dada su capacidad para hallar un poso extático en las más desasosegantes tinieblas, en la obra de Heinz Winbeck¹².

⁹ Cuyos escritos ‘denuncian’ la prevalencia, en el curso de la música occidental, de la tonalidad sobre la modalidad, en lo que constituye una explícita crítica a la racionalidad.

¹⁰ Se hace inevitable, en este punto, recordar el sentido de la historia en la obra de Walter Benjamin.

¹¹ “...Komponieren als bestimmte Negation wäre ... die Aufhebung all dessen, was je als Musik begriffen ward. Denn im Angesicht des industriell produzierten Weltendes ist nur die Musik, die keine Musik mehr ist, noch Musik; während die Musik, die noch Musik ist, keine Musik mehr ist” (Zimmermann, <https://heinzwinbeck.de/styled-10/styled-15/>). La cita la presenta el propio compositor en su conferencia de apertura del semestre impartida en la Hochschule für Musik Würzburg el 7 de noviembre de 1989.

¹² La recientemente fallecida compositora estadounidense Gloria Coates, en obras como su decimoprimer sintonía, *Philemon und Baucis* (1997)

V

El mundo creativo de Winbeck, animado en su juventud por Killmayer a proseguir con su búsqueda expresiva, es testimonio de una catástrofe, pero, a su vez, de una esperanza¹³. Se ha comparado, a menudo, su música con la de Bruckner, cuya *Novena sinfonía* tratará de concluir. Si bien desistirá de tal empresa, dejará, como resultado de este esfuerzo, la composición *Jetzt und in der Stunde des Todes* (2009-2010), título de su quinta y última sinfonía, tenida como cruce de sensibilidades estéticas. Como si de una visión e incluso, por momentos, de una tensión anímica especular se tratase, las catedrales sonoras levantadas por el de Linz dejan paso, en la obra de Winbeck, a su devastador derrumbamiento; todo ello a modo de correlato de lo acontecido en Alemania poco antes del nacimiento del compositor bávaro. Su primera sinfonía –*Tu solus* (1983-1985)– testimonia el horror bélico sin desvincularlo de un componente de sacralización característico de su sensibilidad. Los ensordecedores sonidos llegados del campo de batalla se ven interrumpidos, o atenuados, por intensísimos brotes líricos, revelaciones narcóticas que conceptualmente se tensionan, como en la poesía de Celan, entre la memoria y el olvido, hipnóticos sueños asimismo afines a cuanto encontramos en Trakl, a cuyos versos recurrirá Winbeck en su tercera y cuarta sinfonías, además de en las páginas de *Heiter ... Einsam ... Leise ...* (1996) y en el segundo de sus cuartetos de cuerda, dedicado a la memoria de su padre, quien poco antes había tomado la resolución de poner fin a su vida.

Se hace preciso ahora retroceder por un momento en el tiempo. Septiembre de 1914, el ejército austro-húngaro es derrotado por las tropas rusas en la batalla de Gródek. Trakl, que ejerce como médico, asiste a los heridos. La visión del horror cristaliza en densas imágenes como las expuestas en el poema que lleva el nombre de la batalla: “guerreros moribundos”, “el lamento feroz/ de sus bocas quebradas”, “la sangre derramada, la frialdad lunar;/ todos los caminos desembocan en negra podredumbre” (2006, 285).¹⁴ La situación lleva al límite la, ya de por sí, hipertrofiada sensibilidad del poeta –patente en muchas de sus cartas–, quien en un momento dado toma su arma con la intención de pegarse un tiro. Sus compañeros lo evitan, si bien es enviado a un hospital psiquiátrico en el

(<https://www.youtube.com/watch?v=e2H2YhLvszE>), ahonda en lugares anímicos próximos. En el minuto 7'25" y hasta el final del Primer movimiento emerge el mundo fantasmático, desintegrado, del ideal –*astra*–, devenido ahora en *monstra*. De igual modo que la música de Schumann emerge en los mundos compositivos de Killmayer y de Gervasoni, Coates explora territorios fronterizos evocando los tan bellos pasajes iniciales de la *Sinfonía escocesa* de Mendelssohn. Coates, cabe añadir al hilo de lo recogido en el cuerpo del trabajo, indaga en su *Cuarteto para cuerdas No. 8* (2001-2002), dedicado a la memoria de las víctimas del 11 de septiembre de 2001, en la aniquilación como materia sonora.

¹³ Es inevitable pensar, por las resonancias de ambos términos, no tanto en Adorno sino en Ernst Bloch, conforme a la identidad que el autor plantea entre la música y un sentido de esperanza –derivado del carácter indeterminado de la música–. Se reorienta con ello el rumbo propuesto por Schopenhauer –sin que se diluya por completo, y basta con recordar los ecos mahlerianos y straussianos presentes en la música de Winbeck– y vuelve a cristalizar un fundamento agustiniano. La oposición dibujada puede alcanzar algún grado de articulación de plantearse sobre la base de la presencia de elementos racionales e irracionales desde los que Max Weber aborda el fenómeno musical (2016).

¹⁴ “Sterbende Krieger”, “die wilde Klage/ Ihrer zerbrochenen Münder”, “Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;/ Alle Straßen münden in schwarze Verwesung” (Trakl, 2006, 284).

que, algunos días después, fallece por sobredosis de cocaína. Horror y visión extática se reúnen en el poema “Grodek”, donde la carnaza humana queda expuesta, esparcida, entre “bosques otoñales”, “áureas llanuras”, “lagos azules”. Contempla la escena un dios airado, de rasgos animales, ávido de sangre, morador de “nubes rojas” (*Rotes Gewölk*),¹⁵ mientras que la figura de la hermana, en Trakl referencia central en tanto que sobre ella se proyecta el incestuoso deseo y la consiguiente culpa, cruza, como un fantasma, el campo de batalla. El poema se acrisola como un residuo onírico en el que diferentes planos se combinan en una visión de textura apocalíptica.

Es en las páginas de la cuarta sinfonía de Winbeck, titulada, como el poema, con el mismo nombre que la batalla, *Grodek*, y dedicada a la memoria de la madre fallecida, donde el compositor incorpora el texto de Trakl. A diferencia de algunos otros pasajes de la obra del poeta presentes en esta misma composición, los versos de “Grodek” no son cantados, sino meramente recitados, tal como si la visión condensada, por el terror que acumula, no pudiese sino recogerse en una forma neutra, escasamente dramatizada. En *Grodek* asistimos a la alternancia de intensos y, a un tiempo, delicados¹⁶ pasajes, acompañados, como es habitual en Winbeck, de súbitos estallidos que acaban por imponer su presencia en el cuerpo –desmembrado– de la composición. La tirantez entre los remansos de paz –en ocasiones excelsos, como el movimiento final de la *Segunda sinfonía*, compuesta entre 1985 y 1986 (<https://www.youtube.com/watch?v=gs-sWUBu5iE>)– y un frenesí caótico y agitado, sólo encontrará una cierta estabilidad en la última de sus creaciones sinfónicas, donde los estertores brucknerianos se condensan en forma de una doble imagen, la de una catedral sonora y la de su reflejo, ya derramado –como las torres de Hamburgo, Dresde, Lübeck, etc.–, sobre las aguas.

VI

Pero acaso es Bernd Alois Zimmermann quien con mayor osadía ha sabido dar forma sonora a este particular relieve de la historia, quien mejor ha dramatizado, a su vez, el torbellino que gobierna toda existencia, conforme a la estructura panóptica desde la que se hace posible advertir, a un tiempo y como expresión de un mismo fenómeno, el proceso de construcción y de destrucción dominante en los autores cuyas obras abordamos. Señala Philip Albèra que en la obra de Zimmermann asistimos a “la desorganización monstruosa de toda la vida espiritual” (2010, 32). Cualquier sentido queda echado por tierra, sometido al

¹⁵ “En la tarde resuenan los bosques otoñales/ de armas mortales, las áureas llanuras/ y los lagos azules, sobre ellos el sol/ rueda más lóbrego; abraza la noche/ murientes guerreros; la queja salvaje/ de sus bocas destrozadas./ Pero silente se reúne en los prados del valle/ roja nube, allí habita un Dios airado/ la sangre derramada, frescura lunar;/ todos los caminos desembocan en negra putrefacción./ Bajo el áureo ramaje de la noche y las estrellas/ oscila la sombra de la hermana por la arboleda silenciosa/ al saludar los fantasmas de los héroes, las cabezas sangrantes;/ y suenan suaves en el cañar las oscuras flautas del otoño./ ¡Oh duelo tan orgulloso! Oh altares de bronce,/ a la ardiente llama del espíritu nutre hoy un inmenso dolor,/ los nietos no nacidos”. (Trakl, 1994, 148-149).

¹⁶ Su lenguaje postbruckneriano y postmalehriano ha sido comparado, en relación con esta última herencia, con el del sueco Allan Pettersson, ante todo por cuanto es posible encontrar en su séptima y octava sinfonías.

azar y al libre impulso de un cúmulo de fuerzas ciegas. Los códigos del razonamiento, las articulaciones conceptuales, se ven anulados por la violencia, frenética, de las leyes que rigen el mundo expresivo del compositor. Y, sin embargo, en su obra no deja de latir un pulso de elevación que, por la tensión generada, en opresivo círculo, acaba por desgastar el sistema nervioso tanto del compositor como del propio oyente. Es en el periodo final de la vida de Zimmermann, en la misma época en que trabaja en su *Requiem* (1967-1969), cuando escribe una obra a la que se ha hecho referencia al inicio de este escrito, *Photoptosis. Prélude pour grand orchestre* (1968), resultado de un encargo de la Caja de Ahorros de Gelsenkirchen con ocasión de su centenario. La obra dialoga con las pinturas que, en 1959, Yves Klein había realizado para el vestíbulo del teatro de la localidad renana y que, a su vez, son nuevo testimonio de una condición fantasmática, identificada con el nacimiento y la muerte del color, polaridad expresiva –así concebirá Klein su experiencia monocromática (2006, 92)– de un único drama¹⁷.

El color, en *Photoptosis*, se formaliza como semilla del tiempo; también del espacio; semilla de luz aureolada, sustancia originaria o génesis de lo que en algún momento llegó o llegará al ser. Es por ello que, como en Trakl, se condensa un cromatismo de lo nonato, un refugio, una espesura, la de un sueño en el que, siguiendo los hallazgos de Goethe, se configura una cualidad liminal, en Zimmermann mortecina. El azul como salida del mundo y del ser, como nacimiento y como ocaso –en línea, por consiguiente, con Trakl: “Tu rostro/ se inclina mudo sobre las aguas azuladas” (2006, 257); “solitario grito del pájaro, extinguiéndose en la calma azul” (*ibid.*, 291)–¹⁸, como anhelo, también, de la paz no hallada en este mundo. Un hundimiento en lo sin fondo, un puro reflejo análogo al que Klein dramatiza en octubre de 1960 con su *Saut dans le vide* en la Rue Gentil-Bernard de Fontenay-aux-Roses. Klein –que llegó a ‘componer’ una extática *Symphonie Monoton-Silence*, expresión sonora de sus monocromos, concebida hacia 1947-1948 pero estrenada en 1960– renueva con su (in)acción el sentido de la escena representada en la *Tomba del tuffatore*, de Paestum, una incursión en lo desconocido, un deseo de resurrección por vía aniquiladora-disolutiva, de manera análoga a lo expuesto en *Stille und Umkehr* (1970)¹⁹, de Zimmermann, concluida poco antes de que el compositor decidiese, de la forma más drástica, acabar con sus sufrimientos.

Con *Stille und Umkehr* estamos ante una partitura de singular belleza, otra extraña melancolía en la que los susurros, las voces, testimonios de lo otro, amenazan ya desde el compás inicial, como también lo hará el arrítmico tambor –protagonista de tantos de sus trabajos–, anticipadora de súbitas violencias. Un avance expresivo y psíquico hacia el límite que de continuo se deja escuchar –y a

¹⁷ Drama cromático-simbólico en el que, junto al azul, poseen un papel protagonista el rosa y el dorado.

¹⁸ “dein Antlitz/ Beugt sich sprachlos über bläuliche Wasser” (2006, 256); “der einsame Schrei des Vogels, ersterbend in blauer Ruh” (Trakl, 2006, 290).

¹⁹ Explorada por Antoni Gonzalo Carbó en el trabajo recogido en la bibliografía. Gonzalo Carbó es autor de sustanciosos estudios interdisciplinares que profundizan fenomenológica y hermenéuticamente en la obra de destacados creadores recientes y contemporáneos, algunos de ellos nombrados en estas mismas páginas.

un tiempo se esconde, fundido en el silencio— tal como si de un bajo continuo se tratase, contrapunteado por misteriosos, burlescos, deformes ruidos a modo de enigmática o negada respuesta. Un hundimiento en la nada. 1970 es, además, un año en el que las búsquedas de Winbeck y de Zimmermann caminan de la mano. Con sus *Glühende Rätsel* (1970), sobre poemas de Nelly Sachs, Winbeck sitúa el enigma en el epicentro de sus reflexiones, tal como seis años atrás, en 1964, hiciera Heinz Holliger, quien en un posterior trabajo, en referencia a su *Concierto para violín, 'Hommage à Louis Soutter'* (1993-1995), traducirá a un lenguaje musical la pintura tardía del artista suizo, en cuyas crispadas siluetas, trabajadas directamente con los dedos, se da una identificación —presente a su vez en Trakl y en Klein, así como en otros exploradores del azul como Rudolf Schwarzkogler, Arnulf Rainer o Bill Viola— del individuo creador con la figura de Cristo. Las pinturas de Soutter, como la música de Holliger, como la del propio Zimmermann, en su orientación hacia el límite y el desgarró, se consustancian con la más densa oscuridad hasta el punto de cristalizar en una suerte de negativos o registros velados que trasladan al espectador hacia un escenario trágico.

VII

La búsqueda, como el fin, remite al origen, a aquellos mismos territorios donde el individuo recibe su otra voz, se identifica con ella, e incluso se volatiliza en ella. El azul de Klein, signo de un enigma y traducción contemporánea de los cielos de Giotto, deviene, de tomar como pauta la idea de una superación de la temporalidad, en manto sonoro en la obra de Samy Moussa —*Elysium* (2021), https://www.youtube.com/watch?v=cpaRD_ZWzTg— o, desde la prevalencia del simbolismo asociado al aire y al agua, en la de la compositora islandesa Anna Thorvaldsdóttir —*Catamorphosis* (2021)²⁰. En este viaje de regreso al núcleo del que emergen la música y las imágenes el creador explora las fronteras de su conciencia sin dejar de descubrir, a cada inmersión, nuevos sonidos indescifrables²¹, texturas atmosféricas tomadas como sustancia mística de la obra. La sensibilidad de Moussa y Thorvaldsdóttir, como la de Adès o Watkins, converge en estas radicales incursiones con la de otros destacados creadores contemporáneos cuyas búsquedas ontológicas y correspondencias epistémicas se resuelven —o, más acertadamente, quedan irresueltas— en lugares expresivos liminales; pienso en las imágenes oníricas de Olafur Eliason y de Thomas Brummett, en las marinas de Leiko Ikemura y de Gerhard Richter, en los borrosos paisajes de Lois Patiño y de SJ Ramir, o en los metamórficos procesos de Bill Viola, cuyo trabajo, como el de Klein, profundiza en la idea de un drama, un *via crucis*, y una superación cromáticamente identificada con la prevalencia de lo azul, tenido como territorio disolutivo.

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=37uLuacX7Jg&t=60s>

²¹ https://www.youtube.com/watch?v=CxUJk_woANw&list=OLAK5uy_kPXshKtAkk2Oxyl1c3ziUVQHEdjj_Ziek&index=2 Tal como, aún en el mundo creativo de Thorvaldsdóttir, en su breve composición para piano *Scape* (2011), cuya atmósfera, textura, y espacialidad, parecen encontrarse con Killmayer en su evocación de Schumann.

En este ritual, en esta escenografía del alma delatora de un alejamiento de lo real, de una condición melancólica, la sustancia creadora se cierra sobre sí, imponiendo en el individuo un sentimiento de pérdida. Los paisajes electrónicos –y oníricos– de Alva Noto (“Church Dream”, junto a Ryuichi Sakamoto; “Xerros Isola”²²), de William Basinski (“The Wheel of Fortune”; “O, My Daughter, O, My Sorrow”²³), de Michael A. Muller (*Lower River*)²⁴ o de la banda canadiense Boards of Canada (*Music has the Right to Children*)²⁵, reaniman los espectros sonoros que, en su deseo de establecer un vaso comunicante entre pasado y presente, deambulan por entre las ruinas de un mundo y de la propia creación.²⁶ Este sumergirse en las entrañas de la materia creadora se identifica no ya con una indagación en la conciencia, sino bajo ella; un descenso a la memoria que, en el caso de los compositores atendidos es, como en la poesía de Trakl, testimonio de lo nonato. Los nevados paisajes recreados por el Tarkovsky Quartet –de texturas próximas a los frecuentados, además de por el autor de *Sebastian in Traum*, por Wallace Stevens, Antonio Gamoneda o Jean-Michel Maulpoix–, fronterizos, en todas sus direcciones expresivas, con lo inaudible, con lo no signado, se adentran en territorios cercanos a los transitados, desde el piano, por Orrin Evans, Fred Hersch o Vijay Iyer, cuyo encuentro con Schumann²⁷ (*Hallucination Party (After R. Schumann's Op. 99 (2019) / Primer movimiento - Moderato*: <https://www.youtube.com/watch?v=4v4V4HFPkmw>)²⁸ invita a oír, a poner la atención, siguiendo la máxima de Celibidache, ahí donde se apaga el sonido. Se

²² Ofrecemos el enlace a la misma: <https://www.youtube.com/watch?v=JfKczFq63BE>. Existe, por lo demás, una grabación de una selección de temas pertenecientes a la composición en la que se integra “Xerros Isola”, *Xerros Vol. 3* (2015), a cargo de la orquesta de la Elbphilharmonie, con dirección de André de Ridder.

²³ La pieza forma parte del álbum *Lamentations* (2020). El tema “O, My Daughter, O, My Sorrow” puede escucharse siguiendo el siguiente enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=oOYYmgXWUkw>

²⁴ El primer tema, “Lower River”, comparte título con el álbum. Dejamos el enlace a la grabación (2023): <https://www.youtube.com/watch?v=SMWZeeDvZPs>

²⁵ Banda escuchada una y otra vez por David Bowie en la etapa final de su enfermedad. Cabe aquí añadir que el tema de Bowie “Subterraneans”, con el que se cierra *Low* (1977), primer disco de la llamada trilogía berlinesa –con colaboración, en cada uno de los álbumes, de Brian Eno, que pocos años atrás había abandonado Roxy Music y estaba a punto de publicar, en 1978, su decisivo *Ambient 1: Music For Airports*–, fue versionado, recientemente, por Alva Noto, Martin L. Gore (Depeche Mode) y William Basinski, en un trabajo conjunto que ahonda en los mismos motivos en este texto presentados: el eco, lo otro, el pulso melancólico:

<https://www.youtube.com/watch?v=SJav4zUazFs>

Bowie, por lo demás, no deja de indagar en *Low* la extrañeza connatural al ser. Valga como muestra una de las piezas que quedaron descartadas del álbum pero que, finalmente, fue incorporada a la reedición de 1990: <https://www.youtube.com/watch?v=fuPcbPaME5w>

²⁶ Este encuentro con el pasado constituye una vía expresiva dominante en la contemporaneidad. Tal como Hölderlin contemplaba la Antigüedad, tal como admiraba sus ruinas para sólo constatar la huida de los dioses, se acercan hoy tantos y tantos creadores a la tradición; y así, cuando Scartazzini dialoga con Mahler, cuando trata de hallar algo de él en su propio mundo expresivo, no puede sino presentar un objeto fragmentado. Aludo con ello a su pieza *Torso, for Orchestra* (2020), tan fantasmática como las obras presentadas en el conjunto de estas páginas, como si ya sólo sobreviviese el espectro perdido, desorientado, del ser y de la música.

²⁷ Hersch, a su vez, dialogará, a su modo, con el compositor renano en su pieza “Pastorale”, perteneciente al álbum *Alone at the Vanguard* (2011).

²⁸ Presentamos la única grabación disponible en Youtube, en interpretación no de Iyer, sino de la pianista Mishka Rushdie Momen.

hace con ello presente el pulso sensorial de Bill Evans, maestro en la distancia de todos ellos (Evans, Hersch, Iyer), conforme a su capacidad para impregnar cada frase de su habitual delicadeza, maravillosamente desplegada en ejecuciones como “Peace Piece” (1958), en concreto a partir de la segunda mitad del tema: <https://www.youtube.com/watch?v=Nv2GgV34qIg>. Un tacto a su vez presente en la incursión que el joven compositor y pianista Timo Andres hace en la obra de Philip Glass desde su capacidad para palpar el silencio, la blancura sobre el que se despliega cada nota²⁹. La interpretación que realiza del *Étude n° 20* (2012) del minimalista norteamericano (<https://youtube.com/watch?v=sJmZsjDXFYI>)³⁰ es, en este aspecto, ilustrativa, en tanto que impregnada de una sutilidad y una extrañeza ensimismadas, ausentes, como las tenues capas que destiñen las fantasmáticas *Cosmogonies* de Yves Klein en torno al año 60, tan pálidas, tan levemente azuladas como las pinceladas de Picasso o Fragonard, ensoñaciones de un ideal, como el Pierrot –Gilles– de Watteau, lejano y desgastado, tempranamente marchitado, al igual que los fondos rosáceos –estaciones, ya se ha dicho, de un único drama– de Tiepolo, Picasso aún, Guston o, una vez más, Yves Klein, que en 1960 compone una de sus más misteriosas obras, *Le rose du bleu*, transustanciación de la carne y de la sangre en pigmento cromático.³¹ Y así, bajo la forma y el ritmo de un eterno retorno, avanza la rueda de un mismo drama en melancólico bucle, engarzando evocación con evocación, distancia con distancia, como si no fuese sino la violenta colisión entre la memoria y el olvido la materia, metamórfica y misteriosa, que da forma al tiempo.



Antoine Watteau. *Gilles* (1721).
Óleo sobre lienzo. Musée du Louvre

²⁹ Más allá de su poco relevante lectura de la obra de Schumann –puede encontrarse un registro en Youtube de su interpretación de “Vogel als Prophet”, séptima de las *Waldszenen*, op. 82, pieza a su vez reelaborada por Gervasoni en *Altra Voce*–.

³⁰ Compárese con la lectura, no menos misteriosa, de la pieza a cargo de Víkingur Ólafsson: <https://www.youtube.com/watch?v=znoSzO9q64s>

³¹ Cuyo correlato musical podemos encontrarlo, en este juego de espejos, en la ascética expresión que, sin despojarla de su melancólica pátina, hace Keith Jarrett de las *Württembergischen Sonaten Wq 49* de Carl Philipp Emanuel Bach.

Bibliografía

- Berio, Luciano (1999). “*Altra Voce* (nota dell’autore)”. *Centro Studi Luciano Berio*. <http://www.lucianoberio.org/altra-voce-nota-dell'autore?990689160=1>. Documento recuperado el 1 de abril de 2024.
- Bloch, Ernst (2006/2007) *El principio esperanza*. 3 volúmenes. Edición de Francisco Serra. Trotta. Madrid.
- Bonet, André (2006). *Klein, Yves. Le peintre de l'infini*. Éditions du Rocher. Domont.
- Celibidache, Sergiu (2012). *La musique n'est rien : Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*. Actes sud. Paris.
- Gonzalo Carbó, Antoni (2020). “El «oído del muerto» (Totengehör): silencio ensordecedor y anulación de sí en la música última de B. A. Zimmermann”. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, vol. 20, pp. 168-200.
- Soler, Josep (2004). J. S. Bach. *Una estructura del dolor*. Antonio Machado Libros. Madrid.
- Trakl, Georg (1994). *Obras completas*. Edición y traducción de José Luis Reina Palazón. Trotta. Madrid.
- Trakl, Georg (2006). *Sebastián en sueños y otros poemas*. Edición de Jenaro Talens. Galaxia Gutenberg. Barcelona.
- Weber, Max (2016). *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Presentación de Javier Noya. Estudio y edición musicológica de Elena Queipo de Llano. Estudio sociológico de Arturo Rodríguez Morató. Traducción y revisión de Javier Noya y Miguel Salmerón. Tecnos. Madrid.
- Zimmermann, Bernd Alois (1989). NAIVITÄT UND BEWUSSTSEIN oder „Das Zappeln im Rad der Zeit“. Conferencia de apertura del semestre en la Hochschule für Musik Würzburg. <https://heinzwinbeck.de/styled-10/styled-15/>. Documento recuperado el 3 de abril de 2024.
- Zimmermann, Bernd Alois (2010). *Écrits*. Edición de Philippe Albèra. Traducidos bajo la dirección de Marc-Ariel Friedemann. Contrechamps Éditions. Genève (Suisse).

Discografía destacada

- Adès, Thomas (2008). *In Seven Days*. The Chamber Orchestra of Europe. Thomas Adès, director.
<https://www.youtube.com/watch?v=n2B4KOGyTTk>
- Bach, Carl Philipp Emanuel (1744). *Württembergischen Sonaten Wq 49*. Keith Jarrett, piano. ECM Records. *Sonata No. 1* – Primer movimiento: *Moderato*. <https://www.youtube.com/watch?v=7zRMyLqCHqE>
- Basinski, William (2020). “O, My Daughter, O, My Sorrow”, perteneciente al álbum *Lamentations*. Temporary Residence.
<https://www.youtube.com/watch?v=oOYYmgXWUkw>
- Boards of Canada (2004). *Music has the right to children*. Warp Records.
<https://www.youtube.com/watch?v=yJj24t6nOn4&t=397s>
- Bowie, David (1976-1979). “Some Are”, perteneciente a *Low*, publicada en la reedición del álbum de 1990. Rykodisc/EMI.
<https://www.youtube.com/watch?v=fuPcbPaME5w>

- Coates, Gloria (1997). *Philemon und Baucis*. BBC Scottish Symphony Orchestra. Ilan Volkov, director. <https://www.youtube.com/watch?v=e2H2YhLvszE>
- Coates, Gloria (2001/2002). *String Quartet No. 8*, Kreutzer Quartet. Naxos. https://www.youtube.com/watch?v=Gro5XAh_CSc
- Evans, Bill (1958). “Peace Piece”, perteneciente al álbum *Everybody Digs Bill Evans*. <https://www.youtube.com/watch?v=Nv2GgV34qIg>
- Gervasoni, Stefano (2015/17). *Altra Voce - Omaggio a Robert Schumann*. Aldo Orvieto, piano. Alvise Vidolin, electrónica. Segundo movimiento - *Sirenenstimme da Fantasiestücke op. 88 n. 3*. <https://www.youtube.com/watch?v=MStAIQ1yhZs>
- Glass, Philip (2012). *Étude n° 20*. Timo Andres, piano. <https://www.youtube.com/watch?v=sJmZsjDXFYI>
- Glass, Philip (2012). *Étude n° 20*. Recogido en el álbum *Philip Glass – Piano Works* (2017). Víkingur Ólafsson, piano. Deutsche Gramophon. <https://www.youtube.com/watch?v=znoSzO9q64s>
- Haas, Georg Friedrich (2000). *In Vain*. Klangforum Wien. Sylvain Cambreling, director. Kairos. <https://www.youtube.com/watch?v=OiVNqcT8Gzw>
- Iyer, Vijay (2019). *Hallucination Party (After R. Schumann's Op. 99)*. Mishka Rushdie Momen, piano. Primer movimiento – *Moderato*. <https://www.youtube.com/watch?v=4v4V4HFPkmw>
- Killmayer, Wilhelm (1972). *Schumann in Endenich*. Ensemble Musik Unserer Zeit. <https://www.youtube.com/watch?v=vgFuQhgPm9Y>
- Moussa, Samy (2021). *Elysium*. hr-Sinfonieorchester – Frankfurt Radio Symphony. Manfred Honeck, director. https://www.youtube.com/watch?v=cpaRD_ZWzTg
- Muller, Michael A. (2023). “Lower River”, perteneciente al álbum *Lower River*. Deutsche Gramophon. <https://www.youtube.com/watch?v=SMWZeeDvZPs>
- Noto, Alva (2015). “Xerros Isola”, perteneciente al álbum *Xerros. Vol. 3*. Noton. <https://www.youtube.com/watch?v=JfKczFq63BE>
- Noto, Alva, Martin L. Gore y William Basinski (2022). “Subterraneans”, perteneciente al álbum *Subterraneans*. Noton. <https://www.youtube.com/watch?v=SJav4zUazFs>
- Petterson, Allan (1968-1969). *Octava sinfonía*. Norrköping Symphony Orchestra. Leif Segerstam, director. <https://www.youtube.com/watch?v=zEnKqPAV3MY>
- Schumann, Robert (1841). *Cuarteto con piano*, op. 47. Juilliard String Quartet. Glenn Gould, piano. Tercer movimiento - *Andante cantabile*. <https://www.youtube.com/watch?v=7MMTjQi5fGQ>
- Schumann, Robert (1853). *Gesänge der Frühe*, op. 133. Anatol Ugorski, piano. <https://www.youtube.com/watch?v=cosVeckUDOA>
- Thorvaldsdóttir, Anna (2011). *Scape*, recogida en el álbum *Aequa* (2018). Cory Smithe, piano. Naxos. https://www.youtube.com/watch?v=CxUJk_woANw&list=OLAK5uy_kPXshKtAkk2Oxyl1c3ziUVQHEDjj_Ziek&index=2
- Thorvaldsdóttir, Anna (2021). *Catamorphosis*. NDR Elbphilharmonie Orchester. Alan Gilbert, director. <https://www.youtube.com/watch?v=37uLuacX7Jg>

- Watkins, Huw (2019). *The Moon*. BBC National Orchestra of Wales, BBC National Chorus of Wales y Philharmonia Chorus. Tadaaki Otaka, director. <https://www.youtube.com/watch?v=sodpw9TjbnE&t=321s>
- Winbeck, Heinz (1985/186). *Segunda sinfonía*. ORF Vienna Radio Symphony Orchestra. Dennis Russell Davies, director. Tercer movimiento - *Sospeso, come in ipnosi*. <https://www.youtube.com/watch?v=gs-sWUBu5iE>
- Zimmermann, Bernd Alois (1968). *Photoptosis*. WDR Sinfonieorchester. Jukka-Pekka Saraste, director. <https://www.youtube.com/watch?v=F44CCFvnkDY>
- Zimmermann, Bernd Alois (1970). *Stille und Umkehr*. Radio-Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks. Hans Zender, director. <https://www.youtube.com/watch?v=MHy1I9T1RSU>