

Manfred

DEL 14 AL 17 DE FEBRERO DE 2018

MELODRAMAS (3)



MANFRED

Poema dramático con música de
Robert Schumann

sobre texto de
Lord Byron



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

FEBRERO DE 2018



El sufrimiento del personaje creado por Lord Byron, arquetipo del Romanticismo, despertó el interés de numerosos autores, desde Goethe a Nietzsche, pasando por Chaikovski. Robert Schumann, profundamente interesado por las conexiones entre música y literatura, concibió un melodrama a partir de la traducción alemana del poema. La obra fue estrenada en 1852 gracias a Franz Liszt, tras un proceso que refleja el epistolario reproducido en este programa de mano. La creación de Schumann hizo germinar en el húngaro un sincero interés por el género, como prueban sus cuatro melodramas, interpretados en 2016 en la primera edición del formato Melodramas de la Fundación Juan March. Aunque *Manfred* se estrenó en versión orquestal, la versión pianística fue la primera publicada y la que, sin duda, circuló con mayor profusión a lo largo del siglo XIX. Esta será la que se interprete en esta ocasión, con una plantilla que incluye cinco actores, cuatro cantantes, un coro de voces graves y un corno inglés, además del piano.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

ÍNDICE

Ficha artística

6

Manfred: una cronología

10

De *Manfred* a *Manfred*
por Juan Barja y Patxi Lanceros

14

Los Schumann y Liszt:
epistolario en torno a *Manfred*

30

Reacciones literarias: Valera y Nietzsche

46

Biografías

52

MANFRED

Poema dramático con música de **Robert Schumann**
sobre texto de **Lord Byron**



Dirección artística
Ignacio García

Dirección musical y piano
Laurence Verna



REPARTO

Manfred **Pedro Casablanc**, *actor*

Espíritu 1 **Marina Pardo**, *mezzosoprano*

Espíritu 2 **Paloma Friedhoff**, *soprano*

Espíritu 3 **Ivo Stánchev**, *bajo*

Espíritu 4 **Francisco Corujo**, *tenor*

Un cazador **Chema de Miguel**, *actor*

El Hada de los Alpes / Astarté / Némesis **Mamen Camacho**, *actriz*

Arimán / Espíritu del Mal **Chema León**, *actor*

El Abad de Saint Maurice **Emilio Gavira**, *actor*

Coro de Voces Graves de Madrid

Juan Pablo de Juan, *director*

Álvaro Vega, *cornu inglés*

EQUIPO TÉCNICO

Técnicos de iluminación **Fer Lázaro y José Miguel Hueso**

Técnico de sonido **Ángel Colomé**

Realización de vídeo **Mario Domínguez**

Tratamiento de imágenes **Patricia Pérez**

Asistente técnico **Estéfano Mario Cerami**

Duración

60 minutos



Funciones

14 de febrero, 19:30 h

16 de febrero, 19 h

17 de febrero, 12 h

*La función del día 14 se transmite en directo por Radio Clásica de RNE,
y en vídeo a través de www.march.es/directo.*

La función del día 17 se retransmite en diferido por Catalunya Música



Estreno

Leipzig, 14 de marzo de 1852.

Primera edición publicada en Leipzig por Breitkopf und Härtel, 1853



El texto de esta producción es una adaptación basada en: Lord Byron, *Manfredo*.
Edición bilingüe de Enrique López Castellón (Madrid, Abada, 2002),
excepto las partes cantadas, que han sido traducidas por Rafael Banús.



Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes*. Óleo sobre tela.
Kunsthalle Museum de Hamburgo.

MANFRED: UNA CRONOLOGÍA

1816-17

Lord Byron (1788-1824) escribe *Manfred: dramatic poem* entre Suiza, Venecia y Roma. Lo subtítulo “poema dramático” porque no lo consideraba una obra tanto para ser representada como para ser leída y meditada.

1819

Amédée Pichot y Eusèbe de Salle publican la traducción de *Manfred* al francés, dentro de las obras completas de Byron en diez volúmenes (1819-1821). Por su parte, el escritor Silvio Pellico, quien trabó relación con el propio Byron durante su paso por Italia, publicó ese mismo año su traducción al italiano con el título de *Manfredo*.

1839

Karl Adolf Suckow traduce *Manfred* al alemán. Esta es la versión que años después tomaría Robert Schumann para su composición.

1848-49

Schumann compone *Manfred*, con algunas supresiones y adaptaciones del texto original. En ese momento, él y Clara viven en Dresde, ciudad que abandonaron durante un tiempo para escapar a la violencia de la Revolución de 1848.

1852

El 14 de marzo Franz Liszt estrena el melodrama de Schumann en la Gewandhaus de Leipzig. Como muestran las cartas que se reproducen en este programa, Liszt estaba al tanto del proceso creativo de Schumann y colaboró con él para culminar la obra, cuyos ensayos comenzaron a finales de 1851. Inspirado por esta experiencia, Liszt se interesó por el género del melodrama y compuso *Lenore* (1857-1858), *El monje afligido* (1860), *El amor del poeta muerto* (1874) y *El cantor ciego* (1875-1877) (todos interpretados en la primera edición de este formato de Melodramas).

1861

Aparece la primera traducción al castellano: *Manfredo, poema dramático de Lord Byron. Traducido en verso directamente del inglés al castellano por D. José Alcalá Galiano y Fernández de las Peñas* (Madrid, A. Vicente, 1861). Ese mismo año, el escritor Juan Valera escribe una positiva crítica (parcialmente reproducida en estas notas al programa) en la que reconoce el mérito del traductor y presenta a Byron como una de las cumbres de la literatura romántica, mal ponderada en España.

1861-62

Friedrich Nietzsche escribe *Sobre los poemas dramáticos de Byron* (parcialmente reproducido en este programa), en el que, entre otros, comenta *Manfred*. En 1872, como respuesta al *Manfred* de Schumann, compone *Manfred – Meditation*, para dos pianos, que termina convirtiendo en un homenaje a Wagner.

1885

Inspirado por el texto de Lord Byron, Piotr Ilich Chaikovski compone la *Sinfonía Manfred Op. 58*. Antes que él, Mili Baláki-rev había explorado la posibilidad de crear un poema sinfónico sobre este argumento, pero no había culminado su empresa. Un encuentro entre los dos compositores, antes enfrentados, impulsa a Chaikovski a crear esta obra. Otros compositores se han inspirado igualmente en este poema dramático: Carl Reinecke, Xavier Montsalvatge, Luís de Freitas Branco.

1908

La Asociación Musical de Barcelona, en su temporada de Cua-resma, interpreta una versión del *Manfred* de Schumann en una traducción al catalán firmada por G. B.

1978

Se representa *Manfred* en el Teatro alla Scala de Milán, a partir de la traducción italiana de Carmelo Bene, también responsable del papel principal y de la dirección. Este montaje fue adaptado para radio (*Manfred; da Byron – Robert Schumann*, 1979) y televisión (*Manfred, versione per concerto in forma di oratorio*, 1979).

1987

Entre el 13 y el 15 de marzo, la Orquesta y Coro Nacionales de España, dirigidos por Jesús López Cobos y con José Luis Gómez en el papel principal, interpretan *Manfred*, en versión castellana de Federico Nieva sobre la traducción de Rafael Banús.

1989

Se publica *Poetas románticos ingleses: Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley y Keats*, edición bilingüe de José María Valverde y Leopoldo Panero (Madrid, Austral, 1989), una antología de poemas que contiene una traducción de *Manfred* en versos alejandrinos.

2012

Se publica *Manfredo*, edición bilingüe de Enrique López Castellón en versos endecasílabos (Madrid, Abada, 2012). Esta traducción es tomada como punto de partida para esta producción.

DE MANFRED A MANFRED

Juan Barja y Patxi Lanceros

We are fools of time and terror.
Lord Byron

Una vida, un texto. Byron..., ¿Goethe?

Es bastante común el insistir en las relaciones existentes –o quizá más bien similitudes, lo que marca ante todo diferencias– entre el *Manfred* de Byron y el *Fausto* de Goethe. Esta insistencia tiene –o se cree tiene– como base una vieja leyenda medieval: la del (ya) viejo pacto con el diablo, venta de un alma a cambio de un triunfo (¿de un poder, de un conocimiento?). Junto a ello, un segundo comentario, de 1818, en el cual Goethe dice a Eckermann: “Byron es el único gran poeta que existe en este tiempo”.

A lo segundo podemos oponer, y hay razones textuales para ello que no cabrían en estas breves notas, que en *ese* tiempo no está Goethe², porque él se concibe y se proyecta fuera del tiempo y para todo el tiempo. Byron sería entonces, en la poesía y en la vida, el paradigma del “Romanticismo”, mientras Goethe sería, más allá de lo “clásico”, lo eterno, en la vida y en la poesía: Byron es el espíritu del tiempo, como Goethe de la eternidad. El contenido de esa oposición, y de las formas de esa oposición, entre (el) tiempo y (la) eternidad (eternidad “mundana” en todo caso), o mejor, los de esa exposición de la eternidad al (y en el) tiempo como del tiempo a (y en) la eternidad, ha de quedar aquí solo apuntado. Pero una primera anotación provisional y aún solo tentativa quizá aclare lo “oscuro”

1. De esa venta, o ese pacto, hay en la poesía castellana un primitivo texto apasionante: el famoso “Milagro de Teófilo” (nº XXIV de la serie) en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo.

2. Goethe: “Llamo clásico a lo sano y a lo romántico lo enfermo”. Cf. en Johann Peter Eckermann, *Conversaciones con Goethe* (anotación del 2 de abril de 1829): *in-firmitas* esencial de lo romántico, de la que lo clásico tal vez sea, más que cura, con-solidación y, por ello, también desplazamiento, o ubicación en un nuevo emplazamiento. Ver a este respecto, sobre los conceptos debatidos, Félix Duque, “La intemperividad de lo clásico”, *Matador*, número T (2017), pp. 76-78.

de esos términos –siempre tan empañados por los tópicos, por lo que (se cree que) se sabe–: Manfred³, *alter ego* byroniano, sufre las consecuencias de un incesto tras tener relaciones con su hermana –o quizá, más bien, consigo mismo, pues nos la describe igual a él⁴; su ideal narcisista *es de su tiempo*–. Fausto –el *alter ego* para Goethe– *viaja fuera del tiempo* y llega a Esparta para engendrar un hijo con Helena, que regresa de Troya⁵. La historia que Byron nos propone, localmente doméstica, es temporalmente coetánea. La historia de Goethe –es decir, la de Fausto– es otra historia, manteniéndose, “dentro de la Historia”, deslocalizada e intemporal.

Regresando a lo dicho en primer término, no hay marco que encuadre ambas historias. Fausto *conoce*, y obra en consecuencia; ciertamente es un sabio y se encuentra, gracias a su pacto (con el diablo), colmado de poderes. Es un hombre de acción, deseoso siempre de *un vivir infinito y efectivo*. Manfred dice repetidamente, de manera más bien presuntuosa, que ha conocido ya todas las ciencias y que todas lo han decepcionado

3. El título de la obra y el nombre del protagonista han sido traducidos como “Manfredo” al castellano, tanto en la versión histórica de José Alcalá Galiano (Madrid, A. Vicente, 1861), como en la más reciente edición bilingüe de Enrique López Castellón. Frente a esta tradición, en esta producción se ha decidido utilizar el nombre “Manfred” tanto para el nombre del protagonista como para el título de la obra, decisión que se mantiene en este texto.

4. “Es igual a mí en todo...”, Lord Byron, *Manfredo*. Ed. bilingüe de Enrique López Castellón, Madrid, Abada, 2012, acto II, escena 2, versos 106-117. En la vida de Byron, por su parte, el poeta había mantenido, de manera efectiva, una relación con su hermanastra.

5. Johann Wolfgang Goethe, *Fausto*. Ed. bilingüe de Helena Cortés, Madrid, Abada, 2010. Sin embargo, hay que señalar que ese hijo, Euforión, que va a extinguirse de inmediato igual que un meteoro, es el homenaje que hace a Byron, muerto tempranamente en Misolonghi. El homenaje viene, de ese modo, a ratificar lo que es la marca temporal de Byron frente a Goethe (como, también, frente a Goethe/Fausto), siempre extemporáneo o intempestivo. Por lo demás, no es el único viaje en el que Fausto (¿Goethe?) horada el tiempo: es decir, lo que fuera el “tiempo propio”, si es que a ese respecto se pudiera hablar de propiedad.

(la filosofía sobre todo), pero solo sabemos que él lo dice; nada sabemos de su actividad (si realmente ha tenido alguna), sino de su *retiro solitario*, su desesperación y *ansias de muerte*.

Se diría, en efecto, que en Manfred hay un gesto infantil siempre obstinado (o un hastío senil y pertinaz) resuelto en un rechazo permanente, nunca *pro-positivo*: improductivo. Otra es la actitud y muchas otras las aptitudes que posee Fausto, que se van condensando en un afán inmoderado y poco matizado (estimulado por su movimiento), y se van resolviendo, caso a caso, en el discurrir de sus acciones (y sin duda también de sus impulsos), entre el cansancio y la decepción.

Pero, además, el “héroe” byroniano ni ha hecho ni haría ningún pacto con ningún ser maligno o infernal (cree ser superior a todos ellos y que, incluso, podría dominarlos⁶), sino que, concitando a unos “espíritus” que, en principio, no son nada “diabólicos” (manifestación mera del nombre, el modelo o la idea de las fuerzas más elementales: “la tierra, el aire, el mar y las montañas, / y la noche y los vientos / y la estrella fatal de su destino”⁷), como un brujo de cuento, los rechaza –tal como rechaza con orgullo en la escena final, sin pacto alguno, al maligno demonio que lo acosa–. Lo que pretende es ver aquel espíritu de la hermana perdida (eso “igual” a lo cual él ha matado⁸)... Lo que Manfred desea –¿lo que Byron desea?– es *ver su muerte*.

Las diferencias –esas y otras muchas– de ambos poemas son inconciliables y, sin embargo, Goethe habría dicho: “Byron es...”. Muy pocos años antes, William Blake había adivinado: “la eternidad está enamorada de las obras del tiempo”⁹.

6. Lord Byron, *Manfredo*, ed. cit., acto II, escena 4, versos 34-49 y acto III, escena 4, versos 82-141.

7. *Manfredo*, acto I, escena 1, verso 132.

8. *Manfredo*, acto II, escena 2, versos 118-122.

9. William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*, Londres, 1793. Blake apuntaba en una fecunda dirección respecto a ese enigmático, y sin duda



Thomas Phillips, *Lord Byron en traje de albanés* (1835). National Portrait Gallery, Londres (versión reducida de un original de 1813 conservado en la Embajada británica en Atenas).

De un poema a una música. Byron..., Schumann

Cuando Schumann emprende, en 1848, su nuevo trabajo sobre *Manfred* (estrenado en 1852) ya tiene un camino recorrido en la forma específica de lo que es el moderno melodrama (un “poema dramático con música”, como lo califica el propio Schumann), una forma intermedia –pero no una forma mediadora– entre la ópera y el oratorio, composición dramática que opone (*contra-pone*) música y palabra, recitado (no recitativo ni recitativo acompañado) de fragmentos rítmicos, poéticos, canto a solo y pasajes para dos o más voces, todo lo cual viene precedido, en el caso que ahora nos ocupa, por una obertura instrumental. Y es precisamente ese carácter siempre *contra-dictorio* y fragmentario –las *Escenas de Fausto*, elaboradas de 1849 a 1853, son, en el mismo aspecto, una cumbre hasta hoy inigualada– lo que constituye su grandeza y, desde luego, su modernidad¹⁰.

Hemos dicho *su Manfred* y, en efecto, frente a la fidelidad con que trabaja los fragmentos goetheanos (como citas, pero citas exactas), con la obra de Byron –y empleando la excelente traducción en verso hecha por Karl Adolf Suckow en 1839– Schumann crea *una obra* en sí misma *completa*, aunque sacrificando para ello ciertas partes, y aspectos esenciales, de la obra de Byron. El objetivo es claro, crear *una obra dramática* que se centre tan solo en *una acción*: la *conciencia de culpa* de su héroe que se mueve oscilante entre dos polos –pero dos que son constitutivos y que

fatal, *re-querimiento* entre (el) tiempo y (la) eternidad, lo que dibuja un campo bipolar de atracción-repulsión inagotable.

10. Una modernidad que, frente a otros –por ejemplo frente a Wagner–, se nos muestra en la propia selección de los textos que emplea en la mayor parte de sus obras (incluidos sus *Lieder*), casi siempre leídos, atendidos, entre lo mejor de su presente que contiene, en su seno, su futuro (para “construir la ópera alemana”, escribe Schumann en 1842): interpretar/construir su tiempo desde los textos de sus contemporáneos.

activan un único campo–, *recuperar a la amada muerta y buscar la muerte* (cuanto antes: un suicidio fallido o, finalmente, una muerte querida y “natural”). Se sacrifica, entonces, más de un tercio del poema original (tanto escenas –alguna por entero– como personajes secundarios¹¹), pero se sacrifica sobre todo cuanto de “poema metafísico” existía en el texto byroniano¹², como las abundantes referencias al concepto de *tiempo*¹³, el *mundo* contemplado como *infierno*¹⁴, las referencias bíblicas (al Génesis, en especial al *árbol de la vida* y a su “contrario”, el *árbol de la ciencia*¹⁵, ambos en mitad del Paraíso), las huellas del *debate religioso*–

11. Es el caso de los dos criados, pero también el de la reducción de los siete espíritus a cuatro, operación que va a simplificar ya no solo la trama, sino los personajes y las voces, con lo que estas ganan protagonismo, multiplicando así su dimensión.

12. Una pretensión, la de ese texto, que, aun siendo evidente, visto el resultado es excesiva. Ciertamente se aprecia una excepción: todo el texto se encuentra recorrido por la angustia que encierra una *pregunta* –y una escucha, una espera–; que *alguien* hable, que *algo* se responda, que *alguno* diga la palabra que, finalmente, habría que *decir* –o que, más bien, habría de decirse–. La abundancia de términos –veinticinco reclamos sin respuesta– en que se cifra tal requerimiento viene a constituir un *leitmotiv* o, digamos también, un *ostinato*, que recorre la acción en su conjunto, una *llamada* irrenunciable. Con la radical operación que, adelgazando el texto byroniano, amplifica el valor de esa *pregunta*, crea Robert Schumann –en un momento crítico (histórico) de la modernidad– un final –y tal vez por ello mismo una remoción de (los) principios– que aún espera su esclarecimiento, un auténtico drama como “drama de (la) vocación”, o de una constante *pro-vocación* carente de respuesta, quizá ya no posible en las actuales condiciones. En la ansiedad del protagonista –o quizá de los tres protagonistas: Lord Byron, Manfred, Schumann– queda inscrita la cifra de la obra –y, con ella, también, nuestra ansiedad–.

13. Citaremos por acto, escena y verso: I, 1, 24, 150-151; II, 1, 51; II, 2, 90-91; III, 1, 138-140; III, 4, 20, 35 y 129-132.

14. I, 1, 46, 251; III, 1, 73.

15. I, 1, 12: “The Tree of knowledge is not that of Life” [El árbol del conocimiento no es el de la vida] (la referencia es a Génesis 2, versículos 9 y 17), lo que después, en II, 4, 61, viene a modularse cuando dice: “knowledge is not happiness” [el conocimiento no es la felicidad]. Señalamos las citas suprimidas por relacionarlas con aquella sentencia mefistofélica, goetheana: “Gris es [...] toda teoría, verde el árbol dorado de la vida”. *Fausto*, ed. cit., vv. 2038-2039.

*so*¹⁶, la *condición mortal* de los humanos¹⁷ o el *pensamiento* como abismo¹⁸, y se procede a eliminar *referencias históricas* concretas (de los hechos de la Revolución a la instauración napoleónica¹⁹).

Pero nada en todo ello es gratuito. Cuando Schumann compone el melodrama –musical y textualmente– ha llegado del todo a su final la época “heroica” de la burguesía (1789, 1830, 1848)²⁰, y se va a producir en toda Europa –bajo los nuevos grupos (y las antiguas clases) dirigentes–, en las capas burguesas y en los artistas e intelectuales que a dichas capas pertenecen, la *retirada a la intimidad*. Perdido en el interior de la nación –de su concepto abstracto y general– lo que fuera un sujeto colectivo, no hay lugar (de momento) para la “Libertad” que invoca Byron²¹. Son treinta y cinco los años que separan un *Manfred* de otro, y unos años que han dado lugar, y que han dado tiempo, a varios tipos de inflexión (política y estética) y decepción (revolucionaria); tal como no hay ya lugar tampoco para las osadas reflexiones de la época –crucial– del Idealismo, es decir, la gran era de la crítica²². Por entonces se imponen, junto al catecismo positivo, el valor (de la bolsa; todavía hoy la bolsa suena cuando algunos reclaman “los valores”) y el progreso triunfal (de los negocios); una constelación, o nebulosa, que mereció, bien justamente, el apodo de “filisteísmo”.

16. III, 1, 50-87; III, 4, 48-53, 92-98 y 145.

17. I, 2, 40; II, 3, 48; III, 4, 112.

18. II, 2, 145; III, 4, 129-132.

19. II, 3, 62-71.

20. La operación cumplida (por *lo* que ejerce el mando) en esos tiempos: remitir al pasado el “heroísmo” –que ahora queda excluido y desterrado de lo que entonces fuera lo presente– recuperando y hasta rehaciendo, en muy buena medida, con el recurso al mito fundador, las su(per)puestas “historias nacionales”, en el cumplido intento de producir un “cierre” de la historia. (Una vez más, ahí, la oposición, radical y cargada de futuro, del intento de Schumann frente a Wagner).

21. Cf. nota 19.

22. Obra capital a este respecto: Félix Duque, *Historia de la filosofía moderna. La era de la crítica*, Madrid, Akal, 1998.



Caspar David Friedrich, *Paisaje de invierno con iglesia* (1811),
Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund.

Pero no hay duda alguna, sin embargo, de la autenticidad de Robert Schumann. Él, el David de las *Davidsbündlertänze*²³, no aceptó ser nunca –y sin duda no fue– un filisteo. Ahora la libertad, la del sujeto individual e independiente (aunque deba pagarlo con la vida), la del artista (revolucionario) es la empresa que tiene que afrontarse –por más que ese sujeto, en su aislamiento (personal y político), quede sujeto a su debilidad, que parece (ya) ser constitutiva–. El suicidio (frustrado) y la muerte (en la escena) de Manfred prefiguran la real muerte de Schumann o, mejor, sus dos muertes: la de su intimidad, en la locura; la de su vida, a la que quiso poner fin.

La música y el poema... schumanniano

Reducir el poema, concentrarlo e incrementar su dinámica (como aparato escénico logrado²⁴) en el terreno propio de una erótica –de una historia concreta y personal– cuyo centro va a ser “amor-y-muerte”. Hacer suyo ese texto, y de ese modo, fue

23. Esa obra temprana para piano (opus 6 del catálogo de Schumann, compuesta en 1837), que se constituye en manifiesto –manifiesto artístico y social– contra el filisteísmo de su época.

24. Pero también como *psicodrama*: la obra, *condensada* de ese modo, puede fácilmente ser leída como los en-sueños y terrores de un personaje alucinado. Los “espíritus” –de potencia nula: su poder es tan solo “aparecerse” (tal como la amada se aparece para esfumarse casi de inmediato; de alguna manera, ¿como el “doble” o el “yo” narcisista del “vidente”?)– pueden percibirse como siendo manifestaciones interiores del espíritu mismo de Manfred. Solo quedan entonces otros dos personajes “verdaderos” (rechazados por el protagonista): el cazador (un “viejo campesino”, como el propio Manfred va a llamarlo –II, 1, 63–, que comparece en medio del “sonido de plácidas esquilas / de un rebaño nómada que pasa” –I, 2, 51–, lo que musicalmente se traduce en la delicada melodía de un solo de corno), y el abad (a su modo, otro “pastor”), dos figuras paternas –dos “ancianos”– que (¿por ello?) no pueden impedir que se cumpla su destino. Procediendo a leerlo de este modo el melodrama se hace *monodram* –¿un genial adelanto psicológico, o más bien ya psicótico, de algo como la *Erwartung* schönbergiana?–.

correr el mayor riesgo posible, siendo, además, un gesto repetido: el *Réquiem para Mignon* en primer término; las *Escenas de Fausto* en el segundo, en cuya “escena en la catedral” Margarita es tentada por el diablo –provocando para ello, “moralmente” (vieja astucia diabólica), todos los prejuicios y terrores de su conciencia culpable– para conseguir que se *suicide* mientras que suena el *réquiem* por su madre –muerta de algún modo por su causa–; y el *réquiem* que, casi *sotto voce*, se oye en *Manfred* (tenue, en su final)²⁵ mientras el héroe ya está agonizando²⁶. Es esta una música que –resulta preciso señalarlo– no procede del texto byroniano: en efecto, ahí no existe ningún réquiem, siendo por lo tanto *una invención*, pero no una, *la única*, que ha agregado Schumann al poema (todo el resto habían sido supresiones).

Pero, para alcanzar a ese final –cuya efectiva reconciliación/salvación (musical y literaria: y espiritual en todo caso) nos parece más que dudosa²⁷–, es preciso mostrar su desarrollo, fragmentado en dramáticas escenas y en episodios musicales que le dan a la historia su(s) sentido(s). Y, ahí, la estructura tripartita. *Recitativos* del protagonista dialogando con otros personajes, algo que se escucha, casi siempre, sin acompañamiento musical con tres excepciones esenciales. En primer lugar, la escucha (en la versión orquestal) del corno de los Alpes

25. Todavía, y por los mismos años, se dan otros dos réquiems –aunque no en el campo escénico– dentro del catálogo de Schumann: el final del Op. 90 –cerrando la música compuesta para seis poemas de Lenau– y el gran *Réquiem en Re bemol mayor* que compone en el 1852 –Op. 148 del catálogo–.

26. El temblor de tierra que se *escucha* en el melodrama y el poema –III, 4, 148–, junto a alguna otra referencia al final inmediato de *Manfred* –III, 4, 81 y 87, como toda la escena en que se incluyen [la *disputa del alma* del que muere entre ángeles buenos y malignos es un viejo tema medieval (lo hemos visto en Berceo, nota 1) que ha llegado casi a nuestros días]– traen reminiscencias literarias del *finale* (dramático, operístico) que es común a todos los *Don Juan* desde el inicio, en Tirso, hasta Molière, desde Da Ponte y Mozart hasta Byron (y la lista podría prolongarse).

27. III, 4, 152-153 (son los versos que cierran ambos *Manfred*).

que precede a la escena del suicidio, como veremos a continuación. En segundo lugar, la aparición del tema de Astarté, el fantasma de la amada muerta, que se mantiene incluso suspendido, todavía un momento, sobre un Manfred desolado tras producirse su desaparición (es este un gesto significativo, que prolonga así, musicalmente, el encuentro amoroso como centro dramático absoluto, que logra individualizar y potenciar la fantasmal figura de la amada –conforme a su arcaico, augusto, nombre: Astarté, Ianna, Istar...–; y eso aun siendo, o por ser precisamente, intensificación de la tormenta interna a una con(s)ciencia desgarrada; figura, en cambio, muy desdibujada, e incluso anodina, en el cuerpo del texto byroniano). Y, por último, el réquiem que ya hemos mencionado, donde se escucha el diálogo dramático sobre un par de estrofas del *Dies Irae*, que resultan tan evanescentes como lo está ya el propio moribundo²⁸. *Canto (estrófico)* individual de los cuatro elementos: aire-contralto, mar-soprano, tierra-bajo y tenor-fuego, que luego alternan sus intervenciones tanto en las arias como en los recitados agrupando normalmente dos voces y que, en ciertos momentos de la acción, cantan al unísono en cuarteto. Y *estructuras corales y orquestales* en algunos momentos culminantes del enfrentamiento con el héroe –es el caso de la aparición de Arimán junto a todos sus espíritus, que sigue una dinámica de *marcha*, con un fuerte carácter de amenaza, subrayado (en la versión orquestal) por la percusión, la progresión intensa de su ritmo y el *forte* del coro y de la orquesta–. Son por lo tanto tres procedimientos compositivos bien diferenciados que alternativamente fundamentan la compleja dialéctica dramática.

Tras de lo cual debemos, brevemente, regresar hasta uno de los “centros” o de los momentos que construyen una escena sutil y culminante (junto a la escena de Astarté y el final que ya hemos

28. La relación entre música y palabra aparece en todas estas partes como invertida: las melodías, tenues, en el fondo, y la palabra, en cambio, en primer término (como palabra, nunca como canto; solamente, en contadas ocasiones, un movimiento rítmico parece ir punteando las palabras), como anteponiendo una armonía –o un *pseudocontinuo*– literal.

comentado): frente al abismo abierto ante Manfred cuando ya ha decidido suicidarse²⁹ se oye “un aire sencillo y natural” (el sonido del corno de los Alpes, emanación ingenua, originaria –en el poema se indica “patriarcal”³⁰– de la naturaleza de ese espacio³¹), “vivo y dulce soplo de armonía” de un “sonido cuyo eco”, que “quisiera absorber”, va a detenerlo (antes de que lo sujete el cazador). Justo en ese *momento pastoral* advertimos del modo más intenso la agudeza del arte schumanniano para hacer que resuenen las palabras construyendo la música con ellas a partir de su propia enunciación: *com-poniendo* sonido *con* sentido.

Y un sentido que se abre, lo diremos para terminar, en la larga *obertura* del inicio. Tras los tres acordes sincopados que entona al unísono la orquesta en la tonalidad fundamental³² (“llamada” de lejana semejanza con gestos de la música “masónica”, pero también con signos del “destino”), la composición se desarrolla adoptando la forma de sonata empleando tres temas: el primero es la lenta exposición de un motivo cromático (correspondiente al tema de Astarté, es decir, del amor perdido –el amor prohibido–, y de la muerte); el segundo, violento y animado, que se va a convertir en dominante al desarrollarse la obertura, es el tema del héroe rebelde (contra la vida y contra su destino); y el tercero, que se halla emparentado con

29. Regresando aquí a las supresiones, se revela esencial la reducción a un total de 54 versos de los 125 originales (de la escena segunda, acto primero), conservando además, junto a los elementos descriptivos, lo que hace al discurso musical. Un suicidio, en la escena, no se puede mostrar, como en el texto, suspendido de un largo discurso. Las disertaciones del poema han pasado a la acción del melodrama.

30. I, 2, 49.

31. Es el espacio abierto, libre y luminoso, natural (el que luego permite, junto a las aguas de una catarata, el encuentro benéfico del héroe con el espíritu, el hada, de los Alpes) en violento contraste con el enclaustramiento de Manfred en el interior de su castillo (donde se manifiesta lo inquietante) o la noche cerrada (en la que Arimán se le aparece). La(s) simbología(s) del espacio se expresa(n), así, musicalmente.

32. La obra está compuesta en *Mi menor*, tonalidad normalmente asociada con elementos fúnebres, sombríos.

el primero, vuelve al cromatismo (y a las “figuraciones” de la amada), presentándonos una melodía de carácter lírico, elegíaco, que comienza entonada por las flautas. Tras lo cual un amplio desarrollo –precedido de nuevo por tres fuertes, sostenidos, acordes de trompeta– va a mostrarnos la inquieta recurrencia (y la concurrencia) de motivos que hemos podido ver anteriormente –o incluso leer– como en espejo, pues los tres temas –número que, desde los acordes iniciales y los tres que abren luego el desarrollo, aparece ligado a la estructura–, en su forma más simplificada, es decir, tras su presentación, pueden verse en la forma a-b-a’, confirmando con ello el núcleo mismo de esta obra de Schumann en su concepción fundamental: Astarté-Manfred-Astarté³³; núcleo que, como ya se ha sugerido, constituye una rigurosa y (casi) absoluta innovación, y que, en cambio, aparece evanescente en lo que es el poema byroniano. Lo hemos señalado sobre el texto y en la escena dramática compuesta sobre la misma *con-figuración*, como ahora se escucha en la obertura. Su secreto no es sino “amor-y-muerte” (en donde la “y” copulativa “tacha” la figura del sujeto). Queda cerrado el ciclo y, tras su cierre, –una muerte anunciada, lo hemos visto– la función (¿por fin?) puede comenzar...

Coda

La reflexión propuesta en este texto –que entreteje los textos anteriores– va de *Manfred* a *Manfred*, un peligroso juego de la oca con las casillas del pozo y de la muerte por extremos: “’tis

33. La estructura se da con variantes –de menor jerarquía desde luego–, a lo largo del texto, en cada una de sus oposiciones, convertidas en tríadas por el centro ocupado por Manfred. A excepción del cuarteto conformado por los elementos, personajes de orden subalterno que funcionan casi como un coro –eco de unos poderes superiores–, podemos señalar otros tres grupos: Hada de los Alpes-Manfred-Arimán, Cazador-Manfred-Abad, Abad-Manfred-Arimán, donde los personajes secundarios, de carácter benéfico o maléfico, se contraponen o se complementan en la lucha *por* el protagonista.

not so difficult to die”³⁴. Byron y Robert Schumann por igual, cada uno a su modo, han sabido cantarlo y afrontarlo, en sus obras tal como en sus vidas. Y, sin embargo, cabe sospechar que *la co-incidencia* no se debe a ningún “espíritu del tiempo”. Hay aún más espíritus, acaso de una, aún siempre (in)cierta, eternidad. Preguntamos entonces al poeta: en el peligro, ¿crece lo que salva?³⁵

34. El verso, entero, dice lo siguiente: “Old man! ’tis not so difficult to die” [Anciano, morir no es tan difícil], Lord Byron, *Manfred*, III, 4, 151. ¿Puede encubrirse un nombre –un nombre propio, no un nombre meramente escénico–, y quizás el de un gran poeta, bajo esa interpelación?

35. “Wo aber Gefahr ist, wächst / das Rettende auch” [Donde el peligro, ahí crece / lo que salva], Friedrich Hölderlin, *Patmos*, vv. 3-4. En el caso de Hölderlin –el poeta de un tiempo de gigantes y gigante él mismo– la expresión es sin duda afirmativa.

LOS SCHUMANN Y LISZT: EPISTOLARIO EN TORNO A *MANFRED*

Luis Gago, traducción y notas



Bad Kreischa (junto a Dresde), 31 mayo 1849

Querido amigo¹:

[...]

Por lo demás, vivimos aquí –expulsados por la revolución– en una íntima tranquilidad y las ganas de trabajar, a pesar de que los grandes sucesos del mundo absorben nuestros pensamientos, crecen más que menguan. Todo el año pasado y en estos últimos meses he estado permanentemente muy ocupado; en los próximos meses hay demasiadas cosas a la vista, grandes y pequeñas. He terminado prácticamente una obra importante, una música para el *Manfred* de Byron, que he adaptado para una representación dramática, con obertura, entreactos y otras piezas musicales, para las que el texto ofrece amplias posibilidades. Antes de fin de año aparecerá también un álbum de canciones para la juventud, en el mismo estilo del álbum para piano.

Basta por el momento. Escribame también usted unas palabras sobre su vida y sobre lo que hace.

Mi mujer le envía saludos; nuestros hijos ya empiezan a mostrar un genuino amor por la música.

Muchos saludos de su devoto

R. Schumann

¿Dónde está Wagner?²

1. Las cartas de Robert y Clara Schumann están tomadas de Eva Weisweiler (ed.), *Clara und Robert Schumann, Briefwechsel* (3 vols.), Basilea y Fráncfort, Stroemfeld, 1984, 1987 y 2001. Las cartas de Franz Liszt están tomadas de La Mara [Ida Marie Lipsius] (ed.), *Franz Liszts Briefe*, 2 vols, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893.

2. Wagner, tras participar en las revueltas en Dresde, se había visto obligado a huir de la ciudad.



Weimar, 5 junio 1849

Muy querido amigo:

Ante todo, permítame repetirle algo que, después de mí, usted debería saber mejor que nadie desde hace mucho tiempo, a saber, que nadie le respeta y admira más sinceramente que mi humilde persona.

Cuando se presente la ocasión podríamos tener una amistosa discusión, por supuesto, sobre la importancia de una obra, de una persona, incluso de una ciudad³. Por el momento me alegra especialmente que su ópera [*Genoveva*] vaya a interpretarse pronto y le ruego encarecidamente que me lo haga saber con unos días de antelación, porque iré con toda seguridad a Leipzig con este motivo y allí podremos hablar también de representar después en Weimar esta misma ópera tan pronto como sea posible. Quizá tenga usted también tiempo entonces de hablarme sobre su *Faust*. Siento una gran curiosidad por esta composición, y su idea de dar a esta obra una mayor amplitud y duración me parece absolutamente adecuada. Un material grandioso suele requerir también una adaptación grandiosa. Aunque *La visión de Ezequiel* alcanza, con sus pequeñas *dimensiones*, el punto culminante de la grandeza, fue al fresco como pintó Rafael *La escuela de Atenas* y todas las *stanze* del Vaticano.

¡*Manfred* es maravilloso⁴, apasionantemente atractivo! No deje que nada le aparte de él; le refrescará para su *Faust*, y el arte alemán apuntará con orgullo a estos *gemelos*.

3. En un pasaje de la carta anterior, transcrita solo parcialmente, Schumann preguntaba a Liszt si sus *Escenas de Fausto* no le habían parecido “demasiado lipsienses” [*zu leipzigerisch*]. El origen último de esta referencia a la ciudad sajona es una discusión que tuvieron ambos compositores el 9 de junio de 1848 después de que Liszt se refiriera en términos desdeñosos tanto a Mendelssohn como a Leipzig.

4. Liszt conocía bien *Manfred* desde hacía años y en 1842 ya contempló la posibilidad de poner música a una escena del poema. La obra quedó incompleta.

Schuberth me ha enviado su *Álbum para la juventud*, que, como mínimo, me gusta mucho. Hemos tocado aquí varias veces su espléndido *Trío*, y de manera muy satisfactoria.

Wagner pasó varios días aquí y en Eisenach; espero recibir cualquier día noticias de él desde París, donde con casi toda seguridad verá cómo crecen brillantemente su reputación y su carrera.

¿No le apetecería por una vez a su querida esposa (transmítale, por favor, mis amistosos saludos) hacer una rural y romántica excursión al bosque de Turingia? Los alrededores son preciosos y me alegraría mucho volver a verla en Weimar. Aquí encontrarán un piano muy bueno y a un par de personas razonables que les aprecian con verdadera simpatía y admiración.

En cualquier caso, se presentará en Leipzig como *claqueur* su indefectiblemente devoto amigo

F. Liszt

Düsseldorf, 5 noviembre 1851



Querido amigo:

Ayer hemos ensayado la obertura de *Manfred*; con ello ha vuelto a despertarse mi antiguo amor por esta poesía. ¡Qué hermoso sería si pudiéramos presentar al público este poderoso testimonio de la más alta inspiración poética! Usted me dio esperanzas de que así podría ser; ¿ha vuelto a pensar sobre ello?

Que se trata de una obra representable lo doy por sentado; habría, sin embargo, algunas cuestiones que discutir con el

director de escena, como, por ejemplo, si los espíritus en la primera parte no deberían ser visibles tampoco para los ojos (tal y como yo pienso)⁵. El conjunto debería anunciarse al público no como ópera o *Singspiel* o melodrama, sino como “poema dramático con música”: sería algo absolutamente nuevo e inaudito. Lo principal seguiría siendo, sin embargo, que el personaje del propio Manfred lo encarnara un artista de relieve. Usted mismo habrá visto quizás en la partitura que la interpretación de la parte musical no requiere grandes esfuerzos.

Le ruego, querido amigo, que me comunique lo que piensa para, si me escribe que el *Manfred* podría acometerse ya este invierno, dar los últimos retoques a la obra. Mientras tanto le envío la adaptación del texto y también el libro de Suckow⁶, tanto para que le eche quizás otra ojeada como para que se lo deje al director de escena.

Seguimos recordando a menudo su última estancia aquí, a la señora princesa y a su amable hija, a las que le ruego haga llegar nuestros cariñosos saludos, y a usted le deseo que siga propagando una vida tan rica a su alrededor.

No se olvide tampoco de nosotros y alégrenos pronto con una palabra amistosa.

Su
devoto

R. Schumann

5. Richard Pohl cita la siguiente opinión de Schumann a este respecto, expresada en el curso de una conversación entre ambos: “Escénicamente, la representación de *Manfred* plantea diversas dificultades. Las apariciones de los espíritus resultan siempre demasiado materiales sobre el escenario. ¿Qué le parecería, por ejemplo, la aparición de los espíritus elementales?”

6. Karl Adolf Suckow (1802-1847), autor de la introducción y la traducción alemana del *Manfred* de Byron que utilizó Schumann, publicada en 1839.



Weimar, 1 diciembre 1851

Queridísimo amigo:

Como ya he comentado con el director de escena los principales aspectos para hacer posible una brillante representación de *Manfred* en Weimar, y ya hemos llegado a un acuerdo en todo, le ruego que, lo antes posible, me envíe bien su partitura original de esta obra, bien una copia de la misma. La representación se llevará a cabo probablemente a comienzos del próximo año, y me preocupa más ganar tiempo que perderlo.

El papel de Manfred se ha confiado al Sr. Detz, y Genast encarnará al abad. Para los decorados y la maquinaria tenemos ahora en el Sr. Händl a una persona competente y de gran talento. Envíeme cuanto antes su partitura y todo lo demás se hará con seguridad a su entera satisfacción y de la de todos.

Transmita todos mis mejores deseos a Clara y muchas gracias por el envío para mí tan preciado de la sinfonía

de parte de su sinceramente
devoto admirador y amigo

F. Liszt



Düsseldorf, 6 diciembre 1851

Querido amigo:

Muchas gracias por su carta, que me ha procurado una gran alegría. Sin embargo, ante la perspectiva de que pueda ofrecerse la representación que tan amablemente me ha prometido, me sobrevino un *ligero terror* ante la grandeza de la empresa: no puedo mentir; pero también sé que, echándome usted una mano, no se renunciará sin más a superar las grandes dificultades tras un primer intento que no resulte satisfactorio. Y por eso me alegro de que sea usted quien haya prometido su ayuda para dar vida a este poderoso poema de Lord Byron.

Antes de nada, quiero pedirle otra vez que me envíe mi texto y pueda tenerlo yo aquí unos días; hay algunas cosas que no están aún claras. Luego le mandaré de vuelta *de inmediato* el texto junto con la partitura.

Y ahora viene la pregunta: ¿le sería posible aplazar la representación hasta principios de *febrero*? Mi mujer me ha regalado una hijita [Eugenie] el 1 de diciembre. En cuanto se encuentre bien, y normalmente necesita varios meses para una total recuperación, querría venir conmigo a Weimar a la representación de *Manfred*, algo que le hace mucha ilusión. Por eso tengo mucho interés en que la representación se realice quizá un poco más tarde.

Me ha alegrado saber que ha interpretado en Weimar la obertura de *La novia de Messina*. Escríbame contándome si le ha gustado la obra. Es muy raro que los artistas emitan un juicio sobre tus obras, y lo que dicen los así llamados críticos especialistas, tanto en el elogio como en la crítica, es la mayoría de las veces tan pueril que no cabe otra cosa que reírse. Pero así ha sido siempre.



He leído el primer volumen del nuevo libro [*Ópera y drama*] de R. Wagner; es muy notable. Pero es extraño que no mencione *Fidelio*.

Por hoy ya nada más que los más amistosos saludos y los más cariñosos recuerdos a la señora princesa⁷.

R. Sch.



Düsseldorf, 25 diciembre 1851

Querido amigo:

Aquí va *Manfred* de vuelta. He revisado de nuevo tanto el texto como la música, también con la colaboración de Hildebrandt y Wolfgang Müller, y creo que ya puede probarse a llevarla a escena.

Las apariciones de los espíritus -estoy convencido de ello- deben ser todas ellas, por supuesto, representadas con personas. Tengo la intención de escribir más tarde al Sr. Genast sobre aspectos concretos de la puesta en escena.

De las piezas musicales le confío especialmente, querido amigo, la obertura; la considero, si es que puedo decirle algo así, uno de mis hijos más vigorosos y desearía que usted fuera de la misma opinión⁸.

7. Carolyne Elisabeth Fürstin zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg-Ludwigsburg (1819-1887), pareja de Franz desde 1848, cuando empezaron a vivir juntos en Weimar. Estaba casada y nunca pudieron contraer matrimonio (a pesar de tenerlo programado en Roma el 22 de octubre de 1861, día del quincuagésimo cumpleaños de Liszt) debido a los impedimentos esgrimidos por el Vaticano y por el zar de Rusia. Murió en Roma después de sobrevivir a Liszt solo unos meses. Las referencias a su hija (la única que tuvo) son a Marie Pauline Antoinette Fürstin zu Hohenlohe-Schillingsfürst (1837-1920).

8. El hecho de que Liszt dirigiera esta obertura en numerosas ocasiones como pieza suelta así parece confirmarlo.

Weimar, 8 junio 1852

En los pasajes melodramáticos en que la música acompaña a la voz, ¿no bastaría únicamente con el acompañamiento de la mitad de la cuerda? Todo esto lo comprobará usted mismo en los ensayos.

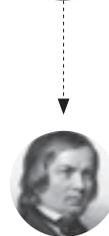
Lo principal sigue siendo siempre, por supuesto, la representación del papel de Manfred; y si usted puede contribuir de alguna manera a dejar claro al actor que lo represente en Weimar la importancia de su alto cometido le estaría muy agradecido.

Por lo demás, en nuestra casa todo parece ir de maravilla. Mi mujer vuelve a estar bien, como todos los niños. Damos las más sinceras gracias a la señora princesa por las amables líneas que nos ha escrito. Mi mujer quiere adjuntar a esta una carta suya.

Y otro amistoso saludo mío en este final del año, y ojalá que siga contando en lo sucesivo con su simpatía

Su devoto

R. Schumann



Queridísimo amigo:

Me es muy grato comunicarle que la primera interpretación de su *Manfred* será el próximo domingo, 13 de junio, y le invito amistosamente a asistir. Ojalá que en este momento del año sus obligaciones en Düsseldorf le permitan venir aquí unos días y viajar quizá con Clara, a la que ruego transmita mis amistosos saludos. No obstante, si viniera solo, le ruego que se aloje conmigo aquí en el Altenburg, donde podrá instalarse cómodamente y sentirse absolutamente como en casa. El último ensayo está previsto el viernes por la tarde; quizá le resulte posible asistir, lo que sería para mí, naturalmente, muy agradable. Sus amigos de Leipzig verán publicados los anuncios de este concierto en los periódicos e imagino que considerará una obligación dominical no privarnos de su presencia en esta interpretación.

Deseándole siempre de corazón el espíritu más alegre para su trabajo, buena salud y “todos los demás bienes que la acompañan”⁹, permanezco indefectiblemente

su sinceramente devoto

F Liszt

Düsseldorf, 10 febrero 1852

Querido amigo:

Tenga a bien comunicarme con un par de líneas cómo van las cosas con *Manfred* y si puede indicarme aproximadamente la semana o el día en que cree que va a celebrarse el concierto. Lo que mejor me iría es que fuera entre el 23 y el 27 de marzo. Más tarde, difícilmente podría desplazarme, porque me lo impedirían mis compromisos aquí, y lo sentiría mucho.

Hágame saber algo, por favor.

Su devoto

R. Schumann



9. Liszt cita la última frase de una carta del duque Carlos Augusto de Sajonia-Weimar a Friedrich Schiller fechada el 5 de febrero de 1805. Es improbable que Schumann conociera esta referencia.



Düsseldorf, 12 junio 1852

Queridísimo amigo:

Tengo que comunicarle, por encargo de mi marido, que, muy a su pesar, y debido a un fuerte resfriado, le resulta imposible viajar a Weimar¹⁰. Podrá comprender la tristeza que esto le causa, y no menos a mí, porque lo habría acompañado en cualquier caso. Le agradece amistosamente su invitación y, aunque no podamos estar allí en persona, sí que estaremos en espíritu.

Siento mucho que nuestros amigos los Preußler, que querían asistir a la representación de *Manfred*, no puedan ir porque ayer han tenido que viajar a Ems.

¿Nos contará algo pronto, querido Sr. Liszt, sobre la representación? ¿Si puede sacar tiempo, envíe pronto, por favor, unas líneas a mi marido!

Transmita a la querida princesa nuestros más cariñosos saludos y reciba, por último, los mejores deseos y el agradecimiento de mi marido, y también los míos.

Su
devota

Clara Schumann

NB: Mi marido me pide que le diga que la semana que viene estamos muy libres y, si mejora de su dolencia, quizá podríamos asistir a una segunda representación si nos informa sobre la misma o si pide a alguien que nos informe en caso de que no pueda escribir usted mismo. ¡Cómo me alegraría si aún pudiera organizarse!

10. En una entrada del diario de la pareja, fechada el día siguiente, 13 de junio, se lee: "Resfriado horrible. Manfred en Weimar, estreno".



Weimar, 14 junio 1852 [telegrama]

Sr. Kapellmeister Schumann
en Düsseldorf.

Jueves 17 de junio segunda representación
de Manfred F. Liszt.



Düsseldorf, 15 junio 1852

Queridísimo Sr. Liszt:

Mi marido recibió su telegrama ayer por la tarde y le da amistosamente las gracias por ello; en el mejor de los casos habríamos salido de viaje hoy por la mañana, pero la enfermedad de Robert ha empeorado tanto, y tiene todo el cuerpo tan entumecido por culpa del reuma, que apenas puede desplazarse de una silla a otra, y no digamos ya ser capaz de viajar de aquí a Weimar. No obstante, aún tenemos tiempo hasta mañana por la tarde de viajar y podríamos estar en Weimar a mediodía del 17, de ahí que no hayamos renunciado aún del todo al viaje; en caso de que Robert mejorara bastante, iríamos, y si no fuera así, tendríamos que quedarnos, por mucho que ello nos desespere. Lo cierto es que el destino no ha podido mostrarse más desafortunado que al enviarnos justamente ahora esta desgracia.

Tengo pocas esperanzas, ¡pero aún no he tirado del todo la toalla!

Robert le envía los más amistosos saludos y vuelve a darle las gracias por la rapidez con que nos ha escrito.

Permítame añadir también a mí un cariñoso saludo.

Su
sinceramente devota

Clara Schumann



Weimar, 26 junio 1852

Queridísimo amigo:

Siento muchísimo que no pudiera venir a la segunda representación de su *Manfred*: creo que no se hubiera sentido descontento, musicalmente hablando, con los ensayos y la interpretación de esta obra (que tengo por una de las más logradas de las suyas). La impresión global fue, conforme a mis expectativas, absolutamente noble, profunda y elevadora para el espíritu. La parte de Manfred fue confiada al Sr. Pötsch y la interpretó con una sensibilidad que le honra. Por lo que respecta a la puesta en escena, algo podría decirse; sin embargo, sería injusto no reconocer elogiosamente el mérito del que se ha hecho merecedor el director de escena Genast. Por ello me parece apropiado que envíe unas pocas líneas amistosas de agradecimiento al Sr. Genast y le pida que transmita sus saludos al Sr. Pötsch (Manfred) y a todas las demás personas implicadas.

Permítame una única observación: la música que sirve de introducción del coro de Arimán (Re menor) es demasiado corta. En torno a unos 60 a 100 compases sinfónicos, del tipo que usted puede escribir tan bien, causarían decididamente un buen efecto. Piense sobre ello y vaya luego con mente renovada a su escritorio. Arimán puede tolerar unos pocos pentagramas de polifonía y en esta ocasión puede dejarse rabiar y rugir con toda comodidad.

¿Quiere que le envíe de vuelta su partitura manuscrita o me hará con ella un hermoso regalo? No soy para nada un coleccionista de autógrafos, pero esta partitura, en caso de que no siga necesiéndola, me procuraría una gran alegría.

Mil saludos amistosos a Clara; y pida a su mujer que vuelva a darme pronto noticias de usted.



Con la más auténtica admiración y sincera amistad devotísimamente

F. Liszt



Scheweningen, 31 agosto 1852

Queridísimo Sr. Liszt:

Desgraciadamente, mi marido sigue sin poder escribirle él mismo, como tanto le gustaría, porque su dolencia, desde la última vez que le escribí, se ha agravado tanto, que tuvimos que decidir hacer un viaje a un balneario junto al mar, y aquí no puede permitirse hacer esfuerzos de ningún tipo.

Hoy me encarga pedirle que le envíe lo antes posible la partitura de *Manfred*, porque en casa le espera la corrección de la misma, y no puede hacer nada sin su partitura. ¿Sería tan amable de enviarla a Düsseldorf, donde tenemos la intención de estar ya de regreso la semana que viene?

¡Ojalá reciba estas líneas en Weimar! ¡Tenga la amabilidad de transmitir a la señora princesa mis más cariñosos saludos! ¡Mañana hará un año desde que tuvimos la dicha de verlos a ambos y a su encantadora hija en nuestra casa! Recordamos a menudo ese día.

Robert le envía saludos muy amistosos; yo añado también los míos y le desea además que siga muy bien

Su
devota

Clara Schumann





Weimar, 11 septiembre 1852

No sin pesar, satisfago su deseo, Señora, devolviéndoles la partitura autógrafa de *Manfred*, porque le reconozco que *in petto* me había hecho un poco la ilusión de que Robert me la dejara en concepto de amistosa propiedad. Nuestro teatro posee una copia muy fidedigna de ella que nos servirá para las posteriores representaciones de *Manfred*; me he sentido tentado de enviarles este ejemplar copiado, que habría bastado para la revisión de las pruebas; pero no sé qué escrúpulo de probidad me ha impedido hacerlo. Quizás encuentre en ello un motivo para alentar generosamente mi virtud un tanto vacilante y en este caso apenas tendrá dificultad para adivinar aquello que sería para mí una preciosa recompensa.....

¿Qué tal va la salud de Robert? ¿Le han ido bien los baños de mar? Espero que vuelva pronto plenamente recuperado a su dicha doméstica, y a su escritorio de composición. Me habría resultado muy agradable repetir la visita que les hicimos el año pasado en Düsseldorf, y me sentí verdaderamente emocionado del amable recuerdo de ella que incluía su carta, pero, ¡ay!, un desgraciado accidente que ha padecido mi madre, que ha estado a punto de romperse la pierna bajando las escaleras, le ha obligado a guardar cama más de 9 semanas y todavía no puede andar más que con la ayuda de muletas y necesitará varios meses para recuperarse por completo.

Obligada a permanecer en Weimar, no he querido dejarla en todo el verano y tuve que negarme a mí mismo el placer de una excursión vacacional.

La Princesa Wittgenstein y su hija, que se ha convertido en una joven muy alta y encantadora, me transmiten sus muy afectuosos recuerdos para usted y Robert, a los que yo uno mis más sinceros deseos para el pronto restablecimiento de nuestro amigo, con la expresión cordial de mi constante amistad

FLiszt



Düsseldorf, 5 octubre 1852

Queridísimo señor:

Después de haber regresado hace unos días del balneario, como mi querido esposo, a pesar de sentirse mucho mejor, debe seguir evitando cualquier esfuerzo, me apresuro yo a darle las gracias por su amistosa carta en su nombre y en el mío, y a decirle que a Robert está encantado de confiarle su partitura, ya que desde el principio no era otra su intención; él quería tenerla únicamente para la revisión de las correcciones, algo para lo que siempre utiliza sus partituras originales. La recibirá de vuelta en cuanto él ya no la necesite. Pero Robert tiene un gran ruego que hacerle. Va a interpretar *Manfred* aquí en concierto el 18 de noviembre y le ruega si podría prestarle las partes de orquesta y coro del 1 al 14 de noviembre, así como los distintos papeles individuales. Hacerlas escribir aquí a tal fin supondría un coste excesivo. En caso de una amistosa respuesta afirmativa, le ruega que envíe la obra antes del 1 de noviembre. ¡Hemos sentido mucho que un suceso tan triste haya impedido su viaje al Rin! ¿Tendrá a bien transmitirle a su querida madre mis amistosos saludos? Dudo de que se acuerde aún de la mía, pero yo me acuerdo muy bien de la casa de Rue Proveure 63, donde la visitaba de vez en cuando.

Robert le saluda muy amistosamente, y los dos le rogamos que salute cariñosamente a la señora princesa. ¡Pero espera poder volver a escribirle él mismo muy pronto!

Con devoción, como siempre,
Su

Clara Schumann

REACCIONES LITERARIAS: VALERA Y NIETZSCHE

Juan Valera

Manfredo. Poema dramático de Lord Byron, traducido en verso directamente del inglés al castellano por don José Alcalá Galiano y Fernández de las Peñas.

Extracto del texto publicado en: *El Contemporáneo* (12 de noviembre de 1861).

[...] El *Manfredo* es tal vez de todas las obras de Byron la que más hiere la imaginación de la gente joven. La melancolía tenebrosa y los ideales y metafísicos padecimientos del héroe enamoran y seducen a quien empieza a vivir, cuyos arranques de entusiasmo y de ternura producen con facilidad reacciones contrarias, las cuales hasta cierto punto se igualan o se asemejan a los sentimientos de *Manfredo*. Pero sea de esto lo que se quiera, es lo cierto que el *Manfredo* es un poema que apasiona a la gente joven, y quien escribe este artículo recuerda muy bien que, cuando se contaba en dicho número, empezó también a traducirle en verso, y gustaba más de él de lo que gusta en el día.

Byron, como Dante, como Shakespeare y como nuestros gloriosos dramáticos, en quienes a vueltas de calidades extraordinarias, cuyo conjunto se designa con el moderno vocablo de genio, hay y no puede negarse que hay singularidades, extravagancias y hasta gravísimos defectos, padece y tiene que padecer frecuentes perturbaciones en su fama, y eclipses, aunque siempre parciales. Los aficionados a cierto orden y a las reglas antiguas, aprueban o disimulan con dificultad los extravíos de estos eminentes poetas, y suelen menospreciarlos, haciendo a veces que predomine su opinión entre el vulgo.

Por los años de 1818 eran aún tan poco estimados en España nuestros dramáticos del siglo xvii, que el señor Böhl de Faber, un alemán, hubo de defenderlos contra las acusaciones de nuestros críticos españoles. De Shakespeare es sabido lo poco favorablemente que Moratín opinaba. Del mismo Byron decía el sabio y respetable D. Alberto Lista, que no era más que un loco. Pero nosotros esperamos que los adelantos hechos por la críti-

ca en nuestros días, y el fundamento sólido y filosófico en que ha venido a apoyarse, gracias a la estética, que puede llamarse una ciencia nueva, no consentirán en lo futuro tal divergencia de opiniones. Las exageradas alabanzas de los entusiastas de Byron y las crueles censuras de sus detractores vendrán a coincidir en un justo medio, quedando siempre el ilustre lord como uno de los más grandes poetas de nuestro siglo; poeta que, a pesar de sus rarezas, no reconoce, a nuestro ver, superior entre sus coetáneos, salvo en Goethe, Schiller y Leopardi.

De todos los poemas de Byron, tal vez el más raro sea el *Manfredo*. El autor mismo lo dice en sus cartas a Murray, y no sabe qué augurar del éxito de una composición tan extraña. El *Manfredo*, sin embargo, no puede presumir de muy original. Las bellas descripciones que en él hay están tomadas directamente de la sublime naturaleza de los Alpes; pero la acción y el pensamiento tienen del *Fausto* de Marlow, del *Fausto* de Goethe, y del *Prometeo encadenado* de Esquilo, hábil aunque extrañamente combinado todo. Sobre el pensamiento y la acción del drama está el carácter del protagonista, personaje que con más o menos dosis de impiedad y de misantropía es siempre el mismo, casi el único personaje de Byron; es el Giaour, Lara, el Corsario, Childe-Harold y Sardanápalo; es el hombre aburrido, desesperado y blasfemo en mayor, o menor grado. En el *Manfredo* llegan al grado último esta pasión y este carácter: así es que Goethe, hablando de él le llama “la quinta esencia del más prodigioso ingenio, nacido para atormentarse a sí propio”. La filosofía del *Manfredo* es la del libro de Job, la del Eclesiastés, y la del Kempis, menos la creencia religiosa. En cambio, hay tal viveza, tal insistencia en presentar en este drama ciertas supersticiones, que no parece solo que el poeta apela a ellas para máquina o adorno de su obra, sino casi que las tiene por verdad. Hasta los dos versos del *Hamlet* de Shakespeare, que sirven al poema de epígrafe, se diría que son traídos seriamente en corroboración de la certeza de aquellas supersticiones.

There are more things in heaven and earth, Horatio, than
are dreamt of in your philosophy.

[...] Tal es, en resumen, el monstruoso aunque por otra parte bellísimo poema, que ha traducido el joven Alcalá Galiano con notable fidelidad. Los versos, aunque no son muy sonoros, conservan el carácter extraño y selvático de los del original; y de la lectura de toda la traducción se saca, a nuestro ver, una idea exactísima de lo que es y vale el poema en lengua inglesa. [...]

Friedrich Nietzsche

Sobre los poemas dramáticos de Byron

Extracto del texto publicado en: Friedrich Nietzsche, *Obras completas*.

Volumen I: Escritos de juventud. Edición de Diego Sánchez Meca.

Traducción y notas de Joan B. Llinares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós, Madrid, Tecnos, 2016, pp. 173-180.

[...] El primero de sus dramas es el *Manfred*, escrito en Suiza y junto al Rin, un monstruo en el sentido dramático; el monólogo de un moribundo, como podría decirse, que hurga en las cuestiones y los problemas más profundos, que conmueve con la terrible sublimidad de este mistagogo superhombre, que cautiva con la espléndida, maravillosa y bella dicción, aunque resulte sumamente poco dramático. [...]

Anteriormente hemos dicho que Byron consigue esbozar únicamente su propio carácter, dicho así suena más paradójico de lo que, en realidad, es. En los cuatro personajes de *Manfredo*, Marino Faliero, Jacopo Foscari y Sardanápalo, a pesar de la aparentemente significativa variedad, nos enfrentamos siempre con el mismo personaje, esto es, con Byron mismo y su polifacético y amplio espíritu. Mientras *Manfred* pone de relieve sus rasgos sombríos, su sarcástica resignación, su sobrehumana desesperación; mientras Sardanápalo ilumina su naturaleza sensual con los colores más estridentes, nos quema en Marino Faliero su ardiente torrente de libertad, junto con las llamas mediterráneas de sus afectos; con Jacopo Foscari nos pinta él su pasión por Venecia, la noble patria de su corazón. ¿Y no son estos los rasgos

esenciales de su ser, que, como una confesión, con desdeñoso desprecio del mundo y divina conciencia de sí nos arroja? No obstante, aún le siguen faltando a esa imagen algunos rasgos, su delicada sensibilidad casi femenina y su finura en la comprensión de nobles personajes femeninos, talentos que brillan especialmente en las maravillosas figuras femeninas de Myrrha, Angiolina y Marina. Si uno tiene en cuenta que Byron se encuentra libre de toda religiosidad, en general de toda creencia en Dios, inconstante en el amor, extrayendo placeres sensuales desmedidos; si uno contempla esas mujeres eternamente femeninas, perfiladas por su magistral mano con los más sutiles contornos, entonces debe uno realmente asombrarse sobremanera de la gran genialidad de su espíritu. Y precisamente el hecho de que hayamos aprendido a reconocer lo polifacético de su carácter hasta en la más honda profundidad de su alma nos compensa de los extraordinarios defectos dramáticos que acompañan a sus poemas. Al atenerse Byron a la unidad francesa de lugar y de tiempo, y nacer de este modo por ejemplo conspiraciones que el mismo día estallan y se propagan; al protestar Byron, incluso expresamente contra la representación de sus obras, reconoce él mismo de ese modo la insuficiencia de su sistema. El más singular engendro de su mente es, de todas maneras, *Manfred*, que rebasa en todos los conceptos las fronteras de lo acostumbrado y casi se le puede calificar de obra sobrehumana. La que está más lograda es su última obra, *Los dos Foscari*; pero, con todo, este drama está, no obstante cualquier unidad contenida en él, desgarrado, falta el estímulo constante y proporcionado para su desarrollo, la acción transcurre más bien a trompicones y se descompone en sí misma. Es una auténtica dramatización de la historia; debido a todas sus irregularidades, es una narración sin plan alguno.

Lo más grandioso, al tiempo que atractivo en los dramas de Byron, es la abundancia de ideas, en especial en su *Manfred*, en el que el tempestuoso curso de sus pensamientos prevalece sobre todo lo demás y se apodera de todo el interés. No hay de hecho ninguna obra tan rica en ideas, que pese a sus defectos

dramáticos, a pesar de ser una acumulación de pensamientos de desesperación, cautive al lector con semejante fuerza mágica y sea capaz de sumirlo en un estado de profunda melancolía. Si en las siguientes obras la superioridad de ideas aparece menor, como, en *Los dos Foscari*, en ello hay que reconocer un progreso dramático por parte de Byron. Pero, incluso en este drama, la sombría concepción del mundo de Byron atraviesa un monólogo del Dogo, el cual me permito leer dado que es importante de cara a la interpretación de su carácter. [...]



IGNACIO GARCÍA

Dirección artística

Es licenciado en dirección de escena por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid y ha obtenido el premio para jóvenes directores y para directores de la Asociación de Directores de Escena de España y ha ganado el I Certamen de Creación Escénica del Teatro Real de Madrid. Ha sido adjunto a la dirección artística del Teatro Español de Madrid y es programador del Festival Dramafest en México.

Ha dirigido espectáculos teatrales sobre textos de Calderón de la Barca, sor Juana Inés de la Cruz, Antonio Hurtado de Mendoza, Francisco de Quevedo, José María Rodríguez Méndez, León Felipe, José Luis Alonso de Santos, Ernesto Caballero, Max Aub, José Saramago, Enrique Jardiel Poncela y Juan Carlos Rubio en escenarios, festivales y con compañías nacionales de teatro de Europa y América Latina.

En el campo lírico ha realizado la puesta en escena de más de cuarenta títulos del gran repertorio universal, en particular español, y ha recorrido los principales escenarios de Europa y América Latina. Colabora con el European Opera Centre y la International Opera Studio de Gijón. Ha realizado más de treinta bandas sonoras con prestigiosos directores y compagina su labor como director de escena con la pedagogía impartiendo cursos, seminarios y máster en diferentes países. Ha sido profesor en la Escuela de Arte Dramático de Valladolid, en la Accademia della Belle Arti Santa Giulia de Brescia (Italia) y en la escuela de cine Bande a Part de Barcelona.

En octubre de 2017 fue nombrado director del Festival de Teatro Clásico de Almagro.



LAURENCE VERNA
Dirección musical y piano

Realizó sus estudios en el Conservatorio Superior Paris, donde obtuvo los títulos de acompañamiento y de maestro repetidor. Becada por el Ministerio de Cultura francés, perfeccionó sus estudios de piano y acompañamiento de *Lied* en la Escuela Superior de Música de Viena.

Ha sido profesora de repertorio vocal en la École d'Art Lyrique de l'Opéra y en el Conservatorio Superior de París, la Musikhochschule de Viena y el Real Conservatorio de Bruselas, así como pianista titular del Coro del Teatro Real de Madrid. Igualmente, ha trabajado como maestra repetidora en teatros de Francia, Austria y en España, donde reside, con entidades como la OCNE y la Orquesta y Coro RTVE, y con directores de orquesta como Zubin Mehta, Eliahu Inbal, Pinchas Steinberg, Rafael Frühbeck de Burgos, Roger Norrington, David Parry, Alain Lombard y Antoni Ros-Marbà entre otros.

Especializada en el repertorio vocal, ha llevado a cabo numerosos conciertos en Francia, España, Austria, Bélgica y Alemania. En España ha actuado con cantantes de la talla de María José Montiel, Victoria Manso, Mercedes Arcuri, Shalva Mukeria, Alfredo García y Enrique Viana en salas como el Auditorio Nacional, la Fundación Juan March, la Fundación Canal y el Auditorio Conde Duque de Madrid, así como en el Palau de la Música de Valencia, la Sala María Cristina de Málaga, el Teatro Gayarre de Pamplona y el Teatro Principal de Alicante. Ha grabado un disco de canciones de Reynaldo Hahn con el barítono Javier Recio. Actualmente es profesora de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.



PEDRO CASABLANC
Actor (Manfred)

Ha intervenido como actor en producciones de teatro, cine y televisión tanto en España, como en Francia e Inglaterra. Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, donde comenzó a actuar en el Centro Andaluz de Teatro, con directores como Miguel Narros o George Tabori. En 1993, en Madrid, se incorpora al elenco del Teatro de la Abadía, donde interpreta *Fausto* de Goethe o *El señor Puntilla y su criado Matti* de Bertolt Brecht, por la que fue reconocido por primera vez en 1998 como mejor actor en los Premios Unión de Actores. En 2013 fue invitado a actuar en el Théâtre de L'Odeon de París bajo la dirección de Peter Stein. En teatro también destaca en *El Rey Lear* de William Shakespeare, *El Arte de la Comedia* de Eduardo de Fillipo, *Últimas palabras de Copito de Nieve* de Juan Mayorga, *Ruz/Bárcenas* (Fotogramas de Plata a mejor actor de teatro) o su última actuación hasta la fecha: *Yo, Feuerbach* de Tankred Dorst.

En los últimos años, además de intervenir en series como *Cannabis* para Canal Arte France o *Gunpowder* para BBC y HBO, debe su popularidad a personajes televisivos como el Ruso en *Policías* y, sobre todo, el Arzobispo Carrillo en *Isabel* y Juan Rueda en *Mar de plástico*, por los que recibió nuevamente el Premio de la Unión de Actores y el Premio Ondas al mejor actor de televisión respectivamente. En cine destaca su interpretación en la película *B* de David Ilundain por la que fue nominado a los Premios Goya y recibió el Premio Sant Jordi de Cinematografía.



MARINA PARDO

Mezzosoprano (Espíritu 1)

Intéprete muy solicitada en el repertorio sinfónico, debuta en el Teatro Campoamor con *Aleksandr Nevski*, de Prokófiev. *Das Lied von der Erde* de Mahler, la *Rapsodia para alto* de Brahms, el *Poème de l'amour et de la mer* de Chausson, los *Wesendonk Lieder* de Wagner y *El amor brujo* de Falla conforman su repertorio más destacado. Ha interpretado el rol de la Abuela de *La vida breve* en giras por todo el mundo con orquestas como la Filarmónica de Nueva York, la Filarmónica de Israel o la Philharmonie de Dresde, con maestros como Frübeck de Burgos o Josep Pons, con quien la graba en 2014 junto a la Orquesta Nacional de España para Deutsche Grammophon. Otros directores con los que ha trabajado son Levine, Zedda, Encinar, Heras-Casado, Óliver Díaz, Rovaris, Viotti o Steinberg. Es también una voz conocida en el panorama operístico y zarzuelístico, así como en el mundo de la música antigua, donde ha trabajado junto a grupos como Al Ayre Español o *Le tendre amour*.

En el ámbito del *Lied* y la canción, es reseñable su disco *The Caterpillar, Albéniz songs* (Deutsche Grammophon) junto a Rosa Torres-Pardo. Con su pianista habitual, Kennedy Moretti, ha interpretado, entre otros, el *Winterreise* de Schubert en el Auditorio Nacional. También la han acompañado Gustavo Díaz-Jerez, Miguel Huertas, Antonio Ortiz o Bartomeu Jaume en las programaciones del Centro Nacional de Difusión Musical, la Fundación Juan March o la Fundación Barrié de la Maza. Su versatilidad le ha hecho ser también la voz de numerosos estrenos de compositores como Miquel Ortega, Cristóbal Halffter, José Buenagu, César Camarero o Juan Manuel Artero.



PALOMA FRIEDHOFF

Soprano (Espíritu 2)

Nació en Amberes, Bélgica, y creció en Madrid en el seno de una familia de músicos. En 2017 debutó en el Teatro Real de Madrid cantando el rol de Princesa en la ópera *El gato con botas* de Montsalvatge, y en junio debutó en el Festival de Princeton (Nueva Jersey, Estados Unidos) cantando con la Orquesta Barroca del festival. Forma un dúo junto a la pianista Leyre Lisarri con quien ha ganado premios y realizado recitales por toda España. Ha sido ganadora de diversos premios en concursos internacionales en Madrid, Barcelona, Logroño, Lisboa, Washington D. C. y St. Louis (Estados Unidos). Su principal interés y actividad se centran en el mundo de la canción, el oratorio y el repertorio sinfónico.

Ha cantado *Serenade to Music* de Vaughan Williams con la Orquesta Sinfónica de Chicago en el Festival de Ravinia de Chicago, el *Exsultate Jubilate* de Mozart en el Palau de la Música de Valencia, *El Mesías* de Händel con la Orquesta Santa Cecilia en el Auditorio Nacional, la *Pasión Según San Juan* de Johann Sebastian Bach en Múnich (Alemania), y *Bachianas Brasileiras N° 5* con la sección de violonchelos de la Orquesta Sinfónica de Madrid en el Teatro Real de Madrid.

Becada por la Obra Social La Caixa, realizó un máster en la Universidad de Indiana. Paloma es graduada de la Escuela Superior de Canto de Madrid y de la Hochschule für Musik und Theater de Múnich.



IVO STÁNCHEV *Bajo (Espíritu 3)*

Nacido en Sofía (Bulgaria) y graduado en el Conservatorio Nacional Pancho Vladigerov de su ciudad natal, actualmente reside en Madrid. En sus inicios, como miembro de un grupo vocal con sede en Salzburgo, participó en varias óperas y conciertos de música sacra ortodoxa en giras por Alemania, Austria y Francia. En España interpretó el papel de Raimondo en *Lucia di Lammermoor* de Donizetti y el del Doctor Grenvil en *La Traviata*. Posteriormente cantó el papel del Doctor Grenvil de *La Traviata* en versión de concierto en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso en Segovia, el Rey de *Aida* en el Centro de las Artes Escénicas y de la Música de Salamanca, Simone de *Gianni Schicchi* bajo la dirección de Franchesc Bonin en Palma de Mallorca o Stepán de *El casamiento* de Músorgski en la Sala Gayarre del Teatro Real. En este mismo teatro participó en la producción de *Der Rosenkavalier* (2010) de Strauss bajo la batuta de Jeffrey Tight, en la ópera *Roberto Devereux* (2013) junto con la soprano Edita Gruberova y el tenor Josep Bros, y en la ópera *Muerte en Venecia* de Benjamin Britten. Fue Ariofarne en la ópera *Ero e Leandro* de Giovanni Bottesini en el Teatro San Domenico de Crema (Italia), Ramfis en *Aida* de Verdi, en el Teatro Principal de Palma de Mallorca. Recientemente fue Zabulón en *La dogaresa* de Rafael Millán bajo la dirección de Cristóbal Soler y El Cano en *Juan José* de Sorozábal, dirigido por Miguel Ángel Gómez Martínez en el Teatro de la Zarzuela. Además, ha interpretado el rol de Pascual en la ópera *Marina* de Emilio Arrieta y de Salieri en la producción de la ópera *Mozart y Salieri* de Rimski-Kórsakov de la Fundación Juan March.



FRANCISCO CORUJO *Tenor (Espíritu 4)*

Nacido en Lanzarote, ha trabajado junto a directores como Plácido Domingo, Jesús López Cobos, Phillippe Entremont, Josep Pons, Giancarlo del Monaco, Emilio Sagi, Liu Jä, Nicola Luisotti, Luc Bondi, Giuliano Carella, Robert Carsen y Vasily Petrenko.

Desde su debut en 2006 con *Die Fledermaus* para los Amigos Canarios de la Ópera en Las Palmas, ha interpretado *La Traviata* en La Fenice de Venecia, *Romeo et Juliette* en la Arena de Verona y en Zagreb, *Don Giovanni* en el Teatro Verdi de Salerno, *Idomeneo* en el Teatro Real de Madrid, *Macbeth*, *Nabucco* y *Tristan und Isolde* en La Coruña, *Lucia di Lammermoor* en Tel Aviv, Pavía, Cremona y Brescia, *Otello* en los teatros Petruzzelli de Bari, Pérez Galdós de Las Palmas y Maestranza de Sevilla, la *Misa D 950* de Schubert en el Maggio Musicale Fiorentino, *Così fan tutte* en Cagliari, *Die Zauberflöte* en el Gran Teatro Nacional de Perú y en La Coruña, *I due foscari* en el Theatre Capitole de Toulouse, la *Sinfonía nº 9* de Beethoven en La Coruña, y *La Bohème* en el Auditorio de Tenerife y en el Teatro Campoamor de Oviedo.

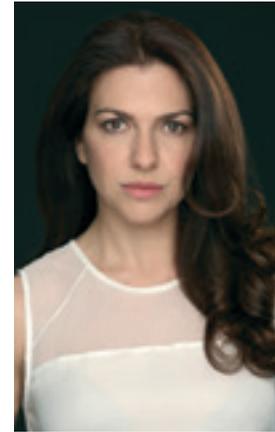


CHEMA DE MIGUEL

Actor (Un cazador)

Se formó en la Real Escuela de Arte Dramático y Danza de Madrid con José Estruch, Antonio Malonda, William Layton y Ángel Gutiérrez, entre otros. Posteriormente completó su formación con diversos cursos teatrales en París y Estrasburgo. En su carrera profesional destacan películas como *Intacto*, *Juana la Loca*, *Bajarse al moro* y *Matar al Nani*, con los directores Juan Carlos Fresnadillo, Vicente Aranda, Fernando Colomo y Roberto Bodegas, entre otros, así como el cortometraje *En medio de ninguna parte*, dirigido por Javier Rebollo. En televisión participó en series como *Amar es para siempre*, *Isabel*, *mi reina* y *Gran reserva* entre 2011 y 2013.

En su faceta teatral cabe destacar *Enrique VIII* y *la cisma de Inglaterra*, dirigida por Ignacio García; *La punta del iceberg* de Antonio Tabares, bajo la dirección de Sergi Belbel; *El coloquio de los perros*, por Emilio del Valle (adaptación de la novela Miguel de Cervantes); *Antígona del siglo XXI* y *Unos cuantos piquetitos*, con la dirección de Emilio del Valle. Desde 1973 ha participado como actor en más de cincuenta montajes teatrales, de los que cabe citar *Cementerio de automóviles* de Francisco Arrabal, *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, *El público* y *Comedia sin título* de García Lorca, *La estrella de Sevilla* de Lope de Vega y *Los verdes campos del Edén* de Antonio Gala, en los principales teatros de ámbito nacional. Como director ha realizado diversos montajes como *La casa de Bernarda Alba*, *Creo en Dios* y *Esperando a Godot*.



MAMEN CAMACHO

Actriz (El hada de los Alpes, Astarté, Némesis)

Titulada superior en interpretación textual por la Real Escuela Superior de Arte Dramático (2007) y titulada en danza española por el Conservatorio de danza de Córdoba Luis del Río (2003), ha sido directora de movimiento, coreografía y asesora de verso en varias compañías. En 2009 pasa a formar parte de la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico, con la que interpreta varios papeles protagonistas. Posteriormente ha seguido en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, donde ha interpretado a Plácida en la *Égloga de Plácida* y *Vitoriano* de Juan del Encina, lectura dirigida por Nacho García y varios personajes en *Entremeses barrocos*.

Tras interpretar a Rosalía joven en la serie de televisión *Gran Reserva* (La 1 de TVE), desde 2011 actuó en su precuela, *Gran reserva: el origen*, encarnando al mismo personaje. Sus últimos trabajos incluyen *Ana Karenina*, dirigida por Francesco Carril; *El largo viaje del día hacia la noche*, dirigida por Juan José Afonso; *Enrique VIII* y *La cisma de Inglaterra*, dirigida por Ignacio García para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, y *Cocina*, de María Fernández Ache dirigida por Will Keen, en el Centro Dramático Nacional.

Actualmente interpreta el papel de Nora en *Casa de Muñecas* de Venezia Teatro, dirigido por José Ramón Gómez Frihas y Tisbea en *El burlador de Sevilla*, dirigido por Josep María Mestres para la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Además, actúa en la serie *Servir y proteger* de Plano a plano producciones para TVE.



CHEMA LEÓN

Actor (*Arimán - Espíritu del mal*)

Licenciado en interpretación por la Real Escuela Superior de Arte Dramático, ha completado sus estudios en la Universidad de Tesalónica (Grecia), ISTA 2004, Source's Research de A. Biswas y con Mauricio Celedón. Se ha perfeccionado en interpretación y trabajo vocal con el Odin Teatret, en *commedia dell'arte* con Antonio Fava, en mimo corporal y dramático con Marcel Marceau, en verso, texto y dicción con Vicente Fuentes y Vicente León, en composición del personaje (método de Mijaíl Chéjov), y en solfeo y violín con Miguel Ojeda.

En teatro ha trabajado en *Insolación* bajo la dirección de Luis Luque, *La dama duende*, *Yerma*, *Así es (si así os parece)* y *Salomé*, las cuatro dirigidas por Miguel Narros, *Barroco*, dirigida por Tomaž Pandur, *Cada vez que ladran los perros*, dirigida por Natalia Menéndez, *Claxon*, dirigida por Yllana, *La divina comedia*, dirigida por Mauricio Celedón, *Sueño de una noche de verano*, bajo la dirección de José Piris, *El pelícano*, dirigida por Rafa Galán, *En la roca*, dirigida por Nacho García, y *Burger King Lear*, dirigida por João García Miguel. Actualmente se encuentra de gira con *Lulú*, de Paco Bezerra, bajo la dirección de Luis Luque.

En televisión ha participado en *Velvet* (Antena 3), *Cuéntame cómo pasó* (TVE), *Hospital Central* (Telecinco), el telefilme *No estás sola*, *Sara*, *UCO* (TVE), *Maitena*, *estados alterados* (La Sexta), *Guante blanco* (TVE), *Fago* (TVE), *Amar en tiempos revueltos* (TVE) y *Mesa para cinco* (La Sexta). En cine ha actuado en la película *Antes de morir piensa en mí*, dirigida por Raúl Hernández Garrido.



EMILIO GAVIRA

Actor (*El Abad de Saint Maurice*)

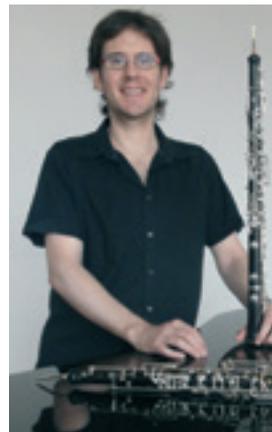
Malagueño de nacimiento (Fuengirola) y manchego de adopción (Alcázar de San Juan), cursó estudios en el Real Conservatorio Superior de Música y en la Escuela Superior de Canto de Madrid, desde donde comenzó su vida profesional representando óperas y zarzuelas bajo la dirección de Gustavo Tambascio, con el que ha seguido trabajando durante veinte años. Ha sido dirigido por Ignacio García, Juan Carlos Pérez de la Fuente, Javier Fesser, Gerardo Vera, Pablo Berger, Carles Alfaro, Carlos Saura, Francisco Nieva, Jérôme Savary, Tomaž Pandur, Dario Facal... en obras como *La contadina*, *Blancanieves*, *Pelo de tormenta*, *La caída de los dioses*, *Divinas palabras*, *Los misterios de la ópera*, *Camino*, *El milagro de P. Tinto*, *Black el payaso*, *Fausto*, *El loco de los balcones*, *El sueño de una noche de verano*, *La ciudad de la alegría*, *El burlador de Sevilla*, *La discreta enamorada*, *Las alegres comadres de Windsor*, *La cisma de Inglaterra*, *Lisístrata*, *Las aventuras de Mortadelo y Filemón*, *El séptimo día* y *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, entre otras, en salas como el Teatro Español, el Teatro Real, el Teatro de la Abadía, el Teatro Colón de Bogotá, el Teatro de la Zarzuela y el Teatro María Guerrero. Ha participado en festivales internacionales como el del Lincoln Center de Nueva York, y los de Nápoles, Almagro y Mérida. Ha recibido varios premios y nominaciones, entre otros el premio Ercilla al mejor actor de reparto y nominado como actor revelación en los premios Goya de la Academia de Cine de España por la película *Blancanieves*.



**CORO DE VOCES
GRAVES DE
MADRID**
*Juan Pablo de Juan,
director*

Surge en 1995 como proyecto de recuperación del repertorio de coro masculino. Fundado por dieciséis cantantes con larga experiencia coral cuenta en la actualidad con 48 componentes. La etapa del coro con su actual director, Juan Pablo de Juan, supone un intenso periodo de 12 años en el que el coro se ha convertido en una de las agrupaciones españolas más reconocidas por la crítica y el público.

El coro ha recibido numerosos premios en concursos nacionales e internacionales, destacando los de Varna (Bulgaria, 2010), Torrevieja (2006, 2009, 2014) y Cork (Irlanda, 2017). Son casi doscientos los conciertos celebrados en este tiempo, incluyendo invitaciones en festivales y retransmisiones de radio y televisión. En las últimas temporadas destacan las interpretaciones de la *Sinfonía n.º 13 Babi Yar* de Shostakóvich dirigida por Vasily Petrenko con la Orquesta Sinfónica de Castilla y León en el Auditorio Miguel Delibes (Valladolid), el *Concierto de Navidad* para la Sociedad Filarmónica en el Palau de la Música de Valencia, el concierto benéfico *Un juguete, una ilusión* en el Teatro Monumental de Madrid, la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven en el Teatro Real y los estrenos de una versión autoproducida del *Réquiem* de Cherubini para dos órganos y timbales o de la versión original del *Réquiem* de Franz Liszt en el Festival de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid y los Teatros del Canal de Madrid.



ÁLVARO VEGA
Corno inglés

Nace en Bilbao y se inicia en el aprendizaje del oboe con Juan Tarín en el Conservatorio Superior Juan Crisóstomo de Arriaga. Tras obtener el título superior realiza estudios de perfeccionamiento en Londres con Tess Miller y Douglas Boyd, primero en el Trinity College of Music, donde obtiene el primer premio del concurso TCM Soloist Competition, y posteriormente en la Royal Academy of Music, donde fue distinguido con el galardón DipRAM tras conseguir las máximas calificaciones en su recital final. Es en Londres donde desarrolla su interés por el corno inglés bajo la tutela de Stephen Nagy. Posteriormente recibe sendas becas del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) y la Fundación Alexander von Humboldt para completar su formación con Ingo Goritzki en Stuttgart.

Ha sido miembro de la Joven Orquesta Nacional de España y de la European Union Youth Orchestra, y ha resultado premiado en el Concurso Internacional de Oboe Barbirolli en Gran Bretaña y en el Concurso de Oboe de la Academia de Łódź en Polonia. Ha colaborado como invitado con numerosas orquestas, como la Orquesta Nacional de España, la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, la Mahler Chamber Orchestra, la Orquesta del Festival de Budapest, la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, la Orquesta del Bach Collegium de Stuttgart, el Ensemble de Cámara de Corea, entre otras. Desde 2004 ocupa por oposición la plaza de solista de corno inglés de la Orquesta Sinfónica de Madrid, formación titular del Teatro Real.

Melodramas (III): "Manfred": febrero 2018

[textos de Juan Barja y Patxi Lanceros.

- Madrid: Fundación Juan March, 2018.]

70 p.; 21 cm.

(Melodramas, ISSN: 2445-2831; febrero 2018)

Programa: Manfred, poema dramático con música de Robert Schumann sobre un texto de Lord Byron. Ignacio García, dirección artística;

Laurence Verna, dirección musical y piano; Pedro Casablanc, Manfred; solistas, actores y Coro de Voces Graves de Madrid, Juan Pablo de Juan, director; funciones celebradas en la Fundación Juan March los días 14, 16 y 17 de febrero de 2018.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Monólogos con música (Coros con piano) - Programas de mano - S. XIX.- 2. Byron, George Gordon Byron, Barón (1788-1824) - Programas de mano - S. XIX.- 3. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Juan Barja y Patxi Lanceros

© Luis Gago (traducción de las cartas)

© Joan B. Llinares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós (traducción del texto de F. Nietzsche)

© Fundación Juan March

Departamento de Música ISSN: 2445-2831

Agradecimientos: Abada Editores - Editorial Tecnos

Participan:

**radio
clásica**

Cat  música

MELODRAMAS EN LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

[1] Liszt, dramaturgo

Lenore S 346

Der Traurige Mönch S 348

Des toten Dichters Liebe S 349

Der blinde Sänger S 350

Miriam Gómez-Morán, piano

Clara Sanchis, actriz

María Ruiz, dirección artística

4, 6 y 7 de mayo de 2016

[2] Richard Strauss, dramaturgo

Das Schloss am Meere

Enoch Arden Op. 38

Rosa Torres-Pardo, piano

Pedro Aijón, actor

Paco Azorín, dirección artística

8, 10 y 11 de marzo de 2017

[3] **Manfred. Poema dramático con música de Robert Schumann sobre texto de Lord Byron**

Laurence Verna, dirección musical y piano

Pedro Casablanc, actor

Ignacio García, dirección artística

Marina Pardo, mezzosoprano. **Paloma Friedhoff**, soprano

Ivo Stánchev, bajo. **Francisco Corujo**, tenor

Chema de Miguel, **Mamen Camacho**, **Chema León** y **Emilio Gavira**, actores

Coro de Voces Graves de Madrid. **Juan Pablo de Juan**, director

Álvaro Vega, corno inglés

14, 16 y 17 de febrero de 2018

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

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

PRÓXIMA PRODUCCIÓN DE TEATRO MUSICAL

TEATRO MUSICAL DE CÁMARA (9)

LOS ELEMENTOS. *Ópera armónica al estilo italiano*
Música de Antonio Litteres (1673-1747)

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

Dirección musical y clave: **Aarón Zapico**
Dirección de escena: **Tomás Muñoz**

Reparto

Tierra **Olalla Alemán**, soprano
Agua **Aurora Peña**, soprano
Aire **Eugenia Boix**, soprano
Fuego **Marifé Nogales**, mezzosoprano
Aurora **Soledad Cardoso**, soprano
Tiempo **Lucía Martín-Cartón**, soprano

Orquesta barroca **Forma Antiqua**

9, 11, 14 y 15 de abril de 2018



FUNDACIÓN JUAN MARCH
Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2017-2018



Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica (RNE). Los conciertos de miércoles y domingos se pueden ver en directo a través de www.march.es/directo. Los conciertos de los sábados se pueden escuchar en diferido por Catalunya Música

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

