

RICHARD STRAUSS, ENTRE MÚNICH Y VIENA

CICLO DE MIÉRCOLES
DEL 15 AL 29 DE MAYO DE 2019



RICHARD STRAUSS, ENTRE MÚNICH Y VIENA

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 15 AL 29 DE MAYO DE 2019

Ciclo organizado en paralelo a la representación de la ópera
Capriccio de Richard Strauss en el Teatro Real



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Richard Strauss es uno de esos compositores infrecuentes en la historia de la música capaces de cultivar con maestría todos los géneros de su época: de la ópera al ballet, de la música orquestal a la pianística, de las canciones al repertorio coral. Con una actuación política muy controvertida durante el Nazismo, su influyente sombra estética se proyectó principalmente en Múnich y Viena y terminó por eclipsar a algunos de sus contemporáneos. Este ciclo presenta una panorámica de su música de cámara junto a creaciones de algunos de sus colegas activos en las mismas ciudades, en particular aquellos aún subestimados en las salas de conciertos como Korngold, Krenek, Zemlinsky, Pfitzner o Schreker.

Fundación Juan March

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



ÍNDICE

7

SINFONÍA DOMÉSTICA.
LA MÁSCARA DE RICHARD STRAUSS EN LAS
VILLAS DE GARMISCH Y VIENA
Pablo L. Rodríguez

14

Miércoles 15 de mayo
Solistas del Teatro Real

30

Miércoles 22 de mayo
Anssi Karttunen, violonchelo
Nicolas Hodges, piano

41

Miércoles 29 de mayo
Fleur Barron, mezzosoprano
Julius Drake, piano

52

Bibliografía
Autor de las notas al programa



Sinfonía doméstica. La máscara de Richard Strauss en las villas de Garmisch y Viena

Pablo L. Rodríguez

Para Richard Strauss (1864-1949) no había gran diferencia entre vivir y componer. Guisaba su existencia de forma análoga al discurrir musical de sus partituras. Por esa razón, todas ellas persiguen, al final, la misma estabilidad tonal, tras deambular por vericuetos más o menos alejados de lo establecido y normativo. Laurenz Lütteken plantea esta curiosa teoría en su reciente biografía del compositor bávaro. Y la relaciona con una praxis social, aparentemente burguesa, que en el caso de Strauss se aderezaba con cierto placer por el escándalo y el reconocimiento público. Su personalidad siempre mezcló la creación artística con la vida personal; lo más elevado y sublime con lo más trivial y cotidiano.

Sin embargo, en Strauss nada es lo que parece. Y esa estrecha relación entre su vida y su obra era también una pose, una máscara que protegía su intimidad frente al mundo. Por ejemplo, de su vida amorosa tan solo conocemos

pequeños detalles aislados de dos relaciones previas a su matrimonio. La primera fue con la pianista Dora Weis, en 1884, tras su separación del posesivo y temperamental Hanuš Wihan, el violonchelista checo que, precisamente, había estrenado un año antes su *Sonata para violonchelo Op. 6*, una composición que escucharemos en este ciclo. Wihan regresó a Praga, donde años más tarde sería destinatario del famoso *Concierto para violonchelo* de Dvořák. Pero Dora se quedó en Múnich, donde encontró apoyo afectivo en Strauss. Aunque la relación duró varios meses, las circunstancias no facilitaron un compromiso. Y todo terminó en una bonita amistad. La segunda relación fue un simple *affaire sentimental*, del que apenas sabemos nada, con Cäcilie Wenzel, una actriz en el Teatro de Meiningen, durante su estancia como director en esa ciudad (1885-1886). No obstante, en el verano de 1887, Strauss conoció a la cantante Pauline de Ahna, poco antes de ser su profesor en la Akademie der Tonkunst de Múnich. Iniciaron una relación en 1890, mientras compartían varios pro-

Max Liebermann, *Retrato de Richard Strauss* (óleo sobre lienzo, 1918), Berlín, Alte Nationalgalerie

yectos profesionales en Weimar. Y se casaron en 1894.

Pauline era hija del general bávaro Adolf de Ahna y, a la vista de sus inquietudes sociales e intelectuales, cuesta comprender su unión de por vida con Richard Strauss. Aparte de su legendario carácter, del que huían los más cercanos colaboradores de su marido, como el poeta y dramaturgo Hugo von Hofmannsthal, el conde Harry Kessler la retrató como una mujer de maneras toscas y sin tacto social. Combinaba firmes creencias católicas y pretensiones aristocráticas, opuestas al agnóstico y pragmático Strauss, con quien tampoco compartía la menor inquietud intelectual. Pero para el compositor bávaro su matrimonio fue un anclaje vital, con dificultades y conflictos que siempre resolvían “tonalmente”, como sus composiciones. Adquirió un carácter central en su vida, especialmente después del nacimiento de Franz, su único hijo, en 1897. Y no solo le aportó un entorno doméstico ideal sino también un constante equilibrio artístico y personal. El matrimonio pasó por momentos difíciles, especialmente durante las largas ausencias de Strauss para atender sus giras otoñales. De hecho, en una de esas ausencias, el compositor redactó el boceto de un retrato sinfónico de su hogar con tres grupos temáticos para su esposa, su hijo y él mismo, y con un argumento que abarca un día completo de quehaceres, intimidad, algarabía, discusión y reconciliación dentro de una estructura en cuatro movimientos. Fue el origen de su *Sinfonía doméstica* (1904), que después impulsó un malentendido epistolar en el que Pauline llegó a pedirle el divorcio.

Ese malentendido le sirvió también de inspiración para su ópera *Intermezzo*, de 1923. Se trataba del segundo título de la trilogía vinculada con el matrimonio como argumento central, después de *Die Frau ohne Schatten* [*La mujer sin sombra*] (1919) y antes de *Die ägyptische Helena* [*La Helena egipcia*] (1928). Pero, si en la primera las relaciones domésticas combinaban perspectivas humanas y metafísicas o, en la última, abarcaban lo mítico y alegórico, en *Intermezzo* la fidelidad se convierte en motivo central de una comedia ligera de tinte burgués. Strauss quería un libreto estrechamente ligado a la realidad doméstica que lo inspiró. Sin embargo, Hermann Bahr alejó el texto de los detalles privados del compositor por pudor. Al final, el desacuerdo entre libretista y compositor obligó a Strauss a desempeñar ambas funciones y, aunque mantuvo nombres ficticios y una ambientación en la Viena de la época, dispuso, para su estreno en Dresde en noviembre de 1924, la misma decoración que tenía en su propia residencia veraniega en Garmisch. Con esa maniobra creativa, no solo se adelantó a lo que sería la *Zeitoper* u ópera del tiempo que cultivaron los compositores de la generación siguiente como Hindemith, Krenek y Weill, sino que, además, se ganó la admiración del mismísimo Arnold Schönberg.

Este guiño doméstico muestra cómo hasta el diseño de su vivienda formaba parte de su programa creativo. Precisamente, Strauss encargó la construcción de dos residencias a lo largo de su vida: su referida casa veraniega en la localidad montañosa de Garmisch-

Partenkirchen, al sur de Múnich, y la Richard-Strauss-Villa de Viena, situada en el lado este del palacio Belvedere. La primera, que hoy es la sede del Richard-Strauss-Institut –es decir, de la principal institución dedicada al estudio y difusión de la vida y obra del compositor bávaro–, fue construida en 1908 con los derechos de su ópera *Salome*. Strauss quería disponer de su propia residencia para descansar y componer, alejada de su trabajo en Berlín, donde vivía de alquiler en un apartamento ultramoderno de veinte habitaciones situado en el bulevar de Kaiserdamm, en el distrito de Charlottenburg.

Para la construcción en Garmisch-Partenkirchen no se escatimó en gastos. Fue comisionada al prestigioso arquitecto modernista Emanuel von Seidel, que por entonces trabajaba en el proyecto del Deutsches Museum de Múnich de su difunto hermano, Gabriel von Seidl. Pero Strauss quiso que, además, la casa fuese tanto un reflejo de su personalidad como un contrapunto de sí mismo. Por esa razón combinó cierta sobriedad con un peculiar interés por lo religioso y etnológico. Lo primero encaja idealmente con su personal pragmatismo, alejado de toda megalomanía wagneriana, pietismo bruckneriano o metafísica mahleriana. Lo segundo, por el contrario, formaba parte de una paradójica afectación localista que incluye tablillas votivas y diversos objetos del arte popular bávaro, que concuerdan con la tradicional casa rural del sur de Alemania, al que sumó su desmedida afición al *skat*, el famoso juego germano de naipes.

Sin embargo, la Richard-Strauss-Villa de Viena fue un escaparate social

mucho más acorde con su prestigio. El compositor, que había terminado su relación con la Ópera de Corte de Berlín en 1918, el mismo año en que Max Liebermann pintó su famoso retrato, comenzó a buscar domicilio al año siguiente en la capital austríaca, tras su nombramiento junto a Franz Schalk al frente de la Ópera Estatal de Viena. Rechazó inicialmente dos parcelas en Schönbrunn, pero terminó aceptando un acuerdo con las autoridades de la ciudad para poder construir una casa en el antiguo jardín privado (*Kammergarten*) del archiduque Francisco Fernando, en el Belvedere. Strauss se había arruinado durante la Primera Guerra Mundial, por lo que asumió la parcela en usufructo durante sesenta años a cambio de varios manuscritos (de óperas como *Der Rosenkavalier* [*El caballero de la rosa*] y, después, *Die ägyptische Helena*) y la promesa de dirigir sin cobrar un centenar de representaciones en los siguientes cinco años. Y no escatimó en gastos para la construcción de la casa, tras los réditos de sus giras con la Filarmónica de Viena, ya que no solo contrató a Michael Rosenauer, que era uno de los arquitectos más jóvenes e influyentes de la ciudad, sino que además viajaron juntos a Venecia para idear planos inspirados en las villas vénetas. El resultado se terminó en 1924 y fue completamente opuesto a Garmisch en lujo y ostentación, pues a todo ello añadió una cuidada colección de muebles y obras de arte. Pero también, a diferencia de la residencia bávara, que se ha conservado intacta, la villa vienesa del compositor fue prácticamente destruida durante la Segunda Guerra Mundial y la posterior ocupación de la ciudad. Lo poco que

queda de la misma forma parte de la actual residencia del embajador de los Países Bajos en Viena.

Volviendo a la música, aparte de *Intermezzo*, Strauss reveló todavía con más claridad esa personalidad que juega con las apariencias en otra ópera mucho más conocida: *Der Rosenkavalier*, de 1911. Para muchos historiadores esta composición representó una extraña regresión estilística en su trayectoria. Un retorno a un mundo esencialmente tonal y diatónico, tras el cromatismo extremo, próximo al atonalismo, de su anterior ópera, *Elektra* [*Electra*], redactada entre 1906 y 1908. Hubo algunos especialistas, como Joseph Kerman, que colocaron a Strauss al lado de Puccini como ejemplo de compositor sensacionalista que practicaba el cinismo dramático de anteponer la destreza técnica al espíritu creativo. Richard Taruskin ha sido menos severo, aunque también crítico, al reconocer que con esta ópera Strauss comenzó a anteponer el virtuosismo frente a la innovación. Y Carl Dahlhaus, por su parte, habla de la “mozartización” de Strauss, influenciado por su libretista Hugo von Hofmannsthal, que le llevaría a preferir componer óperas como esta, junto a *Ariadne auf Naxos* [*Ariadna en Naxos*] y *Die Frau ohne Schatten*, en lugar de seguir, con el proyecto de *Semíramis* [*Semíramis*], la estela de sus dos novedosas óperas precedentes: *Salome* y *Elektra*.

Una vez más, en *Der Rosenkavalier*, casi nada es lo que parece. En un famoso ensayo de 1992 sobre el componente temporal en esta ópera, Lewis Lockwood explicaba el dilema al que se enfrentó Strauss: poner su lengua-

je musical al servicio de un contexto mucho más ligero, casi de *Spieloper*. La solución adoptada retrata idealmente su personalidad: escribió una música tan sutil que, tras la apariencia conservadora y tonal, ocultó una variante del complejo lenguaje musical utilizado en *Elektra*. Para el estreno, que tuvo lugar en Dresde en enero de 1911, Strauss se afanó en poner a prueba a sus críticos. No solo no les permitió asistir a los ensayos, sino que les impidió disponer de una reducción para piano de la ópera. Por tanto, tuvieron que fiarse de lo escuchado durante el estreno. Y todos pasaron por alto la referida complejidad del lenguaje straussiano, e incluso hubo quien encontró esta ópera en la misma línea que *Die Lustige Witwe* [*La viuda alegre*], de Lehár, estrenada cinco años antes. Nada más lejos de las intenciones de Strauss, que pretendió anteponer los logros de la comedia operística alemana frente a la popular opereta vienesa. La cuestión no era muy diferente a lo que había hecho Wagner cuarenta años atrás. Pero, en su caso, nadie se planteó jamás que el lenguaje diatónico de *Die Meistersinger von Nürnberg* [*Los maestros cantores de Núremberg*], estrenada en 1868, fuese ninguna regresión tras el cromatismo extremo de *Tristan und Isolde* [*Tristán e Isolda*], tres años anterior.

El primer concierto de este ciclo se enfrenta, precisamente, a esta paradoja: la del compositor situado entre el último romántico y el primer modernista. Utiliza la poco habitual formación de sexteto de cuerda y dispone dos composiciones habitualmente interpretadas juntas en los conciertos de cámara vieneses anteriores a la Segunda Guerra



Richard Strauss, su esposa y el servicio tras la inauguración de su casa en Garmisch-Partenkirchen (1908)

Mundial, cuando ambas composiciones fueron prohibidas por los nazis: *Verklärte Nacht* [*Noche transfigurada*] (1899), del futuro padre de la atonalidad y el dodecafonismo Arnold Schönberg, y el *Sexteto para cuerda en Re mayor Op. 10* (1916), del precoz y admirable posromántico Erich Wolfgang Korngold. Pero en este concierto Strauss contempla todo desde la atalaya de su última ópera, *Capriccio*, estrenada en 1942. Esta “pieza conversacional”, que podrá verse en el Teatro Real paralelamente a este ciclo, discute sobre la preeminencia de las palabras y la música, y se inicia con el ensayo de un sexteto de cuerda, convertido después en pieza de concierto independiente. La trama se centra en una condesa, que se debate entre dos pretendientes, el poeta Olivier y el compositor Flamand, pero donde el empresario teatral La Roche da voz a las palabras de Strauss acerca de lo que considera antiguo y moderno.

El segundo concierto ahonda en el circuito musical que se desplegó entre Berlín y Viena en torno a la caída de ambos imperios –el alemán y el austrohúngaro– en 1918. Strauss, que se había arruinado a comienzos de la Primera Guerra Mundial tras perder todos sus ahorros depositados en una firma financiera británica, tuvo que reconducir su carrera de Berlín a Viena, al pasar de la Ópera de Corte berlínesa a la Ópera Estatal vienesa. El programa del concierto se centra en las composiciones para violonchelo y piano de varios compositores, además de Strauss, que estaban inmersos profesionalmente en los círculos musicales de ambas ciudades. Se abre con Ferruccio Busoni, que inició

su formación en Viena y culminó su carrera en Berlín, cuyo apartamento se convirtió en lugar de encuentro para jóvenes compositores como Hindemith y Krenek al comienzo de la República de Weimar. Un compositor de difícil ubicación en una historia de la música tradicional, en tanto que representante de una nueva concepción del clasicismo como alternativa al expresionismo y la atonalidad. Korngold y Anton Webern representan visiones extremas, entre el lenguaje posromántico y el naciente expresionismo atonal, pero especialmente Alexander von Zemlinsky es el justo medio entre ambos: un músico que acepta el simbolismo melódico y abusa de la disonancia, pero sin transgredir la tonalidad. Ese extremo sí que lo exploró, por el contrario, Ernst Krenek, otro vienés que triunfó en Berlín y siguió evolucionando hacia el serialismo, aunque terminase regresando a un planteamiento más lírico y popular en los años sesenta del siglo pasado.

El tercer concierto se centra, para terminar, en el único género musical que Strauss cultivó durante toda su vida: el Lied. No solo inició y culminó su catálogo con canciones para voz y piano, sino que el posterior compositor de ópera no se entiende sin el desarrollo de esa personal plasticidad en la combinación de palabras y música que desarrolló en sus canciones hasta 1906. En esos años experimentó, además, una natural afinidad hacia los poetas modernistas alemanes coetáneos, que le acercó después a Hugo von Hofmannsthal como libretista. Aunque abandonó temporalmente el género entre 1907 y 1917, lo volvió a cultivar como refugio. Pero



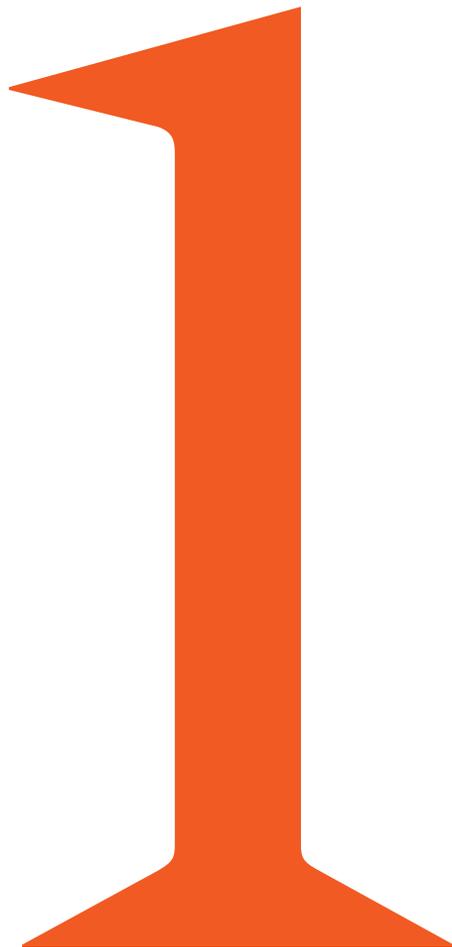
Casa de Richard Strauss en Viena (1924)

entonces se centró en poemas alejados de la actualidad que utilizó, algunas veces, como íntima dedicatoria a personas de su entorno. En el programa de este concierto se incluyen ejemplos de ambas etapas. También se escucharán *Lieder* de otros compositores del momento, aunque ninguno tuvo una afinidad hacia el género comparable con Strauss. Así, se han programado algunos ejemplos de Franz Schreker, que escribió canciones principalmente en su juventud y antes de desarrollar un lenguaje operístico que combinó la tradición posromántica y la experimentación tímbrica con el impresionismo y el expresionismo. También de Hans Pfitzner que comparte un perfil profesional más cercano a Strauss, aunque

abrazó un conservadurismo personal y militante que le ha relacionado con los nazis y ha terminado afectando injustamente a la recepción de su obra. E incluso de Korngold, con un breve ciclo que muestra su cara más avanzada con menos de treinta años, y Zemlinsky, quien exhibe, entre 1910 y 1913, su vertiente más próxima al expresionismo de Schönberg y Berg.

MIÉRCOLES 15 DE MAYO DE 2019, 19:30

SOLISTAS DEL TEATRO REAL
Zograb Tatevosyan y Rubén Mendoza, violines
Wenting Kang y Leonardo Papa, violas
Dimitri Tsinin y Héctor Hernández, violonchelos



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

I **Richard Strauss** (1864-1949)
Capriccio Op. 85 (versión para sexteto de cuerda)

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)
Sexteto de cuerda Op. 10
Erste Satz. Moderato-Allegro
Adagio. Langsam
Intermezzo. In gemäßigtem Zeitmaß, mit Grazie
Finale. So rasch als möglich

II **Arnold Schönberg** (1874-1951)
Noche transfigurada Op. 4



Muerte y transfiguración. Richard Strauss entre Korngold y Schönberg, el último romántico y el primer moderno

Pablo L. Rodríguez

Richard Strauss experimentó varias transfiguraciones musicales a lo largo de su vida. Quizá la más evidente esté relacionada con el poema sinfónico *Tod und Verklärung* [Muerte y transfiguración], que redactó entre 1888 y 1889. Aquí narra un episodio inventado, cuyo programa aclaró en una carta al crítico y musicólogo Friedrich von Hausegger. Se representa “la muerte de una persona que ha ambicionado las más altas metas artísticas”, que “reflexiona sobre su vida”, a quien después “se le aparece el ideal artístico que no ha sido capaz de alcanzar”, y, cuando “le llega la hora final, su alma abandona el cuerpo para encontrar la perfección más gloriosa en la eternidad del cosmos”. Strauss utiliza el molde de la forma sonata, con la referida reflexión vital convertida en el desarrollo, el momento de la muerte en la recapitulación y la transfiguración en la climática coda de la obra. La eficacia de su representación

acompañó al compositor hasta su trance final, en septiembre de 1949, tal como reconoció en su lecho de muerte: “Esto es como lo escribí hace sesenta años en *Muerte y transfiguración*”.

Pero las transfiguraciones musicales en Strauss fueron constantes. Su biografía no solo puede verse como una continua transformación desde la música instrumental a la ópera, sino también dentro de cada género que cultivó. Si bien comenzó con obras pianísticas y música de cámara, a partir de 1880 se interesó por la orquesta, y en la última década del siglo ahondó en la narrativa del poema sinfónico que le condujo a sus primeras óperas. Precisamente, el desarrollo del género dramático lo alejó lentamente del poema sinfónico, que alcanzaría su cénit en *Eine Alpensinfonie* [Una sinfonía alpina] (1915), aunque volvió a cultivar la música instrumental y concertante al final de su vida. Y tampoco se puede olvidar el género que sobrevuela toda su producción de principio a fin: el Lied. Dentro de su evolución operística, son muchos los historiadores

Primera página de la partitura
manuscrita de *Noche transfigurada* de
Arnold Schönberg (1902)

que suelen destacar la aparente regresión que supuso *Der Rosenkavalier* [El caballero de la rosa] frente a *Elektra* [Electra], aunque para especialistas como Bryan Gilliam la verdadera transfiguración operística de Strauss llegó con *Intermezzo*, en 1923. El compositor optó por dar un giro a su obra tras *Die Frau ohne Schatten* [La mujer sin sombra] y se interesó por crear una moderna *Spieloper* o comedia musical.

La intención de Strauss pasaba por encontrar un género acorde con la Alemania de la República de Weimar. En su prefacio a la edición de *Intermezzo* comenta la necesidad histórica en la ópera de encontrar cierto equilibrio entre la orquesta y los diferentes estilos vocales, tanto el diálogo hablado, como el recitativo y las arias, para asegurar cierto realismo expresivo. La culminación de esta preocupación fue *Capriccio*, estrenada en 1942, su última ópera en la que se centra, justamente, en la discusión acerca de la preeminencia entre las palabras y la música, aunque también en su relación con la danza y la acción teatral. Una simple comparación entre *Elektra* (1908) y *Daphne* [Dafne] (1937) revela la evolución de Strauss hacia una mayor transparencia y lirismo. En estas tres décadas hay que subrayar, además, varios hitos que muestran la importancia para Strauss de la referida combinación de estilos vocales, tanto en el prólogo de la versión revisada de *Ariadne auf Naxos* [Ariadna en Naxos] (1916), donde se combinan idealmente el diálogo, el recitativo y las arias, como en la referida ópera *Intermezzo*, con una mixtura más sofisticada, o *Die schweigsame Frau* [La mujer silenciosa]

(1935), que se acerca a un personal estilo de canto hablado.

La trama de *Capriccio* es alegórica, aunque se ubica en el París prerrevolucionario y posterior a la *Querelle des bouffons*, que se materializa en la disputa de dos pretendientes, el poeta Olivier y el compositor Flamand, por el amor de la condesa Madeleine. Se inicia con un preludeo, un lírico sexteto para cuerda en Fa mayor, que abrirá este primer concierto del ciclo. Es una pieza que, según parece, ha escrito Flamand para el cumpleaños de Madeleine, quien escucha el ensayo embelesada. La obra, una evidente declaración amorosa, tiene una sencilla forma tripartita que se inicia con un episodio lírico y encantador, al que sigue otro enérgico y febril, para volver al primero, ahora ligeramente desarrollado y con cierto tono crepuscular. Al final, se levanta el telón y el sexteto continúa con una repetición del primer episodio levemente elaborado en su parte final, mientras escuchamos al poeta y al compositor comentar la forma en que escucha la condesa. Ambos llegan a la conclusión de que son enamorados rivales, pero también antagonistas amistosos, y plantean el objeto central de la obra: si tiene mayor importancia la palabra o la música.

Al término del sexteto despierta La Roche, el director de teatro, que se había quedado traspuesto durante la audición. Este personaje adquiere durante la ópera un cariz realista y mediador, que da voz al viejo Strauss en su famoso monólogo de la escena novena, cuando su respuesta a la disputa entre el poeta y el músico se convierte

en toda una declaración de intenciones acerca de la situación del género:

¿Dónde está la obra que hable al corazón de la gente, que refleje su alma? ¿Dónde está?... No la puedo encontrar por más que la busco. ¡Solo encuentro fríos estetas a mi alrededor! Se mofan de lo tradicional, pero no aportan nada nuevo ni mejor. Sus dramas están llenos de héroes de pacotilla [...] ¡Yo quiero poblar mi escenario con seres humanos!

El compositor bávaro quedó plenamente satisfecho con el resultado final de esta ópera que culmina en uno de los monólogos para soprano más bellos jamás escritos y donde utiliza, curiosamente, la misma tonalidad del trío final de *Der Rosenkavalier*. Se lo confesó poco después del estreno al director de orquesta Clemens Krauss, que había colaborado con él en la redacción del libreto: “¿No es, quizá, este Re bemol mayor de la escena final, el mejor broche para cerrar la obra teatral de toda mi vida?”.

Strauss parece concluir su catálogo operístico más preocupado por el género que por el desastroso contexto imperante. Pero no debemos olvidar que compuso *Capriccio* en plena Segunda Guerra Mundial y con una Alemania inmersa en los preparativos de la llamada Operación Barbarroja para invadir la Unión Soviética. Su estreno tuvo lugar en el Teatro Nacional de Múnich (sede de la actual Ópera Estatal de Baviera), en octubre de 1942, y justo un año antes de su destrucción por un bombardeo aliado. Esa *première* no recibió ninguna mención oficial, pues Strauss ya no era útil para los nazis, y su ópera, además,

contravenía los requerimientos del Tercer Reich para las nuevas creaciones en tiempo de guerra: no planteaba ningún tema heroico y mucho menos contribuía a glorificar al pueblo alemán. El compositor bávaro quería aislar, por encima de todo, sus creaciones de la propaganda que estaba devorando toda manifestación cultural en la Alemania del momento.

No es infrecuente leer acerca de la ambigüedad o colaboracionismo de Richard Strauss con los nazis. Pero esa postura muestra un claro desconocimiento del contexto en que trabajó el compositor, aunque también sea el resultado de varios errores que cometió en esos años. Dejando a un lado la composición del *Himno olímpico* para los Juegos de 1936, cuyo encargo y realización fue previa a la llegada al poder de los nazis, dos episodios han sido habitualmente malinterpretados. En marzo y julio de 1933, Strauss sustituyó a Bruno Walter al frente de la Filarmónica de Berlín y a Arturo Toscanini en el Festival de Bayreuth. Las razones de ambas sustituciones nada tuvieron que ver con los mandatos del Tercer Reich, aunque fueron interpretadas como un claro acercamiento del compositor a su propaganda cultural. Acudió en ayuda de la Filarmónica berlinesa, en cuya creación había cooperado, a petición de su anciana gerente Luise Wolff, y no dudó en ceder sus honorarios a la orquesta. Y asistió al festival wagneriano por petición expresa de Winifred Wagner, tras haber estado vetado en esa institución por Cosima y Siegfried Wagner.

Pero, por si fuera poco, Strauss tuvo un encuentro privado con Adolf



Richard Strauss y Joseph Goebbels en la década de 1930

Hitler, el 22 de julio de ese año, durante el segundo descanso de *Parsifal* en Bayreuth. Algo más de media hora donde trataron acerca de problemas legales y jurídicos de los músicos. Pero donde el compositor también abordó el problema que suponía despedir a los judíos de sus cargos y salió en defensa del director y compositor Leo Blech. Los gestos con la orquesta berlinesa y el festival wagneriano, unidos a su prestigio, facilitaron a Strauss el nombramiento como presidente de la Cámara de música del Reich en 1933. Un cargo que tan solo ocupó por espacio de dos años. Una carta de 1935 a su libretista Stefan Zweig, interceptada por la Gestapo, precipitó su caída oficial. En ella arremetía contra la política racial nazi (“¿Crees que Mozart

compuso así por ser ‘ario?’”) o exhibía su legendario pragmatismo:

Tan solo conozco dos clases de personas: las que tienen y las que no tienen talento. El pueblo existe para mí solo cuando se convierte en público. Que sean chinos, bávaros, neozelandeses o berlineses me da lo mismo. Lo que me importa es que paguen el precio de sus entradas.

Su relación con los nazis se enturbió y afectó a la seguridad de su familia. En adelante, vivió continuamente preocupado por el destino de su nuera Alice, que era judía, pero también de sus dos nietos, Richard y Christian, obligados a llevar en público la discriminatoria insignia amarilla con la estrella de

David. Pero hubo otros compositores que sufrieron situaciones más adversas, que incluso pagaron con sus propias vidas y las de sus familias, o que vieron completamente alteradas sus carreras. Este último es el caso de los dos compositores que completan el programa de este concierto: Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) y Arnold Schönberg (1874-1951).

Korngold fue uno de los prodigios musicales más asombrosos de las primeras décadas del siglo xx. Alumno de Alexander von Zemlinsky e hijo del influyente crítico conservador de *Neue Freie Presse*, Julius Korngold, quien había sucedido a Eduard Hanslick, fue un compositor admirado por el propio Richard Strauss. En 1911 escuchó su *Trío para violín, violonchelo y piano Op. 1* junto a la *Sonata para piano n.º 2 Op. 2* y las calificó de obras “de excepcional brillo y madurez”, aunque lo que más le impresionó fue que su autor fuese un chico de doce o trece años: “Esa seguridad de estilo, dominio de la forma, expresividad característica y armonía audaz son verdaderamente asombrosas”. No fue el único maravillado por su talento. Se le unieron pronto Giacomo Puccini, Jean Sibelius, Bruno Walter y Arthur Nikisch, además de Artur Schnabel, que había estrenado y defendido públicamente la referida sonata pianística. El ascenso de Korngold como compositor fue imparable. Con catorce años escribió su primera composición orquestal y con diecisiete sus dos primeras óperas en un acto, *Der Ring des Polykrates* [*El anillo de Polícrates*] y *Violanta*, que se estrenaron conjuntamente en Múnich en marzo de 1916.

Su *Sexteto para dos violines, dos violas y dos violonchelos en Re mayor Op. 10* se ubica entre la composición y el estreno de esas dos óperas. La obra está dedicada a Carl Ritter von Wiener, una figura capital en la formación musical en Viena, y fue estrenado, en mayo de 1917, por un reforzado Cuarteto Rosé, pocos meses antes de que Korngold sirviera en el ejército austriaco durante la Primera Guerra Mundial. La obra está estructurada en cuatro movimientos en las que el joven compositor exhibe su manejo del lenguaje cromático, que comparte con la ópera *Violanta*. Ya en el primer movimiento podemos verificar su dominio del contrapunto y el protagonismo que concede a las voces intermedias. También su elaboración de las transiciones, en las que explora cambios de tonalidad inusuales o pasajes fugados como el que precede a la recapitulación. Esa modernidad es todavía más evidente en el “Adagio” que le sigue, donde aparecen sensuales e intensas armonías bitonales y cita su canción *Nachts*, de 1913. Pero el “Intermezzo” vuelve la mirada al ambiente frívolo y desenfadado típicamente vienés –aunque con un poso de ironía–, donde parece querer enunciar un vals y donde cita parte de su lema musical, el llamado “Motivo del corazón alegre”, que ya había presentado en “Ball beim Märchenkönig” [“El baile del rey de las hadas”] incluido dentro de sus *Märchenbilder Op. 3* [*Imágenes de cuentos de hadas*], de 1910. Y termina, en el “Finale”, con el mismo aire humorístico, ahora más desenfadado, aunque también con guiños cíclicos en forma de citas de movimientos anteriores.

La confirmación internacional de Korngold como compositor llegó en 1920, con el estreno simultáneo en Hamburgo y Colonia de su ópera *Die tote Stadt* [La ciudad muerta]. Tras ello recibió varios encargos, como el de Paul Wittgenstein en 1923 para componer un concierto para piano para la mano izquierda. Y, poco después, inició la composición de su cuarta ópera: *Das Wunder der Heliane* [El milagro de Heliane] (1927). Pero también comenzó a trabajar en arreglos de operetas. Colaboró con Max Reinhardt y eso le llevó, en 1934, a desarrollar una carrera como compositor para el cine en Hollywood que inició con una adaptación de *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare. Siguió las bandas sonoras de *Captain Blood* [El capitán Blood] (1935) y *Anthony Adverse* [El caballero Adverse] (1936), pero el Anschluss o anexión de Austria por el Tercer Reich le impidió regresar a Viena. En adelante, siguió escribiendo para el cine bandas sonoras tan emblemáticas como *The adventures of Robin Hood* [Robin de los bosques] (1938) y *The Sea Hawk* [El halcón del mar] (1940), en las que creó el modelo de partitura filmica: una “ópera sin voces” en la que cada personaje tenía su motivo, y que funcionaban como poemas sinfónicos a partir del modelo de Richard Strauss. Tras la Segunda Guerra Mundial regresó a la sala de conciertos con su *Concierto para violín* (1937-1945) y su *Sinfonía en Fa sostenido menor* (1949-1952), pero su estilo posromántico estaba ya fuera de lugar. En uno de los pocos conciertos con música suya que se programó por parte de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena,

en 1951, se incluyó precisamente su *Sexteto para cuerda*. En cualquier caso, Korngold murió en 1957 pensando que su música había sido olvidada.

Arnold Schönberg es claramente la contrafigura de Korngold. El primer moderno frente al último romántico. Compartieron orígenes judíos y formación con Zemlinsky, aunque Schönberg fue un compositor prácticamente autodidacta, sin tradición musical familiar y cuyas obras causaron más polémica que admiración. Terminó convertido en el padre de la atonalidad y el dodecafonismo, pero corrió la misma suerte del exilio. Se vio obligado a dejar su puesto en Berlín en mayo de 1933, tras el ascenso de Hitler. Y acabó en los Estados Unidos, tras pasar por París. También compartió con Korngold los elogios de Strauss hacia sus primeras composiciones sinfónicas. Cuando residió en Berlín, en 1902, vinculado al cabaré de Wolzogen, mostró algunas composiciones al compositor bávaro. Strauss se quedó tan impresionado con los fragmentos de *Gurrelieder* y el poema sinfónico *Pelleas und Melisande* [Peleas y Melisande] que le consiguió una beca y un puesto en el Conservatorio Stern de Berlín.

En la actualidad, las composiciones más programadas de Schönberg se corresponden con esa primera etapa, su periodo tonal, hasta 1908. Entre ellas destaca *Verklärte Nacht* [Noche transfigurada], de 1899, en su versión original para sexteto de cuerda, que fue un habitual acompañante del referido Op. 10 de Korngold, en Viena, hasta finales de los años treinta, cuando ambas obras fueron prohibidas por los

nazis. Schönberg pretendió componer un poema sinfónico para una formación camerística. Para ello, no solo combinó la influencia de los poemas sinfónicos de Strauss, sino de obras camerísticas precedentes. En este sentido, destacaría la influencia de los dos cuartetos de Smetana, tanto lo programático del *Cuarteto n.º 1*, subtítulo *Z mého života* [De mi vida], como el manejo de las tensiones del *Cuarteto n.º 2*, del que Schönberg, según parece, adoptó la tonalidad de Re menor.

El compositor basa el programa de *Verklärte Nacht* en un poema de Richard Dehmel que relata la conversación entre un hombre enamorado y su mujer, cuando ella confiesa que está esperando un hijo de otro hombre. Schönberg prioriza la representación musical de los sentimientos frente a la mera narración de la historia y divide la obra en cuatro secciones y una coda. En la primera se sitúa a la pareja en una fría arboleda a la luz de la luna. Sigue la confesión de la mujer, en la que se incluye

el angustiado tema principal y su tormentoso desarrollo. La tercera sección representa la reacción del hombre y su tristeza, plasmada en la tonalidad de Mi bemol menor. Y en la cuarta se produce un inesperado cambio a Re mayor cuando el amor del hombre le anima superar ese trance y el tema principal aparece transfigurado. La obra concluye con una coda que adopta la forma de un himno a la naturaleza y a la rendición del amor en la que se respiran aires wagnerianos. La obra provocó un escándalo el día de su estreno, en 1902, por parte del Cuarteto Rosé. Y no solo por su lenguaje ricamente cromático, sino también por utilizar como programa un poema que fomentaba la indecencia y promovía las relaciones prematrimoniales entre los vieneses. Pero hasta el poeta alemán se quedó impresionado con la obra: “Tenía la intención de seguir los motivos de mi poema en su composición, pero pronto me olvidé de hacerlo, pues estaba cautivado por la música”.

Zograb Tatevosssyan, violín



Zograb Tatevosssyan es un violinista y pedagogo de origen armenio. A los seis años comenzó a estudiar violín con Levón Zoryán y a los trece pasó a estudiar bajo la tutela de su tío, el profesor Eduard Tadevosyan, que fue discípulo de Leonid Kogan. Tras alcanzar una carrera notable en su país natal, en el año 2002 se trasladó a Madrid e ingresó en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, en donde estudió con el profesor Zakhar Bron. Ha participado como solista con diferentes orquestas nacionales e internacionales y ha actuado en los principales festivales de España y Europa. Es profesor de la Escuela Superior de Música Reina Sofía junto con la profesora Ana Chumachenco desde 2010 y del Centro Superior Katarina Gurska desde 2013. Así mismo, es profesor invitado del curso de verano de Nagold en Alemania e imparte clases en Japón. Actualmente toca un violín Tomaso Eberle “ex-Malikian” original de 1772 y un violín de Yuri Pochekin original de 2013.

Rubén Mendoza, violín



Nacido en Huelva en 1988, inició sus estudios musicales en el Conservatorio Elemental de Música de Triana y posteriormente ingresó en el Conservatorio Profesional Cristóbal de Morales de Sevilla. Ha sido alumno de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, en la cátedra de violín Telefónica, con los Profesores Zakhar Bron y Yuri Volguin, donde obtuvo mención de honor en 2013. Con tan solo trece años debutó como solista con el *Concierto nº 3 en Sol mayor para violín y orquesta KV 216* de Wolfgang Amadeus Mozart y con quince años ganó el tercer premio del Concurso Nacional Intercentros. En 2002, fue seleccionado para formar parte de la Orquesta Joven de Andalucía en 2002 y ha sido miembro y concertino de la Orquesta Sinfónica Freixenet, coincidiendo con maestros como Antoni Ros-Marbà, Jesús López Cobos, Sir Colin Davis, Zubin Mehta, Peter Eötvös, Gilbert Varga, Jaime Martín, Alejandro Posada, Juanjo Mena, Stephan Lano, Wolfram Christ y Gordan Nikolić. También colabora con la Orquesta Sinfónica RTVE y es miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Wenting Kang, viola



Wenting Kang recibió el primer premio del Concurso Internacional de Viola de Tokio en 2012 y ha sido galardonado en el Concurso Internacional Johannes Brahms, el Concurso Internacional Primrose, el Concurso Mozart “Sinfonia concertante” del Conservatorio de Nueva Inglaterra y el Concurso Nacional de Viola de China. Desde 2014 hasta 2016 fue miembro de la Orquesta Filarmónica de Israel, un puesto que abandonó para centrarse en su carrera como solista y música de cámara. En los últimos años ha impartido clases magistrales de viola en España, Suiza, Alemania, Holanda, Japón, Taiwán y China. Actualmente es profesora asistente de la clase de viola de Nobuko Imai en la Escuela Superior de Música Reina Sofía y es la violista principal asociada de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Leonardo Papa, viola



Leonardo Papa nació en Reggio Emilia en 1990. Ha sido alumno de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, en donde estudió con Diemut Poppen y recibió de manos de Su Majestad la Reina el diploma de alumno más sobresaliente de su cátedra. Con la misma profesora ha obtenido el título de máster de la Escuela Superior de Música de Detmold. Otros músicos importantes en su formación han sido Atar Arad, Nobuko Imai, Hariolf Schlichtig, Thomas Riebl o Kim Kashkashian. Ha sido galardonado en varios concursos internacionales, como el Concurso Nuovi Orizzonti de Arezzo y la Rassegna Nazionale d'Archi Mario Benvenuti de Vittorio Veneto. Ha tenido el privilegio de trabajar con el Cuarteto Kuss, el Cuarteto Casals, el Cuarteto Artemis y el Cuarteto Alban Berg, entre otros. En el ámbito orquestal, ha tocado con la Orquesta Luigi Cherubini de Riccardo Muti y con la Orquesta Mozart dirigida por Claudio Abbado y ha sido becario de la Mahler Chamber Orchestra y ayuda de solista de la Nordwestdeutsche Philharmonie. Actualmente es miembro y ayuda de solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Dimitri Tsirin, violonchelo



Ganador de importantes concursos de violonchelo, como el Concurso Rostropóvich de París, el Leonard Rose de Washington y el Chaikovski de Moscú, Dimitri Tsirin estudió con Natalia Shakhovskaya y Natalia Gutman, aunque también recibió clases de Daniil Shafran y Mstislav Rostropóvich. Como solista, ha tocado con prestigiosas orquestas como la Orquesta del Norte de Holanda, la Orquesta Sinfónica de Baltimore o la Filarmónica de Moscú. Ha ofrecido gran cantidad de clases magistrales en Rusia, Israel, Dinamarca y España y ha actuado junto con Michail Lidsky, Georgi Dimcevski, Christian Altenburger, Boris Beresovsky y Marianna Shirinian. En 1994, por recomendación de Rostropóvich, consiguió un violonchelo Guadanini de la colección del Estado Ruso. Ha participado con la Filarmónica de Israel, la Orquesta de la Comunidad Valenciana y la Orquesta de Cámara del Kremlin, coincidiendo con directores como Zubin Mehta, Lorin Maazel, Valery Gergiev, Kurt Mazur, Daniel Barenboim y Semyon Bychkov. Actualmente ocupa la plaza de solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Héctor Hernández, violonchelo



Nacido en Madrid en 1994, ha obtenido el título de violonchelo en la Escuela Superior de Música Hanns Eisler de Berlín con el profesor Stephan Forck. También ha cursado estudios de violonchelo en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con el profesor Ángel García Jermann, y en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, con Natalia Shakhovskaya, Michal Dmochowski e Iván Monighetti. Fue galardonado en el Concurso Internacional de Violonchelo de Liezen en 2008, primer premio del Flame Competition de París en 2011, el Concurso Internacional de Arquillos en 2009, el Concurso de la Diputación de Toledo en 2010, el Concurso Nacional de Violonchelo Jaime Dobato Benavente de Alcañiz en 2011, y tercer premio en el Concurso Internacional Beethoven de Hradec. En 2012 obtuvo el Premio Extraordinario de Música de la Comunidad de Madrid y ha actuado como solista en el Auditorio Nacional de Madrid bajo la dirección de George Pehlivanian, en el Auditorio Manuel de Falla bajo la dirección de Pascual Osa y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Actualmente es miembro de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Anssi Karttunen, violonchelo
Nicolas Hodges, piano



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

I Ferruccio Busoni (1866-1924)
Serenata para violonchelo y piano Op. 34

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)
Romance-Improptu para violonchelo y piano

Anton von Webern (1883-1945)
Tres pequeñas piezas para violonchelo y piano Op. 11
Mäßige Achtel
Sehr bewegt
Äusserst ruhig

Alexander von Zemlinsky (1871-1942)
Sonata en La menor para violonchelo y piano
Mit Leidenschaft
Andante
Allegretto

II Ernst Krenek (1900-1991)
Phantasiestück para violonchelo y piano Op. 135

Richard Strauss (1864-1949)
Sonata en Fa mayor para violonchelo y piano Op. 6
Allegro con brio
Andante ma non troppo
Allegro vivo

Una vida de héroe tras dos imperios. Los círculos de Berlín y Viena

Pablo L. Rodríguez

En 1914, Richard Strauss era una figura reconocida internacionalmente. Coincidiendo con la celebración de su quincuagésimo cumpleaños recibió múltiples honores en Italia, Francia e Inglaterra. No obstante, su mayor pretensión pasaba por lograr una independencia económica que le permitiera dedicarse a la composición. Por ello, puso todos sus ahorros de los últimos treinta años en manos de Speyer Brothers, la casa financiera británica dirigida por Edgar Speyer, a quien había dedicado su ópera *Salome* [Salomé]. Pero el comienzo de la Primera Guerra Mundial dio al traste con todos sus planes. El 28 de julio de 1914, el compositor estaba en Londres, para asistir a al estreno de su ballet *Josephs-Legende* [La leyenda de José], cuando el archiduque Francisco Fernando de Austria

fue asesinado en Sarajevo. El ambiente antialemán lo invadió todo, hasta el extremo de que su obra fue mal recibida. Y lo peor llegó a continuación: la declaración de la guerra, el 1 de agosto, provocó que el gobierno británico confiscase los fondos de Strauss en manos de Speyer. El compositor, que se encontraba descansando en San Martino di Castrozza, se quedó sin liquidez de la noche a la mañana y pasó serias dificultades para regresar a su casa en Garmisch.

La imagen de Strauss se debatía, por entonces, entre el ferviente nacionalista visto desde fuera de Alemania y el poco implicado patriota que se percibía desde dentro. En los primeros días de la Gran Guerra pueden leerse proclamas patrióticas en su diario o al final del manuscrito del primer acto de *Die Frau ohne Schatten* [La mujer sin sombra], cuando anota, el 20 de agosto de 1914: “Completado el día de la victoria de Saarburg”. Poco después, en una carta a su libretista Hugo von Hofmannsthal, añade: “Uno tiene la conciencia alentadora de que este

Charles Hoffmann, Hanuš Wihan, Oscar Nedbal y Joseph Suk, miembros del Cuarteto Checo (c. 1900). Richard Strauss dedicó su *Sonata en Fa mayor para violonchelo y piano Op. 6* al segundo, violonchelista del cuarteto.



país se encuentra justo al comienzo de un gran desarrollo y que debe obtener y obtendrá la hegemonía sobre Europa”. Sin embargo, al mismo tiempo, Strauss recela contra el patriotismo y arremete contra la pompa militar. Vive temeroso de que recluten a su único hijo para servir en el frente y, en otra carta a Hofmannsthal, exhibe una opinión totalmente contradictoria: “Me parece insoportable leer que la Joven Alemania vaya a salir limpia y purificada de esta guerra ‘gloriosa’, cuando uno debería sentirse agradecido de que alguno de los pobres que han sido reclutados pueda librarse de los piojos y los chinches, cure sus infecciones y se libre de la muerte”.

El compositor estaba ahora prácticamente arruinado y se vio obligado a rehacer sus planes. Optó por iniciar una nueva “vida de héroe”, con más compromisos para dirigir y cargos en teatros, que compaginó con una incesante labor compositiva. Ya había narrado, en 1898, y dentro de su famoso poema sinfónico así titulado sus experiencias como hombre y artista. Una gigantesca forma sonata dividida en seis partes que arranca con un arpeggio en violonchelos y trompas basado en el acorde de Mi bemol mayor, la tonalidad de la *Eroica* de Beethoven. Le seguirán los oponentes del héroe, donde representa el chismorreo de los críticos y, en especial, de Eduard Hanslick. Pero también retrata en toda su dimensión a la compañera del héroe, su esposa Pauline, por medio de los solos de violín, la batalla de la creación, la paz del retiro y la realización artística.

Ahora la situación era completamente diferente. El 7 de noviembre de

1918 Strauss dirigió *Salome* en la que sería su última actuación al frente de la Ópera de Corte en Berlín. Dos días más tarde, la abdicación del káiser Guillermo II inició la revolución de noviembre que desencadenó la transición, en Alemania, desde la monarquía constitucional a una república parlamentaria y democrática. Strauss vivió con incomodidad esos meses en los que se dedicó, principalmente, a componer *Lieder*. Pero también con aparente indiferencia, ya que la proclamación de la República de Weimar, el 11 de agosto de 1919, le pilló más preocupado por llegar en tren a Garmisch para jugar una partida de *skat* con un amigo. En realidad, el compositor vivía abatido y deprimido ante un entorno cambiante donde debía encontrar su lugar. Habían surgido en Berlín nuevos frentes artísticos y compositores con ideas modernas, como Paul Hindemith, Kurt Weill o Ernst Krenek.

No obstante, en ese verano de 1919, Strauss ya tenía un nuevo puesto de trabajo en Viena, al frente de su Ópera estatal. Era la culminación de un deseo previo a todos estos acontecimientos, pues el interés del compositor por trabajar en Viena surgió tras el estreno, en 1916, de la versión revisada de *Ariadne auf Naxos* [*Ariadna en Naxos*] y, especialmente, tras el posterior festival que se había dedicado allí a sus composiciones. Entre medias, la transición a la república austriaca –que siguió a la renuncia del emperador austrohúngaro Carlos el 11 de noviembre de 1918– no afectó a las negociaciones con Strauss, a pesar del rechazo que había generado su nombramiento; incluso por parte de Hofmannsthal,

que le advirtió del peligro de convertir el teatro operístico vienes en un escaparate de sí mismo. El compositor se aseguró un cuantioso estipendio y una dedicación restringida a los cinco primeros meses del año, lo que obligó a contar con Franz Schalk como codirector.

Strauss quería dedicar el resto del año a componer, aunque muchos vieron en su limitada dedicación a la Ópera de Viena una forma de mantener sus vínculos con Berlín. Existía, desde hacía décadas, una estrecha conexión musical entre ambas ciudades que se intensificó tras el final de la Primera Guerra Mundial y la proclamación de ambas repúblicas. Lo vamos a comprobar en el programa de este segundo concierto del ciclo con varias obras para violonchelo y piano de compositores vinculados al círculo de ambas ciudades, y cuyo acomodo en los libros de historia no siempre resulta fácil. Un buen ejemplo es el caso de **Ferruccio Busoni** (1866-1924), un prodigio infantil, como pianista y compositor, que comenzó sus estudios formales a la temprana edad de nueve años en el Conservatorio de Viena, donde también recibió los consejos de Brahms y Hanslick. En esa ciudad escribió, en 1878, su *Suite para clarinete y piano Op. 10*, en cuyo último movimiento está el origen de la *Serenata para violonchelo y piano Op. 34*. Esta reelaboración de 1883 muestra la evolución de su lenguaje musical temprano, tras los estudios que inició en Graz, dos años antes, con Wilhelm Mayer-Rémy, quien no solo impulsó su interés hacia Mozart, sino también hacia la filosofía oriental y el misticismo.

Busoni conocía mejor la escritura para clarinete, pues su padre era un destacado intérprete de ese instrumento, pero en la versión para violonchelo muestra un estilo más libre junto a un personal uso de la armonía y el desarrollo temático. La obra mantiene su estructura tripartita original, aunque la coda rememora el episodio central y contribuye a dar mayor cohesión a la pieza.

En los años siguientes, Busoni evolucionó considerablemente hacia una nueva concepción del clasicismo como alternativa al expresionismo y la atonalidad. Tras Graz, siguió sus estudios en Leipzig, pasó como profesor por Helsinki y Moscú, pero también por Boston y Nueva York. Se terminó instalando en Berlín a partir de 1894, aunque no perdió su contacto con Viena, donde impartió clases como profesor invitado en el Conservatorio. Pasó los años de la Primera Guerra Mundial en suiza y, tras el establecimiento de la República de Weimar, regresó a Berlín para dar clase en la Academia de las Artes. Kurt Weill fue uno de sus estudiantes, aunque su apartamento de la calle Victorie-Luise-Platz se convirtió, a comienzos de los años veinte, en lugar de encuentro para jóvenes compositores vinculados a la nueva objetividad y el expresionismo, como Paul Hindemith y Ernst Krenek. Esa confluencia estética también se experimentó en Viena, durante esos años, tal como lo demuestran las dos composiciones siguientes del concierto. Erich Wolfgang Korngold (1897-1957) fue un talento deslumbrante, cuya trayectoria se comentó en la nota del concierto anterior. Y Anton von Webern

(1883-1945), el discípulo más conspicuo de Schönberg, terminó sus días convertido en el máximo exponente del dodecafonismo durante el segundo cuarto del siglo.

Korngold se quedó atrapado en un lenguaje posromántico que explotó en sus composiciones para el cine, como *Deception [Engaño]*, de 1946. Esta película, dirigida por Irving Rapper y protagonizada por Bette Davis, fue la última colaboración del compositor con Warner Bros. Narra el triángulo amoroso entre un compositor, un violonchelista y una pianista. La trama de la película se centra en el *Concierto para violonchelo y orquesta Op. 37* de Korngold, aunque el *Romance-Improptu* que escucharemos en este concierto es, en realidad, una composición aparte que desarrolla el tema principal de la banda sonora. **Webern**, que ya había fallecido a causa de un trágico malentendido con un soldado estadounidense cuando Korngold estrenó su obra, escribió sus *Tres pequeñas piezas para violonchelo y piano Op. 11* tan solo dos semanas antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial, en 1914. Tuvo que esperar diez años para el estreno de una composición que muestra, sin lugar a dudas, la madurez de su periodo expresionista, con ese característico estilo “aforístico”, en el cual la expresión se reparte en pequeñas e intensas dosis atonales compartidas por ambos instrumentos.

Pero la composición que mejor representa el justo medio entre Korngold y Webern, convertida aquí en el vértice de este segundo concierto del ciclo, es la *Sonata en La menor para violonchelo*

y piano de **Alexander von Zemlinsky** (1871-1942). Una composición de 1894, dedicada a su amigo, el violonchelista de la Filarmónica de Viena Friedrich Buxbaum, en la que Zemlinsky muestra la rica paleta musical de sus primeros años, cuando refinó la variación desarrollada brahmsiana por medio de la máxima elaboración y transmutación de pequeñas partículas temáticas. Un planteamiento innovador que combinaba texturas polifónicas con un simbolismo melódico y una abrumadora intensidad, pero donde nunca se abusa de la disonancia o se rebasa la frontera de la tonalidad. El primer movimiento, en forma sonata, se abre con aires brahmsianos, donde el violonchelo y el piano interactúan activamente. Tras la repetición, la conversación entre ambos instrumentos se enerva para encontrar la calma en el desarrollo, que desemboca en una recapitulación prácticamente literal. El tono más poético de Zemlinsky emerge en el movimiento lento, “Andante”, que se enturbia y deriva en un diálogo de tonos más sombríos, aunque después regresen la belleza, la nostalgia y el diálogo. El “Allegretto” final parte de un ambiente que recuerda a Brahms y Dvořák, pero donde cada tema se discute intensamente entre los dos instrumentos, que intercambian melodías y acompañamientos, en pizzicato por parte del violonchelo. El diálogo desemboca en nostalgia y la serenidad que cierra la obra.

Zemlinsky, que había sido el maestro de Korngold y también, en parte, de Schönberg, de quien fue incluso cuñado, evolucionó entre esos dos extremos estéticos –posromántico y

atonal–, pero fue eclipsado por personalidades más dominantes. En Viena trabajó como profesor de orquesta, a partir de 1903, en la Escuela Schwarzwald. Colaboró con Mahler en la Ópera, y también con Schönberg en su *Vereinigung schaffender Tonkünstler* [Asociación de creadores musicales de Viena], una sociedad encaminada a promover la nueva música. Pero en 1911 se marchó a Praga, donde dirigió la futura Ópera Estatal y se concentró en la música sinfónica y la ópera. Allí escribió sus composiciones más conocidas y valoradas en la actualidad, como la *Sinfonía lírica* y las óperas *Eine florentinische Tragödie* [Una tragedia florentina] y *Der Zwerg* [El enano]. Zemlinsky también se vinculó con Berlín durante la República de Weimar, al ocupar un puesto secundario en la Ópera Kroll. Regresó después a Viena y, tras el *Anschluss*, terminó sus días en Nueva York, donde falleció en 1942 prácticamente olvidado.

Ernst Krenek (1900-1991) fue otro compositor vienés también hoy prácticamente olvidado, a pesar de los éxitos que cosechó en vida, como *Jonny spielt auf* [Jonny empieza a tocar], de 1927, que fue el mayor éxito operístico durante la República de Weimar y donde rebaja el elitismo de la ópera del momento con la adopción de música popular. En Viena y Berlín había sido discípulo de

Franz Schreker, cuyo lirismo sensual derivó hacia ideas más cercanas a la Segunda Escuela de Viena. Lo podemos comprobar en su *Phantasiestück para violonchelo y piano Op. 135*, de 1953. Krenek siguió evolucionando hacia el serialismo en los sesenta, cuando fue pionero de la ópera televisiva, aunque al final de su vida regresó al lirismo y lo popular.

Este concierto terminará con una obra temprana de **Richard Strauss**: su *Sonata para violonchelo y piano en Fa mayor Op. 6*, una composición iniciada en 1880 y culminada tres años más tarde, a los diecinueve años. Destaca por su frescura e inspiración, que queda patente en el “Allegro con brio” inicial, con ese arranque que combina lo heroico y lo cantable. Pero también por su solidez constructiva, al oponer un segundo tema cuya hondura recuerda a Schumann, o por plantear ideas interesantes, como ese desarrollo convertido en una elaborada fuga. En el “Andante” central, de forma tripartita, el recuerdo se encamina hacia la intimidad de los arreglos corales de Mendelssohn, aunque contrasta en la sección central con un episodio más apasionado. Y el vitalismo hace acto de presencia en el “Finale”, por medio de un chispeante diálogo entre el piano y el violonchelo, también de honda influencia mendelssohniana.

Anssi Karttunen, violonchelo



Anssi Karttunen es uno de los violonchelistas más innovadores de la escena musical del momento. Ha estado siempre a la vanguardia de la interpretación y se ha forjado una gran reputación como solista y músico de cámara. Es un apasionado defensor de la música actual. Ha estrenado más de 160 obras y le han dedicado una treintena de conciertos. Como intérprete, intenta ofrecer siempre una visión personal e innovadora del repertorio canónico para violonchelo, pero, a su vez, se interesa por la recuperación de obras olvidadas. Además, toca violonchelos modernos, clásicos y barrocos, así como violonchelos *piccoli*.

Ha trabajado con la Orquesta de Filadelfia, la Sinfónica de la BBC, la Orquesta Sinfónica de la Radio del Suroeste de Alemania o la Filarmónica de Múnich. Disfruta de una estrecha colaboración profesional con el pianista Nicolas Hodges y la coreógrafa Diana Theodoridis. Su discografía incluye la obra completa de Beethoven para violonchelo y piano, y varios conciertos para violonchelo de autores del siglo XX acompañado por la London Sinfonietta y la Filarmónica de Los Ángeles.

Nicolas Hodges, piano



Con un repertorio que abarca desde Beethoven a Berg, pasando por Brahms, Debussy, Schubert y Stravinsky, Nicolas Hodges se ha convertido en una referencia en la interpretación del repertorio de los siglos XX y XXI. Ha actuado como solista en el Festival de Donaueschingen, así como en el Wigmore Hall y el Queen Elizabeth Hall de Londres. Además, ha sido invitado a actuar junto a la Orquesta Estatal de Stuttgart y la Orquesta Filarmónica de Londres. Por otra parte, ha estrenado el *Concierto para piano* de Gerald Barry en Londres, Ámsterdam y Norwich, con la orquesta Britten Sinfonia y bajo la dirección de Thomas Adès. En el ámbito de la música de cámara, colabora habitualmente con Adrian Brendel, Colin Currie, Ilya Gringolts, Anssi Karttunen, Michael Wendeborg y Carolin Widmann, al tiempo que forma parte del Trío Accanto.

MIÉRCOLES 29 DE MAYO DE 2019, 19:30

Fleur Barron, mezzosoprano
Julius Drake, piano



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

I

Franz Schreker

Im Garten unter der Linde, de Jugendlieder

Richard Strauss (1864-1949)

Einerlei, de Fünf kleine Lieder Op. 69

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)

In meine innige Nacht, de Drei Gesänge Op. 18

Richard Strauss

Traum durch die Dämmerung, de Drei Lieder Op. 29

Hans Pfitzner (1869-1949)

Zum Abschied meiner Tochter, de Drei Lieder Op. 10

Richard Strauss

Ach, was Kummer, Qual und Schmerzen, de Acht Lieder Op. 49

Alexander von Zemlinsky (1871-1942)

Die drei Schwestern, de Sechs Lieder auf Gedichte von Maurice Maeterlinck Op. 13

Richard Strauss

Geduld, de Acht Gedichte aus "Letzte Blätter" Op. 10

Franz Schreker (1878-1934)

Sommerfäden, de Zwei Lieder Op. 2

Richard Strauss

Ach weh mir unglückhaftem Mann, de Schlichte Weisen Op. 21

Erich Wolfgang Korngold

Tu ab den Schmerz, de Drei Gesänge Op. 18

Richard Strauss

Drei Lieder der Ophelia aus Hamlet Op. 67

Wie erkenne ich mein Treulieb

Guten Morgen, es ist Sankt Valentinstag

Sie trugen ihn auf der Bahre bloss

II

Hans Pfitzner

Abschied, de Fünf Lieder Op. 9

Richard Strauss

Waldesfahrt, de Fünf kleine Lieder Op. 69

Alexander von Zemlinsky

Die Mädchen mit den verbundenen Augen, de Sechs Lieder auf Gedichte von Maurice Maeterlinck Op. 13

Richard Strauss

Schlechtes Wetter, de Fünf kleine Lieder Op. 69

Franz Schreker

Die Rosen und der Flieder, de Jugendlieder

Richard Strauss

Ich trage meine Minne, de Fünf Lieder Op. 32

Erich Wolfgang Korngold

Versuchung, de Drei Gesänge Op. 18

Richard Strauss

Ruhe, meine Seele!, de Vier Lieder Op. 27

Hans Pfitzner

Denk' es, o Seele!, de Vier Lieder Op. 30

Richard Strauss

Heimkehr, de Fünf Lieder Op. 15

Alexander von Zemlinsky

Sie kam zum Schloss gegangen, de Sechs Lieder auf Gedichte von Maurice Maeterlinck Op. 13

Se ruega no aplaudir hasta el final de cada parte.

¡Apacíguate, alma mía!

El Lied como refugio

Pablo L. Rodríguez

A diferencia de otros géneros, como el poema sinfónico o la ópera, **Richard Strauss** cultivó el Lied durante toda su vida. Prácticamente su primera composición fue una canción navideña para voz y piano, que escribió con seis años, en diciembre de 1870, sobre un poema de Schubart copiado por su madre. La última sería también otro Lied, redactado en Montreux, el 23 de noviembre de 1948, y a partir de un poema de Betty Wehrli-Knobel que el anciano compositor de 84 años había leído en una revista suiza: *Malven* [*Malvas*]. Fue un regalo para la soprano Maria Jeritza cuyo manuscrito no fue descubierto hasta después de su muerte, en 1982, junto a la dedicatoria de Strauss: “A mi querida Maria, esta última rosa”. Entre medias se sucedieron más de doscientos Lied, la inmensa mayoría para voz solista con acompañamiento pianístico (compuso tan solo dos Lied a tres voces y veintisiete originalmente para voz y orquesta) que abarcan toda la vida del compositor, aunque con alguna laguna. Por ejemplo, Strauss no escribió Lied entre 1907 y 1917. Las razones apuntan a la retirada

de los escenarios de su esposa Pauline, en 1906, para quien escribió muchos de ellos, pero también a la consolidación de sus proyectos operísticos que siguieron al estreno de *Salome*. En realidad, el compositor bávaro nunca abandonó el género, tal como se demuestra en 1918, un año en que tan solo escribió Lied (cinco orquestales y veintinueve para voz y piano). Y después siempre encontró acomodo en su catálogo con más de treinta canciones más que culminan con los fundamentales *Vier letzte Lieder* [*Cuatro últimas canciones*] y la referida “última rosa” para Jeritza.

Strauss muestra en este último Lied el principal impulso externo para abordar el género: la dedicatoria íntima. Pero no siempre fue explícito acerca de los destinatarios de sus canciones. Desde luego, su esposa Pauline fue la principal. Prácticamente todos los Lied que escribió entre 1891 y 1906 fueron destinados para su voz; ella misma los estrenó acompañada por el compositor en los muchos conciertos de la pareja por Europa. Entre los ejemplos más famosos se encuentran los



Max Reinhardt, Gustav Mahler, Carl Moll y Hans Pfitzner en el jardín de Villa Moll (Viena, 1905)

Vier Lieder Op. 27, que Strauss regaló a su esposa el día en que se casaron, el 10 de septiembre de 1894, en la iglesia del castillo medieval de Marquartstein. Los tres primeros los había escrito en mayo y añadió el segundo, *Cäcilie* [*Cecilia*], la víspera de la boda. Estos cuatro Lied se cierran con el bellísimo *Morgen!* [*Mañana!*], donde queda claro el personal estilo compositivo de Strauss. Parte de la impronta de Schumann, que evidencia el preludeo al piano, pero la voz, que entra *in media res*, se lanza a una libérrima variación melódica donde palabras y música adquieren una plasticidad inconfundible antes de conducir a un etéreo clímax al final (“y sobre no-

sotros caerá el silencio de la felicidad...”) que posludia el piano. Pero mucho más relevante es el primero, que escucharemos en este concierto, *Ruhe, meine Seele!* [*¡Apacíguate, alma mía!*], donde los oscuros y misteriosos acordes del inicio hacen que la voz flote en medio de la tensa inmovilidad del ambiente. Crece hacia un clímax, sobre los versos “Estos tiempos son impetuosos, / desasosiegan el corazón y la mente” y termina, a continuación, tras encontrar la calma del hogar y el refugio: “Descansa, descansa, alma mía, y olvida aquello que te amenaza”. Strauss orquestaría ambos Lied: *Morgen!* en 1897, en lo que sería su primera canción con orquesta

y *Ruhe, meine Seele!* en 1948, cuando vivía inmerso en un momento histórico donde el referido clímax tenía todo el significado.

El compositor utilizó los Lieder para agasajar a su esposa en otras ocasiones, como en 1898, cuando le dedica los *Sechs Lieder Op. 37* el 12 de abril de ese año, el mismo día en que nació su hijo Franz. Pero hay otras muchas dedicatorias relacionadas con el parentesco o la amistad, como es el caso del ciclo de doce canciones titulado *Der Krämerspiegel Op. 66 [El espejo del tendero]*, de 1918, que dedicó a su amigo el compositor Friedrich Rösch. Una excepción relacionada con la política es su sonrojante y controvertida dedicatoria a Joseph Goebbels de *Das Bächlein Op. 88 n° 1 [El arroyuelo]*, que escribió en 1933 como agradecimiento por su nombramiento como presidente de la Cámara de música del Reich. Strauss juega con los resabios schubertianos de este poema falsamente atribuido a Goethe y le da un doble significado al climático verso final (“Der, denk ich, wird mein Führer sein” [“¡pienso que él será mi guía!”]) al repetir hasta tres veces la última parte (“Mein Führer”) con bellos melismas y efusiones melódicas. Este Lied, que no por ello deja de ser una maravilla, fue orquestado por Strauss en 1935 para la soprano Viorica Ursuleac, quien después lo estrenó bajo la dirección de su marido, Clemens Krauss.

Aunque entre los primeros Lieder encontremos modelos estróficos –como en *Zeignung Op. 10 n° 1 [Dedicatoria]*, que abre su primera colección de ocho canciones, de 1885–, más adelante encontramos ejemplos donde muestra la referida plasticidad discursiva entre texto

y música. Un ejemplo de ello es *Geduld Op. 10 n° 5 [Paciencia]*, que escucharemos en este concierto, y donde el piano impulsa un ritmo uniforme para el discurso vocal, que no impide introducir con total naturalidad todas las inflexiones del texto, ni tampoco incendiar los versos finales (“pero yo, para amar y besar, / tengo, como el rosal, tan solo una primavera”). Esta conexión, entre palabras y música, la escuchamos también en *Lob des Leidens Op. 15 n° 3 [Elogio de la pena]*, de 1886, donde el piano impulsa el discurso, ora constante e intenso, ora etéreo y misterioso, que conduce hacia los versos finales que deja suspendidos en el aire: “Y nadie besa con besos más ardientes / que quien debe partir para siempre”. A continuación, en *Ach weh mir unglückhaftem Mann Op. 21 n° 4 [Ay de mí, desdichado]*, de 1889, es posible verificar la flexibilidad del discurso vocal –con el piano como apoyo escénico– para plasmar las imágenes del texto, lo que muestra el origen del futuro gran compositor de óperas en que si iba a convertir.

Casi en cada Lied, Strauss encuentra un enfoque único e inconfundible que contrasta radicalmente con Mahler. Este compositor había utilizado Lieder o basado en ellos movimientos de sus sinfonías para dotar a la música instrumental de una entidad poética. Strauss opera casi al contrario. No solo rechazó la sinfonía y la composición de obras sinfónicas vinculadas al Lied, como *Das Lied von der Erde [La canción de la tierra]*, de Mahler, sino que encontró en la poesía la espontaneidad necesaria para redimensionar su escritura musical. Explicó su proceder como compositor

de Lieder en un texto suyo recogido por otro autor en 1891:

Tomó un libro de poemas, lo hojeo de manera inconexa, y aparece un poema para el cual, a menudo incluso antes de haberlo leído correctamente, me surge un pensamiento musical... Obviamente, la música se produce en su interior y ya con un contenido muy específico –ahora, cuando el vaso está lleno, por así decirlo, cojo un poema con un contenido adecuado, y el opus está allí en un abrir y cerrar de ojos.

Esa simbiosis natural para Strauss entre texto y música aportó una nueva libertad y flexibilidad que sería determinante para su estilo operístico posterior. A diferencia de Mahler, Strauss superó con el Lied la lógica formalista de la música instrumental y lo convirtió en un laboratorio creativo. No lo abandonó tras convertirse en un operista reconocido, sino que volvió a él como refugio tanto al final de la Primera Guerra Mundial, con la referida ráfaga de 34 Lieder, en 1918, como también al final de la Segunda, cuando escribió sus famosos *Vier letzte Lieder*, en 1948.

En realidad, esta lógica que expone en 1891 le acompañó el resto de su vida. La confirmó, incluso, en su última ópera *Capriccio* (1941), cuando la condesa Madeleine interrumpe su interpretación del soneto que ha escrito el poeta y puesto en música el compositor, es decir, sus dos pretendientes rivales, y exclama: “Es inútil intentar separarlas. Palabras y música están fusionadas, conectadas hacia una nueva alianza. Es la hora misteriosa. Cuando un arte ha salvado al otro”. Pero, obviamente,

Strauss necesitaba poemas para sus Lieder. Y resulta interesante comprobar que también aquí su proceder precedió a la ópera. A partir de 1880, el compositor se centró en textos de poetas líricos modernistas del círculo de Múnich o, más excepcionalmente, de Berlín. Entre ellos destacará Richard Dehmel, aunque Strauss no se circunscribió a un poeta o un ciclo concreto y siempre utilizó a la poesía como elemento auxiliar para dar forma a su música. Hubo ocasiones en que utilizó poemas recién publicados e, incluso, a veces enviaba su música a los poetas con una dedicatoria.

Esa cercanía con los poetas de sus Lieder le facilitó su futura y estrecha relación con Hugo von Hofmannsthal como libretista. Pero, cuando retomó la composición del género, en 1918, cambió también de fuentes poéticas. En adelante, no volvió a utilizar textos de poetas contemporáneos, salvo contadas excepciones. Lo podemos comprobar en los Lieder que escucharemos en este concierto. Tras los textos de Hermann von Gilm, Adolf Friedrich von Schack, Felix Dahn y Karl Henckell de los Op. 10, 15, 21 y 27, en 1895 utiliza para *Traum durch die Dämmerung Op. 29 n° 1 [Sueño al atardecer]* un poema de Otto Bierbaum, al que estimaba personalmente. De Henckell, un poeta que le generaba una “simpatía genuina”, además de *Ruhe, meine Seele!*, también utilizó *Ich trage meine Minne Op. 32 n° 2 [Llevo mi amor]*. Sin embargo, en 1918, para los *Drei Lieder der Ophelia aus Hamlet Op. 67 [Tres Lieder de Ofelia en Hamlet]*, se valió de traducciones de Ludwig Seeger de textos de Shakespeare procedentes de la “escena de la locura” de *Hamlet*; los restantes tres Lieder de la segunda parte

de esa colección los extrajo del *Diván de Oriente y Occidente*, de Goethe. Y, para los *Fünfkleine Lieder Op. 69* [Cinco pequeñas canciones], acudió a versos de Achim von Arnim, al igual que para el anterior número de opus a Clemens Brentano.

En estos Lieder de 1918 se nota la experiencia operística del compositor, que consigue crear escenas muy poderosas. Lo comprobamos en los *Drei Lieder der Ophelia aus Hamlet*, tanto en el clima irreal y doloroso que se desprende de *Wie erkenn' ich mein Treulieb Op. 67 n° 1* [¿Cómo distinguiré ahora a mi verdadero amor?], como en el extraño movimiento perpetuo que despliega en *Guten Morgen, 's ist Sank Valentinstag Op. 67 n° 2* [Buenos días, es San Valentín] y, especialmente, en el sorprendente contraste psicológico de *Sie trugen ihn auf der Bahre bloss Op. 67 n° 3* [Lo llevarón desnudo en el ataúd] donde alterna el lamento fúnebre con el canto festivo. Por su parte, los tres Lieder del Op. 69 que escucharemos siguen la misma estela teatral, como *Das iste in schlechtes Wetter Op. 69 n° 1* [Hace un tiempo horrible], con esas figuraciones pianísticas que imitan el ambiente de lluvia, granizo y nieve, y, en especial, *Mein Wagen rollet langsam (Waldesfahrt) Op. 69 n° 5* [Mi carruaje rueda lentamente (Viaje por el bosque)], donde opone el ensueño melódico del amante en su carruaje con la evocación saltarina de tres espectros. Esa implicación simbiótica entre texto y música, junto a la capacidad escénica y psicológica del acompañamiento, también lo encontramos en los Lieder más tardíos, como en los referidos *Vier letzte Lieder*, donde la orquesta no es simplemente un tapiz sonoro de exuberante belleza, sino que encierra innumerables

detalles psicológicos. Puede comprobarse al final del ciclo en *Im Abendrot* [Crepúsculo], sobre un poema de Joseph von Eichendorff, con ese final donde culmina con una interrogación (“¿Será esto, acaso, la muerte?”) que traslada magistralmente a la orquesta con ese modo menor y los trinos de dos alondras alzando el vuelo que escuchamos disolverse en la distancia.

El programa de este concierto se completa con ejemplos de otros compositores coetáneos a Strauss. Para empezar, con tres Lieder, de **Franz Schreker** (1878-1934). Schreker fue una figura capital del florecimiento de la ópera austríaca a comienzos del siglo xx, junto con Zemlinsky, Korngold y Berg. Una combinación de posromanticismo, naturalismo, simbolismo, impresionismo, expresionismo y nueva objetividad mezclada con una refinada experimentación tímbrica que se vale de una tonalidad extendida y una concepción del teatro total. Buen ejemplo de sus óperas es *Der Ferne Klang* [El sonido lejano], que estrenó en Fráncfort del Meno en 1912 y constituyó uno de sus éxitos más relevantes. Pero Schreker no cultivó el Lied con la misma intensidad que la ópera. Casi todas sus canciones las escribió en su juventud, entre 1896 y 1909, aunque en ellas muestra esa mezcla de delicadeza y expresividad como resultado de un refinamiento vocal aderezado por una armonía sensual y colorista. El propio compositor confesó que su intención melódica de completar o sugerir también lo que no se dice en el texto: “Soy un melodista en la veta más pura, pero también un armonizador anémico y perverso, y, sin embargo, me veo como un músico de raza”. Aparte de

los dos Lieder de juventud incluidos en el programa, destaca la composición de apertura: *Sommerfäden Op. 2 n° 1* [Hilos de verano], escrita en 1900 a partir de un poema de Dora Leen, la libretista de su ópera *Flammen* [Llamas]. Un Lied tradicional de tierna melodía, hermosas modulaciones y un discreto lirismo.

La figura de **Hans Pfitzner** (1869-1949) representa un perfil similar: un compositor que adereza el idealismo romántico con detalles ligados al simbolismo y al impresionismo, pero también con el pastiche y el arcaísmo que se ejemplifican en su obra más conocida, la ópera *Palestrina*, terminada en 1915 y estrenada dos años después. Su conservadurismo y nacionalismo alemán le vincularon con el nazismo, aunque su relación con el Tercer Reich, como en el caso de Strauss, tampoco fue ni tan evidente ni tan ventajosa para él. Como compositor cultivó todos los géneros y escribió unos ochenta Lieder, una cuarta parte de ellos sobre poemas de Joseph von Eichendorff. Es el caso del nostálgico *Abschied Op. 9 n° 5* [Despedida], donde el bosque nocturno adquiere una dimensión encantadora y sobrenatural, pero también de *Zum Abschied meiner Tochter Op. 10 n° 3* [Una despedida de mi hija], que permite a Pfitzner exhibir su natural expansión melódica y la efectividad de su acompañamiento.

El programa incluye también los *Drei Lieder Op. 18*, de **Erich Wolfgang Korngold** (1897-1957), un ciclo sobre

poemas de Hans Kaltneker, el libretista de su ópera *Das Wunder der Heliane* [El milagro de Heliane], de 1924. Es un conjunto de canciones de ambiente opresivo y tinte sonoro avanzado. Queda claro en el primer Lied titulado *In meine innige Nacht* [En mi íntima noche] cuyo desolado tono vocal incluye un acompañamiento de carácter onírico. El resto de los Lieder mantienen un tono cercano a la referida ópera de Korngold, de ambiente armónico colorista y tono exaltado. Y el concierto termina con tres de los *Sechs Lieder auf Gedichte von Maurice Maeterlink Op. 13* de **Alexander von Zemlinsky** (1871-1942), escritos entre 1910 y 1913, a partir de traducciones de Oppeln-Bronikowski, donde el ambiente espiritual y fantástico se plantea desde una óptica modernista cercana al expresionismo de Schönberg y Berg. Queda claro en *Die drei Schwestern* [Las tres hermanas], en los que aborda el episodio de las tres hermanas ciegas de Peleas y Melisande: se inicia como una balada de aire medieval y dispone de tres episodios consecutivos donde se opone el diatonismo frente al cromatismo que retrata al bosque o al mar. *Die Mädchen mit den verdunbenen Augen* [Las muchachas con los ojos vendados] conjuga la atmósfera prerrafaelita con los aires wagnerianos. Y, *Sie kam zum Schloß gegangen* [Ella vino al palacio], cuyo intenso cromatismo y modulaciones adoptan, por momentos, un ambiente mahleriano.

Fleur Barron, mezzosoprano



La mezzo británica-singapurense Fleur Barron forma parte del programa de artistas emergentes Britten-Pears de Snape Maltings. Recibió el premio Jackson de la Excelencia del Festival de Tanglewood en 2016, así como el primer premio del concurso de la Fundación Liederkrantz y la Fundación Gerda Lissner en 2013. Esta temporada cantará los roles de Olga en la producción de *Eugenio Onegin* de la Ópera de Toulon, Maddalena en el *Rigoletto* de la Ópera de Irlanda del Norte, Balkis en el *Barkouf* de la Ópera Nacional del Rin, Baba the Turk en el *The Rake's Progress* en el Teatro La Monnaie y el Festival de Aldeburgh, y el papel protagonista de *Carmen* con la compañía Diva Opera. En 2018, debutó con la Orquesta Sinfónica de la BBC con el *Songfest* de Bernstein y realizó múltiples recitales con Julius Drake y la violonchelista Natalie Clein. También cantó obras de Weill y Messiaen con Barbara Hannigan para France Musique y participó en la prestigiosa Residencia Mozart del Festival d'Aix-en-Provence. Este concierto es su presentación en España.

Julius Drake, piano



Residente en Londres, Julius Drake es uno de los pianistas acompañantes más destacados en su campo. Colabora con artistas de primer nivel, tanto en recitales como en grabaciones. Actúa regularmente en los principales festivales de música clásica del momento, como los de Aldeburgh, Edimburgo, Múnich y Salzburgo, así como en el Carnegie Hall y el Lincoln Centre de Nueva York, el Wigmore Hall de Londres y el Concertgebouw de Ámsterdam. Entre sus grabaciones destaca la serie completa de canciones de Liszt para el sello Hyperion, así como los álbumes con canciones de Barber, Lieder de Schumann y cánticos de Britten que han obtenido los premios Gramophone en 2007, 2009 y 2011. También ha grabado sus recitales con Alice Coote, Joyce DiDonato, Lorraine Hunt Lieberson, Christopher Maltman y Matthew Polenzani para el sello Wigmore Live, las canciones inglesas de Vaughan Williams, Berkeley, Warlock, Howells y Gurney con el contratenor Bejun Mehta para el sello Harmonia Mundi, y algunos Lieder de Schubert con Christoph Prégardien.

Selección bibliográfica

Kathryn Bailey, *The Life of Webern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Antony Beaumont, *Zemlinsky*, Nueva York, Cornell University Press, 2000.

Mark Berry, *Arnold Schoenberg*, Londres, Reaktion Books, 2019.

Sabine Busch, *Hans Pfitzner und der Nationalsozialismus*, Stuttgart y Weimar, J.B. Metzler Verlag, 2001.

Brendan G. Carroll, *The last prodigy: a biography of Erich Wolfgang Korngold*, Portland, Oregón, Amadeus Press, 1997.

Lewis Lockwood, "The element of time in *Der Rosenkavalier*", en Bryan Gilliam (ed.), *Richard Strauss: New Perspectives*, Durham, Duke University Press, 1997, pp. 243-258.

Laurent Lütteken, *Richard Strauss: Musik der Moderne*, Stuttgart, Reclam, 2014. Traducción al inglés de Erik Butler: *Strauss*, Nueva York, Oxford University Press, 2019.

Bryan Gilliam, *The life of Richard Strauss*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999. Traducción al castellano de Ernesto Junquera: *Vida de Richard Strauss*, Madrid, Cambridge University Press, 2002.

Christopher Hailey, *Franz Schreker, 1878-1934: a cultural biography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Michael H. Kater, *Composers of the Nazi era. Eight portraits*, Nueva York y Óxford, Oxford University Press, 2000.

Erinn E. Knyt, *Ferruccio Busoni and his legacy*, Bloomington, Indianápolis, Indiana University Press, 2017.

Michael Kennedy, *Richard Strauss. Man, musician, enigma*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1999.

Peter Tregear, *Ernst Krenek and the politics of musical style*, Lanham, Toronto y Plymouth, The Scarecrow Press, 2013.

Pablo L. Rodríguez, musicólogo y crítico musical



Musicólogo y crítico musical, trabaja como profesor del Máster en Musicología de la Universidad de La Rioja. Colabora como crítico de música clásica en el diario *El País* y como columnista en la sección de grabaciones de la revista *Scherzo*. Se ha especializado en música cortesana, historia de la interpretación musical, estudios de *performance*, dramaturgia y discología. Ha sido colaborador en las ediciones revisadas del *New Grove Dictionary of Music and Musicians* y del *Oxford Companion to Music*. En la actualidad es coordinador de la sección de reseñas discográficas de la *Revista de Musicología* y su última publicación importante es el capítulo titulado "Ad maiorem Dei gloriam (aut regis): la música en latín y el órgano" dentro del volumen: Álvaro Torrente (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3. La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 85-188.

CRÉDITOS

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

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

© Pablo L. Rodríguez
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549

Diseño: Guillermo Nagore

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Sonia Gonzalo Delgado
Alberto Hernández Mateos
Josep Martínez Reinoso
Olga Torres

Ciclo de miércoles: "Richard Strauss, entre Múnich y Viena", mayo 2019 [introducción y notas de Pablo L. Rodríguez]. - Madrid: Fundación Juan March, 2019.

56 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; mayo 2019)

Programas de los conciertos: [I] "Obras de R. Strauss, E. W. Korngold y A. Schönberg", por los Solistas del Teatro Real; [II] "Obras de F. Busoni, E. W. Korngold, A. von Webern, A. von Zemlinsky, E. Krenek y R. Strauss", por Anssi Karttunen, violonchelo, y Nicolas Hodges, piano; [y III] "Obras de H. Pfitzner, F. Schreker, R. Strauss, E. W. Korngold y A. von Zemlinsky", por Fleur Barron, mezzosoprano, y Julius Drake, piano, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 15, 22 y 29 de mayo de 2019.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Sextetos de cuerda (Violines (2), violas (2), violonchelos (2)) - Programas de mano - S. XX.- 2. Sextetos de cuerda (Violines (2), violas (2), violonchelos (2)) - Arreglos - Programas de mano - S. XX.- 3. Música para violonchelo y piano - Programas de mano - S. XX.- 4. Sonatas (Violonchelo y piano) - Programas de mano - S. XX.- 5. Canciones (Mezzosoprano) con piano - Programas de mano - S. XX.- 6. Fundación Juan March-Conciertos.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

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

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

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

BIBLIOTECA DE MÚSICA

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

PROGRAMA DIDÁCTICO

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

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 3.700 conciertos. Más de 200 están disponibles permanentemente en audio y cerca de 550 en vídeo (estos también en YouTube).

CANALES DE DIFUSIÓN

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



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

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

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

PRÓXIMOS CONCIERTOS

MELODRAMAS (IV) Grieg y Sibelius, dramaturgos

2, 3, 4 Y 5 DE JUNIO

Ernesto Caballero, dirección
Paco Azorín y **Fer Muratori**, escenografía

María Adánez, narradora
Joaquín Notario, narrador

Eduardo Fernández, piano
Svetla Krasteva, soprano
Cecilia Bercovich, violín
Fernando Arias, violonchelo

Introducción y notas al programa de
Ernesto Caballero y **Daniel Grimley**

CONCIERTO EXTRAORDINARIO Inauguración de la temporada 2019-2020

3 DE OCTUBRE DE 2019

Orquesta Sinfónica RTVE
Obras de E. Halffter y F. Mendelssohn, entre otros



FUNDACIÓN JUAN MARCH
Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2018-2019



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

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

