

CICLO DE MIÉRCOLES

**EL UNIVERSO MUSICAL
DE THOMAS MANN**

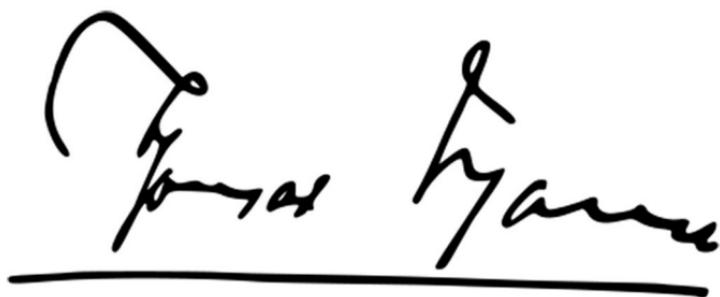
noviembre-diciembre 2014



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

**EL UNIVERSO MUSICAL
DE THOMAS MANN**



Thomas Mann

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “El universo musical de Thomas Mann”: noviembre-diciembre 2014 [introducción y notas al programa de Blas Matamoro]. - Madrid: Fundación Juan March, 2014.

68 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; noviembre-diciembre 2014)

Programas de los conciertos: [I] El mundo de la canción alemana; “Obras de R. Schumann, F. Schubert, F. Mendelssohn y J. Brahms”, por Günter Haumer, barítono y Julius Drake, piano; con lectura de textos de Thomas Mann, por José Luis Gómez; [II] Doktor Faustus “Obras de J. S. Bach, L. van Beethoven, F. Liszt y A. Schönberg”, por Miguel Ituarte, piano; con lectura de textos de Thomas Mann, por José María Pou; [III] Tristán “Obras de R. Wagner”, por Stefan Mickisch, piano; con lectura de textos de Thomas Mann, por Tristán Ulloa; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 26 de noviembre, 3 y 10 de diciembre de 2014.

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

1. Canciones (Barítono) con piano - Programas de mano - S. XIX.- 2. Sonatas (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 3. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 4. Música para piano - Programas de mano - S. XVIII.- 5. Cánones, fugas, etc. (Piano) - Programas de mano - S. XVIII.- 6. Óperas - Fragmentos arreglados - Programas de mano - S. XIX.- 7. Valses (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 8. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 9. Música para piano - Programas de mano - S. XX.- 10. Oberturas - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 11. Fundación Juan March- Conciertos.

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE.

© Blas Matamoro

© Luis Gago (traducción de los textos en alemán)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción:
 Un hijo del imperio
 El músico escritor
 Los músicos y el escritor
- 16 **El mundo de la canción alemana**
 Miércoles, 26 de noviembre - Primer concierto
 Günter Haumer, barítono y **Julius Drake**, piano
 Obras de R. SCHUMANN, F. SCHUBERT, F. MENDELSSOHN y
 J. BRAHMS
 José Luis Gómez, actor y académico
- 44 **Doktor Faustus**
 Miércoles, 3 de diciembre - Segundo concierto
 Miguel Ituarte, piano
 Obras de J. S. BACH, L. van BEETHOVEN, F. LISZT y A. SCHÖNBERG
 José María Pou, actor
- 52 **Tristán**
 Miércoles, 10 de diciembre - Tercer concierto
 Stefan Mickisch, piano
 Obras de R. WAGNER
 Tristán Ulloa, actor
- 60 **Nota sobre las lecturas dramatizadas**
- 66 Ciclo de conferencias “Thomas Mann: su vida, su obra, su tiempo”, por **Rosa Sala Rose**

Introducción y notas al programa de **Blas Matamoro**

Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en www.march.es/musica/audios.

Este ciclo de conciertos se desarrolla en paralelo a la representación en el Teatro Real de Madrid de *Death in Venice* de Benjamin Britten, basada en la novela homónima de Thomas Mann.

El propio Thomas Mann sentenció: “La música siempre ha ejercido un influjo notable sobre el estilo de mi obra [...]”. Desde siempre, la novela ha sido para mí una sinfonía, una obra de contrapunto, un entramado de temas en el que las ideas desempeñan el papel de motivos musicales”. Esta afirmación inspira este ciclo en el que cada concierto gira en torno a una vertiente de la compleja relación entre música y literatura en la poética creativa de Mann. Por ello, en los tres recitales del ciclo se intercalarán las interpretaciones de obras musicales con la narración dramatizada de diferentes extractos de las obras de Mann.

Así, el primer concierto está formado por una selección de canciones que ocupan un lugar destacado en sus novelas. Es el caso de *Dichterliebe*, cuya temática guarda relación con la definición del amor expresada en *La montaña mágica*, o de canciones como “Der Lindenbaum” (“El tilo”), sobre la que el protagonista exclama “¡Era tan dulce morir por ella, por esa canción mágica!”. También en *Doktor Faustus* los *Lieder* adquieren notoriedad: el protagonista compara “Mondnacht” (“Noche de luna”) con “una perla, un milagro”; considera que “Auf Flügeln des Gesanges” (“En alas de la canción”) es un prodigio de inspiración rítmica, y admira la novedad estilística de los *Vier ernste Gesänge* (*Cuatro cantos serios*). El segundo concierto recorre la biografía del protagonista de *Doktor Faustus* deteniéndose en cinco puntos clave de la novela: el descubrimiento de la música a través de las canciones en canon, la admiración por la “música absoluta” de Beethoven, el encuentro con Mefistófeles, la invención del sistema dodecafónico y la visión del infierno. El ciclo se cierra explorando la vertiente más personal del melómano Thomas Mann. La figura de Wagner y su ópera *Tristán e Isolda* son el punto de partida de este recital, que ofrece una completa visión de la compleja y contradictoria relación que establece Thomas Mann con su “dios nórdico”.

INTRODUCCIÓN

UN HIJO DEL IMPERIO

6 A Thomas Mann le tocó nacer en Lübeck y en 1875, es decir en una antigua ciudad del norte de Alemania y durante el primer quinquenio del imperio. Ambas circunstancias lo marcaron. La libre ciudad hanseática, próspero centro comercial, fue arruinada por la unificación del nuevo estado. Su familia, burguesa y patricia, dueña de una gran empresa comercial, debió liquidar el patrimonio a la muerte del padre y trasladarse a Múnich, capital de Baviera. Desde entonces, el escritor mantuvo una ambigua y tensa relación con su país: Alemania era el imperio, y este, la causa de la ruina familiar. Irse a Baviera tenía una impregnación opuesta a la nueva realidad tedesca, hegemonizada por Prusia. Era católica, barroca, lugar de bohemia y arte de vanguardia y, sobre todo, decadente. Pero además, fue la patria de adopción de Richard Wagner quien, bajo la protección de Luis II, pudo llevar a cabo su obra principal y fundar sus festivales en Bayreuth. Y Wagner resultó una suerte de camarada errante de Mann, cifra de todo lo fascinante y deplorable de su tierra.

Como en cualquier casa alemana, en la suya se hacía música. La madre, brasileña de origen germano, tocaba el piano y cantaba *Lieder* románticos y *modinhas* (equivalentes en Brasil de la habanera española). Los hijos recibieron educación musical con Alexander von Fielitz, maestro y compositor, a quien los cotilleos atribuyeron relaciones íntimas con la señora y hasta la paternidad de su quinto vástago, Viktor. Thomas llegó a tocar el violín y consiguió interpretar a Beethoven, Schubert y Schumann.

En la ciudad había un teatro de ópera y en el balneario cercano del Trave una temporada estival de opereta. En ellos, el niño se habituó a la escena cantada, una de sus perpetuas aficiones. Si bien de alcance modesto por sus instalaciones (coro y orquesta), la sala recibía, en ocasiones, a directores y cantantes de primera línea. Hacia 1889 tuvo allí el joven Tommy una experiencia decisiva: una función de la wagne-

riana *Lohengrin*. En especial, el primer preludio, con el sereno e imponente desarrollo del tema que señala al protagonista. Esa música azul de brillos plateados, según siempre la evocó, lo hizo devoto de Wagner, su “dios nórdico”. Siempre viajaría con una partitura manuscrita en facsímil de *Tristán e Isolda*, asistiría a todas las representaciones posibles de la obra y cada tarde, en el piano familiar, habría de volver sobre el preludio al primer acto.

Múnich era otra cosa. Aparte de ser la capital del wagnerismo –luego, lamentablemente, también del nazismo, esa variante degradada y cervecera de Wagner– contaba con tres teatros de música vocal, una sala de conciertos y, especialmente, en su momento, con Bruno Walter como director musical. A partir de 1914 se hicieron amigos de por vida, en Alemania y en el exilio norteamericano. Bruno fue el hermano musical de Thomas, con quien dialogó y aprendió lo que técnica y estilísticamente ignoraba de la música, siendo como era, un melómano radical y un diletante en la materia.

Además, la ciudad era la de una rica y refinada familia judía, los Pringsheim, con cuya hija Katia se casó en 1905. Katia fue la madre de sus seis descendientes, todos ellos relacionados con la música: Michael fue violista, Golo y Elisabeth violinistas –aunque solo aficionados–, Erika cantó como actriz en un cabaré literario, Monika estudió con Luigi Dallapiccola y Klaus escribió una novela biográfica sobre Tchaikovsky. En la palaciega residencia de los suegros, donde se hacía música y se recibía a personalidades musicales –el señor Pringsheim fue uno de los fundadores que financiaron Bayreuth– conoció Mann a varios de los músicos a los que luego me referiré. O sea: música y letras iban unidas. El escritor siempre fue del sonido al sentido, como diría su colega Paul Valéry.

EL MÚSICO ESCRITOR

Thomas Mann se definió como “a medias músico”, invocando a la constelación de sus tres astros –Schopenhauer, Wagner y Nietzsche– y describió su literatura como “un musicar literario”. En sus *Consideraciones de un apolítico* es más explícito:

“Lo que hago, mis trabajos artísticos son, si se quiere, siempre, unos y otros, unas buenas partituras”. En carta a su amigo el escenógrafo Emil Preetorius se define: “No soy un hombre visual sino un músico desplazado a la literatura”. La música era, para él como para más de un romántico, un paradigma de todas las artes. La música, “esa ambigüedad sistemática”. La música, esencialmente la romántica. No es discordante –nunca mejor dicho– que escribiera siempre con alguna melodía en la memoria, silbando o tarareando alguna aria de ópera o hasta menudas canciones populares.

Juicios de terceros corroboran esta insistencia. Su hijo Klaus: “La música, más que otro atributo, parece pertenecer esencialmente a su ser”. Y el ya citado Bruno Walter: “La música siempre ha sido, sobre todas las demás, tu musa. Ha estado presente en tus encuentros con las otras musas” (en carta al escritor, 1947).

8

Sus obras, en efecto, admiten analogías con estructuras musicales. Se ha querido ver en *Doktor Faustus*, su última gran novela (1947), una fuga con sus dos temas, su divertimento y su remate. Su serie novelesca *José y sus hermanos* es una tetralogía como la wagneriana. *La montaña mágica* y *Tonio Kröger* aceptan tener estructuras sinfónicas. *Los Buddenbrook* algo similar: una miscelánea sinfónica mahleriana, con su adagio fúnebre final. *Muerte en Venecia* vale por una rapsodia y *Su Alteza Real*, por una opereta vienesa.

En sus narraciones el tema es recurrente y muy definitorio. Así, en *Horas difíciles* (1903): “¿No había nacido un poema en su alma como una música, como una pura imagen primordial del ser, mucho antes de que tomara prestados del mundo de las apariencias su semejanza y su ropaje? [...] Palabras, conceptos, su patria estaba en las profundidades órficas: apenas unos toques dados por su arte, haciendo resonar las notas de un oculto cordaje...”. En *El pequeño señor Friedemann* (1897) la música sirve para aproximar al hombre que toca el violín y la mujer que lo acompaña al piano. *El payaso* (1897) toma su título de la ópera de Leoncavallo. *La montaña mágica* (1924)

es la obra más emblemática de Mann y la que, tal vez, decidió el favor del Premio Nobel. En ella se cuenta la historia de un joven internado en un sanatorio de tuberculosos donde recibe las enseñanzas de distintos personajes magistrales, entre ellos de Settembrini, un italiano liberal y racionalista que le previene sobre el peligro que contiene la música, arte irracional. Hacia el final del libro, Hans, el protagonista, pasa largo tiempo escuchando unas músicas que le permiten recordar y vivenciar episodios de su existencia. Entre ellos, su amor por una mujer, que asocia a “Der Lindenbaum” (“El tilo”), la canción de Schubert, que va cantando, al volver curado a su tierra, mientras marcha hacia la batalla donde habrá de morir.

Wagner, desde luego, hace su aparición en otras narraciones. *Tristán* (1903) presenta a otra enferma parecida al anterior que cae hechizada por el relato que le hace un compañero de internación acerca de la ópera homónima, en especial su dúo de amor en el segundo acto. La emoción estética agudiza su mal y muere. En *De la estirpe de Odín* (1906) el primer acto de *La valquiria* estimula a un par de gemelos, llamados como los de la ópera, a cometer un incesto que, si bien no ocurre en el texto, queda sugerido en su final. Más importante es Wagner en *Los Buddenbrook* (1901), la novela juvenil que lo lanzó a la fama y en la cual se ha querido ver una historia en clave de la propia familia Mann –una lectura reduccionista que no comparto–, sin ignorar que muchos de sus elementos están tomados, justamente, de crónicas familiares. Hanno, el hijo de la última generación, tiene un profesor de música quien, al contrario que su madre, es un apasionado detractor de Wagner. El niño, siguiéndola, se impresiona por la obertura de *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Los maestros cantores de Núremberg*) y, más fuertemente, por *Lohengrin*, que lo conmueve al punto de agravar un cuadro mórbido y provocarle la muerte.

Como se ve, la música aparece vinculada con un erotismo infrecuente, la marginalidad, la bohemia, la enfermedad y la muerte, muy cerca de ciertas connotaciones que pueden observarse en la obra de Wagner. Con todo, la novela donde la

música es hegemónica resulta ser *Doktor Faustus* (1947), la última de las mayores, escrita en el exilio norteamericano durante los años de la segunda guerra mundial y un cáncer de pulmón que pudo superar gracias a una intervención quirúrgica. El desastroso derrumbe alemán juega como telón de fondo de una historia que es la biografía de un músico ficticio hecha por un amigo escritor, o sea que se da la típica asociación de Mann entre las dos artes. Adrián, el protagonista, cumple un pacto diabólico por medio del cual será un artista consagrado a su disciplina a cambio de renunciar al amor. Así, resultará muy seductor, pero todas las personas que pueden considerarse seducidas por él serán alcanzadas por la muerte: enfermedad, suicidio, crimen.

10

El pacto conduce al músico a componer una obra extensa, rica de géneros y compleja de lenguaje, pues se atribuye nada menos que la invención de la dodecafonía. Esto motivó una protesta de Arnold Schönberg, el compositor que realmente había ideado el sistema atonal y serial, de modo que Mann debió añadir una pequeña aclaración al respecto en la introducción del libro.

El serialismo se vincula, en otro sentido, con una visión filosófica del mundo. La música tiene una base matemática y, en consecuencia, el orden universal, conforme a la tradición pitagórica, es de naturaleza numérica y musical. Pero las claves de dicho orden solo se revelan de modo esotérico al artista, que cuenta con el apoyo del Demonio, y pagando el precio ya referido. Al deshacer el orden tonal instaurando el atonalismo, el músico revela el desorden que yace en el fondo del todo. La música atonal es simbólica del caos y la destrucción, acaso también porque el propósito diabólico consiste en aniquilar la obra de la Creación.

Asimismo, es posible percibir en esta novela una descripción de la Alemania que le tocó vivir a Thomas Mann, desde la instauración del imperio hasta la caída del nazismo: una cultura extremadamente elaborada pero sumida en el nihilismo, en la búsqueda suicida de la propia anulación. Adrián termina enloqueciendo en una suerte de estupor infantiloides, que lo

devuelve a su madre como si retornara a su infancia. Tal vez ha contraído la sífilis en un prostíbulo –el hecho está narrado con gran sutileza y ambigüedad por el novelista–, en cuyo caso, su cuadro mórbido sería el causante de su extravío. Su doctrina estética es, por un lado, de vanguardia y, por otro, de un notorio arcaísmo que se remonta a la alta Edad Media y al canto monódico anterior a la modernización que aportará la polifonía. En esta mezcolanza de elementos arcaicos y futuristas también cabe concluir que el relato manniano alude al nacionalsocialismo.

Tampoco sería descaminado encontrar una huella freudiana en el conjunto. En efecto, el encuentro con la música, siempre materna en Mann, remite al incesto y la inmersión en la oscuridad telúrica y maternal que propone el arte sonoro, una violación de los espacios sagrados, herméticos y nocturnos que fundamentan la vida. Cabe citar unas palabras suyas escritas por las mismas fechas de la novela, en 1944, dentro de un homenaje a Bruno Walter: “Grande es el misterio de la música. Por su naturaleza, a la vez, sensual e hipersensual, por su sorprendente alianza de rigor y ensueño, de moralidad y magia, de razón y sentimiento, de día y de noche, ella es sin duda la más seductora manifestación de la cultura humana.”

LOS MÚSICOS Y EL ESCRITOR

Por su afición a la música en sí y su interés literario y filosófico, Thomas Mann tuvo conocimiento y contacto con gente del medio musical en los diversos lugares por donde transcurrió su vida: Alemania, Estados Unidos y Suiza. Imposible resulta, por ejemplo, enumerar el listado de intérpretes: cantantes, solistas, directores de orquesta. Lo mismo en cuanto a compositores, en especial los concentrados en América durante el nazismo y la guerra. Baste recordar a Stravinsky, Schönberg, Hindemith, Bartók, Korngold, Montemezzi, Milhaud, Krenek, Dessau, Weill y el etcétera que se prefiera.

Entre los compositores destaco a dos por su especial relevancia en la vida de Mann. Hans Pfitzner (1869-1949), representante junto con Max Reger del más perfilado romanticismo

tardío y académico, es el autor de la ópera *Palestrina*, estrenada en 1917, en plena guerra mundial, y repuesta en 1919 tras la derrota alemana. Se basa en algún episodio del músico renacentista Palestrina, a quien se encarga componer una misa en pleno debate sobre la reforma protestante. La obra es recibida por el pueblo como un mensaje de la divinidad a través del arte. Mann le dedica unas cuantas páginas en *Consideraciones de un apolítico*, poniéndola como ejemplo del arte germánico, distinto de las “tonterías italianas” en la ópera corriente. Le fascinan su romanticismo agónico, su culto por la muerte y el sacrificio, muy en la línea wagneriana que llega a su culminación y a su extinción junto con el Imperio alemán. Partidario entusiasta de Pfitzner, a partir de la República de Weimar, en los años veinte, Mann se alejó del compositor, del cual no volvió a decir palabra. Pfitzner se hizo nazi y firmó una carta de repudio de Múnich a Mann por sus conferencias sobre Wagner, en 1933, fecha en la que el escritor parte a un exilio sin retorno por causa del hitlerismo. En la posguerra, entre la vuelta del neoclásico Hindemith y la eclosión del vanguardista Henze, Pfitzner fue olvidado por rancio y pronazi, y murió en la pobreza.

Muy distinto resultó el destino de Richard Strauss (1864-1949), popular, mundano, festejado por todos los regímenes, incluso por el imperio cuyo monarca detestaba su música. Se trató con Mann, seguramente, en casa de los Pringsheim, y la cercanía de fechas permitió al escritor asistir a unos cuantos estrenos de sus óperas: *Salomé*, *El caballero de la rosa*, *La mujer sin sombra*. La actitud de Mann ante esta música, de un romanticismo suntuoso, enfático y de un brillo instrumental con escasos iguales, siempre en la frontera de la vanguardia sin pasar de la aduana, fue contrastada y tensa. Admiró sus evidencias, como la puntillosa escritura, la imponencia de ciertas soluciones orquestales y el cuidado literario de sus libretos, debidos a Hugo von Hofmannsthal, Oscar Wilde y Stefan Zweig, entre otros. Pero también anotó su decadentismo sofocante, sus vulgaridades melódicas y una desproporción, acaso wagneriana, entre el gesto expresivo y el contenido dramático. A este vaivén contribuyó la recatada y ambigua

postura de Strauss ante el nazismo. Suscribió aquella carta contra Mann, fue admitido como gran compositor nacional, se descubrieron algunas cartas suyas en las que se declaraba contrario al régimen, se le recordó su colaboración con escritores judíos y, finalmente, debió ocultar a su nuera, también judía, para salvarla del exterminio. Tras la guerra, intentó verse con Mann, quien se negó a la entrevista.

Similar es su relación con el director de orquesta Wilhelm Furtwängler (1886-1954), al que cito porque, de algún modo, es el modelo opuesto al de Bruno Walter. Este es racional, de una objetividad sensible, con versiones siempre diversificadas de distintas corrientes estéticas, Haydn y Mozart por un lado, Wagner, Brahms y Strauss por otro. Furtwängler, en cambio, es subjetivo, místico y de un romanticismo densamente tardío, con cuyo filtro lee todo tipo de música, acercando Beethoven a Bruckner, o Gluck a Mahler. Se trata de dos maestros comparables y distintos, que acaso diseñen las dos vertientes del alma manniana que combina la fascinación por la herencia romántica wagneriana y el horror por sus consecuencias estéticas y políticas en el siglo XX: nihilismo, expresionismo, nazismo. Furtwängler no fue nazi, contemporizó con el régimen, intentó salvar lo salvable y proteger a los músicos judíos que pudo, pero se le aplicó la etiqueta de colaboracionista y estuvo algunos años en hibernación alemana, debiendo presentarse en el extranjero. Mann tampoco quiso saber nada de él en la posguerra. Acaso tocaba demasiado de cerca a quien fue definido a menudo como *el alemán difícil*.

¿Tiene que ver todo este juego de tensiones con Wagner? Sin duda. Toda la vida de Mann y buena parte de su obra están signadas por un Wagner al que ve heredero de una tradición alemana que viene de Durero y llega a Schopenhauer y Nietzsche, pasando por Lutero. A Wagner dedicó seis ensayos, entre 1911 y 1949, aparte de menciones incontables en diarios, cartas y ráfagas de sus narraciones, según se ha visto. Si nunca perdió el goce mágico de su música, tampoco se desprendió de la imagen riesgosa y mortífera que emergía de una

obra tóxicamente romántica: cruz, muerte y sepulcro. Dicho en otro registro: grandiosa agonía imperial, baratillo nazi del romanticismo, aniquilación y masacre. La cifra: Adrián Leverkühn, el compositor que pacta con el Demonio la conquista de la belleza pura a precio de la inhumanidad. Tal vez, el modo catártico que tuvo Thomas Mann de evitar su propio encuentro con Mefistófeles.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Marianne Krüll, *Im Netz der Zauberer. Eine andere Geschichte der Familie Mann*, Zúrich, Arche, 1990.
- Katia Mann, *Memorias*, Barcelona, Plaza y Janés, 1976. Traducción de Juan Godó Costa.
- Thomas Mann, *La montaña mágica*, Barcelona, Edhasa, 2005. Traducción de Isabel García Adánez.
- Thomas Mann, *El artista y la sociedad*, Madrid, Guadarrama, 1975. Traducción de María José Sobejano.
- Thomas Mann, *De la estirpe de Odín*, Barcelona, Caralt, 1975. Traducción de Joan Foncuberta Gel.
- Blas Matamoro, *Puesto fronterizo. Estudios sobre la novela familiar del escritor*, Madrid, Síntesis, 2003, pp. 101-246.
- Blas Matamoro, *Thomas Mann y la música*, El Escorial, Ediciones Singulares, 2009.
- Peter de Mendelssohn, *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftteller Thomas Mann*, Fráncfort del Meno, Fischer, 1975.
- Donald Prater, *Thomas Mann. A Biography*, Oxford University Press, 1995.
- Marcel Reich-Ranicki, *Thomas Mann und die Seine*, Stuttgart, DVA, 1987.

BLAS MATAMORO



Thomas Mann en 1929

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 26 de noviembre de 2014. 19:30 horas

El mundo de la canción alemana

I

Robert Schumann (1810-1856)

Dichterliebe Op. 48

*Im wunderschönen Monat Mai
Aus meinen Tränen sprießen
Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne
Wenn ich in deine Augen seh'
Ich will meine Seele tauchen
Im Rhein, im heiligen Strome
Ich grolle nicht
Und wüßten's die Blumen, die kleinen
Das ist ein Flöten und Geigen
Hör' ich das Liedchen klingen
Ein Jüngling liebt ein Mädchen
Am leuchtenden Sommermorgen
Ich hab' im Traum geweinet
Allnächtlich im Traume
Aus alten Märchen winkt es
Die alten, bösen Lieder*

16

Lectura: Declaración de amor de Hans Castorp a Madame
Chauchat, de *La montaña mágica*
por **José Luis Gómez**, actor y académico

II

Franz Schubert (1797-1808)

Der Wanderer an den Mond D 870

Der Wegweiser, de Winterreise D 911/20

Robert Schumann

Mondnacht, de Liederkreis Op. 39 n° 5

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Auf Flügeln des Gesanges, de Sechs Gesänge Op. 34 n° 2

Johannes Brahms (1833-1897)

Vier ernste Gesänge Op. 121

Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh

Ich wandte mich um und sahe an alle

O Tod, o Tod, wie bitter bist du

Wenn ich mit Menschen

Franz Schubert

Der Lindenbaum, de Winterreise D 911/5

Günter Haumer, *barítono*

Julius Drake, *piano*

EL MUNDO DE LA CANCIÓN ALEMANA

El año 1840 es conocido en la obra de **Schumann** como “el año lírico” porque, en efecto, en él compuso sus más difundidos ciclos: los basados en textos de Chamisso, Kerner, Eichendorff y Heine. De este son los versos –salvo pequeñas correcciones o repeticiones a cargo del músico– de *Dichterliebe* (*Amor de poeta*). Imposible, si no impertinente, sería generalizar las formas de sus 16 títulos. Son, como el autor explicó, obras para piano con añadido de la voz. El piano trae de lejos la música y se la lleva también lejos con una suerte de postludio mechado de silencios, gestos de la muerte. Lo que unifica el conjunto es el personaje, enamorado, ignorado por la amada, dolido, que se defiende con ácida ironía de la dulce sentimentalidad y con suave sentimiento de la dureza irónica. En fin, un retrato cumplido del romántico. El instrumento canta a veces por su cuenta –Clara Schumann transcribió varios de estos números para piano solo–, otras dialoga o contrapuntea con la voz, en ocasiones describe un clima variable –un baile popular, un grave interior catedralicio, el curso de un río– y hasta es capaz de recogerse modestamente en un simple acompañamiento armónico. El resultado es una apasionada novela breve resuelta en fugaces capítulos a modo de fragmentos, donde el narrador canta su gozo de sufrir en público.

18

El ciclo sobre poemas de Eichendorff es de otra índole: un programa de canciones, cada una con su independencia y su personaje, a veces en primera y otras, en segunda persona. De ellas se propone “Mondnacht” (“Noche de luna”), un extasiado paisaje nocturno en el cual la potente luz lunar diseña los objetos con una suerte de trazo que los transfigura. La música es lenta, ceñida a una extensión breve, en un canto tenso pero estático, como de vidente alucinado. El piano repite una frase simple a modo de encantamiento.

Otro retrato cumplido del romántico propone **Schubert** en *Der Wanderer an den Mond* (*El caminante a la Luna*) con letra de Seidl (1827): un solitario que vaga en la noche, lejos de su patria, pensando que solo los muertos están realmente y para

siempre en sus casas, y envidiando a la luna, que se pasea por el cielo hechizando el paisaje y que está en su propia morada en cualquier lugar del mundo. Este personaje es insistente en los cancioneros románticos y Schubert le ofreció una obra maestra, *Winterreise* (*Viaje de invierno*), con versos de Müller (1827), del cual se extrae aquí “Der Wegweiser” (“El mojón”). Al igual que el poeta heiniano, es un amante despechado que convierte su pena en un paseo, en este caso por espacios invernales, desolados, inhóspitos, donde expresa su desaliento, su desesperación y su ira. A veces, un objeto lo ilusiona dando sentido a sus pasos, como si al cabo de su marcha hubiera de encontrar lo que busca: una veleta, una diligencia postal, el vuelo de una paloma o este poste que indica adónde conduce el camino. El cantor se aviva fugazmente para recaer en la desolación y la tristeza.

En todas estas obras hay una eficaz descripción del alma romántica. Es una criatura vagabunda para la cual el mundo es tierra extraña y la patria, algo perdido, lejano o muerto. El amor es intenso y necesario pero conduce a la desilusión. La creencia trascendental es una ausencia: los dioses han partido o se niegan a reconocer al hombre como su criatura. Solo el arte es capaz de diseñar un mundo sustituto, bello y gratificante. Y así lo propone **Mendelssohn** en la más popular de sus canciones, “Auf Flügeln des Gesanges” (“En alas de la canción”), extraída del cuaderno *Sechs Gesänge* (*Seis cantos*), con letra de Heine (1837). El canto, que es la música más corporal porque el cuerpo es su instrumento y el alma su ejecutante, cobra la figura de un ave que, como la luna romántica, se eleva sobre la tierra, no la toca pero se dirige a sus habitantes. Es la *promesa de felicidad* que Stendhal, irónico y romántico, considera la misión por excelencia del arte. Mendelssohn lo subraya formalmente pues nos propone una canción a secas, con una estrofa que se repite y finalmente se resuelve, como para alegrar al más melancólico.

El recital culmina con quien es acaso el mayor romántico, el último de ellos, **Johannes Brahms**, quien en 1896 compuso esta suerte de despedida musical en forma de –y aquí disi-

mulo una perplejidad pues debería preguntarme ¿en forma de qué?– cuatro páginas para voz y piano. Estos *Vier ernste Gesänge* (*Cuatro cantos serios*) se valen de textos bíblicos: los tres primeros del *Eclesiastés* y el último de la *Primera Epístola a los Corintios* de San Pablo. Ciertamente, es difícil formalizar en género estas músicas y es el propio Brahms quien quiere señalar cómo se distancian formalmente del resto de su obra, donde las especies musicales siempre resultan nítidas.

No hay en ellas versos ni estrofas que puedan facilitar lo que más vulgarmente se entiende por canto. Hay un recitado que se expande en unas pequeñas células melódicas sin desarrollo, de modo que la palabra tenga siempre la palabra, si se admite el eco. Brahms actúa con lo verbal como los músicos medievales, para los que el Verbo era siempre sacro y el oyente, cuando no oraba con Él, estaba pendiente de lo dicho por Él. Brahms no reza sino que medita sobre los temas salomónicos: la fugacidad de la existencia, el destino decadente y doloroso de la vida corporal, la muerte como único reposo íntegro y durable, el mal y sus acechanzas, la exaltación del trabajo humilde y blindado a la maldad.

20

Lo que Salomón tiene de amargo y desesperado, San Pablo, partiendo de lo mismo, o sea la vida como caducidad, llega a una serena y comedida alegría porque la esperanza lo lleva al amor, que todo lo justifica y embellece. Y Brahms, en estos pentagramas enigmáticos y llenos de futuro –existencial y musical en conjunto– le dona una suerte de contenido patetismo que hace del dolor humano un noble socio de la bienaventuranza.

Entre las obras de Schubert y la de Brahms que componen el presente programa transcurren setenta años del que es quizás el siglo musical por excelencia de Occidente, el que va de Haydn a Mahler. No es poco decir. En esas décadas y estos cantos transcurrió todo el Romanticismo, para el cual la música fue el arte por antonomasia, el maestro de todas las artes y el Arte, el depositario de las esperanzas humanas deshechas por las religiones y los poderes políticos. Fue como volar en alas del canto sobre los campos de batalla del siglo XIX.

El cierre obligado, dada la presencia de Thomas Mann, es “Der Lindenbaum” (“El tilo”), extraído también de *Winterreise*. Más que una canción, es una escena: el poeta se abstrae junto al tilo en cuya corteza escribió declaraciones de un amor para siempre perdido. Se embelesa con el recuerdo, sopla el viento, se lleva el sombrero con él y lo devuelve a la realidad. Igualmente le pasa al personaje de Mann que se va a la guerra cantando a Schubert.



Portada de la primera edición de *Dichterliebe* Op. 48 de Robert Schumann.

TEXTOS DE LAS OBRAS

ROBERT SCHUMANN

Dichterliebe Op. 48 (Heinrich Heine, 1797-1856)

Im wunderschönen Monat Mai

Im wunderschönen Monat Mai, / Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen / Die Liebe aufgegangen.
Im wunderschönen Monat Mai, / Als alle Vögel sangen,
Da hab' ich ihr gestanden / Mein Sehnen und Verlangen.

Aus meinen Tränen sprießen

Aus meinen Tränen sprießen
Viel blühende Blumen hervor,
Und meine Seufzer werden
Ein Nachtigallenchor.

22 Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,
Schenk' ich dir die Blumen all',
Und vor deinem Fenster soll klingen
Das Lied der Nachtigall.

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,
Die lieb' ich einst alle in Liebeswonne.
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine;
Sie selber, aller Liebe Wonne,
Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne.
Ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine.

Wenn ich in deine Augen seh'

Wenn ich in deine Augen seh',
So schwindet all' mein Leid und Weh;
Doch wenn ich küsse deinen Mund,
So werd' ich ganz und gar gesund.
Wenn ich mich lehn' an deine Brust,
Kommt's über mich wie Himmelslust;
Doch wenn du sprichst: ich liebe dich!
So muß ich weinen bitterlich.

Amor de poeta Op. 48

En el maravilloso mes de mayo

En el maravilloso mes de mayo, / cuando brotaban todos los capullos,
entonces en mi corazón / irrumpió el amor.

En el maravilloso mes de mayo, / cuando cantaban todos los pájaros,
entonces le confesé a ella / mis anhelos y mis deseos.

De mis lágrimas brotan

De mis lágrimas brotan
muchas flores radiantes;
mis suspiros se tornan
un coro de ruiseñores.

Y si tú me amas, niña,
te regalaré todas las flores,
ante tu ventana sonará
la canción del ruiseñor.

La rosa, el lirio, el sol, la paloma

La rosa, el lirio, el sol, la paloma,
a todos amé un día en amorosa dicha.
Ya he dejado de amarlos, amo únicamente
a la pequeña, la delicada, la pura, la única;
ella, delicia de todo amor,
es rosa y es lirio y sol y paloma.
Amo únicamente
a la pequeña, la delicada, la pura, la única.

Cuando miro tus ojos

Cuando miro tus ojos
desaparecen toda mi pena y mi dolor;
pero cuando beso tu boca
me quedo completamente curado.
Cuando me apoyo sobre tu pecho
me invade como una dicha celestial;
pero cuando me dices: ¡te amo!,
entonces debo llorar amargamente.

Ich will meine Seele tauchen

Ich will meine Seele tauchen / In den Kelch der Lilie hinein;
Die Lilie soll klingend hauchen / Ein Lied von der Liebsten mein.
Das Lied soll schauern und beben / Wie der Kuß von ihrem Mund,
Den sie mir einst gegeben / In wunderbar süßer Stund'.

Im Rhein, im heiligen Strome

Im Rhein, im heiligen Strome, / Da spiegelt sich in den Well'n
Mit seinem großen Dome, / Das große, heilige Köln.
Im Dom da steht ein Bildnis, / Auf goldnem Leder gemalt;
In meines Lebens Wildnis / Hat's freundlich hineingestrahlt.
Es schweben Blumen und Eng'lein / Um unsre liebe Frau;
Die Augen, die Lippen, die Wänglein, / Die gleichen der Liebsten genau.

Ich grolle nicht

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ewig verlor'nes Lieb! Ich grolle nicht.
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.
Das weiß ich längst.
Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht.
Ich sah dich ja im Traume,
Und sah die Nacht in deines Herzens Raume,
Und sah die Schlang', die dir am Herzen frißt,
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.
Ich grolle nicht.

Und wüßten's die Blumen, die kleinen

Und wüßten's die Blumen, die kleinen, / Wie tief verwundet mein Herz,
Sie würden mit mir weinen, / Zu heilen meinen Schmerz.
Und wüßten's die Nachtigallen, / Wie ich so traurig und krank,
Sie ließen fröhlich erschallen / Erquickenden Gesang.
Und wüßten sie mein Wehe, / Die goldenen Sternelein,
Sie kämen aus ihrer Höhe, / Und sprächen Trost mir ein.
Sie alle können's nicht wissen, / Nur eine kennt meinen Schmerz;
Sie hat ja selbst zerrissen, / Zerrissen mir das Herz.

Das ist ein Flöten und Geigen

Das ist ein Flöten und Geigen, / Trompeten schmettern darein;
Da tanzt wohl den Hochzeitreigen / Die Herzallerliebste mein.
Das ist ein Klingen und Dröhnen, / Ein Pauken und ein Schalmei'n;
Dazwischen schluchzen und stöhnen / Die lieblichen Engelein.

Quiero sumergir mi alma

Quiero sumergir mi alma / en el cáliz del lirio;
el lirio habrá de entonar / una canción de mi amada.
La canción se estremecerá y temblará / como el beso de su boca
que un día me dio / en una hora maravillosamente dulce.

En el Rin, en su bienaventurada corriente

En el Rin, en su bienaventurada corriente, / allí se refleja en sus olas
con su gran catedral / la gran y bienaventurada Colonia.
En la catedral se guarda una imagen / pintada en piel dorada;
en el páramo desolado de mi vida / supuso un amable resplandor.
Flores y ángeles flotan / alrededor de nuestra amada Virgen;
los ojos, los labios, las mejillas / idénticos son a los de mi amada.

No te guardo rencor

¡No te guardo rencor, con mi corazón partido,
mi amor perdido para siempre! No te guardo rencor.
Aunque reluces con el resplandor de los diamantes,
ni un rayo atraviesa la noche de tu corazón.
Hace tiempo que lo sé.
No te guardo rencor, con mi corazón partido.
Te vi en un sueño,
y vi la noche en el seno de tu corazón,
y vi la serpiente que te roe el corazón;
vi, amada mía, qué desgraciada eres.
No te guardo rencor.

Y si supieran las florecillas

Y si supieran las florecillas / qué profunda era la herida de mi corazón,
llorarían conmigo / para curar mi dolor.
Y si supieran los ruiñeños / cuán triste y enfermo estoy,
alegremente entonarían / una canción para reanimarme.
Y si conocieran mi pesar / las doradas estrellas,
vendrían desde lo alto / y me brindarían palabras de consuelo.
Ninguno puede saberlo, / solo una conoce mi dolor;
es ella la que ha desgarrado, / la que me ha desgarrado el corazón.

Son flautas y violines

Son flautas y violines / y un resonar de trompetas;
allí baila el corro nupcial / la más amada por mi corazón.
Suenan y retumban / tambores y chirimías;
entre medias gimen y sollozan / los queridos angelitos.

Hör' ich das Liedchen klingen

Hör' ich das Liedchen klingen, / Das einst die Liebste sang,
So will mir die Brust zerspringen / Von wildem Schmerzendrang.
Es treibt mich ein dunkles Sehnen / Hinauf zur Waldeshöh',
Dort löst sich auf in Tränen / Mein übergroßes Weh'.

Ein Jüngling liebt ein Mädchen

Ein Jüngling liebt ein Mädchen, / Die hat einen andern erwählt;
Der andre liebt eine andre, / Und hat sich mit dieser vermählt.
Das Mädchen nimmt aus Ärger / Den ersten besten Mann,
Der ihr in den Weg gelaufen; / Der Jüngling ist übel dran.
Es ist eine alte Geschichte, / Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passiert, / Dem bricht das Herz entzwei.

Am leuchtenden Sommermorgen

Am leuchtenden Sommermorgen
Geh' ich im Garten herum.
Es flüstern und sprechen die Blumen,
Ich aber wandle stumm.
Es flüstern und sprechen die Blumen,
Und schau'n mitleidig mich an:
Sei unserer Schwester nicht böse,
Du trauriger blasser Mann.

Ich hab' im Traum geweinet

Ich hab' im Traum geweinet, / Mir träumte, du lägest im Grab.
Ich wachte auf, und die Träne / Floß noch von der Wange herab.
Ich hab' im Traum geweinet. / Mir träumt', du verließest mich.
Ich wachte auf, und ich weinte / Noch lange bitterlich.
Ich hab' im Traum geweinet, / Mir träumte, du wär'st mir noch gut.
Ich wachte auf, und noch immer / Strömt meine Tränenflut.

Allnächtlich im Traume seh' ich dich

Allnächtlich im Traume seh' ich dich
Und sehe dich freundlich grüßen,
Und laut aufweinend stürz ich mich
Zu deinen süßen Füßen.
Du siehest mich an wehmütiglich
Und schüttelst das blonde Köpfchen;
Aus deinen Augen schleichen sich
Die Perlentränentröpfchen.

Si oyera sonar la canción

*Si oyera sonar la canción / que un día cantó mi amada,
mi corazón se desgarraría / por la presión salvaje del dolor.
Un sombrío anhelo me empuja / hacia lo alto del bosque,
allí se disuelve en lágrimas / mi abrumador dolor.*

Un muchacho quiere a una muchacha

*Un muchacho quiere a una muchacha / que ha elegido a otro;
este otro ama a otra / y se ha casado con ella.
La muchacha, por despecho, / escogió al primer buen hombre
que se cruzó en su camino; / el muchacho se encuentra muy mal.
Es una vieja historia, / pero no cesa de repetirse;
y a quien acaba de pasarle / le parte el corazón en dos.*

En la radiante mañana de verano

*En la radiante mañana de verano
paseo por el jardín;
susurran y hablan las flores,
pero yo camino en silencio.
Susurran y hablan las flores,
y me observan compasivas:
“No seas malo con nuestra hermana,
hombre pálido y triste”.*

He llorado en sueños

*He llorado en sueños, / soñaba que yacías en la tumba.
Me desperté y las lágrimas / seguían cayendo por mis mejillas.
He llorado en sueños, / soñaba que me dejabas.
Me desperté y seguí llorando / amargamente mucho tiempo.
He llorado en sueños, / soñaba que aún eras buena conmigo.
Me desperté y aún sigue brotando / mi torrente de lágrimas.*

Te veo en sueños todas las noches

*Te veo en sueños todas las noches
y te veo saludarme con cariño,
y con sonoro llanto me arrojé
a tus dulces pies.
Me miras llena de melancolía
y sacudes la rubia cabecita;
de tus ojos se deslizan
lagrimitas que son como perlas.*

Du sagst mir heimlich ein leises Wort
Und gibst mir den Strauß von Cypressen.
Ich wache auf, und der Strauß ist fort,
Und 's Wort hab' ich vergessen.

Aus alten Märchen winkt es

Aus alten Märchen winkt es / Hervor mit weißer Hand,
Da singt es und da klingt es / Von einem Zauberland;
Wo bunte Blumen blühen / Im gold'nen Abendlicht,
Und lieblich duftend glühen, / Mit bräutlichem Gesicht;
Und grüne Bäume singen / Uralte Melodei'n,
Die Lüfte heimlich klingen, / Und Vögel schmetterten drein;
Und Nebelbilder steigen / Wohl aus der Erd' hervor,
Und tanzen luft'gen Reigen / Im wunderlichen Chor;
Und blaue Funken brennen / An jedem Blatt und Reis,
Und rote Lichter rennen / Im irren, wirren Kreis;
Und laute Quellen brechen / Aus wildem Marmorstein.
Und seltsam in den Bächen / Strahlt fort der Widerschein.
Ach, könnt' ich dorthin kommen, / Und dort mein Herz erfreu'n,
Und aller Qual entnommen, / Und frei und selig sein!
Ach! jenes Land der Wonne, / Das seh' ich oft im Traum,
Doch kommt die Morgensonne, / Zerfließt's wie eitel Schaum.

28

Die alten, bösen Lieder

Die alten, bösen Lieder, / Die Träume böse' und arg,
Die laßt uns jetzt begraben, / Holt einen großen Sarg.
Hinein leg' ich gar manches, / Doch sag' ich noch nicht, was;
Der Sarg muß sein noch größer, / Wie's Heidelberger Faß.
Und holt eine Totenbahre, / Und Bretter fest und dick;
Auch muß sie sein noch länger, / Als wie zu Mainz die Brück'.
Und holt mir auch zwölf Riesen, / Die müssen noch stärker sein
Als wie der starke Christoph / Im Dom zu Köln am Rhein.
Die sollen den Sarg forttragen, / Und senken ins Meer hinab;
Denn solchem großen Sarge / Gebührt ein großes Grab.
Wißt ihr, warum der Sarg wohl / So groß und schwer mag sein?
Ich senkt auch meine Liebe / Und meinen Schmerz hinein.

*Me dices en secreto una dulce palabra
y me das una rama del ciprés.
Me despierto y la rama no está,
y la palabra la he olvidado.*

Desde antiguas leyendas

*Desde antiguas leyendas / me hace señas una blanca mano;
allí hay música y canciones / de una tierra encantada;
allí florecen flores multicolores / con la luz dorada del atardecer,
y relucen amables y fragantes / con su rostro nupcial;
y cantan los verdes árboles / melodías de antaño,
las brisas suenan en secreto / y gorjean alegres los pájaros;
y figuras neblinosas / ascienden de la tierra
y bailan etéreos corros / formando extraños coros;
y azules destellos arden / en todas las ramas y las hojas,
y luces rojas se apresuran / en un círculo revuelto y confuso;
y se precipitan sonoros manantiales / desde salvajes rocas de mármol,
y en los arroyos centellean / extrañamente sus reflejos.
¡Ah, ojalá pudiera ir hasta allí / y alegrar mi corazón
y liberarme de todos los tormentos / y ser libre y dichoso!
¡Ah! A menudo veo en sueños / esta tierra de delicias,
pero al llegar el sol de la mañana / como vana espuma se desvanece.*

29

Las viejas y horribles canciones

*Las viejas y horribles canciones, / los malos y horribles sueños,
vamos a enterrarlos ahora, / traed un gran ataúd.
Es mucho lo que pondré dentro, / aún no voy a decir qué;
el ataúd debe ser aún mayor / que el barril de Heidelberg.
Y traed un féretro de muerto / y tablas gruesas y firmes;
debe ser aún más largo / que el puente de Maguncia.
Y traedme también doce gigantes, / que deben ser más fuertes
que el imponente San Cristóbal / de la catedral de Colonia junto al Rin.
Habrán de coger el ataúd / y hundirlo en el mar;
porque semejante ataúd / merece una gran tumba.
¿Sabéis por qué el ataúd / ha de ser tan grande y pesado?
También hundí con él / mi amor y mis pesares.*

Der Wanderer an den Mond (Johann Gabriel Seidl, 1804-1875)

Ich auf der Erd', am Himmel du,
Wir wandern beide rüstig zu:
Ich ernst und trüb, du mild und rein,
Was mag der Unterschied wohl sein?

Ich wandre fremd von Land zu Land,
So heimatlos, so unbekannt;
Berg auf, Berg ab, Wald ein, Wald aus,
Doch bin ich nirgend, ach! zu Haus.

Du aber wanderst auf und ab
Aus Ostens Wieg' in Westens Grab,
Wallst Länder ein und Länder aus,
Und bist doch, wo du bist, zu Haus.

Der Himmel, endlos ausgespannt,
Ist dein geliebtes Heimatland;
O glücklich, wer, wohin er geht,
Doch auf der Heimat Boden steht!

Der Wegweiser

Was vermeid' ich denn die Wege,
Wo die andern Wanderer gehn,
Suche mir versteckte Stege
Durch verschneite Felsenhöhn?
Habe ja doch nichts begangen,
Daß ich Menschen sollte scheun –
Welch ein törichtes Verlangen
Treibt mich in die Wüstenei'n?
Weiser stehen auf den Wegen,
Weisen auf die Städte zu,
Und ich wandre sonder Maßen
Ohne Ruh', und suche Ruh'.
Einen Weiser seh' ich stehen
Unverrückt vor meinem Blick;
Eine Straße muß ich gehen,
Die noch keiner ging zurück.

El caminante a la luna

*Yo en la tierra, tú en el cielo,
los dos caminamos con vigor:
yo serio y sombrío, tú delicada y pura:
¿cuál puede ser la diferencia?*

*Vago como un extraño de un lugar a otro,
tan desarraigado, tan desconocido;
monte arriba y abajo, bosque adentro y afuera,
pero en ningún lugar, ¡ay!, estoy en casa.*

*Pero tú caminas arriba y abajo,
de la cuna de oriente al nicho de poniente,
en tu peregrinaje de un lugar a otro,
y dondequiera que estés, estás en casa.*

*El cielo, que se expande sin fin,
es tu hogar adorado.
¡Afortunado aquél que, allá donde va,
sigue pisando el suelo de su hogar!*

El mojón

*¿Por qué evito los caminos
que toman otros viajeros
y busco senderos escondidos
por alturas rocosas y nevadas?
Si bien no he hecho nada
por lo que deba rehuir a los hombres,
¿qué estúpida ansia me empuja
hacia estos parajes desolados?
Los mojones salpican los caminos,
apuntando hacia las ciudades;
y yo camino sin cesar,
buscando el descanso sin descanso.
Veo plantado un mojón,
inamovible ante mis ojos.
Debo tomar una senda
de la que nadie ha regresado.*

ROBERT SCHUMANN

Mondnacht (Joseph von Eichendorff, 1788-1857)

Es war, als hätt' der Himmel,
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nur träumen müßt.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

32

FELIX MENDELSSOHN

Auf Flügeln des Gesanges (Heinrich Heine, 1797-1856)

Auf Flügeln des Gesanges,
Herzliebchen, trag' ich dich fort,
Fort nach den Fluren des Ganges,
Dort weiß ich den schönsten Ort.
Da liegt ein rotblühender Garten,
Im stillen Mondenschein,
Die Lotosblumen erwarten
Ihr trautes Schwesterlein.
Die Veilchen kichern und kosen,
Und schau'n nach den Steme>i empor,
Heimlich erzählen die Rosen
Sich duftende Märchen ins Ohr.
Es hiipfen herbei und lauschen
Dieftvmnen, klugen Gazell'n,
Und in der Ferne rauschen
Des heiigen Stromes Well'n.

Noche de luna

*Fue como si el cielo
besara quedamente a la tierra,
que, en un florido resplandor,
había de soñar sólo con él.*

*La brisa surcó los campos,
las espigas se mecieron dulcemente,
los bosques susurraron suavemente,
la noche era clara y llena de estrellas.*

*Y mi alma desplegó
por completo sus alas
y voló por los campos silenciosos
como si volara camino de casa.*

En alas de la canción

*En alas de la canción,
amada, te llevo,
allá a los campos del Ganges,
allí conozco el lugar más hermoso;
allí florece un jardín rojizo
bajo la apacible luz de la luna,
las flores de loto aguardan
a su querida hermanita.
Las violetas sonríen y coquetean,
y elevan la vista hacia las estrellas,
secretamente las rosas se cuentan
al oído fragantes historias.
Las dóciles y sagaces gacelas
saltan y escuchan atentamente,
y a lo lejos murmuran
las aguas del río sagrado.*

Dort wollen wir niedersinken
Unter dem Palmenbautn,
Und Liebe und Ruhe trinken,
Und träumen seligen Traum.

JOHANNES BRAHMS

Vier Ernste Gesänge Op. 121

Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh (Ecclesiastés 3: 19-22)

Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh;
Wie dies stirbt, so stirbt er auch;
Und haben alle einerlei Odem;
Und der Mensch hat nichts mehr denn das Vieh:
Denn es ist alles eitel.
Es fährt alles an einem Ort;
Es ist alles von Staub gemacht,
Und wird wieder zu Staub.
Wer weiß, ob der Geist des Menschen
Aufwärts fahre,
Und der Odem des Viehes unterwärts unter
Die Erde fahre?
Darum sahe ich, daß nichts bessers ist,
Denn daß der Mensch fröhlich sei in seiner Arbeit,
Denn das ist sein Teil.
Denn wer will ihn dahin bringen,
Daß er sehe, was nach ihm geschehen wird?

Ich wandte mich und sahe an alle (Ecclesiastés 4: 1-3)

Ich wandte mich und sahe an alle,
Die Unrecht leiden unter der Sonne;
Und siehe, da waren Tränen derer,
Die Unrecht litten und hatten keinen Tröster;
Und die ihnen Unrecht täten, waren zu mächtig,
Daß sie keinen Tröster haben konnten.
Da lobte ich die Toten,
Die schon gestorben waren
Mehr als die Lebendigen,

*Tumbémonos allí
bajo las palmeras,
y bebamos el amor y la calma,
y soñemos un sueño dichoso.*

Cuatro cantos serios

Porque al hombre le pasa como al animal

*Porque al hombre le pasa como al animal;
como muere uno, así muere el otro;
y todos tienen el mismo aliento;
ni el hombre tiene más que el animal:
porque todo es vanidad.
Todo va a un solo lugar;
todo está hecho de polvo
y volverá a tornarse en polvo.
¿Quién sabe si el espíritu del hombre
sube arriba,
y el aliento del animal desciende
bajo tierra?
Por eso vi que nada hay mejor
que el hombre sea feliz en su trabajo,
porque esta es su parte:
porque, ¿quién lo llevará
para que vea lo que ha de ser después de él?*

Me giré y vi a todos

*Me giré y vi a todos
los que padecen injusticias bajo el sol:
y vi las lágrimas de aquellos
que padecían injusticias y nadie los consolaba;
y los que les infligían las injusticias eran muy poderosos,
pero no podían tener ningún consuelo.
Entonces alabé a los muertos,
que ya habían muerto
más que los vivos,*

Die noch das Leben hatten;
Und der noch nicht ist, ist besser als alle beide,
Und des Bösen nicht inne wird,
Das unter der Sonne geschieht.

O Tod, wie bitter bist du (Eclesiástico 41: 1-4)

O Tod, wie bitter bist du,
Wenn an dich gedenket ein Mensch,
Der gute Tage und genug hat
Und ohne Sorge lebet;
Und dem es wohl geht in allen Dingen
Und noch wohl essen mag!
O Tod, wie bitter bist du!
O Tod, wie wohl tust du dem Dürftigen,
Der da schwach und alt ist,
Der in allen Sorgen steckt,
Und nichts Bessers zu hoffen,
Noch zu erwarten hat!
O Tod, wie wohl tust du!

36

Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete

(1. Corintios 13: 1-3, 12-13)

Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete,
Und hätte der Liebe nicht,
So wär' ich ein tönend Erz,
Oder eine klingende Schelle.
Und wenn ich weissagen könnte,
Und wüßte alle Geheimnisse
Und alle Erkenntnis,
Und hätte allen Glauben, also,
Daß ich Berge versetzte,
Und hätte der Liebe nicht,
So wäre ich nichts.
Und wenn ich alle meine Habe den Armen gäbe,
Und ließe meinen Leib brennen,
Und hätte der Liebe nicht,
So wäre mir's nichts nütze.
Wir sehen jetzt durch einen Spiegel
In einem dunkeln Worte;
Dann aber von Angesicht zu Angesichte.
Jetzt erkenne ich's stückweise,

que aún tenían la vida.
Y el que aún no es, es mejor que ambos,
pues no conoce el mal
que se comete bajo el sol.

¡Oh, muerte, qué amarga eres!

¡Oh, muerte, qué amarga eres
cuando te recuerda un hombre
que tiene suficiente y días propicios,
y vive sin preocupaciones,
y a quien en todas las cosas le va bien
y aún puede comer!

¡Oh, muerte, qué amarga eres!

¡Oh, muerte, qué bien haces al necesitado
que es débil y viejo,
que vive todas las preocupaciones,
sin esperar nada mejor,
ni haberlo esperado!
¡Oh, muerte, qué bien haces!

37

Si hablase con lenguas de hombres y de ángeles

Si hablase con lenguas de hombres y de ángeles,
y no tuviera amor,
sería entonces un metal que resuena,
o una campana que repica.
Y si pudiese profetizar,
y supiese todos los misterios,
y todo el saber,
y tuviese toda la fe,
de modo que pudiese mover montañas,
y no tuviera amor,
nada sería.

Y si diese todos mis bienes a los pobres,
y dejase que quemaran mi cuerpo,
y no tuviera amor,
de nada me valdría.

Ahora vemos a través de un espejo
con palabras oscuras;
pero luego veremos cara a cara.
Ahora conozco en parte,

Dann aber werd ich's erkennen,
Gleich wie ich erkennet bin.
Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe,
Diese drei;
Aber die Liebe ist die größte unter ihnen.

FRANZ SCHUBERT

Der Lindenbaum (Wilhelm Müller, 1794-1827)

38 Am Brunnen vor dem Tore,
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt' in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.
Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud' und Leide
Zu ihm mich immer fort.
Ich muß't' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab' ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.
Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm' her zu mir, Geselle,
Hier findest du deine Ruh'!
Die kalten Winde bliesen
Mir grad' in's Angesicht,
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.
Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör' ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!

*pero luego conoceré
incluso como soy conocido.
Ahora restan, pues, fe, esperanza y amor,
estas tres;
pero la mayor de todas ellas es el amor.*

El tilo

*Junto a la fuente, ante la puerta,
se alzaba un tilo;
soñé bajo su sombra
tantos dulces sueños.*

*Tallé en su corteza
tantas palabras de amor;
siempre me atraía hacia él,
en la alegría y en la pena.
También hoy en plena noche
hube de pasar junto a él;
aun en la oscuridad,
he cerrado los ojos.*

*Y sus ramas susurraron
como si me llamaran:
“¡Ven aquí, compañero,
aquí hallarás tu reposo!”
El viento gélido sopló
y me dio en pleno rostro;
el sombrero voló de mi cabeza,
yo no me di la vuelta.
Hace ya muchas horas
que me alejé de aquel lugar
y no dejo de oír esos susurros:
¡Allí encontrarías reposo!*

GÜNTER HAUMER

Este barítono austriaco estudió en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena y en el Royal College of Music de Londres con Helena Lazarska, Graziella Sciutti y Wicus Slabbert, asistiendo a clases magistrales de Walter Berry, Roger Vignoles, Graham Johnson, Michael Chance, Wolfgang Holzmair y David Lutz.

En la escena operística ha interpretado papeles en *Le Nozze di Figaro* de Mozart, *La viuda alegre* de Lehár, *A Midsummernight's dream* de Britten, *L'heure espagnole* de Ravel y *Dido and Aeneas* de Purcell, entre otros. Haumer está muy implicado con el repertorio contemporáneo, y algunos de sus últimos personajes pertenecen a las óperas *Passion and Resurrection* de Jonathan Harvey, *Mea culpa* de Christoph Schlingensief y *Gramma* de Sanchez-Verdú.

Ha trabajado bajo la batuta de Schreier, Luisi, Willcocks, Lesne, Järvi, Cambreling, Conde y Ortner, en salas como la Musikverein de Viena, la Cité de la musique de París, Festival de Salzburgo, la Filarmónica de Varsovia, la Abadía de Royaumont, la Festspielhaus St. Pölten, el Festival Brahms en Mürzzuschlag, Stefaniensaal Graz y en los festivales de música antigua de Utrecht y de Melk. Su mayor interés es la interpretación del *Lied*, especialmente del repertorio romántico y postromántico, con particular atención a la obra de Erich Wolfgang Korngold. Cuenta con numerosas grabaciones, y ha realizado continuas transmisiones radiofónicas y televisivas. Günter Haumer enseña canto en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena, y desde septiembre 2012 forma parte del Ensemble de la Volksoper de Viena.

JULIUS DRAKE

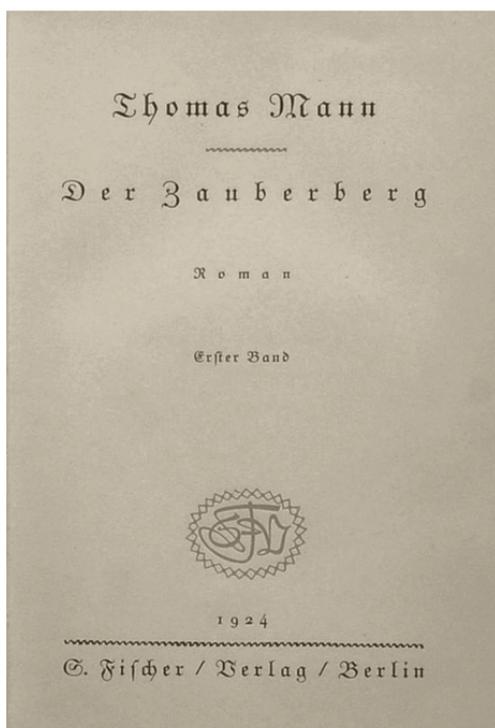
Especializado en música de cámara, vive en Londres y ha actuado en las salas más importantes del mundo.

Recientes temporadas de conciertos le han llevado a Aldeburgh, Edimburgo, Múnich, la Philharmonie de Colonia, el Festival de Salzburgo, el Concertgebouw de Ámsterdam, la Scala de Milán, el Châtelet y el Museo del Louvre en París, el Liceu de Barcelona, la Musikverein y la Konzerthaus de Viena y el Wigmore Hall y los Proms de la BBC en Londres.

Entre sus grabaciones se incluye una aclamada serie junto a Gerald Finley para Hyperion, premiada los Premios Gramophone de 2007, 2009 y 2011. También ha grabado para EMI junto a Ian Bostridge en registros que han obtenido diversos premios, así como varios recitales para el sello Wigmore Live junto a Lorraine Hunt

Liebersen, Matthew Polenzani, Joyce Didonato y Alice Coote, entre otros. Actualmente está inmerso en la grabación de la integral de canciones de Liszt para Hyperion. El segundo disco de la serie, con Angelika Kischschlager, ganó el Premio del BBC Music Magazine en 2012.

En su agenda actual destacan una gira de conciertos por Estados Unidos y Canadá con Gerald Finley, cuatro conciertos con música de Schumann en el Concertgebouw de Ámsterdam, una gira por Japón junto a Ian Bostridge y Angelika Kirchschrager, diversas grabaciones con Sarah Conolly y Katarina Karneus, recitales de música de cámara instrumental en los festivales de Delf, West Cork y Oxford, recitales en el histórico Middle Temple Hall de Londres y, para celebrar sus 30 años actuando en el Wigmore Hall, un ciclo titulado *Julius Drake: perspectives*.



Portada de la primera edición de *La montaña mágica*, Berlin, 1924.

JOSÉ LUIS GÓMEZ

Nacido en Huelva, se formó en el Instituto de Arte Dramático de Westfalia y en la escuela de Jacques Lecoq en París. Obtuvo el premio a la mejor interpretación masculina en Cannes (1976) con su papel protagonista en *Pascual Duarte* de Ricardo Franco. En 1978, tras un periodo de estudios en Nueva York con Lee Strasberg, asumió la dirección del Centro Dramático Nacional junto a Nuria Espert y Ramón Tamayo, y dos años más tarde la del Teatro Español. En 1992 dirigió *La vida es sueño* en el Théâtre de l'Odéon y el año siguiente *Carmen* en la Ópera de la Bastilla. Desde entonces se ha dedicado a la gestión y dirección del Teatro de La Abadía, donde ha estrenado espectáculos como *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* de Valle-Inclán; *Azaña, una pasión española*; *El Rey se muere*; *Informe para una Academia*; *Play Strindberg* y *Fin de parti-*

da. Sus trabajos más recientes en teatro han sido bajo la dirección de Georges Lavaudant y Krystian Lupa; y en cine con Milos Forman y Pedro Almodóvar.

Le han concedido, entre otros, el Premio Nacional de Teatro (1988), la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2005), la Cruz de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras del Ministerio de Cultura de la República Francesa y la Cruz de Caballero de la Orden del Mérito de la República Federal Alemana. En 2011 fue investido Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid. En el mismo año fue elegido miembro de la Real Academia Española. Recientemente, la Comunidad de Madrid le ha concedido la Gran Cruz de la Orden del Dos de Mayo.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 3 de diciembre de 2014. 19:30 horas

Doktor Faustus

I

Lectura 1: El descubrimiento de la música

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Preludio y fuga en Si bemol menor BWV867, de El clave bien temperado, Libro I, nº 22

44

Lectura 2: La música absoluta

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonata nº 32 en Do menor Op. 111

Maestoso. Allegro con brio ed appassionato

Arietta. Moderato molto semplice e cantabile

Todas las lecturas proceden de la novela Doktor Faustus (1947)

Miguel Ituarte, *piano*

textos leídos por **José María Pou**, *actor*

II

Lectura 3: El encuentro con Mefistófeles

Franz Liszt (1811-1886)

Vals de la ópera Fausto de Gounod A208

Lectura 4: Nuevo sistema para componer

Arnold Schönberg (1874-1951)

Kleine Klavierstücke Op. 19

Leicht, zart

Langsam

Sehr langsam

Rasch, aber leicht

Etwas rasch

Sehr langsam

Lectura 5: El infierno

Franz Liszt

Après une lecture de Dante, fantasia quasi sonata, de *Années de pèlerinage: Deuxième Année (Italie)*, S 161/7

DOKTOR FAUSTUS

El clave bien temperado pertenece al final y más maduro periodo de **Bach**. Lo elaboró entre 1722 y 1742 y consta de 24 preludios y fugas que examinan todas las tonalidades de la armonía moderna en sus dos modos (mayor y menor), constituyendo el código tonal a partir del cual se ha desarrollado la música hasta el advenimiento de la atonalidad. No existe un autógrafo completo de la obra, que quizá no se habría llamado como la conocemos, pero sí se sabe que algunos preludios fueron compuestos después de sus fugas y en ellos se advierte la aparición del estilo galante, el rococó que seguirá a la era barroca.

Bach venía interesándose cada vez más por la composición para el teclado, después de su gran experiencia organística. Se deslizó hacia las íntimas sonoridades del clavicordio y el clavicémbalo, sintetizando sus conocimientos de las estéticas de Italia y Francia, como lo prueban sus transcripciones de conciertos de Vivaldi y Alessandro Marcello, sus suites francesas y su concierto italiano. De allí surgió el “estilo libre” que conocemos como bachiano y nos llega de inmediato cuando escuchamos sus partituras. Detrás de *El Clave...* desfilan las *Variaciones Goldberg*, la *Ofrenda musical* y, si se quiere, también *El arte de la fuga*.

A la sencillez cantable de los preludios siguen fugas de muy diversa solución. Las más simples son a dos voces y las más complejas, a cinco. Sería abstruso examinarlas pero el oyente puede, con la atención del caso, obedecer al curso de las melodías que se exponen, se persiguen, se superponen y varían hasta culminar en una coda que las resume al tiempo que remata su deriva. Es una obra monumental a la vez que susceptible de ser interpretada con intimidad porque la imponente construcción en ningún momento atenta contra la cristalina claridad de su escritura.

Si Bach codificó el lenguaje armónico moderno, el último **Beethoven** contribuyó a desdibujarlo sin perder la conexión con la historia musical que lo precedió. En efecto, sus pos-

teros cuartetos de cuerda y sus sonatas para piano trabajan con los elementos formales de ambos pero los desmenuzan y recombinan de manera que resultan irreconocibles. Pero no se trata de llevar el orden heredado al desorden y el caos, sino de inventar formas nuevas o, para ser más precisos, para dotar a cada obra de una forma propia. En este sentido, es posible considerar a Beethoven como un músico experimental, situado a la vanguardia de su tiempo, es decir, más allá del gusto establecido y creando nuevos espacios estéticos. La recepción, a menudo desconcertada cuando no airada, de ciertos públicos y aun críticos profesionales habituados a las “buenas” maneras previsibles, lo prueba.

La *Sonata n° 32 en Do menor Op. 111*, fue elaborada a la vez que la anterior (la Op. 110, en La bemol mayor) y reutiliza materiales que datan de veinte años antes y que, en principio, debían servir para una sonata de violín y piano. La estructura es insólita pues consta de solo dos movimientos, un “Allegro” y una “Arietta”, cuyo tema es el primero del anterior, pero leído del revés, descendente en vez de ascendente. En principio, debía constar de tres movimientos, los corrientes, de modo que vuelve a plantearse la pregunta que suscitan estas criaturas beethovenianas: ¿son un puzle hecho con fragmentos de una sonata inexistente? Todo el Romanticismo se alimentará de este culto al fragmento, esta acrobacia sonora que proviene del silencio y vuelve a él. La probanza categórica es que Wagner se la hacía ejecutar una y otra vez y confesaba que contenía toda su doctrina (sic). Y Wagner no era hombre que admitiera fácilmente estas deudas. En el tercer movimiento nunca escrito, pensaba Beethoven retomar un tema del primero, dando al todo una estructura circular que luego practicarían, entre tantos, Liszt y César Franck. Ese tercer y ausente movimiento es un enigma, si se quiere, como el acorde de difusa tonalidad que se oye al comienzo y que Adorno y el personaje de Thomas Mann atribuyen al Demonio.

La parábola armoniosa iniciada por Bach y que pasa por Beethoven llega a **Arnold Schönberg** a comienzos del siglo XX. En 1911 publica su *Teoría armónica* y compone estas seis

Kleine Klavierstücke (Piezas para piano) Op. 19 con las que se puede extender un certificado de nacimiento a la atonalidad. El momento es crucial para el músico, quien ha venido ensayando en las piezas para piano del Op. 11 y las orquestales del Op. 16 un lenguaje que, desde la extrema concisión, va proponiendo una radical reforma armónica: prescindir de los temas melódicos que exijan desarrollos y renunciar a la tonalidad.

Pero, a la vez, se compromete con trabajos de otro aliento. Acaba de presentar las canciones con letra de Stefan George, *Das Buch der Hängenden Gärten (El libro de los jardines colgantes)*, y elabora dos óperas: *Erwartung (La espera)* y *Die glückliche Hand (La mano bendecida)*. Y esta encrucijada de tamaños será una de sus preocupaciones constantes: cómo conciliar la austera y frugal estética de una atonalidad excluyente –la solución de su alumno Webern, autor de brevedades– con la gran construcción que, inevitablemente, clama por el despliegue y el desarrollo. En todo caso, estas piezas pianísticas son una declaración doctrinaria, aunque el autor haya llegado hasta ellas por una necesidad expresiva y no por una apetencia teórica y dogmática. No están escritas en plan pianístico. Ilustran un concepto y el piano pasa a un lugar secundario. También Bach ha dejado partituras sin instrumental definido y, en cuanto al piano del último Beethoven, habría que consultar a más de un pianista. La música sobrevive en todos ellos.

El tema demoníaco y la concreta figura de Mefisto, tan insistentes entre los románticos desde la tragedia de Goethe, también aparecen insistentemente en la biografía –siempre orillando la novela– y la obra musical de **Franz Liszt**. No es ajeno al asunto el hecho de que, en cierta época de su vida, Liszt haya sido abate y que se le deban numerosas obras litúrgicas o de tema piadoso, en variables formas, desde la pieza para piano u órgano al oratorio de gran tamaño. Al Mefisto le dedicó tres valsos, un movimiento de la *Sinfonía Fausto* y una polka. Él insinuó, y muchos de sus admiradores lo hemos creído experimentar, que su gran sonata para piano es una suerte de metamorfosis donde aparece/desaparece el Diablo,

se me ocurre que siempre vestido de Liszt. Y si de otro dualismo se trata, el de tonalidad y atonalidad, dando por supuesto lo que pasa al personaje de Thomas Mann, a quien Satanás induce a la segunda de las tendencias, entonces Liszt forma parte de la escena. En efecto, escribió una pieza atonal, bien que quizá como ejercicio técnico. Merece atención porque ejercicios técnicos son, en cierta medida, las magnas creaciones bachianas antes mencionadas. Además Liszt, junto a Wagner, y sin teorizar ni adoctrinar, especula con unos cromatismos que hacen tambalear la tonalidad (y me remito a páginas para piano como *Nuages gris* y *La lugubre gondola*).

Conocida como “Sonata Dante”, la obra aquí incluida se llama en realidad *Après une lecture de Dante. Fantasia quasi sonata* y pertenece a la segunda serie de *Années de pèlerinage* (1858). Su motivación personal, aparte de la obvia referencia a Dante, es doble y, según su costumbre, corresponde a un par de damas, ambas casadas con sendos otros, ambas nobles y letradas: la condesa d’Agoult y la princesa de Sayn-Wittgenstein. Con ellas leyó al poeta florentino, exactamente como leen, en el quinto canto del *Inferno*, Paolo y Francesca. En principio, el compositor imaginó una extensa obra orquestal sobre Dante, con curiosos efectos sonoros como golpes de varas y máquina de viento. Tenía las tres partes del poema dantesco pero Wagner lo disuadió, diciéndole que ninguna música podría expresar la alegría paradisíaca. Liszt moderó su proyecto y la sonata a medias fantástica cubre solo el Infierno y el Purgatorio con un Magnificat a manera de himno, ornado con notables efectos que suenan a órgano.

No es difícil imaginar por qué Liszt recurrió a Gounod y a su *Faust*, donde hay un vals en la escena de la feria. El húngaro amaba la ópera, le dio cabida en su teatro de Weimar donde estrenaron Wagner, Berlioz, Saint-Saëns y tantos otros, pero apenas compuso una sola y más bien destinada al olvido. En cambio, escribió numerosas paráfrasis de temas operísticos, en las cuales rindió homenajes a músicos como Rossini, Spontini y Verdi. También transcribió pasajes wagnerianos para el teclado. El vals y la polka, con todo, hicieron bailar al Demonio, a saltos sobre un escenario de ébano y marfil.

MIGUEL ITUARTE

Nace en Getxo (Vizcaya) y estudia en Bilbao, Madrid y Ámsterdam con Isabel Picaza, Juan Carlos Zubeldia, Almudena Cano y Jan Wijn. Se familiarizó con el clave gracias a Anneke Uittenbosch y con los antiguos órganos ibéricos en la Academia Internacional de Tierra de Campos creada por Francis Chapelet. Dimitri Bashkirov, Maria Joao Pires, Paul Badura-Skoda y Maria Curcio le aportaron diversas enseñanzas y consejos. Finalista en el Concurso Internacional de Santander en 1995, ha recibido primeros premios en los concursos internacionales de Jaén, Ferrol y Fundación Guerrero, entre otros. Ha ofrecido recitales por países europeos y con orquestas como la de Cámara del Concertgebouw de Ámsterdam, Royal Philharmonic de Londres, Gulbenkian de Lisboa y numerosas de España y Sudamérica. En Enero de 2000 abrió el primer Ciclo de Grandes Pianistas del Auditori de Barcelona con *Iberia* de Isaac Albéniz. En el campo de la música de cámara, ha actuado con los cuartetos Takaks y Ortys. Es profesor de piano en Musikene (Centro Superior de Música del País

Vasco) desde su creación en 2001.

Con un repertorio que abarca desde Antonio de Cabezón hasta la música contemporánea, ha sido dedicatario de obras de José María Sánchez-Verdú, José Zárate, Jesús Rueda, Zuriñe Fernández Genabarrena, y Gustavo Díaz-Jerez. Como miembro del trío Triálogos (junto a Manuel Guillén y Ángel Luis Quintana) grabó la integral de los tríos con piano de Beethoven para el Canal Digital de Televisión Española. También ha participado en el disco *Música de cámara actual* del sello Verso, interpretando con el acordeonista Iñaki Alberdi obras de Jesús Torres y Gabriel Erkoreka, y ha grabado el *Concierto para piano y orquesta* de Joan Guinjoan junto a la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Ernest Martínez Izquierdo para el sello Columna Música.

Actualmente, junto a su trabajo con la soprano Cecilia Lavilla Berganza, ha realizado una grabación de *El clave bien temperado* de Bach y ha presentado la serie completa de las sonatas de Beethoven.

JOSÉ MARÍA POU

Actor y director de teatro. Nacido en Mollet del Vallés (Barcelona) en 1944, debuta profesionalmente en 1968 y desde entonces ha participado, en su doble faceta de actor y director, en más de cincuenta producciones teatrales, otras tantas películas y cientos de programas de radio y televisión. Es autor de varias traducciones teatrales y desde hace años escribe una columna semanal para *El Periódico de Catalunya*. En la actualidad es

Director Artístico del Teatro Goya de Barcelona.

Su trabajo ha sido reconocido con el Premio Nacional de Teatro del Ministerio de Cultura, el Premio Nacional de Teatro de la Generalitat de Catalunya, el Premio de Cultura de la Comunidad de Madrid, el Premi Sant Jordi de Cinematografía, el Premi Barcelona de Cinema y otros muchos galardones profesionales.



Pacto de Fausto con Mefistófeles. Grabado de Julius Nisle, inspirado en el *Fausto* de Goethe, 1840.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 10 de diciembre de 2014. 19:30 horas

Tristán

I

Lectura 1: Extracto de la novela *Tristán* (1902)

Richard Wagner (1813-1883)

Tristan und Isolde

Preludio (Acto I)

Liebestod (Acto III)

52

Lectura 2: Carta a un director de ópera (1927)

Overture, de Tannhäuser (Acto I, Escena I)

Stefan Mickisch, *piano*

textos leídos por **Tristán Ulloa**, *actor*

II

Lectura 3: Carta al director de *Common sense* (1940)

Die Walküre (selección)

Wotans Abschied (Acto III, Escena 3)

Feuerzauber (Acto III, Escena 3)

Finale (Acto III, Escena 3)

53

Lectura 4: Extracto de la novela *Doktor Faustus* (1947)

Die Götterdämmerung (selección)

Hagens Notruf (Acto II, Escena 3)

Brünnhildes schlußgesang (Acto III, Escena 3)

Zurück vom Ring! (Acto III, Escena 3)

Todos los arreglos son de Stefan Mickisch

TRISTÁN

En 1865 estrenó **Wagner** *Tristan und Isolde* (*Tristán e Isolda*), su obra más crítica, en el sentido de que es la que mejor pone en crisis el arte wagneriano. Ante todo porque, siendo un evento teatral, no es una ópera sino un drama lírico. En efecto, la ópera parte del personaje, que es alguien que canta en vez de hablar. En cambio, en el drama wagneriano, quien canta es la orquesta, la que propone los motivos conductores, los reitera y desarrolla. Es una orquesta sinfónica y el resultado es una sinfonía con voces que describen un poema dramático. De ahí su indecisa, siempre difícil y a veces nula teatralidad. Y, por el contrario, la importancia de sus momentos puramente musicales, así como la relativa facilidad con que se los transcribe para el piano –Liszt es el ejemplo más ilustre y ya citado– o comenta como en los arreglos de Stefan Mickisch.

54

Desde el punto de vista armónico, *Tristán* es una partitura crítica apenas comienza. En su primer preludio, el cuarto sonido que oímos es, en verdad, un acorde de cuatro notas que puede ser leído como perteneciente a cuatro tonalidades distintas o sea, en términos clásicos, a ninguna. No es atonal sino algo que podríamos llamar *no tonal*. Y, en consecuencia, se abre a vacilaciones tonales continuas, que diseñan suspenses y no se resuelven, produciendo un panorama de ansiedades que no se calman hasta que la ópera termina, cuatro horas más tarde, cuando Isolda muere de amor, el tema que oímos al comienzo se cierra y sabemos en qué tonalidad estaba escrito porque escuchamos, al fin, el acorde decisivo. Por eso Arnold Schönberg, estudiando prolijamente este primer preludio, propuso la categoría de *tonalidad ideal*, la que flota sobre la tierra de la orquesta sin echar raíces en ella.

No es gratuita esta vacilación, ni mucho menos una graciosa acrobacia técnica. Tiene que ver esencialmente con la historia que el poema presenta: un amor doblemente ilícito, según es costumbre en la literatura erótica de Occidente, con Isolda que se enamora de Tristán, el matador de su novio Morhold, y con Tristán que se enamora de Isolda, la prometida y luego esposa de su tío Marke. Brangania, la criada de Isolda, hace de ¿invo-

luntaria? Celestina, y provee a los inopinados amantes del filtro que, mortal en principio, será amoroso hasta que se revele mortal de necesidad. Los enamorados buscarán la unión que es imposible en el mundo, en el tiempo y a la luz del día, para hallarla en el más allá, la eternidad y la noche. En la muerte, vaya. El preludeo provee de música al filtro, volverá tres veces en el drama y servirá de anunciada resolución.

El tercer acto se abre con otro preludeo, hecho de una melodía ascendente que luego revierte en otra, descendente, y desagua en un solo del corno inglés, el caramillo de un pastor que debe anunciar si la nave de Isolda se acerca para que la amada / amante se reencuentre con el amado / amante, que agoniza y delira.

Mucho se ha hablado del cromatismo wagneriano, el uso del semitono que es la menor distancia entre dos notas afinadas según la armonía clásica. Es como una nota que dudara en definirse y la apertura a inacabadas tensiones que podemos leer como mejor nos parezca, aceptando siempre que la música es un lenguaje que nunca se deja leer del todo, que no se somete a ninguna palabra decisoria. Ansiedad de infinito, unión mística, orgasmo cumplido, fusión de dos almas individuales en el alma del mundo: todo puede ser y nunca del todo. Lo que dice Isolda al morir de amor: algo sin fin, sin límites y sin conciencia pero un supremo placer.

La tetralogía *Der Ring des Nibelungen* (*El anillo del nibelungo*) se estrenó completa en la inauguración del Teatro de los Festivales de Bayreuth en 1876, pero *Die Walküre* (*La valquiria*), su primera jornada tras el prólogo *Das Rheingold* (*El oro del Rin*), lo había hecho ya en 1870. En el final de esta obra culmina la historia de quien es, acaso, el más complejo y mejor construido de los personajes wagnerianos: el dios Wotan. Aparentemente es la divinidad suprema, la que rige el orden, pero, en verdad, es un hombre con poderes sobrenaturales y con contradicciones humanas, una suerte de Superman a quien la fatalidad del deseo aproxima la criptonita roja. En efecto, está casado con una maruja implacable, con la cual no

tiene hijos. Sí los tiene con la diosa telúrica Erda –madre de las valquirias–, y con una mortal anónima, madre de dos gemelos que se encuentran, se aman y tienen a su vez un hijo bastardo, adulterino e incestuoso: el futuro ¿héroe? Sigfrido.

Brunilda, una de las valquirias, protege a los ilícitos amantes y salva a la mujer. Wotan debe hacer matar a su hijo y castigar a esta hija rebelde que, en rigor, ha cumplido su secreto deseo. Wotan es un personaje trágico clásico, al cual destruyen dos fuerzas superiores que no puede manejar ni conciliar: la ley del corazón y la ley de la ciudad. Ha cumplido con ambas y, a la vez, las ha violado. Castiga a sus hijos y se castiga al castigarlos. Cuando se despide de Brunilda, dormida dentro de la protección de una muralla de fuego, no puede decir nada y Wagner le ofrece el momento melódico quizá más conmovedor de toda su producción. Luego, él dice su adiós y convoca al mendaz dios del fuego, Loge (*Lüge*, en alemán, significa ‘mentira’) y se marcha, agobiado por su propia biografía. Es un hombre frustrado y un dios destruido. Los dos motivos, la conmovida despedida y la descripción de la hoguera, lo describen cumplidamente. En sus llamas se consume Wotan al obedecer a la implacable ley de la ciudad, y se condena a ser un puñado de cenizas. Luego será un vagabundo pintoresco, para el cual las aventuras mundanas le montarán un espectáculo igualmente pintoresco.

Sigfrido, el así propuesto héroe, reaparece en la jornada final de la tetralogía, *Götterdämmerung* (*El ocaso de los dioses*). Ha cumplido una hazaña, matando a un dragón, y se lanza a una aventura en la que se limitará a resultar víctima de la malvada estirpe de los guibichungos, descendientes de los malvadísimos nibelungos, codiciosos del oro y el poder.

Wagner se propuso escribir una epopeya pero el balance le salió paradójico. Sus héroes acaban derrotados y, en vez de ser un relato gregario, con multitudes que combaten como es costumbre en los poemas épicos, es una sucesión de escenas más bien íntimas, con un solo momento coral, multitudinario, cuando Hagen convoca a los guibichungos para tramar

la muerte de Sigfrido, intoxicado por un oportuno filtro que lo hace infiel a su amada Brunilda, su tía y compañera, a la cual salvó del sueño maléfico que le había proporcionado el abrumado Wotan. Es el único momento estrictamente coral de la obra, cabe insistir, dotado de toda la rudimentaria y feroz agresividad viril del caso.

Sigfrido muere y Brunilda se despide de él como de un dios en reposo. Cumple con la decisión de Wotan: incendiar el mundo a partir de la encina que lo centra e inmolarse en este inmenso sacrificio. El conjunto se derrumba en manos del fuego, Hagen intenta apoderarse del oro del Rin pero parece ahogado en las aguas del sagrado río y todo remite al comienzo: el orden repetitivo de la naturaleza que fue alterado por las desordenadas pasiones de los dioses y los hombres. Tal vez se insinúe un eterno retorno, una tetralogía reiterada y fatal.

Al final, sobre la desolación universal, un ceniciento paisaje, las ondinas del Rin recobran alegremente su oro y flota sobre el panorama de la consumación el tema de la redención por el amor. La aventura humana ha fracasado, pero valió la pena jugarse el todo por el todo porque dio lugar a una historia de amor humano, ilegítimo y a la vez auténtico.

¿Es la tetralogía wagneriana una obra pesimista, acaso inspirada por la filosofía de su admirado Schopenhauer? ¿Es inútil la ambición humana de humanizar el mundo por la valentía de enfrentar a los monstruos inventados por los dioses? ¿O es un canto a la humanidad del hombre, capaz de imaginar un mundo diferente al de la fatalidad, el mundo de la libertad? La música nunca responde del todo y en manos de los espectadores está la respuesta a la pregunta que el arte formula con la incomparable elocuencia de la música.

STEFAN MICKISCH

Nacido en el Alto Palatinado bávaro, se formó en Núremberg (estudió piano con Erich Appel, composición con Hans Ludwig Schilling y violín con Ulf Klausenitzer), en Hannover y en el Conservatorio de Viena. Ganador de premios pianísticos en Atenas, Madrid, Milán y Montevideo, ha sido reconocido como solista y ha acompañado a cantantes como Kurt Moll, Robert Holl o Dietrich Fischer-Dieskau. Está reconocido como pianista e improvisador talentoso, es también un gran animador cultural. En este sentido, sus conciertos-conferencia sobre las óperas de Wagner en Bayreuth y otros lugares se han convertido en una institución,

toda vez que sus transcripciones pianísticas de las composiciones wagnerianas se han convertido en objetos de culto a nivel mundial. Sus frecuentes apariciones en televisión se han completado en 2014 con una serie de documentales en conmemoración del 150 aniversario del nacimiento de Richard Strauss y con una grabación de *El oro del Rin* de Wagner para una cadena española. Con 58 discos grabados para el sello Fafnerphon, Stefan Mickisch se revela como una personalidad artística excepcionalmente versátil y como uno de los pianistas, musicólogos y animadores culturales más excepcionales de su tiempo.

TRISTÁN ULLOA

Nací en Orleans (Francia) en 1970 –cosas del exilio de nuestra familia– pero enseguida regresamos a España. Viví mi infancia en Madrid y mi adolescencia en Vigo, donde a los 14 años empecé a tontear con el teatro y con la idea de ser actor. Me matriculé en la Facultad de Empresariales y me licencié sin mucho afán, decidiendo que, a la menor oportunidad de pisar Madrid, me presentaría a las pruebas de ingreso de la escuela de Arte Dramático (RESAD). Así lo hice. Muy pronto me tocó compaginar mi formación con mis primeros trabajos como actor. La primera gran oportunidad en el cine me llegó con *Mensaka* de Salvador García. Le siguieron otros títulos como *Lucía y el sexo*, *Volverás*, *Salvador (Puig Antich)*, *Mataharis*, *After...* Unos 25 títulos en cine rodados, además de

en España, en distintos países de Europa y Latinoamérica e intercalados con trabajos en teatro y televisión, compaginando mi faceta de actor con la de director, guionista y productor en los tres medios. En 2006 escribo y codirijo con mi hermano David nuestro primer largo: *Pudor*. En 2011 fundo la compañía Adentro Teatro y dirijo nuestro primer montaje (*En construcción*), y en 2014 produzco el episodio piloto de la serie *Nómada*, dirigida por Javier Pulido y David Ulloa que está actualmente en desarrollo. He sido nominado en varias ocasiones (cinco) a los Goya, los Premios Max, los Ariel... y he recibido otros como los Premios Unión de Actores, AISGE, Premios Zapping, Mejor Actor en Festival de Mar del Plata... El mejor de todos: seguir en este oficio que amo.

Nota sobre las lecturas dramatizadas

Este ciclo de conciertos incluye la lectura dramatizada de pasajes extraídos de los escritos de Thomas Mann intercalada entre la interpretación de las distintas composiciones. La selección de estos pasajes ha venido dictada por su relación con las obras musicales que conforman el programa de cada concierto. Estos textos son un testimonio elocuente de los gustos estéticos y de los juicios de valor de Mann, al tiempo que reflejan el espacio central que adquirió la música en el mundo literario del escritor. A continuación se detalla la procedencia de cada uno de los textos leídos en estos conciertos.

Primer Concierto. El mundo de la canción alemana

Fuentes literarias

- Thomas Mann, *La montaña mágica* (1924), Madrid, El Mundo, 1999, 2 vols. Traducción de Mario Verdaguer.
- Thomas Mann, *La montaña mágica* (1924), Madrid, Edhasa, 2009. Traducción de Isabel García Adánez.

Lectura

Declaración de amor de Hans Castorp a Madame Chauchat, de *La montaña mágica*

Existen dos traducciones al castellano de *La montaña mágica*. La primera, realizada por Mario Verdaguer y publicada por primera vez en 1934, ha sido cuestionada por algunos especialistas debido a la supresión de ciertos fragmentos y a la introducción de galicismos. La segunda fue realizada por Isabel García Adánez en 2005 y ha contado con el respaldo mayoritario de la crítica. El pasaje leído en este concierto contiene partes originalmente escritas en francés por Thomas Mann, junto a interpolaciones en alemán. La traducción de Mario Verdaguer de este pasaje (pp. 380-384) incluye en nota al pie la versión castellana de las partes en francés, mientras que Isabel García Adánez (pp. 493-497) prefirió mantener el francés sin traducir. En este proyecto se ha optado por combinar la traducción por Verdaguer de las partes en francés con las interpolaciones en alemán traducidas por García Adánez.

Segundo concierto. Doktor Faustus

Fuente literaria

- Thomas Mann, *Doktor Faustus* (1947), Barcelona, Seix Barral, 1984. Traducción de Eugenio Xammar.

Esta selección de lecturas, extraídas de la novela *Doktor Faustus*, recorren los episodios más destacados de la vida de su protagonista, Adrián Leverkühn. Los pasajes seleccionados se leerán con mínimas intervenciones editoriales para garantizar la fluidez narrativa del texto y la comprensión por parte del oyente. En pasajes puntuales se ha interpolado alguna frase tomada de otra parte de la novela o, incluso, no escrita originalmente por Thomas Mann.

62

Lectura 1

“El descubrimiento de la música”. Extractos de los capítulos I a IV, pp. 5-35.

Lectura 2

“La música absoluta”. Extractos del capítulo VIII, pp. 56-64.

Lectura 3

“El encuentro con Mefistófeles”. Extractos del capítulo XXV, pp. 257-291.

Lectura 4

“Nuevo sistema para componer”. Extractos del capítulo XXII, pp. 216-228.

Lectura 5

“El infierno”. Extractos del capítulo XXV, pp. 284-287.

Tercer concierto. *Tristán*

Fuentes literarias

- Thomas Mann, *Tristán* (1902), Barcelona, G. P., [D. L. 1959]. Traducción de Edgar Pedro Bruck.
- Thomas Mann, *Doktor Faustus* (1947), Barcelona, Seix Barral, 1984. Traducción de Eugenio Xammar.
- Katja Mann (ed.), *Thomas Mann. Richard Wagner y la música*, Barcelona, Debolsillo, 2013. Traducción de Ana María de la Fuente.

Lectura 1

Extracto de *Tristán*, pp. 42-47.

Lectura 2

Extracto de “A un director de ópera”, en *Thomas Mann. Richard Wagner y la música*, pp. 63-65.

Lectura 3

Extracto de “Al director de ‘Common sense’”, en *Thomas Mann. Richard Wagner y la música*, pp. 170-178.

Lectura 4

Extracto de *Doktor Faustus*, capítulo VIII, pp. 73-75.

El autor de la introducción y notas al programa, **BLAS MATAMORO** (Buenos Aires, 1942), en Madrid desde 1976, ha sido corresponsal de *La Opinión* y *La Razón* (Buenos Aires), *Vuelta* (México, dirección de Octavio Paz) y *Cuadernos Noventa* (Barcelona, dirección de Xavier Rubert de Ventós). En 1978 dirigió la colección *La Historia Informal de España* (editorial Altalena) y, entre 1996 y 2007, los *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Es autor de numerosos libros, tanto de narrativa (*Hijos de ciego*, *Viaje prohibido*, *Nieblas*, *Las tres carabelas*, *Los bigotes de la Gioconda*, entre otros), como de ensayo (*La ciudad del tango*, *El juego trascendente*, *Olimpo* –primer libro prohibido por la dictadura militar argentina–, *Oligarquía y literatura*, *Saint-Exupéry. El principito en los infiernos*, *Por el camino de Proust*, *Rubén Darío*, *Robert Schumann*, *Proust y la música*, *Thomas Mann y la música*, entre otros). Ganador del premio de ensayo Ciudad de Málaga en 2010, ha traducido a Mallarmé, Valéry, Caldarelli, Hölderlin y Cocteau. Actualmente colabora, como crítico literario y musical, con las publicaciones *ABCD*, *Scherzo*, *Diverdi*, *Letras libres* y *Revista de Occidente*.

CICLOS ANTERIORES DE “EL UNIVERSO MUSICAL DE...”

El universo musical de Alejo Carpentier

11, 18 y 25 de enero de 2012

Introducción y notas al programa de **Carlos Villanueva**

El universo musical de Paul Klee

con motivo de la exposición *Paul Klee: maestro de la Bauhaus*

22 de marzo, 3, 10, 14 y 24 de abril de 2013

Introducción y notas al programa de **Eduardo Pérez Maseda**

El universo musical de la Generación del 14

9, 23 y 30 de abril de 2014

Introducción de **José-Carlos Mainer**

Notas al programa de **Jorge de Persia**

65

Los programas de mano de otros ciclos están disponibles en la página web de la Fundación www.march.es/musica

CICLO DE CONFERENCIAS

Thomas Mann: su vida, su obra, su tiempo

ROSA SALA ROSE

“Thomas Mann: la vida desde la barrera”

Martes, 2 de diciembre de 2014. 19:30 horas

Thomas Mann logró la proeza de equilibrar una tensión heredada del romanticismo y que parecía imposible de resolver: la de vivir simultáneamente como burgués y como artista. A costa, eso sí, de renunciar a la sensualidad y a la vida: lo que él llamaba elocuentemente “los perros encadenados en el sótano”. Las inevitables tensiones que producía ese equilibrio forzado afloran una y otra vez en su trayectoria vital, pero Thomas Mann supo sublimarlas en su literatura. A ellas les debemos lo mejor de su extraordinaria obra, tan imbricada con su vida como en su día lo estuvo la de Goethe, de quien Thomas Mann se creía legítimo sucesor.

“El espíritu de Alemania en la obra de Thomas Mann”

Jueves, 4 de diciembre de 2014. 19:30 horas

Al entender el arte como incompatible con la vida, el Thomas Mann escritor se convirtió en un virtuoso del distanciamiento. A diferencia de la escritura a menudo fragmentaria y arrebataada de sus coetáneos expresionistas, la obra de Thomas Mann se construye a base de una férrea disciplina diaria, una capacidad de observación extraordinaria y una ironía perfectamente calibrada. Pertrechado con estas cualidades, Mann logró convertir en literatura de dimensiones épicas la materia prima de su propia vida y de quienes le rodeaban. Curiosamente, aunque no creó escuela y su figura se erige como un fenómeno único en el panorama literario alemán, su obra es considerada la quintaesencia de la alemanidad. Una idea cultivada por el propio Mann, quien dijo en 1938, desde el exilio americano: “allí donde estoy yo, está Alemania”.

Rosa Sala Rose es ensayista y traductora. Ha traducido varias obras de Thomas Mann, entre ellas *La voluntad de ser feliz y otros relatos* y *Hermano Hitler y otros escritos sobre la cuestión judía*. Asimismo, en 2003 tradujo *Thomas Mann. La vida como obra de arte. Una biografía* de Hermann Kurzke.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la **Fundación Juan March** es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

LOS ANTIMODERNOS

Introducción y notas de Juan Lucas

- 7 de enero **Neoclasicismo**
Reisebuch aus den österreichischen Alpen Op. 62,
de E. Krenek,
por **Florian Boesch**, barítono
y **Roger Vignoles**, piano.
- 14 de enero **La vía rusa**
Obras de I. Stravinsky, A. Pärt, A. Schnittke, A. Scriabin
y S. Prokofiev,
por **Boris Berman**, piano.
- 21 de enero **Neorrománticos**
Obras de S. Rachmaninov y E. Granados,
por **Leticia Moreno**, violín; **Julian Steckel**, violonchelo
y **Lauma Skride**, piano.
- 28 de enero **Periferias**
Obras de I. Stravinsky, B. Britten, F. Bridge y J. Sibelius,
por el **Cuarteto Sacconi**.

Temporada 2014-2015



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

www.march.es – musica@march.es

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



