

CICLO DE MIÉRCOLES

**EL UNIVERSO MUSICAL
DE BERTOLT BRECHT**

mayo-junio 2016



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

**EL UNIVERSO MUSICAL
DE BERTOLT BRECHT**

Bertolt Brecht

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “El universo musical de Bertolt Brecht”: mayo-junio 2016 [introducción de Miguel Sáenz y notas al programa de Juan Lucas]. - Madrid: Fundación Juan March, 2016.

76 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; mayo-junio 2016)

Programas de los conciertos: [I] Brecht compositor; “Obras de B. Brecht, K. Weill, H. Eisler, P. Hindemith, V. Ullmann y E. W. Korngold”, por José Antonio López, barítono y Rubén Fernández Aguirre, piano; [II] Cabaret: la canción protesta y el teatro político “Obras de B. Brecht, M. Spoliansky, M. Schiffer, F. Hollaender, K. Weill, H. Eisler, S. Wolpe, J. Kander, entre otros”, por Mary Carewe, cantante y Philip Mayers, piano; [III] Kurt Weill: Berlín, París, Broadway “Obras de K. Weill”, por Elizabeth Atherton, soprano y Roger Vignoles, piano; [y IV] Hanns Eisler: The Hollywood Songbook “Obras de H. Eisler”, por Günter Haumer, barítono y Julius Drake, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 11, 18 y 25 de mayo y 1 de junio 2016.

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

1. Canciones (Barítono) con piano - Programas de mano - S. XX.- 2. Canciones (Soprano) con piano - Programas de mano - S. XX.- 3. Música incidental - Fragmentos - Programas de mano - S. XX.- 4. Musicales - Fragmentos - Programas de mano - S. XX.- 5. Canciones protesta - Programas de mano - S. XX.- 6. Baladas y canciones políticas - Programas de mano - S. XX.- 7. Teatro - Lectura en público - Programas de mano - S. XX.- 8. 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. y todos los actos en vídeo a través de www.march.es/directo
Si desea volver a escuchar estos actos, los audios estarán disponibles en la página web de la Fundación

© Juan Lucas

© Miguel Sáenz

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción
- 19 **Bertolt Brecht, de cuerpo entero**
Martes, 10 de mayo - CONFERENCIA
Miguel Sáenz
- 20 **Brecht compositor**
Miércoles, 11 de mayo - PRIMER CONCIERTO
José Antonio López, barítono y
Rubén Fernández Aguirre, piano
Obras de B. BRECHT, K. WEILL, H. EISLER, P. HINDEMITH,
V. ULLMANN y E. W. KORNGOLD
- 32 **Escenas brechtianas**
Jueves, 12 de mayo - LECTURAS DRAMATIZADAS
Miguel Sáenz, presentación y comentarios
Ester Bellver y **Pedro Casablanc**, actores
- 34 **Cabaret: la canción protesta y el teatro político**
Miércoles, 18 de mayo - SEGUNDO CONCIERTO
Mary Carewe, cantante y **Philip Mayers**, piano
Obras de de B. BRECHT, M. SPOLIANSKY, M. SCHIFFER,
F. HOLLAENDER, K. WEILL, H. EISLER, S. WOLPE, J. KANDER
- 46 **Kurt Weill: Berlín, París, Broadway**
Miércoles, 25 de mayo - TERCER CONCIERTO
Elizabert Atherton, soprano y **Roger Vignoles**, piano
Obras de K. WEILL
- 56 **Hanns Eisler: The Hollywood Songbook**
Miércoles, 1 de junio - CUARTO CONCIERTO
Günther Haumer, barítono y **Julius Drake**, piano
Obras de H. EISLER
- 70 **Apéndice: De la teoría musical, por Brecht**

Introducción de **Miguel Sáenz**
y notas al programa de **Juan Lucas**



En su juventud, Bertolt Brecht (1898-1956) ansiaba convertirse en compositor y escribía canciones acompañándose de la guitarra. En su concepción poética, la melodía era un mecanismo poderoso para alcanzar el teatro reivindicativo y épico que buscaba: versos y sonidos debían emerger fundidos de un mismo halo creativo. Esto explica que la práctica totalidad de sus obras dramáticas incluya interpretación musical y que más de 600 de sus poemas muestren relación con la música. Pero pronto resultó evidente que su ambición teatral requería compositores de altura, y el dramaturgo acabó forjando una estrecha colaboración no exenta de tensiones con autores como Weill, Eisler, Hindemith o Dessau. Enemigo de la visión de la música clásica como arte autónomo y formalista, Brecht alumbró una nueva función social del libretista, el compositor y el intérprete. A lo largo de cuatro conciertos, este ciclo muestra su universo musical, al tiempo que el ciclo *Literatura musical en español* repasa su creación teatral con una conferencia a cargo de Miguel Sáenz y la lectura dramatizada de algunos de sus textos, en las voces de Ester Bellver y Pedro Casablanc.

Estos ciclos se desarrollan en paralelo al proyecto *Crear para vivir*, que vertebra la programación del Teatro Real durante este trimestre, y que incluye la representación de *Brundibár* de Hans Krása, *Moisés y Aarón* de Arnold Schönberg y *El emperador de la Atlántida* de Viktor Ullmann como reflejo de la dimensión del arte como evasión y rebeldía en tiempos de dolor y opresión.

INTRODUCCIÓN

El universo musical de Brecht es eso exactamente, un universo. Como dijo una vez Hanns Eisler, el compositor que mejor lo conoció: “Brecht, aunque sin técnica, era de una enorme musicalidad”.

La verdad es que Bertolt Brecht (que al principio no se llamaba así sino Eugen Friedrich Berthold Brecht, lo de Bertolt fue un autobautizo) recibió de niño la educación musical acostumbrada de todo niño burgués alemán de principios del siglo XX. Nacido y educado en Augsburgo, aprendió solfeo, piano y violín y, como consecuencia, toda su vida odió a los violines. Muy pronto empezó a escribir sus propios versos y componer sus propias canciones (utilizando generalmente músicas existentes), desarrolló, por pereza, su propio sistema de notación musical (puntos o cruces sobre el pentagrama y un ritmo que venía dado por el poema), y cuando cantaba se acompañaba discretamente con una guitarra (en argot de entonces, *Klampfē*), utilizando tres acordes: tónica, dominante y, todo lo más, subdominante.

Tenía una capacidad improvisatoria notable, una postura guitarrística peculiar (la caja siempre más baja que el mástil) y un enorme deseo de popularidad. Su ídolo era Franz Wedekind, el escandaloso dramaturgo de *Lulú* y *Despertar primaveral*, del que se suele olvidar ese aspecto juglaresco. Y Brecht admiraba igualmente a Karl Valentin, el genial cabaretista muniqués. Ha quedado una foto en la que Brecht, que parece participar en uno de los números de Valentin, toca el clarinete: tal vez fuera solo para la foto.

Curiosamente, se han conservado solo dos grabaciones de la voz del Brecht cantante (de 1929). En ellas acomete la “Moritat von Mackie Messer” (“Balada de Mackie Cuchillo”) y la “Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens” (“Canción de la inutilidad del esfuerzo humano), ambas de *La ópera de cuatro cuartos*. Brecht tiene una voz un poco estridente, muy personal y de erres superarrastradas, una voz

que se esfuerza por la claridad y no subraya innecesariamente el ritmo.

La actitud de Brecht hacia la música fue siempre curiosa. Le encantaba la música popular, las *Moritäten* y el *Bänkelgesang* (lo que podría traducirse más o menos por cantares de ciego y pliegos de cordel), pero no la música folclórica cuando era realmente folclórica. Aborrecía a Beethoven, a Wagner y a los dodecafonistas; mejor dicho, los temía. Para Brecht, la música era algo peligroso y había que andarse con mucho ojo. Si le hacía subir la temperatura corporal por encima de los 37 grados, la rechazaba. Hay un libro excelente de Albrecht Dümmling que se llama *Laßt euch nicht verführen* (*No os dejéis seducir*), título que es una cita bíblica y también el primer verso del *Devocionario familiar* de Brecht. La música era temible: podía arrastrar a la gente a cualquier cosa; por ejemplo la guerra. Y Brecht coincidía con Eisler: la atonalidad, el serialismo, etc., habían producido una música que nadie quería realmente oír.

Sin embargo, para Brecht, no había poesía sin música ni obra teatral que no la exigiera. Por eso, toda su vida colaboró con compositores que compartían, más o menos, sus ideas políticas y preocupaciones sociales. Realmente, habría que centrar esta introducción en solo tres, Kurt Weill, Hanns Eisler y Paul Dessau, pero parece injusto no decir nada de otros compositores de gran calado, como Hindemith, Stravinsky o Henze, ni mencionar a otros, teóricamente menores, pero que explicaron muy bien sus relaciones musicales con Brecht.

La cuestión se complica porque Brecht tenía la desagradable costumbre de encargar la música de sus obras a varios compositores a la vez, naturalmente sin informarles de ello, lo que producía a veces situaciones imposibles y hacía que una obra acabara por estrenarse con la música de un tercero. Por otra parte, utilizaba y reutilizaba sus canciones, o las suprimía sin previo aviso. En sus primeras obras teatrales (*Tambores en la noche*, *Baal*), Brecht incluye, y hasta interpreta, sus propias composiciones (como “La balada del soldado muerto”), pero

pronto recurre a compositores profesionales. De algunos de ellos se sabe poco: Franz S. Bruinier, muerto a los 23 años, fue probablemente el primer autor de canciones como “Alabama Song” o “Surabaya Johnny”, en las que luego se inspiraría Kurt Weill. Y Edmund Meisel, otro de sus primeros colaboradores, fue el compositor oficial de Erwin Piscator y escribió la música de *El acorazado Potemkin* (contribuyendo no poco a su éxito) y de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, de Walter Ruttmann. “La canción de los cañones” del brechtiano *Un hombre es un hombre* le debe bastante.

Entre todos los compositores de Brecht, confieso mi predilección por Kurt Weill. Su colaboración con él no fue larga (poco más de tres años) y estuvo erizada de dificultades, pero dio unos resultados esplendorosos. No hace falta decir que *La ópera de cuatro cuartos* (o de tres peniques, o de dos centavos, no soy fanático) es un momento decisivo del teatro musical del siglo XX, ni que *Mahagonny* (aunque a Brecht no le gustara, por excesivamente “culinaria”) señala un momento decisivo en la evolución de la ópera moderna. Sin ir más lejos, Gerard Mortier la consideraba la mejor ópera del siglo XX.

8

Weill escribe también la cantata para radio *El vuelo de Lindberg* (primera versión con Hindemith), la música de *El consentidor*, y la música incidental para *Un hombre es un hombre*. En cuanto a la última verdadera colaboración Brecht/Weill, en París (1933), el ballet *Los siete pecados capitales* (título al que luego se añadió, acertadamente, “del pequeño burgués”), creado a invitación de Balanchine, debe inscribirse también entre sus éxitos.

A Brecht, curiosamente, parecía no gustarle del todo la música de Weill. Por eso dijo, por ejemplo, que el increíble éxito de *La ópera de cuatro cuartos* se basó en todo lo que a él no le importaba nada: la trama romántica, la historia de amor, la música...

La historia de Brecht y Weill es una larga historia de desacuerdos. Eran demasiado distintos, aunque no tan alejados

ideológicamente como pudiera pensarse y, en el fondo, se admiraban (y recelaban) mutuamente. Con Weill, Brecht temía siempre quedar reducido al papel de libretista. Y Weill comprendía su dilema: “La música impacta más que las palabras. Brecht lo sabe y yo sé que lo sabe. Pero nunca hablamos de ello. Si se planteara, no podríamos seguir trabajando. Brecht pide una sumisión total. De mí no la consigue, pero sabe que soy bueno y que lo comprendo artísticamente, por lo que pretende que estoy completamente bajo su hechizo”. Y en una entrevista de 1934 con un periodista Weill dijo: “Casi parece creer usted que Brecht escribe mi música... Brecht es uno de los mayores talentos literarios de la Alemania moderna; pero ser un gran poeta no significa necesariamente ser un buen compositor... Brecht es un genio, pero yo soy el único responsable de la música de nuestras obras conjuntas”.



Bertolt Brecht y Helene Weigel en 1954.
Berlín oriental

Más adelante, en el exilio, cuando Brecht estaba ya en California y Weill en Nueva York, intentaron reanudar su colaboración. La idea de una *Ópera de cuatro cuartos* con intérpretes exclusivamente negros pareció en un momento dado sensacional, pero no cuajó. Weill conocía mucho mejor al público norteamericano y las exigencias de Broadway. En los Estados Unidos, Brecht fue siempre un inadaptado y Kurt Weill, un compositor de éxito que dejó algunos musicales memorables.

Un caso sorprendente en las relaciones entre Weill y Brecht fue el de *Happy End*. Concebida para repetir el enorme éxito de *La ópera de cuatro cuartos*, parecía reunir todos los requisitos necesarios, incluidas algunas de las mejores canciones que Weill compuso nunca. Sin embargo, aunque escrita por Elisabeth Hauptmann, la colaboradora más inteligente de Brecht, la obra fracasó (en gran parte porque, al final, Helene Weigel, la gran actriz esposa de Brecht, se empeñó en infligir al público un recital de consignas marxistas). Hoy, sin la firma de Brecht ni la de Elisabeth Hauptmann (disfrazada como Dorothy Lane), la obra sigue representándose en una excelente versión inglesa de Michael Feingold.

10



Kurt Weill y Lotte Lenya

A Weill se deben probablemente algunas ideas que Brecht adoptó, especialmente la de la música “gestual”. No es este el momento de discutir el término (Brecht era maestro en acuñar expresiones como “teatro épico”, “extrañamiento” o “misuk” que daban mucho que hablar a los críticos), pero la simbiosis entre Brecht y Weill fue mayor de lo que suele pensarse. Kurt Weill, marido de Lotte Lenya (seguramente la mejor intérprete de Brecht), muere en 1950. Brecht, seis años después.

El caso Hindemith se merecería más espacio que el que aquí puede dedicársele. Hindemith tuvo su primer contacto con Brecht en relación con el ya citado poema radiofónico (a Brecht le interesaba enormemente la radio como medio de difusión) *El vuelo de Lindbergh*. Por cierto, el nombre de Lindbergh se borró luego a causa de la declarada admiración del aviador por los logros del Tercer Reich. Hindemith fue importante también en la génesis, llena de complicaciones, de la *Pieza didáctica de Baden sobre el acuerdo*.

Sin embargo, lo imperdonable para Brecht (y, de paso, para Eisler), fue el “chaqueteo” de Hindemith. En 1934, Brecht escribe una carta abierta a Hindemith, al que los nazis habían atacado por sus tendencias modernistas, en la que le reprocha sus intentos de adaptarse como sea a la situación. Y también Eisler se pronuncia sobre el caso: “Es evidente –dice– que la música moderna, al reflejar las condiciones capitalistas en toda su fealdad y confusión, resulta menos apropiada para engañar al pueblo, porque dice demasiado sobre la decadencia y descomposición de nuestro tiempo”.

En más de un sentido, Hanns Eisler era el compositor ideal para Bertolt Brecht. Eisler estaba más a la izquierda que él, pero, políticamente, se entendían muy bien. Eisler fue miembro del Partido Comunista desde 1926, Brecht nunca lo fue. Según Eisler, cuando todavía era estudiante conoció, ya en 1922, a Brecht, que cantó y tocó el piano en una recepción de la embajada soviética en Berlín. Luego se encontraron en el festival de Baden-Baden de 1927. El primer fruto de su colaboración fue el libro *Canciones, poemas, coros*, publicado en París en 1934, que recoge poemas de 1918-1933, canciones antifascistas de este último año y una selección de las obras teatrales *La medida* y *La madre*. Eisler utilizó luego muchos de esos materiales en su *Sinfonía alemana* (1935-1939).

Su verdadera colaboración comenzó ya en 1930 con esa obra teatral controvertida, *La medida*, que justifica el asesinato político. Luego Eisler escribió la música “incidental” de *La madre* y de *Cabezas redondas y cabezas puntiagudas*.

Eisler puso música también a dos películas en las que la participación de Brecht fue importante: la legendaria *Kuhle Wampe* (el nombre era el de un barrio desamparado de Berlín) del búlgaro Zlatan Dudow y luego, cuando Brecht y Eisler estaban ya en Hollywood, *Hangmen also Die* (*Los verdugos también mueren*), la película de Fritz Lang cuyo guión presenta un problema típicamente brechtiano: ¿es lícito dejar que los nazis vayan fusilando rehenes checos por no denunciar al autor individual de un atentado? Es interesante lo que Eisler dice de la primera de esas películas: “En *Kuhle Wampe* se muestran viviendas de gente pobre... Yo contrapongo a esas imágenes plácidas una música sumamente enérgica y fresca, que no solo permite la compasión del espectador con la pobreza sino que trata de provocar su protesta por la situación”. En esa película, Ernst Busch (que luego sería el cantor favorito de Brecht), canta la famosa *Canción de la solidaridad*, acompañado por más de 3.000 deportistas obreros.

12

Eisler compone la música para *Galileo*, para *Las visiones de Simone Machard...* Y también para el *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial*, aunque no la terminó hasta después de la muerte de Brecht. En ella hizo una hábil utilización del *Má Vlast* (*Mi patria*) de Smetana en la “Canción del Moldava” (“Moldava, tienes fondo de guijarros / Y hay tres emperadores en tu Praga”) y recurrió también a canciones que había compuesto antes: la “Canción de la viuda del soldado nazi”, la “Marcha de los terneros” o el “Miserere alemán”.

Hollywood es otra historia. El dramaturgo Clifford Odets, sorprendentemente, dijo del *Hollywood Songbook* de Eisler que solo se podía hacer una cosa así cuando se era pobre (Odets no lo era). Eisler se basó en gran parte en las *Elegías de Hollywood* de Brecht, quien consideraba a Hollywood el lugar ideal para escribirlas y coincidía con Eisler al hablar de “la deprimente primavera permanente de Hollywood... De Hollywood no sales ileso. Tienes que relajarte y describirlo”.

Brecht y Eisler se admiraban mutuamente y se entendían (en general) de maravilla. Las conversaciones entre Eisler y Hans Bunge (*Brecht, Music and Culture*) así lo demuestran.

Solo discrepaban en una cosa: Arnold Schönberg. Eisler adoraba a su maestro y no permitía la menor crítica sobre él. Brecht consideraba a Schönberg un compositor pequeño-burgués y bastante flojo, cuya música, por si fuera poco, era demasiado difícil para que cualquier obrero o campesino la entendiera. Ni siquiera le gustaban algunas composiciones schönberguianas de Eisler, como *Catorce formas de describir la lluvia*.

En 1935 se escenifica en Nueva York *La madre*. Tanto Eisler como Brecht estiman luego que el fracaso fue ruidoso porque la obra había sido mal traducida, mal ensayada y dramáticamente mal interpretada...



Brecht en el Comité de Actividades Antiamericanas

Curiosamente, Eisler, en sus conversaciones con Bunge, señala que las opiniones de Brecht sobre la música se parecen a las del Settembrini de *La montaña mágica* de Thomas Mann (a quien Brecht aborrecía): “La música, como arte, es políticamente sospechosa”. Eisler, sin embargo, reconoce la importancia del concepto de “música gestual” acuñado por Brecht (o quizá por Weill). Es la música que determina no

solo la actitud de los cantantes sino también la del público. Sin ir más lejos, la de Bach.

No obstante, desde el punto de vista político, Eisler era el maestro indiscutido de Brecht. De hecho, si Brecht tuvo que comparecer en su día ante la comisión del senador McCarthy sobre actividades antiamericanas, fue, sobre todo, por sus relaciones con Eisler en los Estados Unidos.



Y luego, en la República Democrática Alemana, Brecht tuvo que defender a Eisler a brazo partido contra las acusaciones de formalismo. Eisler, austriaco, autor nada menos que del himno de la Alemania del Este, no solo era un paria en

el mundo occidental, sino también en su país de adopción. Tuvo enormes dificultades para estrenar su *Deutsche Sinfonie* o su *Lenin-Requiem*, y fue atacado sin piedad por su peculiar visión del *Fausto*, una ópera controvertida que nunca llegó a terminar.

En sus primeros años de exilio, Brecht, había escrito *Los horacios y los curiacios*, *pieza didáctica para niños* y *Cabezas redondas y cabezas afiladas*, *cuento de terror*. La primera, por una serie de incidencias, acabaría estrenándose con música de Kurt Schwaen, pero la colaboración con Eisler en el caso de la segunda fue excelente y se tradujo en algunas de las canciones más famosas de Hanns Eisler.



Y hay que hablar por fin de Paul Dessau, por muchos conceptos el compositor mejor adaptable y adaptado a Brecht. En el último decenio de su vida, Paul Dessau, que trabajaba entonces en una granja avícola de Nueva Jersey, entra en contacto (1942) con Bertolt Brecht. Dessau canta la “Canción de lucha de los sombreros negros” (el *Salvation Army*), compuesta por él para *Santa Juana de los mataderos*. Colabora en el “Miserere alemán” y en la ópera nunca acabada *Los viajes del dios de la felicidad*, y escribe música incidental para *Madre Coraje* y *El alma buena de Sezuán*.

Al volver a Europa, compone para *La excepción y la regla*, *El señor Puntilla y su criado Matti*, *Un hombre es un hombre* y *El círculo de tiza caucásico*, además de varias cantatas y de la frustrada ópera *El interrogatorio de Lúculo*. Y colabora también con Brecht en diversos epitafios

corales (Gorki, Luxemburgo, Liebknecht, Lenin) y en una serie de canciones para voz y piano. Hizo igualmente una versión musical de la “Canción de la paz” de Brecht/Neruda. Al parecer, cada vez que escribía algo, consultaba con Brecht, quien le ofrecía asesoramiento.

Lo absurdo es que el *Lúculo* de Brecht/Dessau tropezara con resistencias en la República Democrática Alemana, porque la verdad es que Brecht no era tan dogmático como lo pintan. Dessau dijo de él una vez: “Era más ‘culinario’ de lo que pretendía. Son hermosas contradicciones”. En su mejor aspecto, la música compuesta por Dessau para las obras poéticas y teatrales de Brecht es refrescantemente diferente y creativa, especialmente desde el punto de vista del color orquestal y del ritmo.

En cuanto a Hans Werner Henze, hay que decir que admiraba a Dessau. “Comprendí lo profundamente que le preocupaba ver y formar la música como componente vivo del mundo; como habla y respuesta; como instrumento de la lucha de clases, en cuyo curso se esforzaba por incorporar los medios de expresión heredados que habían llegado a la última fase de su desarrollo técnico”. Henze incluyó algún poema de Brecht en su obra *Voices*.

Y sobre las frustradas colaboraciones de Brecht con Stravinsky (rabiosamente antisoviético), Carl Orff (colaborador a su vez con los nazis), Gottfried von Einem, Wagner-Régency... no vale la pena detenerse mucho. En cuanto a Stravinsky, Brecht, a través de Dessau, le pidió una vez que pusiera música a *El interrogatorio de Lúculo*, lo que Stravinsky no hizo porque en aquellos momentos trabajaba con W. H. Auden en *La carrera del libertino*. De todas formas, Brecht era muy escéptico en cuanto a las posibilidades de compositores como Stravinsky o Hindemith para renovar la ópera: inevitablemente fracasaban ante el “aparato operístico”.

Compositores poco conocidos, como el finlandés Simon Parmet o el sueco Hindling Rosenberg, dejaron testimonios

interesantes sobre Brecht. “Se aferraba tozudamente a sus propias ideas musicales –dice Parmet– y solo podía colaborar con un compositor que supiera utilizar sus ocurrencias y propuestas musicales sin perder por ello su individualidad. Era pedir mucho y Brecht lo sabía”.

En definitiva, hay que volver otra vez a Hanns Eisler (cuya exacta estatura musical, por cierto, está todavía por determinar): “Si Brecht no hubiera sido un gran poeta y un dramaturgo, yo habría deseado que compusiera un poco más. Nos hubiera hecho mucho bien a todos. Tenía unas dotes musicales absolutamente asombrosas”.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Sabine Berendse y Paul Clements (ed. y tr.) *Brecht, Music and Culture (Hanns Eisler in Conversation with Hans Bunge)*, Londres / Nueva Delhi / Nueva York / Sidney, Bloomsbury, 2014.
- Albrecht Dümling, *Laßt euch nicht verführen (Brecht und die Musik)*, Múnich, Kindler, 1985.
- Michael John T. Gilbert, *Bertolt Brecht's Striving for Reason, Even in Musik*, Nueva York / Berna / Fráncfort del Meno / París, Peter Lang, 1988.
- Kim H. Kowalke, “Brecht and Music: Theory and Practice”, en Peter Thomson y Glendyr Sacks (eds.), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge / Nueva York / Melbourne, Cambridge University Press, 1994.
- Joachim Lucchesi y Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht*, Fráncfort del Meno, Surkamp, 1988.
- John Willet, *Brecht in Context*, Londres / Nueva York, 1984.



CONFERENCIA

Martes, 10 de mayo de 2016. 19:30 horas

Bertolt Brecht, de cuerpo entero

La biografía de Bertolt Brecht (Augsburgo, 1898-Berlín, 1956) transcurre paralela a las convulsas circunstancias históricas y políticas de su tiempo. Tras el éxito alcanzado en la República de Weimar con el estreno de *La ópera de cuatro cuartos* (1928), comienza en 1933 un exilio político que se prolongará por quince años y durante el cual tendrá que huir del nazismo en Alemania, del estalinismo en la Unión Soviética y del marxismo en Estados Unidos. Pese a las dificultades, será durante estos años de exilio cuando Brecht compondrá sus piezas teatrales más destacadas. A su regreso a Berlín en 1948, creará y dirigirá la legendaria compañía Berliner Ensemble.

19

El traductor y académico **Miguel Sáenz** analizará en profundidad la figura del hombre, del poeta, del dramaturgo y del político, no exenta de complejidades y controversias, como presenta el ponente: “En la biografía de Brecht hay varios temas polémicos como la influencia de sus colaboradores, su origen judío y su pertenencia al Partido Comunista (...) Algunos de los tópicos más repetidos sobre Brecht son su humor judío y su afiliación al Partido Comunista. La realidad es que Brecht no era judío, aunque lo fuera su mujer, la excepcional actriz Helene Weigel, y que Brecht, aunque estudiara a fondo el marxismo y fuera marxista convencido, jamás perteneció al Partido Comunista, lo que a veces le ocasionó problemas en la República Democrática Alemana”. Asimismo se atenderá a su formación e influencias: “de origen burgués, su padre era católico y su madre protestante (...) y, sin duda por influencia de su abuela materna, para Brecht, según confesión propia, el libro más importante de su vida fue la Biblia”.

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 11 de mayo de 2016. 19:30 horas

Brecht compositor

I

Bertolt Brecht (1898-1956)

Erinnerung an die Marie A.

Ein bitteres Liebeslied

Lied der müden Empörer

Lied von Liebe

Kleines Lied

20

BALADAS

Kurt Weill (1900-1950)

Die Ballade vom ertrunkenen Mädchen

Hanns Eisler (1898-1962)

Die Ballade vom Baum un den Ästen

Ballade vom Soldaten

Ballade von der Hanna Cash

Ballade von der "Jundenhure" Marie Sanders

Die Ballade vom Wasserrad

DREI LIEDER

Hanns Eisler

Der Kirschdieb

Lied von der belebenden Wirkung des Geldes

Solidaritätslied

II

Paul Hindemith (1895-1963)

Drei Hymnen Op. 14

Der ich, in Zwischenträumen

O, nun hab du an, dort in deinem Moor

Schlagt! Schlagt! Trommeln!

Viktor Ullmann (1898-1944)

Seis sonetos de Louïze Labé

Claire Venus

On voit mourir

Je vis, je meurs

Luth, compgnon

Baise, m'encor

Oh si j'étais

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)

Songs of the Clown, Op. 29

Come Away Death

O Mistress Mine

Adieu Good Man Devil

Hey Robin!

For the Rain It Raineth Every Day

José Antonio López, *barítono*

Rubén Fernández Aguirre, *piano*

La relación de Bertolt Brecht con la música fue a la vez esencial y compleja. En un ensayo publicado en 1935 afirmó que la música “hace posible algo que desde hace tiempo se había dejado de dar por sentado, a saber, el teatro poético”. Pese a la desconfianza que le suscitaba un instrumento de comunicación tan poderoso, gran parte del reconocimiento público que obtuvo con sus obras teatrales se debió a las versiones musicales de las mismas; libretos de ópera, dramas teatrales con música, ballets, cantatas dramáticas, oratorios, películas, obras radiofónicas e incluso cuñas publicitarias, para los que recabó la colaboración de un buen número de compositores de diferente nivel. En el excelente texto de introducción a este ciclo escrito por Miguel Sáenz se da cumplida cuenta de lo esencial de estas colaboraciones.

Poseedor de un talento musical innato pese a sus limitaciones técnicas, y haciendo uso de un rudimentario y muy personal sistema de notación, **Brecht** escribió él mismo sus primeras canciones. En 1918 reunió en un cuaderno una serie de poemas con música a los que dio el título de *Lieder zur Klampfe* (literalmente, “Canciones para la guitarra”), que él mismo interpretaba ante sus amigos del círculo de Augsburgo. Se trataba de miniaturas en las que texto y música formaban un cuerpo único e indisoluble. Eran literalmente poemas para ser cantados, y con ellos Brecht dio las primeras muestras del magnetismo que rodearía siempre su personalidad artística. Los temas más frecuentes de esas canciones tempranas son la muerte, la naturaleza, el amor y el crimen. En su estilo directo y desnudo pueden verse como un anticipo de lo que décadas más tarde conoceríamos como “canción de cantautor”. El estilo juglaresco de un Brassens no parece estar muy lejos.

Pero las experiencias de Brecht como compositor no acabaron ahí. Muchas de las poesías de *Hauspostille*, su primer libro de poemas (el título es una alusión paródica a los sermones de Lutero), que recogía poemas escritos entre 1916 y 1925, fueron asimismo puestas en música por él, haciendo uso nuevamente del mismo sistema de escritura musical rudimentario e intuitivo que había utilizado en los *Lieder zur*

Klampfe. Quizá la más conocida sea la dulce y conmovedora “Erinnerung an die Marie A.” (“Recuerdo de Marie A.”), poema al que también puso música uno de sus primeros “compositores asociados”, el malogrado Franz S. Bruinier (1905-1928). El poema está tratado en una forma mucho más lírica que la de las canciones para la guitarra, aunque sin caer en el sentimentalismo, y muestra una actitud netamente brechtiana en su tratamiento de la melancolía juvenil al recordar un primer amor (el amante del poema recuerda menos “su amor, tan pálido y callado como si fuera un sueño imborrable” que “una nube suspendida en el cielo, sobre nosotros, que pronto desapareció”).

Muy pronto, sin embargo, Brecht se dio cuenta de que necesitaba el concurso de compositores profesionales para llevar a cabo su proyecto de renovación teatral en el que se había embarcado. Kurt Weill y Hanns Eisler (y más tarde Paul Dessau) fueron en este sentido sus principales músicos asociados. La colaboración de Brecht con estos dos artistas recibirá un amplio tratamiento en los dos últimos conciertos de este ciclo; este primer programa ofrece, no obstante, algunos interesantes ejemplos de estas colaboraciones.

“Die Ballade von ertunkenen Mädchen” (“Balada de la ahogada”) es una de las canciones incluidas en la cantata *Das Berliner Requiem*, compuesta por **Weill** en 1928 sobre poemas de Brecht. La cantata era un encargo de Radio Frankfurt y se estrenó el 22 de mayo de 1929, pocos meses después del gran éxito que ambos artistas cosecharon con *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de cuatro cuartos*). Los poemas de Brecht tratan sobre muertos olvidados, y en su primera versión fueron siete los poemas utilizados, a los que posteriormente Weill añadió otros, sin llegar a alcanzar una forma definitiva. La partitura original se perdió, y después de la muerte de Weill la “Balada de la ahogada” se oyó sobre todo gracias a las interpretaciones de la gran Lotte Lenya, la viuda del compositor.

Tras la toma de poder por los nazis en 1933, París se convirtió en uno de los centros más activos de la propagan-

da antifascista, en especial a través de las actividades del Partido Comunista en el exilio, liderado por el activista Willi Münzenberg, así como por la firma editorial Editions du Carrefour. Fue esta firma la que publicó en 1934 el volumen *Lieder, Gedichte, Chöre* (*Canciones, Poemas, Coros*) de Bertolt Brecht y **Hanns Eisler**. El propósito inmediato de sus autores era suministrar material lírico para ser cantado y recitado durante los mítines. El público al que se dirigía estaba compuesto no solo por exiliados, sino también por combatientes de la resistencia, y su primera recepción fue muy favorable; antes incluso de su publicación ya se habían vendido más de setecientas copias. El contenido político del libro se caracteriza por un rechazo de las alternativas idealistas. La razón frente a la sinrazón, y la cultura frente a la barbarie no eran más que inútiles consignas frente a la movilización de las masas que estaba llevando a cabo el fascismo.



Bertolt Brecht y Hanns Eisler

Una de las canciones, “Die Ballade vom Baum und den Ästen” (“Balada del árbol y las ramas”) contrasta la brutal vulgaridad

de los camisas negras, a quienes se describe como un ejército de ocupación en su propio país, con el terrible fin que tendrían que sufrir. “Die Ballade vom Soldaten” (“Balada de los Soldados”) es el primer texto de Brecht sobre el que Eisler compuso música. Fue compuesta en 1928 como parte de la obra *Kalkutta, 4. Mai* del dramaturgo y novelista Lion Feuchtwanger. Se trata de una de las primeras “baladas” de Eisler, término con el que el músico se refería no tanto a las usuales baladas de contenido sentimental o heroico, sino más bien a un tipo de canción de crítica social, a menudo con citas irónicas de la música tradicional. Estas baladas eran próximas al universo y al estilo de la música de cabaret.

“Ballade von der Hanna Cash” (“Balada de Hanna Cash”) es otro de los poemas de *Hauspostille*, y trata la historia de una joven sin recursos que se enamora de un turbio sujeto con el que acaba pasando el resto de su vida en la indigencia. Pese a ser constantemente maltratada por él, Hanna cree en su amor de forma inquebrantable. Por su parte, “Ballade von der Judenhure Marie Sanders” (“Ballada de la puta judía Marie Sanders”) es un poema escrito en 1935 por Brecht como reacción a las leyes contra los judíos instauradas por los nazis y los cada vez más frecuentes pogromos. La composición de Eisler está fechada ese mismo año.

“Der Kirschdieb” pertenece al *Hollywood Songbook (Libro de canciones de Hollywood)*, quizá el ciclo de canciones más importante de Eisler, compuesto durante su exilio californiano (véanse las notas al cuarto programa). El poema trata sobre la colectivización de los recursos naturales y procede de una colección de poemas que Brecht escribió durante su exilio en Escandinavia.

“Ballade vom Wasserrad” (“Balada del rodezno”) y “Lied von der belebenden Wirkung des Geldes” (“Canción sobre los estimulantes efectos del dinero”) son dos de las canciones pertenecientes a la “parábola épica” *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe (Cabezas redondas y cabezas puntiagudas)* de 1936, escrita por Brecht en colaboración con Margarete Steffin, Emil



Bertolt Brecht en los ensayos de *Madre Coraje y sus hijos*

Burri, Elisabeth Hauptmann, y Hanns Eisler. El subtítulo de la obra es *Dinero llama a dinero*, y sus autores la describieron como “un cuento de terror”. La obra es una parábola satírica antinazi sobre un país ficticio llamado Yahoo, cuyos gobernantes controlan al pueblo enfrentando a aquellos que tienen cabezas redondas contra los que las tienen puntiagudas, sustituyendo así las relaciones raciales por relaciones antagónicas de clase. Fue dirigida a una gran audiencia. Brecht señaló que la obra contiene la primera aplicación de su principio de drama “no aristotélico”.

“Solidaritätslied”, también con música de Eisler, pertenece a la película alemana *Kuhle Wampe*, dirigida por Slatan Dudow con guión de Brecht, una de las grandes producciones de la época de Weimar que trataban del desempleo desde una óptica radicalmente izquierdista. Fue el primer film en el que colaboraron juntos Eisler y Brecht. Realizada entre 1931 y 1932, en el mismo periodo en que Brecht escribió su adaptación dramática de *La madre*, de Gorki, la película fue prohibida por sus furibundas críticas al presidente, al sistema legal y a la Iglesia, aunque finalmente fue permitida su exhibición en una versión recortada. El film contrapone la dificultad del

comportamiento solidario en condiciones de miseria con la necesidad de la solidaridad para lograr la liberación de esas condiciones, dejando claro que los cambios solo pueden alcanzarse de forma colectiva y de manera organizada por un pueblo unido y consciente de sus propios intereses. El “Lied de la solidaridad” es el número musical más importante de la película, que sostiene y estructura la segunda parte del film, clausurándolo.

La segunda parte de este primer concierto ofrece muestras de tres compositores cuyas relaciones con Brecht fueron esporádicas o nulas, si bien sus circunstancias vitales y artísticas (a causa de su ideología izquierdista o de su origen judío) corrieron en paralelo. La relación entre Brecht y Hindemith, el principal músico alemán de la generación posterior a la Primera Guerra Mundial, fue más hostil y menos productiva que la que mantuvo con Weill o Eisler, y prácticamente se redujo al trabajo sobre la cantata radiofónica *Der Lindberghflug* (*El vuelo de Lindbergh*) rebautizada más tarde como *Der Ozeanflug* (*Vuelo transoceánico*), cuando se supo de la admiración de Lindbergh por el régimen nazi. Por su parte, Korngold y Ullmann no mantuvieron relaciones profesionales directas con Brecht. El primero se hallaba en las antípodas estéticas del dramaturgo alemán y, aunque sus trayectorias vitales corrieron en paralelo, una colaboración entre ellos parecía más que improbable. En cuanto a Ullmann, su condición de *offsider* en Praga y su trágico final en Auschwitz mermaron cualquier posibilidad de contacto.

Hindemith compuso los *Drei Hymnen Op. 14* en 1919, fecha en la que su nombre empezaba a despuntar como uno de los más conspicuos renovadores de la nueva música alemana. Se sirvió para ellos de tres poemas del poeta norteamericano Walt Whitman (1819-1892), el segundo de los cuales –*O nun heb du an*– pertenece al ciclo que Whitman dedicó a la memoria de Abraham Lincoln. Hindemith volvería a este poemario en una de sus obras más famosas, el *Réquiem por aquellos a quienes amamos*, su particular manifiesto pacifista escrito poco después del final de la Segunda Guerra Mundial.

En su combinación de atmósfera y pensamiento constructivista, y en la gran autonomía que en ellos conservan música y texto, los *Hymnen* anuncian ya el estilo maduro de Hindemith en uno de los géneros alemanes por excelencia, en el que dio algunas obras maestras absolutas, como el sensacional ciclo *Das Marienleben*, de 1923, sobre poemas de Rilke, uno de los momentos supremos del Lied en el siglo XX.

Compuestas en 1941 a partir de cinco fragmentos extraídos de *Twelfth Night* (*Noche de Reyes*) de Shakespeare, cuando el autor ya se había convertido en uno de los más prolíficos y aclamados compositores de bandas sonoras para Hollywood, las cinco *Songs of the Clown* (*Canciones del bufón*) representan una de las pocas incursiones de **Erich Wolfgang Korngold** en el terreno del repertorio clásico vocal durante este periodo de frenética producción cinematográfica. El encargo le llegó de nuevo de Max Reinhardt, quien en 1934 le había abierto las puertas de Hollywood –y, de paso, y muy probablemente, le había salvado la vida– con el encargo de la banda sonora para la magistral cinta *A Midsummer Night's Dream* (*Sueño de una noche de verano*), también sobre Shakespeare. De hecho, el gran dramaturgo inglés sería uno de los autores a los que Korngold volvería una y otra vez a lo largo de su carrera. En el caso de las *Canciones del bufón*, se trataba de incluirlas en un espectáculo titulado *Shakespeare's Women, Clowns, and Songs* (*Mujeres, bufones y canciones de Shakespeare*), que el taller de Reinhardt en Hollywood llevaba preparando desde 1937. La soprano Nanette Fabray las interpretó en el estreno, que tuvo lugar el 28 de junio de 1941. En ellas encontramos quintaesenciados los rasgos más prominentes del estilo del músico austriaco; su infalible y siempre fácil instinto melódico, su elegancia armónica y la gran sensibilidad para transmitir los matices de los textos a los que ponía música. Las cinco canciones, dos de las cuales –la tercera y cuarta– son exquisitas miniaturas que no llegan al minuto de duración, son todas ellas encantadoras y están impregnadas de una dulce melancolía que se adapta a la perfección al lenguaje shakespeariano.

Viktor Ullmann no tuvo la fortuna de Korngold, Reinhardt, Weill y tantos otros artistas centroeuropeos que lograron escapar a tiempo de la amenaza nacionalsocialista. Judío originario de la Silesia polaca, la mayor parte de su carrera se desarrolló en Praga, donde fue alumno de Alexander von Zemlinsky y Alois Haba. En 1942 fue deportado al campo de concentración de Theresienstadt, macabro lugar donde realizaría una labor importante como animador cultural, director de orquesta, pedagogo, pianista, crítico y compositor. Allí escribió su ópera *Der Kaiser von Atlantis (El emperador de la Atlántida)* obra que con los años se ha convertido en un símbolo del holocausto. El 16 de octubre de 1944 fue trasladado a Auschwitz, donde fue gaseado dos días después.

Como en los casos de Hindemith y Korngold, la producción liederística ocupó a Ullmann durante toda su corta trayectoria vital, a partir de los tempranos *Seis lieder con piano*, que estrenó en Praga en 1923. Desgraciadamente, buena parte de los manuscritos de sus ciclos de canciones, como sucedió con muchas otras de sus obras, fueron destruidos por los nazis. Los *Seis Sonetos de Louïze Labé Op. 34* fueron publicados en 1941, poco antes de su captura y deportación. Estos delicados poemas escritos a partir de los modelos petrarquianos por la poetisa renacentista Louise Labé (1525-1566), también conocida como la Safo de Lyon o la Ninfa del Ródano, exhiben la claridad y la lucidez del estilo compositivo de Ullmann, que logra captar y transmitir toda la delicadeza del idioma francés, y en cierta medida recuerdan a las *mélodies* de un Francis Poulenc.

JOSÉ ANTONIO LÓPEZ

Su éxito interpretando el rol principal de *El público* de Mauricio Sotelo la temporada pasada en el Teatro Real de Madrid bajo la dirección de Pablo Heras-Casado, acredita el gran momento de José Antonio López. Su carrera incluye actuaciones en salas como la Musikverein, la Konzerthaus de Viena, la Filarmónica de Varsovia o el Theater an der Wien en el que ofreció un recital Schubert acompañado al piano por Maurizio Pollini, además de en las principales salas españolas. En ellas ha interpretado un repertorio que va de Bach a Brahms, y que incluye, además, Mahler, la *Sinfonía Lírica* de Zemlinsky y *Gurrelieder* de Schönberg, esta última grabada por el sello Deutsche Grammophon.

Recientemente ha cantado el *Réquiem* de Brahms en Bruselas junto a la Orquesta Nacional de Bélgica y Andrey Boreyko, la *Novena Sinfonía* en el Palacio de Hofburg, *Ein Deutsches Requiem* en el Festival Casals de Puerto Rico y la *Pasión según San Mateo* en la Musikverein.

Su creciente actividad operística incluye los recientes debuts como Iago, Amonasro, Germont, Lord Enrico y Jokanaan. Además, José Antonio López ha cantado, entre otros, los Fígaros de Mozart y Rossini, Escamillo, Don Giovanni y Malatesta, además de múltiples zarzuelas, la última *Galanteos en Venecia* que estrenó la temporada del Teatro de la Zarzuela.

RUBÉN FERNÁNDEZ AGUIRRE

Nace en Barakaldo (Vizcaya) en 1974. Realiza sus estudios superiores de piano en Vitoria con Albert Nieto, y de correpetición (acompañamiento de cantantes) en Viena con David Lutz y en Múnich con Donald Sulzen. Recibe además los consejos de Félix Lavilla, Miguel Zanetti y Wolfram Rieger. Ha sido repertorista en cursos y clases magistrales de numerosos cantantes, ha sido pianista oficial del concurso Operalia 2006 que preside Plácido Domingo y ha sido maestro correpetidor en el Palau de la Música de Valencia, el Teatro Real de Madrid y el Teatro de la Maestranza de Sevilla. Además es pianista residente de los Ciclos musicales de Santiago de Compostela y de Medina del Campo y profesor de repertorio vocal de los cursos de verano Isaac Albéniz de Camprodón (Girona) y de la Universidad del País Vasco en Bilbao.

Pianista habitual de cantantes como Carlos Álvarez, Ainhoa Arteta, Celso Albelo, María Bayo o José Antonio López, entre otros, ha actuado en la mayoría de festivales y teatros españoles. Además, ha actuado en los principales escenarios de Europa (Musikverein de Viena, Teatro de La Monnaie de Bruselas, Festival Rossini de Pesaro, Slovenská Televízia de Bratislava), América (Carnegie Hall de Nueva York, Auditorio Nacional del Sodre de Montevideo), Oriente Próximo (Damasco) y África (Argel). Ha estrenado obras de Antón García-Abril (*Siete canciones de amor*, *Canciones del recuerdo* y *Dos cantares a la vida*) y Miquel Ortega (*Tríptico de Papasseit*). En 2010 recibió el premio Ópera Actual “por su dedicación a la lírica y el creciente prestigio que está logrando en este campo”.

LECTURAS DRAMATIZADAS

Jueves, 12 de mayo de 2016. 19:30 horas

Escenas brechtianas

Esta segunda sesión estará centrada en el teatro de Bertolt Brecht y consistirá en la lectura dramatizada, a cargo de los actores **Ester Bellver** y **Pedro Casablanc**, de varios fragmentos de sus obras, entre ellas *Baal*, *Un hombre es un hombre*, *Vida de Galileo*, *Madre coraje*, *El alma buena de Sezuán* o *El círculo de tiza caucasiano*, pertenecientes a diferentes etapas compositivas del dramaturgo alemán. Los textos serán presentados por **Miguel Sáenz**, que analizará los fundamentos del teatro brechtiano: “Brecht consideraba que la función del teatro era divertir y enseñar (...) Al director Giorgio Strehler, le gustaba citar una frase de Bertolt Brecht: ‘Si los críticos viesan mi teatro como los espectadores, es decir, sin pensar en mis teorías, verían un teatro simple, lleno de fantasía, de humor y de ingenio...’”.

32

Brecht, quien se consideraba sobre todo un escritor de obras teatrales, logró transformar las estructuras dramáticas del teatro moderno y es hoy un referente ineludible del teatro contemporáneo, respecto de un tipo de representación anti-realista y que busca afectar al público.



ESTER BELLVER es actriz, forma parte de la primera promoción de actores del Teatro de la Abadía. En una trayectoria de más de treinta años ha trabajado a las órdenes de directores como José Luis Gómez, Gerardo Vera, Ernesto Caballero o Dan Jemmet. En 2009 creó la compañía Rotura con la que ha estrenado dos espectáculos, *protAgonizo* de escritura propia y *Todas a la una* con textos de Agustín García Calvo.

PEDRO CASABLANC es actor. En 1991 se incorpora a la compañía del Teatro de la Abadía; fue reconocido en 1998 como mejor actor de la Unión de Actores por *El señor Puntilla y su criado Matti* de Bertolt Brecht, dirigida por Rosario Ruiz Rodgers. Asimismo destacan sus trabajos en *Marat-Sade* de Peter Weiss, y *Hamelin* y *Últimas palabras de Copito de Nieve* de Juan Mayorga, las tres dirigidas por Andrés Lima. En 2015 ha sido galardonado con el Premio Ceres de Teatro.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 18 de mayo de 2016. 19:30 horas

Cabaret: la canción protesta y el teatro político

I

Mischa Spoliansky (1898-1985)

It's all a swindle

The Smart Set

Masculine and feminine

Friedrich Hollaender (1896-1976)

O just suppose

34

Friedrich Hollaender

Sex appeal

Friedrich Hollaender

Falling in love again

Kurt Weill (1900-1950)

Surabaya Johnny

Mischa Spoliansky

It's in the air

Kurt Weill / Bertolt Brecht

Mack the knife

Hanns Eisler (1898-1962)

Abortion is illegal

Stefan Wolpe (1902-1972)

Hitler

Hanns Eisler

Marika's song

Friedrich Hollaender

Chuck out the men

II

Stephen Sondheim (1930)

Invocation and Instructions to the Audience, de *The Frogs*

John Kander (1927)

So what, de *Cabaret*

Kurt Weill

Nanna's song

Hanns Eisler

To the little radio

Parental guidance

Peer Raben (1940-2007)

10 seconds

Philip Mayers (1961)

Woodland ramble

Dominic Muldowney (1952)

Pigs'll fly

Dominic Muldowney

In Paris with you

Marc Blitzstein (1905-1964)

Then, de *The magic barrel*

Stephen Sondheim

Putting it together, de *Sunday in the Park with George*

Mary Carewe, *cantante*

Philip Mayers, *piano*

Hoy en día solemos asociar el término “cabaret” con algunos iconos procedentes del mundo del cine: el personaje de Lola Lola en el clásico *Der blaue Engel* (*El ángel azul*, 1930) de Josef von Sternberg, que catapultó al estrellato a Marlene Dietrich, y cuyo tema *Falling in love again* podremos escuchar en el programa de hoy; o con la Sally Bowles de *Goodbye to Berlin* (*Adiós a Berlín*) de Christopher Isherwood, inmortalizado en la pantalla por Liza Minelli en la película musical *Cabaret* (1972), de Bob Fosse; o incluso con las canciones de crítica social de Bertolt Brecht y Kurt Weill. Sin embargo, ninguna de estas figuras pertenece en sentido estricto al universo del cabaret, aunque se las pueda ubicar en sus lindes. Lola Lola actuaba en lo que se denominaba *Tingel-tangel*, un espectáculo de variedades de tercera clase de finales del siglo XIX, precursor directo del cabaret, mientras que Sally Bowles actuaba en el Kit Kat Club, un sórdido tugurio berlinés de principios de los años treinta que tampoco se corresponde con lo que realmente eran los locales que albergaban este tipo de espectáculos. Por su parte, Brecht y Weill apenas se dejaron ver por estos locales; en concreto, Brecht tan solo apareció una vez en un escenario de cabaret, para cantar dos números que había compuesto. Sus colaboraciones con Weill estaban destinadas al teatro, si bien su radical reforma del mismo implicaba una popularización de su lenguaje que aproximó estas experiencias al universo del cabaret y del music-hall.

Friedrich Hollaender, uno de los principales escritores de canciones en la Alemania del conocido como periodo de Weimar (1918-1933), señaló que el cabaret había sido

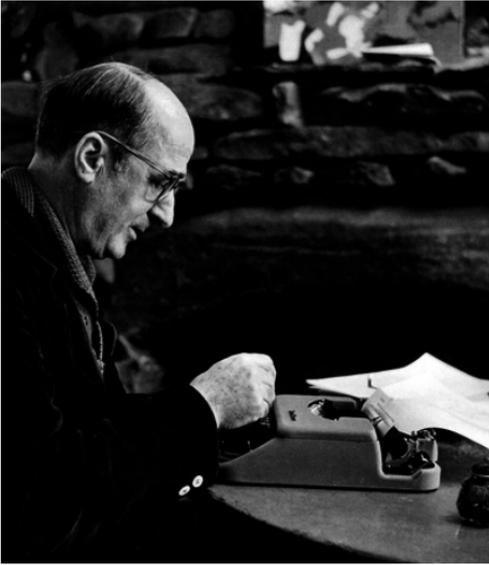
engendrado, en disoluta pasión, por el teatro, el espectáculo de variedades y el tribunal político. Pero aunque el niño tenía varios padres, la madre que lo alumbró y lo crió había sido la metrópoli. Cada metrópoli tiende a generar su propia mitología urbana, y Berlín no es una excepción. Una de las leyendas más asociadas a esa ciudad es que fue el semillero del cabaret.

El cabaret berlinés procedía por línea directa del espectáculo de variedades, un nuevo género de entretenimiento popular

que había surgido en Europa y Estados Unidos en las últimas décadas del siglo XIX como consecuencia de la eclosión de la gran metrópoli. Las nuevas formas de vida urbana demandaban espectáculos más fragmentados y heterogéneos, destinados a contentar los gustos, ya no solamente de las clases acomodadas, sino también de las cada vez más pujantes clases populares y proletarias. Los precursores del cabaret berlinés tomaron este modelo de espectáculo ligero y multifacético, en el que se alternaban números musicales, teatrales, circenses, etc., al que incorporaron –y esto era lo esencial– un marcado acento de sátira política y social –muy en sintonía con el legendario humor agresivo y mordaz de los berlineses– y ciertas pretensiones artísticas e intelectuales derivadas del teatro literario.

Los dos primeros grandes exponentes del cabaret berlinés, fundados ambos en 1901, marcaron ya desde el comienzo los dos polos por los que transitaría el cabaret en sus tres décadas de existencia. Por una parte, el Bundes Theater (literalmente, “Teatro de Variedades”) de Ernst von Wolzogen, que combinaba la sátira social con el puro entretenimiento, adaptándose a los gustos y demandas del público en una búsqueda principal de ingresos por taquilla. En el otro extremo se situó Schall und Rauch (“Sonido y Humo”), escenario creado por el mítico Max Reinhardt, el gran reformador del teatro alemán anterior a Brecht, que introdujo el tradicional espectáculo de variedades en un molde altamente sofisticado, que más tarde incorporaría en sus legendarias producciones de dramas clásicos y modernistas.

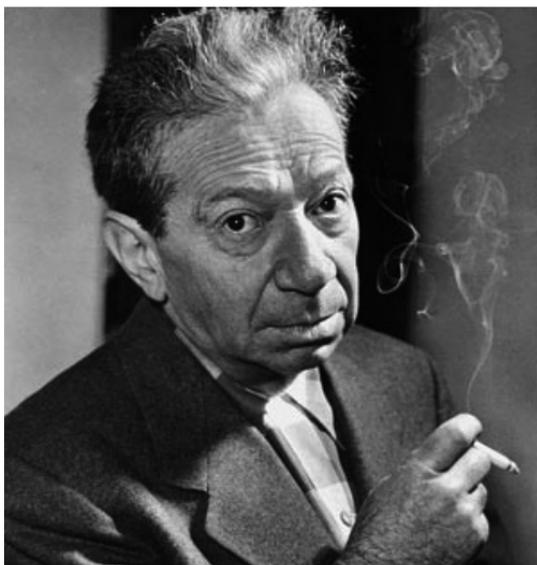
La primera gran época del cabaret berlinés abarca los catorce primeros años del siglo y termina con el estallido de la Primera Guerra Mundial. El conflicto bélico y la humillación por la derrota y sus consecuencias produjeron un cambio radical de planteamientos; la desaparición de la censura oficial en la República de Weimar trajo consigo una proliferación de los espectáculos eróticos (el desnudo femenino pasó a estar permitido) mientras que el feroz nacionalismo que se apoyó de la sociedad alemana durante y después de la guerra



Stefan Wolpe

provocó que los empresarios evitasen ofender las sensibilidades ideológicas del público. El resultado fue un rápido declive del cabaret político, que hacia 1923 había desaparecido prácticamente del escenario berlinés. Tan solo sobrevivió en esos primeros años de la década de los veinte el legendario y resucitado Schall und Rauch de Max Reinhardt, en el que se bregaron figuras como Kurt Tucholsky (el gran escritor satírico de la época), Friedrich Hollaender o Mischa Spoliansky.

El cabaret político fue sustituido, durante los años de la llamada “estabilización relativa” (1924-1929) por la revista, que se convirtió en la forma de entretenimiento popular en boga en la República de Weimar (solo en la temporada 1926-1927 se produjeron en Berlín no menos de nueve revistas). De hecho, lo que hoy en día seguimos asociando al cabaret no eran sino exponentes de un tipo de teatro de variedades en donde primaban los aspectos de crítica social, sexual y racial sobre la crítica política. Los tres empresarios que dominaron ampliamente estos espectáculos fueron Herman Haller, Erik Charell y James Klein.



Friedrich Hollaender

Además del elemento erótico (cuya imagen más conocida es la de las hileras de “girls”, que causaron furor en Alemania y suscitaron un discurso que implicaba cuestiones de género, estética maquinista y militarismo) el otro rasgo distintivo de las revistas de los años veinte fue la progresiva americanización de la música. La incursión de los nuevos ritmos de jazz fue determinante en la nueva estética musical e impregnó poderosamente incluso la música culta. Hasta tal punto que, el compositor Hans Pfitzner, uno de los más conspicuos reaccionarios musicales de su tiempo, sostuvo que la incursión del jazz y del foxtrot en la música alemana equivalía a la “entrada de los tanques americanos en la ofensiva espiritual contra la cultura europea”.

Muchos críticos izquierdistas se desesperaban ante la tibieza política de las revistas de Haller, Klein o Charell. Monty Jacobs acusó de falta de compromiso a Charell por *Von Mund zu Mund* (*De boca a boca*), de 1926, e insinuó que el director estaba “acobardado por la masa”. Por ejemplo, el Reichstag

era parodiado tan solo de forma indirecta, en una escena “blanda y tímida” que describía el senado de la Roma antigua. La parte más impactante de ese número fue una canción escrita y compuesta por Friedrich Hollaender e interpretada por Claire Waldoff: montada en una carroza, Waldoff se dirigía al senado cantando “Raus mit den Männern aus dem Reichstag!” (“¡Expulsemos a los hombres del Reichstag!”). El picante y divertido número era a la vez una burla de la retórica feminista y una crítica de la política hecha por los hombres. Como las canciones de Schall und Rach seis años antes, la pieza despreciaba a los políticos como irremediabilmente incompetentes.

A partir de 1926 surgió un contrapeso a esas revistas conservadoras en lo que se denominó la revista-cabaret, un tipo de espectáculo que ofrecía dos perspectivas que faltaban en las revistas de Charell, Haller o Klein. Las revistas-cabaret se centraban en la realidad social berlinesa, como habían hecho los cabarets de preguerra, y apoyaban decididamente puntos de vista republicanos y antimilitaristas. Las mejores revistas-cabaret de la época fueron escritas por Friedrich Hollaender (1896-1976) y Marcellus Schiffer (1892-1932) y compuestas por el propio Hollaender y por Mischa Spoliansky (1898-1985)

Friedrich Hollaender, que había aumentado su pericia y su fama desde los tiempos en que escribía canciones para el Schall und Rauch de Reinhardt, firmó en 1926 su primera revista-cabaret íntegramente escrita, compuesta y dirigida por él, *Lanterna Magica*, que inauguró una serie de revistas paródicas que se representaron con éxito hasta el ocaso de la República de Weimar. En la mayoría de esas producciones la música de Hollaender era interpretada por los Weyntraub's Syncopators, la mejor banda de jazz alemana del momento. A menudo, el propio Hollaender tocaba con ellos sentado al piano. Más tarde, tanto Hollaender como los Syncopators alcanzaron fama mundial por la música de *Der blaue Engel* (*El ángel azul*).

Por su parte, Marcellus Schiffer –junto a Hollaender, el más prolífico letrista de revistas-cabaret del periodo final de Weimar– destacó principalmente por sus parodias de los medios de comunicación y la fiebre del consumismo. Schiffer escribió letras para diversos compositores, pero su colaborador más famoso fue **Mischa Spoliansky**, otro músico formado en la factoría Reinhardt. La colaboración más celebrada entre Schiffer y Spoliansky fue *Es liegt in der Luft* (*Está en el aire*), de 1928, cuya acción tenía lugar en unos grandes almacenes. La canción que daba título a la revista proclamaba “Hay algo objetivo en el aire” (“Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit”), cuyo estribillo aludía a la tendencia conocida como Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*, en su formulación original alemana) por entonces en boga, que había reemplazado en las artes al expresionismo y al utopismo de los primeros años de Weimar. La revista sostenía que esa “objetividad” había invadido todas las actitudes y relaciones humanas.

Los años finales de la República de Weimar, marcados por la catástrofe económica de 1929, por una atmósfera social cada vez más violenta y viciada y por el progresivo colapso del gobierno parlamentario, fueron testigos de una resurrección del cabaret político, ahora bajo formas mucho más agresivas y militantes que las de la década anterior. Organizados en gran medida por el Partido Comunista, las revistas “rojas” y las compañías agitprop tuvieron un auge y un declive casi tan veloz como el de *Mahagonny*. **Hanns Eisler**, ya por entonces totalmente vinculado al movimiento obrero, participó en algunas de ellas con canciones sobre textos, entre otros, de Brecht, con quien estaba a punto de dar comienzo a una fructífera colaboración. Aunque el compromiso político de estas “revistas rojas” fue obviamente mucho mayor que el de cualquiera de las revistas burguesas, su impacto estuvo mermado a causa de su ideología radical y del estricto seguimiento de las consignas del partido. En todo caso, no fueron capaces de percibir la amenaza nacionalsocialista. Sus críticas más feroces estaban dirigidas al propio gobierno republicano; Hitler seguía siendo dibujado como un ridículo bufón con muy po-

cas posibilidades de éxito. La canción *Hitler* (1930) de **Stefan Wolpe** –otro de los músicos del círculo de Schönberg que derivó hacia la militancia política– es solo un ejemplo entre muchos. El propio Hollaender, que en 1931 había fundado el Teatro Tingel-Tangel, incluyó en una de sus revistas un número en el que se hacía una burla del “pequeño Hitler”, a quien se pintaba como un fantasma cutre que no asustaba a nadie a pesar de su apariencia feroz.

Ni los satíricos burgueses ni los comunistas fueron capaces de adivinar la verdadera naturaleza del nacionalsocialismo. Tanto las nociones liberales de compromiso político racional y responsable, como las rígidas creencias comunistas en la bipolaridad de la lucha de clases estaban igualmente limitadas en su capacidad para entender la amenaza nazi. La sátira apenas podía afectar a Hitler, y mucho menos detenerlo. Cuando llegó al poder se acordó, y muy bien, de sus oponentes. Los liberales, comunistas y judíos que habían representado el núcleo del cabaret burgués y de la agitprop comunista estaban condenados a ser las primeras víctimas del nuevo régimen. La llegada al poder de los nazis a principios de 1933 prácticamente acabó con el cabaret; sus principales impulsores tuvieron que huir a toda prisa de Alemania. Los artistas “arios” que se quedaron debieron someterse sin rechistar a las cada vez más draconianas políticas del régimen. En 1937 Goebbels prohibió cualquier asunto político en los escenarios alemanes.

Consecuentemente, el cabaret degeneró en mero vodevil, regresando irónicamente a las fuentes de las que había brotado en la última década del siglo XIX. Con la creciente movilización bélica de la población masculina a partir de 1939, el público de estos espectáculos pasó a ser casi exclusivamente femenino, hasta que el bombardeo de Berlín en 1945 destruyó los pocos locales de entretenimiento que aún quedaban en activo.

Muerto y enterrado el cabaret bajo los escombros de la arrasada Berlín, su espíritu siguió, no obstante, permeando muchas esquinas del arte de la segunda mitad del siglo XX. El

musical americano, que en los cuarenta había devenido género rey tanto en el teatro como en el cine, recibió un impulso crucial por parte de los músicos, escritores, productores y directores exiliados que habían destacado en la escena berlinesa durante la República de Weimar. Weill, Hollaender, Reinhardt, Charell, Eisler o el propio Brecht, por citar solo a los que han aparecido por estas notas, realizarían contribuciones decisivas en la escena y en la pantalla americana. Encontrarían además muchos artistas americanos en sintonía con sus ideas estéticas e ideológicas.

En 1952, dos años después de la muerte de Weill, el compositor y pianista **Marc Blitzstein** adaptó al inglés *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de cuatro cuartos*), presentándola en Broadway con la legendaria Lotte Lenya, viuda del compositor. La obra alcanzó la cifra de 2.611 representaciones en siete temporadas. Blitzstein había saltado a la fama en 1937 por su pieza musical sobre la tiranía del capitalismo *The Cradle Will Rock*, dirigida por Orson Welles. En 1939 conoció a Leonard Bernstein, con quien formó una asociación artística y personal importante para ambos. El propio Bernstein afirmó que la contribución del Blitzstein al musical americano fue incalculable. La canción “Then” pertenece a la ópera inacabada en un acto *The Magic Barrel*, pensada como parte de una serie de óperas cortas sobre historias del escritor Bernard Malamud, que iban a llevar el título genérico de *Tales of Malamud*. El proyecto se truncó por la trágica muerte del compositor. Abiertamente homosexual, Blitzstein fue asesinado a golpes por tres jóvenes marineros en la isla de Martinica, en enero de 1964.

También encontramos a Leonard Bernstein detrás de la figura de **Stephen Sondheim**, quien comenzó su carrera en los años cincuenta exclusivamente como letrista. En 1956, Lenny le encargó la letra del que a la postre sería un musical mítico: *West Side Story*. Posteriormente se lanzaría también a la composición, alcanzando su plenitud en los años setenta mediante un estilo muy personal hecho de complejas polifonías e intrincadas melodías en las partes vocales y sobre todo

corales, utilizando a menudo el coro a la manera del de una tragedia griega. El tema “Invocation and instructions to the Audience” pertenece al musical *The Frogs*, una libre adaptación de la comedia *Las ranas*, de Aristófanes, estrenada en la piscina del polideportivo de la Universidad de Yale en 1974.

La cita más literal del cabaret berlinés que produjo la escena americana fue, huelga decirlo, *Cabaret*, el musical escrito y estrenado en Broadway en 1966 por el compositor **John Kander** y el letrista Fred Ebb, quizá los últimos grandes exponentes del musical clásico americano. Kander y Ebb firmaron algunas de las más interesantes obras crepusculares del género, como *Chicago* o *New York, New York*. Su música para *Cabaret* desprende todo el aroma de las canciones que en los años veinte escribieron para los escenarios berlineses figuras como Friedrich Hollaender o Mischa Spoliansky.

44

En Europa, los ecos del cabaret berlinés se dejaron oír sobre todo en la densa y deprimente Alemania de los existenciales años sesenta y setenta, y en la frívola y vigorosa Inglaterra de la edad del pop, la psicodelia, el glam y el punk. El llamado nuevo cine alemán (Fassbinder, Herzog, Straub, Schmid, Syberberg, Wenders...) volvía por primera vez la cámara sobre las recientes miserias alemanas, y lo hacía invocando el submundo del cabaret como escenario natural para reflejar el *angst* (“miedo”) que se había apoderado del alma alemana. Las espectrales y tortuosas canciones de **Peer Raben** para las películas de Fassbinder suenan como un eco dislocado de las melodías de Hollaender o Weill.

En Inglaterra, **Dominic Muldowney**, discípulo de Jonathan Harvey y Harrison Birtwistle, escribió los arreglos musicales para las canciones que David Bowie interpretó en una adaptación televisiva para la BBC de *Baal*, la primera obra teatral de Brecht. La canción “Pigs’ll fly”, sobre texto de Brecht, pertenece a la colección *Songs from the Good Person of Sichuan*, una mezcla de parodia, cabaret y estilos más “serios”, destinada fundamentalmente a actores.

Mary Carewe y Philip Mayers han presentado numerosos programas con música de cabaret que exploran el desarrollo de este género a lo largo del siglo XX. En 2012, lanzaron el disco *Serious Cabaret* con Orchid Classics, en el que se incluyen canciones de cabaret berlinesas y reinventiones de canciones de Gerswhin, Weill y Bart. Han realizado giras por Colombia y Australia y han actuado en las principales salas del Reino Unido, en París y en Ámsterdam.

MARY CAREWE

Ha recorrido toda Europa, América y Australia con un repertorio que aúna el escenario y la pantalla, el siglo XX, el cabaret, la música contemporánea y la música clásica. Actúa habitualmente con las principales orquestas del Reino Unido y, fuera de este país, ha actuado con orquestas de Francia, Alemania, Estados Unidos, Malasia y Australia. Entre los directo-

res con los que ha actuado figuran Sir Simon Rattle, Kurt Masur y Don Pippin, entre otros. Su amplia discografía abarca desde la música de Rogers o Hammerstein hasta iconos del pop de los setenta como Abba, pasando por las obras de compositores clásicos como Thomas Adès o Benjamin Britten.

PHILIP MAYERS

Nacido en Australia, estudió en el Conservatorio de Queensland. Actualmente vive y trabaja en Berlín, donde desarrolla una carrera como solista, acompañante y músico de cámara. Ha actuado en numerosos festivales internacionales y ha realizado numerosas grabaciones, muchas de ellas con el Coro de Cámara RIAS y con el Coro de la Radio de Berlín. Su interés por la ópera le ha llevado a dirigir producciones en la Ópera de Cámara de Berlín, el Festival de Ópera en Schloss Rheinsberg y la Konzerthaus de Berlín.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 25 de mayo de 2016. 19:30 horas

Kurt Weill: Berlín, París, Broadway

I

Kurt Weill (1900-1950)

INTRODUCCIÓN, “Wo sind die Tränen von gestern Abend?...”

This Time Next Year, de Huckleberry Finn

Nanas Lied

46

PRIMEROS AÑOS, 1914 - 1925

Reiterlied

Das schöne Kind

Epitaph

Die Bekehrte

Klops-Lied

DIE DREIGROSCHENOPER, 1928

Seeräuber-Jenny

Barbara Song

Polly's Lied

HAPPY END, 1929

Surabaya Johnny

II

HAPPY END, 1929

The Sailors' Tango

PARÍS, 1934 - 1935

Complainte de la Seine

Youkali

Le grand Lustucru

J'attends un Navire

BROADWAY, 1936 - 1950

Buddy on the Nightshift, de Lunch Time Follies

My Ship, de Lady in the Dark

Speak Low, de One Touch of Venus

This Time Next Year, de Huckleberry Finn

Elizabeth Atherton, *soprano*

Roger Vignoles, *piano*

El programa del concierto de hoy propone un recorrido tan sintético como comprehensivo a lo largo de la breve pero intensa trayectoria creativa de **Kurt Weill**, desde sus inicios en su Dessau natal como joven músico superdotado, a su final transfiguración en uno de los mayores compositores de musicales para Broadway. Entre estos dos extremos se sitúan sus estudios en Berlín con Busoni, sus coqueteos con las vanguardias de entreguerras, su etapa parisina y, por supuesto, sus célebres colaboraciones con Bertolt Brecht.



Kurt Weill

Las muestras más tempranas del arte de Weill las encontramos en dos canciones de adolescencia, *Reiterlied* (1914) y *Das Schöne Kind* (1917). Ambas son muestras de un talento en ciernes que apunta ya un certero sentido melódico y una gran capacidad para captar musicalmente la atmósfera de cada texto; en ambas se dejan sentir los ecos de la tradición liederística centroeuropea.

Epitaph (1919) fue escrita en la época en que Weill tuvo que abandonar sus estudios en Berlín con Engelbert Humperdinck, a causa de los problemas financieros de su familia, para regresar a Dessau y trabajar como asistente del director de orquesta Hans Knappertsbusch en el Friedrich Theater. En esta época compuso algunas de sus obras más importantes dentro del estilo “culto” de la música alemana de la época, la *Suite orquestal en Mi bemol menor*, o el poema sinfónico *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, sobre texto del poeta Rainer Maria Rilke.

49

De vuelta a Berlín en 1920, Weill fue aceptado como alumno de composición por Ferruccio Busoni, con quien estudiaría hasta diciembre de 1923. Escrita en 1921 sobre un texto de Goethe, la canción *Die Bekehrte (La conversa)* es contemporánea de su primera sinfonía, *Sinfonie in einem Satz*. En esa época, y para poder pagar sus estudios, Weill trabajó como pianista en una cervecería.

La brevísima *Klops-Lied (Canción de las albóndigas)* es una pieza compuesta en 1925 por Weill en dialecto berlinés rima-do. Originalmente estaba acompañada por dos flautas piccolo y un fagot. La primera interpretación documentada de esta canción se produjo en 1927, en la boda de Thea y Heinz Stuckenschmidt.

La carrera de Kurt Weill experimentó un cambio radical cuando, en 1927, conoció a Bertolt Brecht. A pesar de sus diferencias tanto estéticas como personales, ambos artistas se plantearon inmediatamente la posibilidad de escribir una

ópera (*Mahagony*) y posteriormente trabajaron en media docena de grandes proyectos durante los cuatro años de auge y caída de *Mahagony*. Experimentaron con géneros híbridos de teatro musical en donde música y palabra mantenían una relación de estricta equivalencia: *Ascensión y caída de la ciudad de Mahagony* (1930), las obras de teatro con música *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de cuatro cuartos*) (1928) y *Happy End* (1929), la cantata para radio *Der Ozeanflug* (*Vuelo transoceánico*, de 1929, la primera versión en colaboración con Hindemith) la “ópera didáctica” *Der Jasager* (*El consentidor*, de 1930), o la música de acompañamiento para la puesta en escena de *Mann ist Mann* (*Un hombre es un hombre*, de 1931). A pesar del gran éxito, tanto de público como de crítica, su colaboración, que nunca había sido exclusiva, finalizó en 1931. Sus diferencias acerca del papel de la música en el teatro se hicieron irreconciliables, y sus comunes presupuestos tanto estéticos como sociales y políticos no pudieron evitar el distanciamiento. En el exilio colaboraron tan solo una vez más, para el ballet sinfónico con canciones *Die sieben Todsünden* (*Los siete pecados capitales*), estrenado en París en 1933, probablemente una de las obras maestras del Weill orquestador.

Estrenada el 28 de agosto de 1928 en el Theater am Schiffbauerdamm de Berlín, *La ópera de cuatro cuartos* no es solamente la más famosa de las colaboraciones entre Brecht y Weill, sino una de las obras fundamentales del teatro musical del siglo XX. Las cifras cantan: en 1933, cuando ambos artistas debieron abandonar apresuradamente Alemania ante la amenaza nacionalsocialista, esta pieza de “teatro épico”, más cercana al cabaret que al universo de la ópera tradicional, se había traducido a 18 idiomas y había recibido no menos de 10.000 interpretaciones en numerosos escenarios europeos. Entre sus números se incluían algunos de los temas que iban a convertirse en estándares musicales en la segunda mitad del siglo, en especial la balada (o *Morität*) de Mackie Messer (o Mack the Knife, o Maquinavaja), tema que, pese a ser compuesto a toda urgencia justo antes del estreno por presiones de su protagonista, el actor Harald Paulsen, estaba destinada

a convertirse en una de las más representativas y populares melodías del siglo, versionada hasta nuestros días por infinidad de artistas, entre ellos Louis Armstrong, Bobby Darin, Ella Fitzgerald o Frank Sinatra.

Nadie podía pronosticar que, tras el espectacular éxito de *La ópera de cuatro cuartos*, la siguiente colaboración entre Brecht y Weill, creada sobre el molde de aquella con el evidente propósito de repetir el éxito, acabaría en un sonado fracaso. *Happy End* contaba de nuevo con la colaboración de Elisabeth Hauptmann (bajo el pseudónimo de Dorothy Lane) quien, de hecho, escribió la mayor parte del texto. El estreno, plagado de incidentes (una de las intérpretes, Helene Weigel, por entonces esposa de Brecht, leyó en el escenario un panfleto comunista, recibiendo duras críticas por parte de la prensa alemana) tuvo lugar en Berlín, el 2 de septiembre de 1929, en el Theater am Schiffbauerdamm; a diferencia de lo ocurrido con el anterior trabajo, *Happy End* obtuvo tan solo siete representaciones. Sin embargo, algunos números del musical han permanecido en el repertorio, y hoy en día son clásicos del musical, en especial la muy popular “Surabaya Johnny” (alguna de cuyas inflexiones recuerdan al “Morität vom Mackie Messer”) y “Bilbao Song”.

Tras el ascenso de Hitler al poder en Alemania, Weill (cuya música, obviamente, no era del agrado de los nazis, quienes habían provocado alborotos durante sus representaciones y organizaron campañas de boicot para disuadir el montaje de sus obras) huye a Francia junto a su esposa, la cantante Lotte Lenya (con la que se casaría dos veces, con un divorcio de por medio). La atmósfera en París no fue demasiado favorable para Weill. Un concierto en la Sala Pleyel en 1933 terminó en escándalo, cuando el compositor Florent Schmitt prorrumpió en gritos de “¡Viva Hitler!” tras la interpretación de la canción satírica *La Ballade du César*. En el periódico ultraderechista *Action Française*, Lucien Rabatet lanzó una vitriólica acometida contra el “virus judeo-alemán”. Los frutos más importantes del periodo francés de Weill serían su segunda

(y última) sinfonía y el ballet *Los siete pecados capitales*, un ballet cantado para la compañía de Goerges Balanchine, que a la postre supondría su última colaboración con Brecht.

“J’attends un navire”, “Le grand Lustucru” y “Youkali” pertenecen a la música escénica de *Marie Galante*, adaptación teatral de la novela de Jacques Deval (más tarde llevada al cine por Henry King, con Spencer Tracy como protagonista) representada durante tres semanas en el Théâtre Hebertot de París en diciembre de 1934. “Youkali” era inicialmente instrumental (de hecho, su subtítulo rezaba “tango habanera instrumental”) pero en 1935 Roger Fernay le añadió una letra que hablaba de los anhelos inalcanzables simbolizados por una isla llamada Youkali. En París, Weill escribió asimismo una serie de canciones, entre ellas “Complainte de la Seine” y “Je ne t’aime pas”, en colaboración con el célebre escritor bohemio Maurice Magre (1877-1941)

52



Bertolt Brecht, Lotte Lenya y Kurt Weill

En 1935, Weill y Lotte Lenya se trasladaron a los Estados Unidos, país que se convertiría inmediatamente no solo en su

nueva patria (consiguió la nacionalidad americana en 1943) sino también en el escenario donde se produjo su definitiva transformación estética. Pese a que sus ideales políticos y sociales permanecieron intactos, Weill absorbió de forma inmediata el *American way of life*, convirtiéndose en uno de los más prolíficos y aclamados compositores de música ligera de la época dorada de Broadway.

“It never was you” pertenece al musical *Knickerbocker Holiday*, estrenado en 1938 en el Ethel Barrymore Theater. Weill compuso la música sobre textos y argumento de Maxwell Anderson. Entre las canciones que presentaba estaba la “September Song”, considerada hoy un estándar pop. *Knickerbocker Holiday* es tanto una comedia romántica como una alegoría ligeramente velada equivalente al New Deal de Franklin D. Roosevelt (cuyo antecesor es uno de los personajes en el corrupto ayuntamiento) con el fascismo.

“Buddy on the Nightshift” es uno de los números de *Lunch time follies*, una revista puesta en marcha en 1942 cuyo propósito era presentar espectáculos que sirvieran para aumentar la moral y la productividad militar en el momento en que los Estados Unidos habían entrado finalmente en la contienda militar. “Todo el mundo intenta contribuir al enorme esfuerzo militar con sus propias fuerzas”, escribió Weill a sus padres, establecidos por entonces en Palestina.

Por su parte, “My Ship” pertenece al musical *Lady in the dark*, un musical producido por Sam Harris, con letras de Ira Gershwin y argumento y dirección de Moss Hart. La protagonista, Liza Elliott, es la infeliz directora femenina de una revista de modas, *Allure*, y está recibiendo sesiones de psicoanálisis. El musical se estrenó en Broadway en el Teatro Alvin (hoy Neil Simon) el 23 de enero de 1941 y se cerró el 30 de mayo de 1942 después de 467 representaciones.

“Speak low” es quizá el mayor éxito del periodo americano de Weill. Pertenece a *One touch of Venus*, musical de 1941 con guión de S. J. Perelman y Ogden Nash y música de Weill,

basado en la novela *The tinted Venus* de Thomas Anstey Guthrie. La pieza estaba libremente inspirada en el mito de Pigmalión, y satirizaba los valores urbanos, sexuales y las modas artísticas de la América de la época. En 1948 se realizó una película musical protagonizada por Ava Gardner, aunque la banda sonora conservó muy poco de la música original de Weill. La canción se convirtió pronto en uno de los mayores estándares de la música americana, y en especial del jazz, siendo versionada por infinidad de artistas, entre ellos Billie Holiday, Barbra Streisand, Tony Bennett, Ella Fitzgerald, John Coltrane o Woody Shaw.

“This time next year” es una de las canciones compuestas por Weill para un musical inacabado basado en *Las aventuras de Huckelberry Finn* de Mark Twain, con letras de Maxwell Anderson. La inesperada muerte de Weill el 3 de abril de 1950 como consecuencia de un paro cardíaco convirtió esta encantadora pieza, quintaesencia del musical americano de la época dorada de Broadway, en el canto del cisne de un artista que ejemplificó como ningún otro el punto de intersección entre la música culta y la popular en el siglo veinte.

Dejamos para el final (aunque en el programa ocupa la segunda posición) la maravillosa *Nannas Lied*, un regalo de Navidad que Weill hizo a su esposa en 1939. Weill no hizo modificaciones en el texto original de Brecht, como sí haría en sus colaboraciones directas con el dramaturgo. Aunque no fue compuesta para ninguna producción teatral, contiene en sí misma el *Gestus* teatral perseguido por ambos artistas. *Gestus* de carácter y situación, aunque en este caso las palabras y las actitudes son difuminadas y absorbidas por la propia música. Parece como si con ella Weill, ya plenamente instalado en los Estados Unidos, quisiera echar un último vistazo, inundado de melancolía, a la tradición liederística alemana en la que se había formado.

ELIZABETH ATHERTON

Su versatilidad como intérprete y como actriz le ha llevado a cantar papeles que abarcan desde Monteverdi hasta Britten, y a interpretar el papel principal de la ópera *The Corridor* de Birtwistle.

Ganadora de diversos galardones como el Maggie Teyte, debutó como Elena en *El sueño de una noche de verano* con la English Touring Opera. Colaboró con la Ópera Nacional de Gales y ha actuado con regularidad con Opera North. Ha trabajado con directores como Charles Mackerras, Antonio Pappano, Neville Martinson y Pierre Boulez, entre otros, y con orquestas como la Sinfónica de la BBC, la Orquesta Sinfónica de Londres, la Orquesta Sinfónica de Gales, la Orquesta de París y la Filarmonía de Hong Kong. Ha ofrecido recitales con Malcolm Martineau en el Festival de Aldeburgh y con Iain Burnside en el Wigmore Hall y en el Festival Leeds Lieder+. Sus actuaciones son radiadas y televisadas con regularidad, y su discografía incluye *Le Martyre de Saint Sébastien* con BBCNOW, el oratorio *Saul* de Händel con The Sixteen y *On this Island* de Britten con Malcom Martineau.

ROGER VIGNOLES

Está reconocido actualmente como uno de los pianistas acompañantes más destacados de la escena internacional. Después de graduarse en música por la Universidad de Cambridge (Magdalene College), se unió a la Royal Opera House como pianista repetidor y completó su formación con Paul Hamburger.

Ha acompañado a Kiri Te Kanawa, Elisabeth Södersström, Sir Thomas Allen, Christine Brewer, Brigitte Fassbaender, Felicity Lott, Elina Garanča, Florian Boesch y Mark Padmore, entre otros muchos, en salas como el Concertgebouw de Ámsterdam, el Carnegie Hall de Nueva York y el Wigmore Hall de Londres. Su discografía más reciente incluye *Loewe Songs and Ballads* con Florian Boesch y las canciones completas de Strauss para Hyperion. Su grabación de *Winter Words, Holy Sonnets of John Donne* y *Before Life and After* de Britten con Mark Padmore en Harmonia Mundi recibió un Diapason d'Or y el Premio Caecilia en 2009.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 1 de junio de 2016. 19:30 horas

Hanns Eisler: The Hollywood Songbook

I

Hanns Eisler (1898-1962)

BERTOLT BRECHT: EL VUELO

Der Sohn

56

Wenn sie nachts lag und dachte

Mein junger Sohn fragt mich

An den kleinen Radioapparat

In den Weiden

Frühling

Speisekammer 1942

Auf der Flucht

Über den Selbstmord

Die Flucht

Gedenktafel für 4000 Soldaten, die im Krieg gegen Norwegen

Epitaph auf einen in der Flandernschlacht Gefallenen

Spruch

Ostersonntag

Der Kirschdieb

Hotelzimmer 1942

Die Maske des Bösen

Winterspruch

Panzerschlag

II

OTROS POEMAS

Anakreontische Fragmente

Geselligkeit betreffend

Dir auch wurde Sehnsucht...

Die Unwürde des Alterns

Später Triumph

In der Frühe

57

Der Mensch

Zwei Lieder nach Worten von Pascal

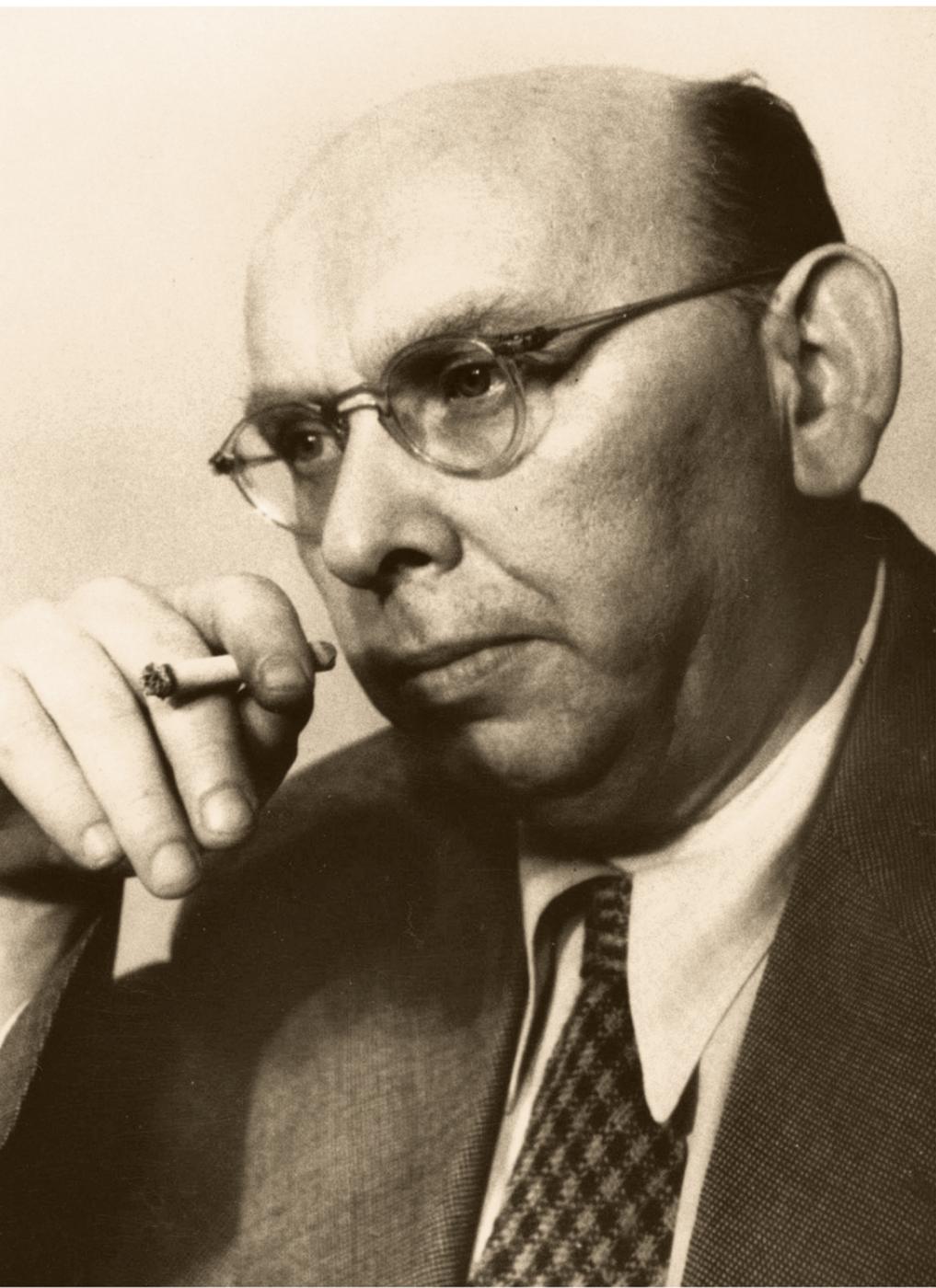
Despite these miseries

The only thing which consoles us

Erinnerung an Eichendorff und Schumann

Der Schatzgräber

[continúa]



Hanns Eisler en 1950

Hölderlin-Fragmente

An die Hoffnung

Andenken

Elegie 1943

Die Heimat

An eine Stadt

Erinnerung

BERTOLT BRECHT: HOLLYWOOD

Hollywood-Elegie Nr. 7

Nightmare

L'Automne Californian

59

Fünf Elegien

Unter den grünen Pfefferbäumen

Die Stadt ist nach den Engeln genannt

Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen

Diese Stadt hat mich belehrt

In den Hügeln wird Gold gefunden

Die letzte Elegie

Vom Sprengen des Gartens

Die Landschaft des Exils

Die Heimkehr

Günter Haumer, *barítono*

Julius Drake, *piano*

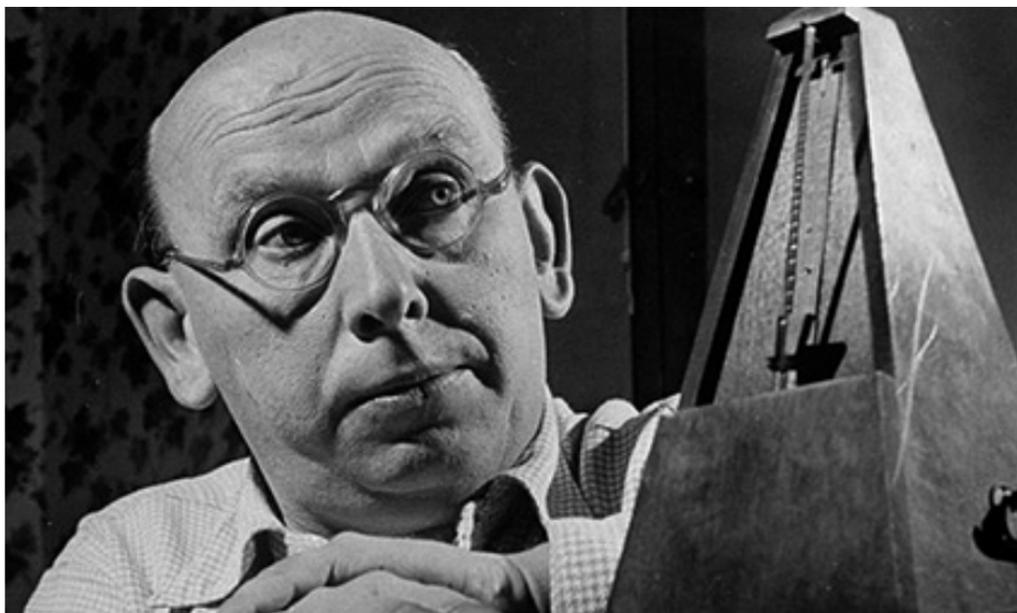
De entre los grandes compositores del pasado siglo, el alemán **Hanns Eisler** (1898-1962) sigue siendo a día de hoy uno de los menos conocidos por el gran público, hasta el punto de que sus obras (muchas de ellas de una importancia y calidad superlativas) apenas se dejan ver y oír en los programas de conciertos, Alemania incluida. Sin embargo, tanto su obra como su figura histórica ocupan una posición fundamental en el devenir artístico y social del siglo veinte, y son ya muchos los que abogan por una “rehabilitación” de quien todavía puede ser considerado como la mayor víctima, desde el punto de vista artístico, de la llamada Guerra Fría.

Tercer discípulo en preeminencia e importancia –tras Alban Berg y Anton Webern– de Arnold Schönberg, Eisler fue vi-
rando en sus intereses artísticos a medida que su compromiso político, netamente vinculado con la izquierda y el movimiento obrero, fue intensificándose. Con una gran versatilidad creativa, Eisler cultivó gran cantidad de géneros, desde la escritura de baladas y coros de estilo agitprop hasta las *lehrstücke* (“piezas didácticas”) escritas en colaboración con su amigo y colega Bertolt Brecht, sin olvidar sus bandas sonoras para numerosas películas documentales y de ficción. Tras la llegada de los nazis al poder y su inmediato exilio, Eisler regresó en buena medida a las formas musicales más tradicionales, como la sinfonía o el Lied. Fue durante este largo y penoso periplo europeo (1933-1938) y, sobre todo, en los Estados Unidos (1938-1947), cuando Eisler compuso algunas de sus obras más significativas, como la *Deutsche Sinfonie*, la obra de cámara *Fourteen ways of describing the rain* o el *Hollywood Liederbuch*. Como tantos otros músicos europeos exiliados en América, Eisler trabajó en numerosas bandas sonoras de películas de Hollywood (la más famosa sigue siendo la partitura para *Hangmen also die* –*Los verdugos también mueren*– del también exiliado Fritz Lang, con guión de Brecht) si bien esta trayectoria quedó truncada por su expulsión en 1947, víctima de la caza de brujas que organizó la extrema derecha norteamericana en los primeros años de la posguerra. Tampoco le fue bien en su posterior establecimiento en la República Democrática Alemana, donde fue con frecuencia acusado de

elitismo musical y seriamente limitado en sus aspiraciones artísticas.

El desconocimiento en el que sigue sumida gran parte de la obra de Eisler resulta especialmente significativo en lo que concierne al género que cultivó con mayor dedicación: el *Lied*. Eisler escribió a lo largo de su vida centenares de canciones, muchas de ellas más que notables, aunque sin duda su mayor contribución al género fue el conocido como *The Hollywood Songbook*, una de las cimas del repertorio lírico del siglo veinte, a la que el barítono Matthias Goerne ha calificado como el *Winterreise* de nuestra época.

En 1938, tras casi cinco años de exilio en varios países europeos, Eisler se trasladó a los Estados Unidos de América, siguiendo el ejemplo de tantos artistas (muchos de ellos, como él, judíos) que buscaban refugio del creciente horror europeo en la próspera tierra prometida. En 1942 se instaló en Hollywood, donde retomó contacto y colaboración con Bertolt Brecht (que por entonces atravesaba grandes dificultades económicas en lo que llamó el “centro internacional del comercio de narcóticos”), y donde volvió a encontrar de



nuevo a su maestro Schönberg, de quien se había distanciado en los años veinte por radicales discrepancias estéticas y políticas. Fue en California donde comenzó a trabajar en el ciclo de canciones que acabarían conformando el vasto y un tanto informe *Hollywood Songbook*.

Más que un ciclo propiamente dicho, el *Hollywood Songbook* es una colección de canciones y ciclos de canciones que Eisler fue escribiendo durante su estancia californiana con una cadencia casi terapéutica. Componía una cada día, al tiempo que trabajaba en bandas sonoras o en otras obras de envergadura. Como más de cien años antes habían hecho autores como Beethoven, Schubert, o Schumann, Eisler encontró en la breve, concentrada y poética forma del *lied* el remedio más adecuado para aliviar la ansiedad y el sentimiento de desarraigo que le producía la espantosa situación por la que atravesaba Europa, así como su propia condición de exiliado.

62

Aunque el compositor no llegó a realizar ninguna compilación de estas canciones, treinta y ocho están encabezadas con las palabras *Hollywooder Liederbuchlein*, y otras nueve fueron añadidas a partir de evidencias contextuales, como la fecha y el tipo de papel usado. La más reciente edición publicada en 2008 por Breitkopf & Härtel incluye esas cuarenta y siete canciones.

Eisler las interpretaba en reuniones con amigos entre los que estaban Brecht, Clifford Odets, Charles Chaplin o Thomas Mann, y las reacciones fueron entusiastas. A Theodor W. Adorno (quien escribió junto a Eisler el ensayo *Composing for the films*) le gustaron tanto que pidió al compositor prologarlas cuando fueran publicadas, lo cual no sucedería hasta 1948, en una modesta selección de dieciséis canciones que aparecieron bajo el engañoso título de *Die Hollywood Elegien* (*Elegías de Hollywood*).

A lo largo de la colección, Eisler alcanza una síntesis perfecta de su pasado como compositor en un variado abanico de estilos. Su experiencia como miembro de la élite vienesa de

Schönberg se funde con el estilo directo y accesible que utilizó en sus trabajos de militancia socialista y con la sensibilidad dramática que desplegó tanto en sus trabajos con Brecht como en su música para películas. Todos esos elementos contribuyen a la muy peculiar fusión estilística que constituye la



Hanns Eisler y Bertolt Brecht en marzo de 1950

característica más esencial del *Hollywood Songbook*, obra que mezcla estilos cultos y populares para crear una nueva unidad en lo que resulta ser un imponente *collage* que hermana a Schubert con el jazz. No obstante, estas canciones breves y extremadamente concentradas suenan en su conjunto perfectamente homogéneas. La música está dominada por principios estructurales del dodecafonismo, pero la originalidad de las canciones radica más bien en la fusión de tipos de canción muy diferentes en un conjunto coherente.

La tesitura vocal de las canciones se sitúa cómodamente en el registro de mezzosoprano, tenor dramático o barítono, con un rango de casi dos octavas. A la pregunta de quién podía

cantar bien sus canciones, Eisler respondió: “cualquiera que sepa cómo evitar el sentimentalismo, la grandilocuencia, el pathos y cualquier tipo de estupidez, que sepa recitar bien el texto y al mismo tiempo cantarlo, podrá cantar bien mis canciones”.

Eisler se inspira para sus canciones en un variopinto grupo de poetas que incluye a Brecht (veintiocho poemas), Anacreonte (cinco), Hölderlin (seis), dos textos del filósofo y matemático francés Blaise Pascal, poemas sueltos de Goethe, Eichendorff, Rimbaud y Berthold Viertel, textos del Antiguo Testamento y un poema del propio Eisler. La mayoría son en alemán, aunque cuatro están en inglés y una en francés.



Eisler en el Comité de Actividades Antiamericanas

Las canciones del *Hollywood Songbook* están caracterizadas por un peculiar sentido de distanciamiento. Esa sensación de aislamiento y desarraigo –del presente, del entorno, de uno mismo– la encontramos sobre todo en las canciones sobre textos de Brecht, que ocupan la mayor parte de la colección. Los textos de las primeras dieciséis canciones proce-

den de una compilación de poemas de Brecht realizada por Margarete Steffin (1908-1941), durante el exilio de Brecht en Finlandia. Steffin fue una amiga íntima de Brecht y Eisler que murió de tuberculosis en Moscú mientras huía rumbo a América junto al clan finlandés de Brecht. Entre los textos reunidos por Steffin hay algunos muy singulares, como “An den kleinen Radioapparat” (“Al pequeño aparato de radio”) que tiene su origen en una entrada del diario de Brecht:

Las noticias son tan malas que estoy considerando apagar la radio por las mañanas. La pequeña cajita descansa junto a mi cama; lo último que hago por la noche es apagarla. Lo primero que hago por la mañana, encenderla.

La música de Eisler es delicadamente melancólica, ocultando el oscuro trasfondo de la historia, y armónica y vocalmente es reminiscente de una canción francesa de Gounod o Massenet. “Über den Selbstmord” (“Sobre el suicidio”) trata sobre el peligro que encierra el duro invierno para la gente que tiene que enfrentarse con la miseria y ve en el suicidio la única opción. La canción contiene interesantes referencias a Schubert. En el texto, cuando se llega a la frase “Und die ganze Winterzeit” hay una referencia directa a *Winterreise* (“Fremd bin ich eingezogen”) mientras que el tiempo lento y las dinámicas extremas apuntan al Lied “Der Doppelgänger”.

Muchas canciones del ciclo llevan el título de elegía, lo cual ha creado cierta confusión entre los analistas. La cosa se complicaría con la publicación en 1948 de una colección de canciones a las que se dio el título de *Elegías de Hollywood*. Muchas de ellas pertenecían al *Hollywood Songbook*, aunque no guardaban relación con las originales *Fünf Elegien* (*Cinco elegías*) de 1942. De los cuatro poemas que Brecht reunió bajo el título de *Hollywood Elegien*, Eisler compuso solo *Unter den grünen Pfefferbäumen* como primera de las *Fünf Elegien*, como más tarde se titularían. Los otros poemas pertenecen al archivo de Brecht, pero sin referencia original al título *Hollywood Elegien*.

La tercera de las *Cinco elegías* dice mucho acerca de la situación por la que atravesaban los exiliados. Escrito por Brecht mientras trabajaba en el guión de *Hangmen also die* (con música de Eisler), el poema describe la propia lucha de Brecht para encontrar trabajo en un Hollywood donde su poderosa personalidad artística apenas encajaba:

Cada mañana, para ganarme el pan / Acudo al mercado /
Donde las mentiras se compran y venden. / Lleno de esperanza /
Ocupo mi puesto entre los demás vendedores.

Por su parte, Eisler tenía más trabajo del que podía asumir, aunque detestaba la mayor parte de los encargos por sus exigencias comerciales. Aun así, los ingresos de Eisler en esa época eran lo suficientemente cuantiosos como para poder ayudar económicamente a Brecht y a Schönberg.

66

La “Hollywood Elegie n° 7” recibió un título inapropiado, debido a la mencionada publicación de dieciséis canciones en 1948 bajo el título *The Hollywood Elegies*. El poema de la canción trata de un suceso real que le ocurrió al actor Peter Lorre en 1947, cuando fue arrestado en Nueva York por posesión de drogas. El poema de Brecht, “Der Sumpf” (“El pantano”) describe el hundimiento de su amigo en el mundo de la droga y el impacto de la guerra y el exilio en su estado mental.

Los *Anakreontischer Fragmente* (*Fragmentos de Anacreonte*) son un conjunto de cinco canciones que forman otro de los ciclos autónomos dentro de la colección. Eisler dijo, “Anacreonte es un poeta que describió los placeres de la vida diaria. De las maravillosas adaptaciones de Mörike seleccioné precisamente los poemas que no tenían nada que ver con eso. Las adapté parcialmente yo mismo. A Brecht le gustaron mucho”. Compuestos en abril de 1943, los cinco *Fragmentos de Anacreonte* tratan de la guerra, la política, la indignidad de la vejez y la desesperación del exilio.

El propio Eisler escribió el texto de “Nightmare” (“Pesadilla”). Compuesta en 1947, la canción supone la reacción de Eisler

frente a sus comparencias ante la House Un-American Activities Committee (el tristemente célebre Comité de Actividades Antiamericanas). Contiene chirriantes pasajes que describen la cáustica atmósfera de los interrogatorios, adoptando el estilo de un diálogo en varias secciones.

Los *Hölderlin Fragmente* representan el tercer ciclo cerrado dentro de la colección. Friedrich Hölderlin (1770-1843) fue el poeta más frecuentado por Eisler, con el que sentía una gran afinidad personal y estética. Compartía con él el sufrimiento por el desarraigo, el exilio de su tierra natal y una repulsión y rebeldía contra los tiempos en los que le había tocado vivir. Eisler era un extranjero en Alemania y, en Hollywood, un fugitivo. Eisler compuso sus canciones sobre Hölderlin en Pacific Palisades, cerca de Los Ángeles, adoptando un tono de crítica tanto de la Alemania de Hitler como del Hollywood de los cuarenta. Eisler llamó “fragmentos” a esas canciones sobre Hölderlin y, en efecto, son elaboraciones fragmentadas de los textos, una técnica que Eisler emplea a todo lo largo de la colección, y de sus canciones en general. En su música, Eisler mantiene siempre una cierta distancia, evitando a toda costa el pathos y todo aquello que suene como un himno.

Lo notable en Eisler, y en concreto en la colección completa del *Hollywood Songbook*, es su trabajo por reconciliar polos aparentemente opuestos, bien sea el contraste entre música de arte y música ligera, versos tradicionales y modernos, una actitud revolucionaria frente a otra despreocupada, o incluso lo grosero frente a la elegancia. Según frase acuñada por George Knepler, se trataba de ubicar “lo familiar en un ámbito extraño”.

GÜNTER HAUMER

Este barítono austriaco inició su formación musical de piano y de clarinete y, más tarde, de canto en la Universidad de música y Artes Escénicas de Viena, completándolos en el Royal College of Music de Londres. Sus estudios de técnica vocal con los profesores Helena Lazarska, Graziella Sciutti y Wicus Slabbert, así como clases magistrales con Walter Berry, Roger Vignoles, Graham Johnson, Michael Chance, Wolfgang Holzmair y David Lutz completaron su formación. En la escena operística ha interpretado papeles en *Las bodas de Figaro*, *La viuda alegre*, *Sueño de una noche de verano*, *La hora española* y *Dido y Aeneas*, entre otros, con los cuales se ha destacado en escenarios europeos y sudamericanos. Günter Haumer está igualmente muy implicado con el repertorio contemporáneo. Algunos de sus últimos personajes pertenecen a las óperas *Pasión y resurrección* de Jonathan Harvey, *Mea culpa* de Christoph Schlingensiefel y *Gramma* de Sanchez-Verdú. Haumer es

particularmente aclamado en el género de concierto.

Ha trabajado bajo la batuta de Schreier, Luisi, Willcocks, Lesne, Järvi, Cambreling, Conde y Ortner en salas como el Musikverein de Viena, Cité de la musique París, Festival de Salzburgo, Filarmonía de Varsovia, Abadía de Royaumont, Stefaniensaal Graz, Festspielhaus St. Pölten, Festival Brahms en Müzzschlag, 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 de CD y DVD, así como continuas transmisiones radiofónicas y televisivas. Günter Haumer enseña canto en la Universidad de Música y artes escénicas de Viena. A partir de septiembre 2012 formará parte del ensamble 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, el festival de Salzburgo, el Concertgebouw de Ámsterdam, la Philharmonie de Colonia, el Châtelet y el Museo del Louvre en París, la Scala de Milán, 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 Lieberson, 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, grabaciones con Sarah Conolly y Katarina Karneus, recitales de música de cámara instrumental en los festivales de Delf, West Cork y Óxford, recitales en el histórico Middle Temple Hall de Londres y, para celebrar sus treinta años actuando en el Wigmore Hall, un ciclo titulado *Julius Drake: perspectives*.

APÉNDICE

BERTOLT BRECHT:

DE LA TEORÍA MUSICAL (AUS DER MUSIKLEHRE)

(Fragmento)

Los músicos burgueses expresaban en su música sus sentimientos y producían en sus oyentes estados de ánimo en los que no importaba tanto la índole como la intensidad. El intelectual llama a esa música asocial. [...]

Cuando la música es gestual, los que hacen música actúan. No es necesario que esa actuación se oriente a fines útiles. La acción misma, si está predeterminada y se produce no tanto natural como artísticamente, tiene de por sí una utilidad.

Hacer música para hacer justicia a lo irrazonable significa reconocer que es razonable hacer lo irrazonable.

70

La música [como] *sentir sonoro* (para lo que es indiferente si se canta o “el animal utiliza instrumentos”), da al sentido de lo particular, si quiere convertirse en general, una forma general y por tanto significa la organización de seres humanos sobre la base de la organización de sonidos.

En la música, para que siga siendo música, debe conservarse plenamente lo irracional y la disciplina.

La música no es solo efecto de los músicos, sino que tiene también un efecto sobre ellos. Y ellos no son solo músicos sino también conciudadanos... los que comen, los que ganan dinero, políticos, padres de familia, miembros de asociaciones, patronos, etc. Aunque encuentren su música buscando y tanteando o de otra forma y, en el caso de que busquen y tanteen, la encuentren como partes o como estructuras enteras... siempre escogen como personas enteras (con distintas funciones) entre lo que encuentran, produciendo como siempre. Y escogen según el efecto que la música tiene sobre ellos mismos. Considerar su música como expresión puede bastar para los historiadores, pero no resulta práctico para los críti-

cos que quieren influir en la música, para los funcionarios de los oyentes o de los reproductores. Estos tienen que considerar más bien el hacer música como actividad y a los músicos como personas enteras con las múltiples obligaciones de esas personas enteras. Hacen bien en calificar y tratar la música como un modo de funcionar de las personas. Tienen que describir los efectos verdaderos de una música y concretamente los que dentro de una sociedad tienen resultados comprobables. Porque también la crítica debe considerarse como un modo de funcionar del ser humano y hay que realizarla y valorarla por sus resultados.

Esa idea del “arte” como fenómeno suprasocial lleva a la siguiente estética:

Hay una armonía preestablecida independiente y suprasocial: una idealidad musical que se alcanza o no por las distintas obras de arte concretas. El grado en que la obra de arte alcanza esa armonía se puede determinar. Y los métodos para determinar ese grado de valor son en parte técnicos y en parte puramente emocionales, pero son métodos generales, es decir que cualquiera, de la clase social que sea, puede utilizarlos.

Ahora bien la confusión, últimamente cada vez más manifiesta, que produce la utilización de esos métodos estéticos... el método aplicado de la misma forma a la misma obra da distintos resultados en su evaluación, solo puede decidir el gusto individual, que sin embargo no está en condiciones de justificar su decisión con respecto a una forma, técnica o ideología, etc. Esa confusión de dimensiones máximas e incluso crecientes muestra que los métodos a que me refiero ya no pueden aplicarse, por lo menos en la actualidad.

Por consiguiente, la pregunta es: ¿se pueden salvar los métodos idealistas o hay que elaborar nuevos métodos, y cuáles son estos?

El autor de la introducción al programa, **MIGUEL SÁENZ**, es traductor, jurista y militar, doctor en Derecho y licenciado en Filología Alemana por la Universidad Complutense de Madrid, es doctor honoris causa en Traducción e Interpretación por la Universidad de Salamanca. Ha sido traductor literario y de organismos internacionales como Naciones Unidas. Experto en derecho aeronáutico y del espacio, es general auditor del Cuerpo Jurídico Militar, procedente del Ejército del Aire, y ha sido fiscal de la Sala Quinta del Tribunal Supremo (1989-1992). Es miembro de la Real Academia Española y de la academia alemana de la lengua, la Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung.

Además de estar en posesión de varias distinciones militares, ha sido condecorado por su labor como traductor con premios como el Fray Luis de León de Lenguas Germánicas (1981) por la traducción de *El rodaballo* de Günter Grass, el Nacional de Literatura Infantil (1983) por *La historia interminable* de Michael Ende, el Nacional a la Obra de un Traductor (1991), el Nacional de Traducción de Austria (1996), el Aristeion de la Unión Europea (1998) por *Es cuento largo* de Günter Grass o el Esletra (2008). Asimismo, en 1997 recibió la Medalla Goethe de la República Federal de Alemania por contribuir a la difusión de la cultura alemana en los países de habla hispana.

Es autor de ensayos destacados como *Homenaje a F. K.* (1975), *Jazz de hoy, de ahora* (1971), *Thomas Bernhard. Una biografía* (1996) o *Servidumbre y grandeza de la traducción* (2013). Entre sus autores favoritos están Thomas Bernhard, Günter Grass, Bertolt Brecht, Michael Ende y Franz Kafka, a todos los cuales ha traducido al español.

De Bertolt Brecht ha traducido el *Teatro completo* (2006), por el que ha sido galardonado con el Premio María Martínez Sierra de Traducción Teatral en 2007.

El autor de las notas al programa, **JUAN LUCAS**, nace en Valencia en 1962. Cursa estudios de periodismo, cine y fotografía en la Universidad Complutense de Madrid; y de solfeo, violín y clarinete en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Entre 1986 y 1989 trabaja en diversas películas para cine y televisión a las órdenes de directores como Iván Zulueta, Montxo Armendáriz o Adolfo Arrieta. En 1990 funda Diverdi, empresa dedicada a la producción y distribución de grabaciones de música clásica, que en pocos años se convierte en referencia dentro del panorama musical clásico español y europeo. En 1993 crea el Boletín de Diverdi.

Como productor, ha realizado grabaciones discográficas para sellos como Naïve, CPO, Glossa, Verso, Symphonia, Col Legno, además de crear Anemos, sello dedicado a la música contemporánea española. Trabaja en numerosos trabajos fotográficos y audiovisuales, por los que ha obtenido diversas distinciones, entre ellas el premio de fotografía Caminos de Hierro y el primer premio del Festival de Cine de Valladolid por el largometraje documental *El Paraíso de Hafner*.

Ha escrito numerosos ensayos y artículos relacionados con la música clásica para revistas especializadas y programas de mano de auditorios y teatros de ópera nacionales y europeos. En 2013 crea *El Arte de la Fuga*, revista musical online asociada a la distribuidora Sémele, así como el espacio musical La Quinta de Mahler. Es autor del libreto para *Le malentendu* primera ópera del compositor argentino Fabián Panisello, basada en un texto de Albert Camus, que ha sido estrenada en Buenos Aires en marzo de 2016 y se estrenará en el Teatro Real de Madrid en 2017.

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**

75

El universo musical de Thomas Mann

26 de noviembre, 3 y 10 de diciembre de 2014

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

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

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 CONCIERTOS

CONCIERTO DE CLAUSURA DE LA TEMPORADA 2015-2016

4 de junio Recital de **Celso Albelo**, tenor
y **Juan Francisco Parra**, piano

CONCIERTO DE INAUGURACIÓN DE LA TEMPORADA 2016-2017

28 de septiembre Conciertos para teclado y orquesta
de J. S. Bach y W. A. Mozart
por el **Ensemble Galdós** e
Iván Martín, dirección y piano

Temporada 2015-16



FUNDACIÓN JUAN MARCH

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

www.march.es – musica@march.es

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



Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE,
y en vídeo a través de www.march.es/directo

EL UNIVERSO MUSICAL DE BERTOLT BRECHT

Fundación Juan March