

A black and white portrait of Robert Schumann, a German composer, pianist, and music critic. He is shown from the chest up, wearing a dark suit jacket, a white shirt, and a dark cravat. He has dark, wavy hair and is looking slightly to the right of the camera with a serious expression.

Fundación Juan March

CICLO

ROBERT SCHUMANN

FEBRERO – MARZO 2006

Fundación Juan March

CICLO

ROBERT SCHUMANN

Febrero - Marzo 2006

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	3
Programa general	5
Introducción general por Carlos-José Costas	12
Notas al programa	
Primer concierto	17
Textos de las obras cantadas	20
Segundo concierto	36
Tercer concierto	39
Cuarto concierto	42
Quinto concierto	45
Sexto concierto	48
Participantes	51

Se cumplen 150 años de la muerte de uno de los compositores fundamentales del movimiento romántico. Con independencia de la efeméride, siempre es grato escuchar la música de Schumann. Hemos hecho jugosas calas en ella en numerosos ciclos de conciertos: “Canciones de 1840”, en diciembre de 2001; “Tríos con piano”, en febrero de 2001; “Cuartetos y quintetos con piano”, en septiembre-octubre de 2002, entre otros, y seguiremos programándolo, sin duda, por el nuevo placer de escucharle.

Hombre de letras y de música, es quizá en el lied donde alcanza más y mejores logros. En el primer concierto ofrecemos una selección de su extensa producción, cerca de 250 canciones, con ejemplos sueltos, fragmentos de ciclos y colecciones completas.

Repasaremos su obra camerística, dos de sus tres cuartetos de cuerda, dos tríos con piano, un cuarteto para piano y cuerdas y piezas para violín, viola, violonchelo y piano. El piano solo no podía faltar y no falta en este ciclo dedicado a un compositor y pianista que lleva al instrumento las tensiones y contradicciones del espíritu romántico como nadie. También escucharemos obras de Clara Wieck y Johannes Brahms, íntimamente ligadas a las de Robert Schumann.

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.

PROGRAMA GENERAL

 PRIMER CONCIERTO

Robert Schumann (1810-1856)

I

De **Myrten, Liederkreis, Op. 25** (*Mirtos, Colección de canciones*)

- Du bist wie eine Blume (*Eres como una flor*)
- Der Nussbaum (*El nogal*)
- Die Lotosblume (*La flor de loto*)

Die Löwenbraut, Op. 31 nº 1 (Chamisso)

Frauenliebe und leben, Op. 42 (*Amor y vida de mujer*)

- 1 Seit ich ihn gesehen (*Desde que le vi*)
- 2 Er, der Herrlichste von allen (*Él, el más maravilloso de todos*)
- 3 Ich kann's nicht fassen, nicht glauben (*No puedo comprender, ni creer*)
- 4 Du Ring an meinen Finger (*Oh, anillo de mi dedo*)
- 5 Helft mir, ihr Schwestern (*Ayudadme, hermanas*)
- 6 Süßer Freund (*Dulce amigo, me miras*)
- 7 An meinem Herzen, an meiner Brust (*En mi corazón, en mi pecho*)
- 8 Nun hast du mir den ersten Schmerz getan (*Tú eres la causa del primer dolor*)

II

Liederkreis, Op. 39 (*Colección de canciones*)

- 1 In der Fremde (*En país extraño*)
- 2 Intermezzo (*Intermedio*)
- 3 Waldesgespräch (*Conversación en el bosque*)
- 4 Die Stille (*El silencio*)
- 5 Mondnacht (*Noche de luna*)
- 6 Schöne Fremde (*Hermosa lejanía*)
- 7 Auf einer Burg (*En un castillo*)
- 8 In der Fremde (*En país extraño*)
- 9 Wehmut (*Melancolía*)
- 10 Zwielflicht (*Entre dos luces*)
- 11 Im Walde (*En el bosque*)
- 12 Frühlingsnacht (*Noche primavera*)

Intérpretes: MARTA INFANTE, *mezzosoprano*
 JORGE ROBAINA, *piano*

Miércoles 15 de Febrero de 2006. 19,30 horas.

SEGUNDO CONCIERTO

Robert Schumann (1810-1856)

I

Cuarteto de cuerda nº 1, en La menor, Op. 41, nº 1

Introduzione-Andante espressivo-Allegro

Scherzo: Presto

Adagio

Presto

II

Cuarteto de cuerda nº 3, en La mayor, Op. 41, nº 3

Andante espressivo – Allegro molto moderato

Assai agitato

Adagio molto

Finale: Allegro molto vivace

Intérpretes: CUARTETO BRETÓN
(Anne Marie North, *violín*
Antonio Cárdenas, *violín II*
Iván Martín, *viola*
John Stokes, *violonchelo*)

Miércoles, 22 de Febrero de 2006. 19,30 horas.

TERCER CONCIERTO

Robert Schumann (1810-1856)

I

Trío nº 1 en Re menor, Op. 63 (1847)

Mit Energie und Leidenschaft (Con energía y pasión)

Lebhaft, doch nicht zu rasch (Animado pero no muy rápido), en Fa mayor

Langsam, mit inniger Empfindung (Lento, con sentimiento íntimo), en La menor

Mit Feuer (Con fuego), en Re mayor

II

Trío nº 2 en Fa mayor, Op. 80 (1847)

Sehr lebhaft (Muy animado)

Mit innigem Ausdruck (Con íntima expresión), en Re bemol mayor

In mässiger Bewegung (Moderado), en Si bemol menor

Nicht zu rasch (No demasiado aprisa)

Intérpretes: TRÍO BELLAS ARTES
(Rafael Khismatulin, *violín*
Paul Friedhoff, *violonchelo*
Natalia Maslennikova, *piano*)

Miércoles, 1 de Marzo de 2006. 19,30 horas.

 CUARTO CONCIERTO

Robert Schumann (1810-1856)

I

Davidsbündlertänze (Danzas de los cofrades de David), Op. 6

Lebhaft (Animado)

Innig (Íntima)

Etwas bahnbüchen (Un poco fanfarrón)

Ungeduldig (Impaciente)

Einfach (Sencillo)

Sehr rasch und in sich binein (Muy rápido y ensimismado)

Nicht schnell mit aeusserst starker Empfindung (Sin rapidez, muy expresivo)

Frisch (Fresco)

Lebhaft (Animado)

Balladenmässig, sehr rasch (Como una balada, muy rápido)

Einfach (Sencillo)

Mit Humor (Con humor)

Wild und lustig (Salvaje y alegre)

Zart und singend (Tierno y cantante)

Frisch (Fresco)

Mit gutem Humor (Con mucho humor)

Wie aus der Ferne (Como desde lejos)

Nicht schnell (No deprisa)

II

Arabesco, Op. 18

Sonata nº 2 en Sol menor, Op. 22

So rasch wie möglich (Lo más rápido posible)

Andantino: Getragen (Sostenido)

Scherzo: Sehr rasch und markiert (Muy rápido y marcado)

Rondó: Presto

Intérprete: DIEGO CAYUELAS, piano

 QUINTO CONCIERTO

I

Clara Wieck (1819-1896)

Romanza, Op. 3

Moderato

Johannes Brahms (1833-1897)

Variaciones sobre un Tema de Schumann, Op. 9

Thema – Ziemlich langsam (Bastante lento)

Var. 1

Var. 2 *Poco piú moto*

Var. 3 *Tempo di tema*

Var. 4 *Poco piú moto*

Var. 5 *Allegro capriccioso*

Var. 6 *Allegro*

Var. 7 *Andante*

Var. 8 *Andante (non troppo lento)*

Var. 9 *Schnell*

Var. 10 *Poco Adagio*

Var. 11 *Un poco piú animato*

Var. 12 *Allegretto, poco scherzando*

Var. 13 *Non troppo presto*

Var. 14 *Andante*

Var. 15 *Poco Adagio*

Var. 16

II

Robert Schumann (1810-1856)

Kreisleriana, Op. 16

Nº 1. *Äußerst bewegt*

Nº 2. *Sehr innig und nicht zu rasch*

Nº 3. *Sehr aufgeregt*

Nº 4. *Sehr langsam*

Nº 5. *Sehr lebhaft*

Nº 6. *Sehr langsam*

Nº 7. *Sehr rasch*

Nº 8. *Schnell und spielend*

Intérprete: UTA WEYAND, piano

Miércoles, 15 de Marzo de 2006. 19,30 horas.

 SEXTO CONCIERTO

Robert Schumann (1810-1856)

I

Sonata para violín y piano nº 1, Op. 105

Mit leidenschaftlichem Ausdruck (Con expresión apasionada)

Allegretto

Lebhaft (Animado)

Märchenbilder (Ilustraciones de cuentos) para viola y piano, Op. 113

Nicht schnell (No deprisa)

Lebhaft (Vivo)

Rasch (Rápido)

Langsam, mit melancholischem Ausdruck (Lento con expresión melancólica)

Fünf Stücke im Volkston (Cinco Piezas en estilo popular), para violonchelo y piano, Op. 102

Mit Humor (Con humor)

Langsam (Lentamente)

Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen (No deprisa, tocado con mucha sonoridad)

Nicht zu rasch (No demasiado deprisa)

Stark und markirt (Con fuerza y marcado)

II

Cuarteto para piano y cuerdas, en Mi bemol mayor, Op. 47

Sostenuto assai. Allegro ma non troppo

Scherzo: Molto vivace

Andante cantabile

Finale: Vivace

*Intérpretes: IRINI GAITANI, piano
y TRÍO MODUS*

(Mariana Todorova, violín

Jensen Horn-Sin Lam, viola

Suzana Stefanovic, violonchelo)

Miércoles, 22 de Marzo de 2006. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Situado en la primera mitad del siglo XIX, Robert Schumann representa un eslabón de continuidad en el momento histórico en el que se impone el movimiento romántico en la música alemana. Es consecuencia de un impulso que arranca con Beethoven y que alcanza más o menos hasta Brahms. Proseguirá luego con el llamado posromanticismo que se prolongará hasta bien entrado el siglo XX. Compositores de otros países se suman al movimiento, pero en la música alemana, también con otras aportaciones complementarias, ese trazado se centra en siete nombres. Tras el de Beethoven, con el que efectivamente se inicia el proceso, seguirán los de Schubert, al igual que Beethoven nacido en el siglo XVIII, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Bruckner y Brahms. El perfil y la dedicación a determinadas formas presentan características comunes en todos ellos, con algún rasgo diferenciador en casos concretos, como la proporción destacada en su atención al *lied*, en el caso de Schubert, o la casi exclusiva (aunque no total) dedicación a la ópera, en el caso de Wagner.

Pero sin llegar a los más de seiscientos *lieder* de Schubert ni a la cercana a la docena y media de óperas de Wagner, los siete coinciden en su interés en un grupo de formas que aportan un sentido de unidad a la música del siglo XIX. La sinfonía, la obertura y el concierto para uno o varios instrumentos solistas, se ven secundados en el manejo de la orquesta por las combinaciones para coro y orquesta, y las obras para coro, tanto sobre textos religiosos como profanos, ocasionalmente con planteamientos semioperísticos en el conjunto de este apartado formal. Por otro lado, en un grupo de excepcional importancia numérica encontramos en sus catálogos una notable producción camerística, que se compagina con la ya citada atención al *lied*. Todo ello se produce como consecuencia de la evolución social que amplió las posibilidades del mundo de los conciertos, que pasaron del reducido escenario de los salones palaciegos a extenderse por otros salones y escenarios que pudo sostener una burguesía cada vez con mayor preocupación por los movimientos culturales y, desde luego, con mayores y mejores posibilidades económicas para sostenerlos.

Se trata de un conjunto de formas musicales, que se verán multiplicadas por muy diversas variantes, pero que han constituido la base estructural de toda la música hasta el presente, lo que explica, sin duda, el elemento de continuidad que ha dominado y domina todo el proceso. Y a esa trayectoria se suma la aportación de Robert Schumann del que se dice siempre que ni dio muestras tempranas de una gran inclinación ni de unas condiciones excepcionales para la música. Por el contrario, se hace referencia a sus dudas primeras entre la poesía y la música. Tampoco tuvo a su lado en sus primeros años de estudiante un maestro de gran prestigio, aunque el organista Kuntzsch, su primer profesor de piano, fuera recordado con frecuencia por Schumann con agradecimiento. La figura de ese profesor pianista es evidente en su primera etapa creadora en la que las obras para teclado prueban una intensa dedicación, que se verá seguida por otra en la que las canciones vienen a introducir en la música su conocimiento del mundo de la poesía. Mientras tanto, se sumerge en el dominio de la orquesta, de las formas camerísticas y del canto coral hasta completar su formación técnica. En el piano contó, además, con la colaboración de Clara Wieck que más tarde pasaría a ser Clara Schumann. El compositor, que había nacido en Sajonia, en la ciudad de Zwickau, en 1810, murió joven, en 1856, pero el catálogo de sus obras rebasa los ciento sesenta títulos. Su viuda fue continuadora de la difusión de sus obras a través de sus conciertos como pianista. Juntos dejaron testimonio de su vida en un doble diario.

Schumann responde íntegramente al esquema de la música alemana de su tiempo. Cultiva la sinfonía, presente en su catálogo con cuatro ejemplos; la obertura, incluida la inspiración shakespeariana; dos conciertos, uno para piano y otro para violonchelo; obras corales e, incluso, una ópera, aunque no alcanzara el vuelo de la de Beethoven. Y junto a esta labor creadora que podría calificarse de básica en el hacer de los compositores de su grupo, los *lieder*, la música de cámara y la música para piano, que conforman con diversas representaciones la programación de los seis conciertos de este ciclo. En los extremos de esta referencia los dos medios de expresión preferidos del compositor, el *lied* y la música para piano. Se ha señalado la diferencia abrumadora a favor del *lied* en el caso de Schubert, pero Schumann le sigue en importancia numérica con un total aproximado de doscientos cincuenta

Sus respectivos tratamientos del *lied* presentan tres características: mientras Schubert se inicia en la forma desde el principio de su carrera creadora, Schumann se centra en el piano en sus primeros años y, salvo alguna excepción, no dedica su atención al *lied* hasta 1840, cuando ya ha establecido su relación con Clara. En cualquier caso, presta a la parte literaria de su trabajo un celo muy superior al que define la canción en Schubert, algo que se fundamenta, sobre todo, en la mayor y mejor formación literaria de Schumann por lo que es mucho más exigente a la hora de seleccionar poetas y textos. Y, en último término, en este resumen esquemático, perfecciona el acercamiento pianístico para lograr una mayor identificación entre música y texto. Todo ello forma parte de una progresión musical del romanticismo que le acerca a los caminos que conducen a Brahms.

Pero si se analizan estos diferentes acercamientos a textos y música, queda claro que forman parte de la afirmación de los elementos de romanticismo que se han venido gestando desde Beethoven, que han tomado un impulso esencial en el hacer de Schubert por lo que se refiere al *lied* y que siguen abriendo posibilidades a la visión conjunta de la canción que ya tenía en Alemania, tanto en lo popular como en lo culto, unas profundas raíces.

En cierta medida las diferencias entre los dos compositores definen dos etapas sucesivas del romanticismo. Lo que en Schubert tiene una conformación de especial espontaneidad, en la música y en los textos seleccionados, pasa con Schumann a una segunda fase de madurez expresiva o, mejor, afirma la que se apunta en el último Schubert en su propia evolución. Frente al florecimiento melódico inmediato del primero en el tiempo, Schumann aporta el reposo, la valoración rigurosa de la calidad del texto, sin el apoyo de lo popular, y de su contenido, más allá del hecho de que en muchos casos coincidan en los poetas escogidos.

En el otro extremo encontramos, de acuerdo con su significación en el conjunto, la música pianística de Schumann. Con más de veinte obras, forma el grupo previo a su matrimonio con Clara y, por tanto, los treinta primeros años de su vida. Al lado de algunos Estudios y de dos Sonatas, son los años de equilibrio entre la música y la literatura. Son, efectivamente, obras musicales

para piano, pero en gran medida “impresiones” de ambientes y personajes literarios, con lo que responden plenamente a la idea de reflejar en la música, episodios, sentimientos e incluso paisajes. Es una etapa, de la que hay ejemplos posteriores, tan esencial, en la valoración y presentación de la obra de Schumann, como resultan las más de doscientas canciones, que surgen sueltas o dentro de ciclos.

Ya se ha dicho que a la primera explosión pianística siguió la muy intensa concentrada en el *lied*, alrededor de 1840, y a partir de 1842 aparecen en su catálogo las piezas de música de cámara. Es otra de sus irregulares aventuras, en cuanto al tiempo que las dedica, en diversas formas. Tras la “entrada” en 1842, abandona el género en 1847 y lo irá retomando cada dos años aproximadamente con sucesivos acercamientos hasta 1853. Schumann se integra en estas formas con el bagaje de su admiración por Beethoven, muy en especial por lo que se refiere a los Cuartetos, pero en todo momento está presente el empuje de su personalidad creadora. No es un compositor más que conoce las reglas y la historia de cada una de esas formas, sino un innovador, sin llegar a posar de iconoclasta, pero con una imprescindible necesidad de introducir e imponer su personalidad.

Es cierto que los compositores románticos tienden más a ser centro de su mundo dentro del más amplio de su tiempo, pero en el caso de Schumann, esa necesidad está marcada por su insumisión incluso en el respeto a las normas más habituales de la forma. En algunas de sus obras, no está claro, al menos no definitivamente claro, cuándo se trata de una limitación técnica por su parte, de una rebeldía o del hecho, repetido y posible, de que sus desequilibrios nerviosos influyeran en uno u otro sentido. Todo ello, sea cual sea el fondo de la cuestión, radica además en su espíritu autocrítico. Es algo que forma parte de su desarrollo personal, que arranca de sus primeros tiempos cuando funda su “Revista de Música” dedicada en parte a la batalla en la que participan los auténticos artistas, miembros de la Asociación David, enfrentados a los “filisteos”, que siguen los caminos de la música trivial y tradicionalista. El estilo y la valoración de las obras de su tiempo es el objetivo de las críticas que incluye en su revista. Los personajes de sus historias literarias han quedado plasmados también en algunas de sus primeras piezas para piano. Es la imagen de la im-

portancia que tenían para Schumann los principios literarios y la libertad de los creadores frente a la rutina. Se ha dicho que no tuvo fuerza suficiente para triunfar en esa lucha, en esa batalla contra los “filisteos”, que no perdió más allá de lo personal porque nos dejó un brillante catálogo que él suma y ocupa su puesto en ese camino de los siete nombres que, como se dijo, llevan la música alemana desde Beethoven a Brahms.

Carlos-José Costas

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Robert Schumann (1810-1856)

De las cerca de 250 canciones compuestas por Schumann se ofrece en este primer concierto una selección de algunas de las más representativas de su tratamiento de la voz con acompañamiento pianístico con ejemplos sueltos, fragmentos de colecciones y también colecciones completas. Se ha dicho que fue la influencia de Clara Wieck y, sobre todo, la pasión que despertó en él, lo que le condiciona y conduce en 1840 por los senderos de la canción y el primer ciclo que brota de esa pasión es la Colección sobre textos de Heinrich Heine, su Op. 24, integrada por nueve poemas, que concluyen con uno que alude a “mirtos y rosas”, lo que fue un buen pretexto para proseguir con las colecciones de canciones, sirviéndose de los “mirtos” como parte del título genérico de la primera colección. En las siguientes se acerca a los grandes poetas alemanes de su tiempo y algunos de los de un pasado inmediato, entre los que no podían faltar poemas de otras culturas, como los de origen español de los que se habían publicado traducciones o, mejor, adaptaciones en alemán.

Con una selección de tres poemas de los cuatro libros de **Myrten, Liederkreis, Op. 25**, se inicia el concierto. El ciclo comprende un total de 26 canciones sobre textos de Goethe, Rückert, Byron, Moore, Heine, Burns y Mosen. Si el primer ciclo expresa la admiración de Schumann por Heine, al que vuelve en este segundo y en otros posteriores, la segunda colección presenta un recorrido por los que fueron sus poetas preferidos en sus primeros años de lecturas, a los que también vuelve en algunos casos, títulos escogidos, que reúne a la hora de ofrecer a Clara un testimonio de amor y admiración. Y como ejemplo del total, escucharemos **Du bist eine Blume** (*Eres como una flor*), sobre un texto de Heine, quinta canción del 4º Libro; **Der Nussbaum** (*El nogal*), un poema de Julius Mosen, segundo número del primer Libro, y **Die Lotosblume** (*La flor de loto*), primer texto del 2º Libro. Tres momentos de la contemplación, que inicia la admiración por la pureza, la que, como buen ro-

mántico, siente por la naturaleza, que como contraste con los árboles llamativos, remata la selección con una de la flores que más parece reflejar la ternura.

Algunos poetas aparecen y regresan al canto que les presta Schumann. A Heine que es protagonista en su primer ciclo, lo encontramos de nuevo, como se ha dicho, en los textos de **Myrten** y figura, una vez más, en otro ciclo esencial en el conjunto, **Dichterliebe**, y otro poeta, no con tanta dedicación pero sí entre los predilectos del compositor, es el del francés-alemán Adelbert van Chamisso, cuyo nombre completo en su primera nacionalidad era Louis Charles Adélaïde de Chamisso, nacido en Francia y muerto en Berlín en 1838, dos años antes de que Schumann concentrara sus esfuerzos creadores en la canción. La primera selección de sus poemas se conforma en los **Drei Gesänge, Op. 31**, para voz y piano. De ellos escucharemos el nº 1 **Die Löwenbraut** (*La desposada con el león*). *La cartomántica* y *Juana la Roja*, son los títulos que completan los tres cantos. Son obras significativas en el catálogo de las canciones de Schumann, pero no frecuentemente interpretadas. Todo lo contrario sucede con el ciclo que escucharemos a continuación, **Frauenliebe und Leben, Op. 42**, (*Amor y vida de mujer*), sin duda el más divulgado de la colaboración con Chamisso, especialmente brillante, integrado por ocho poemas que revelan que la intención de Schumann al seleccionarlos era la de destinarlos a Clara, al extremo de que la sola mención de algunos de sus títulos constituye ya una declaración amorosa.

El complemento poético de la música se sirve de las fórmulas más variadas. El piano aporta sugerencias de ritmo, de tensión, de “puntos suspensivos”, de pausas expectantes y en cierto sentido parece describir lo que él, como protagonista que dice y escucha, está pensando que debe decir y escuchar la destinataria de su obra. No en vano es una declaración de amor de doble trayectoria, porque es el propio Schumann también el destinatario del “amor de mujer” que describen los poemas. Pero **Myrten** también formaba parte de la relación entre Schumann y Clara en los días previos a su enlace. Le dedica a su prometida una edición de lujo de poemas y música: “A mi querida Clara, en la víspera de nuestro enlace, de su Roberto”. Una semana después comenzaba, con la entrega por parte de Roberto de un cuaderno en blanco, el diario conjunto que ha servido de testimonio para gran

parte de los avatares de sus vidas. Y esta preocupación biográfica, muy relacionada con la actitud romántica, da sentido y coherencia al desarrollo de su vida en común.

El resumen que supone este concierto del amplio repertorio de canciones de Schumann se va a cerrar con otro ciclo, el constituido por las doce agrupadas bajo el título **Liederkreiss, Op. 39** (*Colección de canciones*), sobre otros tantos poemas de Joseph von Eichendorff. Se trata de uno de los más reconocidos poetas románticos alemanes por su lirismo y originalidad. No sorprende que Schumann se sintiera atraído por la personalidad de un escritor, que fue Ministro de Educación, además autor dramático, investigador y estudioso de la poesía alemana y de su influencia en la misma del espíritu del romanticismo. Se trata de un poeta presente en los catálogos de varios compositores alemanes de su tiempo y en las siguientes generaciones. Por lo que se refiere a los textos no responden a un orden establecido por el autor, sino a una selección preparada por el compositor de acuerdo con un criterio personal. Seguimos en 1840, pero hay un mayor distanciamiento en la temática elegida por Schumann, que se acomoda plenamente a los gustos románticos con un panorama más amplio, más allá de lo personal para rodearse de los ambientes que incorporan el entorno geográfico, con la naturaleza y el paisaje como constantes en la preocupación y atención que el poeta presta a su entorno. Pasa de la euforia de la *Hermosa lejanía*, al detalle concreto de *En el bosque*, por citar dos ejemplos concretos, mientras, el piano de ocupa de las descripciones ambientales o de marcar con el ritmo la imagen de los acontecimientos. Con todo, no es posible obviar las referencias más o menos evidentes a los sucesos amorosos que describen su amor por Clara. Están más menos elididos en *El silencio*, en *Melancolía* y, muy especialmente, en *Conversación en el bosque*. La angustia, la tristeza y la visión esperanzadora de lo fantástico, forman los cimientos de una corriente en la que confluye la posición del compositor ante paisajes imaginados concretos y la que mueve los hilos del espíritu romántico. Esa combinación de sentimientos y naturaleza que tiene en Heine a uno de sus grandes nombres, asentado en la estela precisamente iniciada por Eichendorff.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Myrten, Liederkreis Op. 25

Mirtos, Colección de canciones, Op. 25

Du bist wie eine Blume (Heinrich Heine)

Du bist wie eine Blume,
so hold und schön und rein;
ich schau? dich an, und Wehmut
schleicht mir ins Herz hinein.

Mir ist als ob ich die Hände
aufs Haupt dir legen sollt',
betend, dass Gott dich erhalte
so rein und schön und hold.

Der Nussbaum (Julius Mosen)

Es grünet ein Nussbaum vor dem Haus,
duftig, luftig breitet er blätt' rig die Äste aus.
Viel liebliche Blüten stehen dran;
linde Winde kommen, sie herzlich zu umfah'n.

Es flüstern je zwei zu zwei gepaart,
neigend, beugend zierlich zum Kusse die Häuptchen zart.
Sie flüstern von einem Mägdlein, das dächte die Nächte
und Tage lang, wüsste ach! selber nicht was!

Sie flüstern, wer mag versteh'n so gar leise Weis?
Flüstern von Bräut' gam und nächstem Jahr.
Das Mägdlein horchet, es rauscht im Baum;
sehndend, wähnend sink es lächelnd in Schlaf und Traum.

Die Lotosblume (Heinrich Heine)

Die Lotosblume ängstigt
sich vor der Sonne Pracht,
und mit gesenktem Haupte
erwartet sie träumend die Nacht.

Der Mond, der ist ihr Buhle,
er weckt sie mit seinem Licht,
und ihm entschleiert sie freundlich
ihr frommes Blumengesicht.

Sie blüht und glüht und leuchtet,
und starret stumm in die Höh':
sie duftet und weinet und zittert
vor Liebe und Liebesweh.

Eres como una flor

*Eres como una flor,
tan dulce, hermosa y pura;
te miro y la melancolía
invade mi corazón.*

*Podría poner mis manos
sobre tu cabeza
y rogar a Dios que te conserve
tan pura, hermosa y dulce.*

El nogal

*Verdea un nogal ante la casa,
airoso y perfumado extiende sus ramas cuajadas.
Está cubierto por muy lindas flores;
y suaves céfiros las rodean amorosamente.*

*Susurran emparejadas de dos en dos,
incliándose y doblándose delicadamente sus tiernas cabecitas para besar.
Susurran de una doncella que
piensa de día y de noche sin saber, ay, en qué.*

*Susurran ¿quién podrá comprender tan delicada melodía?
murmuran algo sobre el novio y el año que viene.
La doncella escucha, se oye crujir el árbol;
se sumerge en sus sueños llena de anhelo y de ilusiones.*

La flor de loto

*La flor de loto teme
el esplendor del sol,
y con la cabeza inclinada
espera soñando la noche.*

*La luna es su amante,
la despierta con su luz
y a ella descubre dulcemente
su suave rostro de flor.*

*Florece y brilla y resplandece,
y mira embelesada y silenciosa hacia arriba;
exhala delicados aromas y llora y tiembla
de amor y penas de amor.*

Die Löwenbraut, Op. 31 (Chamisso)

Mit der Myrte geschmückt und dem Brautgeschmeid,
 Des Wärters Tochter, die rosige Maid,
 Tritt ein in den Zwinger des Löwen; er liegt
 Der Herrin zu Füßen, vor der er sich schmiegt.

Der gewaltige, wild und unbändig zuvor,
 Schaut fromm und verständig zur Herrin empor;
 Die Jungfrau, zart und wonnereich,
 Liebstreichelt ihn sanft und weinet zugleich:

“Wir waren in Tagen, die nicht mehr sind,
 gar treue Gespiele wie Kind und Kind,
 und hatten uns lieb und hatten uns gern;
 die Tage der Kindheit, sie liegen uns fern.

Du schütteltest machtvoll, eh' wir's geglaubt,
 Dein mähnenumwogtes königlich Haupt;
 Ich wuchs heran, du siehst es: ich bin,
 Ich bin das Kind nicht mehr mit kindischem Sinn.

O wär' ich das Kind noch und bliebe bei dir,
 Mein starkes, getreues, mein redliches Tier!
 Ich aber muss folgen, sie taten mir's an,
 Hinaus in die Fremde dem fremden Mann.

Es fiel ihm ein, dass schön ich sei,
 Ich wurde gefreit, es ist nun vorbei:
 Der Kranz im Haar, mein guter Gesell,
 Und vor Tränen nicht die Blikke mehr hell.

Verstehst du mich ganz? Schaust grimmig dazu,
 Ich bin ja gefasst, sei ruhig auch du;
 Dort seh' ich ihn kommen, dem folgen ich muss,
 So geb' ich denn, Freund, dir den letzten Kuss!”

Und wie ihn die Lippe des Mädchens berührt,
 Da hat man den Zwinger erzittern gespürt,
 Und wie er am Zwinger des Jüngling erschaut,
 Erfasst Entsetzen die bangende Braut.

Er stellt an die Tür sich des Zwingers zur Wacht,
 Schwinget den Schweif, er brüllet mit Macht;
 Sie flehend, gebietend und drohend begehrt
 Hinaus; er im Zorn den Ausgang wehrt.

Und draussen erhebt sich verworren Geschrei.
 Der Jüngling ruft: bringt Waffen herbei,
 Ich schiess' ihn nieder, ich treff' ihn gut.
 Aufbrüllt der Gereizte schäumend vor Wut.

Die unselige gewagt's sich der Türe zu nah'n,
 Da fällt er verwandelt die Herrin an:
 Die schöne Gestalt, ein grässlicher Raub,
 Liegt blutig zerrissen entstellt in dem Staub.

Und wie er vergossen das teure Blut,
 Er legt sich zur Leiche mit finsterem Mut,
 Er liegt so versunken in Trauer und Schmerz,
 Bis tötlich die Kugel ihn trifft in das Herz.

La novia del león

Adornada con mirtos y galas nupciales,
La hija del guardián, una sonrosada muchacha,
Entra en la jaula del león;
Éste yace dócilmente a los pies de su dueña.

El poderoso animal, salvaje e indómito antes,
Mira devoto y prudente hacia su ama;
La doncella dulce y delicada,
Lo acaricia suavemente mientras llora:

“Nosotros fuimos, en los días pasados,
fieles compañeros de juegos,
nos queríamos y nos gustábamos;
pero los días de la niñez están lejos ya.

Tú agitaste con fuerza, antes de lo previsto,
Tu regia y ornada cabellera;
Yo crecí, ya lo ves: yo soy-
Ya no soy la niña con espíritu infantil.

¡Si yo fuese aquella niña y siguiera a tu lado,
mi fuerte y fiel, mi honesto animal!
Pero tuve que dejarte, ellos me obligaron,
Para seguir allá lejos a un hombre extraño.

Mi belleza le cautivó,
Me cortejó, todo pasó ya:
Una corona en el cabello, mi buen compañero,
Y las lágrimas pronto me nublaron la vista.

¿Tú me comprendes? Me miras con fiereza,
yo estoy serena, tranquilízate también tú;
allí veo venir al que debo seguir,
¡ así pues , amigo, te doy mi último beso!”

Y cuando los labios de la muchacha lo tocaron,
Se oyó temblar fuertemente la jaula,
Y cuando el león vio al joven delante de la jaula,
Un estremecimiento sacudió a la angustiada novia.

El león se puso en guardia delante de la jaula,
Agitando la cola y rugiendo con fuerza,
Ella implorante y amenazante desaba escapar,
Pero el airado animal te impidió la salida.

Afuera se levantó un confuso griterío.
El joven gritó: traed armas aquí,
Que yo le venceré, yo le abatiré.
El excitado animal echaba espuma de furor.

La infeliz se atrevió a acercarse a la puerta,
El león cayó entonces transfigurado sobre el ama:
La hermosa imagen, su terrible presa,
Yacía sangrienta y desgarrada en el polvo.

Y cuando se hubo derramado la amada sangre,
Se tendió junto al cadáver con siniestro valor,
Sumido en profunda tristeza y dolor,
Hasta que una bala mortal le alcanzó el corazón.

Frauenliebe und leben, Op. 42 (Adalbert von Chamisso)
Seit ich ihn gesehen

Seit ich ihn gesehen, glaub' ich blind zu sein;
 wo ich hin nur blicke, seh' ich ihn allein;
 wie im wachen Traume schwebt sein Bild mir vor,
 taucht aus tiefstem Dunkel heller nur empor.

Sonst ist lich-und farblos alles um mich her,
 nach der Schwestern Spiele nicht begehrt ich mehr,
 möchte lieber weinen still im Kämmerlein;
 seit ich ihn gesehen, glaub' ich blind zu sein.

Er, der Herrlichste von allen

Er, der Herrlichste von allen,
 wie so milde, wie so gut!
 Holde Lippen, klares Auge,
 heller Sinn und fester Mut.

So wie dort in blauer Tiefe,
 hell und herrlich jener Stern,
 also Er an meinem Himmel
 hell und herrlich, hehr und fern.

Wandle, wandle deine Bahnen;
 nur betrachten deinen Schein,
 nur in Demut ihn betrachten,
 selig nur und traurig sein!

Höre nicht mein stilles Beten,
 deinem Glücke nur geweiht;
 darfst mich niedre Magd nicht kennen,
 hoher Stern der Herrlichkeit!

Nur die Würdigste von allen
 darf beglücken deine Wahl
 und ich will die Hohe segnen
 viele tausendmal.

Will mich freuen dann und weinen,
 selig, selig bin ich dann,
 sollte mir das Herz auch brechen,
 brich, o Herz, was liegt daran?

Ich kann's nicht fassen, nicht glauben

Ich kann's nicht fassen, nicht glauben,
 es hat ein Traum mich berückt,
 wie hätt' er doch unter allen
 mich Arme erhöht und beglückt?

Mir war's, er habe gesprochen:
 "Ich bin auf ewig dein",
 mir war's, ich träume noch immer,
 es kann ja nimmer so sein.

O lass im Traume mich sterben,
 gewieget an seine Brust,
 den seligen Tod mich schlürfen
 in Tränen unendlicher Lust.

Amor y vida de mujer, Op. 42

Desde que le ví

*Desde que le he visto, creo estar ciega,
adonde quiera que miro, sólo a él veo;
como en sueños reales flota su imagen ante mí,
emerge clara de la más profunda oscuridad.*

*Si no es así, todo a mi alrededor carece de luz y de color,
ya no me apetece los juegos de mis hermanas,
prefiero llorar tranquila en mi alcoba;
desde que le he visto creo estar ciega.*

Él, el más maravilloso de todos

*Él, el más maravilloso de todos,
tan dulce, tan bueno.*

*Labios suaves, ojos claros,
mente brillante y ánimo firme.*

*Tal como en la profundidad azul
brilla clara y despierta cada estrella,
así en mi cielo
brilla su imagen magnífica y lejana.*

*Camino, camino tu sendero;
sólo contemplo tu brillo
con humildad,
sólo quiero ser feliz y triste.*

*No oigas mi muda plegaria,
consagrada a tu felicidad;
no debes conocerme a mí, muchacha humilde,
tú, lo más alto del Universo.*

*Sólo la más digna entre todas
debe favorecerse con tu elección
mientras yo bendiga a las alturas
muchos cientos de veces.*

*Me alegraré entonces y lloraré
bienaventurada, bienaventurada seré.
Quizás mi corazón se rompa,
rómpete, corazón, ¿qué importa?*

No puedo comprender, ni creer

*No puedo comprenderlo, no puedo creerlo,
algún sueño me ha encandilado.
¿Cómo ha podido él entre todas
escogerme a mí?*

*Es a mí a quien habló:
"Soy tuyo para siempre",
es a mí. Sigo soñando,
no puede ser de otra forma.*

*¡Oh! Dejarme morir en este sueño,
mecida en su pecho,
y sorber la muerte dichosa
en lágrimas de infinito placer.*

Du Ring an meinen Finger

Du Ring an meinen Finger,
mein goldenes Ringelein,
Ich drücke dich fromm an die Lippen,
an das Herze mein.

Ich hatt' ihn ausgeträumet,
der Kindheit friedlich schönen Traum,
ich fand allein mich, verloren
im öden unendlichen Raum.

Du Ring an meinem Finger,
da hast du mich erst belehrt,
hast meinem Blick erschlossen
des Lebens unendlichen, tiefen Wert.

Ich will ihm dienen, ihm leben,
ihm angehören ganz,
hin selber mich geben und finden
verklärt mich in seinem Glanz.

Helft mir, ihr Schwestern

Helft mir, ihr Schwestern, freundlich mich schmücken,
dient der Glücklichen heute, mir,
windet geschäftig mir um die Stirne
noch der blühenden Myrte Zier.

Als ich befriedigt, freudigen Herzens,
sonst dem Geliebten im Arme lag,
immer noch rief er, sehnsucht im Herzen,
ungeduldig den heutigen Tag.

Helft mir, ihr Schwestern, helft mir verscheuchen
eine törichte Bangigkeit;
dass ich mit klarem aug' ihn empfangen
ihn, die Quelle der Freudigkeit.

Bist, mein Geliebter, du mir erschienen,
gibst du mir, Sonne, deinen Schein?
Lass mich in Andacht, lass mich in Demut,
lass mich verneigen dem Herren mein.

Streuet ihm, Schwestern, streuet ihm Blumen,
bringet ihm knospende Rosen dar.
Aber euch, Schwestern, grüss' ich mit Wehmut,
freudig scheidend aus eurer Schar.

Süsser Freund

Süsser Freund, du blickest mich verwundert an,
kannst es nicht begreifen, wie ich weinen kann;
lass der feuchten Perlen ungewohnte Zier
freudig hell erzittern in dem Auge mir.

Wie so bang mein Bussen, wie so wonnevoll!
wüsst' ich nur mit Worten, wie ich's sagen soll;
komm und birg dein Antlitz hier an meiner Brust,
will ins Ohr dir flüstern alle meine Lust.

Weisst du nun die Tränen, die ich weinen kann,
sollst du nicht sie sehen, du geliebter Mann?
Bleib an meinem Herzen, fühle dessen Schlag,
dass ich fest und fesster nur dich drücken mag!

Hier an meinem Bette hat die Wiege Raum,
wo sie still verberge meinen holden Traum;
kommen wird der Morgen, wo der Traum erwacht,
und daraus dein Bildnis mir entgegenlacht.

Ob, anillo de mi dedo

*¡Ob anillo, que estás en mi dedo!
mi anillito de oro,
con devoción te llevo a mis labios,
a mi corazón.*

*Soñaba con él,
con el suave y apacible sueño de la infancia.
Ahora me encuentro sola
y mi alcoba es un espacio desierto.*

*¡Ob anillo, que estás en mi dedo!
me has iluminado al fin,
has abierto a mi mirada
el profundo e infinito valor de la vida.*

*Quiero servirle, amarle,
ser toda de él,
entregarme y encontrarme
iluminada por su resplandor.*

Ayudadme, hermanas

*Ayudadme vosotras, hermanas, adornadme amablemente,
servid hoy a la que es feliz, a mí.*

*Ceñid en mi frente
el adorno de mirtos floridos.*

*Cuando yo complacida, el corazón gozoso,
estaba en brazos del amado,
él imploraba con anhelo en el corazón,
con impaciencia el día de hoy.*

*Ayudadme vosotras, hermanas, ayudadme a abuyentar
una loca inquietud;
que con claros ojos le reciba
a él, fuente de la alegría.*

*Amado mío, te apareciste a mí
¿Me das, sol, tus rayos?
Déjame, con devoción, déjame, con humildad,
déjame reverenciar a mi señor.*

*Esparcid, hermanas, esparcid sobre él flores,
ofrecedle florecillas rosadas.
Y a vosotras, hermanas, os saludo con tristeza,
aunque alegre, me separo de vuestra compañía.*

Dulce amigo, me miras

*Dulce amigo, me miras asombrado,
no puedes comprender por qué estoy llorando;
deja que el inusitado adorno de las perlas húmedas
se entremezcle claro y alegre en mis ojos.*

*¡Qué tembloroso mi seno, qué loco de alegría!
¡Si pudiera expresar con palabras lo que quiero decir!,
quiero musitar en tu oído todo mi placer.
¿Conoces ahora las lágrimas que yo puedo derramar?*

*¿No debes verlas tú, hombre amado?
Quédate en mi corazón, siente sus latidos,
deja que te oprima más y más fuerte.*

*En mi lecho hay espacio para la cuna,
donde se oculta silencioso mi sueño de amor,
llegará la mañana, en que el sueño despierta,
y con ello tu imagen que se rie de mí.*

An meinem Herzen, an meiner Brust

An meinem Herzen, an meiner Brust,
du meine Wonne, du meine Lust!

Das Glück ist die Liebe, die Liebe ist das Glück,
ich hab's gesagt und nehm's nicht zurück.
Hab überschwenglich mich geschätzt,
bin übergücklich aber jetzt.

Nur die da säugt, nur die da liebt
das Kind, dem sie die Nahrung gibt;
nur eine Mutter weiss allein,
was lieben heisst und glücklich sein.

O wie bedaur' ich doch den Mann,
der Mutterglück nicht fühlen kann!
Du lieber, lieber Engel du,
du schauest mich an und lächelst dazu.

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan,
der aber traf,
du schläfst, du harter, umbarmherz' ger Mann,
den Todesschlaf.

Es blicket die Verlass'ne vor sich hin,
die Welt ist leer.

Geliebet hab' ich und gelebt,
ich bin nicht lebend mehr.

Ich zieh' mich in mein Inn'res still zurück,
der Schleier fällt;
da hab' ich dich und mein verlornes Glück,
du meine Welt!

Liederkreis, Op. 39 (Joseph von Eichendorff)**In der Fremde**

Aus der Heimat hinter den Blitzen rot
da kommen die Wolken her,
aber Vater und Mutter sind lange tot,
es kennt mich dort keiner mehr.

Wie bald, ach wie bald kommt die stille Zeit,
da ruhe ich auch, und über mir
rauscht die schöne Waldeinsamkeit,
und keiner kennt mich mehr hier.

Intermezzo

Dein Bildnis wunderselig
hab ich im Herzensgrund
das sieht so frisch und fröhlich
mich an zu jeder Stund.

Mein Herz still in sich singet
ein altes schönes Lied,
das in die Luft sich schwinget
und zu dir eilig zieht.

En mi corazón, en mi pecho

*En mi corazón, en mi pecho,
tú, mi delicia; tú, mi placer.*

*La felicidad es el amor, el amor es la felicidad,
lo he dicho y lo vuelvo a decir.*

*Me he valorado en exceso,
pero ahora soy inmensamente feliz.*

*Solo la que alimenta,
sólo aquella que ama a su niño
sólo una madre sabe
lo que es amar y ser feliz.*

*¡Oh, cómo compadezco al hombre
que no puede sentir la felicidad materna!*

*Tú, querido, ángel querido, tú,
tú me miras y me sonries.*

Tú eres la causa del primer dolor

*Tú eres la causa del primer dolor
que me ha alcanzado,
tú duermes, hombre inhumano y despiadado,
el sueño de la muerte.*

*Contempla la abandonada,
ante ella el mundo está vacío.
He amado y he vivido,
ya no estoy viva.*

*Tranquila me retiro en mi interior,
cae un velo;
allí te tengo a tí, a mi perdida felicidad,
a tí, mi mundo.*

Colección de canciones, Op. 39**En país extraño**

*Desde la patria sobre rojos resplandores
se acercan las nubes,
pero mi padre y mi madre tiempo ha que murieron,
nadie allí me conoce.*

*¡Qué pronto, ay, qué pronto llegará el tiempo del silencio,
en que yo también descansaré!
sobre mí susurrará el hermoso bosque solitario
y nadie me conocerá aquí.*

Intermedio

*Tu imagen maravillosa
guardo en lo profundo del corazón;
y tan fresca, sonriente me mira
en cada momento.*

*Mi corazón plácidamente entona
una vieja y hermosa canción,
que en el aire se eleva
y presurosa vuela hacia ti.*

Waldesgespräch

Es ist schon spät, es ist schon kalt,
was reitest du einsam durch den Wald.
Der Wald ist lang, du bist allein,
du schöne Braut! ich führ dich heim!

“Gross ist der Männer Trug und List,
vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
wohl irrt das Waldhorn her und hin,
o flieh! du weisst nicht, wer ich bin.”

So reich geschmückt ist Ross und Weib,
so wunderschön der junge Leib,
jetzt kenn ich dich – Gott steht mir bei!
du bist die Hexe Lorelei.

“Du kennst mich wohl – vom hohen Stein
schaut still mein Schloss tief in den Rhein.
Es ist schon spät, es ist schon kalt,
kommst nimmermehr aus diesem Wald.”

Die Stille

Es weiss und rät es doch keiner,
wie mir so wohl ist, so wohl!
ach, wüsst es nur einer, nur einer,
kein Mensch es sonst wissen soll.

So still ist's nicht draussen im Schnee,
so stumm und verschwiegen sind
die Sterne nicht in der Höh,
als meine Gedanken sind.

Ich wünsch, ich wär ein Vöglein
und zöge über das Meer,
wohl über das Meer und weiter,
bis dass ich im Himmel wär!

Mondnacht

Es war, als hätt' der Himmel
die Erde still geküsst,
dass sie im Blütenschimmer
von ihm nur träumen müsst.

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

Und meine Seele apannte
weit ihre Flügel aus,
flog durch die stillen Lande,
als flöge sie nach Haus.

Conversación en el bosque

*“Ya es tarde, ya hace frío,
¿por qué solitaria cabalgas por el bosque?
El bosque es grande, tú estás sola,
¡hermosa novia! ¡déjame llevarte a casa!*

*“Los hombres son astutos y traidores,
mi corazón está roto de dolor,
el cuerno del bosque errante suena;
¡buey! tú no sabes quién soy yo”.*

*“Ricamente enjaezados están el corcel y la novia,
tan maravillosa es la joven criatura.
Ahora te reconozco, ¡que Dios me asista!
¡eres la bruja Loreley!*

*“De sobra me conoces, desde lo alto de esta roca
mi castillo se refleja silencioso sobre el profundo Rin.
Ya es tarde, ya hace frío,
nunca más saldrás de este bosque”.*

El silencio

*¡Nadie sabe ni adivina
cuán feliz, cuán feliz me siento!
¡Ay! ¡Que sólo una, que sólo una
y nadie más lo sepa!*

*Nada hay tan silencioso afuera en la nieve;
no más calladas y silenciosas
están en el cielo las estrellas
de lo que están mis pensamientos.*

*¡Ojalá fuese yo un pajarillo
y pudiera sobrevolar la mar,
sí, la mar, y aún más lejos,
hasta el cielo alcanzar!*

Noche de luna

*Era como si el cielo
silente besara la tierra,
como si al tenue resplandor de las flores
pudiera ella con ese beso soñar.*

*La brisa soplabá en los campos,
suavemente las espigas se ondulaban,
dulcemente los bosques murmuraban,
clara y estrellada era la noche.*

*Y mi alma, desplegando
ampliamente sus alas,
voló sobre la callada campiña,
como volando hacia el país natal.*

Schöne Fremde

Es rauschen die Wipfel und schauern,
als machten zu dieser Stund
um die halbversunkenen Mauern
die alten Götten die Rund.

Hier hinter den Myrtenbäumen
In heimlich dämmernder Pracht,
was sprichst du wirr wie in Träumen
zu mir, phantastische Nacht?

Es funkeln auf mich alle Sterne
mit glühendem Liebesblick,
es redet trunken die Ferne
wie von künftigem, grossem Glück.

Auf einer Burg

Eingeschlafen auf der Lauer
oben ist der alte Ritter;
drüber gehen Regenschauer,
und der Wald rauscht durch das Gitter.

Eingewachsen Bart und Haare
und versteinert Brust und Krause,
sitzt er viele hundert Jahre
oben in der stillen Klause.

Draussen ist es still und friedlich,
alle sind ins Tal gezogen,
waldesvögel einsam singen
in den leeren Fensterbogen.

Eine Hochzeit fährt da unten
auf dem Rhein im Sonnenscheine,
musikanten spielen munter,
und die schöne Braut, sie weinet.

In der Fremde

Ich hör' die Bächlein rauschen
im Walde her und hin.
Im Walde, in dem Rauschen,
ich weiss nicht, wo ich bin.

Die Nachtigallen schlagen
hier in der Einsamkeit,
als wollten sie was sagen
von der alten, schönen Zeit.

Die Mondesschimmer fliegen,
als säh ich unter mir
das Schloss im Tale liegen,
und is doch weit von hier!

Als müsste in dem Garten,
voll Rosen weiss und rot,
meine Liebste auf mich warten,
und ist doch so lange tot.

Hermosa lejanía

*Murmuraban las ramas y estremecíanse;
como a esta hora congregábanse
en torno de estos muros semiderrumbados,
en ronda los dioses de la antigüedad.*

*Aquí, detrás de los mirtos,
en el misterioso resplandor del atardecer,
¿qué me susurras, como en sueños,
noche de fantasía?*

*Las estrellas todas refulgen para mí
con mirada ardiente de amor;
¡extasiada anuncia la lejanía
una gran dicha venidera!*

En un castillo

*Adormecido en el puesto de vigilancia,
hállase el viejo caballero;
en derredor se abate la lluvia
y el bosque tras las rejas zumba.*

*Enmarañadas tiene barba y cabellera,
petrificados pecho y cuello;
sentado está, cientos de años ha,
arriba en el silencioso refugio.*

*Afuera todo está tranquilo y en paz;
todos han bajado al valle;
cantan en soledad los pájaros del bosque,
junto a los vacíos arcos de las ventanas.*

*Un cortejo nupcial se desplaza
sobre el Rin a pleno sol;
los músicos tocan alegres
mientras la hermosa novia solloza.*

En país extraño

*Oigo susurrar al arroyuelo
en el bosque, por aquí y por allá.
En el bosque, en medio del susurro,
no sé donde me encuentro.*

*Los ruiseñores cantan,
aquí en la soledad,
¡como si quisieran hablarnos
de los viejos buenos tiempos!*

*Los reflejos de la luna vuelan,
y paréceme ver ante mí
el castillo erguido en el valle;
y sin embargo ¡qué lejos está de aquí!*

*Como si en el jardín,
lleno de rosas blancas y rojas,
me aguardase mi amada;
y sin embargo, largo tiempo ha que está muerta.*

Wehmut

Ich kann wohl manchmal singen,
als ob ich fröhlich sei,
doch heimlich Tränen dringen,
da wird das Herz mir frei.

Es lassen Nachtigallen,
spielt draussen Frühlingsluft,
der Schnsucht Lied erschallen
aus ihres Kerkers Gruft.

Da lauschen alle Herzen,
und alles ist erfreut,
doch keiner fühlt die Schmerzen,
im Lied das tiefe Leid.

Zwielicht

Dämmerung will die Flügel spreiten,
schaurig rühren sich die Bäume,
wolken ziehn wie schwere Träume
was will dieses Graun bedeuten?

Hast ein Reh du lieb vor andern,
lass es nicht alleine grasen,
jäger ziehn im Wald und blasen,
stimmen hin und wieder wandern.

Hast du einen Freund hienieden,
trau ihm nicht zu dieser Stunde,
freundlich wohl mit Aug' und Munde,
sinnt er Krieg im tück'schen Frieden.

Was heut gehet müde unter,
hebt sich morgen neu geboren.
Manches geht in Nacht verloren
hüte dich, sei wach und munter!

Im Walde

Es zog eine Hochzeit den berg entlang,
ich hörte die Vögel schlagen,
da blitzen viel Reiter, das Waldhorn klang,
das war ein lustiges Jagen!

Und eh ich's gedacht, war alles verhallt,
die Nacht bedeckt die Runde,
nur von den Bergen noch rauschet der Wald
und mich schauert's im Herzensgrunde.

Frühlingsnacht

Über Garten durch die Lüfte
hört ich Wandervögel ziehn,
das bedeuter Frühlingsdüfte,
unten fängt's schon an zu blüh'n.

Jauchzen möcht ich, möchte weinen,
ist mir's doch, als könnt's nicht sein!
Alte Wunder wieder scheinen
mit dem Mondesglanz herein.

Und der Mond, die Sterne sagen's,
und im Traume rauscht's der Hain,
und die Nachtigallen schlagen's:
sie ist deine, sie ist dein!

Melancolía

*En verdad puedo a veces cantar,
como si estuviese alegre;
pero furtivamente me fluyen lágrimas
que alivian mi corazón.*

*Así entonan los ruseñores,
cuando sopla la brisa primaveral,
cantos de melancolía
desde la tumba de su prisión.*

*Entonces todos los corazones escuchan
y todo se regocija,
mas nadie siente el dolor,
la profunda tristeza de la canción.*

Entre dos luces

*El crepúsculo apréstase a extender sus alas;
fuertemente se agitan los árboles,
las nubes pasan como malos sueños,
¿qué significará tan oscuro crepúsculo?*

*Si tienes un cervatillo predilecto,
no permitas que paste en solitario;
vienen cazadores por el bosque, sonando sus cuernos,
haciéndose ecos sus voces por aquí y por allá.*

*Si tienes un amigo en el mundo,
no confíes en él a esta hora;
sonreírte pueden sus ojos y sus labios,
mas en paz traicionera alimenta su maldad.*

*Lo que hoy extenuado perece,
mañana de nuevo renacerá.
Mucho se pierde en la noche,
¡Guárdate, mantente alerta!*

En el bosque

*Un cortejo nupcial bordeaba la montaña;
escuché el canto de los pájaros;
muchos caballeros refulgían, haciendo sonar el cuerno del bosque,
jera una alegre cacería!*

*Pero, sin yo pensarlo, desvaneciose todo.
La noche cubre la tierra,
de la montaña sólo llegar el rumor del bosque
y en lo más profundo se estremece mi corazón.*

Noche primaveral

*Sobre el jardín a través de la brisa
oigo volar a los pájaros migradores,
anunciando que los aromas primaverales
a punto están ya de florecer.*

*¡Quisiera expresar alegría, quisiera llorar,
no me parece que pueda ser cierto!
Todos los milagros brillan de nuevo
a la luz de la luna.*

*Y la luna y las estrellas lo dicen,
y las arboledas en sueños susurran
y los ruseñores cantan:
¡jella es tuya! ¡jella es tuya!*

SEGUNDO CONCIERTO

Robert Schumann (1810-1856)

Aunque no de modo riguroso, pero muy próximo a ese planteamiento, Schumann se “sumerge” en instrumentos y formas con dedicación obsesiva. Lo hizo con sus obras para piano que jalonaron sus primeros diez años, de 1830 a 1840, como compositor o, mejor, pianista-compositor, en lo que habría quedado tal vez de no haber tenido funestas consecuencias su experimento limitando el movimiento de algunos de sus dedos con la esperanza de mejorar su técnica. Lo hizo después con el *lied* al que prácticamente dedicó todo el año 1840, para regresar de forma intermitente, como quien ha superado una etapa y busca un nuevo camino, y le sucede otro tanto con la música de cámara y más concretamente con el cuarteto. Estamos ya en 1842, cuando compone los tres *Cuartetos de cuerda*. En el mismo período, hasta 1842, nacen el *Quinteto* para piano y cuerda y el *Cuarteto* con piano. Cinco años después se interesa otra vez por la música de cámara, lo que se repetirá en plazos de dos o tres años, en 1847, 1849, 1851 y 1853, pero las formas previas, cuarteto y quinteto quedan en el olvido y sólo tríos de diversa organización continuarán su producción camerística, presente en este concierto con dos ejemplos de 1842.

Cuarteto de cuerda nº 1, en La menor, Op. 41, nº 1.

Sabemos que su abandono de la esperanza de convertirse en concertista de piano es consecuencia de un desgraciado propósito y, del mismo modo, que los éxitos de Clara como tal, le hacen ver como única salida que debe mejorar su formación con compositor. Se concentra en el estudio de las formas de cámara, en concreto en el cuarteto, con los modelos que le ofrecían las ediciones de los de Mozart y Beethoven. El resultado toma cuerpo en el conjunto de los escribe, en principio como si de tratara de uno solo, en “doce” movimientos, que se corresponden con los cuatro de cada uno de los tres que conforman su opus 41. Sin embargo, ofrecen una unidad que no es sólo un acercamiento teórico a la idea, porque, efectivamente, hay una relación entre el trazado

del conjunto que está por encima de una distribución caprichosa. Cada grupo de cuatro movimientos tiene “vida” propia por describirlo de algún modo, pero la estructura general no se resiente por ello y mantiene la unidad del conjunto de doce.

Todo ello se refleja en las alteraciones que Schumann hace de las normas desde el punto de vista de tres cuartetos independientes. Así, a una *Introduzione* seguida de un *Andante espressivo* en *la* menor, como para respetar las exigencias clásicas, le sigue el primer movimiento propiamente dicho un *Allegro* en *Fa* mayor. La primera parte, breve, afirma lo que queda como tonalidad del movimiento, aunque el resto no responda al enunciado. Luego se alternan las coincidencias con el tono principal. El *Scherzo Presto* está en *la*, el *Adagio* en *Fa* y el cuarto movimiento, *Presto*, de nuevo en *La*. Pero en el fondo, desde la visión menos rigurosa de hoy, Schumann se limitó a ampliar los horizontes, algo a lo que le obligaba la concepción general de los tres cuartetos como una sola obra. Detrás de todo, curiosamente, está de nuevo la sombra de Clara que terminaba una de sus giras de conciertos. Culminado el trabajo, queda preparado para presentárselos a Clara el 13 de septiembre de 1842 en el aniversario de su boda.

La tonalidad de *Fa* que se hace presente en el comienzo del comienzo de la colección en uno de los tres cuartetos, pasa a ser la principal del que lleva el nº 2, en este caso especialmente dedicado a Clara porque Schumann juega siempre con la doble función de cada uno de ellos, que son tres en uno pero tres al fin y al cabo. Es el más breve y da paso al tercer eslabón de la cadena.

Cuarteto nº 3 en La mayor, Op. 41, nº 3.

En cierto sentido, el camino se ha hecho más ligero en el trabajo anterior para abordar este remate, el más extenso de los tres. También se ha dicho que ofrece un trazado más atrevido, más alejado de las reglas clásicas. Es el último esfuerzo de Schumann por lograr una mayor libertad para su necesidad expresiva, esa presión de su personalidad para mostrar lo mejor de sí. Escuchando este cuarteto cabe preguntarse por los motivos que tuvo para no continuar, como había hecho Beethoven, por se-

guir la senda abierta tanto en lo técnico como en lo expresivo. Nada frenaba sus decisiones, eso lo sabemos por la voluntad con la que se impuso abrir su hacer en la música de cámara, sin embargo sólo una vez más volvería a interesarse por la forma del cuarteto, pero, además, contando con la combinación de los instrumentos de cuerda con el piano, también en 1842.

Un *Andante espressivo* que enlaza con un *Allegro molto moderato* articula el primer movimiento en el que se suceden los episodios más dispares que van desde las imprecisiones y ambigüedades de acordes de quinta y sexta a las secciones dramáticas y oscuras, pasando por pasajes que se transmutan en explosivos, inquietantes o decididamente líricos. Estamos ante el Schumann más capaz de sugerir, más expresivo, que da paso al *Assai agitato*, del segundo movimiento que preludia la fuerza y la brillantez del *Adagio molto*, el tercer movimiento, que en más de una ocasión ha sido comparado con el hacer beethoviano. Para terminar, un *Allegro molto vivace*, en el que el compositor recobra el protagonismo absoluto. No hay asociaciones con otro nombres, este es el movimiento del hacer creador de Schumann, del que nos llegan los ecos de otras de sus obras. Pero, en su conjunto, hay que considerar este último episodio de su opus 41 desde dos vertientes. La primera, valorando lo que tiene de original su aportación a la forma del cuarteto; la segunda, la confirmación del nivel que fue alcanzando en los nuevos retos que se fue marcando.

TERCER CONCIERTO

Robert Schumann (1810-1856)

Entre 1842 y 1851 compone Schumann cuatro tríos para piano y cuerda que en cierto sentido enlazan con su dedicación al cuarteto, cuya última obra, también con piano, fue iniciada precisamente en 1842. Hay, por ello, una sucesión en el dedicarse al servicio de algunas formas, que más tarde abandona. En el caso de los tríos, todo comienza no tanto con una muestra de esta forma de música de cámara, sino como una pequeña colección de cuatro piezas que titula en 1842 *Phantasiestücke*, aunque no quedó terminada hasta unos años después. Es una especie de prelude a su interés por el trío, que responde a una línea que le es característica en cuanto a sus preocupaciones formales. Del piano pasó al cuarteto y después a la reducción de la plantilla, conservando el instrumento de teclado en la que influía, como es lógico, la actividad de Clara como concertista. Cinco años después, superada la etapa del cuarteto de cuerda, en 1847, inicia los que dedicó al trío, con un segundo trabajo ese mismo año y un tercer Trío en 1851.

Trío nº 1 en Re menor, Op. 63.

No hay relación entre el primer trabajo como fantasía y el primer Trío. Una vez más, Schumann se atiene a una forma, en 1847, trata de profundizar en ella mientras está en Dresde y su salud es sin duda inquietante. Toda esa concentración que, como es sabido, responde sin duda a las dificultades técnicas que sufrió en distintos momentos, se refleja en inseguridades que en ocasiones se hacen claramente patentes. Esto sucede en esta obra, que presenta un desequilibrio en la intervención de los tres instrumentos. Bien el piano, aceptable el violín y bastante disminuido el violonchelo, son referencias objetivas que no afectan demasiado al resultado en su conjunto. Se ha dicho, no obstante, que la densidad de esta música se encuentra a la sombra de la influencia de la de Bach, algunas de cuyas obras estuvo revisando unos años antes, al plantearse la necesidad de profundizar en detalles técnicos que no estaba seguro de dominar. Si hay que señalar que no siempre las dudas de Schumann fue-

ron compartidas por Clara, que intervino como intérprete en la mayoría de los casos.

Otro tanto sucede con los análisis que se han hecho de esta obra, que, al margen de la referencia al equilibrio de las partes, ofrecen una visión positiva de su significado dentro de la música de cámara Schumann y de la de su tiempo. Se señalan la fuerza del primer movimiento, *Con energía y pasión*; las modificaciones que introdujo en una primera redacción por lo que se refiere al segundo, *Animado pero no muy rápido*, y el lirismo que anima el tercero, *Lento, con sentimiento íntimo*, a modo de *lied* instrumental, Todo ello en contraste con el cuarto movimiento, *Con fuego*, que se plantea como contraste con el discurso anterior, para ir abriendo un frente vigoroso, expresivo y brillante, que justifica plenamente la indicación del *tempo*.

Ahora bien, las combinaciones instrumentales actuales inferiores en número al cuarteto están centradas casi exclusivamente en las dedicadas a un instrumento de cuerda y piano, lo que repercute en la proyección de las otras obras, no sólo de nuestro tiempo sino de muy especialmente de los siglos XXVIII al XX. Esto explica el que incluso cuando se trata de Beethoven, los tríos no mantengan la presencia en conciertos de sus cuartetos.

Trío nº 2 en Fa mayor, Op. 80

Fue comenzado en 1847, el mismo año que el primero de los tres, pero Schumann tuvo que detener su trabajo para dedicarse a otras obras, su única ópera, *Genoveva*, sobre poemas de Tieck y Hebbel, y el poema dramático *Manfred*, sobre el texto de Lord Byron, por lo que no quedaría terminado hasta 1849, para ser estrenado en la sala del Gewandhaus de Leipzig, el 22 de febrero del año siguiente con su esposa Clara al piano.

Es decir, que las conexiones de ambos afectan de un modo u otro a varias composiciones, en lo que también intervienen por ello las formas seleccionadas en sucesivas etapas. Pero en este caso la conexión no termina aquí. El primer movimiento, *Muy animado*, tras el tema inicial sigue el segundo que procede de sus *Liederkreis*, Op. 39, sobre poemas de Eichendorff. Se trata del nº 2 titulado *Dein Bildnis wunderselig*, que aparece en el índice con

el sobrenombre de *Inermezzo*, sin duda elegido por Schumann pensando en Clara.

Después de esta referencia, el movimiento siguiente, *Con íntima expresión*, ha llevado a diversos comentaristas a sugerir una evocación del mundo sonoro de Mendelssohn, que en más de una ocasión resulta afín al sentir de Schumann cuando se recoge en sí mismo como en una introspección de sus sentimientos. Un *Moderato* hace las veces de Scherzo, entre festivo y pensativo, para alcanzar el movimiento final, *No demasiado aprisa*, en el que se repite el deseo de equilibrio entre lo sonriente y lo sentido.

La ilusión por el Trío como forma se había agotado. Schumann volvió a reparar en sus posibilidades estado ya en Dusseldorf, en 1851, pero habían transcurrido años decisivos en su evolución, en sus irregularidades en las que el empeoramiento de su salud dejó un huella profunda. La pasión, puede decirse, había cumplido su ciclo con la segunda obra de este ciclo y, salvo en contados episodios, el último es reflejo ya de su decadencia final.

CUARTO CONCIERTO

Robert Schumann (1810-1856)

Se interpreta en este concierto una primera selección de obras para piano de Schumann, a las que hay que sumar una más que se incluye en siguiente. Corresponden a los primeros años de su tarea como compositor, cuando, como se ha dicho, el planteamiento de su carrera le ofrece la perspectiva de convertirse en concertista-compositor. Son en total los primeros veintitrés números de opus de su catálogo, que escribe entre 1830 y 1839, de acuerdo con muy variadas formas, desde la variación que precisamente abre el conjunto, a la sonata, estudios, fantasías, piezas diversas, piezas fáciles, piezas características y otras. En número, interés y variedad ofrecen un brillante panorama que refleja, además, esa misma cualidad por lo que se refiere a su posición como pianista.

Davidbsbündertänze (Danzas de los cofrades de David), Op. 6

El mundo literario que rodea los primeros años de actividad creadora de Schumann queda reflejado en su revista, *Neue Zeitschrift für Musik*. Aparecen en ella los orígenes de su identificación con un grupo de personajes de ficción, creados por él, para luchar en defensa de los valores de la música y la literatura. Entre esos personajes, destacan Florestán y Eusebius, de la Cofradía de los Seguidores de David, en su batalla contra los burgueses de la música, a los que Schumann califica también como *filisteos*. Es, en un sentido amplio, una especie de manifiesto que refleja su ánimo luchador de aquellos años, sus exigencias en música y poesía y una toma de posición frente a los músicos de su tiempo, frente a los que estrenaban en la ciudad de Leipzig.

Hay una identificación total entre sus ideas de entonces, la historia inventada de los personajes, el fuego con el que se acerca a todo lo que crea en un juego de pasiones que es una de las muestras más directas del espíritu del romanticismo. Un fuego que no desaparecerá más tarde de sus obras, pero que alcanzará un cierto sosiego cuando en 1840 contrae matrimonio con Clara. Nace

otra etapa, en la que permanecen elementos de la anterior, pero la presión que apunta su música primera ha encontrado, centrándose en Clara, un cierto camino hacia la serenidad. El preludio de esa serenidad también viene definido por la música para los seguidores de David cuando escribe en su diario: *Si alguna vez fui feliz ante el piano, fue cuando componía esto. (Con humor. Con buen humor)*. Se refiere a dos de las 18 piezas características que reúne la obra en total, descritas únicamente por los aires. Pero parece evidente la identificación de las danzas que están precedidas por una F, de Florestán, o una E, de Eusebius, y, en último término, por las dos letras, junto con algunos comentarios ocasionales de Schumann. Así aparecen en la primera edición de 1838, mientras que todas estas indicaciones fueron eliminadas en la de 1850, aunque una tercera, de 1862, revisada por el compositor, recuperaba las anotaciones originales.

Arabesco, Op. 18

Forma parte de un grupo de piezas breves, también características, a las que se incorporan algunos “orientalismos” de salón, a la vez que responde a las preferencias de Schumann y de otros compositores de su tiempo por cultivar estas formas pequeñas, entre las que figuran como ejemplos acabados las bagatelas beethovianas. Es parte del romanticismo que, como contraste, ya ha abordado y abordará las extensas sinfonías, como sucede con las cuatro que compuso Schumann con duraciones superiores a los treinta minutos. Aquí estamos ante la pieza atractiva y amable, de dificultad técnica relativa para el intérprete y unas buenas posibilidades de lucimiento.

Sonata nº 2 en Sol menor. Op. 22

Entre 1832 y 1839 se mueve el proceso creativo de esta Sonata, lo que es tanto como decir que forma parte del primer Schumann pianista-compositor. De aquí que pese a haberla comenzado el año de los dos libros de *Intermezzi*, estos se publiquen como Op. 4, y corra la numeración hasta llegar a la opus 22 que la sitúa en el tiempo de su edición. Una primera versión queda terminada en 1835 y la revisión final lleva la obra hasta 1839. Su andadura en la sonata no había sido afortunado, con un primer ensayo como *Gran Sonata para piano, Op. 1*,

que apareció con las firmas de Florestán y Eusebius, a modo de seudónimo. El propio compositor nunca estuvo muy satisfecho de ella, lo que demuestra la firma pública sin su nombre y las escuetas referencias que se hace a ella en su diario. En último término, la tercera que compuso, titulada *Concierto sin orquesta*, quedó en gran medida como un esfuerzo fallido. Estas circunstancias debieron causarle grandes contrariedades, puesto que ansiaba la culminación de grandes formas, tanto en la sonata como en la sinfonía, aunque en este caso sí logró sus metas en gran medida aunque no sin dificultades.

La raíz del problema está en sus limitaciones para la música pura, para los trabajos de desarrollo, de variación, lo que limitaba sus recursos porque se perdía en lo descriptivo, en lo sugerente, ceñido a la sucesión de temas, faltos casi siempre de esos desarrollos. Con todo, su piano siempre tiene algo que decir y lo hace igualmente en este caso, en el que no queda corto de empuje. Así, es contagioso el ritmo del primer movimiento *Lo más rápido posible*, contrastado con el *Andantino* que le sigue, para cerrar con dos movimientos rápidos, un *Scherzo* y un *Rondó: Presto*.

QUINTO CONCIERTO

Clara Wieck (1819-1896)

Romanza, Op. 3

El maestro de Clara fue su padre, con el que también estudió Schumann, y lo fue tanto en el piano como en la composición. Las pruebas están tanto en los recitales y conciertos tempranos ofrecidos por Clara, que inició a los nueve años y pasó a ocupar un puesto relevante entre los concertistas de su tiempo. Por lo que se refiere a la composición, comenzó con un *lied* a los once años y durante un tiempo estuvo segura de que tenía talento para continuar en su empeño. En su catálogo figuran entre los primeros trabajos un grupo de polonesas, caprichos en forma de vals, otros *lieder*, un concierto para piano y orquesta y distintas variaciones. Pero el testimonio de su música está presente en este concierto con la **Romanza, Op. 3**, muy de su primera época como compositora, y nacerán años después otras romanzas cuando ya contaba con la compañía y el apoyo de Schumann. Esta muestra, parte de sus nada numerosas obras, corresponde a una estudiante aún bajo la tutela de su padre, que fue reconocido en su tiempo como un excepcional profesor de piano.

Johannes Brahms (1833-1897)

Variaciones sobre un tema de Schumann, Op. 9

El encuentro de Brahms en Dusseldorf con Robert y Clara Schumann se produce en 1853 y marca el comienzo de una relación de amistad, respeto y admiración que se prolongó a lo largo de sus vidas y que sólo fue interrumpida por su sucesiva desaparición.

Menos de un año después de aquel primer encuentro, entre marzo y junio de 1854, Brahms compone gran parte de estas 16 variaciones. Las que están numeradas como 10 y 11 fueron incorporadas al conjunto en agosto y presentadas por Brahms a Clara con motivo de su santo y un escueto mensaje: “Las rosas y los heliotropos están en flor”. Y más tarde le dedicó la obra completa.

Y sólo en parte por esta vinculación y mucho más aún por haber surgido alrededor de un tema de Schumann, han sido valoradas desde siempre como una de las manifestaciones más dominadas por el espíritu romántico en el conjunto de la obra de Brahms.

No es una pieza pianística frecuente en recitales y, sin embargo, se dicho de su realización que “fija las características de la forma variación que adoptará poco después, con la que persigue una creación nueva en cada variación, aunque conservando el esquema armónico del tema”. Algo que encaja en una especie de tradición que asoma a otras variaciones de Beethoven y, desde luego, de Schumann, parte esencial del camino que fue recorrido y prolongado por Brahms. Por último, es curioso que se haya señalado su vinculación con dos obras concretas de Schumann, *Carnaval, Op. 9*, y *Kreisleriana, Op. 16*, y tendremos ocasión de comprobarlo porque este segundo título es la obra de Schumann que completa este concierto e, indirectamente, la presencia de su música pianística iniciada en el programa anterior del ciclo que estamos siguiendo.

Robert Schumann (1810-1856)

Kreisleriana, Op. 16

En 1838 escribe Schumann su **Kreisleriana**, colección de ocho piezas en cuyo título alude al Kapellmeister Johannes Kreisler, personaje protagonista de los escritos autobiográficos de E. T. A. Hoffmann. Ha encontrado un paralelismo en esta obra literaria con su propia vida y lo subraya con unas piezas en las que el piano está al servicio de intenciones descriptivas. Es un trabajo dedicado a Chopin con una serie de cinco piezas de carácter animado que describen a Florestán y las tres restantes desde el punto de vista de Eirebius, que según estimaba Schumann eran músicas que habían pensar. Los dos ángulos de su acercamiento a los sentimientos y la vida. En el fondo, el paralelismo lo encuentra sobre todo en la pasión que siente Kreisler por su amada Julia, que sitúa en un plano similar a la suya por Clara. Parece inevitable, en esta comparación, recordar que Kreisler, el personaje de Hoffmann muere loco, y que en una de sus cartas a Clara el compositor escribe “algunas veces tengo la impresión de que acabaré por estallar con la música”.

A lo largo y ancho de su música asoman vinculaciones esenciales en su concepto de la existencia, como puede ser la visión que describe en su *Sinfonía Renana* como “Episodio de una vida en la orilla del Rin, y también ésta, más cercana, del su mundo personal a través de las relaciones en Kreisler, personaje que le atrae porque también es músico, con él comparte la idealización de la mujer amada.

SEXTO CONCIERTO

Robert Schumann (1810-1856)

Sonata para violín y piano nº 1, Op. 105

Estamos en 1851, Schumann da sus últimos pasos en la senda de la música de cámara entre los que cuentan las dos sonatas para violín y piano, casi sucesivamente a partir de septiembre, cuando concluye la primera, y los meses de octubre y noviembre en los que cierra su dedicación a esta combinación instrumental. Hubo una primera lectura de la primera el 16 de octubre a cargo de Clara y Wasielewski, fue publicada en enero de año siguiente y estrenada en Leipzig el 21 de marzo, con una nueva intervención de Clara, pero con Ferdinand David al violín. Lo cierto es que el compositor no quedó satisfecho con el resultado y el insistir con una segunda obra fue consecuencia de su deseo de superar su disconformidad inicial. Pero el resultado fue parecido, en opinión de Schumann, que no tuvo la sensación de haber superado los primeros fallos. Hay una clara ausencia de lo que podríamos llamar “inspiración”, que se complica con algunos desaciertos técnicos. Todo ello ha influido en la poco frecuente programación de las dos.

Comienza con un movimiento marcado como *Con una expresión apasionada*, en el que le falta brillo al segundo tema, muy dependiente del primero. Sigue el *Allegretto*, cuya mención en italiano siempre ha sorprendido, sin gran relieve, para alcanzar cietro vuelo en *Animado* final.

Märchenbilder (Ilustraciones de cuentos) para viola y piano, Op. 113

Coinciden dos caprichos sucesivos de Schuman, según ha quedado reflejado en su diario. Por un lado, su redescubrimiento de los cuentos o cuentos de hadas, y, por otro, el prestar una especial atención a uno de sus antiguos alumnos, Wasielewski, intérprete de viola. Las referencias a estos dos aspectos se completan dos días después, en marzo de 1851, con la información de que había concluido las cuatro piezas o partes que la obra,

que fue revisada por el intérprete. Éste fue el encargado de su estreno en Bonn el 12 de noviembre de 1853, más de un año después de su edición. Las indicaciones de los *tempi* de las cuatro partes se van sucediendo. Comienza con una especie de *lied*, *No deprecia*, al que sigue un rondó, *Vivo*, muy enérgico, después un movimiento *Rápido*, a modo de balada, para concluir con un *Lento con expresión melancólica* que se asocia con una canción de cuna.

Fünf Stücke in Volkston (Cinco piezas en estilo popular), para violonchelo y piano, Op. 102.

Fechado en abril de 1849 fueron compuestas por Schumann entre los días 15 y 17, con su entusiasmo por desarrollar su trabajo en un diálogo de instrumentos que se planteaba por primera vez. Los elementos de inspiración popular, incluida una repetida impresión del sentido del humor de ese mismo ambiente, van dejando su rastro a lo largo de las cinco secciones, en las que destacan las referencias a los ritmos de danza. La evocación de las sonoridades populares están presentes en la primera de las piezas que lleva la indicación: **“Vanitas vanitatum”**. **Mit Humor**. (*Con humor*). Y es efectivamente el humor y un poco la burla de las costumbres populares el tono que marca el desarrollo por encima de la imitación del ambiente. La segunda pieza es una canción de cuna, definida como **Langsam** (*Lentamente*), para volver a incidir en el tono popular con **Night schnell, mit viel Ton zu spielen** (*No deprecia, pero tocado con mucha sonoridad*). Sigue en la cuarta pieza una marcha campesina, **Nicht zu rasch** (*No demasiado deprecia*), para cerrar brillantemente la colección como dice la indicación inicial **Stark und Markirt** (*Con fuerza y marcado*).

Cuarteto para piano y cuerdas, en Mi bemol mayor, Op. 47

Se ha dicho que hay varias sombras de otros compositores que se proyectan sobre esta obra y no se trata de la más leve crítica a la tarea de Schumann, sino a la seguridad total en su “estar” en el mundo de su tiempo. Porque Schumann quiso siempre estar dentro de la corriente que le rodeaba, es decir, la que ahora se llamaría “políticamente correcta”, pero su fuerza creadora, al mar-

gen de ocasionales limitaciones, no siempre le permitía contenerse. Y esas influencias han traído el recuerdo de Beethoven, de Mendelssohn e incluso de Bach, compositores que por admiración, proximidad o estudio estuvieron casi siempre en su camino

El proyecto se fragua en la última semana de octubre de 1842 y se estrena en audición familiar en Leipzig el 5 de abril de 1843. El estreno público debe esperar hasta el 8 de diciembre de 1844, en el concierto que señala su despedida de la ciudad cuando la familia se traslada a Dresde. El primer movimiento, *Sostenuto assai. Allegro ma non troppo*, tiene mucho del mejor Schumann, de su riqueza de ideas, de su ingenio para la variación, de sus referencias –a Bach en esta ocasión con el coral de la Cantata BWV 93– siempre oportunas, como tras una meditación, como el recuerdo de uno de sus *Lieder* de *Amor y vida de mujer*.

Para el *Scherzo. Molto vivace*, reserva los ecos de los mundos fantásticos de Mendelssohn, mientras que el *Andante cantabile* no sitúa en el mundo sonoro beethoveniano. Y el recorrido lo cierra el *Finale: Vivace*, en el que encontramos al Schumann original, imponiendo su personalidad, que se sale de cualquiera de los moldes al uso.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Marta Infante

Nacida en Lleida en 1975, realiza estudios de piano, viola y canto en el Conservatorio de esta ciudad, completando su formación superior de canto en la Universidad de Ostrava (Chequia) con D. Micková y especializándose en la música vocal de compositores checos como Dvorak, Martinu, Janáček o Brixí, autor, éste último, de quien graba en 1998 su Misa en Do mayor. Desde 1997, forma parte por cuatro temporadas del “ensemble” de la Ópera Nacional de Moravia en Ostrava. Formó parte como solista del prestigioso conjunto F. Haba, con el que realiza una gira de conciertos por Japón en 1996. A su regreso a España recibe clases de Carmen Bustamante, Wolfram Rieger, Ana Higuera, Josefina Arregui y David Mason.

En el campo de la ópera, destaca su participación en óperas de Purcell, Luteri, Mozart, Weber y Rossini, así como su rol principal en el estreno mundial de la ópera Selima de Albert Sardá en el año 2000.

En el terreno de la música antigua y barroca, durante los años 2004 y 2005, y en el marco del proyecto “El tiempo del Quijote”, ha actuado como solista con el grupo Musica Ficta, ofreciendo conciertos en Atenas, El Cairo, Beirut, Damasco y Amann, participando en las primeras grabaciones mundiales del “Parnaso Español” de Pedro Ruimonte, el Cancionero Musical de Turín, Villanescas de Guerrero y Misas de Alonso Lobo. También ha colaborado con los grupos Fontegara, La Folía, Los Músicos del buen Retiro y Zarabanda. Como cantante de oratorio, ha actuado con diferentes orquestas.

Dentro ya de otros repertorios, con la Orquesta Sinfónica de Galicia y la Orquesta Nacional de España ha actuado de solista bajo la batuta de directores como Joan Company, Rainer Steubing, Alfons Reverté, Lorenzo Ramos, Arturo Tamayo, Rafael Frübeck de Burgos, Miguel Ángel Gómez Martínez y Josep Pons. En junio de 2005 cantó la Misa en Si menor de Bach bajo la direc-

ción de Aldo Ceccato y la Orquesta Filarmónica de Málaga.

En octubre de 2005, ha ofrecido un recital con el pianista Jorge Robaina en el Palau de la Música Catalana en Barcelona en el ciclo el primer Palau, y ha cantado el papel protagonista en la zarzuela "Salir el amor del mundo" de Sebastián Durón con Musica Ficta y la orquesta Civitas Harmoniae bajo la dirección de Raúl Mallavibarrena, en el teatro Arriaga de Bilbao.

Sus próximos compromisos comprenden la grabación de un monográfico sobre autores el Barroco Español, junto al Ensemble Fontegara, para el sello Enchiriadis.

Jorge Robaina

Nace en Las Palmas de Gran Canaria, donde comienza sus estudios musicales y en 1979 sigue en el Conservatorio Estatal de Viena hasta 1991. Ha trabajado con D. Iliev, D. Bahskirov, J. Achúcarro, R. Sabater, J. Soriano, L. Vlasenco y J.M. Colom. Es ganador de diversos premios: "Pegasus" en Viena, "Coleman" en Santiago de Compostela y el segundo de Juventudes Musicales de España. Ha sido becario de la Fundación Humboldt y del Gobierno de Canarias. Obtuvo la beca premio "Bosendorfer" en Viena.

Ha actuado en Austria, Alemania, Hungría, Suecia e Italia, así como en España en el Festival Internacional de Granada, Festival Internacional de Canarias, EXPO 92, Festival de Otoño de Madrid, y en salas como el Auditorio Nacional de Música, Konzerthaus de Viena o la gran sala dorada del Musikverein de Viena. Como solista ha colaborado con múltiples Orquestas Sinfónicas españolas, húngaras y austríacas. En febrero del 2001 realizó una gira con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria por Alemania y Austria, actuando en el "Festspielhaus" de Salzburgo, la "Philharmonie" de Colonia, o la "Tonhalle" de Düsseldorf.

Ha grabado para la RTVE y RNE, un disco con música de Guridi y Donostia (premio "Ritmo") y la primera grabación mundial en CD del Concierto para piano de Falcón Sanabria.

SEGUNDO CONCIERTO

Cuarteto Bretón

El Cuarteto Bretón nace durante el verano de 2004 dentro del seno de la Fundación Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Sus integrantes son Anne Marie North (Concertino de la Orquesta Comunidad de Madrid), Ivan Martín (Ayuda Solista de viola de la Orquesta Comunidad de Madrid), John Stokes (Solista de Cellos de la Orquesta Comunidad de Madrid) y Antonio Cárdenas (violín de la Orquesta Nacional de España).

Individualmente, cada uno de sus integrantes goza de una gran experiencia profesional tanto en música de cámara como orquestal, habiendo actuado en salas de conciertos de más de treinta países y en los más prestigiosos festivales de música.

A pesar de su corta trayectoria, el Cuarteto Bretón ya ha sido invitado a formar parte de numerosas series de conciertos. Durante esta primera temporada, el Cuarteto Bretón quiere poner un especial énfasis en la música española de compositores como: Ernesto y Rodolfo Halffter, García Leoz y Julio Gómez, así como en las obras de nuevos compositores.

Anne Marie North

Nació en Lille (Francia) en 1973, en el seno de una familia musical. Comienza sus estudios en el Conservatorio Nacional de Lille, donde obtiene los primeros premios de Violín y Música de Cámara y la mejor calificación en el ciclo de perfeccionamiento. También es galardonada en 1996 con el K.M. (High Diploma) de la Musikhochschule de Rotterdam, donde fue alumna de las clases magistrales de Jean Jacques Kantorow. A lo largo de su trayectoria musical ha sido aconsejada por maestros como Regis Pasquier, Pierre Amoyal, Phillippe Hirshorn, Joseph Silverstein, Yvri Gitlis, Mauricio Fuchs, el Cuarteto Enesco, el Trio Wanderer y actualmente con el Cuarteto Melos.

Desarrolla su actividad camerística en diversas formaciones instrumentales, especialmente trío con piano y

cuarteto de cuerda, y también como solista, actuando entre otros, en la Opera de Lille, el Auditorium des Halles (París), Auditorio Nacional de Música de Madrid, y en varios países como Holanda, Alemania, Inglaterra y Suiza. Fue primer violín del Cuarteto Leonor, con el cual ha realizado conciertos, entre otros, en la Fundación Juan March de Madrid (Ciclo de la integral de los Cuartetos de Beethoven), Festival Clásicos en Verano de la Comunidad de Madrid, Auditorio Las Rozas, Festival de Música de Ezcaray, Auditorio Canal de Isabel II; asimismo con el Cuarteto Leonor fue invitada a realizar el curso de postgrado con el Cuarteto Melos en el Staatliche Hochschule für Musik Stuttgart en 2003. Ha colaborado varios años con la Orquesta Nacional de Lille, de Toulouse, y desde 1994 hasta 1998, con la orquesta Nacional del Capitole de Toulouse dirigida por Michel Plasson. En 1998, comienza su actividad musical en España con la Orquesta de la Comunidad de Madrid, donde desde el año 2000 es concertino.

Antonio Cárdenas

Nace en Madrid. Realiza sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Vitoria-Gasteiz con los profesores Víctor Martín e Isabel Vilá y obtiene las máximas calificaciones en las especialidades de violín y música de cámara. Recibe clases de los maestros Lorand Fényves, Erich Höbart, Jessé Levine, Jose Luis García Asensio, Zakhar Bronn, Cuarteto Endellion, Cuarteto Enesco de París y otros.

Primer Premio en el concurso de música de cámara Luigi Boccherini. Es profesor invitado en los cursos de verano celebrados en Castilla-LaMancha (Alcazar de San Juan).

Colabora con el grupo Cámara XXI, las orquestas de Cadaqués y Andrés Segovia. Ha pertenecido a la Joven Orquesta Nacional de España y la Joven Orquesta de Vitoria-Gasteiz en calidad de concertino; a la Orquesta de R.T.V.E. y en la actualidad es miembro de la Orquesta Nacional de España, Orquesta de Cámara Reina Sofía y Cuarteto Rabel.

Iván Martín

Se gradúa en 1996 en el Harid Conservatory de Florida (USA). Posteriormente recibe la beca Fulbright para cursar estudios superiores en “The Juilliard School” con Heidi Castleman. Durante su estancia de 6 años en EEUU recibe clases de Eric Shumsky, Victoria Chiang, Tokyo String Quartet, Karen Tuttle, Paul Neubauer y Toby Appel entre otros.

Desde 1994 ha realizado numerosos recitales y conciertos de solista en Montreal, Boca Ratón, Miami, Palm Beach, New York, Denver, Toronto, San José Madrid, Santo Domingo y Valencia. Como músico de orquesta, ha sido violista principal de la Opera Lírica de Nueva York (1996-97), Harid Philharmonia, Turiae Camerata, Grup Instrumental de Valencia y Florida Philharmonic entre otras. Ha colaborado con las orquestas de Cadaqués, RTVE, JONDE, US-Japan Concert Society, Aspen Concert Orchestra, Miami City Ballet, Juilliard Orchestra.

En 1999 crea la sociedad de cámara Sartory Cámara con la que realiza una amplia labor en España y un programa de intercambio cultural entre Madrid y Taipei (Taiwan) en colaboración con la Fundación Internacional de Intercambios Culturales de Europa. Es coordinador asistente de la orquesta de cuerdas Ensamble America (New York).

John Stokes

Nació en London (Canadá). Estudió en EE.UU. en el “Philadelphia Colleges of the Performing Arts” con Lorne Munroe y Mihaly Virizlay graduándose en 1987. Posteriormente fue al Royal Conservatory of Music de Toronto en Canadá. Durante este tiempo el inició una larga relación con el prestigioso “Banff Centre of the Arts” colaborando con artistas internacionales como Menahem Pressler (Beaux Arts Trio), Andrew Dawes (Orford String Quartet) y Lluís Claret, con quien estudió posteriormente en Barcelona.

Como solista ha tocado con la Orquesta de la Comunidad de Madrid, Windsor Symphony Orchestra, Orquesta Municipal de Caracas y la Orquesta de Cámara Andrés Segovia. Ha sido solista de la Philadelphia Youth

Orchestra, Windsor Chamber Orchestra, Orquesta de Cámara de la Sinfónica de Tenerife, co-solista de la Orquesta Sinfónica de Tenerife y desde 1998 es chelo solista de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

Es miembro fundador de “Sartory Cámara” con la que ha ofrecido conciertos en la Fundación Juan March al igual que en otros lugares de España. En 2002 realizaron una gira por Chile, Uruguay y Argentina que culminó con un concierto en la Sala Dorada en el Teatro Colón en Buenos Aires. También fue miembro fundador de “Cuarteto Picasso”, el cual ha actuado en la Fundación Juan March, el Museo Thyssen y el Museo Reina Sofía entre otros, interpretando conciertos monográficos de Ginastera, Britten y participando en los Ciclos Integrales de Beethoven y Shostakovich.

TERCER CONCIERTO

Trío Bellas Artes

Creado en enero del año 2000 con dos músicos de la Orquesta del Teatro Real, concertino y solista de violonchelo respectivamente, la larga trayectoria en la tradición de la música rusa de Natalia Maslennikova, como la de Rafael Khismatulín hicieron que el grupo se especializara en obras de grandes compositores rusos. Desde entonces, el Trío “Bellas Artes” ha dado numerosos conciertos incluyendo casi todo el repertorio para trío de maestros como Tchaikovsky, Glinka, Arensky, Liadov, Rimsky Korsakov, Rachmaninoff, Schnittke y Shostakovich. También toca obras del repertorio clásico como Beethoven, Brahms, Schubert y Mendelssohn.

Rafael Khismatulín

Realizó sus estudios en el Conservatorio Estatal de Leningrado (URSS). Ha sido Jefe y Profesor del Departamento de violín y Director de la Orquesta de Cámara estudiantil del Conservatorio Estatal de Alma-Ata, Concertino de la Orquesta Sinfónica de Kazajstán, de la Orquesta de la Ópera y del Ballet del Teatro Kirov (Maryinsky) de San Petersburgo (Rusia), realizando giras por Estados Unidos, Gran Bretaña, Japón, Italia, España, Francia, Bélgica, Holanda y Alemania. Desde 1999 es Concertino de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Ha realizado diversas grabaciones como solista para el sello Melodía, con la Orquesta Kirov en el sello Philips y para Radio y Televisión.

Paul Friedhoff

Nació en Portland (USA). Estudió en la Universidad de Indiana y en Essen (Alemania), con Vladimir Orlov, Marçal Cervera y Janos Starker y en música de cámara, Pressler, Schoek, Primrose y Janzer. Ha sido miembro del Cuarteto y del Trío Ministerio de Cultura de Costa Rica, del trío “Queekhoven” en Holanda y del Cuarteto Sevan y trío “Allegro” en Bélgica. Ha sido violonchelo solista de las Orquestas: Sinfónica Nacional de Costa Rica,

Filarmónica de Flandes, Orquesta de Cámara de Bruselas, Orquesta de Cámara de Amberes, Concertgebouw de Amsterdam. Ha sido profesor en las Universidades de Costa Rica, Indiana y Alcalá de Henares. Ha realizado grabaciones para la radio y televisión belga y española. Actualmente es solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid y miembro de los conjuntos Ensamble de Madrid, Quinteto Rossini, Cuarteto Babel y fundador del Cuarteto de Cellos de Madrid.

Natalia Maslennikova

Realizó sus estudios en Rusia en el Colegio de Música de Voronegh y en el Conservatorio Superior de Música de San Petersburgo y cursos de perfeccionamiento en el de Moscú. Ha sido profesora en el Colegio de Música y en el Conservatorio Superior de Alma-Ata (Kazajstán) y maestro pianista en la Opera y Ballet del Teatro Kirov (Maryinsky) de San Petersburgo. Ha obtenido diplomas como mejor acompañante en varios concursos internacionales. Ha dado numerosos recitales de música de cámara en Rusia, Países Bajos y Finlandia y realizado giras por España, Estados Unidos, Argentina, Chile, Escocia, Italia, Inglaterra, Bélgica, Francia, Suiza, Luxemburgo, Japón.

CUARTO CONCIERTO

Diego Cayuelas

Nace en Alicante en 1959. Tras recibir de su madre las primeras nociones musicales, tiene como primeros maestros de teoría a Alberto Escámez y a Francisco Casanovas. Estudia con Miguel Baró en el Conservatorio Superior de Murcia y Joaquín Soriano en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Rosa Sabater, Magda Tagliaferro, Ramón Coll y Luis Galve contribuyen también a enriquecer su formación musical.

Entre 1979 y 1987 reside en París. Allí obtiene el Diploma Superior de Concertista de la Escuela Normal Superior de Música, estudiando con Josep Colom, y el Primer Premio del Conservatorio Nacional Superior de París, donde se perfecciona durante cinco años con Pierre Sancan.

Ha ganado siete primeros premios en concursos nacionales, y es laureado en los Concursos Internacionales “Ettore Pozzoli” (Seregno-Italia) y “Premio Jaén”, comenzando así una brillante carrera de solista que le lleva a ser invitado a numerosos Festivales de Música. Atraído por la música de cámara, en 1982 es llamado a colaborar con André Navarra en el Festival Internacional de Violonchelo de Nemours y en el Festival Internacional de Piano de Yokohama, Japón.

Diego Cayuelas ha grabado para la radio y la televisión de España, Francia y Japón, y ha actuado como solista con prestigiosas orquestas, desarrollando paralelamente una continuada labor camerística en conciertos con Vicenç Prats, Magdalena Martínez, Sungsic Yang, Paul Desenne, Arto Noras y Paul Tortelier entre otros.

Catedrático de piano en el Real Conservatorio Superior de Madrid y profesor en la Academia Internacional György Sebők del Festival Internacional Piano aux Pyrénées (Francia), Diego Cayuelas es frecuentemente invitado a jurados de concursos, así como para impartir cursos y *masterclasses*.

QUINTO CONCIERTO

Uta Weyand

Nace en Alemania, donde estudia con Anne-Marie Wenner y obtiene el título de profesora con Elza Kolodin en Freiburg/Alemania, continúa sus estudios de perfeccionamiento y especialización con Leon Fleisher en Baltimore, Estados Unidos, Vitaly Margulis en Alemania y Joaquín Soriano en España. Obtiene los Premios de Honor del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y del Conservatorio Superior de Música de Freiburg.

Ha recibido premios en numerosos concursos para jóvenes, además de otros como el Concurso Steinway de Berlín (Primer Premio), ganando en 1996 el «Primer Gran Premio» del Concurso Internacional de Piano José Iturbi de Valencia junto con el «Premio Especial» a la mejor interpretación de música española y el «Premio Especial» a la mejor intérprete de música contemporánea española.

Desde 1989, Uta Weyand ofrece recitales y conciertos con orquestas en la mayoría de los países de la Unión Europea, así como en Rusia, Brasil, Estados Unidos y Cuba. Actúa con orquestas como la Orquesta de la Comunidad de Madrid y Orquesta de Valencia en España, la Sinfónica de Nuremberg en Alemania, y la Orquesta Nacional de Brasil colaborando con los directores como José Ramón Encinar, Enrique García Asensio, Manuel Galduf, Jac van Steen y Gabriel Chmura, entre otros. Dirige clases magistrales en Conservatorios Superiores y Universidades como La Escuela Superior de Arte en La Habana y la Universidad de Sao Paulo/Brasil. Obtuvo su primera cátedra de piano en el Conservatorio Superior de Música en Castellón/España. En la actualidad enseña en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

Entre su discografía, cabe destacar su debut en 2000 con el disco benéfico «Música para ese niño diferente» con obras de Schumann, Mozart, Debussy y Montsalvatge así como un disco con obras de Enrique Granados bajo el sello Hänssler Classic (2003).

SEXTO CONCIERTO

Irini Gaitani

Nació en Atenas, y en 1988 obtiene el Diploma y Primer Premio del Conservatorio de Atenas, y el premio al mejor pianista del año. Hasta 1992 reside en Hungría y estudia en la Academia Franz Liszt de Budapest, con Ferenc Rados, Marta Gulyas, Mihály András e Istvan Gulyas. Recibe también clases de Dimitri Bashkirov en el Mozarteum de Salzburgo, Gitti Pirner en Munich, Falvay Sandor y Nagy Petar en Hungría (Budapest) y Cristina Bruno en Madrid.

Da conciertos en España (Auditorio Nacional de Madrid, de Zaragoza, Fundación Juan March, Fundación Botín, Teatro Arriaga de Bilbao, Palacio de Festivales de Santander, Universidad Complutense...), Grecia, Bulgaria, Hungría, Austria y EE.UU. Ha realizado grabaciones para la Radio y Televisión griegas, Radio Nacional de España y Canal Vía Digital.

Ha colaborado con profesores de reconocido prestigio en varios cursos de violín, y también colabora con la Universidad de Alcalá de Henares en los Cursos de Especialización Musical. Desde 1992, es profesora de piano en la Academia de Enseñanza Musical de K. Gurska y de música de cámara en el Conservatorio de Ferraz. Forma dúo con la violinista Mariana Todorova.

Trío Modus

Mariana Todorova

Comienza sus estudios en su ciudad natal, Varna (Bulgaria), y a los catorce gana el primer premio del Concurso Nacional S. Obretenov y del Concurso Internacional Kocian en Checoslovaquia. Asimismo posee el Premio Cultural de la ciudad de Varna (1990) y el primer premio del Concurso de música de cámara Zlatnata Diana en Pleven. Continúa en el Real Conservatorio Superior de Madrid con Víctor Martín hasta graduarse en 1995 con Premio Extraordinario Fin de Carrera. El mismo año gana el premio Sarasate concedi-

do por la Fundación Loewe y actúa en concierto con el Stradivarius del compositor.

Ha actuado como solista con diversas orquestas europeas y españolas con los maestros: Dafov, Kolarov, Keradjiev, Izquierdo, Fournet, García Asensio, Andreescu, Leaper, entre otros. Ha realizado numerosas grabaciones para Televisión Española, Canal Satélite Digita1, Radio Clásica y para el sello discográfico de RTVE Música.

Es concertino de la Orquesta Sinfónica de RTVE desde 1997, y concertino-director de la orquesta de cámara "Solistas de Madrid", pertenece al trío de cuerda "Modus" y forma dúo con la pianista Irimi Gaitani.

Jensen Horn-Sin Lam

Nace en Singapur, realizó sus estudios en su país natal con Luo Cheng y Jiri Heger y en Inglaterra y en la Escuela Superior de Música de Viena con Hatto Beyerle y Wolfgang Klos. Amplió estudios en la Academia Musical de Basilea y ha recibido clases magistrales de Robert Levin, Ivan Monighetti, Boris Berman, Michael Friedman, Philippe Muller, Christoph Poppen, Eberhard Feltz, Leon Kirchner y Walter Levin. Ha colaborado con diversas orquestas y agrupaciones de cámara con las que ha realizado giras por Inglaterra, Austria, Italia, Suiza, Alemania, Rumanía, España y Japón. Actualmente imparte clases de perfeccionamiento instrumental y desarrolla una amplia labor de investigación. Es viola solista de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Suzana Stefanovic

Nació en Belgrado, donde fue alumna de Relja Cetkovic. Posteriormente estudió en EE.UU. con Janos Starker, de quien llegaría a ser asistente. Ganó numerosos premios en su país, donde tocó recitales y actuó con las orquestas Filarmónicas de Belgrado, Zagreb, Sarajevo, Los Solistas de Zagreb y otros.

Reside en España desde 1988. Fue asistente solista de la Orquesta Ciudad de Barcelona y profesora del Conservatorio del Liceo de la misma ciudad. Desde 1991

es solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, y actualmente profesora del Conservatorio de Guadalajara.

Ha actuado como solista con las Orquestas Ciudad de Barcelona, Sinfónica de la RTVE, de la Comunidad de Madrid y de Cámara Europea, interpretando obras de Tchaikowsky, Haydn, Beethoven, Brahms y Françaix. Ha estrenado obras dedicadas de Tarverna-Bech, Iges, Olavide, Greco, Torres y Bustamante. Gracias a la generosidad de D. Pablo Palma, toca un violonchelo de Gaetano Guadagnini de 1827.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Carlos-José Costas

Madrileño, cursó sus estudios en el Real Conservatorio y cultivó durante algunos años la composición, orientada en especial hacia la música escénica. Comenzó pronto la crítica y los comentarios musicales en la prensa, labor que ha seguido ejerciendo en diversas revistas y en algunas enciclopedias y diccionarios musicales. Durante muchos años fue colaborador habitual de Radio Clásica, de Radio Nacional de España.

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. 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 d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.



Fundación Juan March

SALÓN DE ACTOS - ENTRADA LIBRE

Castelló, 77 28006 Madrid

T. 91 435 42 40 . fax. 91 576 34 20

www.march.es

e-mail:webmast@mail.march.es