

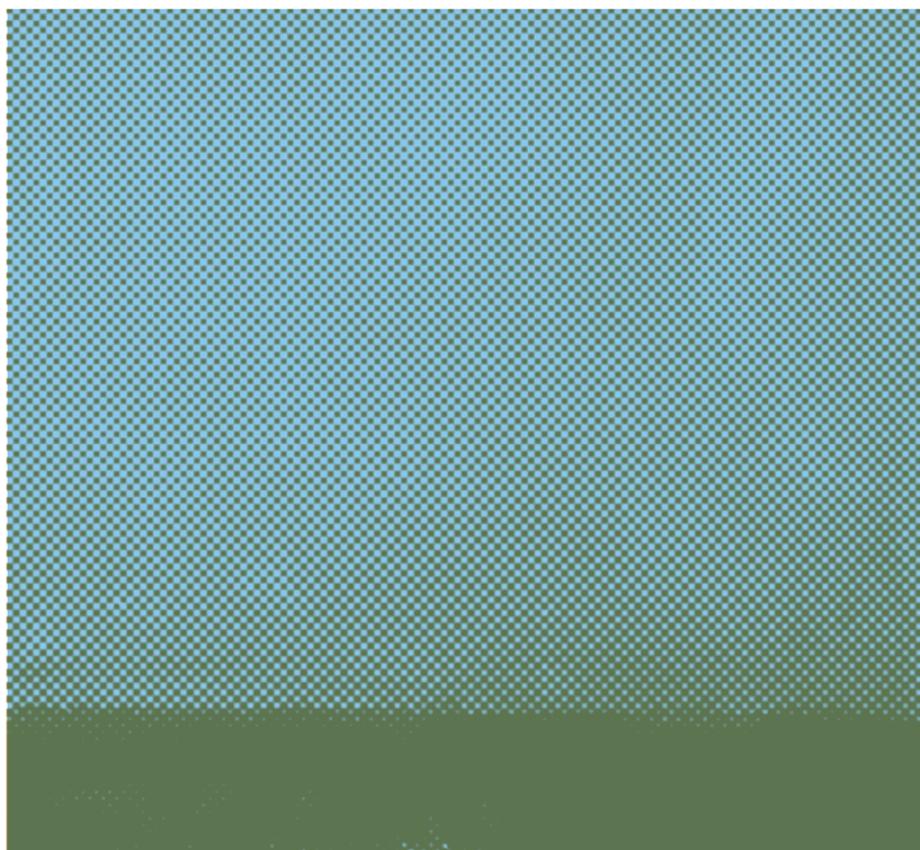
CICLO DEL ROMANTICISMO A LA ABSTRACCIÓN

Con motivo de la exposición

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE:

Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto

Octubre 2007



CICLO DEL ROMANTICISMO A LA ABSTRACCIÓN

Con motivo de la exposición

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE:

Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto

Octubre 2007



Fundación Juan March

ÍNDICE

3	Presentación
4	Introducción general
9	Concierto inaugural
15	Segundo concierto
43	Tercer concierto
51	Cuarto concierto

Como en otras ocasiones, la Fundación Juan March ha programado un ciclo de conciertos en paralelo a una exposición artística. El objetivo no es ofrecer un decorado sonoro para la contemplación de unos cuadros, sino la de ayudar a la reflexión que tanto las obras en el espacio como las obras en el tiempo nos sugieren, o las de sus posibles conexiones estéticas.

Otras veces el motivo de la exposición fue la obra de un artista, o de una escuela o movimiento artístico. Ahora se trata de algo distinto, pues esta exposición desarrolla una idea sobre “la pintura de paisaje”, que, de un género pictórico bien conocido y gustado, es mostrada como un punto del desarrollo en la evolución del naturalismo a la abstracción. Idea que hemos tomado en préstamo de un excelente ensayo del historiador Robert Rosenblum y que mostramos con imágenes visuales y sonoras.

Si el tiempo también pinta, como observó con agudeza Goya, la música, arte en el tiempo, también ha mostrado múltiples veces con peculiares medios su predilección por el paisaje. Hemos programado, pues, un breve conjunto de composiciones contemporáneas a las obras que se exponen, desde “el Romanticismo nórdico (Beethoven, Schubert, Liszt...) al Expresionismo abstracto” (Schonberg, Ives, Cage, Barber, Feldman), todas muy gustosas de escuchar, algunas poco frecuentes en salas de concierto.

Los conciertos del Ciclo “Del Romanticismo...” (10, 17 y 24 de Octubre) serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.

INTRODUCCIÓN GENERAL

La presente exposición muestra un fascinante recorrido por la pintura romántica, moderna y contemporánea tratando de establecer nexos de continuidad estética entre las aportaciones de Friedrich y Rothko siguiendo el pensamiento que el recientemente fallecido crítico e historiador del arte Robert Rosenblum desarrolló en ensayos y conferencias recopilados en un importante libro que publicó en 1975: *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*.

Tan original, lúcida, compleja y ambiciosa peripecia interpretativa de distintas líneas de expresión pictórica, habidas a lo largo de los dos últimos siglos, no es fácil –ni mucho menos– de trasladar en paralelo a cuatro horas de músicas del mismo lapso, pero he aquí una propuesta de tres conciertos –cuatro, contando el breve concierto inaugural– con programas que ilustran algunos de los conceptos que la exposición maneja y que, en todo caso, nos hará discurrir por el tiempo y las orientaciones artísticas del romanticismo alemán y de la música norteamericana del siglo XX, con algún precioso eslabón intermedio que completa el sentido de ilustración sonora de una exposición que tienen estos ciclos de la Fundación Juan March y procura coherencia a la programación global de estos conciertos.

El romanticismo alemán está aquí representado por dos composiciones de excepcional peso estético y separadas en el tiempo por tan solo unos meses: el décimo cuarto cuarteto de cuerda de Ludwig van Beethoven (de 1826) y el ciclo vocal *El viaje de invierno* de Franz Schubert (de 1827). Son obras, a su vez, coetáneas de las que podemos contemplar en esta exposición firmadas por los alemanes Caspar David Friedrich, Philip Otto Runge y Carl Gustav Carus, por los británicos Joseph M. Turner y John Constable o por el noruego Johann Christian C. Dahl... Un tema tan romántico –y tan trascendente al estudiar las artes en el Romanticismo– como es el de la identificación entre el hombre y la naturaleza circundante, la convergencia

entre las visiones externa e interiorizada de los paisajes, la fusión entre lo que ven los ojos y siente el alma, hay pocas partituras que la ejemplifiquen tan bien como la del *Viaje de invierno* de Schubert, óptima compañía sonora para tantas obras de esta exposición, especialmente *El invierno* de Friedrich. Pero sería impropio limitarse a las convergencias artísticas que se dan solamente entre obras de arte coetáneas: si obviamos esta limitación, la mencionada composición de Schubert añadirá temblor y emoción a la contemplación de los árboles invernales de Van Gogh o de Munch, o a la del *Gran paisaje nevado* del mismo Edvard Munch...

Por su parte, el *Cuarteto op 131* de Beethoven carece de texto, carece de argumento. Es obra con “misterio”, como la de Schubert, pero así como en el *Viaje invernal* el misterio rodea la peripecia de un ser concreto, en un entorno concreto, y describe sentimientos explícitos, la composición beethoveniana es pura expresión sonora y, como tal, se sitúa en el ámbito de la abstracción. Este hecho, así como la inaudita libertad formal y, sobre todo, lingüística que admiramos en el último Beethoven y que habitualmente se interpretan como síntomas de “modernidad”, nos permiten sugerir armónicos paralelismos entre las graves honduras beethovenianas y la expresión que resuena en obras de nuestros días presentes en esta misma exposición, como los *Símbolos heroicos* (¡heroicos!) de Anselm Kiefer o el *Bosque otoñal* del mismo pintor alemán.

Si Beethoven y Schubert encarnan al primer Romanticismo, la plenitud de este movimiento está representada en este programa por música del genial pianista y compositor húngaro Ferenc (Franz) Liszt quien, en muchas de sus obras, tanto en las pianísticas como en las orquestales –los poemas sinfónicos– ahondó en la línea de la convergencia a la que arriba nos referíamos entre las visiones externa e interiorizada del paisaje. Por añadidura, él fue consciente del terreno que pisaba, como queda reflejado en la cita que incluiremos más adelante, en el comentario a su obra, pero que resumimos aquí: ...“los variados aspectos de la naturaleza y las escenas que se referían a ellos no pasaban ante mis ojos como vanas imágenes, sino que removían en mi alma profundas emociones”... Como muestra de la

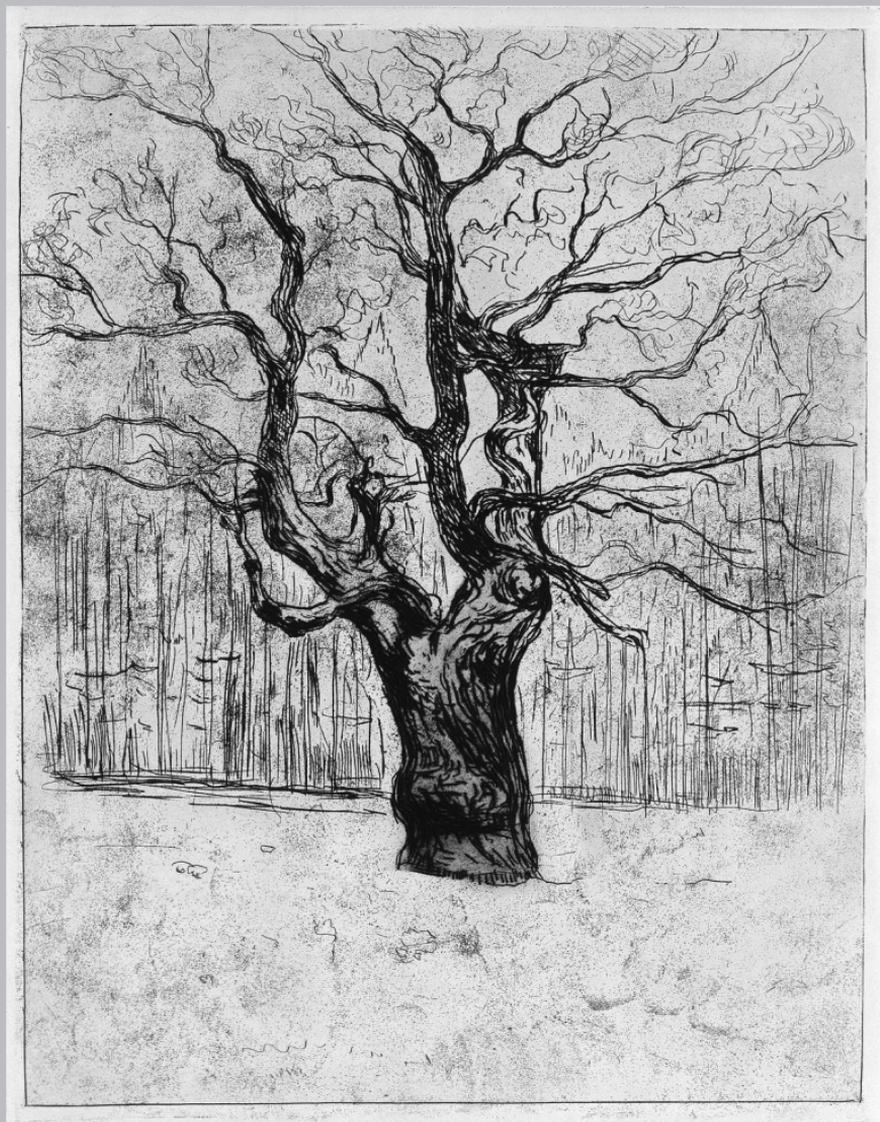
personalísima manera en que Liszt ensayó esto oiremos una selección de las etapas de su viaje por Suiza, piezas coetáneas -y entre ellas cabe observar concatenaciones expresivas ciertas- de las cuatro etapas del “Viaje de la vida” del pintor romántico estadounidense -de origen británico- Thomas Cole, considerado el primer gran paisajista de aquel país. Incluso la *Tormenta* de los Años de peregrinación por Suiza de Liszt, puede ponerse en directa relación con otra obra pictórica de la exposición: la *Tormenta en los Alpes* de otro gran paisajista romántico norteamericano, Frederic Edwin Church, éste perteneciente al Romanticismo más avanzado en el tiempo: Liszt era diez años más joven que Cole y quince años mayor que Church, y su música poemática de carácter paisajístico “empasta” extraordinariamente bien con la obra pictórica de dos artistas que trabajaron a la vez, pero tan alejados de él.

En estos conciertos caminaremos hacia la modernidad de la mano del vienés Arnold Schönberg, de quien escucharemos su primer *Cuarteto*, obra representativa de la etapa de acceso a la madurez creativa y que, a su vez, es un eslabón entre su música posromántica, de filiación expresionista, y la de la etapa más abstracta, llamada a culminar con la proclamación del Método Dodecafónico. Como representante del expresionismo pictórico centroeuropeo y como artista insoslayable a la hora de estudiar el viaje hacia la abstracción tenemos al alemán Emil Nolde, estricto coetáneo de Schönberg, cuyas obras aquí expuestas, de tema paisajístico, casan bien con la del *Cuarteto* schönbergiano: no “argumentalmente”, pero sí en cuanto al lenguaje. Schönberg tuvo mayor relación personal y mayor conciencia de convergencia artística con respecto a Kandinsky, aunque el cuadro contenido en esta muestra -fechado en 1922- no es tan relacionable con el *Cuarteto* como lo sería con obras de Schönberg del mismo año, esto es, de la etapa de gestación del dodecafonismo.

Y llegamos así al otro polo de la muestra, el expresionismo abstracto, que está representado fundamentalmente por obras de artistas estadounidenses, lo que motiva la significativa presencia en los conciertos de partituras del siglo XX y de aquella

procedencia: Ives, Barber, Cage y Feldman son sus autores. Charles Ives, como pionero, como personaje solitario que intuyó genialmente tantas cosas que a lo largo del siglo XX se iban a practicar, es un compositor a tener muy en cuenta a la hora de estudiar la transición entre tradición romántica y modernidad. Si una obra imposible de traer a esta sala –la avanzadísima e imponente *Cuarta Sinfonía*– sería una buena preparación sonora para contemplar las obras maestras del expresionismo abstracto americano –Pollock, Rothko... –, el *Trío*, en cambio, y aun con su originalidad, pertenece al lado más “tradicional” del singular catálogo de Ives. “Tradicional” también, incluso cabría decir “conservador”, fue Samuel Barber, compositor que colaboró a personalizar el lenguaje musical estadounidense en las décadas centrales del siglo XX, aunque teniendo siempre como referencia estética el “gran repertorio” europeo y sin mostrar sintonía alguna con las artes plásticas de la vanguardia americana ni con los compositores que dialogaron con ellas, como fueron, entre otros, John Cage y Morton Feldman, cuyas piezas pianísticas programadas en el último de estos conciertos son perfecta ilustración de aquellos fructíferos diálogos.

José Luis García del Busto



Edvard Munch (1863–1944)
Die Eiche (El Roble), 1903.

CONCIERTO INAUGURAL

Viernes, 5 de octubre de 2007. 19,30 horas

Charles Ives (1874–1954)

Trío (1904–11)

Moderato

TSIAJ

Moderato con moto

TRÍO ARBÓS

Miguel Borrego, *violín*

José Miguel Gómez, *violonchelo*

Juan Carlos Garvayo, *piano*

NOTAS AL PROGRAMA

Charles IVES (1874-1954): *Trío*

Dedicado a sus asuntos empresariales –Charles Edward Ives fue un auténtico pionero del floreciente negocio de los seguros–, la carrera compositiva de Ives es una de las más extrañas que quepa encontrar en la historia de la música. Prácticamente autodidacta, compuso multitud de obras que guardaba para sí –salvo alguna que pudo servir para alguna velada musical casera– y en las que experimentaba con el desparpajo de quien no tiene ninguna pretensión de incidir en el ambiente musical de su entorno. De este modo, sin contrastar el resultado sonoro de sus partituras, pero con la extrema libertad que supone el no tener que someterse a valoraciones, ni siquiera necesitar de intermediarios (los intérpretes), Charles Ives dejó una producción musical atípica, profundamente irregular, desinhibida, fresca y con elementos de modernidad que, aunque se conocieron muy tardíamente, revelaron la capacidad innovadora y el ingenio sonoro-musical que hubo en aquel compositor literalmente singular.

Con evidente conocimiento de las formas musicales practicadas en el romanticismo europeo, pero desmarcándose con soltura de ellas, Charles Ives escribió este *Trío* entre 1904 y 1905, retocándolo en 1911. Se inicia con un *Moderato* sereno, extrañamente *cantabile*. Sigue un movimiento rápido y bienhumorado, condición ésta que se refleja en la indicación propuesta por el compositor en el encabezamiento de la página: TSIAJ, pequeño enigma que se aclara así: This Scherzo Is A Joke, es decir, “este Scherzo es una broma”... La composición se cierra con un tiempo *Moderato con moto* en el que resuenan canciones e himnos norteamericanos, práctica muy frecuente en la creación musical de Ives.

INTÉRPRETES

TRÍO ARBÓS

Formado por Miguel Borrego, violín; José Miguel Gómez, violoncello y Juan Carlos Garvayo, piano, se fundó en Madrid en 1996, tomando el nombre del célebre director, violinista y compositor español Enrique Fernández Arbós (1863-1939). En la actualidad es uno de los grupos de cámara más prestigiosos del panorama musical español.

Su repertorio abarca desde las obras maestras del clasicismo y el romanticismo (integrales de Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, etc.) hasta la música de nuestro tiempo, contribuyendo a la ampliación de la literatura para trío con piano a través del encargo de nuevas obras. Mauricio Sotelo, Luis de Pablo, Jesús Torres, Aureliano Cattaneo, César Camarero, José María Sánchez Verdú, José Luis Turina, Gabriel Erkoreka, Marisa Manchado y Harry Hewitt son sólo algunos de los compositores que han dedicado obras a esta formación. El trío también ha colaborado estrechamente con compositores de la talla de Pascal Dusapin, Jonathan Harvey, Toshio Hosokawa, Salvatore Sciarrino, Luis de Pablo y Beat Furrer.

Actúa con regularidad en las principales salas y festivales internacionales a lo largo de más de 20 países: Konzerthaus de Viena, Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, Academia Sibelius de Helsinki, Teatro Colón de Buenos Aires, Auditorio Nacional de Madrid, Festival de Kuhmo, Festival Time of Music de Viitasaari, Nuova Consonanza de Roma, Romaeuropa, Festival Internacional de Camagüey, Festival NUMUS de Toronto, Festival Internacional de Santorini, Festival Internacional de El Salvador, Festival de Ryedale, Fundación Juan March, Quincena Musical Donostiarra, Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, Festival de Santander, Ensembles de Valencia, Teatro Central de Sevilla, etc.

De entre sus grabaciones cabe destacar un CD con la integral de los tríos de Joaquín Turina para el sello NAXOS, que incluye la primera grabación mundial

de su inédito “Trío en Fa”, y otro para el sello COL LEGNO, dedicado a la música de cámara de Luis de Pablo. El CD “Sones y Danzones”, con música española e iberoamericana, fue publicado por el sello ENSAYO. Su último disco es un monográfico de Jesús Torres con el sello Fundación Autor.

Ha cultivado su faceta pedagógica como trío en residencia del Curso de Música de Motril. También ha impartido clases magistrales de música de cámara en la Universidad de Bowling Green (U.S.A.) y en la Universidad Wilfried Laurier (Canadá). Los miembros del **Trío Arbós** han sido también, en varias ocasiones, profesores de la Joven Orquesta Nacional de España (J.O.N.D.E.).



Carl Gustav Carus (1789–1869)
Morgennebel (Niebla matutina),
ca. 1825.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 10 de octubre de 2007. 19,30 horas

I

Winterreise (Viaje de Invierno), D.911
(Poemas de Wilhelm Müller)

- I. *Gute Nacht* (Buenas noches)
 - II. *Die Wetterfahne* (La veleta)
 - III. *Gefror'ne Tränen* (Lágrimas heladas)
 - IV. *Erstarrung* (Congelación)
 - V. *Der Lindenbaum* (El tilo)
 - VI. *Wasserflut* (Inundación)
 - VII. *Auf dem Flusse* (En el río)
 - VIII. *Rückblick* (Mirada atrás)
 - IX. *Irrlicht* (Fuego fatuo)
 - X. *Rast* (Descanso)
 - XI. *Frühlingstraum* (Sueño de primavera)
 - XII. *Einsamkeit* (Soledad)
-

15

II

- XIII. *Die Post* (El correo)
- XIV. *Der greise Kopf* (Cabeza con canas)
- XV. *Die Krähe* (La corneja)
- XVI. *Letzte Hoffnung* (Última esperanza)
- XVII. *Im Dorfe* (En la aldea)
- XVIII. *Der stürmische Morgen* (Mañana de tormenta)
- XIX. *Täuschung* (Engaño)
- XX. *Der Wegweiser* (El poste indicador)
- XXI. *Das Wirtshaus* (La posada)
- XXII. *Mut!* (¡Valor!)
- XXIII. *Die Nebensonnen* (Soles ficticios)
- XXIV. *Der Leiermann* (El organillero)

IÑAQUI FRESÁN, *barítono*
EULALIA SOLÉ, *piano*

NOTAS AL PROGRAMA

Franz SCHUBERT (1797-1828): *Winterreise*, D 911

Entre el inmenso legado musical que Franz Schubert dejó al morir a la edad de treinta y un años, adquiere especialísima relevancia el capítulo de los *Lieder*, integrado por más de seiscientos títulos. De entre ellos, a su vez, cobran especial significación los agrupados en dos ciclos: *La bella molinera* y *El viaje de invierno*.

El ciclo de *Lieder* es realmente un género musical, fruto del romanticismo, que se caracteriza por alcanzar la gran forma a partir del encadenamiento –musical, expresivo, argumental, psicológico– de un determinado número de *Lieder*, es decir, de pequeñas formas. Tal encadenamiento, que dota a la obra de una incuestionable unidad y convierte en práctica desaconsejable la interpretación aislada de alguna de sus piezas, es algo sustancial al concepto riguroso de ciclo y, consecuentemente, el abuso que suele hacerse del término no debería confundir: ciclos son *A la amada ausente* de Beethoven, los dos mencionados de Schubert, *Amor de poeta* y *Amor, vida de mujer* de Schumann, *Sin sol* de Mussorgsky o los *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler, pero los *Gellert Lieder* de Beethoven, *Schwanengesang* de Schubert, los dos *Liederkreis* de Schumann, los *Cantos y danzas de la muerte* de Mussorgsky o los *Rückert Lieder* de Mahler, música tan maravillosa como se quiera, no alcanzan esa unidad y ligazón: son simplemente colecciones de *Lieder*, más o menos unificadas por el origen de los poemas o por su temática. Pues bien, con el *Viaje de invierno* estamos ante uno de los más grandes y bellos ciclos liederísticos, una de esas obras cuya perfección y trascendencia convierten al concierto en acontecimiento espiritual, como gustaba decir quien tanto nos enseñó a nuestra generación sobre estos temas: Federico Sopena. “Acontecimiento espiritual”, o sea, algo que va más allá del espectáculo, incluso más allá del hecho de cultura.

Franz Schubert se encontró en 1823, de forma casual, con los poemas de *La bella molinera* que habían sido editados en 1820 en Dessau, ciudad natal del autor de los

versos. Era éste Wilhelm Müller (1794-1827), poeta de vida casi tan corta como la de Schubert, estrictamente coetáneo del músico y que, como éste, no conoció la gloria. El aprecio de alguno de sus colegas –por ejemplo, una dedicatoria y unas frases laudatorias de Heine– fue todo el reconocimiento que se llevó a la tumba aquel hombre que no llegó a conocer ni siquiera la existencia de las canciones que Schubert había hecho con sus poemas, pero que había tenido la genialidad de intuirlos: “No sé tocar ni cantar y, sin embargo, cuando escribo estos poemas, toco y canto. Si pudiera crear mis propias melodías, mis poemas gustarían más. Pero espero con confianza que exista un alma gemela que capte las melodías ocultas bajo las palabras y me las restituya”, escribió en su diario. Felizmente, existía esa alma gemela: se llamaba Franz Schubert. Y, más felizmente, Schubert y Müller se encontraron, no personalmente, pero sí como artistas creadores. De Müller son los versos de *La bella molinera*, de *Viaje de invierno* y de *El pastor en las rocas*, tres cumbres de belleza en la obra de Schubert y en el repertorio todo de la música vocal.

Winterreise data de 1827. Por entonces moría Beethoven y la muerte del propio Schubert estaba próxima. Como si la estuviera presintiendo, nuestro compositor, escribió una música que no es trágica, ni dramática, pero que sí es –¡y en qué grado!– conmovedora, emocionada y emocionante, desolada. Con gran acierto, en su libro *El “Lied” romántico* (Madrid, 1973), Federico Sopeña titulaba al *Viaje de invierno* como “El ciclo de la desolación”, y argumentaba: “Nada tan triste, tan desolador se ha escrito en la música romántica, porque aquí la tristeza, la desolación, aparecen desnudas, sin retórica, sin ampliaciones directas”... Así es. Müller y Schubert, con sus voces pequeñas y no amplificadas –antes bien diríamos que con sordina– con esta obra alcanzaron a dar un prototipo de expresividad romántica: el amor como eje de las vivencias humanas; identificación del hombre con la naturaleza circundante, de los sentimientos con el paisaje... El *invierno* es manejado como símbolo de la dureza de la existencia del imaginario protagonista, que *viaja*, errante, falto de luz, de calor, de alegría. Todo queda contundentemente

establecido desde el primer *Lied*, que no por casualidad se titula *Gute Nacht* (*Buenas noches*) y que, con su insinuado y misterioso aire de andadura supone, como comienzo, no un saludo, sino una despedida. Y, tras un arco genial de veintidós canciones más, el ciclo se cierra con el *Lied* vigésimo cuarto, el inefable *Der Leiermann* (*El tañedor de zanfoña*), un prodigio de expresividad que, dentro de su concisión y sencillez, resulta ser una de las páginas más conmovedoras de la historia de la música.

Ese viejo tañedor de zanfoña que, descalzo sobre la nieve, rodeado de perros que gruñen, hace girar a duras penas el manubrio de su precario instrumento para ganarse unas monedas que nadie le da, porque nadie se detiene a oírle, es el único posible compañero de viaje que encuentra el imaginario protagonista de *Winterreise*: “¿Quieres acompañar mis canciones con tu zanfoña?”, le dice el viajero, y esta pregunta sin respuesta constituye la conclusión del ciclo... Hace ya muchos años que apunté que, para mí, este extraño viejo, mísero músico ambulante, es un personaje que adelanta, genialmente, a otros dos que, con el tiempo, iba a dar la ópera: el Idiota, de *Boris Godunov*, de Mussorgski, y el Loco, de *Wozzeck*, de Alban Berg. El pobre Idiota del *Boris* aparece en escena rodeado, molestado, provocado por la chiquillería que se burla de él, pero es el único que se atreve a acusar al zar del crimen que su pueblo sabe que ha cometido para llegar al poder; es el que denuncia lúcidas premoniciones; es el que lamenta no su propia condición, sino la del todo pueblo ruso. El Loco del *Wozzeck* es quien, con la inocencia de su desvarío, profetiza la tragedia que está a punto de desencadenarse, pero que sólo él acierta a ver: asegura oler a sangre, como si hubiera penetrado en la turbulenta mente de *Wozzeck*. El *Leiermann* de Schubert/Müller, el Idiota de Mussorgski/Pushkin y el Loco de Berg/Büchner son, por supuesto, tres personajes bien distintos, como distintas son las situaciones de las que emergen, pero hay caracteres que los relacionan: son tres pobres hombres, tres seres marginales, tres desheredados de la fortuna que, sin embargo, cobran el mayor protagonismo por su capacidad para mostrarnos una realidad, *otra* realidad; por su carga enigmática y turbadora; por su acierto al poner el dedo en la llaga que más duele actuando, así,

como catalizadores del desenlace de cada uno de estos trascendentales “dramas” musicales.

Y, como tantas veces aconsejamos, el oyente del presente recital no podría hacer nada mejor para disfrutar por completo de la maravilla que se le ofrece que leer previamente –como preparación y ambientación– los poemas que motivaron a Schubert, y seguir luego las canciones con los versos bien presentes, para observar la prodigiosa capacidad schubertiana para penetrar psicológicamente en sus contenidos y reforzar su expresión.

F. SCHUBERT. *Winterreise* (Wilhelm Müller)

I. Gute Nacht

Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh' ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
Mit manchem Blumenstrauß.
Das Mädchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eh', –
Nun ist die Welt so trübe,
Der Weg gehüllt in Schnee.

Ich kann zu meiner Reisen
Nicht wählen mit der Zeit,
Muß selbst den Weg mir weisen
In dieser Dunkelheit.

Es zieht ein Mondenschatten
Als mein Gefährte mit,
Und auf den weißen Matten
Such' ich des Wildes Tritt.

Was soll ich länger weilen,
Daß man mich trieb hinaus?
Laß irre Hunde heulen
Vor ihres Herren Haus;
Die Liebe liebt das Wandern, –
Gott hat sie so gemacht –
Von einem zu dem andern
Fein Liebchen, gute Nacht!

Will dich im Traum nicht stören,
Wär' schad' um deine Ruh',
Sollst meinen Tritt nicht hören –
Sacht, sacht die Türe zu!
Schreib' im Vorübergehen
An's Tor dir gute Nacht,
Damit du mögest sehen,
An dich hab' ich gedacht.

II. Die Wetterfahne

Der Wind spielt mit der Wetterfahne
Auf meines schönen Liebchens Haus.

F. SCHUBERT. Viaje de invierno
(versión española de Antonio Gallego)

I. Buenas noches

Como extranjero llegué,
como extranjero me voy.
Mayo me era propicio,
con múltiples ramos de flores.
La muchacha habló de amor,
su madre, de matrimonio.
Ahora el mundo está desolado,
y el camino cubierto de nieve.

Para mis viajes no puedo
elegir el tiempo;
debo encontrar mi camino
en esta oscuridad.

La sombra de la luna
es mi compañera,
y sobre los prados blancos
busco la huella de las fieras.

¿Por qué demorar la partida
si de aquí fui expulsado?
Dejo ladrar a los perros
ante la casa de sus amos.
Al amor le gusta vagabundear,
así lo ha dispuesto Dios,
pasando de uno a otro...
¡amada, buenas noches!

No quiero turbar tu sueño,
pena sería para tu descanso;
no debes escuchar mis pasos.
¡Suavemente la puerta se cierra!
Al pasar escribiré
“Buenas noches” en la entrada,
para que puedas comprobar
que he pensado en ti.

II. La veleta

El viento juega con la veleta
de la casa de mi amada.

Da dacht ich schon in meinem Wahne,
Sie pffiff den armen Flüchtling aus.

Er hätt' es eher bemerken sollen,
Des Hauses aufgestecktes Schild,
So hätt' er nimmer suchen wollen
Im Haus ein treues Frauenbild.

Der Wind spielt drinnen mit den Herzen
Wie auf dem Dach, nur nicht so laut.
Was fragen sie nach meinen Schmerzen?
Ihr Kind ist eine reiche Braut.

III. Gefror'ne Tränen

Gefror'ne Tropfen fallen
Von meinen Wangen ab:
Ob es mir denn entgangen,
Daß ich geweinet hab'?

Ei Tränen, meine Tränen,
Und seid ihr gar so lau,
Daß ihr erstarrt zu Eise
Wie kühler Morgentau?

Und dringt doch aus der Quelle
Der Brust so glühend heiß,
Als wolltet ihr zerschmelzen
Des ganzen Winters Eis!

IV. Erstarrung

Ich such' im Schnee vergebens
Nach ihrer Tritte Spur,
Wo sie an meinem Arme
Durchstrich die grüne Flur.

Ich will den Boden küssen,
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinen heißen Tränen,
Bis ich die Erde seh'.

Wo find' ich eine Blüte,
Wo find' ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben
Der Rasen sieht so blaß.

Soll denn kein Angedenken
Ich nehmen mit von hier?
Wenn meine Schmerzen schweigen,
Wer sagt mir dann von ihr?

Mein Herz ist wie erstorben,

*Pensaba yo, en mi ilusión,
que, pobre fugitivo, me silbaba.*

*Tendría que haber visto antes
este símbolo en lo alto del tejado;
así jamás hubiera buscado
allí la imagen de una mujer fiel.*

*El viento juega con los corazones
como sobre el tejado, pero menos ruidoso.
¿Por qué preguntar por mis penas?
Su hija es novia rica.*

III. Lágrimas heladas

*Heladas lágrimas caen
por mis mejillas;
¿quizás no había notado
que había estado llorando?*

*¡Ay!, lágrimas, lágrimas mías,
¿sois tan poco cálidas
que os tornáis en hielo,
como frío rocío mañanero?*

*Sin embargo, desde la fuente
del corazón brotáis tan ardientes
como si quisierais fundir
todo el hielo del invierno.*

IV. Congelación

*Busco en la nieve en vano
la huella de sus pasos,
por donde abrazada a mí
atravesó el verde campo.*

*Quiero besar el suelo,
y fundir hielo y nieve
con mis cálidas lágrimas
hasta encontrar la tierra.*

*¿Dónde hallaré una flor,
dónde la verde hierba?
Las flores están muertas
y está la hierba mustia.*

*¿Ningún recuerdo tengo
que de aquí pueda llevarme?
Cuando mis penas callen,
¿quién me hablará de ella?*

Mi corazón está como muerto,

Kalt starrt ihr Bild darin;
Schmilzt je das Herz mir wieder,
Fließt auch ihr Bild dahin.

V. Der Lindenbaum

Am Brunnen vor dem Tore
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud' und Leide
Zu ihm mich immer fort.

Ich mußst' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab' ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier find'st du deine Ruh'!

Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht;
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör' ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!

VI. Wasserflut

Manche Trän' aus meinen Augen
Ist gefallen in den Schnee;
Seine kalten Flocken saugen
Durstig ein das heiße Weh.

Wenn die Gräser sprossen woollen,
Weht daher ein lauer Wind,
Und das Eis zerspringt in Schollen
Und der weiche Schnee zerrinnt.

Schnee, du weißt von meinem Sehnen,
Sag, wohin doch geht dein Lauf?
Folge nach nur meinen Tränen,
Nimmt dich bald das Bächlein auf.

y su imagen en él se congela:
si mi corazón se deshela,
reaparecería su imagen.

V. **El tilo**

Ante la puerta, junto al pozo,
hay un tilo;
a su sombra soñé
tantísimos dulces sueños.

En su corteza grabé
muchas palabras de amor;
en la alegría y la pena
siempre me atrajo.

Hoy tuve que pasar junto a él
en la profunda noche,
y aun en la oscuridad
he cerrado los ojos.

Y sus ramas susurraban
como si me gritasen:
“¡Ven a mí, compañero,
aquí encontrarás tu reposo!”

El viento frío azotó
de lleno mi rostro,
de mi cabeza voló el sombrero,
pero no me volví.

Ahora que a muchas horas
estoy de aquel lugar,
aún escucho el murmullo:
“¡Aquí encontrarías el reposo!”

VI. **Deshielo**

Muchas lágrimas de mis ojos
han caído en la nieve;
sus helados copos sorben
sedientos mi ardiente dolor.

Cuando la hierba rebrote
soplará ligera brisa,
se romperán los hielos
y la suave nieve se fundirá.

Conoces mis anhelos, nieve,
dime, ¿adónde te irás?
Sigue sólo mis lágrimas,
y pronto te acogerá el arroyo.

Wirst mit ihm die Stadt durchziehen,
Munt're Straßen ein und aus;
Fühlst du meine Tränen glühen,
Da ist meiner Liebsten Haus.

VII. **Auf dem Flusse**

Der du so lustig rauschtest,
Du heller, wilder Fluß,
Wie still bist du geworden,
Gibst keinen Scheidegruß.

Mit harter, starrer Rinde
Hast du dich überdeckt,
Liegst kalt und unbeweglich
Im Sande ausgestreckt.

In deine Decke grab' ich
Mit einem spitzen Stein
Den Namen meiner Liebsten
Und Stund' und Tag hinein:

Den Tag des ersten Grußes,
Den Tag, an dem ich ging;
Um Nam' und Zahlen windet
Sich ein zerbrochener Ring.

Mein Herz, in diesem Bache
Erkennst du nun dein Bild?
Ob's unter seiner Rinde
Wohl auch so reißend schwillt?

VIII. **Rückblick**

Es brennt mir unter beiden Sohlen,
Tret' ich auch schon auf Eis und Schnee,
Ich möcht' nicht wieder Atem holen,
Bis ich nicht mehr die Türme seh'.

Hab' mich an jeden Stein gestoßen,
So eilt' ich zu der Stadt hinaus;
Die Krähen warfen Bäll' und Schloßen
Auf meinen Hut von jedem Haus.

Wie anders hast du mich empfangen,
Du Stadt der Unbeständigkeit!
An deinen blanken Fenstern sangen
Die Lerch' und Nachtigall im Streit.

Die runden Lindenbäume blühten,
Die klaren Rinnen rauschten hell,
Und ach, zwei Mädchenaugen glühten! –

*Con él atravesarás la ciudad
por todas las alegres calles;
cuando sientas arder mis lágrimas,
allí es la casa de mi amada.*

VII. Sobre el río

*Tú que tan alegre corrías,
claro y travieso río,
qué callado te has vuelto,
ni siquiera adiós me dices.*

*Con dura, helada corteza
te proteges,
yaces frío e inerte
en la arena extendido.*

*En tu corteza grabé
con bien afilada piedra
el nombre de mi amada,
hora y día también:*

*El del primer saludo,
el día en que me marché.
Nombre y números se abrazan
en un anillo roto.*

*Corazón, ¿en este riachuelo
tu imagen ahora reconoces?
Bajo su corteza, ¿también
crece tan desgarradora?*

VIII. Mirada atrás

*Quema el suelo las plantas de mis pies
aun cuando hielo y nieve piso;
no quisiera volver a tomar aliento
hasta que deje de ver las torres.*

*En cada piedra he tropezado,
tanto me apresuré en dejar la ciudad.
Las cornejas arrojaban bolas de nieve y granizo
sobre mi sombrero desde las casas.*

*¡Qué distinta manera en recibirme
antaño, ciudad de la inconstancia!
En tus relumbrantes ventanas cantaban,
rivales, alondra y ruiseñor.*

*Amplios tilos florecían,
cristalinos arroyos murmuraban,
y, ¡ay!, dos ojos de niña destellaban:*

Da war's gescheh'n um dich, Gesell!

Kommt mir der Tag in die Gedanken,
Möcht' ich noch einmal rückwärts seh'n,
Möcht' ich zurücke wieder wanken,
Vor ihrem Hause stille stehn.

IX. Irrlicht

In die tiefsten Felsengründe
Lockte mich ein Irrlicht hin:
Wie ich einen Ausgang finde,
Liegt nicht schwer mir in dem Sinn.

Bin gewohnt das Irregehen,
's führt ja jeder Weg zum Ziel:
Unsre Freuden, unsre Leiden,
Alles eines Irrlichts Spiel!

Durch des Bergstroms trock'ne Rinnen
Wind' ich ruhig mich hinab, –
Jeder Strom wird's Meer gewinnen,
Jeder Leiden auch sein Grab.

28

X. Rast

Nun merk' ich erst, wie müd' ich bin,
Da ich zur Ruh' mich lege:
Das Wandern hielt mich munter hin
Auf unwirtbarem Wege.

Die Füße frugen nicht nach Rast,
Es war zu kalt zum Stehen;
Der Rücken fühlte keine Last,
Der Sturm half fort mich wehen.

In eines Köhlers engem Haus
Hab' Obdach ich gefunden;
Doch meine Glieder ruh'n nicht aus:
So brennen ihre Wunden.

Auch du, mein Herz, in Kampf und Sturm
So wild und so verwegen,
Fühlst in der Still' erst deinen Wurm
Mit heißem Stich sich regen!

XI. Frühlingstraum

Ich träumte von bunten Blumen,
So wie sie wohl blühen im Mai;
Ich träumte von grünen Wiesen,
Von lustigem Vogelgeschrei.

¡perdido estabas, compañero!

*Cuando aquel día rememoro,
quisiera regresar aún una vez,
vacilante volver quisiera
y ante su casa en silencio quedarme.*

IX. Fuego fatuo

*A la grieta profunda del barranco
un fuego fatuo me atrajo:
cómo encontrar la salida
no preocupó a mi espíritu.*

*Yo suelo caminar errante,
toda senda llega a su fin;
¡nuestras alegrías y penas,
todas son juego, fuego fatuo!*

*Por el cauce seco del torrente
tranquilamente desciendo.
Cada río llegará al mar,
y cada pena, a su tumba.*

X. Descanso

*Me noto ahora mismo cansado
al tumbarme a reposar;
animoso el andar me mantuvo
sobre el camino inhóspito.*

*Mis pies no buscaban descanso,
hacía frío para pararse;
mi espalda no sentía la carga,
la tormenta me empujaba.*

*En choza mezquina de carbonero
he encontrado cobijo;
mas no descansan mis miembros,
tanto arden sus heridas.*

*También tú, que en combates y tormentas
tan salvaje y audaz eres, corazón,
sientes en la calma el gusano
removeirse con ardiente punzada.*

XI. Sueño de primavera

*Soñé con abigarradas flores
como las que florecen en mayo;
soñé con verdes praderas
y alegre piar de pájaros.*

Und als die Hähne krähten,
Da ward mein Auge wach;
Da war es kalt und finster,
Es schriean die Raben vom Dach.

Doch an den Fensterscheiben,
Wer malte die Blätter da?
Ihr lacht wohl über den Träumer,
Der Blumen im Winter sah?

Ich träumte von Lieb' um Liebe,
Von einer schönen Maid,
Von Herzen und von Küssen,
Von Wonne und Seligkeit.

Und als die Hähne krähten,
Da ward mein Herze wach;
Nun sitz ich hier alleine
Und denke dem Träume nach.

Die Augen schließ' ich wieder,
Noch schlägt das Herz so warm.
Wann grünt ihr Blätter am Fenster?
Wann halt' ich mein Liebchen im Arm?

XII. Einsamkeit

Wie eine trübe Wolke
Durch heit're Lüfte geht,
Wenn in der Tanne Wipfel
Ein mattes Lüftchen weht:

So zieh ich meine Straße
Dahin mit tragem Fuß,
Durch helles, frohes Leben,
Einsam und ohne Gruß.

Ach, daß die Luft so ruhig!
Ach, daß die Welt so licht!
Als noch die Stürme tobten,
War ich so elend nicht.

XIII. Die Post

Von der Straße her ein Posthorn klingt.
Was hat es, daß es so hoch aufspringt,
Mein Herz?

Die Post bringt keinen Brief für dich.
Was drängst du denn so wunderbarlich,
Mein Herz?

Nun ja, die Post kömmt aus der Stadt,

Y al cantar de los gallos,
se entreabrieron mis ojos;
todo era frío y sombrío
y graznaban los cuervos.

Pero en el cristal de la ventana,
¿quién había pintado hojas?
¿Os reís del soñador
que en invierno vio flores?

Soñé con los amores,
de una hermosa muchacha,
con abrazos y besos,
gozo y felicidad.

Cuando cantaron los gallos,
despertó mi corazón;
ahora estoy sentado, solo,
y sólo pienso en mi sueño.

Vuelvo a cerrar los ojos,
aún late ardiente el corazón.
¿Verdeceréis, hojas de la ventana?
¿Cuándo tendré a mi amada en brazos?

XII. **Soledad**

Como una oscura nube
pasa a través del cielo claro,
y en la cima de los abetos
sopla suave la brisa,
así mi camino prosigo
con indolente paso,
alegre vida y feliz,
solitario y sin amigos.

¡Ah, qué aire más tranquilo!
¡Ah, qué mundo tan brillante!
Cuando rugía la tormenta,
no era yo tan desgraciado.

XIII. **El correo**

En la calle resuena la trompa de la posta.
¿Qué ocurre, que lates tan fuerte,
corazón mío?

El correo no te trae carta alguna.
¿Qué te oprime tan caprichosamente,
corazón mío?

Cierto, el correo viene de la ciudad aquella

Wo ich ein liebes Liebchen hatt',
Mein Herz!

Willst wohl einmal hinüberseh'n
Und fragen, wie es dort mag geh'n,
Mein Herz?

XIV. **Der greise Kopf**

Der Reif hatt' einen weißen Schein
Mir über's Haar gestreuet;
Da glaubt' ich schon ein Greis zu sein
Und hab' mich sehr gefreuet.

Doch bald ist er hinweggetaut,
Hab' wieder schwarze Haare,
Daß mir's vor meiner Jugend graut –
Wie weit noch bis zur Bahre!

Vom Abendrot zum Morgenlicht
Ward mancher Kopf zum Greise.
Wer glaubt's? Und meiner ward es nicht
Auf dieser ganzen Reise!

32

XV. **Die Krähe**

Eine Krähe war mit mir
Aus der Stadt gezogen,
Ist bis heute für und für
Um mein Haupt geflogen.

Krähe, wunderliches Tier,
Willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl, bald als Beute hier
Meinen Leib zu fassen?

Nun, es wird nicht weit mehr geh'n
An dem Wanderstabe.
Krähe, laß mich endlich seh'n,
Treue bis zum Grabe!

XVI. **Letzte Hoffnung**

Hie und da ist an den Bäumen
Manches buntes Blatt zu sehn,
Und ich bleibe vor den Bäumen
Oftmals in Gedanken stehn.

Schaue nach dem einen Blatte,
Hänge meine Hoffnung dran;
Spielt der Wind mit meinem Blatte,
Zittr' ich, was ich zittern kann.

donde tuve una amada muy querida,
corazón mío.

¿Querrías verla quizás otra vez
y preguntarle cómo le van allí las cosas,
corazón mío?

XIV. **Cabeza con canas**

Ha esparcido la escarcha blancos copos
sobre mí y mis cabellos.

Me creí ya un anciano
y mucho me alegré.

Mas pronto se ha fundido
y tengo nuevamente negro el pelo.
¿Qué horror mi juventud:
qué lejos aún la tumba!

Del ocaso a la aurora
con canas vimos múltiples cabezas.
¿No es increíble? ¡Y a la mía nada
en todo este viaje!

XV. **La corneja**

Una corneja ha volado
desde la ciudad conmigo,
y hasta hoy, de un lado a otro
gira sobre mi cabeza.

Corneja maravillosa,
¿no quieres abandonarme?
¿Piensas que pronto un botín
tendrás en mi pobre cuerpo?

Muy lejos no llegaré
con mi bastón de viajero.
¡Muéstrame, corneja, al fin
lo que es ser fiel hasta la tumba!

XVI. **Última esperanza**

Aquí y allá, veo en los árboles
muchas y variopintas hojas,
y permanezco ante los árboles
muchas veces ensimismado.

Contemplo alguna de estas hojas
y pongo mi esperanza en ella;
sí juega el viento con mi hoja
cuanto se puede temblar tiemblo.

Ach, und fällt das Blatt zu Boden,
Fällt mit ihm die Hoffnung ab;
Fall' ich selber mit zu Boden,
Wein' auf meiner Hoffnung Grab.

XVII. **Im Dorfe**

Es bellen die Hunde, es rascheln die Ketten;
Es schafen die Menschen in ihren Betten,
Träumen sich manches, was sie nicht haben,
Tun sich im Guten und Argen erlaben;
 Und morgen früh ist alles zerflossen.
Je nun, sie haben ihr Teil genossen
Und hoffen, was sie noch übrig ließen,
Doch wieder zu finden auf ihren Kissens.
 Bellt mich nur fort, ihr wachen Hunde,
Laßt mich nicht ruh'n in der Schlummerstunde!
Ich bin zu Ende mit allen Träumen.
Was will ich unter den Schläfern säumen?

XVIII. **Der stürmische Morgen**

Wie hat der Sturm zerrissen
Des Himmels graues Kleid!
Die Wolkenfetzen flattern
Umher im matten Streit.
 Und rote Feuerflammen
Zieh'n zwischen ihnen hin;
Das nenn' ich einen Morgen
So recht nach meinem Sinn!
 Mein Herz sieht an dem Himmel
Gemalt sein eig'nes Bild –
Es ist nichts als der Winter,
Der Winter, kalt und wild!

XIX. **Täuschung**

Ein Licht tanzt freundlich vor mir her,
Ich folg' ihm nach die Kreuz und Quer;
Ich folg' ihm gern und seh's ihm an,
Daß es verlockt den Wandersmann.
Ach! wer wie ich so elend ist,
Gibt gern sich hin der bunten List,
Die hinter Eis und Nacht und Graus
Ihm weist ein helles, warmes Haus.
Und eine liebe Seele drin –

*¡Ay!, si la hoja cae al suelo,
con ella mi esperanza cae,
me derrumbo y lloro en el suelo
en la tumba de mi esperanza.*

XVII. En la aldea

*Ladran los perros, suenan sus cadenas,
la gente duerme sobre sus camastros,
sueñan en muchas cosas que no tienen,
consuélanse en lo malo y en lo bueno.*

*Todo se desvanece de mañana.
Bien, ellos una parte han disfrutado,
y esperan encontrar lo que aún les resta,
escondido en sus pobres almohadas.*

*Seguid ladrándome, perros guardianes,
no me dejéis en la hora del reposo.
Para mí acabaron todos los sueños,
¿porqué detenerme entre los que duermen?*

XVIII. Mañana de tormenta

*¡Cómo ha rasgado la tormenta
el manto gris del cielo!
Jirones de nubes por doquier flotan
de luchar fatigadas.*

*Rojas llamas de fuego resplandecen,
culebrean entre ellas.*

*¡Esta es una mañana
acorde con mis sentimientos!*

*Mi corazón en el cielo contempla
su propio y fiel retrato:
¡Y no es más que el invierno,
salvaje invierno, y frío!*

XIX. Engaño

*Una luz ante mí danza amistosa,
por doquier la persigo;
la sigo gustosamente y observo
que al caminante engaña.
¡Ah!, quien es como yo tan desdichado
se entrega con gusto al señuelo,
que tras hielos, noche y espanto
le muestra casa alegre y cálida,
y a un ser querido en ella:*

Nur Täuschung ist für mich Gewinn!

XX. Der Wegweiser

Was vermeid' ich denn die Wege,
Wo die andern Wand'rer gehn,
Suche mir versteckte Stege
Durch verschneite Felsenhöhn?

Habe ja doch nichts begangen,
Daß ich Menschen sollte scheu'n –
Welch ein törichtes Verlangen
Treibt mich in die Wüstenei'n?

Weiser stehen auf den Strassen,
Weisen auf die Städte zu,
Und ich wandre sonder Maßen
Ohne Ruh', und suche Ruh'.

Einen Weiser seh' ich stehen
Unverrückt vor meinem Blick;
Eine Straße muß ich gehen,
Die noch keiner ging zurück.

36

XXI. Das Wirtshaus

Auf einen Totenacker
Hat mich mein Weg gebracht;
Allhier will ich einkehren,
Hab' ich bei mir gedacht.

Ihr grünen Totenkränze
Könnt wohl die Zeichen sein,
Die müde Wand'rer laden
In's kühle Wirtshaus ein.

Sind denn in diesem Hause
Die Kammern all' besetzt?
Bin matt zum Niedersinken,
Bin tödlich schwer verletzt.

O unbarmherz'ge Schenke,
Doch weisest du mich ab?
Nun weiter denn, nur weiter,
Mein treuer Wanderstab!

XXII. Mut!

Fliegt der Schnee mir ins Gesicht,
Schüttl' ich ihn herunter.
Wenn mein Herz im Busen spricht,
Sing' ich hell und munter.

¡el engaño es mi premio!

XX. El poste indicador

*¿Por qué evito los caminos
que otros caminantes siguen,
y busco escondidas sendas
entre las crestas nevadas?*

*Sin embargo nada he hecho
para temer a los hombres:
¿qué deseos insensatos
me empuja hacia los desiertos?*

*Los postes de los caminos
señalan a las ciudades;
y yo, errante sin medida
ni descanso, busco paz.*

*Veo un poste que se alza
inmutable ante mi vista;
debo seguir un camino
del que nadie ha regresado.*

XXI. La posada

*Hacia este camposanto
me condujo el camino.
Aquí vendré a hospedarme,
murmuré para mí.*

*Vosotras, coronas mortuorias,
podéis ser la señal
que invita al fatigado caminante
a la fría posada.*

*¿Están en esta casa
todos los cuartos ocupados?
Estoy desfallecido
grave herido de muerte.*

*¡Oh, posada cruel!,
¿por qué ahora me rechazas?
Sigamos, pues, sigamos,
mi fiel cayado!*

XXII. ¡Valor!

*La nieve me azota el rostro,
y de él la aparto.
Si mi corazón palpita,
canto alegre y claro.*

Höre nicht, was es mir sagt,
Habe keine Ohren;
Fühle nicht, was es mir klagt,
Klagen ist für Toren.

Lustig in die Welt hinein
Gegen Wind und Wetter!
Will kein Gott auf Erden sein,
Sind wir selber Götter!

XXIII. Die Nebensonnen

Drei Sonnen sah ich am Himmel stehn,
Hab' lang' und fest sie angesehen;
Und sie auch standen da so stier,
Als wollten sie nicht weg von mir.
Ach, meine Sonnen seid ihr nicht!
Schaut andern doch in's Angesicht!
Ja, neulich hatt' ich auch wohl drei;
Nun sind hinab die besten zwei.
Ging' nur die dritt' erst hinterdrein!
Im Dunkeln wird mir wohler sein.

XXIV. Der Leiermann

Drüben hinterm Dorfe
Steht ein Leiermann
Und mit starren Fingern
Dreht er was er kann.

Barfuß auf dem Eise
Wankt er hin und her
Und sein kleiner Teller
Bleibt ihm immer leer.

Keiner mag ihn hören,
Keiner sieht ihn an,
Und die Hunde knurren
Um den alten Mann.

Und er läßt es gehen
Alles, wie es will,
Dreht und seine Leier
Steht ihm nimmer still.

Wunderlicher Alter,
Soll ich mit dir gehn?
Willst zu meinen Liedern
Deine Leier drehn?

No escucho lo que me dice,
no le presto oídos,
no atenderé sus lamentos;
penar es de necios.

¡Por el mundo avanzo alegre
contra viento y marea!
¡Si no hay un Dios en la tierra,
seamos nuestros dioses!

XXIII. **Soles ficticios**

Tres soles contemplé en el cielo,
los he mirado largo y fijo;
y estaban allí tan inmóviles
como si no quisieran irse.
¡Ay, vosotros no sois mis soles!
¡Alumbrad el rostro de otros!
Sí, también yo tuve tres soles:
ahora huyeron los dos más bellos.
¡Corrió tras ellos el tercero!
En lo oscuro estaré mejor.

XXIV. **El organillero**

Arriba, tras la aldea,
hay un organillero
con dedos ateridos
y toca como puede.

Descalzo sobre el hielo
camina muy inseguro,
y su pobre platillo
está siempre vacío.

Nadie quiere escucharle,
nadie le está mirando,
y los perros regruñen
alrededor del viejo.

Él deja que suceda
todo sin ton ni son.
Toca y el organillo
nunca se está callado.

Maravilloso viejo,
¿puedo contigo estar?
A mis canciones, ¿quieres
ornar con tu organillo?

INTÉRPRETES

ÍÑAQUI FRESÁN

Nacido en Pamplona, inicia sus estudios musicales en el Conservatorio de su ciudad bajo la dirección de Edurne Aguerri, para continuarlos posteriormente con Victoria de los Angeles. Asiste a cursos de interpretación impartidos por Irmgard Seefried y Gerard Souzay. Ha sido laureado en los concursos de Bilbao (1981), Viñas de Barcelona (1987) y Toti dal Monte de Treviso (Italia, 1990).

En el año 1988 la Fundación para el Desarrollo del Arte, la Ciencia y la Literatura de Salzburgo le concede el Premio para el Fomento del Canto, dentro del marco de la “Sommer Akademie” del Mozarteum.

Ha cantado en las Salas más prestigiosas de Europa siendo dirigido por maestros como V. Spivakov, P. Herreweghe, P. Maag, T. Vasary, O. Vänska, S. Bedford, J. López Cobos, S. Comissiona, E. Colomer, E. García Asensio, etc.

Ha grabado para las casas Elkar, Melodía, Harmonía Mundi y Auvidis.

EULALIA SOLÉ

Nacida en Barcelona, en el seno de una familia con una tradición musical muy enraizada, ingresa en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, donde cursa la especialidad de piano con Pere Vallribera. A los 14 años ofrece su primer recital y, a los 15, interpreta las Variaciones Sinfónicas de César Frank y el Concierto nº 3 para piano y orquesta de Beethoven. Viaja a París para estudiar bajo la dirección de Christiane Sénart, con quien seguirá durante tres años. Vuelve a Barcelona con una técnica más sólida y una madurez musical mayor y retoma su actividad de concertista. Estudia además con Alicia de Larrocha y en Positano (Italia) con Wilhelm Kemff. Reside un año en Florencia invitada por Maria Tipo y se diploma en el Conservatorio *Luigi Cherubini*. Vuelve a París donde obtiene el Diploma del *Conservatoire Européen* con el primer premio unánime del jurado.

Inició su carrera internacional en el *Carnegie Hall* de Nueva York (1980), y continuó en Puerto Rico, Francia, Italia, Bélgica, Checoslovaquia (Filarmónica de Bratislava) y otros países, dando recitales de piano solo, cámara y con orquesta. Ha colaborado con la *Orquesta Nacional de España*, la *Orchestra Ciutat de Barcelona*, la *Orquesta de Cámara de Holanda*, la *Orquesta de Cámara de Manheim* (Alemania), la *Orquesta Saint Smith Square de Londres*, la *London Sinfonieta*, la *Orquesta Sinfónica de Bratislava* (Checoslovaquia), entre otras. Ha actuado también en los festivales de Granada, San Sebastián, Ciclo Mozart de Barcelona, Peralada, Cadaqués, Santas Creus, El Vendrell, Asturias, entre muchos otros. Ha colaborado con los directores Antoni Ros-Marbà, Franz-Paul Decker, Rafael Ferrer, Maris Janson, Maximiliano Valdés, John Loubok, Stanislav Skrowaczewski, o Vladislav Czarnecki.

Ha realizado grabaciones para la radio y la televisión de varios países y editado discos y CD's. Su repertorio es muy amplio: Bach, Mozart, Schubert, Schumman, Falla, Granados, Scriabin, Schönberg, Berg, Webern, etc. Dedicó especial atención a la música actual, habiendo estrenado y grabado obras de Ramón Barce, Josep Soler, Carlos Cruz de Castro y Joan Guinjoán, entre muchos otros.

Es profesora de piano de la Escuela Superior de Música de Catalunya (ESMUC) y ha participado en jurados nacionales e internacionales.



Carl Blechen (1798–1840),
Grauer Wolkenhimmel mit Mond
(Cielo nuboso gris con luna), 1823.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 17 de octubre de 2007. 19,30 horas

I

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Cuarteto n° 14, en Do sostenido menor, Op. 131

Adagio ma non troppo e molto espressivo

Allegro molto vivace

Allegro moderato

Andante ma non troppo e molto cantabile

Presto

Adagio quasi un poco Andante

Allegro

II

Arnold Schönberg (1874-1951)

Cuarteto en Re menor, Op. 7 (1907)

Nicht zu rasch

Kräftig (Nicht zu rasch)

Mässig (Langsamer Viertel)

Mässig (Heiter)

CUARTETO NOVALIS

Jürgen Schwab, *violín I*

Cornelia Schwab, *violín II*

Karsten Dobers, *viola*

Klaus Kämper, *violonchelo*

NOTAS AL PROGRAMA

Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827):
Cuarteto núm. 14, en Do sostenido menor, op 131

El *Cuarteto en Do sostenido menor, n° 14, op. 131* ha sido señalado por muchos –desde Wagner, quien derrochó filosofía *sui generis* para alabarlo– como acaso el más acabado prototipo del genio beethoveniano. Su concepción formal en siete movimientos de desigual envergadura, donde el tercero y el sexto –brevísimos– pueden considerarse como introducciones a los siguientes, todos ellos encadenados sin solución de continuidad y con interrelaciones que dan a la obra un excepcional sentido unitario, en gran arco continuo, constituye un logro y un potencial de novedad que hasta bien entrado el siglo XX siguió teniendo consecuencias evidentes (Escuela de Viena, Bartók). Este *Cuarteto núm. 14* fue terminado en 1826 y representa a la perfección los caracteres de la excepcional “tercera época” de Beethoven: reparemos en que ya habían quedado atrás los estrenos de la *Novena Sinfonía* y de la *Missa Solemnis*.

La obra se abre por medio de una insólita fuga lenta: de agudo a grave, los cuatro instrumentos escalonan su entrada para enunciar el bellísimo sujeto de fuga en un clima casi oracional que se ha relacionado con el espíritu de Bach, aunque ni la fuga barroca ni la clásica previeron la hondura expresiva -sentimental- que Beethoven iba a verter en el molde. Sigue un *Allegro molto vivace* de risueña temática, cuyo curso oscila formalmente entre la sonata y el rondó optando libremente... por ninguna de ellas. Casi en estilo de *recitativo* se inserta un breve tercer tiempo, especie de puente, *Allegro moderato-Adagio*, que prepara la llegada del auténtico núcleo de la obra, el colosal cuarto movimiento en forma de tema con variaciones.

Sobre el *pizzicato* del chelo se inicia el bellísimo tema, de 32 compases, dividido en dos períodos de 16 y fragmentado a su vez, cada uno de éstos, en dos frases de 8 compases. El planteamiento estructural no puede ser más clásico, pero el contenido musical nos mostrará una hondura y trascendencia expresivas

desconocidas hasta el momento. La primera variación es en el mismo clima, aunque con figuraciones rítmicas que le confieren otra motricidad. La segunda es maravillosamente dialogada, inicialmente entre violín primero y violonchelo. La entrada en canon, de grave a agudo, señala el comienzo de la tercera variación, a lo largo de la cual trinos y *sfordandi* en las partes débiles del compás suponen la creación de un ambiente impulsivo, tenso. La cuarta es un prodigio de sabiduría instrumental en su aprovechamiento de la dialéctica entre *pizzicato* y *arco*. La quinta es una breve transición, casi estática, hacia la sexta variación, la más dilatada, en la que encuentra el movimiento –y, por ende, el *Cuarteto* todo– su punto culminante. Presenta gran hondura expresiva, muy lejos ya del tema de origen; destaquemos el efecto impulsor que adquiere el insistente diseño de cuatro semicorcheas, fundamentalmente a cargo del chelo. La séptima y última variante, a la que se adhiere la coda, viene a recordar el tema original, ya muy diluido por el efecto de tanta metamorfosis, en clima de cierta exaltación, para resolver en un *pizzicato* de los cuatro instrumentos.

El quinto movimiento (*Presto*) arranca con un brevísimo diseño del violonchelo, casi un titubeo que resuelven con su entrada los otros tres arcos. El curso de la página, lleno de incisos *Molto poco adagio* para volver al *tempo primo*, se estructura a modo de *scherzo* con dos tríos (A-B-A-B-A) rematado por una extraordinaria coda elaborada a base de los dos motivos esenciales y que incluye un pasaje *sul ponticello* de asombrosa modernidad. Un nuevo pasaje lento (*Adagio quasi un poco Andante*), breve pero de alta densidad, rico en polifonía y muy intenso de expresión, sirve de introducción al séptimo y último movimiento de este *Cuarteto en Do sostenido menor*. Es una página de excepcional vitalidad, muy rica en contrastes, en la que, por fin, parece atenerse el autor a la tradición de la forma sonata, aunque diste de ser ortodoxa. El primer tema se construye por acumulación de dos ideas contrapuestas (briosa la primera, dulce y tierna la otra); para el segundo tema, las voces se individualizan y tejen el material con sentido contrapuntístico, técnica clásica que está presente también en un desarrollo que, por lo

demás, adquiere por momentos sonoridades de amplitud sinfónica. Recapitulación y coda, fundidas como “desarrollo terminal”, proponen un final arrebatador para esta obra de inconmensurable grandeza.

Arnold SCHÖNBERG (1874-1951):
Cuarteto núm. 1, en Re menor, op 7

Hablábamos, a propósito del genial *Cuarteto op 131* de Beethoven, de la huella que había dejado en la moderna Escuela de Viena. He aquí, como ejemplo inmejorable de lo dicho, el primer capítulo de la dedicación al cuarteto de cuerda de quien fue cabeza de este movimiento, Arnold Schönberg. Su *Cuarteto núm. 1* fue compuesto entre 1904 y 1905 y sería estrenado en Viena por el Rosé Quartet el 5 de febrero de 1907, tres días antes de darse a conocer la magistral *Sinfonía de cámara* que se maneja como paradigma del acceso a la madurez creadora del maestro vienés.

46

Este *Cuarteto op 7* –cuyo estreno “escandaloso” hizo tomar partido a Mahler a favor del talento del joven Schönberg– se hermana perfectamente con la mencionada *Sinfonía de cámara, op 9* no sólo por la proximidad entre ambas obras, sino por su planteamiento formal y por su carácter de bisagra entre el Schönberg postromántico y el Schönberg atonal. En cuanto a la forma, a la usanza de Beethoven en el *Cuarteto op 131* arriba comentado, de Schubert en la *Fantasia del Caminante* o de Liszt en la *Sonata en Si menor*, Schönberg ensaya la composición en los cuatro movimientos habituales de la sonata (*Allegro, Adagio, Scherzo y Rondó*) pero fundiéndolos en uno sólo, esto es, interrelacionándolos en un curso continuo, complejo y de alta densidad sonora. Desde el punto de vista de la claridad de las texturas y de la resolución concisa de los planteamientos técnicos y formales autoimpuestos, sin duda la *Kammersymphonie* constituiría un logro superior, acaso porque el sentir hiperromántico de este Schönberg del *Cuarteto n° 1*, iba a virar hacia la abstracción en la siguiente obra que, así, se nos aparece más libre y original, más relajada con respecto al peso de la tradición que todavía se deja notar en el *Cuarteto*. Pero, aun así, es de

todo punto admirable la originalidad, la personalidad nueva que emana de este *Cuarteto en Re menor* que, no en vano, fue estudiado, defendido y comentado, años después de su estreno, por Anton Webern y Alban Berg. Desde puntos de vista diversos, ambos discípulos de Schönberg apuntaron hacia el sutil y profundo sentido de la variación que el maestro puso en juego en esta obra, lo que vieron como sello de la novedad y de la modernidad que habitan en estos pentagramas.

INTÉRPRETES

CUARTETO NOVALIS

Fue creado en el año 2003 en Munich por músicos alemanes de reputación internacional provenientes de formaciones prestigiosas como el Cherubini Quartett, Arcana Quartett, o Alt-Wien Quartett con un objetivo común. Concentra su quehacer particularmente en el repertorio clásico y romántico alemán, las últimas obras de Mozart, Schubert, Beethoven. Concede también un sitio preponderante a la música sacra y meditativa del Renacimiento y de Johann Sebastian Bach. Además de una serie de ciclos de conciertos estables en Alemania y Austria, colabora actualmente con diversos compositores contemporáneos y graba para la Radio y Televisión alemana (BR).

Jürgen Schwab: Nacido en Friburgo, estudia primero filosofía y musicología, y a continuación realiza sus estudios de violín en la Musikhochschule de Friburgo. Se perfecciona con Henryk Szeryng, Wolfgang Schneiderhahn, Max Rostal e Igor Ozim. Es concertino de la orquesta de la Ópera de Heidelberg con la cual se produce regularmente como solista.

Concertino de la Orquesta de cámara de Stuttgart de Karl Münchinger, toca en calidad de solista en festivales como Salzburgo, Viena, Berlín, Bruselas, París, Amsterdam, Estrasburgo, Prades, Colmar, y graba tanto para la Radio Television alemana, austriaca así como también para la Radio y Televisión de los países bajos (Benelux).

Profesor en la Musikhochschule de Würzburg y cursos internacionales de música en Alemania, Austria, Italia, Suiza, forma parte del Trío con piano Chopin, del Cuarteto Arcana, del Trio de cuerdas Beethoven y, desde 2003, del Cuarteto Novalis.

Cornelia Schwab: Nacida en Munich, cultiva una gran variedad de instrumentos como el piano, el violín o el clave, llegando a un nivel destacado como pianista y como clavecinista (ganadora del primer premio de piano del concurso “Jugend musiziert” en Munich con 16 años).

Estudia el violín en la Musikhochschule de Frankfurt y se perfecciona con Yehudi Menuhin y Pinchas Zuckermann. Su carrera orquestal comienza en la Orquesta Sinfónica de Bamberg y luego como concertino de la Orquesta de cámara de Würzburg, en la cual toca también como clavenista y pianista.

Cultivando un gran repertorio musical, forma parte del conjunto de música barroca Südwestdeutsche Bachsolisten, del Cuarteto Arcana y del Trio de cuerda Rubin, con los cuales da conciertos en toda Europa de 1988 hasta 2002. Desde 2003 el cuarteto Novalis ocupa un sitio central en su vida musical.

Karsten Dobers: Nacido en Hannover, estudia con Franz Beyer en la Musikhochschule de Munich, y con Siegfried Führlinger en la Musikhochschule de Viena. Perfecciona con Sandor Vegh, Thomas Brandis, Thomas Riebl y miembros del Cuarteto Alban Berg.

Su carrera orquestal se inicia en Munich y continúa en Viena. De 1994 a 1997 es viola solista de la Orquesta Sinfónica de Euskadi y es con frecuencia invitado por la Orquesta Nacional de Burdeos-Aquitania, la Orquesta Sinfónica de Granada o la Orquesta Nacional de Cámara de Andorra.

Viola del cuarteto “Alt-Wien”, y miembro de la Asociación de música de cámara de la Ópera de Viena, toca en toda Europa con prestigiosos músicos. Ha grabado para Radio-Televisiones de Alemania, Austria, España, Corea y Bélgica. Es profesor en el Centro Superior de Música del País Vasco y en cursos internacionales europeos y españoles.

Klaus Kämper: Después de sus estudios musicales en la Musikhochschule de Düsseldorf con Johannes Goritzki, se perfecciona con Gregor Piatigorski, Rudolf Metzmacher, Zara Nelsova y el cuarteto Amadeus. Como miembro del Cuarteto Cherubini, unos cien conciertos al año en las salas y festivales más prestigiosas del mundo, graba para EMI y para estaciones de Radio y Televisión del mundo entero.

Después de 15 años de entrega total al Cuarteto Cherubini, siente una necesidad vital de soledad y recogimiento, comienza a estudiar Sánscrito y Filosofía en Munich, y se dedica a la escritura y la composición.

Actualmente se produce como solista y camerista y es miembro del Cuarteto Novalis desde su fundación.



Gerhard Richter (nacido en 1932)
Sin título, 1991. 16,4 x 23,9 cm.

CUARTO CONCIERTO

Miércoles, 24 de octubre de 2007. 19,30 horas

I

Morton Feldman (1926-1987)

Piano piece to Philip Guston

John Cage (1912-1992)

In a Landscape

Franz Liszt (1811-1886)

Selección del Primer Año de Peregrinaje (Suiza)

Au lac de Wallenstadt

Au bord d'une source

Orage

Les cloches de Genève

51

II

Samuel Barber (1910-1981)

Excursions, Op. 20

Un poco allegro

Un show blues tempo

Allegretto

Allegro molto

Frank Liszt (1811-1886)

De Primer Año de Peregrinaje (Suiza)

La vallée d'Obermann

NOTAS AL PROGRAMA

Morton FELDMAN (1926-1987):
Piano Piece to Philip Guston

La breve e interesantísima página que toca comentar ahora junta los nombres de dos grandes creadores artísticos estadounidenses del pasado siglo: Guston y Feldman. El compositor neoyorkino Morton Feldman, en la línea de John Cage, fue uno de los más inteligentes y profundos renovadores del lenguaje musical que trabajaron en la segunda mitad del siglo XX y, desde luego, de los que con más fortuna establecieron nexos entre la composición musical y otras manifestaciones del pensamiento y del arte.

Philip Guston, el artista plástico dedicatario de la partitura, nació en Montreal en 1913, de padres rusos -su apellido familiar era Goldstein-. Viajó con su familia a Los Ángeles en 1916 y en aquel país quedaron establecidos, de modo que su formación completa y su carrera artística fueron estadounidenses. Pintores como Pollock o Rothko figuran entre los primeros artistas que conoció y le impresionaron. De su paso por Europa, para estudiar a los clásicos y a los modernos, se llevó sobre todo el descubrimiento de De Chirico.

Como era previsible, casi “inevitable”, la incisiva y comprometida pintura de Guston cautivó a personalidades de la música americana más avanzada, como John Cage o Morton Feldman, y a éste le inspiró música de gran importancia en su catálogo, fundamentalmente el ciclo camelístico –de aproximadamente cuatro horas y media de duración– compuesto en 1984 para un flautista, un pianista y percusionista –que alternan varios instrumentos de sus respectivas especialidades– y escrito expresamente para tres excelentes intérpretes con los que Feldman coincidió enseñando en la Universidad de Buffalo: Eberhard Blum, Nils Vigeland y Jan Williams.

Pero la *Pieza para piano* que aquí vamos a escuchar es un “viejo” precedente de la mencionada composición de Feldman para Guston, pues data de 1963 y constituye una previa y decidida manifestación, por parte de

Morton Feldman, de la sintonía artística que sentía con los maestros de la línea pictórica americana que dio en llamarse expresionismo abstracto. “La nueva pintura me hizo desear un mundo sonoro, más directo, más inmediato, más físico que todo lo que existía anteriormente. Para mí, mi partitura es mi tela, mi espacio. Lo que intento es sensibilizar esta zona, este espacio-tiempo” (palabras de Feldman que tomo de un trabajo de Claudio Zulián).

El aspecto tímbrico de esta *Piano piece* es de la mayor importancia y está trabajado desde ángulos distintos: combinaciones de notas, diversidad de formas de ataque, sutil empleo de los pedales... La pieza es muestra de la personalidad y de la originalidad creativa del maestro Feldman y, entre sus aportaciones, se destaca lo que se ha descrito como “arpegio negativo”: partiendo de un acorde de varias notas, al pianista se le pide que libere progresivamente la presión sobre las teclas de las notas indicadas con el fin de que, al dejar de sonar cada una de éstas, el conglomerado sonoro, a la vez que se va extinguiendo, vaya cambiando de color y como “adelgazándose”.

John CAGE (1912-1992):
In a Landscape

El devenir de la música en la segunda mitad del siglo XX no habría sido el mismo sin la figura fuertemente personal, polifacética, innovadora, osada e influyente de John Cage. Discípulo, como compositor, de Henry Cowell y de Arnold Schönberg, su personalidad creativa debe tanto o más a personalidades de otros ámbitos, como el artista plástico Marcel Duchamp o el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham. Las ideas de Cage, sus investigaciones, sus propuestas se han materializado no sólo en música, sino en elementos de la plástica, de la danza, del teatro... y hasta habría que decir que también de la manera de pensar y sentir el fenómeno artístico en nuestro tiempo. De hecho, observar solamente la dimensión musical del maestro americano, si ello fuera posible, daría una imagen no ya incompleta, sino incluso deformada de su talante y su talento artísticos, porque,

en efecto, Cage fue mucho más que un músico: “John Cage, desde la más diferenciadora y excluyente (de las artes), va a conseguir *interferir* en las demás, dando lugar a nuevos géneros y categorías que definitivamente no van a poder ser encasillados ya como pintura, música, danza o teatro, y que requerirán de nombres nuevos como *happening*, *event* o *performance*, títulos que no hacen referencia a ninguna de las antiguas clasificaciones, sino a aquello que Dick Higgins denominó artes *intermediadas*” (Javier Maderuelo, en la Revista “Lápiz”, 1996).

De Cage escucharemos en este concierto *In a Landscape*, obra que fue estrenada el 20 de agosto de 1948 como soporte sonoro de una coreografía de Louise Lippold, dedicataria de la partitura. Su estructura métrica reproduce quince veces un esquema de quince compases en la secuencia 5+7+3, y su mundo sonoro, calmo y meditativo, puede evocar alguna obra pianística de Satie. Pero, como ha escrito Luca Chiantore, “ningún compositor anterior, ni siquiera el propio Erik Satie, había sabido renunciar con tanta determinación a cualquier conexión formal, a cualquier jerarquía entre las notas; aquí los sonidos vagan sin rumbo, y esa infinita libertad alimenta la singular belleza de la obra”. El compositor previó que esta música pudiera ser tocada al piano o al arpa.

Franz LISZT (1811-1886):

Selección del *Primer Año de Peregrinación*

Acompañado por su amante, la condesa Marie d'Agoult, el joven compositor y brillantísimo pianista húngaro Franz Liszt viajó desde París, en 1835, por varios países con destino principal a Suiza. En su *Álbum de un viajero* (1835-36) fue dejando impresiones musicales que servirían años más tarde para el primer volumen de los *Años de peregrinación*. La composición de esta obra la llevó a cabo Liszt entre 1848 y 1854, en Weimar, revisando a fondo parte de aquel *Álbum*. Si Italia sería objeto de un segundo volumen, integrado por piezas a menudo inspiradas por grandes obras plásticas o literarias, no cabe extrañar que los principales motivos

de inspiración en Suiza fueran la contemplación de paisajes y el relato de leyendas, aunque no falte el apoyo en citas literarias, a las que Liszt era tan propenso: en nuestro caso, especialmente referidas al *Childe Harold* de Lord Byron.

Ciertamente, la temporada de los Liszt en Suiza, residiendo en Ginebra, fue feliz, lo que se traduce en el espíritu general de estas nueve páginas musicales. Franz Liszt había aceptado dar clases de piano en el Conservatorio ginebrino, recientemente fundado, lo que colaboró a aumentar la tolerancia social hacia la presencia en la ciudad del díscolo músico con una amante perteneciente a la nobleza parisina. El 18 de diciembre de 1835 nació su hija Blandine, a la que el compositor dedicó la maravilla de *Las campanas de Ginebra* que pasaría a constituir el colofón del volumen suizo de los *Años de peregrinación*.

Cuando se publicó este volumen, en el prólogo explicaba Liszt que “habiendo recorrido en este tiempo tantos países nuevos, tantos sitios diversos, tantos lugares consagrados por la historia y la poesía; habiendo sentido que los variados aspectos de la naturaleza y las escenas que se referían a ellos no pasaban ante mis ojos como vanas imágenes, sino que removían en mi alma profundas emociones, que se establecía entre ellos y yo una relación vaga, pero inmediata, un lazo indefinido, pero real, una comunicación inexplicable, pero cierta, he intentado poner en música algunas de mis sensaciones más fuertes, de mis más vivas percepciones”...

En el lago de Wallenstadt refleja la impresión ante la grandeza y la belleza del paisaje, con evocación de sonidos del agua y de la foresta.

En *Al borde de un manantial* el piano canta el murmullo de aguas lípidas, mientras se despliega un único e inspiradísimo tema, intensamente vivido y recreado.

Tormenta. Breve evocación de una tormenta y de su repercusión en el espíritu humano, con virtuosístico despliegue técnico a lo largo de todo el teclado.

Ya nos hemos referido a la íntima motivación personal de la hermosa página titulada *Las campanas de Ginebra (Nocturno)*. La solemnidad del tañido de las campanas va dando lugar a las expresiones de exaltación

vital y de tierno lirismo, como de nana: en algún momento, el piano debe ser *quasi arpa*.

El Valle de Obermann es acaso la pieza más amplia y elaborada. Se suceden diversas secciones que pretenden ser un retrato sonoro-psicológico de un personaje del escritor francés S enancour, a quien Liszt dedicó esta página que seguramente no deja de contener caracteres autobiográficos. Domina un clima expresivo triste, melancólico, de lúgubres presentimientos.

Samuel BARBER (1910-1981):
Excursions, op 20

Samuel Barber es uno de los compositores estadounidenses más presente en los carteles concert sticos europeos. Su línea est tica, marcadamente “clásica”, facilitó el acceso de su música al gran público, mientras que otras propuestas más investigativas y rompedoras, como las de Cage o Feldman –por no referirme más que a nombres presentes en este recital–, topaban con reticencias y se daban a conocer con cuentagotas y en los ambientes de “vanguardia”. Barber recibí una buena formación en el Curtis Institute de Filadelfia y, antes de acabar sus estudios, ya dio un salto a Europa, viajando a Italia, aunque la estancia en el viejo continente se intensificará en 1935 y 1936. Rodeado de gran prestigio en su país, sobre Barber llovieron premios como el del Círculo de Críticos de Nueva York o varios Pulitzer, mientras que sus obras disfrutaban de estrenos de gran relevancia por los marcos en que se produjeron (Metropolitan, Carnegie Hall...) y por los intérpretes que los abordaron: la coreógrafa Martha Graham, los maestros Mitropoulos, Toscanini o Kussevitzi, el pianista Vladimir Horowitz...

Excursions es un album de cuatro piezas pianísticas escritas en 1944 y que al año siguiente estrenará el mencionado Horowitz en el Carnegie Hall de Nueva York, iniciándose así una colaboración que tendría próximo capítulo importante en la *Sonata*. Se trata de música amable, sin excesivas ambiciones formales, que el propio Samuel Barber describió así: “Pequeñas excursiones en las pequeñas formas clásicas y en

lenguajes regionales americanos. Sus características rítmicas, así como las fuentes folclóricas y su escritura, reminiscente de instrumentos locales, son fácilmente reconocibles”.

La primera *Excursión* recrea el ritmo del *Boogie-Woogie*, tan popularizado en los años veinte del pasado siglo. La segunda evoca el *Blues* y supone el momento de mayor expansión *cantabile*. La tercera consiste en un conjunto de siete minúsculas variaciones sobre una conocida balada de los cowboys del Oeste americano. Las *Excursiones* concluyen con una brillante página en aire de danza cuyo tema, de extracción popular, también sería utilizado por Aaron Copland (en su ballet *Rodeo*).

INTÉRPRETE

MIRIAM GÓMEZ-MORÁN

Nace en Madrid en 1974 y estudia en el Real Conservatorio con Carmen Deleito y Manuel Carra (Piano) y José Luis Turina (Armonía). De 1992 a 1996 realiza estudios de perfeccionamiento en la Academia de Música “Ferenc Liszt” de Budapest (Hungría) con Ferenc Rados (Piano y Música de Cámara), Kornél Zempléni (Piano) y Károly Botvay (Música de Cámara). Entre 1998 y 2000 estudia clave y fortepiano con Robert Hill y Michael Behringer, y piano con Tibor Szász en la Staatliche Hochschule für Musik de Freiburg (Alemania). Ha realizado cursos de perfeccionamiento con Lazar Berman, Edith Picht-Axenfeld, María Joao Pires, Jan Wijn, Carola Grindea, Ramón Coll, Klaus Hellwig, Rita Wagner, Tibor Sas, Robert Hill, Barry Zinder, László Dobszay, Maria Exkhardt, Paul Badura-Skoda, Charles Rosen, Paul Roberts, László Somfai, Ferenc Rados, Maggie Cole y Arthur Schoonderwoerd.

Ha sido galardonada en los concursos nacionales “Marisa Montiel” (1987 y 1993), “Ciutat de Carlet” (1991 y 1996) y “Ciudad de Segovia” (1993). Obtiene el Primer Premio en el “Gregorio Baudot” (1991), Primer Premio y Premio Especial al mejor intérprete de Mozart en el concurso “Mozart” (1991) y Primer Premio en la categoría

de interpretación individual del V Concurso del Patronato L'Arjau (Barcelona, 2000).

Es miembro del “Proyecto Gerhard” y del “Plural Ensemble”. Ha colaborado con la Orquesta Sinfónica de Bilbao y la Orquesta de la Comunidad de Madrid. Ha dado recitales en Francia, Hungría, Alemania, Canadá, Estados Unidos, Reino Unido, Italia y España, realizando grabaciones para radio y televisión. Participa frecuentemente en festivales tanto en España como en el extranjero.

Ha publicado artículos para revistas como *La Montaña Mágica* y *Quodlibet*. En noviembre de 2002 impartió en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares un curso sobre “La simbología en la música de Liszt”. Ha sido profesora de la Escuela de Música de Villacañas (Toledo). Actualmente es catedrática de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

JOSÉ LUIS GARCÍA DEL BUSTO

José Luis García del Busto Arregui (Xátiva, 1947) desde 1964 reside en Madrid, donde cursó estudios de Música y Matemáticas. En 1972 inició su ininterrumpida actividad como conferenciante y escritor de temas musicales. De 1974 a 2007 trabajó en los programas musicales de Radio Nacional de España.

Entre 1990 y 1994 fue director adjunto del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, del Ministerio de Cultura. Entre 1976 y 1985 ejerció la crítica musical en *El País* y desde mayo de 1995 colabora asiduamente en *ABC*. Entre sus abundantes publicaciones destacan libros monográficos sobre Luis de Pablo (Espasa-Calpe, 1979), Joaquín Turina (Espasa-Calpe, 1981), Tomás Marco (Ethos Música, 1986), Manuel de Falla (Alianza Cien, 1995), Joan Guinjoan (Fundación Autor, 2001), Carmelo Bernaola (Fundación Autor, 2003) y José Cubiles (Sociedad Didáctico-Musical, 2005). Ha traducido y hecho la versión española de la *Guía de la Música de Cámara* de la Ed. Fayard de París (Alianza Música, 1995), y es autor de *Orquesta de Cámara Reina Sofía, Veinte años de música* (2004), y otros.

Es Miembro Correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes “Nuestra Señora de las Angustias” de Granada, “Santa Isabel de Hungría” de Sevilla y “Sant Jordi” de Barcelona.

PRÓXIMO CICLO

BARTÓK, MÚSICA DE CÁMARA

7, 14, 21 y 28 de Noviembre de 2007

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

Castelló, 77. 28006 Madrid · Entrada libre · www.march.es · webmast@mail.march.es