

CICLO DE MIÉRCOLES

COMPOSITORES DE LA NATURALEZA

Con motivo de la exposición
Caspar David Friedrich: arte de dibujar

octubre-noviembre 2009



Portada: Caspar David Friedrich

El molino del rey en el pago de Plauen

Gouache sobre papel, c. 1802

Städtische Galerie, Graphische Sammlung, Dresden.

CICLO DE MIÉRCOLES

Compositores de la naturaleza

Con motivo de la exposición

Caspar David Friedrich: arte de dibujar

octubre-noviembre 2009

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: Compositores de la naturaleza, con motivo de la exposición *Caspar David Friedrich: arte de dibujar*: octubre-noviembre 2009 [introducción y notas de Luis Gago]. -- Madrid: Fundación Juan March, 2009. 136 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; octubre-noviembre 2009)

Notas al concierto: [I] “Lieder de F. Schubert y R. Schumann”, por Daniela Lehner y José Luis Gayo; [II] “Cuarteto de cuerda nº 14, D. 810 ‘La muerte y la doncella’” y “Quinteto con piano, Op. 44, D. 667 ‘La trucha’”, de F. Schubert, por el Cuarteto Isasi; [III] “Obras para piano de F. Mendelssohn, F. Listz, F. Schubert (trans. de F. Listz)”, por Miguel Ituarte; [IV] “Die schöne Müllerin”, D. 795” de F. Schubert, por Manuel Cid y Ángel Cabrera; [y V] “Obras para piano de R. Schumann, L. van Beethoven y F. Mendelssohn”, por Josep Colom, celebrados en la Fundación Juan March 16, 21, 28 de octubre y 4, 11 de noviembre de 2009.

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

1. Música romántica - Programas de mano-S. XIX.- 2. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Luis Gago

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 4 Presentación
- 6 Introducción. Compositores de la naturaleza
- 12 Viernes, 16 de octubre - Concierto inaugural
Daniela Lehner, mezzosoprano y **José Luis Gayo**, piano
Lieder de F. SCHUBERT y R. SCHUMANN
- 48 Miércoles, 21 de octubre - Segundo concierto
Cuarteto Isasi
con **Benedikt Koehlen** y **Matthias Weber**
F. SCHUBERT: Cuarteto nº 14 D. 810 “*La muerte y la doncella*”
y Quinteto con piano D. 667 “*La trucha*”
- 62 Miércoles, 28 de octubre - Tercer concierto
Miguel Ituarte, piano
F. MENDELSSOHN: Canciones sin palabras, Op. 67
F. LISZT: Années de Pèlerinage (selección)
F. SCHUBERT: Siete lieder (transcripción de F. Liszt) y
Fantasía en Do mayor D. 760
- 78 Miércoles, 4 de noviembre - Cuarto concierto
Manuel Cid, tenor y **Ángel Cabrera**, piano
F. SCHUBERT: Die schöne Müllerin
- 122 Miércoles, 11 de noviembre - Quinto concierto
Josep Colom, piano
R. SCHUMANN: Waldszenen, Op. 82
L. van BEETHOVEN: Sonata nº 15 “*Pastoral*” y
Sonata nº 17 “*La Tempestad*”
F. MENDELSSOHN: Canciones sin palabras (selección)

Introducción y notas de **Luis Gago**

Los conciertos de este ciclo se transmiten
por Radio Clásica, de RNE (excepto el inaugural)

El lied, al igual que ocurrió con la pintura de paisaje, se emancipó con los primeros románticos alemanes. En la transición del siglo XVIII al XIX, ambos formatos ya contaban con una cierta trayectoria, pero sólo en esos años pasaron de ser géneros menores a elevarse como vehículos de lo sublime. Primero con Beethoven y después, sobre todo, con Schubert y Schumann, el lied adquirió una importancia que hasta entonces había estado reservada al oratorio y a la ópera, desprendiéndose definitivamente de las connotaciones teatrales que venía teniendo la canción acompañada y dotando al género de una profundidad lírica apta para la recreación de las emociones más sutiles. Un cambio de estatus, en definitiva, similar al que en manos de Caspar David Friedrich y John Constable se estaba produciendo en el paisaje como género pictórico.

En ciclos de lieder como *An die ferne Geliebte* de Beethoven, *Die schöne Müllerin* y *Winterreise* de Schubert y *Liederkreis* de Schumann o en obras “sin palabras” como las *Escenas del bosque* de Schumann, los *Años de peregrinaje* de Liszt o las *Romanzas sin palabras* de Mendelssohn, el paisaje es un elemento central que muestra una complejidad y ambición psicológica desconocidas hasta entonces. Al igual que ocurre en los cuadros de Friedrich, la naturaleza no se presenta en estas obras como una mera imitación descriptiva a través de códigos establecidos, como reivindicaba la tradición del clasicismo a la que todavía se adhieren *La Creación* de Haydn o la *Sinfonía “Pastoral”* de Beethoven. El lenguaje abstracto de la música instrumental, sin posibilidad de referencias explícitas, la convertía en un medio ideal para evocar la expresión lírica de la naturaleza. Ahora, la naturaleza aparece representada mediante una recreación sugestiva e idealizada del paisaje: el movimiento lento de las nubes, el fluir continuo del arroyo, la brisa suave del viento o el andar sosegado del paseante son sensaciones que un oyente atento e imaginativo percibirá con nitidez. Recreaciones que, incluso cuando las obras eran transferidas al teclado como hiciera Liszt con numerosos lieder de Schubert, permanecen esencialmente intactas. Es precisamente a través del paisaje como la música estableció

el vínculo más estrecho con la pintura y la poesía románticas, como ejemplifican paradigmáticamente los poemas de Ludwig Kosegarten, amigo y mentor de Friedrich, puestos en música por Schubert.

Como analogía más directa al concepto de la exposición en torno a Friedrich, este ciclo también aspira a recrear la relación estilística y creativa entre las obras de un mismo artista a través de los materiales preliminares que preparan una composición final. Si la práctica totalidad de los compositores generaron bocetos o borradores en el transcurso del proceso creativo, éstos carecen de la autonomía estética que presentan los dibujos de un pintor. El interés que para el historiador de la música contienen los borradores de obras es inversamente proporcional a la posibilidad del oyente para deleitarse con ellos. De ahí que la experiencia estética de una exposición con bocetos de cuadros resultaría inconcebible en un imaginario concierto con borradores de composiciones. Sin embargo, en alguna medida es posible mostrar el proceso creativo de un compositor a través de las obras que emplean los mismos materiales temáticos. La reutilización que Schubert hizo de sus lieder *La Trucha* y *La muerte y la doncella* en dos colosales obras de cámara de sus últimos años como el *Cuarteto n° 14* y el *Quinteto con piano y cuerda* o la experimentación de Beethoven transformando un cuarteto de cuerda temprano en la *Sonata para piano Op. 14 n° 1* permiten explorar la relación estilística y compositiva de unas obras íntimamente asociadas por unas melodías compartidas.

INTRODUCCIÓN

Para que la Naturaleza te sirva de inspiración hay que embeberse de ella. Es imprescindible renunciar a las comodidades domésticas, echar a andar y detenerte a contemplar cuanto te rodea, una escena familiar en muchos de los cuadros de Caspar David Friedrich, como la de ese viajero solitario contemplando un mar de nubes. Los escritores románticos expresaron como pocos las virtudes y los sinsabores que lleva aparejados ese nomadismo constante, esa sensación de extrañamiento en todas partes que te impele a vagar sin rumbo con la sola compañía de arroyos, bosques, árboles, montañas, valles, nubes, o la luna:

Ich wandre fremd von Land zu Land, So heimatlos, so unbekannt; Berg auf, Berg ab, Wald ein, Wald aus,	Vago como un extraño de un lugar a otro, tan desarraigado, tan desconocido; monte arriba y abajo, bosque adentro y afuera,
Doch bin ich nirgend, ach! zu Haus.	pero en ningún lugar, ¡ay!, estoy en casa.

6

Son versos de *Der Wanderer an den Mond* (El caminante a la luna), un poema de Johann Gabriel Seidl al que Franz Schubert puso música en 1826. Para nosotros, habitantes de una gran ciudad que podemos pasar días y semanas enteras sin levantar una sola vez la vista hacia la luna, sin reparar siquiera en su existencia, puede resultarnos artificioso que alguien, solo, en medio de la Naturaleza, elija a la luna como confidente. Eso es exactamente lo que hace también la persona poética de *An den Mond* (A la luna), el primer lied que sonará en este ciclo de conciertos, compuesto por un Schubert ahora espoleado por un escritor mayor, Johann Wolfgang von Goethe, no de un poeta *Biedermeier* menor como Seidl, que podría ser acusado más fácilmente de sentimentalismo. En su poema, Goethe acaba defendiendo “apartarse del mundo” y “vagar en medio de la noche”: sólo así es posible ver con claridad y encontrarse a sí mismo. La luna es el modelo y, desde su atalaya, nos muestra el camino, al tiempo que, como expresan los últimos versos del poema de Seidl, sitúan al caminante frente a la certidumbre –la condena, casi– de su desarraigo:

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

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

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

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

En otro de los grandes lieder de Franz Schubert, *An den Mond in einer Herbstnacht* (A la luna en una noche de otoño), compuesto a partir de un poema de Alois Schreiber, la luna parece aportar inicialmente consuelo al caminante:

Hoffnung schwebt auf deinem Strahle,
Herab zum stillen Dulder,
Der verlassen geht
Auf bedornem Weg.

La esperanza descende con tus rayos
hasta quien sufre en silencio,
avanzando solitario
por espinosa senda.

pero, al final del poema, le hace cobrar conciencia de su condición mortal:

Doch dein Schimmer dringt nicht
In die dunkle Kammer,
Wo sie ruhen von des Lebens Müh'n,
Wo auch ich bald ruhen werde!
Du wirst geh'n
Und wiederkehren,
Du wirst seh'n
Noch manches Lächeln;
Dann werd' ich nicht mehr lächeln,
Dann werd' ich nicht mehr weinen,
Mein wird man nicht mehr gedenken
Auf dieser schönen Erde.

¡Mas tu luz no penetra
en la estancia oscura
donde reposan de las fatigas de la vida,
donde yo también pronto reposaré!
Te irás
y volverás de nuevo,
habrás aún de ver
muchas sonrisas;
entonces ya habré dejado de reír,
entonces ya habré dejado de llorar
y nadie habrá ya de recordarme
en esta hermosa tierra.

Friedrich y August Wilhelm von Schlegel sentaron las bases teóricas del Romanticismo alemán y formularon el concepto de “poesía romántica” desde las páginas de *Das Athenäum*. El primero fue también poeta ocasional y Schubert se sintió profundamente atraído por sus poemas, especialmente por los contenidos en su colección titulada *Abendröte* (Arreboles), integrada por títulos tan impregnados de ese afán casi panteísta de comunión con la Naturaleza como *Die Berge* (Las montañas), *Die Vögel* (Los pájaros), *Der*

Fluß (El río), *Der Hirt* (El pastor), *Die Rose* (La rosa), *Der Schmetterling* (La mariposa), *Die Sonne* (El sol), *Die Lüfte* (El aire), *Der Wasserfall* (La cascada), *Die Blumen* (Las flores), *Die Sterne* (Las estrellas), *Die Gebüsche* (Los matorrales), *Zwei Nachtigallen* (Dos ruiseñores) o, por supuesto, *Der Mond* (La luna) y *Der Wanderer* (El caminante). En este último (que no debe confundirse con el poema homónimo de Georg Philipp Schmidt, al que también puso música Franz Schubert en un lied que sería reutilizado en parte en la Fantasía *Wanderer* para piano: uno y otra sonarán también en estos conciertos) vuelven a asomar las imágenes y los conceptos que nos resultan ya tan familiares:

Wie deutlich des Mondes Licht
Zu mir spricht,
Mich beseelend zu der Reise:
„Folge treu dem alten Gleise,
Wähle keine Heimat nicht.
Ew'ge Plage
Bringen sonst die schweren Tage;
Fort zu andern
Sollst du wechseln, sollst du wandern,
Leicht entfliehend jeder Klage.“

Sanfte Ebb und hohe Flut,
Tief im Mut,
Wandr' ich so im Dunkeln weiter,
Steige mutig, singe heiter,
Und die Welt erscheint mir gut.
Alles reine
Seh ich mild im Widerscheine,
Nichts verworren
In des Tages Glut verdorren:
Froh umgeben, doch alleine.

Con qué claridad me habla
la luz de la luna,
animándome al viaje:
“Sigue fielmente el viejo sendero,
no elijas lugar alguno por hogar.
Calamidades eternas
traen si no los malos tiempos;
has de seguir caminando,
has de cambiar unos lugares por otros,
desechando fácilmente todo pesar”.

Mi alma, muy dentro de mí,
fluye suavemente y se desborda,
así sigo caminando en la oscuridad,
con coraje asciendo, alegre canto
y bueno me parece el mundo.
Todo veo con nitidez
suavemente reflejado,
nada hay distorsionado
o marchito por el ardor del día:
felicemente rodeado, pero solo.

“Pero solo”: la soledad, la *Einsamkeit* hace su aparición una y otra vez en estos poemas, protagonizados siempre por seres solitarios, un *topos* romántico enlazado en gran medida con el mito del paraíso perdido, un concepto angular de la cultura alemana en el siglo XIX que impregna por igual la filosofía de Fichte, las novelas de Jean Paul, los cuentos de E. T. A. Hoffmann, los cuadros de Philipp Otto Runge o Caspar David Friedrich, los poemas de Goethe o Hölderlin y que alcanzará

su máxima expresión musical en los dos grandes ciclos de lieder de Franz Schubert a partir de la poesía de Wilhelm Müller: *Die schöne Müllerin* y *Winterreise*. Aquí escucharemos en su integridad el primero de ellos, comentado en cierto detalle en las notas correspondientes al cuarto concierto de este ciclo. *Winterreise* lleva las cosas más allá, porque su caminante es un proscrito, poco más que una sombra borrosa que vive completamente apartada de otros seres humanos como un simple vasallo de una naturaleza que muestra ahora su cara más inhóspita e indomeñable y que, lejos de arrojarse, pone trabas a su implacable huida hacia delante, en un caminar que parece animado casi por una compulsión que le impide hacer cualquier otra cosa. El caminante ha cobrado conciencia de su yo, se siente alienado por igual de los humanos y de la divinidad, y anhela intensamente lo que ha perdido (el omnipresente *Sehnsucht* romántico) en pos de la trascendencia. Aquí, como en muchos de los cuadros invernales de Caspar David Friedrich, el entorno es decididamente hostil y avasallador: quienquiera que se adentre en él queda reducido a una leve pincelada perdida en medio de una inmensidad blanca de nieves y hielos. Müller y Schubert sabían que, en el último y definitivo viaje, cualquier narración resultaba ya accesorio, que los molineros, cazadores o laúdes de *Die schöne Müllerin* eran prescindibles, que ese arroyo amigo no podía desempeñar ya ningún papel de importancia, que sobraba toda referencia temporal (“mayo” en *Gute Nacht* o “muchas horas” en *Der Lindenbaum* es todo lo que se nos permite saber de la cronología de la tragedia que va desplegándose ante nuestros ojos), porque el tiempo transcurre únicamente en la percepción subjetiva del caminante. Su andadura es, en gran medida, un viaje puramente interior. Por eso *Winterreise* es, por encima de todo, un vía crucis espiritual que nace y muere en la mente del protagonista, una lenta ceremonia del dolor y de la consumación en la que bastan apuntes mínimos de la realidad –una veleta, un cuervo, un cementerio, un mojón– para ir hilvanando un lento proceso de derrumbamiento personal. Bien podría haber sido ése el subtítulo elegido por Thomas Bernhard para esta historia: *Viaje de invierno. Un derrumbamiento*.

Es imposible no recordar en este momento lo que escribió el escultor David d'Angers en 1834 tras visitar a Friedrich en su estudio de Dresde (y es mejor citar sus palabras en el francés original porque suelen leerse deformadas): “Il n’a pas la prétention de vous donner le dernier mot de la nature; il vous prend par la main, et semble vous dire: «Ouvrez les yeux et voyez les trésors qu’elle renferme, si vous avez une âme faite pour la comprendre.» C’est une espèce d’itinéraire vers la tragédie du paysage”. Eso es justamente lo que más interesó a los músicos románticos, casi siempre guiados previamente por los poetas, y lo que supieron plasmar de un modo incomparable: la tragedia del paisaje, el abrazo trágico de la Naturaleza. El paisaje como único destino posible en esos largos años de peregrinaje (también sonarán aquí dos piezas de los *Années de pèlerinage* de Franz Liszt), pero como un destino que abre irremediamente todas las heridas. En otro lied de Schubert, *Drang in die Ferne* (Ansia de huir lejos), a partir de un poema de Karl Gottfried von Leitner, el joven protagonista se despide de sus padres, porque “El valle rocoso de mi tierra natal / me resulta demasiado estrecho y angosto”, para, a continuación, hacerles partícipes del sino insoslayable de su *Zeitgeist*:

Hab euch ja herzlich lieb;
Aber ein wilder Trieb
Jagt mich waldein, waldaus,
Weit von dem Vaterhaus.

Os amo de corazón;
pero un impulso indómito
me empuja al bosque, y fuera de él,
lejos de la casa paterna.

Sorgt nicht, durch welches Land
Einsam mein Weg sich wand;
Monden- und Sternenschein
Leuchtet auch dort hinein.

No os preocupéis de a qué lugar
se dirige solitario mi camino;
también allí resplandece
la luz de la luna y las estrellas.

Ese mismo sentido trágico del paisaje es el que se apoderó de Goethe en 1780 en las montañas de Ilmenau, en la cima de Kickelhahr, cuando –solo– supo condensarlo en estos ocho versos perfectos y ajenos a todo patrón métrico grabados en la pared de una pequeña cabaña de madera:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du

Sobre todas las cimas
reina la paz,
ni un hálito apenas
puedes sentir

Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

arriba en los árboles;
callan los pajarillos en el bosque.
Sólo has de esperar, pronto
llegará también tu reposo.

Un sinnúmero de compositores han puesto música al poema de Goethe, de Carl Friedrich Zelter a Charles Ives, pero los escuetos catorce compases que imaginó Schubert para él en 1822 en su *Wandrer's Nachtlied* (Canción nocturna del caminante) reflejan como no ha sabido hacerlo ningún otro lied la intensidad, y la cantabilidad, del poema, por el que desfilan, de forma concentrada, muchos de los grandes temas del imaginario romántico: la soledad, la noche, la cima de una montaña, el bosque, la nostalgia, el silencio, la muerte. Estos cinco conciertos nos llevarán, con y sin palabras, por idénticos escenarios, los mismos que podemos ver muy cerca de esta sala en los dibujos de Caspar David Friedrich, otro creador que, al igual que Goethe, era capaz de sumergirse en lo más hondo del alma humana con una sorprendente concisión y economía de medios. También esto causó el asombro de David d'Angers: "Il est comme les grands génies qui disent des choses sublimes, avec des expressions très simples. Les ouvrages de cet homme forcent à rêver; ils sont tellement poétiques; il sent admirablement bien la tragédie du paysage".

11

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music* (traducción de J. Bradford Robinson, University of California Press, Berkeley, Los Angeles y Londres, 1989).
- John Daverio, *Nineteenth-Century Music and the Romantic Ideology* (Schirmer, Nueva York, 1993).
- Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Harvard University Press, Cambridge, 1995).
- Charles Rosen, *Romantic Poets, Critics, and Other Madmen* (Harvard University Press, Cambridge, 1998); uno de sus capítulos fue traducido como "Códigos secretos: Caspar David Friedrich, Robert Schumann", *Quodlibet*, 18 (2000), pp. 19-36.

CONCIERTO INAUGURAL

Viernes, 16 de octubre de 2009. 20,00 horas

I

Franz Schubert (1797-1828)

An den Mond, D. 259

Gretchen am Spinnrade, D. 118

Der Tod und das Mädchen, D. 531

Geist der Liebe, D. 233

Die Forelle, D. 550

Über Wildemann, D. 884

II

Robert Schumann (1810-1856)

Lust der Sturmnacht, Op. 35 nº 1, de *Zwölf Gedichte*

Abends am Strand, Op. 45 nº 1, de *Romanzen und Balladen*

Weh, wie zornig ist das Mädchen, Op. 138 nº 7, de *Spanische
Lieberslieder*

Des Sennen Abschied, Op. 79 nº 22, de *Lieder-Album für die
Jugend*

Waldeggespräch, Op. 39 nº 3, de *Liederkreis*

Frühlingsnacht, Op. 39 nº 12, de *Liederkreis*

Daniela Lehner, *mezzosoprano*

José Luis Gayo, *piano*

CONCIERTO INAUGURAL

El legado musical de Franz Schubert –de una magnitud y una calidad asombrosas para un compositor fallecido a los treinta y un años– está lleno de claves que nos ayudan a comprender la que fue sin duda una personalidad llena de recovecos, muy permeable a influencias externas al tiempo que extraordinariamente firme a la hora de bucear y buscar voz a su interior, propensa por igual a los accesos de alegría y a los brotes de tristeza, muy frágil a la par que muy fuerte. Y son, por supuesto, sus *lieder* los que mejor reflejan todas esas aparentes contradicciones, no sólo por una mera cuestión numérica, sino porque, amén de acompañarlo durante toda su vida creativa, tienden a mostrarnos cuáles eran sus principales inquietudes en cada momento y a expresar con infinitos matices el equilibrio con que supo vivir siempre la difícil ecuación entre vida y muerte. La sola elección de los poemas, un acto solitario y libre de injerencias, es un hecho ya por sí mismo suficientemente revelador, aunque la información más valiosa se encuentra en la propia música, en el modo que elige Schubert para que los versos trasciendan su condición de mero texto y se conviertan en canción. Y existe una condición imprescindible para que este proceso produzca, cuando menos, resultados convincentes: flexibilidad. El compositor necesita saber desdoblarse, habitar y hacer suya la persona poética: en una palabra, enajenarse.

Franz Schubert encontró en el mundo poético romántico el hábitat natural en que desenvolverse porque le ayudaba a comprenderse mejor a sí mismo y, sobre todo, porque le permitía expresar sus temores, o su júbilo, o su rabia, o sus premoniciones, con una claridad imposible de alcanzar por medio de ningún otro lenguaje. Por eso Schubert, al igual que había hecho poco antes Joseph Haydn con la sinfonía o el cuarteto de cuerda, fue capaz de llevar prácticamente en solitario el género del *lied* desde su infancia hasta su madurez, de la ingenuidad característica de los frutos de sus primeros cultivadores a la ferocidad que destilan muchas de las últimas creaciones del austríaco, de la canción individual, estrófica y folclorizante a los ciclos narrativos perfectamente trabados

como *Die schöne Müllerin* (que sonará en el cuarto concierto de este ciclo), *Winterreise* o, con algunas salvedades, ya que se trata más de una secuencia de canciones que de un ciclo propiamente dicho, *Schwanengesang*.

El lied alemán nació imbuido de resonancias populares, como no podía ser de otra manera si tenemos en cuenta que se trataba de un género destinado fundamentalmente al consumo doméstico. Ese elemento unificador es lo que se conoce en alemán como el *Volkston*. Schubert, que mostró desde muy pronto una afinidad gozosa por la voz, por la pequeña forma, por la conjunción miniaturista de poesía y música, hizo suya y prolongó esta herencia al tiempo que, en un gesto premonitorio que hoy sigue resultándonos difícilmente comprensible y que parece al alcance únicamente de los elegidos, fue capaz de escribir con diecisiete y dieciocho años, respectivamente, *Gretchen am Spinnrade* y *Erkönig*, canciones que anuncian la súbita irrupción de un género mayor. La distancia que se yergue entre las canciones de compositores como Zumsteeg, Reichardt o Zelter y las primeras creaciones visionarias de Schubert, en muchos casos a partir de idénticos poemas, es la misma que separaba los versos del propio Goethe de los de casi todos sus contemporáneos. Sólo un oído o una sensibilidad poco alerta podría dejarse embaucar por una apariencia engañosamente similar. En una tarea solitaria, y con la mera ayuda de una sensibilidad única, Schubert elevó en pocos años un edificio de una singularidad y unas proporciones colosales. El hecho de que, al llegar a la imprenta en 1821, las dos canciones citadas recibieran por decisión del propio autor sus dos primeros números de opus significaba el otorgamiento de un estatus de arte mayor que buscaba trascender con mucho el ámbito doméstico. Ambas, como casi todas sus canciones de primera época más inequívocamente originales, se valían de poemas de Goethe, un hecho que no parece en absoluto fruto de la casualidad.

En estos primeros años, sin embargo, Schubert no dejó de componer otras canciones, si queremos calificarlas así, más conservadoras, esto es, más cercanas a lo que hasta entonces

habían sido los patrones habituales del género. Al escuchar los frutos de ese otro Schubert indagador cualquier oído atento debe intentar, por un lado, profundizar en todos y cada uno de los elementos en juego, ya que una canción en principio inocua puede contener un gran número de apuestas de futuro (es el caso, por ejemplo, de *Der Tod und das Mädchen*); por otro, su valoración ha de realizarse teniendo en cuenta cuáles fueron sus antecedentes, y no sus consecuentes. En otras palabras, la vara de medir muchas de las canciones primerizas de Schubert no puede ser la sucesión de obras maestras de *Die schöne Müllerin* o *Winterreise*, sino las ya citadas composiciones de los Zelter, Zumsteeg o Reichardt.

Johann Wolfgang von Goethe es el poeta más recurrente en el catálogo schubertiano, ya que lo encontramos en setenta y cuatro de sus más de seis centenares de canciones. Pero el austríaco no llevó a cabo una elección indiscriminada de los poemas del alemán. Rechazó conscientemente unos y eligió deliberadamente otros. Su presencia es casi constante a lo largo de toda su trayectoria compositiva, una continuidad que comparte, no casualmente, no con los poetas menores (los hoy totalmente desconocidos Engelhardt, Majléth, Pfeffel, Gotter...) sino con los de mayor envergadura literaria, como Friedrich Schiller y Johann Mayrhofer. La asombrosa variedad temática y formal del autor de *Fausto* ejerció de catalizadora del afán de innovación formal –por entonces aún sólo latente– del compositor, que parecía crecerse ante las exigencias planteadas por sus versos. Sin embargo, lejos de seguir al pie de la letra los dictados compositivos defendidos por el propio Goethe (la canción estrófica tal y como había sido cultivada por Reichardt y Zelter, los dos compositores predilectos del escritor, dominada por la *Volkstümlichkeit* y la *Sangbarkeit*, el carácter folclórico y la cantabilidad), Schubert se adentró ya desde sus dos primeros números de opus, como acaba de apuntarse, por vericuetos expresivos y formales por los que, en contrapartida, Goethe no mostró ninguna afinidad. Éste gustaba de las canciones que en nada entorpecían

la primacía de la palabra escrita. Música, en suma, como un mero ropaje ornamental y nunca como un rayo que atraviesa inexorablemente todo su ser.

Schubert volvió también en varias ocasiones sobre un mismo poema y fueron, asimismo, los versos de Goethe los que provocaron un mayor número de segundas, terceras o cuartas versiones de un mismo texto, que podían estar separadas por horas, días o años. “No hay nada de música en este poema”, le confesó en cierta ocasión Schubert a su amigo Johann Gabriel Seidl. No es el caso de un poema como *An den Mond*, en el que Schubert encontró, al menos, dos músicas. Y estamos ante un caso paradigmático de cómo, ante un diferente estado anímico, el descubrimiento de matices antes inadvertidos o una solución musical más satisfactoria, pueden llegar a vislumbrarse en su interior músicas que no tienen por qué parecerse necesariamente entre sí. Frente al carácter estrófico de la versión inicial de *An den Mond*, la que abrirá nuestro programa de hoy, la segunda es un dechado de sorpresas. Aquélla está fechada el 19 de agosto de 1815 y sus planteamientos formales no son muy distintos de los ideales que preconizaban Reichardt o Zelter: una breve introducción pianística, tres estrofas con idéntica música, nítidamente estructurada en cuatro bloques de otros tantos compases cada uno, y un breve corolario instrumental. La segunda, posterior probablemente en sólo unos meses, está, en cambio, llena de sorpresas, como la ubicación del clímax emocional en la sección central (que utiliza aquí tres estrofas desechadas por Schubert en su aproximación inicial al poema), en la que el piano se desliga definitivamente de la voz y se transmuta en el río que acompaña con su flujo de semicorcheas a la desdichada persona poética. En los últimos versos, el piano se encarama al registro agudo, sin duda como reflejo de la luna, mientras que la voz desciende bruscamente de registro para vagar por “el laberinto del corazón”. Nada de esta íntima imbricación música-texto hallamos en la primera versión, sometida aún al suave yugo de la forma estrófica.

Gretchen am Spinnrade es excepcional justamente porque asume el riesgo de huir de la forma estrófica (la que habría elegido cualquier compositor de la época) para seguir el flujo de conciencia de la heroína de Goethe. El acompañamiento pianístico –una sucesión casi ininterrumpida de semicorcheas en la mano derecha y diseños rítmicos y armónicos de apoyo en la izquierda– es el correlato musical evidente del girar de la rueda, pero no sólo eso. Es también la representación de una mente agitada, invadida por la desazón, lo que explica a su vez que la línea vocal no pueda calificarse de una melodía propiamente dicha, del mismo modo que no es tampoco una mera declamación del texto. La música se detiene y la rueda deja de girar de repente cuando Gretchen –extasiada, absorta– recuerda el beso de Fausto. A renglón seguido, el flujo de conciencia vuelve a cobrar impulso poco a poco y, al final de todo, Schubert se toma la libertad de repetir los dos versos iniciales, parte del falso estribillo, rompiendo así adrede la lógica del poema de Goethe, que concluye abruptamente en el momento de mayor intensidad, y apuntando de alguna manera hacia una suerte de eterno retorno, hacia lo que, de haberse escrito la canción en forma de canon, un compositor barroco habría denominado un *canon perpetuus*. La agitación inicial de Gretchen ha acabado por repasar las virtudes –también físicas– de Fausto, su seductor. Nos hemos trasladado de la mente al cuerpo, del desasosiego al deseo sexual, o a algo que se le parece mucho. Mientras se escucha, conviene recordarlo: Schubert compuso esta obra maestra y este dechado de hondura psicológica con tan solo diecisiete años.

En *Der Tod und das Mädchen*, el ritmo dactílico, que Schubert asocia inequívocamente a la muerte, es el verdadero protagonista de la canción, planteada como una estructura ABA' en la que el mismo cantante ha de encarnar las dos personas poéticas de lo que Thrasybulos Georgiades (su *Schubert: Musik und Lyrik* es una lectura obligada) denominó “una especie de extracto epigramático de una narración baladesca”. El diseño armónico y rítmico de los compases introductorios del piano (la que luego se revelará la música de la Muerte) sería retomado por Schubert años después para componer una serie

de variaciones en el segundo movimiento de un cuarteto de cuerda que también sonará en este ciclo y conocido, inevitablemente, con el mismo nombre del lied. Exactamente lo mismo que sucede con el quinteto con piano bautizado como *Die Forelle*, una canción falsamente estrófica, con una línea vocal y un acompañamiento pianísticos llenos de saltos y quiebros, los mismos que pueblan los inocentes versos de Schubart, que Schubert convirtió en inmortales en una de esas canciones aparentemente sencillas pero plagadas de pinceladas sólo al alcance de los más grandes.

Dejamos para el final las dos conexiones más evidentes con Caspar David Friedrich. *Geist der Liebe* no es una de las mejores canciones de Schubert, y muchos la escucharán hoy probablemente por primera vez. Figura aquí por el autor del poema, Ludwig Theobul Kosegarten, una influencia decisiva en el pintor, que lo visitó con frecuencia en Altenkirchen, en la isla de Rügen, donde aquél era pastor y donde Friedrich se empapó por igual de los paisajes bálticos, de sus ideas sobre la presencia de Dios en la naturaleza y, probablemente, de sus poemas, llenos de imágenes e, incluso, palabras sorprendentes. Schubert vivió su propia fiebre y, en un solo día, el 19 de octubre de 1815, puso música a nada menos que siete poemas de Kosegarten. *Geist der Liebe* es levemente anterior, del 15 de julio, y nada llama la atención en su tratamiento estrictamente estrófico excepto esa súbita introducción de los tresillos en el acompañamiento pianístico, que ya no dejarán de sonar hasta la conclusión en *fortissimo* de esta suerte de marcha, una elección formal muy acorde con la indicación inicial de Schubert en el manuscrito: *Mit Kraft* (Con fuerza).

Goethe fue un enamorado de las montañas del Harz, que ascendió desde 1777 en varias ocasiones, y que cantó en su *Harzreise im Winter* (Viaje por el Harz en invierno), varios de cuyos versos fueron utilizados posteriormente por Johannes Brahms en su desoladora *Rapsodia para contralto*. También las recorrió y retrató Friedrich en 1811, y cinco años después, Ernst Schulze, que escribiría su poema *Ueber Wildemann; einem Bergstädtchen am Harz* (Sobre Wildemann, un pue-

blecito de montaña en el Harz) el 28 de abril de 1816. Entre 1825 y 1826, Schubert puso música a diez poemas sacados del *Poetisches Tagebuch* (Diario poético) de Schulze, pero no hay ninguno tan premonitorio del *Winterreise* como este lied fe-roz de principio a fin, en el que tan atronador es el sufrimiento del protagonista como los sonidos de la Naturaleza. La fuerza del poema deriva del contraste entre la primavera que ya asoma en el valle y el invierno que aún reina en las cumbres. Dominado por “ideas sombrías”, nuestro caminante se asemeja al de *Winterreise* en que sólo quiere seguir avanzando, dejándose avasallar por el inhóspito fragor de la Naturaleza. También aquí los tresillos (partidos) son los que dominan la parte de piano, pero no tienen nada que ver con los muy inocentes de *Geist der Liebe*. Ahora empujan a este hombre indómito (eso podría significar también *Wildemann*) hacia el abismo, impeliéndolo siempre hacia arriba, hacia las cimas, lejos de la primavera y del amor, como simboliza la constante querencia ascendente de la parte vocal. Curiosamente, *Über Wildemann* aparecería publicado en Viena en 1829, un año después de la muerte del compositor, junto con una de las canciones con texto de Kosegarten, *Erinnerung* (Recuerdo), muy afín desde el punto de vista musical a *Die Forelle* y muy alejada de la furia emocional de su compañera de colección.

A Robert Schumann no le dolieron prendas al afirmar que el único género que había experimentado un verdadero progreso desde Beethoven era la canción. Pensaba, sin duda, en Schubert, que es, prácticamente en solitario, el responsable de todas las innovaciones que se esconden detrás de ese progreso. Y él se sabía su heredero natural desde que se sumergió en cuerpo y alma en lo que él mismo bautizó como su *Liederjahr*. El torrente de creatividad comenzó el 1 de febrero de 1840 y concluyó abruptamente casi un año después, el 16 de enero de 1841. En estos meses vieron la luz nada menos que 139 canciones, además de doce dúos y canciones a varias voces, cuya publicación se dilataría en un goteo constante hasta 1858, ya de forma póstuma, en veintitrés *opera* diferentes. Anticipando una práctica habitual en cantantes/compositores actuales (el cubano Silvio Rodríguez sería un

ejemplo muy pertinente), y consciente de que la canción era uno de los géneros musicales comercialmente más rentables de su tiempo, Schumann administró con tino la difusión pública de los frutos de la inspiración aparentemente inagotable de aquellos meses. En noviembre confesó haber escrito “canciones más que suficientes” (más de un centenar) para, a renglón seguido, confesar: “pero es difícil parar”. Si quería mostrar ante su antiguo profesor y futuro suegro, Friedrich Wieck, que era un compositor con recursos económicos suficientes para mantener a una familia, refutando así sus objeciones a darle la mano de su hija, las canciones podían brindarle buena parte de estos ingresos ya que, al contrario que su música para piano, llena de exigencias técnicas al alcance únicamente de profesionales y virtuosos, sus canciones iban dirigidas a un público potencial de aficionados mucho más amplio, ya que su destino natural no era tanto el salón profesional como el ámbito doméstico. De hecho, en una reseña de los *Sechs Lieder* Op. 13 de su esposa Clara publicada en la *Neue Zeitschrift für Musik* en 1844, Schumann afirmaba que “las canciones no harán ni quieren hacer una ruidosa marcha triunfal por los salones, sino que refrescarán almas sensibles y apacibles con su gracia sin adornos y la fragancia poética que las surca en una silenciosa celda [monacal]”. Y en otra reseña de una colección de canciones del hoy desconocido Hieronymus Truhn, Schumann se expresaba en términos parecidos: “Si esta colección no resulta adecuada para presentarse en un salón –para el que no debería elegirse a ningún auténtico lied, y los que menos los más conmovedores–, sí lo es muy especialmente para acortar las horas solitarias o estimular la conversación de un íntimo y escogido círculo de almas poéticas”.

Las primeras versiones de la práctica totalidad de este largo centenar de lieder se contienen en tres volúmenes de borradores, cada uno de ellos identificado como *Liederbuch* (Libro de canciones), hoy conservados en la Deutsche Staatsbibliothek de Berlín, en los que las canciones aparecen por regla general cuidadosamente fechadas (una costumbre que heredaría décadas más tarde el a su vez sucesor natural de Schumann,

Hugo Wolf). En una carta dirigida a Clara el 24 de febrero de 1840 le explicaba su procedimiento para componer canciones, diferente al de sus piezas pianísticas: “En su mayor parte las compongo de pie o paseando, no al piano. Es un tipo de música completamente diferente que no surge inicialmente a través de los dedos, sino de forma mucho más directa y melodiosa”. Y pocos meses después, el 22 de mayo, le confesaba: “El ciclo de Eichendorff [Op. 39] es probablemente la más romántica de todas mis obras, y en él hay mucho de ti, mi querida y amada prometida”: no es ningún secreto que Clara Wieck estaba detrás no sólo de todas las canciones, sino también del meticuloso proceso de compilación de sus primeros borradores. A primeros de julio, tras una batalla encarnizada, los tribunales fallaron a favor del derecho de la pareja a contraer matrimonio a pesar de la férrea oposición del padre de Clara. La boda de ambos ya no parecía, pues, un imposible. La presencia de una melodía tomada del comienzo de la última canción de *An die ferne Geliebte* de Beethoven al final del primer movimiento de la Fantasía Op. 17 de Schumann demuestra, por un lado, la constante presencia poetizada de Clara (entonces “amada lejana”) aun en una composición instrumental y, por otro, que Schumann conocía bien las bondades que reunía un ciclo de canciones para expresar de manera convincente y unitaria una historia con dejes narrativos y una fuerte querencia confesional y autobiográfica. Es el caso de *Dichterliebe* Op. 48, sobre poemas de Heine, o de *Frauenliebe und -leben* Op. 42, sobre textos de Adelbert von Chamisso. Schumann no tenía aquí que seleccionar poemas, ni ordenarlos, como sí tuvo que hacer en los *Myrthen* Op. 25, el *Liederkreis* Op. 39 (sobre poemas de Eichendorff; en este recital escucharemos dos de sus canciones) o la *Liederreihe* Op. 35 (sobre poemas de Justinus Kerner, cuyo lied inicial abrirá el bloque dedicado a Schumann en nuestro concierto de hoy), un proceso que –como revelan las fuentes conservadas– le suscitaba dudas de todo tipo.

Con su Op. 35 Schumann contribuía al género de los *Wanderlieder*, una sucesión de canciones protagonizadas

por un caminante que lleva a cabo un peregrinaje tanto físico como espiritual. No hay aquí la cohesión temática de *Winterreise* y Schumann se cuidó de no utilizar la palabra *Zyklus* (ciclo) sino la más ambigua *Reihe* (serie, sucesión), pero lo cierto es que ese joven que disfruta en brazos de su amada en la quietud de su hogar mientras afuera estalla una tormenta será poco después el viajero de los siguientes poemas, una vez que sepamos en la segunda canción que su amada ha decidido renunciar al amor mundano para seguir la llamada de Dios. De hecho, la tercera canción lleva ya el título inequívoco de *Wanderlied*. En *Lust der Sturmnacht* Schumann realza el contraste entre el interior y el exterior (un presagio de lo que habrá de venir) con las constantes sín-copas entre la mano izquierda y derecha del piano y, lo que es aún más importante, con la entrada de la voz a mitad de compás, lo que provoca que el acento de cada dos compases coincida con la penúltima sílaba de cada verso: en la primera estrofa, por ejemplo, las palabras más importantes (“fuera”, “rugen”, “traquetean”, “pierden”). Los cambios de modo, de Mi bemol mayor a Mi bemol menor, realzan la intensidad de este drama en miniatura.

Con *Abends am Strand* nos desplazamos a un género muy diferente –la balada– y al poeta con quien sin duda Schumann mostró una mayor afinidad: Heinrich Heine. “A aquellas naturalezas que al encontrarse se aferran rápidamente una a otra, determinándose mutuamente, las denominamos afines o emparentadas”, escribe Goethe en *Las afinidades electivas*, un intento de trasladar al mundo de las relaciones afectivas los principios que rigen determinadas reacciones químicas. Poeta y músico, por tanto, no se buscan: se encuentran. Curiosamente, esta balada se aleja del tono épico o narrativo habitual (como las dos canciones precedentes de la Op. 45) y lo que hace básicamente es burlarse del *Wanderlust*, de esa pasión viajera que consumió a muchos románticos, ya que ese grupo de personas sentadas en la playa no viajan, ni desean hacerlo, sino que *hablan* de viajes y de las costumbres en lugares tan exóticos a comienzos del siglo XIX como el Ganges

o Laponia. La ironía de Heine y la riqueza de recursos de Schumann, unidas, dan como resultado una canción sorprendente y una balada decididamente inusual.

Weh, wir zornig ist das Mädchen es, sin duda, un guiño de Daniela Lehner y José Luis Gayo al país que les acoge en este recital. Como más tarde Hugo Wolf, Schumann se interesó por las traducciones de poesía española –sacra y amorosa– realizadas por Paul Heyse y Emanuel Geibel. A partir de un poema de Gil Vicente, Schumann firma precisamente una de las canciones más premonitorias del futuro estilo de Wolf: con una línea vocal entrecortada y un piano imprevisible, la canción nos ofrece una imagen muy diferente de Schumann, ya en la antesala de su locura, otro rasgo que lo hermana con el autor de *El corregidor*. En *Des Sennen Abschied*, en cambio, asoma el compositor de música de cuño popular, casi danzable, compuesta a partir de un poema del *Wilhelm Tell* de Schiller. Las quintas de la mano izquierda del piano, su imitación del canto del cuco y una línea vocal que parece avanzar al margen del acompañamiento la sitúan en la estela de las creaciones folclorizantes de Zelter, Reichardt y otros precursores del género.

Con el *Liederkreis* Op. 39 llegamos a una de las cimas absolutas de la producción liederística de Schumann, unida a otro de sus poetas fetiche: Joseph von Eichendorff. Robert la compuso en un auténtico frenesí creativo, que el propio compositor tildó de “verdaderamente extraño”: “Pero no puedo hacer otra cosa; me gustaría cantar hasta la muerte, como un ruiseñor”. En *Waldeggespräch* reaparecen las quintas abiertas (aquí una sugerencia más de trompas de caza que de una rústica zanfona, como en la canción anterior), que oscilan entre Mi, la tónica, y Si, la dominante. Que la joven a la que quiere seducir el cazador no es lo que parece lo indica Schumann con una brusca modulación a Do mayor y un acompañamiento engañosamente convencional de acordes arpegiados. Para cuando él descubre que la joven es en realidad la bruja Loreley, una figura omnipresente en la poesía romántica alemana, ya es demasiado tarde, como queda de manifiesto en

que ahora es ella quien se ha apropiado de la tonalidad de él y de sus propias palabras, ahora expresadas en tono burlón: “Ya es tarde, ya hace frío”. El cazador ha sido cazado, de ahí que las quintas que remedan la trompa hayan cambiado al final su carácter heroico por un dejo siniestro.

Por fin, *Frühlingsnacht*, que es, a su vez, el lied conclusivo del ciclo. Se trata de una canción breve, extática, en la que los tresillos del piano –esta vez en semicorcheas– impulsan incesantemente la música hacia delante, aunque el hecho de no comenzar nunca al comienzo de la parte fuerte, sino en la semicorchea inmediatamente posterior, le brindan su característico tono anhelante. Tras las vicisitudes vividas en las canciones anteriores del ciclo, éste se cierra, al contrario que los de Schubert, en un clima de optimismo casi febril, panteísta, con la Naturaleza toda cantando que la amada es suya, de esa misma persona poética que iniciaba el ciclo con unas perspectivas mucho más sombrías. En *In der Fremde* (En tierra extraña), el arranque del *Liederkreis*, leíamos: “Qué pronto, ay, qué pronto llegará la hora / en que también yo descansaré, y susurre / sobre mí la hermosa soledad del bosque, / y aquí ya nadie me conocerá”. Mientras que en *Schöne Fremde* (Hermosa tierra extraña), la sexta canción del ciclo, el protagonista se refiere a “una gran dicha futura” que la música de *Frühlingsnacht* parece ponerle, por fin, a su alcance.

Los Schumann vivían por y para la poesía: la leían juntos, se regalaban canciones inspiradas en poemas que veían como travesía de su amor, las escribían en su diario común. Llegaron hasta el punto de publicar –un hecho insólito en la historia de la música– una colección de *Lieder* de autoría conjunta, *Zwölf Gedichte aus F. Rückerts ‘Liebesfrühling’* (Doce poemas de “Primavera del amor” de F. Rückert), con un doble número de opus: el 37 (de Robert) y el 12 (de Clara). Doce días después del nacimiento de su primera hija, Marie, el 13 de septiembre de 1841, el día en que Clara cumplía veintidós años, Robert, que había rogado en secreto al editor que la publicación estuviera a tiempo para el cumpleaños, le regalaba la partitura. Y aún le aguardaba a la pareja una última alegría: sólo tres

semanas después de enviárselas al propio Friedrich Rückert, a finales de mayo de 1842, el 15 de junio recibieron una respuesta versificada del poeta que Clara se apresuró a copiar en su diario. Algo muy parecido ocurriría años después, en enero de 1847, en relación con el *Liederkreis* op. 39. Robert había viajado a Viena para dirigir allí su Primera Sinfonía en el Concierto de Año Nuevo. Y Eichendorff fue a visitarlo en dos ocasiones y le escribió también un poema de agradecimiento por las canciones inspiradas en sus versos:

Es träumt ein jedes Herz
Vom fernen Land des Schönen;
Dorthin durch Lust und Schmerz
Schwingt wunderbar aus Tönen
Manch' Brücke eine Fey –
O holde Zauberei!

Todo corazón sueña
con una tierra lejana de bellezas;
allí, entre dichas y pesares,
un duende tiende prodigiosamente
muchos puentes con sonidos:
¡Oh, dulce magia!

Robert Schumann: el mágico prodigioso.



Juego de sociedad en Atzenbrugg, acuarela de Leopold Kupelwieser (1821). Schubert a derecha de la escena. Viena, Schubert Museum.

TEXTOS DE LAS OBRAS

FRANZ SCHUBERT

An den Mond (Johann Wolfgang von Goethe)

Füllest wieder Busch und Tal

Still mit Nebelglanz,

Lösest endlich auch einmal

Meine Seele ganz.

Breitest über mein Gefild

Lindernd deinem Blick,

Wie des Freundes Auge mild

Über mein Geschick.

Jeden Nachklang fühlt mein Herz

Froh und trüber Zeit,

Wandle zwischen Freud und Schmerz

In der Einsamkeit.

Fließe, fließe, lieber Fluss!

Nimmer werd' ich froh;

So verrauschte Scherz und Kuss,

Und die Treue so.

Selig, wer sich vor der Welt

Ohne Haß verschließt,

Einen Freund am Busen halt

Und mit dem genießt,

Was von Menschen nicht gewußt

Oder nicht bedacht,

Durch das Labyrinth der Brust

Wandelt in der Nacht.

A la luna

*De nuevo llenas en silencio
el bosque y el valle de un brillo neblinoso,
por fin liberas otra vez
por completo mi alma;*

*extiendes sobre mis campos
tu sedante mirada,
como un amigo que contempla
tiernamente mi destino.*

*Mi corazón siente cada eco
de los días felices y sombríos,
en mi soledad deambulo
entre la alegría y el dolor.*

*¡Corre, corre, amado río!
Nunca seré feliz;
atrás quedaron las bromas y los besos,
la constancia también murió.*

*Feliz aquel que, sin odio,
se aparta del mundo,
tiene un amigo junto al pecho
y goza con él*

*de aquello que, desconocido
o relegado por los hombres,
vaga en medio de la noche
por el laberinto del corazón.*

Gretchen am Spinnrade (Johann Wolfgang von Goethe)

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Wo ich ihn nicht hab'
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.

Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Nach ihm nur schau ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh' ich
Aus dem Haus.

Sein hoher Gang,
Sein' edle Gestalt,
Seine Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,
Und seiner Rede
Zauberfluß,
Sein Händedruck,
Und ach, sein Kuß!

Margarita en la rueda

*He perdido la paz,
el corazón me pesa;
ya nunca más
recobraré la calma.*

*Cuando no lo tengo
vivo en una tumba,
y el mundo entero
es sólo amargura.*

*Mi pobre cabeza
está trastornada,
mis pobres sentidos
están aturdidos.*

*He perdido la paz,
el corazón me pesa;
ya nunca más
recobraré la calma.*

*Sólo por él
me asomo a la ventana,
sólo por él
salgo de mi casa.*

*Su porte altivo,
su noble figura,
la sonrisa en sus labios,
la fuerza de sus ojos,
y el mágico fluir
de sus palabras,
la presión de sus manos
y, ¡ah, sus besos!*

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin.
Ach dürft' ich fassen
Und halten ihn,

Und küssen ihn,
So wie ich wollt',
An seinen Küssen
Vergehen sollt'!

Der Tod und das Mädchen (Matthias Claudius)

Das Mädchen:

Vorüber! ach, vorüber!
Geh, wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung, geh Lieber!
Und rühre mich nicht an.

Der Tod:

Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!
Bin Freund, und komme nicht, zu strafen.
Sei gutes Muts! Ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

Geist der liebe (Ludwig Theobul Kosegarten)

Wer bist du, Geist der Liebe,
Der durch das Weltall webt,
Den Schoß der Erde schwängert
Und den Atom belebt?
Der Elemente bindet,
Der Weltenkugeln ballt,
Aus Engelharfen jubelt
Und aus dem Säugling lallt?

*He perdido la paz,
el corazón me pesa;
ya nunca más
recobraré la calma.*

*Mi corazón
me empuja hacia él.
¡Ah, si pudiera cogerlo
y retenerlo,*

*y besarlo,
como yo quiero,
allí en sus besos
perecería!*

La muerte y la doncella

La doncella:

*¡Aparta, ay, aparta!
¡Aléjate, muerte voraz!
Aún soy joven. ¡Vete, querida!
¡Y no me toques!*

La muerte:

*¡Dame tu mano, hermosa y delicada criatura!
Soy tu amiga, y no vengo a castigarte.
¡Alégrate! No soy voraz,
¡dormirás dulcemente en mis brazos!*

Espíritu del amor

*¿Quién eres, espíritu del amor,
que actúas por todo el universo,
fecundando el vientre de la tierra
y dando vida al átomo?
¿Manteniendo unidos los elementos,
moldeando los planetas,
regocijándote con las arpas de los ángeles
y balbuciendo con el niño de pecho?*

Wer bist du, Kraft der Kräfte,
die Greisesaugen hellt?
Der Jünglingswangen rötet,
und Mädchenbusen schwellt?
Der Liebe beut und fordert,
um Liebe ringt und wirbt
und Messiaden dichtet,
und Brutustode stirbt?

Bist du nicht Odem Gottes,
Unsträflich, wie sein Licht,
Und stark, wie seine Rechte,
Die Welten baut und bricht ?
Bist unsers Kreuzzugs Fahne,
Entflammst mit heil'ger Scham
Den Feigen und den Matten,
Ein wehend Oriflam.

34

Nur der ist gut und edel,
Dem du den Bogen spannst.
Nur der ist groß und göttlich,
Den du zum Mann ermannst.
Sein Werk ist Pyramide,
Sein Wort ist Machtgebot,
Ein Spott ist ihm die Hölle.
Ein Hohn ist ihm der Tod.

Die Forelle (Christian Fricrich Daniel Schubart)

In einem Bächlein helle,
Da schoß in froher Eil'
Die launische Forelle
Vorüber wie ein Pfeil.

Ich stand an dem Gestade
Und sah in süßer Ruh'
Des muntern Fischleins Bade
Im klaren Bächlein zu.

¿Quién eres, fuerza entre las fuerzas,
que ilumina los ojos del anciano?
¿Enrojece las mejillas del muchacho,
e hincha el pecho de la muchacha?
¿Ofrece y reclama amor,
lucha y se esfuerza por amor
y escribe mesíadas,
y muere la muerte de Bruto?

¿No eres hálito de Dios,
intachable, como su luz,
y fuerte, como su diestra
erige y destruye los mundos?
Eres estandarte de nuestra cruzada,
provocas una sagrada vergüenza
en los cobardes y en los débiles,
eres una oriflama ondeante.

Sólo es bueno y noble
aquel al que tensas su arco.
Sólo es grande y divino
al que armas de valor con hombría.
Su obra es una pirámide,
su palabra es una poderosa orden,
una burla es para él el infierno,
una mofa la muerte le parece.

La trucha

En un claro arroyuelo
se precipita alegremente
la trucha juguetona,
pasando como una flecha.

Yo estaba en la orilla
observando satisfecho
el baño del alegre pececillo
en el claro arroyuelo.

Ein Fischer mit der Rute
Wohl an dem Ufer stand,
Und sah's mit kaltem Blute,
Wie sich das Fischlein wand.

Solang dem Wasser Helle,
So dacht' ich, nicht gebricht,
So fängt er die Forelle
Mit seiner Angel nicht.

Doch endlich ward dem Diebe
Die Zeit zu lang. Er macht
Das Bächlein tückisch trübe,
Und eh' ich es gedacht,
So zuckte seine Rute,
Das Fischlein zappelt dran,
Und ich mit regem Blute
Sah die Betrog'ne an.

Über Wildemann (Ernst Schulze)

Die Winde sausen
Am Tannengang,
Die Quellen brausen
Das Tal entlang;
Ich wandre in Eile
Durch Wald und Schnee,
Wohl manche Meile
Von Höh' zu Höh'.

Und will das Leben
Im freien Tal
Sich auch schon heben
Zum Sonnenstrahl;
Ich muß vorüber
Mit wildem Sinn
Und blicke lieber
Zum Winter hin.

*Un pescador con su caña
se colocó en la orilla
y miró a sangre fría
serpentear al pececillo.*

*Mientras el agua siga clara
y no se enturbie, pensé,
no podrá coger la trucha
con su anzuelo.*

*Finalmente el ladrón se cansó
de esperar. El perverso enturbió
las aguas del arroyuelo,
y antes de que me diera cuenta
la caña dio tal respingo
que enganchó al pececillo.
Se me encendió la sangre
al ver a la presa engañada.*

Sobre Wildemann¹

*Los vientos rugen
en el monte de abetos,
los manantiales retrueenan
por todo el valle;
camino aprisa
por el bosque y la nieve,
son muchas millas
de una cumbre a otra.*

*Y aunque la vida
en el valle abierto
se alce ya al encuentro
de los rayos del sol,
debo pasar de largo
con espíritu indómito
y dirigir mejor mi mirada
hacia el invierno.*

Auf grünen Heiden,
Auf bunten Au'n,
Müßt ich mein Leiden
Nur immer schau,
Daß selbst am Steine
Das Leben sprießt,
Und ach, nur Eine
Ihr Herz verschließt.

O Liebe, Liebe,
O Maienhauch!
Du drängst die Triebe
Aus Baum und Strauch!
Die Vögel singen
Auf grünen Höh'n,
Die Quellen springen
Bei deinem Wehn!
Mich läßt du schweifen
Im dunklen Wahn
Durch Windespfeifen
Auf rauher Bahn.
O Frühlingsschimmer,
O Blütenschein,
Soll ich denn nimmer
Mich dein erfreun?

ROBERT SCHUMANN

Lust der Sturmnacht (Justinus Kerner)

Wenn durch Berg' und Tale draußen
Regen schauert, Stürme brausen,
Schild und Fenster hell erklirren,
Und in Nacht die Wanderer irren,

*En verdes prados,
en campos floridos,
sólo contemplaría
sin cesar mis penas,
pues aun en las piedras
brotó la vida
y, ay, sólo es una
la que cierra su corazón.*

*¡Oh, amor, amor,
oh, brisa de mayo!
¡Penetras en los brotes
de árboles y arbustos!
¡Los pájaros cantan
en las verdes copas,
los manantiales brincan
cuando te agitas!
Me dejas vagar
con mis ideas sombrías,
frente a vientos que silban,
por ásperos caminos.
Oh, fulgor primaveral,
oh, resplandor florido,
¿no volveré ya nunca
a disfrutaros?*

¹ Un pequeño pueblo en las montañas del Harz.

Alegría en una noche tormentosa

*Cuando fuera, en valles y montañas,
descarga la lluvia y rugen las tormentas,
traquetean con fuerza señales y ventanas,
y los viajeros se pierden en medio de la noche,*

Ruht es sich so süß hier innen,
Aufgelöst in sel'ges Minnen;
All der goldne Himmelsschimmer
Flieht herein in's stille Zimmer:

Reiches Leben! hab' Erbarmen!
Halt mich fest in linden Armen!
Lenzesblumen aufwärts dringen,
Wölklein ziehn und Vöglein singen.

Ende nie, du Sturmnacht, wilde!
Klirrt, ihr Fenster! schwankt, ihr Schilde!
Bäumt euch, Wälder! braus', o Welle!
Mich umfängt des Himmels Helle!

Abends am Strand (Heinrich Heine)

Wir saßen am Fischerhause,
und schauten nach der See;
die Abendnebel kamen,
und stiegen in die Höh.
Im Leuchtturm wurden die Lichter
Allmählich angesteckt;
und in der weiten Ferne,
ward noch ein Schiff entdeckt.

Wir sprachen von Sturm und Schiffbruch
vom Seemann, und wie er lebt,
und zwischen Himmel und Wasser,
und Angst und Freude schwebt.

Wir sprachen von fernen Küsten,
vom Süden und vom Nord;
und von den seltsamen Menschen
und seltsamen Sitten dort.

Am Ganges duftet's und leuchtet's,
und Riesenbäume blühn,
und schöne, stille Menschen
vor Lotosblumen knien.

*qué dulce es estar en paz aquí dentro,
abandonado al amor dichoso;
todo el dorado resplandor del cielo
encuentra refugio en el apacible cuarto:*

*¡Vida abundante! ¡Ten piedad!
¡Sujéténme con fuerza unos suaves brazos!
Despuntarán las flores primaverales,
las nubes se disiparán y cantarán los pájaros.*

*¡No acabes nunca, salvaje noche tormentosa!
¡Traquetead, ventanas! ¡Temblad, señales!
¡Encabritaos, bosques! ¡Rugid, olas!
¡A mí me envuelve el resplandor del cielo!*

Por la tarde junto al mar

*Nos sentamos junto a la casa del pescador,
y observamos el mar;
llegaron las nieblas vespertinas,
y ascendieron hacia lo alto.
En el faro las luces
se encendieron gradualmente,
y en la vasta lejanía
se avistó otro barco.*

*Hablamos de tormentas y naufragios,
del marinero y de cómo vive,
flotando entre el cielo y el agua,
y entre el miedo y la dicha.*

*Hablamos de costas lejanas,
del sur y del norte,
y de las gentes extrañas
y las extrañas costumbres de allí.*

*Junto al Ganges es fragante y soleado,
y florecen árboles enormes,
y personas hermosas y serenas
se arrodillan ante flores de loto.*

In Lappland sind schmutzige Leute,
plattköpfig, breitmäulig, klein;
sie kauern ums Feuer und backen
sich Fische, und quäken und schrein.

Die Mädchen horchten ernsthaft,
und endlich sprach niemand mehr;
das Schiff war nicht mehr sichtbar,
es dunkelte gar zu sehr.

Weh, wie zornig ist das Mädchen (Gil Vicente/Emanuel Geibel)

Weh, wie zornig ist das Mädchen,
Weh, wie zornig, weh, weh!

Im Gebirge geht das Mädchen
Ihrer Herde hinterher,
Ist so schön wie die Blumen,
Ist so zornig wie das Meer.

Des Sennen Abschied (Friedrich von Schiller)

Ihr Matten, lebt wohl!
Ihr sonnigen Weiden!
Der Senne muß scheiden,
Der Sommer ist hin.

Wir fahren zu Berg, wir kommen wieder,
Wenn der Kuckuck ruft, wenn erwachen die Lieder,
Wenn mit Blumen die Erde sich kleidet neu,
Wenn die Brünnelein fließen im lieblichen Mai.

Ihr Matten, lebt wohl,
Ihr sonnigen Weiden!
Der Senne muß scheiden,
Der Sommer ist hin.

*En Laponia las gentes son sucias,
pequeñas, con cabezas planas y grandes bocas;
se acuchillan alrededor del fuego y cocinan
pescado y graznan y gritan.*

*Serías escuchaban las muchachas,
y por fin no habló nadie más;
ya no se divisaba el barco,
estaba demasiado oscuro.*

Sañosa está la niña

*Sañosa está la niña,
¡ay, Dios, quién le hablaría!*

*En la sierra anda la niña
su ganado a repastar,
hermosa como las flores,
sañosa como la mar.*

La despedida del pastor alpino

*¡Adiós praderas!
¡Pastos soleados!
El pastor debe dejaros,
ha acabado el verano.*

*Vendremos a la montaña, volveremos
cuando llame el cuco, cuando despierten los cánticos,
cuando la tierra se cubra de nuevo de flores,
cuando manen los arroyuelos en el delicioso mayo.*

*¡Adiós, praderas,
pastos soleados!
El pastor debe dejaros,
ha acabado el verano.*

Waldesgespräch (Josef von Eichendorff)

Es ist schon spät, es ist schon kalt,
Was reit'st 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 steh mir bei!
Du bist die Hexe Loreley.

“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!”.

Frühlingsnacht (Josef von Eichendorff)

Überm Garten durch die Lüfte
Hört' ich Wandervögel zieh'n,
Das bedeutet Frühlingsdüfte,
Unten fängt's schon an zu blühn.

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!

Conversación en el bosque

Ya es tarde, ya hace frío,
¿por qué cabalgas sola por el bosque?
¡El bosque es profundo, tú estás sola,
hermosa muchacha! ¡Yo te llevaré a casa!

“Grande es el engaño y la astucia de los hombres,
mi corazón está roto de dolor,
El cuerno de caza resuena aquí y allá.
¡Huye! No sabes quién soy”.

Tan ricamente engalanados van el corcel y la mujer,
tan maravillosamente hermosa es la joven figura,
ahora te conozco: ¡Dios me proteja!
Tú eres la bruja Lorelei.

“Bien me conoces. Desde la alta roca
mi castillo contempla el Rin.
Ya es tarde, ya hace frío,
¡jamás volverás a salir de este bosque!”

Noche primaveral

Por el aire, sobre los campos
oí pasar a las aves migratorias:
era el anuncio de fragancias primaverales,
abajo todo comienza a florecer.

Quisiera gritar de alegría, quisiera llorar.
¡Es como si no pudiera ser verdad!
Brillan de nuevo los viejos prodigios
con el resplandor de la luna.

Y la luna y las estrellas lo anuncian,
y el bosque lo susurra entre sueños,
y los ruiseñores lo proclaman a viva voz:
¡Ella es tuya, es tuya!

(Traducción de Luis Gago)

DANIELA LEHNER nace en Austria y estudió en Viena, Salzburgo y en la Guildhall School of Music and Drama de Londres.

Ha actuado en el Carnegie Hall, Filarmonía de Berlín (con Mitsuko Uchida), Wigmore Hall, Laeishalle Hamburg, Filarmonía de Colonia, De Singel Amberes, el Festival de Piano del Ruhr, así como en los festivales de Aldeburgh, Chichester, Oxford Lieder Festival, City of London Festival y Linz Capital Europea de la Cultura 2009.

Ha recibido varios premios, entre ellos el Premio Georg Solti, Rotary Prize, Primer Premio en el concurso de la Fundación Marilyn Horne y un Borletti-Buitoni Award 2008.

Como miembro de la organización "Live Music Now" de Yehudi Menuhin ha dado numerosos conciertos con Luis Gayo en hospitales, escuelas de educación especial y hogares para la tercera edad.

Ha sido acompañada en varias ocasiones por Graham Johnson, con el cual ha tomado parte en la grabación integral de los lieder de Schumann para el sello discográfico Hyperion Records.

En el 2008 Daniela hizo su debut en la Royal Opera House Covent Garden cantando el papel de Hermia en *El Sueño de Una Noche de Verano* de Britten.

Recientemente ha sido invitada para formar parte del proyecto "New Generation Artists" de la BBC Radio 3, el cual selecciona algunos de los jóvenes músicos más prometedores del panorama internacional.

Sus próximos proyectos incluyen grabaciones para la BBC Radio 3 (con José Luis Gayo) y con el BBC Symphony Orchestra obras orquestales de Mahler, Berio y romanzas de zarzuela. Así como un recital en el Wigmore Hall (con Roger Vignoles), y conciertos en los BBC Proms, Konzerthaus Wien (con la Wiener Kammerorchester) y Liceo de Cámara en Madrid.

JOSÉ LUIS GAYO nace en Madrid. Completó sus estudios en el Conservatorio Superior de Música “Padre Antonio Soler” y en el Conservatorio Superior de Música del Liceo. Sus principales maestros fueron Árpád Bodó y Anatoli Povzoun.

Ha participado en masterclasses con David Dubal, Joseph Banowetz y Nelita True entre otros.

Poco después se traslada a Londres donde ampliará sus estudios con la pianista Lilli Raeburn y trabajará extensivamente en el acompañamiento vocal.

Ha sido becado por el Britten-Pears Young Artists Programme (Aldeburgh) y por el Schleswig-Holstein Musikfestival, becas que le permiten profundizar sus estudios de lied con Roger Vignoles y Wolfram Rieger respectivamente.

Ha aparecido en concierto (como solista y junto a cantantes) en Francia, Portugal, España, Alemania, Austria y en el Reino

Unido (ensalas de concierto como Steinway Hall, Austrian Cultural Forum, St. James Piccadilly), así como en los festivales de Deal, Londonderry, Chichester y City of London y Linz Capital Europea de la Cultura 2009. Ha realizado grabaciones y tocado en vivo para la radio alemana NDR, la televisión austríaca ORF y para BBC Radio 3.

En la actualidad trabaja como *freelance*, “language coach” y traductor, habiendo trabajado en grabaciones para el sello EMI Classics con cantantes como Kate Royal (en los Abbey Road Studios), Natasha Marsh y Anna Leese.

Entre sus próximos proyectos podemos destacar conciertos para la organización de Yehudi Menuhin “Live Music Now” y en la sala Regent Hall de Londres, así como grabaciones para BBC Radio 3 en el Wigmore Hall con Daniela Lehner de los lieder de Schumann y canciones de Ginastera y Guridi.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 21 de octubre de 2009. 19,30 horas

Franz Schubert (1797-1828)

I

Cuarteto de cuerda en Do menor nº 14, D. 810
“La muerte y la doncella”

Allegro

Andante con moto

Scherzo. Allegro molto - Trio

Presto

48



Manuscrito original del *Octeto en Fa mayor, D. 803*

II

Quinteto con piano en La mayor, D. 667

“La trucha”

Allegro vivace

Andante

Scherzo. Presto

Thema. Andantino

Allegro giusto

49

CUARTETO ISASI

Anna Bohigas, *violín I*

Enekoitz Martínez, *violín II*

Karsten Dobers, *viola*

Teresa Valente, *violonchelo*

Matthias Weber, *contrabajo*

Benedikt Koehlen, *piano*

SEGUNDO CONCIERTO

La colosal floración liderística de Franz Schubert, y su posición inequívoca como el primer gran maestro del género, no puede, o no debería eclipsar su contribución en otros ámbitos. No es, quizá, su música de cámara la más frecuentada por los intérpretes, aunque también aquí el austríaco tuvo mucho que decir o, al menos, mucho más de lo que suele pensarse. Tres gruesos volúmenes con un total de 1.854 páginas: tales son las dimensiones nada desdeñables que necesita aquélla para hallar cabida en forma impresa en la *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* publicada por la prestigiosa editorial Bärenreiter. Se dan cita aquí páginas camerísticas en exceso diversas en punto a su configuración instrumental, su marco estilístico y, por qué ocultarlo, su calidad. Pero reflejan a las mil maravillas cada uno de los estadios de la evolución estilística schubertiana.

50

Probablemente por este motivo, los cuartetos de cuerda son una de las parcelas peor conocidas de su catálogo. Y el olvido no afecta únicamente, como podría pensarse, a sus primeros cuartetos, entre los que hallamos varias partituras en buena medida de tanteo en las que no siempre resulta fácil atisbar indicios de las cualidades que harían de Schubert una de las voces más personales del primer Romanticismo musical. Una obra magistral de juventud como el *Cuarteto en Sol menor D. 173*, por ejemplo, es una pieza sumida en un olvido difícil de explicar o entender. Y la que es, sin duda, la mejor obra de la colección, el visionario *Cuarteto en Sol mayor D. 887*, ha quedado relegado a un injustificable segundo plano debido al renombre alcanzado por las dos obras precedentes, el *Cuarteto "La muerte y la doncella", D. 810*, que hoy escucharemos, y el *Cuarteto "Rosamunda", D. 804*, dos partituras más accesibles, provistas de subtítulo (circunstancia muchas veces nada desdeñable en la recepción de una obra, como saben muy bien, por ejemplo, Haydn y Beethoven), y la primera con un reclamo literario de un atractivo indudable, lo cual sea dicho sin poner en cuestión su valía, de todo punto incuestionable.

Schubert fue un compositor poco dado a las efusiones literarias escritas que tanto gustaron de practicar Schumann, Wagner o Schoenberg y que tan útiles resultan para aclarar numerosos puntos de su estilo o de su credo artístico. El austriaco fue, por encima de todo, y aquí recurrimos vagamente a una idea de su compatriota Thomas Bernhard, un *espíritu musical*. Al escuchar sus obras, son pocos los compositores cuya presencia pueda sentirse tan cercana como la de Schubert. No quiere ello decir que toda su música sea autobiográfica, ni mucho menos, por más que sea posible trazar paralelismos evidentes entre sus últimas obras y su desesperada situación personal. Esa cercanía se traduce con frecuencia en una agradable sensación de que la música ha dejado de ser un medio de expresión para convertirse en un fin en sí misma, que la distancia en ocasiones incómoda entre el creador y el objeto creado se ha desvanecido. Pero también esta tarea de desbroce, de separación de lo esencial y lo accesorio, requirió de un largo proceso de síntesis y de experimentación. Largo en términos relativos y no absolutos, ya que no debemos tener presente que son sólo quince años los que separan las dos obras situadas en los dos extremos temporales de la colección, los *Cuartetos D. 18* (núm. 1) y *D. 887* (núm. 15). Y conviene no olvidar que cuando vieron la luz en 1800 sus aún inocentes *Cuartetos Op. 18*, Beethoven tenía la misma edad que Schubert al escribir su última y estremecedora contribución al género. Por otro lado, quince años antes, Mozart –cuya precocidad está fuera de toda duda– rondaba asimismo la treintena cuando, “tras una larga y laboriosa fatiga”, logró poner fin a sus seis Cuartetos dedicados a Haydn, que constituyen su primera aportación de peso al medio que había llevado a su esplendor el dedicatario de estas obras.

La mención de los tres grandes maestros del Clasicismo musical europeo no es baladí, pues nos permite entender mejor las coordenadas en que se desarrolló Schubert cuando decidió afrontar las numerosas dificultades que plantea el acercamiento a un género que apenas contaba con un par de décadas de vida, ya que podría decirse que alcanzó su mayoría

de edad en 1781, la fecha que marca la aparición de la Op. 33 de Haydn, seis cuartetos escritos, en palabras de su autor, “de un modo nuevo y especial”. Esto venía a querer decir que los cuatro instrumentos habían logrado ya su plena autonomía y podían lanzarse a entablar un diálogo igualitario. Mozart, espoleado por el deslumbrante ejemplo haydniano, dedicó más de tres años a emular la gesta de su amigo y maestro con sus seis cuartetos ya mencionados. A partir de ahí, uno y otro, plenos dominadores de las exigencias del género, apuntalan decididamente sus texturas, importan procedimientos formales de otros dominios instrumentales y delimitan, en suma, las reglas del juego. Mientras que Mozart volvió tan sólo en cuatro ocasiones sobre el medio, Haydn lo retomó en nada menos que una sucesión de treinta y cinco obras maestras que se cerró abruptamente con su inconcluso *Cuarteto Op. 103*, la última música compuesta por uno de los creadores más prolíficos que ha conocido Occidente.

52

Beethoven, el sucesor natural de ambos, operó un milagro semejante al de su maestro: sus primeros frutos cuartetísticos (su Op. 18, que enlaza simbólicamente con la Op. 77 de Haydn al compartir un idéntico dedicatario, el Príncipe Lobkowitz) nacieron en los albores mismos del siglo XIX, mientras que los últimos dejaron el cuarteto en los umbrales del siglo XX. Beethoven y Schubert hubieron de enfrentarse a un idéntico dilema: proseguir la revolución iniciada por Haydn y, por así decirlo, profesionalizar el cuarteto de cuerda, nacido originalmente como un entretenimiento para instrumentistas diletantes. Para lo primero era necesario dar con un nuevo lenguaje y buscar horizontes más lejanos y ambiciosos que la forma sonata; para lo segundo, en cambio, bastaba con eliminar toda cortapisa técnica en la escritura para los cuatro instrumentos. Beethoven, por razones lógicas de edad y de evolución musical, inició su propio proceso de renovación antes que el compositor vienés y su Op. 59 (1806) muestra un marco formal y una escritura cuartetística que nada tienen que ver ya con las maneras dieciochescas. Su Op. 95 constituye el pórtico del lenguaje revolucionario de sus cuartetos de madurez,

un dechado de libertad no sólo por el número y la conformación de sus movimientos, sino también por el aura confesional que irradia su música. La modernidad de Schubert en sus últimas obras se manifiesta de un modo diferente, pero avanza por la misma senda y cumple idéntico propósito. Los dos cuartetos que cierran la colección (D. 810 y D. 887) rompen también barreras, salen en busca de un nuevo ámbito que les permita desenvolverse libremente, aunque ello suponga romper con convenciones bien asentadas o diluir hasta cierto punto la esencia del cuarteto de cuerda tal y como la concibió su creador. Pero antes de llegar a este terreno escarpado, antes de convertirse en un rupturista, convicto o no, Schubert hubo de recorrer un largo camino, un trayecto que inició en la adolescencia con mejor voluntad que fortuna.

Gracias a este autoaprendizaje, en 1820 Schubert se sabía ya un compositor de talento, poseedor de un catálogo amplio y con un altísimo nivel de calidad que, sin embargo, era ignorado en su mayor parte por editores, intérpretes y un público desconocedor de su existencia. Es un año de introspección y abatimiento, como se trasluce en los poemas que elige para poner música (*Der Jüngling auf dem Hügel*, *Der gefangene Sänger* o *Der Unglückliche*) y en el deseo de reorientar su estilo compositivo. Así se trasluce también en el manuscrito del *Quartettsatz* en Do menor, D. 703, que aparece plagado de tachones y que, como indica el nombre alemán con el que suele conocerse esta obra, quedó también como un torso incompleto de lo que sin duda estaba llamado a ser un cuarteto en cuatro movimientos. Tras la difícil gestación de esta pieza, Schubert se sumerge en un largo silencio cuartetístico de cuatro años. Su cita con el medio queda pospuesta en esta ocasión hasta febrero de 1824, una época mucho más feliz de su vida, tanto artística como personalmente. Por un lado, se había recuperado aparentemente de los primeros envites serios de la sífilis que le había hecho temer por su vida durante el año anterior; por otro, la composición de obras como la música incidental de *Rosamunde* o del ciclo de Lieder *Die schöne Müllerin* le habían insuflado una buena dosis de confianza en

sí mismo. Su producción de canciones es incesante y su vida pasa a ser cada vez más un reflejo del contenido de muchos de los poemas que lee, una identificación que alcanzará su punto culminante en *Winterreise*. No es casual por ello que los dos cuartetos que escribe en los primeros meses de 1824 se beneficien tanto de este clima de confianza como del sostén conceptual de las asociaciones literarias. Valiéndose de otros procedimientos, y escribiendo en los mismos años en que un Beethoven aislado del mundo plasma su metafísica musical en sus últimos cuartetos, Schubert convierte también el medio en un vehículo de interiorización personal. Superados los obstáculos que hubo de sortear en sus primeras obras, el continente ya ha dejado de revestir importancia y es el contenido el que se impone sobre un medio cada vez más alejado de esa “conversación entre cuatro personas razonables” que quería Goethe.

Este trastrueque explica que el *Cuarteto en La menor, D. 804* se abra como un Lied con acompañamiento de piano. Dos compases de pura introducción figurativa preparan la entrada de la melodía principal, confiada al primer violín, todo ello en un aura de privacidad y de reclusión que poco o nada tienen que ver con el modo en que solían iniciarse los cuartetos desde el Clasicismo. Esta introversión se manifiesta asimismo en la elección de una música propia –la escrita para el entreacto posterior al Acto III de *Rosamunde*– como motivo conductor del “Andante” en Do mayor, otra melodía apacible en el característico ritmo dactílico schubertiano, o como referencia lejana (el acompañamiento pianístico del lied *Die Götter Griechenlands*) para iniciar un “Minueto” que sólo tiene de danza esta denominación, ya que es más bien un ejercicio de consuelo tras la tempestad desatada poco antes de concluir el “Andante”. Casi subrepticamente, el Schubert desgarrado y sufriente comienza a hacer su aparición en los cuartetos, al tiempo que convive con el músico risueño y amante de la vida, sólo presente aquí en el “Allegro moderato” final, un despreocupado rondó escrito en La mayor impregnado de aromas húngaros y del aire de danza ausente en el “Minueto”.

En el *Cuarteto D. 804*, Schubert parece haber perdido definitivamente la inocencia, pero aún le faltó quizás valor para escribir un último movimiento en la misma atmósfera de calma engañosa que se respira en los tres primeros.

Pocas semanas después, sin embargo, extremaría aún más su ejercicio de introspección y llevaría más lejos el ejercicio de la cita. Los resultados, asombrosos para un oyente actual, fueron, sin embargo, incomprensidos en su tiempo. El gran violinista Ignaz Schuppanzigh, que había estrenado el *Cuarteto D. 804* y que apareció como dedicatario de esta obra en la primera edición de 1824, se negó a interpretar con el grupo que lideraba el *Cuarteto D. 810*, la partitura que abre nuestro programa de hoy. Teniendo en cuenta que Schuppanzigh sí accedió a interpretar la mayoría de los complejísimo últimos Cuartetos de Beethoven, hemos de concluir que los riesgos que asumió Schubert en la obra que hoy escucharemos debieron de ser considerados entonces realmente demasiado grandes por parte incluso de los mejores conocedores del medio.

El *Cuarteto de cuerda en Re menor, D. 810*, “*La muerte y la doncella*”, sí es, de principio a fin, una obra desafortada. Si la inocencia, o su pérdida, era el tema que alentaba tras los compases de la obra precedente, la idea central del Cuarteto en Re menor es la de la muerte y la rebeldía ante su llegada intempestiva y no deseada, uno de los temas predilectos de la imaginería romántica alemana. El título con el que suele conocerse la obra –por una vez, justificado– proviene del Lied homónimo de 1817, escrito a partir de un poema de Matthias Claudius, y que pudimos escuchar en el recital de Daniela Lehner que inauguró este ciclo de conciertos. Schubert se vale del motivo inicial del piano, también concebido en ritmo dactílico, para construir, por fin, una serie de variaciones, las mejores de su catálogo, recurriendo así a un procedimiento que aún no había utilizado en este medio pero que le había dado y le daría aún resultados excelentes en otros géneros camerísticos, como en la obra que completará nuestro programa de esta tarde, el *Quinteto “La trucha”*, o en el posterior

Octeto para cuerda y viento. La paz engañosa del tema, expuesto homorítmicamente por los cuatro instrumentos, va mudándose poco a poco en desasosiego hasta que en la quinta variación se produce un auténtico exabrupto de dolor, confiado a un violonchelo enloquecido que, con bruscos cambios de registro, lanza sus alaridos sobre la perfecta e inquietante polirritmia de sus compañeros. Los versos de Matthias Claudius no pueden conocer una plasmación musical más sofocante. Más aún si, como es el caso, venimos ya con el bagaje de un movimiento de la fiereza expresiva del “Allegro” inicial, en el que los cuatro instrumentos sólo parecen ponerse de acuerdo a la hora de interpretar en *fortissimo* la blanca con puntillo del diseño inicial, cuyo fiero ritmo trocaico (otro de los predilectos de Schubert) se erigirá, junto con la recurrencia del tresillo, en la célula generadora de todo el primer movimiento. A partir de ahí todos ellos se enzarzan en un juego de réplicas y contrarréplicas animadas por un denso contrapunto que tiene en los tresillos a su motor rítmico omnipresente. La esencia de la forma sonata se manifiesta en toda su pureza –especialmente en las secciones de exposición y reexposición– por medio de dos temas fuertemente enfrentados: rítmico, dramático y con una dinámica cambiante el primero; lírico, *legato* y *pianissimo* (al menos en su inicio) el segundo. Ambos parecen querer simbolizar la lucha encarnizada entre la joven y ese esqueleto (*Knochenmann*) que se le cruza en su camino para arrebatarse la vida. Inmerso en una agitación agotadora, la rabia no queda aplacada hasta el segundo de los dos finales, una versión atemperada del primero que opta por extinguirse gradualmente en *pianissimo*.

Dos movimientos de semejante desgarramiento emocional serían suficientes ya para poder culminar la obra en una atmósfera de mayor serenidad. Sin embargo, el “Scherzo” (aquí un minueto como los de cuartetos precedentes carecería por completo de sentido) y el “Presto” final siguen bebiendo del manantial en apariencia inagotable del lied, que no sólo presta al segundo movimiento su sustancia temática sino que imbuye su mensaje poético a todo el conjunto de la obra. Así, el “Scherzo” es aquí robusto y enérgico, pero sus constantes

diseños sincopados le restan el aplomo, la solidez o el aire de divertimento extravertido que lo caracterizan en otras obras de Schubert. El “Presto” final, por su parte, es una tarantella de-senfrenada que se abre con el primer gran unísono de la obra (aunque su efecto está muy lejos de ser el de la concordancia de voluntades que querían los clásicos) y que exige de los cuatro intérpretes no sólo una extraordinaria conjunción técnica, sino también una resistencia física fuera de serie. Tras el ciclón del “Allegro” inicial, el lento descenso a los infiernos del “Andante” y la maquiavélica danza del “Scherzo”, arremeter ahora contra este *moto perpetuo* de corcheas, dominado por un furioso ritmo trocaico, plagado de *fortissimi*, *sforzandi* y *crescendi*, y coronado por una coda marcada *prestissimo*, exige una tremenda concentración y un sabio razonamiento de las fuerzas a lo largo de la interpretación del cuarteto. Bajar la guardia en este último movimiento y transformarlo en una tarantella alocada y superficial, desprovista de los contrastes dinámicos que reclama Schubert y de su incontestable sentido fatalista, sería frustrar el final lógico que demanda todo el férreo armazón anterior.

El Quinteto “*La trucha*” habita un mundo emocional enteramente diferente, proclamado ya por su tonalidad (un radiante La mayor), por ese rotundo acorde de los cinco instrumentos que da comienzo a la obra y, por supuesto, por el lied elegido esta vez para, igual que había sucedido en el Cuarteto D. 810, urdir una serie de variaciones. *Die Forelle* y *Der Tod und das Mädchen* habitan mundos anímicos y expresivos antagónicos que son, a su vez, los que impregnan los compases de las posteriores composiciones camerísticas a que, al menos en parte, dieron lugar. No son éstos los únicos casos en que Schubert se vale de la música propia para, casi siempre, tomarla como punto de partida para elaborar una serie de variaciones. Recurriría a idéntico procedimiento en las *Variaciones para flauta y piano sobre “Trockne Blumen”, D. 802* (una de las canciones de *Die schöne Müllerin*) y, de manera mucho menos expresa, en una de sus obras de última época incomprensiblemente menos frecuentadas, la *Fantasia para violín y piano D. 934*, que acoge en su seno una serie de variaciones sobre

Sei mir gegrüsst, otra de las grandes canciones schubertianas. O, por supuesto, en otra página que sonará en este ciclo, la *Fantasia "Wanderer"*, cuyo título remite también al lied que le sirve de base para las variaciones de su sección lenta. Estamos ante casos evidentes de intertextualidad en los que el texto previo ejerce de poderoso significante, pero también ante una manifestación de la creciente confianza que tenía Schubert en la música que componía, por más que su difusión se mantuviera siempre circunscrita al ámbito privado.

Fue aquí también donde nació el Quinteto que cierra este segundo concierto. En uno de sus frecuentes viajes a Steyr con el cantante Johann Michael Vogl, Schubert conoció a Sylvester Paumgartner, organizador de veladas musicales en su casa y que fue quien lo animó a escribir una obra con la misma instrumentación del entonces recién aparecido *Quinteto Op. 87* de Hummel, con un cuarteto de cuerda sin segundo violín pero con contrabajo, más el añadido del piano. El manuscrito de la obra se ha perdido, pero diversos aspectos técnicos de la escritura apuntan a 1819 (el año en que Schubert visitó por primera vez Steyr en verano) como la fecha de composición, que es deudora de *Die Forelle* no sólo en el "Andantino", el escrito en forma de variaciones, sino también en el resto de los movimientos, exceptuado el "Scherzo", en los que encontramos figuras relacionadas con los característicos seisillos del acompañamiento pianístico de la canción, manteniendo casi siempre intacta su innata querencia ascendente. El Re bemol mayor original del lied se transmuta aquí en un predominio tanto de La mayor (la tonalidad principal) como de su subdominante, Re mayor, que encontramos en numerosos momentos de la obra, como la reexposición del "Allegro vivace" inicial, el Trío del "Scherzo" (aunque modula a Si bemol en su segunda mitad), la serie de variaciones del cuarto movimiento y la exposición del segundo tema del "Allegro giusto" final. Para el "Andante", Schubert reserva otra tonalidad mayor, Fa, que completa un panorama tonal muy acorde con el ambiente de permanente relajación y desenfado que domina la composición. Schubert recurre incluso a procedimientos forma-

les mucho más sencillos de lo que en él es habitual, como la forma bipartita del último movimiento cuya segunda parte es una transposición casi literal de la primera.

Schubert puede ser a veces un músico angustioso, atrapado en un túnel en el que es imposible encontrar salida alguna. Otras es un hombre afable, risueño, contento. Las dos obras de este programa muestran justamente este perfil bifronte: una está dominada por el impulso tanático, la otra por el esplendor de la naturaleza y su benéfica influencia en el ser humano. No es conveniente dejarse llevar por las apariencias y pensar que el Schubert más negro es necesariamente mejor que el más jovial, porque no siempre es el caso. Ambos se necesitan entre sí y sin uno no es posible entender al otro. Todos somos uno y su contrario y la música de Schubert expresa como pocas esa dualidad aparentemente incomprensible en un mismo ser humano: “Con un ojo reír y con otro llorar”.

CUARTETO ISASI

Fue creado en el año 2003 por músicos de reputación internacional provenientes de formaciones prestigiosas como el Cuarteto Cherubini, con un objetivo común consistente en dotar de una profunda dimensión espiritual a cada una de sus interpretaciones.

El cuarteto Isasi concentra su quehacer particularmente en el repertorio clásico y romántico alemán, las últimas obras de Mozart, Schubert, Beethoven, obras a las que los cuatro músicos consideran como verdaderas conversaciones con el más allá.

Además de una serie de ciclos de conciertos estables en Alemania y Austria, el Cuarteto Isasi graba para la Radio y Televisión alemana, austríaca y española y para el sello discográfico Naxos International.

Anna Bohigas

Después de sus estudios musicales con dos grandes maestros rusos del conservatorio Tchaikovsky de Moscú, Maya Glezarova y Boris Garlitzky, integra la prestigiosa Orquesta de la Ópera de Lyon bajo la dirección

de J. E. Gardiner con la que graba una quincena de discos premiados, y es concertino del conjunto de música contemporánea FORUM de Lyon. Su actividad camerística, intensa y variada, le ha llevado a participar en festivales por toda Europa, colaborando con músicos prestigiosos como Alain Meunier, Nicolás Angelich, Denis Pascal.

Enekoitz Martínez

Estudia con Vicente Huerta, Mihaela Martin, Charles-André Linale se diploma en la Guildhall School de Londres con la máxima distinción. Colabora con músicos prestigiosos como Asier Polo, Charles-André Linale, Barry Sargent, José Luis Estellés ofrece recitales en la Quincena Musical y por toda España; actúa como solista en salas como el Kursaal, Euskalduna, Principal de Vitoria, Auditório de Logroño.

Karsten Dobers

Violista, estudia con Franz Beyer, Siegfried Führlinger, Sandor Vegh y el cuarteto Alban Berg. Toca en la Orquesta de la Radio de Viena, la Orquesta de la Ópera de Viena y como viola solista en la Orquesta Sinfónica de

Euskadi. Su carrera de intérprete le lleva a interpretar en todo el mundo. Actualmente es profesor en el Centro Superior de Música del País Vasco e invitado a dar masterclases en toda Europa y América.

Teresa Valente

Chelista, estudia con Natalia Shakovskaia en la Escuela Superior Reina Sofía, Rainer Schmidt (Cuarteto Hagen) y Walter Levin (Cuarteto Lassalle). Prosigue sus estudios de perfeccionamiento con un Master (Konzertexamen) en la Folkwanghochschule de Essen con Christoph Richter (Cuarteto Cherubini). Actúa como solista con las orquestas Nacional do Porto, Metropolitana de Lisboa, Sinfónica Portuguesa Reina Sofía.

Para este concierto,

Matthias Weber

Es el primer contrabajo solista en la Orquesta Münchner Philharmoniker bajo la dirección de Sergiu Celibidache, James Levine y Christian Thielemann, miembro de la Orquesta del Festival de Bayreuth y profesor en la Musikhochschule de Stuttgart.

Benedikt Koehlen

Pianista, ganador de los concursos internacionales “Van Cliburn Competition” y “Concorso F. Busoni”, actúa regularmente como solista con orquestas famosas en toda Europa. Graba una docena de discos para los sellos discográficos Telos, Cpa, Auvidis, Col-legno. Actualmente es profesor en la Musikhochschule de Múnich.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 28 de octubre de 2009. 19,30 horas

I

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Canciones sin palabras Op. 67

Andante

Allegro leggiero

Andante tranquillo

Presto

Moderato

Allegretto non troppo

62

Franz Liszt (1811-1886)

El valle de Obermann, S. 160/6

(de *Années de pèlerinage*, Primer año: Suiza, nº 6)

Franz Liszt

Juegos de agua en la Villa d'Este, S. 163/4

(de *Années de pèlerinage*, Tercer año: Italia, nº 4)

II

Franz Schubert (1797-1828)

Lieder (transcripción de Franz Liszt)

Der Lindenbaum

Die Rose

Gretchen am Spinnrade

Frühlingsglaube

Erkönig

Litanei (auf das Fest Aller Seelen)

Die Forelle

Der Wanderer

Fantasia en Do mayor, D. 760 “*Der Wanderer*”

Allegro con fuoco ma non troppo

Adagio

Presto

Allegro

TERCER CONCIERTO

Nacidos sólo poco más de una década después de Franz Schubert –un tiempo que, visto desde ahora, parece todo un mundo–, Felix Mendelssohn y Franz Liszt encarnan dos polos casi opuestos de la revolución romántica. Al contrario que el austríaco, los dos disfrutaron de un enorme éxito en vida que les llevó a viajar profusamente por Europa y a disfrutar de una fama casi sin precedentes, pero tanto sus trayectorias biográficas como los rasgos distintivos de su legado no pueden ser más diferentes.

Mendelssohn debió de ser, por encima de todo, un hombre inteligente. Cierto es que tuvo desde el mismo momento en que nació todo lo necesario –y aun lo innecesario– para cultivar un talento sin duda proveniente en buena medida de su abuelo Moses, amigo del gran Lessing e inmortalizado por éste en su *Nathan el Sabio*. Pero sería injusto no reconocer lo admirablemente bien que supo Mendelssohn administrar esas capacidades a lo largo de toda su vida, bastante más corta que el viaje a Ítaca propuesto por Kavafis pero, al igual que éste, “rica en experiencias, en conocimiento”. Ya a los doce años tuvo Felix el privilegio de conocer a Goethe –con quien le unió una sólida amistad, que se prolongaría hasta la muerte del autor de *Las afinidades electivas*– y entre sus amigos o maestros se encuentran nombres como los de Hegel, Humboldt, Schleiermacher, Heine, E. T. A. Hoffmann, Lenau, Scott, Hugo, Balzac, Zelter, Cherubini, Berlioz, Chopin, Robert y Clara Schumann, Weber, Liszt, Joachim, Rubinstein, Delacroix o Daumier, sin muchos de los cuales sería imposible comprender la historia del pensamiento o del arte del siglo XIX. Curiosamente, en su faceta de creador –sólo una más de entre las cultivadas por Mendelssohn–, el músico de Hamburgo se mostró siempre más influido por la solidísima formación clásica recibida en su niñez en el hogar familiar (llegó incluso a publicar una traducción de Terencio) que por la inevitable ósmosis que se produce tras el encuentro con personas del espíritu visionario de la mayoría de las citadas. Y es que, si es verdad que el arte es el reflejo de la propia vida, la música de Mendelssohn no puede ser otra que la que ha

llegado hasta nosotros. Para él no existieron las amadas lejanas o los amores imposibles de Beethoven, la adversidad o la inestabilidad psicológica de Schumann, la angustia y el agnosticismo schubertianos o las estrecheces económicas y el obligado servilismo de Mozart.

La vida de Felix Mendelssohn es la historia de un hombre de éxito, feliz como le animaba a serlo su propio nombre, emprendedor, viajero, rico, famoso y fiel hijo, esposo y padre de familia, que se derrumba finalmente en plena madurez tras la muerte –durante un ensayo de su *La primera noche de Walpurgis*– de su hermana Fanny, su más querida compañera. Felix fue incapaz de asistir a su funeral y la posterior visita a su tumba berlinesa lo sumió en tal abatimiento que allí se inició el rápido declive hacia su propio final, menos de dos meses más tarde. Los dos hermanos mantuvieron siempre una relación compleja y estrecha, casi como las dos mitades de un mismo yo, y así queda de manifiesto –su lectura casi causa rubor– en un pasaje de la carta que le escribió ella el 30 de julio de 1836: “No sé a qué se refiere exactamente Goethe con la influencia demoníaca [...] pero esto sí que está claro: si existe, tú la ejerces sobre mí. Creo que si sugirieras seriamente que me hiciera una buena matemática, no tendría ninguna especial dificultad en conseguirlo, y con la misma facilidad podría dejar de ser mañana una música si tú pensaras que ya había dejado de ser buena. Trátame, por tanto, con gran cuidado”. La figura del hombre cercano y creador famoso y reconocido proyectaba sobre ella una sombra larga y paralizante: “Durante cuatro años he tenido miedo de mi hermano, al igual que lo tenía a los catorce de mi padre”. En nada extraña, por tanto, que la muerte de Fanny le provocara un desconcierto y una sensación de vacío hasta entonces desconocidos para él, pues la de Felix había sido hasta entonces una vida ordenada, sin estrépitos ni incertidumbres, en la que no faltaron las pinceladas románticas, como esos viajes por Escocia o la Italia meridional, que irradió un arte en general clásico y formalista, aunque también teñido de excepciones, como el milagro adolescente del Octeto de cuerda o la obertura de la música incidental para el *Sueño de una noche de verano*, o

esos intentos por plasmar musicalmente las impresionantes Hébridas y “la tierra donde florece el limonero”, adonde viajó precisamente por sugerencia de Goethe. Todo ello hizo que el musicólogo Alfred Einstein bautizara a Mendelssohn como “el clásico romántico”, un oxímoron que bien podría aplicarse también al autor de *Fausto*. La diferencia estriba probablemente en el hecho de que mientras Goethe –presente espiritualmente en las obras de Mendelssohn ya desde el citado Octeto de 1825– fue un clásico por nacimiento (Bach aún estaba vivo en 1749) que gustó de mirar hacia delante, Mendelssohn nació romántico, hace justo ahora doscientos años, casi al tiempo que Schumann, Liszt o Chopin, pero con una notable tendencia a la retrospección. De ahí que quizá sea mejor para comprender el arte de Mendelssohn invertir el orden de los adjetivos propuestos por Einstein.

Fanny tuvo también un protagonismo destacado en la gestación de los *Lieder ohne Worte* (Canciones sin palabras), que vieron la luz como un juego infantil de los dos hermanos “para pasar el rato”, como los calificó ella misma en una carta a Felix, aunque acabarían alcanzando el mágico y nada desdeñable número de cuarenta y ocho (el mismo de los Preludios y Fugas del *Clave bien temperado* de Bach), divididos en ocho colecciones, integrada cada una de ellas por seis piezas. No existe ninguna lógica interna y en la secuencia no cabe buscar otra cosa que los ocasionales coqueteos del autor con un medio –la música para teclado sencilla y sin pretensiones– que él mismo no parecía tener en una gran estima. Schumann escribió en una carta a Franz Brendel que estos *Lieder ohne Worte* eran piezas “muy queridas por las hijas refinadas” y que habían pasado a ser un “sinónimo del salón ceremonioso de la clase media, con tapetes bordados y un círculo de damas”. Mendelssohn llegó a calificarlas también, al parecer, de “música sólo para mujeres”, lo que no le impidió interpretarlas él mismo ocasionalmente en sus recitales, aunque su deseo siempre fue poder escribir obras para piano de mayor enjundia para sentirse heredero de la gran tradición beethoveniana, un empeño que en gran medida quedó insatisfecho, ya que, a excepción quizá de las *Variaciones serias*, raramente

encontramos obras de Mendelssohn en los grandes recitales de piano.

De lo que más interesa dejar constancia aquí, sin embargo, es de su carácter de música instrumental precisa y conscientemente *sin palabras*, lo que debe interpretarse como una defensa a ultranza de la música absoluta, que no necesita de texto alguno para establecer una comunicación con sus oyentes. “La gente suele quejarse –escribió Mendelssohn a su antiguo alumno Marc André Souchay en 1842– de que la música tiene significados demasiado diversos; lo que han de pensar cuando la oyen es muy ambiguo, mientras que todo el mundo entiende las palabras. Para mí es justamente lo contrario, no sólo con alocuciones completas, sino con palabras individuales. También ellas parecen tan ambiguas, tan vagas, tan sujetas a confusión cuando se comparan con la verdadera música, que llena el alma con mil cosas mejores que palabras. Los pensamientos que se expresan para mí con la música que amo no son demasiado indefinidos para verterse en palabras sino, por el contrario, demasiado definidos. [...] Sólo la melodía puede decir la misma cosa, puede despertar los mismos sentimientos en una persona y en otra, un sentimiento que podría no expresarse con las mismas palabras”. Y eso son esencialmente estas piezas que escucharemos: melodías con acompañamiento. Mendelssohn tachó incluso en los manuscritos algunos títulos ocasionales y los que han perdurado son casi siempre espurios, como el de la cuarta pieza de la Op. 67 (la última colección publicada en vida de Mendelssohn, ya que las dos últimas vieron la luz póstumamente), conocido como “Spinnerlied” (Canción de hilar) por su semejanza evidente con la parte pianística de *Gretchen am Spinnrade* de Schubert, un lied que ya escuchamos en el primer concierto de este ciclo y que sonará también en este tercero en la transcripción para piano solo de Liszt.

Mendelssohn no vivió lo suficiente para acometer el ascenso a esas altas cumbres pianísticas a las que aspiraba. Frente a tantas muertes prematuras y proyectos cercenados, la vida de Franz Liszt atraviesa, sin embargo, como un puñal, la casi

totalidad del siglo XIX, una rareza en medio de un tiempo pródigo en súbitos silencios. De orígenes modestos, y siendo apenas un niño, con la sola ayuda de un talento desbordante, Liszt conoció a Beethoven en Viena y el anciano sombrío y exhausto que llegaría a ser décadas más tarde murió en el mítico Bayreuth, en la misma casa donde había vivido hasta hacía tres años su amigo Richard Wagner, seis días después de asistir –ya enfermo– a una representación de *Tristán e Isolda*, una de las enseñanzas por excelencia del Romanticismo musical. Entre uno y otro encontramos a un hombre complejo, un virtuoso inigualado, un compositor de envidia, un audaz director de orquesta, un profesor genial, un escritor feraz, un corresponsal infatigable, un artista pionero, un ídolo de masas.

Tras dos largas relaciones con otras tantas mujeres casadas que habían accedido a la aristocracia por matrimonio (la condesa Marie d'Agoult y la princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein), Liszt acabó buscando consuelo a sus zozobras en la soledad de la religión, una antigua confidente ya desde su juventud, hasta el punto de tomar las órdenes menores en Roma el 25 de abril de 1865. Los años frenéticos en que recorrió Europa de punta a punta causando asombro en cuantos lo oían lo satisficieron sólo a medias, por lo que Liszt, con sólo treinta y cinco años, tomó la insólita decisión de abandonar por completo la profesión concertística, a pesar de que ésta le había proporcionado una fama, un prestigio y unos ingresos económicos inauditos para su época. Los años pasados en Weimar, la ciudad adonde se trasladó en 1848 con su segunda amante, y que habría de convertirse en su principal escenario vital hasta 1860, estuvieron dominados por la composición, la dirección de orquesta y la enseñanza. Liszt fue siempre un viajero impenitente y él mismo definió la agitada existencia del último período de su vida como una *vie trifurquéé*, viviendo como lo hizo hasta su muerte a caballo entre Roma (su refugio espiritual), Weimar (el eterno y nostálgico retorno) y Budapest (la vuelta a sus orígenes). Sus últimas creaciones pianísticas son sombrías y visionarias a un tiempo: títulos como *Trübe Wolken* (Nubes grises), *Unstern! Sinistre, disastro* (¡Desastre! Sinistre, disastro), *La lugubre*

gondola, *Am Grabe Richard Wagners* (Junto a la tumba de Richard Wagner), *Bagatelle ohne Tonart* (Bagatela sin tonalidad), *Schlaflos! Frage und Antwort* (¡Insomne! Pregunta y respuesta), *Trauervorspiel und Trauermarsch* (Preludio fúnebre y Marcha fúnebre) o *Csárdás macabre* reflejan sin siquiera llegar a oír las el estado anímico del compositor en la antesala de su adiós. Esto lo acerca a Schubert, otro creador abocado hacia el precipicio y amante de las arenas movedizas, y lo aleja decididamente de Mendelssohn, un músico que sólo se sentía a gusto, y la tendencia no hizo más que acentuarse con el paso de los años, cuando pisaba terreno bien firme.

Medio siglo antes de estas elucubraciones cuasiatonales, sin embargo, el joven virtuoso Liszt decidía abandonar abruptamente París con Marie d'Agoult. Juntos emprendieron un largo viaje que les llevaría durante más de cuatro años (con un breve interludio parisino) por Suiza e Italia: fue el preámbulo de las triunfales giras europeas del pianista y una época de autoconocimiento, estudio e intensa creación, alejado de la vida social, los compromisos y las distracciones de la capital francesa. Liszt llegó a Basilea –la primera parada de su recorrido suizo– siendo un virtuoso, pero dejó Roma –la última de las ciudades italianas de su dilatada estancia en el país, tras haber recalado previamente en Milán, Venecia, Bolonia, Pisa o Florencia– trascendiendo con mucho esa condición, demasiado angosta para alguien con su genio y con sus miras: no en vano, fue justamente en estos años cuando nació el borrador de lo que serían sus formidables *Études d'exécution transcendante*, una obra tan cargada de significados, connotaciones y mensajes de futuro (y de presente) que ha podido ser objeto único de una monografía reveladora e imprescindible firmada por el musicólogo británico Jim Samson.

Dos frutos de este largo viaje nos interesan ahora especialmente: por un lado, una serie de piezas musicales agrupadas bajo el título *Album d'un voyageur*; por otro, una colección de escritos publicados inicialmente por entregas en la *Gazette musicale* y *L'Artiste*, y reunidos más tarde en *Lettres d'un bachelier ès musique*. Quienes conozcan las *Lettres d'un voyageur*

–resultado, asimismo, de un extenso viaje por Italia, Francia y Suiza– de George Sand, habrán identificado de inmediato, desglosados, los dos elementos fundamentales de su título: el carácter epistolar y la condición de peregrino, de caminante errabundo, de quien escribe las misivas, una querencia muy en boga sobre la que se volverá en las notas al programa del siguiente concierto de este ciclo. Liszt se tilda, por tanto, de “viajero” y, al tiempo, de “bachiller en música”. Lo primero es incuestionable, como hemos visto, mientras que en lo segundo se percibe un gesto mucho más sorprendente, ya que el músico jamás recibió formación académica alguna (en 1823, la solicitud de admisión en el Conservatorio de París había sido rechazada por su condición de extranjero), sino que estudió siempre de manera privada con unos y otros (Czerny, Salieri, Paer, Reicha...) sin dejar de ser, durante gran parte de su vida, un autodidacta. Quizá su nombramiento como *professeur honoraire* en el Conservatorio de Ginebra, a poco de iniciado su viaje, lo animara a atribuirse título tan académico, elegido muy probablemente con un dejo de ironía.

Las *Lettres d'un bachelier ès musique* se abren, no por casualidad, con dos misivas a George Sand: ella había sido la principal inspiradora del género elegido por Liszt, quien había sido a su vez el destinatario de una de las *Lettres d'un voyageur* de la escritora francesa, fechada sólo unos meses antes de la primera del compositor, escrita en Ginebra el 23 de noviembre de 1835. Otras cartas lisztianas van dirigidas a Heinrich Heine o a Hector Berlioz y los temas abordados van del Teatro alla Scala de Milán a la estatua de Perseo de Benvenuto Cellini, pasando por una personalísima visión del “estado de la música en Italia”. En *Album d'un voyageur*, por su parte, se contienen, *in nuce*, muchas de las piezas que entrarían a formar parte de la primera entrega de los *Années de pèlerinage*, la dedicada a Suiza, que no llegaría a la imprenta hasta 1855 tras ser objeto de las habituales revisiones. Algunas de las obras que hallarían cabida en la segunda, con Italia como eje central, no quedarían completadas hasta después del viaje y su publicación se demoraría aún más, hasta 1858, una vez que –años después de ver la luz– pasaron igualmente por el ceda-

zo, la serenidad y la madurez de su estudio de Weimar, donde reparó en su anacronismo y donde se limaron sus formidables exigencias técnicas y quedó pulida la inmediatez y espontaneidad de sus brochazos: en palabras del siempre agudo y apasionado lisztiano Alfred Brendel, “la calma llegó en auxilio del desenfreno”. O, en las del propio compositor, que le escribió a su viejo maestro Czerny el 19 de abril de 1852 que se trataba de una obra enteramente nueva, “corrígé, augmenté et transformé”: “Creo haber llegado por fin a ese punto en que el estilo se adecua al pensamiento”.

Si las piezas suizas revelan la fascinación por los prodigios de la naturaleza que encuentra a su paso, las italianas nacieron en general impelidas por el deslumbramiento artístico y literario. Liszt, que emprende su periplo italiano como émulo de Montaigne, de Montesquieu o de Goethe, queda arrobado por la riqueza cultural italiana y su centro de atención se desplaza con naturalidad de los grandes espacios abiertos, de los lagos, fuentes, valles o tormentas suizas a la admiración en intimidad de cuadros de Rafael, estatuas de Miguel Ángel, sonetos de Petrarca o del genio inabarcable de la gran figura omnipresente en todas las ciudades de Italia: Dante Alighieri. La dos piezas que escucharemos en este concierto son muy representativas de uno y otro volumen. Los 216 compases de *El valle de Obermann* son casi un poema sinfónico en miniatura, inspirado en la novela *Obermann* de Etienne Pivert de Sénancour, un texto seminal del romanticismo francés del que Liszt incluyó una amplia cita al comienzo de la partitura (“¿Qué quiero? ¿Qué soy? ¿Qué puedo pedir a la naturaleza?”, leemos al comienzo). No deja de ser llamativo que, aun en música que buscaba traducir en sonidos la grandeza de los paisajes suizos, Liszt se resistiera a prescindir de la apoyatura literaria en esta pieza que explota al máximo la técnica de la transformación temática a partir del tema descendente que escuchamos al comienzo en la mano izquierda, germen virtual de toda la composición, y que constituye quizás el punto más alto de inspiración y construcción formal de este primer libro de sus *Années de pèlerinage*.

Otro tanto puede decirse respecto a la pieza elegida por Miguel Ituarte para cerrar la primera parte de su recital, un prodigio de tintes casi impresionistas en el que Liszt describe ya en 1877 las diversas fuentes y juegos de agua de la Villa d'Este, residencia entonces del Cardenal Hohenlohe, gran amigo del compositor, que la ponía a su disposición siempre que visitaba Roma. Liszt se refirió al lugar en cierta ocasión como su “El Dorado” y fue uno de los retiros predilectos en su vejez. La pieza es rica en desarrollos secuenciales, suena sorprendentemente diatónica en comparación con otras obras del último Liszt y posee esa incandescencia de muchas otras músicas en Fa sostenido mayor, como gran parte de *El Corpus Christi en Sevilla* de Albéniz o la *Bénédiction de Dieu dans la solitude* del propio Liszt. La conexión literaria tiene aquí también un claro componente religioso, ya que el texto que Liszt incorpora en la partitura –en latín– procede del Evangelio de San Juan: “Pero aquel que bebe el agua que yo voy a dar nunca más tendrá sed: porque esa agua será dentro de él un manantial que brota hacia la vida eterna”. Estamos, pues, ante el agua como un símbolo místico y ante una música de carácter cuasirreligioso, en absoluto ante una avalancha constante de arpeggios, trinos y dobles trémolos como un huero despliegue virtuosístico.

Por si no hubiera tenido suficiente con su amplísima producción propia (más de tres centenares de piezas para piano solo, por ejemplo) y su frenética vida concertística, Liszt fue también un transcriptor casi compulsivo de obras ajenas, hasta el punto de que, en el supuesto de haberse perdido una parte significativa de la música del siglo XIX, ésta podría ser reconstruida en no poca medida a partir de sus arreglos. Liszt se atrevió con todo: piezas para órgano de Bach, sinfonías de Beethoven, lieder de Schubert, la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, óperas de todos los grandes de su siglo y del anterior, de Haendel a Rossini, de Mozart a Wagner, de Bellini a Tchaikovsky. Hay en la decisión de Liszt de comentar y homenajear lo ajeno un innegable interés comercial: su vida coincidió con un momento de esplendor de la ópera y el piano se convirtió en el instrumento universal. La casi totalidad

de estos arreglos se publicaron en vida del compositor y le proporcionaron unos copiosos beneficios económicos. Por otro lado, en sus años de virtuoso errante necesitaba de este tipo de música para enfervorizar a las masas: de una dificultad técnica extrema, las acrobacias pianísticas que tejía –especialmente en sus Fantasías– a partir de melodías famosas hechizaban literalmente a sus oyentes (sus *Réminiscences de “Robert le Diable”*. *Valse infernal* desataron, según un crítico presente en un concierto celebrado en París el 25 de abril de 1841, un auténtico delirio colectivo). Pero hay un tercer aspecto que no puede dejarse de lado: Liszt veía el piano como un instrumento todopoderoso, al que nada podía ser ajeno. Al confiarle toda una sinfonía de Beethoven o el coro de peregrinos de *Tannhäuser* estaba, por un lado, proclamando su hegemonía frente al resto de instrumentos y ampliando los horizontes de su técnica pero también, por otro, reafirmando en su propio camino de autoperfección. Para transcribir estas obras, con mayores o menores dosis de libertad, había que estar, en primer lugar, informado de la música que se estrenaba por toda Europa. Pero la usurpación amistosa no dejaba de ser también, en muchos casos, un desafío, un reto más al que hacer frente y, tras su prematuro abandono de los escenarios, fueron inevitablemente otros intérpretes, y de manera especial sus propios discípulos, quienes dieron a conocer estos arreglos.

Liszt transcribió para piano solo casi un centenar y medio de canciones de otros compositores, y nada menos que cincuenta y dos son originalmente de Franz Schubert, cuyo nacimiento se sitúa en un período relativamente limitado, entre 1833 y 1846. Un indicador de hasta qué punto Liszt escribía estas piezas para el consumo personal es que, en las giras que realizó por Alemania entre 1840 y 1845, tocó su arreglo de *Erlkönig* –un dechado de exigencias técnicas para el intérprete– nada menos que sesenta y cinco veces. Aparte de dar cabida a la parte vocal y al acompañamiento original de Schubert, Liszt, añade, por supuesto, música de su propia cosecha. De entre el maremágnum de notas escritas por Liszt, hay que saber colocar cada una en su sitio para evitar que los árboles no dejen

ver el bosque y la luz entre en todo momento por la rendija justa y con la intensidad precisa. No hay pianista que, gustándole más o menos su contenido, no admire la construcción misma de estas obras, su perfecta adecuación al instrumento, su idiosincrasia inimitable, si bien, como ha escrito Charles Rosen, para comprender la grandeza de Liszt en estas ostentosas apropiaciones de lo ajeno, algo que tanto entonces como ahora muchos prefieren tener por mera charlatanería, a veces es necesaria “una suspensión del desagrado, una renuncia momentánea a los escrúpulos musicales”. Johannes Brahms, otro virtuoso colosal, y muy alejado casi siempre de los postulados lisztianos, supo ver en estas piezas sus valores intrínsecamente pianísticos, y expresó su admiración con contundencia al señalar que muchas de estas transcripciones “representan el clasicismo de la técnica pianística”.

Las recreaciones de Liszt trascendieron también el ámbito del piano. Varios de los *lieder* de Schubert, por ejemplo, fueron orquestados (hubo muchos otros que seguirían su ejemplo, como Reger, Webern, Britten o el propio Brahms) y su catálogo temático publicado en 1877 incluía asimismo un apartado denominado “Orchestrirungen (mit Pianoforte principale)”, esto es, orquestaciones con una parte solista para piano. En esta categoría se encuadra su orquestación de la *Fantasia “Wanderer”* de Schubert, realizada en 1851 y concebida, como acaba de apuntarse, no ya para su propio uso, sino para el de sus alumnos, como Hans von Bronsart, que la interpretaría en 1857 –el año de su publicación– con el propio Liszt como director. La huella de la *Fantasia* schubertiana es evidente en la *Sonata en Si menor* del compositor húngaro, que admiró sin duda el hallazgo formal de su construcción como cuatro movimientos interconectados en virtud del monotematismo general e interpretados sin solución de continuidad, un procedimiento que Schubert retomaría al final de su vida en su *Fantasia en Fa menor* para piano a cuatro manos.

Robert Schumann percibió muy pronto en la *Wanderer* otro elemento que a buen seguro no pasó tampoco inadvertido a Liszt –“Schubert quiso aquí reunir a toda una orquesta con

sólo dos manos”, escribió Schumann en su diario en 1828–, si bien luego realizó una interpretación muy personal del contenido de la obra: “El apasionado comienzo es un himno seráfico de alabanza a la divinidad; vemos rezar a los ángeles; el Adagio es una delicada reflexión sobre la vida [...]; luego fugas hacen retronar una canción sobre la eternidad del hombre y de los sonidos”. No es de extrañar que a renglón seguido escribiera que la “fantasía libre” era el medio para los pensamientos musicales más elevados, ya que combinaba “la ley estricta de la medida con agrupamientos métricos alternativamente líricos y libres”. Algo de ello encontraría finalmente cabida en su propia *Fantasia Op. 17*, dedicada a Liszt, y con la que volveremos a encontrarnos en las notas al programa del quinto concierto de este ciclo. El autor de *Mazeppa*, en cambio, en un procedimiento que llevaría a su esplendor en su visionaria *Sonata en Si menor* (dedicada a su vez a Schumann), debió de reparar más en su compacta arquitectura formal y en un planteamiento motivico que deriva casi en su totalidad del ritmo dactílico, omnipresente a lo largo de la obra. La fuga conclusiva, en fin, remite de nuevo a Liszt y a la extraordinaria culminación contrapuntística de su *Sonata en Si menor*, que debe considerarse, por muchos motivos, el epílogo natural de la obra que cerrará nuestro programa de hoy. Una, en Do mayor, es afirmativa y heroica, mientras que la otra, en Si menor, es indagadora y esquiva, adentrándose en territorios de experiencia emocional a los que no pudo asomarse Schubert: “Viene de mayores profundidades y se eleva a mayores alturas”, como ha escrito Louis Kentner. El empleo, por último, de un fragmento del lied *Der Wanderer* (los compases 23 a 30) como tema de las variaciones del *Adagio*, que haría aquí las veces de desarrollo de la forma sonata truncada iniciada por el *Allegro con fuoco ma non troppo*, emparenta la Fantasía con las dos obras que escuchamos en el primer concierto de este ciclo, el *Cuarteto “La muerte y la doncella”* y el *Quinteto “La trucha”*, si bien aquí todo resulta más comprimido en aras de lograr esa forma tersa y unitaria: las variaciones han de acomodarse, por ejemplo, en tan solo cincuenta y seis compases. Y la cita del lied *Der Wanderer*, que sonará asimismo en la transcripción lisztiana inmediatamente antes de la Fantasía

que se ha asociado ya para siempre con su nombre, nos remite, por enésima vez, a esa condición de peregrino romántico y errabundo que Liszt hizo suya en su juventud. En sus ya citadas *Lettres d'un bachelier ès musique*, en concreto en la carta enviada a Lambert Massart a finales de julio de 1838 desde Lugano, leemos: “De vuelta en mi habitación, me senté al piano. ‘Der Wanderer’ me vino a la memoria, y esa canción, tan triste y poética, me afectó más de lo que nunca lo había hecho. Me pareció reconocer una lejana y secreta analogía entre las armonías de Schubert y las que había oído en mi sueño”.



Programa de una “Soirée musicale” ejecutada por Franz Liszt el 25 de mayo de 1838.

MIGUEL ITUARTE nace en Getxo (Vizcaya). Estudia en Bilbao con Isabel Picaza y Juan Carlos Zubeldia, y en el Real Conservatorio de Música de Madrid con Almudena Cano, obteniendo el Premio de Honor de Fin de Carrera, y en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam con Jan Wijn. En este centro se familiariza con el clave, de la mano de Anneke Uittenbosch. También ha estudiado al repertorio organístico español de los siglos XVI al XVIII sobre instrumentos históricos de Castilla, con conciertos en la Academia Internacional del Órgano Ibérico.

Ha obtenido, entre otros, los primeros premios en los concursos “Ciudad de Ferrol”, “Jaén” y “Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero”. Ha recibido premios por sus interpretaciones de música española: “Rosa Sabater”, “Manuel de Falla”, así como los de las Fundaciones Guerrero y Hazen. En el 2000 abrió el Ciclo de Grandes Pianistas Federico Mompou del Auditori de Barcelona con “Iberia” de Albéniz. Fue premiado en el Concurso de la Comunidad Europea celebrado en 1991, y finalista en el Concurso Internacional de Santander de 1995. En sus programas de concierto ha incluido obras del repertorio de teclado (las *Variaciones “Goldberg”* de

J.S. Bach y los doce *Estudios* de Debussy, entre otras), así como música menos frecuente (las seis *Sonatas* de Manuel Blasco de Nebra, los *Preludios y Fugas* de Mendelssohn, obras de Karol Szymanowski, etc.).

Ha realizado grabaciones para Radio y Televisión, y AVRO de Holanda; recitales en España, Portugal, Francia, Holanda, Alemania, Suiza e Italia. Como solista, actúa con la Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam, Royal Philharmonic de Londres, Sinfónica de la RTV de Luxemburgo, Filarmónica Schleswig-Holstein de Hamburgo, Orquesta Gulbenkian Clásica de Oporto, así como numerosas de España y Sudamérica.

En la música de cámara, ha actuado con los Cuartetos Takacs y Ortys. Con el Trío Tríálogos, grabó la integral de los tríos con piano de Beethoven. Ha participado en el disco “Música de cámara actual” del sello Verso.

Es profesor de piano en Musikene (Centro Superior de Música del País Vasco) desde su creación en 2001. Ha ofrecido seminarios sobre Bach (el *Clave bien temperado* y las *Suites* para teclado) y Beethoven (las *Sonatas* para piano), en Musikene y la Universidad de Alcalá de Henares.



Wilhelm Müller (1794-1827), dibujo a lápiz de Wilhelm Hensel, 1816.

CUARTO CONCIERTO

4^o

Miércoles, 4 de noviembre de 2009. 19,30 horas

I

Franz Schubert (1797-1828)

Die schöne Müllerin, D. 795

1. *Das Wandern*
2. *Wohin?*
3. *Halt!*
4. *Danksagung an den Bach*
5. *Am Feierabend*
6. *Der Neugierige*
7. *Ungeduld*
8. *Morgengruß*
9. *Des Müllers Blumen*
10. *Tränenregen*
11. *Mein!*
12. *Pause*
13. *Mit dem grünen Lautenbande*
14. *Der Jäger*
15. *Eifersucht und Stolz*
16. *Die liebe Farbe*
17. *Die böse Farbe*
18. *Trockne Blumen*
19. *Der Müller und der Bach*
20. *Des Baches Wiegenlied*

79

MANUEL CID, tenor

ÁNGEL CABRERA, piano

CUARTO CONCIERTO

Die schöne Müllerin es un ciclo de canciones enormemente pictórico. Cabe imaginarlo también, de alguna manera, como una suerte de *road movie* con un único y solitario personaje, pero cuyo guión nos permite asomarnos a distintas manifestaciones de la Naturaleza. Y no resulta difícil visualizar sus colores: el verde, por ejemplo, aparece mencionado explícitamente hasta en seis canciones. Su secuela natural, *Winterreise*, otra *road movie* de tintes si cabe más trágicos, se encuentra dominada, en cambio, de principio a fin por el blanco, el color de la nieve y el hielo y, como vamos aprendiendo conforme avanza el paseo, también el de la desolación, la nada y la desesperanza. Ambos colores sí coinciden a la hora de contraponerse al negro que sirve de epílogo a uno y otro ciclo. Partiendo de inicios diferentes, como veremos, ambos viajeros concluyen su travesía de idéntico modo. El verde –símbolo tradicional de la esperanza, un sentimiento que alienta aún en muchas de las canciones del ciclo que escucharemos en este concierto– acaba fundiéndose con el azul del arroyo que se convierte en el sepulcro natural del protagonista: el negro es el resultado inevitable de la fusión de ambos. En *Winterreise*, por su parte, la escena, a la manera de las películas antiguas, o como en una de esas novelas gráficas, hoy tan en boga, se desarrolla casi íntegramente en blanco y negro: la nieve y la noche son el refugio final e inevitable de un caminante cansado de sufrir.

Die schöne Müllerin (1823) y *Winterreise* (1827) son dos ciclos complementarios, que se necesitan el uno al otro. Aunque los dos se aventuran a un verdadero salto en el vacío, el segundo parte exactamente del punto, de la pendiente por la que acabó despeñándose el primero. *Winterreise* nace de la desesperación, que es justamente el destino final del protagonista de *Die schöne Müllerin*, ilusionado al menos en un principio con la llegada y los placeres de un amor que su continuador ya ha dejado definitivamente atrás. *Die schöne Müllerin* se encuentra aún habitado por seres humanos, lejanos y borrosos casi siempre, pero copartícipes en fin de cuentas de la travesía en el desierto del joven molinero. *Winterreise*, en cambio, nos presenta un mundo frío e inhóspito, en el que, como en los

cuadros de Caspar David Friedrich, el ser humano –*un solo* y diminuto ser humano– aparece enfrentado a la inmensidad de una Naturaleza en la que su imagen, su rostro, sus pensamientos terminan por diluirse imperceptiblemente. Las cinco tonalidades menores del primer ciclo y las diecisiete del segundo constituyen, asimismo, un perfecto paradigma del diverso clima anímico que dejan traslucir unas y otras canciones de Schubert. Tomando prestada la dicotomía apuntada por John Donne en su último sermón, *El duelo de la muerte*, que habría de convertirse poco después de su redacción en 1630 en su propia plegaria fúnebre, *Die schöne Müllerin* nos presenta “la vida en muerte”, mientras que *Winterreise* –el auténtico testamento schubertiano, o uno de los diversos que escribió en sus dos últimos años de vida– decide adentrarse en un lento y poco confortable itinerario por “la muerte en vida”.

El peregrinaje fue una constante de los románticos europeos. Lo llevaron a cabo en la práctica (jamás Europa conoció tantos viajeros) y lo erigieron en protagonista de novelas y en metáfora de poemas, en los que el peregrino marchaba –vagaba, más bien– en pos de mundos, personas y países que no hacían sino esconder la difícil y dolorosa búsqueda de su propia identidad. Los personajes de Wilhelm Müller –itinerantes, como su creador de ficción en el título global de las dos colecciones de poemas (1820 y 1824) que los albergan: *Setenta y siete poemas de los papeles póstumos de un trompista itinerante*– limitan su vagabundeo a un pequeño y simbólico microcosmos –el curso de un arroyo, un paisaje invernal– en el que encuentran todos los elementos, o los puntos de partida, para meditar sobre sí mismos y sobre el porqué de su devenir. “Che vuol dir questa solitudine immensa? ed io che sono?”, las dos preguntas que Giacomo Leopardi pone, en 1829, en boca de su “pastore errante dell’Asia” (la cursiva es nuestra) podrían ser pronunciadas, *mutatis mutandis*, por cualquiera de los antihéroes de Müller/Schubert. La primera persona, elíptica o confesa, elegida por el escritor alemán, convierte todos los poemas en un vuelo sin rumbo de la fantasía, abocada a un naufragio –de nuevo una imagen leopardiana– tan

solo agridulce en la engañosa canción de cuna que cierra *Die schöne Müllerin* y decididamente amargo en el desolador nihilismo de la imagen del solitario y aterido tañedor de zanfona de *Winterreise*.

Los poemas de Müller nacieron de un juego cultural aparentemente inocuo. En 1816, un grupo de amigos –además del joven poeta, Wilhelm Hensel, su hermana Luise, Ludwig Rellstab, Friedrich Förster, Clemens Brentano, Ludwig Berger y Hedwig, hija del anfitrión, entre otros– comenzaron a reunirse habitualmente en la casa berlinesa del banquero Friedrich August von Stägemann para conformar un *Liederspiel*, un género que resultaba de la unión de los poemas escritos por los participantes en la reunión, a cada uno de los cuales se le asignaba un personaje de la historia. La trama elegida fue, en este caso, la de una molinera cortejada por varios pretendientes, un tema bien conocido en la tradición alemana. A Müller le cayó en suerte –parecía predestinado por su apellido– el personaje del joven molinero y de los, al menos, quince poemas que escribió, cinco fueron puestos en música por Ludwig Berger en sus diez *Gesänge aus einem gesellschaftlichen Liederspiele Die schöne Müllerin* (*Canciones de una obra con canciones social, “La bella molinera”*) de 1818. Curiosamente, en la vida real se reprodujo una situación similar, teñida también por el dolor y la frustración, ya que Müller, Brentano y el propio Berger se enamoraron sucesivamente de Luise Hensel, una poetisa de mérito dotada de una personalidad fascinante.

Antes de su definitiva publicación en 1820, Müller revisó los poemas, alterando algunos drásticamente, y amplió el número hasta veintitrés, enmarcados por un prólogo y un epílogo en los que el poeta presenta y despide su ciclo. Ambos no están exentos de ironía, como cuando despide el primero con un “¡Divertíos mucho!” (“Amüsiert euch viel!”), algo que hasta los espíritus más cándidos o mejor predispuestos encontrarán difícil. Schubert decidió, por tanto, prescindir de tres de los poemas, *Das Mühlenleben* (La vida en el molino), *Erster Schmerz, letzter Scherz* (Primer dolor, última broma)

y *Blümlein Vergissmein* (Florequilla olvídamme). Y no se trata, por supuesto, de tres omisiones casuales, aunque resulta imposible saber la razón última de la decisión del compositor. Por lo demás, ni los temas ni los paisajes que desfilan por el resto de los poemas resultan novedosos para el conocedor de la iconografía romántica. La novedad proviene de que, en esta ocasión, el decorado no es ya de cartón piedra, no se limita simplemente a pintar una escena bucólica y costumbrista a lo Watteau. Detrás de los personajes –más esbozados que retratados, más metafóricos que reales– y de los elementos naturales que desfilan por los poemas anidan símbolos que Müller anuda sencilla pero eficazmente para engarzar toda una metafísica del desasosiego, del desamparo, del sufrimiento. Friedrich también supo transformar una montaña, una arboleda, unos jirones de hielo, un campo nevado, un horizonte, el estuario de un río, en un denso entramado de soledades, en paisajes habitados por el olvido, en lo que Luis Cernuda, exquisito analista del romanticismo poético inglés, llamó en un verso memorable “los vastos jardines sin aurora”.

Los protagonistas de *Die schöne Müllerin* y *Winterreise* parecen, en efecto, olvidados por todos. Se antojan sombras que vagan por escenarios quizás inventados por su propia fantasía, por su profunda desesperación. Su corazón, como el del solitario otoñal de *Das Lied von der Erde* de Mahler, está cansado y tan solo anhela un reposo que pronto entrevemos adornado por crespones negros. La naturaleza en cuyo seno monologan (“monodrama” es el término que utiliza el propio Müller en su prólogo a *Die schöne Müllerin*) es sólo el decorado sobre el que escenificar su lento desarraigo de todo y de todos, además del sendero que les conducirá al descanso, un camino poblado de presagios –las flores secas, la corneja– en el que lo que fueron fugaces ilusiones se ven rápidamente empañadas por el vaho de un pesimismo avasallador.

¿Cómo se enfrentó Franz Schubert a semejante delirio nihilista? Ante el primer ciclo, a poco de saberse contagiado de una sífilis provocada casi con seguridad por sus algaradas sexuales (quizás homosexuales, tal y como ha defendido bri-

llantemente Maynard Solomon) junto con sus amigos en la desenfadada Viena del Biedermeier, Schubert llega con la sospecha, o la certeza, de que puede haber dado comienzo la irremediable cuenta atrás. Los poemas de Müller plantean con una inmediatez insólita para la época la estrecha relación entre erotismo y muerte, entre amor (o deseo) y destrucción, la dicotomía sobre la que otro maestro del 27, Vicente Aleixandre, construyó uno de sus mejores libros. En ese momento crucial de su vida, estos versos le brindaron a Schubert una oportunidad única, si no para autobiografiarse musicalmente, sí para reflexionar en voz alta sobre la imposibilidad de una inocencia perdida para siempre, para revelarnos y revelarse la herida que había comenzado a sangrar en su interior. *Winterreise* lo afronta, sin embargo, con la certidumbre absoluta de la muerte cercana, anunciada e incluso descrita (Trío del *Quinteto para cuerda en Do mayor*) una y otra vez en sus obras nacidas a partir de 1823.

84

A pesar de su juventud, Schubert conocía perfectamente todos los entresijos de la voz y del piano cuando descubrió en 1823 los poemas del primer ciclo de Müller. En ellos halló no sólo un trasunto de su propia biografía, sino también la música que latía tras sus versos, algo que él juzgaba imprescindible a la hora de elegir la materia poética de sus Lieder (también Müller era amigo de que los compositores habitaran sus poemas: “Mis canciones llevan sólo media vida, una existencia de papel en blanco y negro, hasta que la música les insufla la vida, o al menos hasta que la provoca y la despierta si es que ya se encuentra latente en su interior”). Schubert se sirvió por igual de la voz y del teclado para desenterrar la música que él vislumbró. El piano del austriaco está muy lejos de ser un observador imparcial del vagabundeo del molinero. Es, en todo momento, partícipe de su acontecer vital y mental, ya sea como presagio de su estado de ánimo (*Tränenregen* [10], *Der Jäger* [14]), como encarnación del arroyo (*Das Wandern* [1], *Eifersucht und Stolz* [15]), como *alter ego* de sus ensoñaciones (*Mit dem grünen Lautenbände* [13], *Danksagung an den Bach* [4]) o como eco sutil de su desdicha (*Mein!* [11], *Die böse Farbe* [17]). Se trata de un piano en buena medida intem-

poral, en el que no es difícil hallar la herencia de Mozart (la introducción de *Morgengruß* [8]) o rastrear premoniciones de Schumann (los primeros compases de *Der Neugierige* [6]) o Chopin (las notas incesantemente repetidas de *Die liebe Farbe* [16], un perfecto anticipo del *Preludio n.º 15* del polaco, magistralmente utilizado por Akira Kurosawa en uno de sus *Sueños* en el que, curiosamente, se describe el onírico caminar del protagonista por entre los colores deslumbrantes de uno de los paisajes pintados por Van Gogh).

Pero es Schubert, a pesar de semejanzas y parentescos, quien domina por completo el estilo pianístico de *Die schöne Müllerin*. El lenguaje elegido va de los sencillos arpeggios y acordes partidos de *Das Wandern* [1] a la constante metamorfosis de *Pause* [12]. El autor de *Rosamunde* sabía bien de la eficacia de las figuras repetidas desde que comprobara su bondad en *Gretchen am Spinnrade*, uno de sus grandes logros juveniles y el pórtico por el que entró en el olimpo de los liederristas, que hemos podido escuchar en el primer concierto de este ciclo. En *Die schöne Müllerin* se vale de ellas incansablemente. Le sirven para crear tensión (*Am Feierabend* [5]) o para obviarla (*Wohin?* [2]), para encarnar la vida (*Das Wandern* [1]) o anunciar la muerte (*Des Baches Wiegenlied* [20]). Como el gran maestro de la modulación que es, Schubert no cae nunca en una reiteración anodina y exenta de contenido, sino que introduce siempre en el momento exacto –es el texto quien le marca la pauta– un leve guiño armónico, una enarmonía cargada de connotaciones, una disonancia (esa premonitoria quinta aumentada en el primer acorde de *Tränenregen* [10], la apoyatura del compás 3 que no resuelve hasta el compás 5 de *Die liebe Farbe* [16]), que trastocan por completo el campo semántico en que habrá de desenvolverse la música.

La escritura vocal no se aventura en hazañas innecesarias, aunque las canciones de *Die schöne Müllerin* son, por regla general, más difíciles de cantar que las de *Winterreise*, un reflejo quizá de la mayor vitalidad del protagonista del primer ciclo. Hay, como en *Mein!* [11], diseños incómodos para el cantante, que debe abordar saltos constantes de tercera, sexta y

séptima, pero la tónica es la de una línea melódica sencilla, en la que predomina la asignación de una sílaba por nota, con una presencia sólo testimonial de breves melismas vocales (*Der Müller und der Bach* [19], una canción en forma de diálogo en la línea de *Der Tod und das Mädchen*, también en una sombría tonalidad menor e incluida, asimismo, en el programa del primer concierto de este ciclo). El poder evocador del texto y el perfecto entramado armónico resultan los compañeros de viaje ideales para el certero melodismo schubertiano, que huye por completo de artificios o retóricas inútiles. Una canción tan desgarradora como *Tränenregen* [10], por ejemplo, recurre casi exclusivamente a los grados conjuntos en la parte vocal para transmitir el complejo clima expresivo del poema, en el que el molinero y su amada lejana –juntos por primera y única vez en el ciclo– se encuentran solos ante el arroyo sin pronunciar palabra: únicamente el salto de sexta descendente (de séptima en el último compás de la parte de piano), previo a la cadencia sobre la tónica, rompe la quietud y el tenso estatismo de la escena.

En *Die schöne Müllerin*, lo señalábamos al principio, hay resquicios para la esperanza, a pesar de que no tarda mucho en adivinarse el amargo final que le aguarda al protagonista. Las tintas pueden cargarse, por tanto, en los aspectos más “primaverales” del ciclo o, por el contrario, en los más “invernales”. El propio Müller parecía más cercano de estos últimos, ya que encabezó sus poemas con la indicación *Im Winter zu lesen* (Para leer en invierno), un nuevo puente de unión con el futuro *Winterreise*. Así lo han hecho también legendarios intérpretes del ciclo como Dietrich Fischer-Dieskau/Gerald Moore y, sobre todo, Peter Pears/Benjamin Britten, quienes al abordarlo en la tesitura original de tenor escrita por Schubert, en la que también lo escucharemos aquí, sin los transportes descendentes de segunda o tercera que suelen exigir las voces de barítono, resaltan el significado simbólico que el compositor austríaco otorga a las diferentes tonalidades o el enorme desgarramiento de las notas agudas, como el sobrecogedor y solitario La de *Ungeduld* [7].

En cualquier caso, y con ello volvemos al principio, *Die schöne Müllerin* no puede entenderse sin *Winterreise*, y viceversa. Ambos constituyen un díptico capital para entender el papel trascendental que desempeñaron la música y la poesía en la conformación de la identidad del romanticismo alemán. No es fácil, por supuesto, traducir a Müller, cuyos poemas están plagados de sutilezas, de sentidos semiocultos, de ambigüedades deliberadamente buscadas, de sugerencias que apuntan en varias direcciones. El ideal sería, claro, una traducción que respetara su rima, su métrica, su distribución nunca caprichosa de los acentos. El tipo de verso elegido colabora a veces decisivamente con la propia semántica para transmitir el complejo proceso de las transformaciones interiores que vive el personaje: en *Mein!* [11], por ejemplo, la constante desigualdad del número de sílabas o la insistencia casi machacona en la misma rima hacen mucho por retratar el estado febril y obsesivo de quien, tras mucho desearlo, ha conseguido hacer suya –sexualmente, sobreentendemos– a la joven molinera: esta exaltación es sólo el preludio de la pérdida, los celos, la desilusión, el suicidio. Schubert atempera a veces la crudeza con que Müller hace hablar y sentir a su exaltada creación (y *Mein!* es un buen ejemplo de ello), pero normalmente es tal la simbiosis existente entre la música y la poesía que escucharemos hoy que, sin una, despojamos cruelmente a la otra de una buena parte de su poder expresivo. Aunque la traducción incluida en este programa sea sólo una de las muchas aproximaciones posibles a los versos de Müller (y ésta se halla guiada sobre todo por el deseo de facilitar la comprensión de lo que en ellos se cuenta), el pleno disfrute de las veinte canciones de Schubert exige saber qué está cantándose en cada momento, en qué capítulo del monodrama nos encontramos, qué nuevas sensaciones descubre cada estrofa, de qué metáforas se ha valido el poeta para expresar aquello que no podía decirse tal cual. De lo contrario, jamás comprenderíamos que estas canciones de apariencia casi siempre inocua tratan, al cabo, de un viaje sin retorno.

TEXTOS DE LAS OBRAS

FRANZ SCHUBERT

Die schöne Müllerin (Wilhelm Müller)

1. Das Wandern

Das Wandern ist des Müllers Lust,
Das Wandern!
Das muß ein schlechter Müller sein,
Dem niemals fiel das Wandern ein,
Das Wandern.

Vom Wasser haben wir's gelernt,
Vom Wasser!
Das hat nicht Rast bei Tag und Nacht,
Ist stets auf Wanderschaft bedacht,
Das Wasser.

Das sehn wir auch den Rädern ab,
Den Rädern!
Die gar nicht gerne stille stehn,
Die sich mein Tag nicht müde drehn,
Die Räder.

Die Steine selbst, so schwer sie sind,
Die Steine!
Sie tanzen mit den muntern Reihn
Und wollen gar noch schneller sein,
Die Steine.

O Wandern, Wandern, meine Lust,
O Wandern!
Herr Meister und Frau Meisterin,
Laßt mich in Frieden weiter ziehn
Und wandern.

La bella molinera

1. Caminar

*¡Caminar es el placer del molinero,
caminar!*

*Debe de ser un mal molinero
el que nunca pensó en caminar,
caminar.*

*¡Del agua lo hemos aprendido,
del agua!*

*Día y noche sin cesar un momento,
siempre pensando en viajar,
el agua.*

*¡También lo vemos en las ruedas,
las ruedas!*

*Que no quieren parar quietas,
que todo el día giran incansables,
las ruedas.*

*¡Aun las muelas, por pesadas que sean,
las muelas!*

*Bailan en alegres corros
y quieren ir aún más aprisa,
las muelas.*

*¡Oh, caminar, caminar, mi dicha,
caminar!*

*Señor molinero y señora molinera,
dejadme emprender la marcha en paz
y caminar.*

2. Wohin?

Ich hört' ein Bächlein rauschen
Wohl aus dem Felsenquell,
Hinab zum Tale rauschen
So frisch und wunderhell.

Ich weiß nicht, wie mir wurde,
Nicht, wer den Rat mir gab,
Ich mußte auch hinunter
Mit meinem Wanderstab.

Hinunter und immer weiter
Und immer dem Bache nach,
Und immer frischer rauschte
Und immer heller der Bach.

Ist das denn meine Straße?
O Bächlein, sprich, wohin?
Du hast mit deinem Rauschen
Mir ganz berauscht den Sinn.

Was sag' ich denn vom Rauschen?
Das kann kein Rauschen sein:
Es singen wohl die Nixen
Tief unten ihren Reihn.

Laß singen, Gesell, laß rauschen
Und wandre fröhlich nach!
Es gehn ja Mühlenräder
In jedem klaren Bach!

3. Halt!

Eine Mühle seh' ich blinken
Aus den Erlen heraus,
Durch Rauschen und Singen
Bricht Rädergebraus.

2. ¿Adónde?

*Oí murmurar a un arroyuelo
desde su rocoso manantial,
murmurar descendiendo hacia el valle
tan fresco y maravillosamente claro.*

*No sé qué me pasó,
ni quién me dio la idea,
también yo tuve que bajar
con mi bastón de caminante.*

*Hacia abajo y sin cesar de andar,
y siempre en pos del arroyo,
y sus murmullos cada vez más vivos,
y sus aguas cada vez más claras.*

*¿Es éste, entonces, mi camino?
Oh, arroyuelo, dime, ¿adónde?
Con tus murmullos del todo
has embriagado mis sentidos.*

*¿Por qué hablo de murmullos?
Esto no pueden ser murmullos:
son las ninfas del agua que cantan
mientras bailan en corro allá en lo hondo.*

*¡Deja que sigan cantos y murmullos
y sigue, muchacho, caminando feliz!
¡Giran y giran ruedas de molino
en todos los arroyos cristalinos!*

3. ¡Alto!

*Veo un molino relucir
entre los alisos,
el fragor de las ruedas
atraviesa murmullos y cantos.*

Ei willkommen, ei willkommen,
Süßer Mühlengesang!
Und das Haus, wie so traulich!
Und die Fenster, wie blank!

Und die Sonne, wie helle
Vom Himmel sie scheint!
Ei, Bächlein, liebes Bächlein,
War es also gemeint??

4. Danksagung an den Bach

War es also gemeint,
Mein rauschender Freund?
Dein Singen, dein Klingen,
War es also gemeint?

“Zur Müllerin hin!”
So lautet der Sinn.
Gelt, hab’ ich’s verstanden?
“Zur Müllerin hin!”

Hat *sie* dich geschickt?
Oder hast mich berückt?
Das möcht’ ich noch wissen,
Ob *sie* dich geschickt.

Nun wie’s auch mag sein,
Ich gebe mich drein:
Was ich such’, hab’ ich funden,
Wie’s immer mag sein.

Nach Arbeit ich frug,
Nun hab’ ich genug
Für die Hände, für’s Herze
Vollauf genug!

*¡Eh, bienvenida, bienvenida,
dulce canción del molino!
Y la casa, ¡qué acogedora!
¡Y qué destellantes las ventanas!*

*Y el sol, ¡qué luminoso
resplandece en el cielo!
Eh, arroyuelo, querido arroyuelo,
¿era esto lo que me decías?*

4. Agradecimiento al arroyo

*¿Era esto lo que me decías,
mi murmurante amigo?
Tus cantos, tus murmullos,
¿era esto lo que me decían?*

*“¡Ve adonde la molinera!”
Eso es lo que oía.
Lo he entendido, ¿no?
“¡Ve adonde la molinera!”*

*¿Te ha enviado ella?
¿O me has encantado?
Esto es lo que quiero saber:
si ella te ha enviado.*

*Bien, sea como sea,
a mi suerte me entrego:
hallé lo que buscaba,
sea como sea.*

*Pedí trabajo,
suficiente ya tengo,
para las manos, para mi corazón,
¡más que suficiente!*

5. Am Feierabend

Hätt' ich tausend
Arme zu rühren!
Könnt' ich brausend
Die Räder führen!
Könnt' ich wehen
Durch alle Haine!
Könnt' ich drehen
Alle Steine!
Daß die schöne Müllerin
Merkte meinen treuen Sinn!

Ach, wie ist mein Arm so schwach!
Was ich hebe, was ich trage,
Was ich schneide, was ich schlage,
Jeder Knappe tut mir's nach.
Und da sitz' ich in der großen Runde,
In der stillen kühlen Feierstunde,
Und der Meister spricht zu allen:
"Euer Werk hat mir gefallen";
Und das liebe Mädchen sagt
Allen eine gute Nacht.

6. Der Neugierige

Ich frage keine Blume,
Ich frage keinen Stern,
Sie können mir alle nicht sagen,
Was ich erfür' so gern.

Ich bin ja auch kein Gärtner,
Die Sterne stehn zu hoch;
Mein Bächlein will ich fragen,
Ob mich mein Herz belog.

O Bächlein meiner Liebe,
Wie bist du heut' so stumm?
Will ja nur eines wissen,
Ein Wörtchen um und um.

5. Tras la jornada de trabajo

*¡Si tuviera mil brazos
para moverlos!*

*¡Si las ruedas rugientes
pudiera impulsar!*

*¡Si pudiera soplar
por todos los bosques!*

*¡Si hacer girar pudiera
todas las muelas!*

*¡Para que la bella molinera
repare en mi amor verdadero!*

¡Ay, qué débil es mi brazo!

Lo que levanto, lo que llevo,

lo que corto, lo que golpeo,

cualquier aprendiz lo imitaría.

Sentado con ellos en el gran corro,

en la fresca y apacible hora del descanso,

el maestro nos dice a todos:

“Estoy satisfecho con vuestro trabajo”;

y la muchacha querida nos dice

a todos buenas noches.

6. El curioso

No pregunto a ninguna flor,

no pregunto a ninguna estrella,

ni una sola puede decirme

lo que tanto me gustaría oír.

No soy jardinero, al fin y al cabo,

y las estrellas están demasiado altas;

le preguntaré a mi arroyuelo

si mi corazón me mentía.

¡Oh, arroyuelo de mi amor,

qué silencioso estás hoy!

Sólo una cosa quiero saber,

una palabrita, una y otra vez.

“Ja”, heißt das eine Wörtchen,
Das andre heißet “Nein”,
Die beiden Wörtchen schlie ßen
Die ganze Welt mir ein.

O Bächlein meiner Liebe,
Was bist du wunderlich!
Will's ja nicht weiter sagen,
Sag', Bächlein, liebt sie mich?

7. Ungeduld

Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein,
Ich grüb' es gern in jeden Kieselstein,
Ich möcht' es sä'n auf jedes frische Beet
Mit Kressensamen, der es schnell verrät,
Auf jeden weißen Zettel möcht' ich's schreiben:
Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben.

96

Ich möcht' mir ziehen einen jungen Star,
Bis daß er spräch' die Worte rein und klar,
Bis er sie spräch' mit meines Mundes Klang,
Mit meines Herzens vollem, heißem Drang;
Dann säng' er hell durch ihre Fensterscheiben:
Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben.

Den Morgenwinden möcht' ich's hauchen ein,
Ich möcht' es säuseln durch den regen Hain;
O, leuchtet' es aus jedem Blumenstern!
Trüg' es der Duft zu ihr von nah und fern!
Ihr Wogen, könnt ihr nichts als Räder treiben?
Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben.

Ich meint', es müßt' in meinen Augen stehn,
Auf meinen Wangen müßt' man's brennen sehn,
Zu lesen wär's auf meinem stummen Mund,
Ein jeder Atemzug gäb's laut ihr kund;
Und sie merkt nichts von all' dem bangen Treiben:
Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben!

*“Sí” es una palabrita,
la otra es “No”,
en estas dos palabritas
cabe todo mi mundo.*

*¡Oh, arroyuelo de mi amor,
qué extraño estás!
A nadie más se lo diré,
dime, arroyuelo: ¿ella me ama?*

7. Impaciencia

*Lo tallaría con gusto en todas las cortezas,
lo labraría con gusto en todos los guijarros,
me gustaría sembrarlo en toda fresca era
con simientes de berros, que presto lo anunciarían,
querría escribirlo en todo blanco papelito:
¡Tuyo es mi corazón y lo seguiré siendo eternamente!*

*Me gustaría adiestrar a un joven estornino
hasta que dijera puras y claras las palabras,
hasta que hablara con el sonido de mi voz,
con el anhelo ardiente y pleno de mi corazón;
entonces cantaré nítidamente junto a su ventana:
¡Tuyo es mi corazón y lo seguiré siendo eternamente!*

*Querría susurrárselo al viento matutino,
querría musitarlo por el tembloroso bosque;
¡oh, si reluciera en todas las flores!
¡Si las fragancias se lo llevaran de cerca y de lejos!
Olas, ¿no podéis impulsar otra cosa que ruedas?
¡Tuyo es mi corazón y lo seguiré siendo eternamente!*

*Pensé que se mostraría en mis ojos,
que habría de verse arder en mis mejillas,
que podría leerse en mis labios silenciosos,
que cada hálito se lo haría saber;
mas ella nada advierte de esta ansiosa agitación:
¡Tuyo es mi corazón y lo seguiré siendo eternamente!*

8. Morgengruß

Guten Morgen, schöne Müllerin!
Wo steckst du gleich das Köpfchen hin,
Als wär' dir was geschehen?
Verdrießt dich denn mein Gruß so schwer?
Verstört dich denn mein Blick so sehr?
So muß ich wieder gehen.

O laß mich nur von ferne stehn,
Nach deinem lieben Fenster sehn,
Von ferne, ganz von ferne!
Du blondes Köpfchen, komm hervor!
Hervor aus eurem runden Tor,
Ihr blauen Morgensterne!

Ihr schlummertrunknen Äugelein,
Ihr taubetrübten Blümelein,
Was scheuet ihr die Sonne?
Hat es die Nacht so gut gemeint,
Daß ihr euch schließt und bückt und weint
Nach ihrer stillen Wonne?

Nun schüttelt ab der Träume Flor
Und hebt euch frisch und frei empor
In Gottes hellen Morgen!
Die Lerche wirbelt in der Luft,
Und aus dem tiefen Herzen ruft
Die Liebe Leid und Sorgen.

9. Des Müllers Blumen

Am Bach viel kleine Blumen stehn,
Aus hellen blauen Augen sehn;
Der Bach, der ist des Müllers Freund,
Und hellblau Liebchens Auge scheint;
Drum sind es meine Blumen.

Dicht unter ihrem Fensterlein,
Da will ich pflanzen die Blumen ein,
Da ruft ihr zu, wenn alles schweigt,

8. Saludo matutino

*¡Buenos días, bella molinera!
¿Por qué apartas enseguida tu cabecita,
como si te hubiera pasado algo?
¿Acaso te disgusta tanto mi saludo?
¿Tanto te azora acaso mi mirada?
Si es así, tendré que irme de nuevo.*

*Oh, déjame sólo quedarme a lo lejos,
y mirar a tu querida ventana,
¡desde lejos, nada de acercarme!
¡Vamos, sal, rubia cabecita!
¡Salid de vuestro redondo portalón,
azules estrellas matutinas!*

*Ojitos atrapados por el sueño,
floreillas turbadas por el rocío,
¿por qué receláis del sol?
¿Ha sido tan buena la noche
que os cerráis, os mustiáis y lloráis
por su dicha apacible?*

*¡Sacudíos ya el velo de los sueños,
y levantaos lozanas y libres
en la luminosa mañana del Señor!
La alondra gorjea en el aire,
y desde las entrañas del corazón
amor proclama su pena y su aflicción.*

9. Las flores del molinero

*Junto al arroyo hay muchas florecillas,
que miran con vívidos ojos azules;
el arroyo es el amigo del molinero
y los ojos de mi amada son de un azul intenso;
por eso son mis flores.*

*Justo debajo de su ventanita,
allí plantaré las flores,
desde allí la llamaréis, cuando todo calle,*

Wenn sich ihr Haupt zum Schlummer neigt,
Ihr wißt ja, was ich meine.

Und wenn sie tät die Äuglein zu
Und schläft in süßer, süßer Ruh',
Dann lispelt als ein Traumgesicht
Ihr zu: "Vergiß, vergiß mein nicht!"
Das ist es, was ich meine.

Und schließt sie früh die Laden auf,
Dann schaut mit Liebesblick hinauf:
Der Tau in euren Äugelein,
Das sollen meine Tränen sein,
Die will ich auf euch weinen.

10. Tränenregen

Wir saßen so traulich beisammen
Im kühlen Erlendach,
Wir schauten so traulich zusammen
Hinab in den rieselnden Bach.

Der Mond war auch gekommen,
Die Sternlein hinterdrein,
Und schauten so traulich zusammen
In den silbernen Spiegel hinein.

Ich sah nach keinem Monde,
Nach keinem Sternenschein,
Ich schaute nach ihrem Bilde,
Nach ihren Augen allein.

Und sahe sie nicken und blicken
Herauf aus dem seligen Bach,
Die Blümlein am Ufer, die blauen,
Sie nickten und blickten ihr nach.

*cuando deje caer su cabeza para dormir,
ya sabéis lo que quiero decir.*

*Y cuando cierre sus ojitos,
y duerma en una dulce paz,
entonces susurradle como en una visión:
“¡No me olvidéis!”
Eso es lo que quiero decir.*

*Y cuando al alba abra los postigos,
entonces elevad dulcemente la vista:
el rocío en vuestros ojitos
serán las lágrimas
que derramaré sobre vosotras.*

10. Lluvia de lágrimas

*Estábamos sentados tan íntimamente
bajo el fresco dosel de los alisos,
contemplábamos juntos tan íntimamente
el arroyo rumoroso allá abajo.*

*También apareció la luna,
y las estrellitas tras ella,
y, armoniosamente, juntas contemplaron
el espejo plateado.*

*Yo no miraba ninguna luna,
ni el resplandor de ninguna estrella,
contemplaba su reflejo,
contemplaba sólo sus ojos.*

*Y los vi ladearse y mirar hacia arriba
desde el venturoso arroyo,
las flores de la orilla, las azules,
se ladearon y la miraron.*

Und in den Bach versunken
Der ganze Himmel schien,
Und wollte mich mit hinunter
In seine Tiefe ziehn.

Und über den Wolken und Sternen,
Da rieselte munter der Bach,
Und rief mit Singen und Klingen:
"Geselle, Geselle, mir nach!"

Da gingen die Augen mir über,
Da ward es im Spiegel so kraus;
Sie sprach: "Es kommt ein Regen,
Ade, ich geh' nach Haus."

11. Mein!

Bächlein, laß dein Rauschen sein!
Räder, stellt euer Brausen ein!
All' ihr muntern Waldvögelein,
Groß und klein,
Endet eure Melodein!
Durch den Hain
Aus und ein
Schalle heut' *ein* Reim allein:
Die geliebte Müllerin ist *mein!*
Mein!
Frühling, sind das alle deine Blümelein?
Sonne, hast du keinen hellern Schein?
Ach, so muß ich ganz allein
Mit dem seligen Worte *mein*,
Unverstanden in der weiten Schöpfung sein!

12. Pause

Meine Laute hab' ich gehängt an die Wand,
Hab' sie umschlungen mit einem grünen Band –
Ich kann nicht mehr singen, mein Herz ist zu voll,
Weiß nicht, wie ich's in Reime zwingen soll.

*El cielo todo parecía
haberse sumergido en el arroyo,
y quería arrastrarme
al fondo de sus aguas.*

*Por encima de nubes y estrellas
el arroyo murmuraba dichoso,
y me llamaba con cantos y tonadas:
“¡Amigo, compañero, sígueme!”*

*Entonces sólo pude llorar
y se empañó el espejo;
ella dijo: “Va a llover.
Adiós, me voy a casa.”*

11. Mía

*¡Arroyuelo, basta ya de murmullos!
¡Ruedas, cesad en vuestro fragor!
Vosotros, alegres pajarillos del bosque,
grandes y pequeños,
¡no más gorjeos!
Por todo el bosque,
fuera y dentro,
hoy ha de resonar sólo una rima:
¡la amada molinera es mía!
¡Mía!
Primavera, ¿son éstas todas tus flores?
Sol, ¿no puede brillar más tu fulgor?
Ay, completamente solo debo estar,
con la gozosa palabra mía,
incomprendido en los confines de la creación.*

12. Pausa

*He colgado mi laúd en la pared,
le he atado una cinta verde alrededor.
No puedo cantar más, mi corazón está demasiado lleno,
no sé cómo obligarlo a verterse en rimas.*

Meiner Sehnsucht allerheißesten Schmerz
Durfst' ich aushauchen in Liederschmerz,
Und wie ich klagte so süß und fein,
Glaubst' ich doch, mein Leiden wär' nicht klein.
Ei, wie groß ist wohl meines Glückes Last,
Daß kein Klang auf Erden es in sich faßt?

Nun, liebe Laute, ruh' an dem Nagel hier!
Und weht ein Lüftchen über die Saiten dir,
Und streift eine Biene mit ihren Flügeln dich,
Da wird mir so bange, und es durchschauert mich.
Warum ließ ich das Band auch hängen so lang'?
Oft fliegt's um die Saiten mit seufzendem Klang.
Ist es der Nachklang meiner Liebespein?
Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?

13. Mit dem grünen Lautenbande

“Schad' um das schöne grüne Band,
Daß es verbleicht hier an der Wand,
Ich hab' das Grün so gern!”
So sprachst du, Liebchen, heut' zu mir;
Gleich knüpf' ich's ab und send' es dir:
Nun hab' das Grüne gern!

Ist auch dein ganzer Liebster weiß,
Soll Grün doch haben seinen Preis,
Und ich auch hab' es gern.
Weil unsre Lieb' ist immergrün,
Weil grün der Hoffnung Fernen blühen,
Drum haben wir es gern.

Nun schlinge in die Locken dein
Das grüne Band gefällig ein,
Du hast ja's Grün so gern.
Dann weiß ich, wo die Hoffnung wohnt,
Dann weiß ich, wo die Liebe thront,
Dann hab' ich's Grün erst gern.

*El dolor candente de mi anhelo
podía expresar en canciones desenfadadas,
y al lamentarme tan dulce y delicadamente,
creía que mis penas no eran nimias.
Ay, ¿tan grande es la carga de mi dicha
que no puede abarcarla ningún sonido de esta tierra?*

*¡Descansa ahora, querido laúd, en este clavo!
Si una brizna de aire sopla sobre tus cuerdas
o una abeja te roza con sus alas
me asustaré y me estremeceré.
¿Por qué dejé colgando la cinta tan abajo?
Revoletea a menudo y las cuerdas suspiran.
¿Es esto el eco de mis penas de amor?
¿Será acaso el preludio de nuevas canciones?*

13. Con la cinta verde del laúd

*“Lástima que la hermosa cinta verde
empalidezca en la pared.
¡El verde me gusta tanto!”
Esto es, querida, lo que hoy me dijiste;
la desaté enseguida y te la envié.
¡Disfruta ahora del verde!*

*Aunque a tu amado lo cubra el blanco,
el verde ha de tener su elogio,
y a mí también me gusta.
Porque nuestro amor es siempre verde
porque la esperanza lejana en verde florece,
por eso nos gusta tanto.*

*Ponte ahora graciosamente
la cinta verde entre tus rizos,
te gusta tanto el verde.
Sabré entonces dónde habita la esperanza,
sabré entonces dónde reina el amor,
¡entonces será cuando me guste el verde!*

14. Der Jäger

Was sucht denn der Jäger am Mühlbach hier?
Bleib', trotziger Jäger, in deinem Revier!
Hier gibt es kein Wild zu jagen für dich,
Hier wohnt nur ein Rehlein, ein zahmes, für mich,
Und willst du das zärtliche Rehlein sehn,
So laß deine Büchsen im Walde stehn,
Und laß deine klaffenden Hunde zu Haus,
Und laß auf dem Horne den Saus und Braus,
Und schere vom Kinne das struppige Haar,
Sonst scheut sich im Garten das Rehlein fürwahr.

Doch besser, du bliebest im Walde dazu
Und ließest die Mühlen und Müller in Ruh'.
Was taugen die Fischlein im grünen Gezweig?
Was will den das Eichhorn im bläulichen Teich?
Drum bleibe, du trotziger Jäger, im Hain,
Und laß mich mit meinen drei Rädern allein;
Und willst meinem Schätzchen dich machen beliebt,
So wisse, mein Freund, was ihr Herzchen betrübt:
Die Eber, die kommen zur Nacht aus dem Hain,
Und brechen in ihren Kohlgarten ein,
Und treten und wühlen herum in dem Feld:
Die Eber, die schieße, du Jägerheld!

15. Eifersucht und Stolz

Wohin so schnell, so kraus und wild, mein lieber Bach?
Eilst du voll Zorn dem frechen Bruder Jäger nach?
Kehr' um, kehr' um, und schilt erst deine Müllerin
Für ihren leichten, losen, kleinen Flattersinn.
Sahst du sie gestern abend nicht am Tore stehn,
Mit langem Halse nach der großen Straße sehn?
Wenn von dem Fang der Jäger lustig zieht nach Haus,
Da steckt kein sittsam Kind den Kopf zum Fenster 'naus.
Geh', Bächlein, hin und sag' ihr das; doch sag' ihr nicht,
Hörst du, kein Wort von meinem traurigen Gesicht.
Sag' ihr: Er schnitzt bei mir sich eine Pfeif' aus Rohr,
Und bläst den Kindern schöne Tänz' und Lieder vor.

14. El cazador

¿Qué busca aquí el cazador, junto al agua del molino?

Cazador desafiante, ¡quédate en tu tiradero!

Aquí no hay presas que cazar para ti.

Sólo vive un manso cervatillo, para mí.

Y si quieres ver al tierno cervatillo,

deja tus rifles en el bosque,

y deja a tus sabuesos aulladores en casa,

y deja de bramar y soplar con el cuerno,

y rasura esa barba hirsuta del mentón:

si no, el cervatillo se asustará en el jardín.

Mejor sería que te quedaras en el bosque,

y dejaras en paz a molinos y molineros.

¿De qué valen los pececillos entre las ramas?

¿Qué puede querer la ardilla en el estanque azulado?

Por eso, quédate en el bosque, cazador desafiante,

y déjame solo con mis tres ruedas de molino;

si el cariño de mi amada quieres granjearte

has de saber, amigo, lo que su corazón agita:

los jabalíes que llegan de noche desde el bosque,

e irrumpen en sus berzales,

y pisotean y hozan por los campos:

¡dispara a esos jabalíes, cazador heroico!

15. Celos y orgullo

¿Adónde vas tan rápido, agitado y vehemente, mi querido arroyo?

¿Te apresuras iracundo en pos del insolente hermano cazador?

Retrocede, da media vuelta y reprende antes a tu molinera

por sus pequeñas, frívolas y displicentes veleidades.

¿No la viste anoche, de pie, ante la puerta

estirando el cuello para avistar la avenida?

Cuando el cazador vuelve a casa feliz con sus presas,

una chiquilla decente no asoma la cabeza por la ventana.

Ve, arroyuelo, y cuéntale esto, pero no le digas,

oyes, ni una palabra de mi triste semblante;

díle: con una caña ha tallado una flauta en mi orilla

y toca a los niños hermosas danzas y canciones.

16. Die liebe Farbe

In Grün will ich mich kleiden,
In grüne Tränenweiden:
Mein Schatz hat's Grün so gern.
Will suchen einen Zypressenhain,
Eine Heide von grünen Rosmarein:
Mein Schatz hat's Grün so gern.

Wohlauf zum fröhlichen Jagen!
Wohlauf durch Heid' und Hagen!
Mein Schatz hat's Jagen so gern.
Das Wild, das ich jage, das ist der Tod;
Die Heide, die heiß ich die Liebesnot:
Mein Schatz hat's Jagen so gern.

Grabt mir ein Grab im Wasen,
Deckt mich mit grünem Rasen:
Mein Schatz hat's Grün so gern.
Kein Kreuzlein schwarz, kein Blümlein bunt,
Grün, alles grün so rings und rund!
Mein Schatz hat's Grün so gern.

17. Die böse Farbe

Ich möchte ziehn in die Welt hinaus,
Hinaus in die weite Welt;
Wenn's nur so grün, so grün nicht wär'
Da draußen in Wald und Feld!

Ich möchte die grünen Blätter all'
Pflücken von jedem Zweig,
Ich möchte die grünen Gräser all'
Weinen ganz totenbleich.

Ach Grün, du böse Farbe du,
Was siehst mich immer an,
So stolz, so keck, so schadenfroh,
Mich armen weißen Mann?

16. El color amado

Quiero vestirme de verde,
del verde de los sauces llorones,
a mi amada le gusta tanto el verde.
Buscaré un bosque de cipreses,
un prado lleno de romero verde,
a mi amada le gusta tanto el verde.

¡Vamos, a la alegre cacería!
¡Vamos por campos y arboledas!
A mi amada le gusta tanto la caza.
La presa que yo cazo es la muerte,
al campo lo llamo el dolor del amor,
a mi amada le gusta tanto la caza.

Cavadme una tumba en la hierba,
cubridme con verde césped,
a mi amada le gusta tanto el verde.
Ni cruces negras ni flores de colores,
¡verde, todo verde en mi derredor!
A mi amada le gusta tanto el verde.

17. El color odioso

Me gustaría salir al mundo,
al espacioso mundo,
si todo no fuera tan verde, tan verde,
en campos y bosques allá afuera.

Me gustaría coger de cada rama
todas las hojas verdes,
me gustaría llorar sobre la hierba
hasta que, exánime, palidciera.

Ah, verde, color odioso,
¿por qué me miras siempre
tan altivo, insolente y malicioso
a mí, un pobre y blanco molinero?

Ich möchte liegen vor ihrer Tür
In Sturm und Regen und Schnee.
Und singen ganz leise bei Tag und Nacht
Das eine Wörtchen Ade!

Horch, wenn im Wald ein Jagdhorn schallt,
Da klingt ihr Fensterlein,
Und schaut sie auch nach mir nicht aus,
Darf ich doch schauen hinein.

O binde von der Stirn dir ab
Das grüne, grüne Band;
Ade, ade! Und reiche mir
Zum Abschied deine Hand!

18. Trockne Blumen

Ihr Blümlein alle,
Die sie mir gab,
Euch soll man legen
Mit mir ins Grab.

Wie seht ihr alle
Mich an so weh,
Als ob ihr wüßtet,
Wie mir gescheh'?

Ihr Blümlein alle,
Wie welk, wie blaß?
Ihr Blümlein alle,
Wovon so naß?

Ach, Tränen machen
Nicht maiengrün,
Machen tote Liebe
Nicht wieder blühn.

*Me gustaría quedarme ante su puerta,
bajo la lluvia y la nieve, en la tormenta,
y de día y de noche cantar suavemente
una sola palabra: ¡Adiós!*

*Cuando un cuerno de caza resuena en el bosque,
escucho cómo se abre su ventana,
y aunque ella se asoma y no me mira,
yo sí que observo adentro de la casa.*

*Oh, desata de tu frente
la cinta verde, verde.
¡Adiós, adiós! Y en la despedida,
acércame tu mano.*

18. Flores secas

*Vosotras, florecillas,
las que ella me dio,
tenéis que reposar
conmigo en la tumba.*

*¡Cuánto dolor hay
en vuestra mirada,
como si supierais
lo que me ha de pasar.*

*Vosotras, florecillas,
¡qué mustias, qué palidas!
Vosotras, florecillas,
¿a qué tan mojadas?*

*Mas con lágrimas, ay,
mayo no verdea,
ni tampoco florece
el amor que murió.*

Und Lenz wird kommen,
Und Winter wird gehn,
Und Blümlein werden
Im Grase stehn.

Und Blümlein liegen
In meinem Grab,
Die Blümlein alle,
Die sie mir gab.

Und wenn sie wandelt
Am Hügel vorbei,
Und denkt im Herzen:
"Der meint' es treu!"

Dann Blümlein alle,
Heraus, heraus!
Der Mai ist kommen,
Der Winter ist aus.

19. Der Müller und der Bach

Der Müller:

Wo ein treues Herze
In Liebe vergeht,
Da welken die Lilien
Auf jedem Beet.

Da muß in die Wolken
Der Vollmond gehn,
Damit seine Tränen
Die Menschen nicht sehn.

Da halten die Englein
Die Augen sich zu,
Und schluchzen und singen
Die Seele zur Ruh'.

Vendrá la primavera
y pasará el invierno
y las florecillas
brotarán en la hierba.

Y habrá florecillas
sobre mi tumba,
todas aquellas
que ella me dio.

Cuando ella camine
junto a este túmulo
y piense sin rebozo
“¡Era amor de verdad!”,

vosotras, florecillas,
salid, asomad,
mayo ya ha llegado,
el invierno no está.

19. El molinero y el arroyo

El molinero:
Donde un corazón fiel
muere de amor,
los lirios se marchitan
en sus arriates.

La luna llena debe
acudir tras las nubes
para que los hombres
no vean sus lágrimas.

Allí los angelitos
se tapan los ojos,
sollozan y cantan
el reposo del alma.

Der Bach:

Und wenn sich die Liebe
Dem Schmerz entringt,
Ein Sternlein, ein neues,
Am Himmel erblinkt;

Da springen drei Rosen,
Halb rot und halb weiß,
Die welken nicht wieder
Aus Dornenreis.

Und die Engelein schneiden
Die Flügel sich ab
Und gehn alle Morgen
Zur Erde herab.

Der Müller:

Ach Bächlein, liebes Bächlein,
Du meinst es so gut:
Ach Bächlein, aber weißt du,
Wie Liebe tut?

Ach unten, da unten
Die kühle Ruh'!
Ach Bächlein, liebes Bächlein,
So singe nur zu.

20. Des Baches Wiegenlied

Gute Ruh', gute Ruh'!
Tu' die Augen zu!
Wandrer, du müder, du bist zu Haus.
Die Treu' ist hier,
Sollst liegen bei mir,
Bis das Meer will trinken die Bächlein aus.

Will betten dich kühl,
Auf weichem Pfühl,
In dem blauen kristallinen Kämmerlein.

El arroyo:

*Cuando lucha el amor
para zafarse del dolor,
una nueva estrellita
reluce en el cielo.*

*Allí brotan tres rosas,
mitad rojas, mitad blancas,
de sus tallos de espinas
y jamás se marchitan.*

*Y los angelitos
se cortan sus alas
y bajan a la tierra
todas las mañanas.*

El molinero:

*Ay, arroyuelo, mi querido arroyuelo,
qué bien lo expresas,
¿mas sabes acaso
lo que amor puede hacer?*

*Abajo, allá abajo,
¡el reposo frío!
¡Ay, arroyuelo, mi querido arroyuelo,
canta sin cesar!*

20. La canción de cuna del arroyo

*¡Feliz reposo, feliz reposo!
¡Cierra los ojos!
Caminante agotado, éste es tu hogar.
Aquí está la fidelidad,
te quedarás conmigo
hasta que el mar acoja a los arroyos.*

*Te haré una cama fresca
con una suave almohada
en este cuarto azul y cristalino.*

Heran, heran,
Was wiegen kann,
Woget und wieget den Knaben mir ein!

Wenn ein Jagdhorn schallt
Aus dem grünen Wald,
Will ich sausen und brausen wohl um dich her.
Blickt nicht herein,
Blaue Blümelein!
Ihr macht meinem Schläfer die Träume so schwer.

Hinweg, hinweg
Von dem Mühlensteg,
Böses Mägdelein, daß ihn dein Schatten nicht weckt!
Wirf mir herein
Dein Tüchlein fein,
Daß ich die Augen ihm halte bedeckt!

Gute Nacht, gute Nacht!
Bis alles wacht,
Schlaf' aus deine Freude, schlaf' aus dein Leid!
Der Vollmond steigt,
Der Nebel weicht,
Und der Himmel da oben, wie ist er so weit!

*Venid, venid,
quienes podáis acunar,
meced y arrulladme al niño.*

*Cuando resuene un cuerno de caza
desde el verde bosque,
rugiré y bramaré junto a ti.
¡No miréis aquí dentro,
florejillas azules!
Agitáis los sueños de mi durmiente.*

*Fuera, fuera
de la vereda del molino,
odiosa muchachita, que no lo despierte tu sombra.
Tírame
tu suave pañuelito
para tapar sus ojos.*

*¡Buenas noches, buenas noches!
Hasta que todo despierte.
¡Duerme tus alegrías, duerme tus penas!
Despunta la luna llena,
la niebla se disipa,
y el cielo allá en lo alto, ¡qué inmenso es!*

(Traducción de Luis Gago)

MANUEL CID

Volver a casa.

Volver a la Fundación Juan March

Uno de los grandes “liederistas” españoles, vuelve a su casa para, en sus propias palabras, celebrar el inicio de un final, después de una rigurosa y cuidada carrera.

Vuelve a la Fundación Juan March, donde se presentó en 1977 y donde encontró el escenario, el público y el cariño para proyectarse por el mundo con un exquisito maridaje entre su voz y “el piano” más exigente.

La Fundación Juan March confió, en aquel momento fundacional de su carrera, en la capacidad como “liederista” del entonces joven cantante sevillano, confianza que le ha valido para desarrollar una actividad profesional completa y sincera.

Una actividad trascendente, sólida, virtuosa y llena de sensibilidad. Una larga trayectoria brillante, inteligente y culta, que ha sido recibida siempre con respeto y admiración y que ha regalado, generosamente, placer, disfrute y cercanía.

Manuel Cid constituye un fenómeno cultural y musical especial: él ocupa un lugar casi extraño en

tre los artistas españoles, él nos ha ofrecido interpretaciones que en nuestra memoria siguen aún vivas y todavía nos conmueven. Y todo es muy sencillo: Manuel Cid ama el “lied”, ama la música, ama la palabra...

Ahora, este destacado intérprete vuelve a lo que él llama “mi casa”, agradecido por el camino ya hecho y en la esperanza de iniciar el viaje que todavía le aguarda.

Quizás vuelve más sabio, más maduro, más esencial pero igual de personal, creativo e ilusionado. Vuelve el obsesivo, perfeccionista y hasta intransigente, aquel que no negocia con lo mediocre, aquel que se entrega desnudo al texto y a la música. Vuelve para celebrar otra cita con los siempre fieles espectadores de la Fundación, 32 años después de su debut en esta casa, recordando momentos vividos:

Mahler. Schubert (*Winterreise*). Duparc (Integral) Joaquín Rodrigo (Homenaje) Liszt, Hugo Wolf. Compositores Españoles del siglo XX...

Recordando los “maridajes” antes aludidos con maestros como Miguel Zanetti, Félix Lavilla, Josep María Colom, Ana María Gorostiaga, Ana Guijarro, Rafael

Senosiain, Fernando Turina, Sebastián Mariné, Irini Gaitani...

Hoy Manuel Cid vuelve para sumergirse nuevamente en su respetado y adorado mundo “schubertiano”, con el ciclo *Die schöne Müllerin*, D. 795, junto a Ángel Cabrera, joven realidad en el ámbito pianístico, sensible y profundo; musical y técnicamente.

Vuelve aquel becario de la Fundación, hoy convertido en comprometido docente, académico, destacado cantante y artista; pero sobre todo, vuelve un “hijo” de la Fundación Juan March.

Cuando emprendas tu viaje hacia Ítaca
debes rogar que el viaje sea largo,
lleno de peripecias, lleno de experiencias.

.....

No has de esperar que Ítaca te enriquezca:
Ítaca te ha concedido ya un hermoso viaje.
Sin ellas, jamás habrías partido;
mas no tiene otra cosa que ofrecerte.
Y si la encuentras pobre, Ítaca no te ha engañado.
Y siendo ya tan viejo, con tanta experiencia,
sin duda sabrás ya qué significan las Ítacas.

Fragmento de *Ítaca* (Konstantino Cavafis, 1911)

Traducción de Ramon Irigoyen
(Texto: Josep María Civit)

ÁNGEL CABRERA

Cuarto Premio y Premio a la Mejor Interpretación de Música Española en el XVI Concurso Internacional de Piano José Iturbi de Valencia 2008. Laureado y Ganador del Premio a la Mejor Interpretación de Música Española en el 1er Concurso Internacional de Piano José Iturbi de Los Angeles USA 2007. Primer Premio de Jóvenes Artistas de CCMM 2006 y Premios Especiales por sus interpretaciones de F. Chopin y E. Grieg en el Concurso Internacional de Piano E. Grieg (Oslo) 2006.

Inicia sus estudios con E. Zillarbide y posteriormente estudia con F. Puchol y L. Rego en el Real Conservatorio de Madrid, con A. Ciccolini en Italia, con B. Bloch en la Folkanghoshule de Essen (Alemania) y desde 2000 hasta el 2005 con G. Eguiazarova, M. Gulyas y E. Nebolsin en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, recibiendo en el 2003 el Diploma al Mejor Intérprete de Piano de manos de S.M. La Reina Sofía en el Palacio de El Pardo (Madrid).

Ha recibido clases magistrales de R. Tureck, E. Virsaladze, V. Margulis, K. Zimmermann, P. Frankel y R. Ghotony.

Desde 2005 es profesor pianista acompañante en la cátedra de canto de la Escuela Superior de Música Reina Sofía junto a los maestros T. Krause y M. Cid, acompañando las Clases Magistrales de I. Tokody, R. Gris y T. Berganza. Como solista ha colaborado con La Orquesta de Cámara Reina Sofía, Orquesta Sinfónica de Valencia, Orquestas Sinfónicas de Bochum y Dortmund junto a directores como M. Bragado, G.A. Albrecht, G. Benjamin y J. Mena. Actúa regularmente en salas tan importantes como el Auditorio Nacional de Madrid, La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Juan March, Auditorio Museo del Prado, Palacio de Festivales de Santander, Palau de la Música de Valencia, Auditorio de Barcelona, Konzerthaus de Dortmund (Alemania), Scala de Milán y en la A. Schoenberg Hall en Los Angeles (EE.UU), y en Festivales como el Festival de Montpellier (Francia), Klavier Festival Ruhr (Alemania), Festival Al Bustan Líbano (Beirut) y el Encuentro de Música y Academia de Santander. Ha realizado grabaciones para RNE, RTVE, CANAL INTERNACIONAL y RADIO FRANCE.



Schubert al piano con el cantante Johann Michael Vogl, dibujo de Moritz von Schwind, 1868. Foto: AKG imágenes, Londres.

QUINTO CONCIERTO

Miércoles, 11 de noviembre de 2009. 19,30 horas

I

Robert Schumann (1810-1856)

Waldszenen, Op. 82

1. Eintritt
2. Jäger auf der Lauer
3. Einsame Blumen
4. Verrufene Stelle
5. Freundliche Landschaft
6. Herberge
7. Vogel als Prophet
8. Jagdlied
9. Abschied

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonata n° 17 en Re menor, Op. 31 n° 2 “*La Tempestad*”

Largo. Allegro

Adagio

Allegretto

II

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Canciones sin palabras (*Selección*)

Op. 19 nº 1

Op. 38 nº 6

Op. 53 nº 2, 3, 4 y 5

Op. 102 nº 5

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sonata nº 15 en Re mayor, Op. 28 “*Pastoral*”

Allegro

Andante

Scherzo. Allegro vivace

Rondó. Allegro ma non troppo. Piú allegro quasi presto

QUINTO CONCIERTO

Ludwig van Beethoven creó música que nacía con el deseo de trascender su contingencia histórica y elevarse a la categoría de obra de arte. Nadie ha expresado esta idea con mayor claridad que Carl Dahlhaus: “La nueva idea que Beethoven impuso a la conciencia estética de su época era que un texto musical, al igual que un texto literario o filosófico, esconde un significado que se manifiesta pero que no queda subsumido enteramente en su presentación acústica: que una creación musical puede existir como una ‘obra de arte de ideas’ que trasciende sus diversas interpretaciones. [...] El público quedaba estupefacto, creyendo a veces que eran víctimas de una broma extraña o estridente, y sintiendo en cualquier caso que entendían poco o nada de lo que sucedía en la obra de Beethoven, a pesar de que se diera por supuesto que habían de entender todo. Pero incluso aquellos que quedaban defraudados sentían básicamente que el fenómeno acústico cuyo sentido eran incapaces de aprehender albergaba, sin embargo, un significado que, con el esfuerzo suficiente, podía llegar a resultar inteligible”. No es fácil tampoco leer o desentrañar a Dahlhaus, pero sus libros sobre Beethoven, sobre la idea de la música absoluta y sobre el Romanticismo musical lo convierten en una referencia obligatoria en cualquier aproximación de conjunto a la obra del compositor alemán y a sus repercusiones estéticas e históricas.

Beethoven fue un pionero en muchas cosas. Aunque disfrutó de diversos tipos de patronazgo durante toda su vida, con excepción quizá de sus primeros años en Bonn (y el Elector Maximilian Franz fue un patrono comprensivo y magnánimo, que sufragó sus visitas a Viena en 1787 y 1792), el compositor logró vivir desligado en gran medida de amos a los que servir. Sus coetáneos vieron en él a un genio –individual, irascible, iconoclasta– y eso animó a muchos aristócratas afincados en Viena a darle considerables sumas de dinero a cambio de nada. Sólo esperaban de él que siguiera viviendo en su ciudad y que se sintiera libre de trabas económicas para componer. Pero, y éste es otro rasgo novedoso, una buena parte de sus

obras fueron rechazadas o incomprendidas en su momento. Su música exigía una actitud diferente por parte del oyente porque, como señala Dahlhaus, presentaban el “reto de descifrar, en un esfuerzo paciente, el significado de lo que había tenido lugar en la música”. Hacían imprescindible –ahora son palabras de Charles Rosen– “una especie de atención analítica que nunca anteriormente se había necesitado en la música”.

El 2 de septiembre de 1812, Goethe le contaba en una carta a su amigo Karl Friedrich Zelter, el futuro profesor de Felix Mendelssohn, su encuentro con Beethoven en Töplitz: “Su talento me causó asombro: pero, desgraciadamente es una personalidad absolutamente intratable, que no se equivoca al encontrar el mundo detestable, pero que no lo hace más agradable para él o para otros”. Zelter le contesta poco después: “Lo que cuenta de Bethofen [sic] es totalmente cierto. Yo también lo admiro con terror. [...] Sus obras me parecen como niños cuyo padre es una mujer y cuya madre es un hombre”. Beethoven puede permitirse ser libre como ser humano y como creador. El propio Goethe esgrime en la misma carta el problema de su sordera para disculpar sus rudezas, mientras que Zelter muestra su perplejidad por la reacción de algunas personas que, después de indignarse al escuchar algunas de sus obras, “son ahora presa de un entusiasmo por ellas como los partidarios del amor griego”. Con contadas excepciones, y a pesar de las reacciones de oyentes cultos como Zelter, Beethoven apenas compondrá nunca guiado por el deseo de satisfacer los gustos del público o de sus mecenas, sino por un instinto creador libre de ataduras o imposiciones externas. Mientras Rossini arrasaba Europa con sus óperas de éxito seguro y leves argumentos, Beethoven confinaba sus pensamientos a una música instrumental cada vez más compleja y dominada por la abstracción.

El músico de Bonn vivió un progresivo desapego de la realidad, motivado por una sordera que acentuó su tendencia a la reclusión interior y por una casi total ausencia de estímulos

externos que lo ayudaran a sentirse parte de una corriente, de una escuela (tan solo Schubert, otro reo de sus propios abismos, consiguió hallar, como ha quedado sobradamente de manifiesto en este ciclo, resquicios vírgenes, aún no acaparados o clausurados por su contemporáneo, por los que poder derramar su talento). La expresión quizá más certera del ideario artístico de Beethoven es la que se contiene en una carta que escribió al Archiduque Rodolfo, su alumno, amigo y protector, el 29 de julio de 1819. En ella podemos leer: “En el mundo del arte, como en el conjunto de la gran creación, la libertad, el progreso son el único objetivo” (“allein Freyheit, weiter gehn ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen schöpfung, zweck”). Pocos lugares ejemplifican mejor un escenario de libertad y una propuesta de progreso como las treinta y dos Sonatas para piano que, a la manera de un diario íntimo, fue escribiendo su autor sin apenas lapsos entre 1793 y 1822: tres décadas en las que convivieron confidencias, experimentación, superación constante de los límites impuestos por el medio, inconformismo en el establecimiento de los fines, lucha, fe.

Las sonatas son un reflejo, preciso y detallado, de toda su trayectoria creadora. Y no sólo eso ya que, al igual que sucedió en otros géneros cultivados asiduamente (o incluso puntualmente: pensemos en la *Missa solemnis*) por el músico alemán, la sonata pianística cambió radicalmente su fisonomía hasta el punto de que si a un conocedor contemporáneo de la producción de Haydn o Mozart en este ámbito hubiera podido escuchar a renglón seguido las Sonatas números 29 o 32 de Beethoven, por poner dos ejemplos significativos, su desorientación ante el lenguaje, el estilo, la textura o incluso las propias capacidades del instrumento sería total. La que cerrará la primera parte de nuestro concierto suele llevar como título el de una de las grandes tragedias de Shakespeare, *La tempestad*, pero, como tantas obras veces, la única fuente que avala la conexión entre la música y su supuesto antecedente literario es el nada fiable Anton Schindler, por lo que resulta poco recomendable establecer asociaciones mentales entre la música y el drama.

En 1802 Beethoven se hallaba inmerso en un momento de cambio, como atestiguan las propias palabras del compositor, que en una carta a la editorial Breitkopf & Härtel habla –en lo que es casi un *locus classicus* en la historia de la música occidental– de un modo enteramente nuevo (“ganz neuen Manier”) de componer, y que declara su insatisfacción respecto a obras anteriores a su amigo, el violinista Wenzel Krumpholz, por lo que tiene la intención de aventurarse por otro camino (“ein anderen Weg”). Aunque la Op. 31 en su conjunto no es especialmente experimental (como sí lo había sido la Op. 27, o lo sería poco después la Op. 53), sí lo es el planteamiento del primer movimiento de la segunda obra que integra el tríptico, objeto tradicional de debate entre los analistas, desconcertados ante su insólita forma de presentar e integrar los pasajes marcados “Largo” y “Allegro” en el primer movimiento ya desde el comienzo mismo, con cuatro bruscos cambios de atmósfera y de tonalidad tan solo en los primeros doce compases. Lo que parece una introducción no lo es, hasta el punto de que el acorde inicial de La mayor se convierte en el germen de todo el movimiento. Por decirlo de nuevo con Dahlhaus, este sencillo motivo contiene una “protoforma” del primer tema, mientras que la sucesión de corcheas posterior, articuladas siempre de dos en dos y por grados conjuntos, contiene una “protoforma” del segundo tema de la forma sonata. Beethoven está investigando y en esta época el piano es, cómo no, su principal banco de pruebas. El segundo movimiento es una sencilla cavatina, en la que no hay atisbos de desarrollo ni de repeticiones, mientras que el “Allegretto” final es un *perpetuum mobile* que puede variar mucho su carácter en función del *tempo* elegido por el intérprete. Normalmente este tipo de cabalgadas incesantes de semicorcheas suelen acabar de forma brillante, pero ésta, al igual que ya habían hecho los dos movimientos anteriores, se cierra quedadamente. Es infrecuente que Beethoven se muestre convencional, ya estemos ante “l’adolescent”, “l’homme” o “le dieu”, los nombres que asignó Franz Liszt al compositor en cada uno de sus tres grandes estadios creativos.

El subtítulo de la otra sonata beethoveniana que escucharemos esta tarde –igualmente espurio, pues lo puso por su cuenta y riesgo August Cranz, un editor hamburgués– puede fácilmente inducir a error, y conviene aclararlo especialmente en un ciclo como éste. La *Sinfonía Pastoral* sí quiere ser desde su concepción misma una inmersión en la Naturaleza, si bien se trataba “más [de] una expresión de sentimientos que pintura sonora”, como se encargó se apostillar Beethoven en la partitura. La *Sonata Op. 28* no nació animada, en cambio, por motivaciones similares, ni los títulos de sus movimientos tienen nada que ver con los de la Sinfonía, que trata de mantenerse en equilibrio sobre un alambre a cuyos lados se sitúan la música programática y la música absoluta. En la página pianística hay únicamente rasgos ocasionales que la tradición había decantado como propios de la música de carácter pastoril, como los pedales o bordones en el bajo o las quintas vagamente imitativas de una gaita. El ambiente es, sí, desenfadado tratándose de Beethoven, e incluso con dejos rústicos e incluso abiertamente humorísticos en el “Scherzo”, pero la música más interesante de la obra se contiene probablemente, sin embargo, en el movimiento que se halla despojado en gran medida de connotaciones bucólicas o folclorizantes: su *Andante* en Re menor, una página que enlaza, hacia el pasado, con los movimientos lentos, también en Re menor, de la *Sonata op. 10 n.º 3* y, hacia el futuro, del *Trío op. 70 n.º 1*. Y el mayor interés de la obra, por más que sea el que pase más inadvertido al oyente poco atento, radica en la lógica interna con que Beethoven articula los cuatro movimientos, temáticamente interrelacionados, y en su condición de laboratorio estructural para la ligeramente posterior *Segunda Sinfonía Op. 36*.

Robert Schumann fue presa desde los inicios de su carrera, como tantos otros, del formidable hechizo irradiado por la música de Beethoven. Una de sus grandes obras maestras, la *Fantasia Op. 17*, esbozada en el verano de 1836, nació con la intención de que los beneficios obtenidos con la venta de la

partitura contribuyeran a la construcción de un monumento conmemorativo a Beethoven, un tema sobre el que el propio Schumann escribiría un artículo en la *Neue Zeitschrift für Musik* en ese mismo año (“Un monumento a Beethoven”). Por cierto, que la campaña de recaudación de fondos no prosperó y el proyecto no cuajó definitivamente hasta que Liszt lo asumió como propio. Por fin, el monumento se inauguró en Bonn (aún puede contemplarse) el 12 de septiembre de 1845. El título original de la Fantasía era “Ruinas, Trofeos, Palmas; gran Sonata para el Piano, para el Monumento de Beethoven, de Florestan y Eusebius, Op. 12” y no puede ser casual que el punto de partida del primer movimiento, una de las cimas absolutas de la producción schumanniana, sea precisamente una cita de Beethoven, tomada de su ciclo de canciones *An die ferne Geliebte*: “Nimm sie hin denn, diese Lieder, / Die ich dir, Geliebte, sang” (“Toma estas canciones / Que a ti te canté, amada”). Clara era aún, en 1836, su propia e inaccesible “amada lejana”. Y la fantasía, como ya se apuntó en las notas al tercer concierto de este ciclo, era para Schumann, desde que conoció la *Wanderer* de Schubert, el medio ideal para expresar las más altas ideas musicales sin ataduras formales.

Muchas de las grandes obras para piano de Schumann –*Carnaval*, los *Estudios sinfónicos*, la *Kreislarian*, las *Davidsbündlertänze*– se alejan de los grandes moldes clásicos y optan por una sucesión de pequeñas piezas, el territorio natural de Schumann. El orden clásico ha dado paso al desorden romántico, y lo que en Schubert podía percibirse como contradicciones se convierte en Schumann en una auténtica escisión, dos mitades contrapuestas que el propio compositor bautizó como Eusebius (el ser nostálgico e introspectivo) y Florestan (el hombre apasionado). Pero el Schumann de asombrosa inspiración y creatividad desbordante, que eclosionó con especial fuerza tras conocer a Clara en 1830 y cuando, después de pasar por un sinfín de penalidades, logró por fin contraer matrimonio con ella diez años después, rara-

mente regresó con tal originalidad tras su primera gran crisis mental de 1843, la misma que acabaría con su vida y su razón. Un genio de su talla no se apaga súbitamente, por supuesto, y son muchos los momentos en los que vuelven a deslumbrarnos sus fogonazos de genio. Desgraciadamente, es frecuente que se queden en eso, en destellos de una luz que un día fue cegadora y que la enfermedad ha ido encargándose de apagar poco a poco. Por ello la última de sus piezas pianísticas que sigue figurando de manera destacada en los recitales son justamente las *Waldscenen Op. 82*, una colección de pequeñas piezas, de carácter inequívocamente otoñal, nacidas en las navidades de 1848, que no pasaron inadvertidas a Franz Liszt. En un largo texto publicado en la *Neue Zeitschrift für Musik* en 1855, cuando la demencia de Schumann lo mantenía ya recluido en Endenich, Liszt repasó los principales logros, como compositor y como crítico, del autor de *Genoveva*. Y allí encontramos una mención de honor para las *Waldscenen*: “Los *Bilder aus Osten* [para piano a cuatro manos: un exótico regalo navideño a Clara] y las *Waldscenen* están, con su elegancia excepcional, llenas de las más inusuales distinciones; aportan el *colorido local* y un cierto encanto que algunos intentarán reproducir en vano a partir de su forma externa, en vez de perseguir su misterio adivinando el sentimiento que la forma despierta en los corazones mortales. Las dos obras nos transportan con poética verdad al aire fresco de los bosques septentrionales o a los relucientes suelos de Oriente; vemos el polvo dorado que brilla sobre Naxos cuando nació el dios del vino, o el cielo turquesa con nubes malvas bajo el cual el cazador turingio persigue a la noble doncella. Y mientras estas imágenes flotan ante los ojos del alma inspirada, el alma imagina oír al mismo tiempo el canto de una alondra, o los pasos delicados de una cierva que se atreve a salir de entre los arbustos [...]. Y nadie confundirá el estruendo que acompaña la salvaje cacería con el trueno que anuncia que se acerca un jinni al musulmán que entonces reinaba aún sobre ese mar”. Liszt veía en las *Waldscenen*, en suma, música programática, de la que también él era adalid en sus composiciones y que consideraba la depositaria del futuro de la música alemana.

El escenario natural de la obra es el bosque romántico alemán, el mismo que vemos representado en tantos cuadros de Friedrich, aunque la inspiración directa de Schumann fue, como siempre, literaria, hasta el punto que en un primer momento la mayoría de las piezas contaban con una cita a modo de introducción, procedentes de fuentes como los *Waldlieder* (Canciones del bosque) de Gustav Pfarrius o la *Jagdbrevier* (Guía de caza) de Heinrich Laube. Finalmente sólo llegaría a la imprenta (aunque nacidas originalmente en apenas dos semanas, las nueve piezas serían objeto de sucesivas revisiones durante dos años) la que encabezaba “Verrufene Stelle”, la cuarta pieza de la colección, con dos estrofas procedentes de *Waldbildern* (Imágenes del bosque) de Friedrich Hebbel:

Die Blumen, so hoch sie wachsen,
Sind blass hier, wie der Tod;
Nur eine in der Mitte
Steht da im dunkeln Rot.

Las flores que crecen tan altas
son aquí pálidas como la muerte;
sólo una en el medio
tiene un color rojo oscuro.

Die hat es nicht von der Sonne:
Nie traf sie deren Glut;
Sie hat es von der Erde,
Und die trank Menschenblut.

Pero su color no viene del sol,
cuyo fulgor jamás ha conocido;
lo tiene de la tierra,
de haber bebido sangre humana.

131

Schumann reacciona ante versos tan extraños escribiendo una música rica en gestos abiertamente barrocos, que se advierten en un arranque que recuerda de inmediato a una obertura francesa y en una generosa ornamentación de aire, asimismo, inequívocamente arcaizante. Ese mundo, lejano en el tiempo, constituye el correlato musical del poema de Hebbel. Y en el diseño final ascendente en semicorcheas de esta pieza encontramos también, en germen, el que abrirá “Vogel als Prophet”, la pieza más conocida de la colección, y un añadido de última hora. Estas interrelaciones motivicas son habituales en las obras mosaico de Schumann, pero son especialmente ricas y frecuentes en las *Waldscenen*. El misterioso título de “Vogel als Prophet” queda aclarado cuando sabemos que Schumann encabezó en un principio la pieza con el último verso de este poema de Joseph von Eichendorff:

Dämmerung will die Flügel spreiten,
Schaurig rühren sich die Bäume,
Wolken ziehn wie schwer Träume -
Was will dieses Grau'n 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!

El ocaso extiende sus alas,
los árboles se agitan horriblemente,
las nubes se acercan como pesados sueños:
¿qué significa este espanto?

Si quieres a un corzo más que a ningún otro,
no lo dejes pastar solo,
los cazadores recorren el bosque y tocan sus
cuernos,
dan voces y no dejan de avanzar.

Si tienes un amigo en esta tierra,
no confíes en él en este momento,
por amistosos que sean ojos y boca,
planea la guerra en engañosa paz.

Lo que hoy se extingue cansado
mañana, renacido, se elevará.
Mucho se perderá en la noche:
¡ten cuidado, vela y mantente alerta!

Schumann había puesto ya música en 1840 a *Zwielicht* (Crepúsculo), la décima de las canciones de su *Liederkreis Op. 39*, una obra presente parcialmente en el primer concierto de este ciclo. Su contenido nos revela que, aquí, el misterioso pájaro profeta, objeto de tantas especulaciones entre los estudiosos, lo que hace es anunciar, por tanto, la llegada de un peligro inminente, quizás el que acechaba a un Schumann aún joven pero prematuramente envejecido y a punto de enfilarse el amargo tramo final de su vida.

Felix Mendelssohn había muerto el año antes de la fulminante gestación de estas *Waldscenen*. Él y Schumann mantuvieron siempre una relación de estrecha amistad y fueron precisamente unos comentarios desfavorables de Liszt sobre el autor de *Elías*, al poco de su muerte, los que provocaron un distanciamiento entre ambos compositores, si bien las cosas volverían a su cauce con la dedicatoria a Schumann de la *Sonata en Si menor* en 1854 y con la redacción del texto ya citado para la *Neue Zeitschrift für Musik* el año siguiente. La idiosincrasia de los *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn fue comentada al hilo del tercer concierto de este ciclo, pero no está de más recordar ahora que, al igual que las *Waldscenen*, fueron piezas sobre las que su autor volvió una y otra vez para

retocarlas. Fue el propio Schumann quien, tras oírle tocar a Mendelssohn una de estas piezas al piano a partir del manuscrito, le preguntó por qué no la había publicado todavía, y la respuesta que se encontró es que no le parecía aún “lo bastante musical”. Y Schumann se refiere en concreto a una de las piezas que escucharemos esta tarde, la Op. 53 nº 2, de la que él poseía el manuscrito, como plagada de diversas variantes, algo que cuesta imaginar a la vista de la versión impresa definitiva, con una construcción tersa y unas hechuras de corte inequívocamente clásico, algo que en su día se confundió con una música más femenina que masculina (y Mendelssohn avivó el fuego dedicando las colecciones que publicó en vida a mujeres pianistas, instrumentistas capaces pero, a la postre, aficionadas en un mundo profesional en el que la presencia de Clara Schumann, por ejemplo, era con mucho la excepción y no la regla).

Adolph Bernhard Marx, un íntimo amigo de Mendelssohn, llegó a tildarlas en sus memorias (1865) de piezas “dulces, coquetas, delicadas”, el fruto de “la compañía constante de las jóvenes amigas de su hermana” y del largo tiempo que pasó en su juventud en “este ámbito minúsculo y dulcemente femenino”. Un siglo después, Erik Werner seguía encontrando en ellas una “actitud respetable”, pero “no pasión desenfrenada o ardiente erotismo”. Mendelssohn jamás buscó trasladar al piano ni una cosa ni la otra. Aquí no hay rastro ni de las asociaciones literarias y los desdoblamientos personales de Schumann, ni de los ambiciosos planteamientos estructurales y armónicos de Beethoven. Estamos ante *Hausmusik* honesta, bien hecha, amiga del lirismo pero recelosa de la intensidad, atenta al equilibrio pero sin incurrir en el dramatismo, exigente técnicamente, pero rehuyendo también en este ámbito cualquier exceso. Son las obras de un melodista genial, de un constructor de fuste, que parece haber renunciado definitivamente al arrojo y las osadías de que había hecho gala en su adolescencia. Pero los *Lieder ohne Worte* se defienden por sí solos, sin necesidad de abogados, siempre que no se les pida ser aquello que no son ni nunca quisieron ser.

JOSEP COLOM Nací en Barcelona en 1947. La música era algo muy importante y cotidiano en mi ambiente familiar desde que tengo recuerdo. No era habitual en esta época en España. Sin duda, esta circunstancia y el hecho de que mis padres, sin ser músicos de profesión me apoyaran incondicionalmente tanto emocional como económicamente, me ha permitido disfrutar de este oficio toda la vida.

En mi juventud gané algunos concursos. Los internacionales de Jaén en 1977 y Santander en 1978 me ayudaron a empezar a ser conocido en España; mucho más tarde el Ministerio de Cultura de España me otorgó el Premio Nacional de Música que tengo en especial estima por deberlo al aprecio de mis colegas de profesión. En los años 80 mi actividad pública aumentó poco a poco y en la actualidad toco con prácticamente todas las orquestas españolas y muy buenos directores, así como en recital y música de cámara en los principales festivales y auditorios. También fuera de las fronteras mantengo una notable actividad, particularmente en Francia donde viví bastante tiempo en los años 70 y donde he grabado la

mayor parte de mi discografía para el sello Mandala con música de autores tan diversos como Brahms, Franck, Blasco de Nebra, Mom-pou, Falla... Recientemente el sello RTVE ha editado un CD con obras de Chopin, Debussy y Ravel, grabaciones en vivo del archivo de Radio Clásica dentro de la serie "Grandes pianistas españoles". En definitiva prefiero las grabaciones en vivo aunque sean más imperfectas. Son más reales.

Muchos músicos han influido e influyen en mi evolución musical. Quiero destacar en mis comienzos a mi tía Rosa Colom que me dio confianza y me contagió su entusiasmo por la música, y al compositor (y por entonces también pianista) Joan Guinjoán que a mis 19 años me ayudó a desarrollar una manera de abordar la música y la ejecución pianística mucho más racional y estructurada.

Un pasado de gran timidez y un temperamento reservado hacen que mi mundo sea el recital y la música de cámara, aunque no he sabido renunciar a las ocasiones de disfrutar de las maravillas del repertorio con orquesta. No quiero iniciar una lista de las orquestas, directores, cuartetos y

músicos en general con los que he compartido grandes momentos porque inevitablemente olvidaría a muchos de importancia; sin embargo quiero destacar por asiduidad y antigüedad y por complicidad al cellista Lluís Claret y a la pianista Carmen Deleito.

La pedagogía se ha convertido poco a poco en algo muy importante para mí y en una ocasión, gracias al contacto con los músicos más jóvenes, de renovar una y otra vez el entusiasmo por el redescubrimiento del gran repertorio. Además de impartir regularmente clases magistrales, enseño desde su fundación en 1990 en el Aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares y hace unos años colaboro con el Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona y con el Conservatorio Superior de Zaragoza.

Hacer música es un gran privilegio y doy gracias a todas las personas que se han desplazado para compartir lo que para mí es un milagro cotidiano.

El autor de la introducción y notas al programa, **LUIS GAGO**, nacido en Madrid, se formó en la Universidad Complutense y en el Conservatorio de Madrid. Ha sido Subdirector y Jefe de Programas de Radio 2 (RNE), miembro del Grupo de Expertos de Música Seria de la Unión Europea de Radiodifusión, Coordinador de la Orquesta Sinfónica de RTVE, Editor del Teatro Real, director de la colección de música de Alianza Editorial y crítico musical de *El País*. Ha realizado programas de radio para la BBC y es autor de numerosos artículos, monografías y notas al programa, del libro *Bach* (1995) y de la versión española del *Diccionario Harvard de Música* (1997/2009), ambos publicados por Alianza Editorial. Ha traducido también *La música y sus instrumentos*, de Robert Donington; *El código musical de Las Huelgas*, de Nicolas Bell; *El Código 25 de la Catedral de Toledo*, de Michael Noone; *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico*, de Tess Knighton; *La interpretación histórica de la música*, de Colin Lawson y Robin Stowell; *El piano. Notas y vivencias*, de Charles Rosen; *Bach, una herencia obligatoria*, de Paul Hindemith; *De Madonna al canto gregoriano*, de Nicholas Cook; *El ruido eterno*, de Alex Ross, recientemente aparecido en Seix Barral, y los libretos de un gran número de óperas y oratorios, de Haendel a John Adams. Colabora habitualmente con la Royal Opera House, Covent Garden, de Londres y la Metropolitan Opera de Nueva York. Ha editado también, para el Archivo Manuel de Falla de Granada, el libro *Falla-Chopin. La música más pura*. Ha dado clases en la Academia de Estudios Orquestales de la Fundación Barenboim-Said de Sevilla. Es editor de *Revista de Libros* y director artístico del Liceo de Cámara, ambos de la Fundación Caja Madrid.

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.

PRÓXIMO CICLO

AULA DE REESTRENOS (75)

Carta Blanca a Cristóbal Halffter

16 de noviembre - Cristóbal Halffter en diálogo con Hermann Danuser, con ilustraciones musicales de Beate Altenburg, violonchelo.

18 de noviembre - Obras de Cristóbal Halffter, por el Cuarteto de Leipzig, con la colaboración de Cristina Pozas, viola y Miguel Jiménez, violonchelo.

Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · www.march.es · musica@march.es

Entrada libre hasta completar el aforo