

CICLO DE MIÉRCOLES

---

# COMPONER BAJO EL TERCER REICH

abril 2010



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

---

COMPONER BAJO EL  
TERCER REICH

Fundación Juan March

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

Ciclo de miércoles: Componer bajo el Tercer Reich: abril 2010 [introducción y notas de Fernando Delgado García]. - Madrid: Fundación Juan March, 2010.

79 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; enero-febrero 2010)

Programas de los conciertos: [I] "Obras para piano de V. Ullmann, E. Schulhoff, G. Klein, G. Raphael y K. A. Hartmann", por Sophia Hase, piano; [II] "Obras de F. Poulenc, A. Honegger, P. Hindemith, O. Messiaen y E. Schulhoff", por Ane Matxain, violín, y Amaia Zipitria, piano; [III] "Cuartetos de cuerda de A. von Webern, G. Klein, V. Ullmann, K. A. Hartmann y E. Schulhoff", por el Cuarteto Debussy; [y IV] "Lieder de C. Orff, H. Pfitzner, V. Ullmann y R. Strauss", por Ana Häsler, soprano, y Enrique Bernaldo de Quirós, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 7, 14, 21 y 28 de abril de 2010.

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

1. Música siglo XX - Programas de mano s. XX - 2. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Fernando Delgado García

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

# ÍNDICE

---

- 4 Presentación
- 6 Introducción
- 20 Miércoles, 7 de abril  
Primer concierto. “Habitantes de sombras”  
**Sophia Hase**, piano  
V. ULLMANN: Sonatas para piano nº 2 Op. 19 y nº 7  
E. SCHULHOFF: 11 Inventionen  
G. KLEIN: Sonata para piano  
G. RAPHAEL: Sonata para piano nº 2 en La mayor, Op. 38  
K. A. HARTMANN: Sonata para pianonº 2 “27 Abril 1945”
- 30 Miércoles, 14 de abril  
Segundo concierto. “Dentro y fuera”  
**Ane Matxain**, violín, y **Amaia Zipitria**, piano  
Obras de F. POULENC, A. HONEGGER, P. HINDEMITH,  
O. MESSIAEN Y E. SCHULHOFF
- 40 Miércoles, 21 de abril  
Tercer concierto. “Exilios interiores”  
**Cuarteto Debussy**  
A. von WEBERN: Langsamer Satz y Cuarteto Op. 28  
G. KLEIN: Fantasía y Fuga  
V. ULLMANN: Cuarteto nº 3 Op. 46  
K. A. HARTMANN: Cuarteto nº 1 “Carillon”  
E. SCHULHOFF: Cinco piezas para cuarteto de cuerda
- 50 Miércoles, 28 de abril  
Cuarto concierto. “Presentimientos y ecos”  
**Ana Häsler**, soprano, y **Enrique Bernaldo de Quirós**, piano  
Lieder de C. ORFF, H. PFITZNER, V. ULLMANN Y R. STRAUSS

Introducción y notas de **Fernando Delgado García**

¿Cómo se desarrolla la creación artística en un contexto extremo de alienación humana y exterminio físico? El ciclo de conciertos *Componer bajo el Tercer Reich* explora precisamente esta cuestión en el caso particular de la composición musical en Alemania y en los territorios ocupados entre aproximadamente 1933 y 1945.

Que la mayoría de los sistemas de gobierno han utilizado de distintas formas el arte para su promoción es una constante histórica. Pero esta premisa se hace más evidente en el caso de los regímenes totalitarios del siglo xx. La propuesta de esta serie de conciertos es presentar un panorama variado de la creación musical durante los años del Tercer Reich a través de una selección infrecuente de compositores que bien no pudieron escapar a tiempo, bien decidieron permanecer en su país. Todos ellos acabaron trabajando en un estado de excepción impuesto por el terror que irremediablemente condicionó su creación. Cada concierto combina autores de algunos de los cuatro perfiles políticos y vitales que se incluyen en el ciclo: a) prisioneros y, en su mayoría, masacrados en los campos de concentración, como Erwin Schulhoff, Pavel Haas, Viktor Ullmann, Gideon Klein y Olivier Messiaen; b) marginados e ignorados por el régimen como Anton Webern y Günter Raphael; c) autoexcluidos de la vida pública y discretamente opuestos a las autoridades en una especie de “exilio interior”, como Kart Amadeus Hartmann y Francis Poulenc (el último en su país ocupado); y d) simpatizantes o colaboracionistas con el Reich en distintos grados, como Richard Strauss, Carl Orff y Hans Pfitzner.

Las obras de estos compositores muestran la pluralidad de estilos y de estrategias compositivas que convivieron en estos años terribles, la complejidad de los mecanismos de control ideológico que trató de imponer el nazismo y los distintos resultados creativos que pudieron generarse en un contexto tan severo. Más allá de la escucha de obras individuales, el ciclo aspira también a plantear otras

cuestiones fundamentales como, por un lado, la relación problemática entre vanguardia musical (con la atonalidad expresamente denostada por el Reich) e interés de las autoridades por mostrar al mundo una imagen moderna e innovadora; y, por otro lado, el uso que los compositores hicieron de la música como oposición al sistema o como propaganda política. Unos años llenos, además, de paradojas y contradicciones, como muestra la actitud ambigua en la práctica, pero firme en la teoría, que el régimen mantuvo frente al jazz y al dodecafonismo.

En definitiva, bajo el Tercer Reich se concitaron compositores con planteamientos artísticos muy heterogéneos y con unas propuestas musicales de gran valor estético como respuesta a los retos compositivos que en estos años cruciales del siglo xx se estaban planteando en Europa. Y todo ello, pese al fatal condicionamiento de un contexto político e ideológico asfixiante, cuando no letal.

## INTRODUCCIÓN

Ningún periodo de la historia ha recibido mayor atención bibliográfica que los doce años de gobierno en Alemania del *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP, Partido Nacionalsocialista de los Trabajadores Alemanes). Paradójicamente, la vida musical alemana de esos años ha sido, hasta hace muy poco, una gran desconocida. Por imperativos de la Guerra Fría, una parte sustancial de la elite musical del nazismo siguió ocupando los puestos fundamentales de la estructura musical germana de posguerra. La recuperación para la nueva realidad de renombrados intérpretes, musicólogos y compositores impuso una rápida liquidación del pasado musical nazi. Durante años, la dictadura hitleriana se explicó como un paréntesis de la vida musical alemana, un episodio oscuro y aislado sobre el que se extendía un manto de silencio.

6

Al mismo tiempo, para esta voluntaria ceremonia de olvido, era necesario crear líneas de interpretación que negaran las responsabilidades personales de los artistas. Según este discurso, la música en el Tercer Reich habría estado estrechamente controlada por un Estado que imponía sus postulados ideológicos-estéticos a todos los creadores. Como frutos de esa coerción, los productos artísticos realizados en el periodo serían –de forma global y por necesidad– inferiores. De este modo, se lograba mantener la creencia en la superioridad moral del “verdadero” artista –aquel que se había resistido a las directrices del régimen– y se negaba la posibilidad de obras de valor estético en un ambiente degradado espiritual y moralmente.

Hubo que esperar a la última década del pasado siglo para que nuevos estudios musicológicos dejaran ver una realidad más compleja: la vida musical bajo el Tercer Reich fue tan intensa y estuvo tan llena de contradicciones que no era posible reducirla a esquemas simplistas. La nueva visión nos ha ayudado a comprender mejor los mecanismos que relacionan el arte y la

política y nos ha advertido de que, hasta en el momento más negro de la historia de Europa, deben evitarse identificaciones automáticas entre ideologías y estilos artísticos.

Las consecuencias de la revisión histórica del periodo aún no pueden darse por concluidas. Gracias a los trabajos de los últimos años, se dispone de una imagen bastante detallada de la relación del régimen nazi con la estética musical, el funcionamiento de las instituciones musicales durante el periodo y las actitudes de los artistas germanos ante la nueva realidad. Sin embargo, pese a esfuerzos realizados para recuperar a autores específicos –particularmente a los compositores exiliados y a los que murieron en los campos de concentración–, la creación musical de esos años sigue siendo mal conocida. El ciclo de conciertos organizado por la Fundación Juan March muestra una fotografía actual de las músicas recuperadas, a la vez que ofrece en primicia algunas obras –la sonata de Günther Raphael, las canciones de Carl Orff– prácticamente inéditas en nuestro tiempo. Sin duda, la futura reevaluación de todos los repertorios surgidos en estos años convulsos de la historia europea nos enfrentará con nuevos retos estéticos y morales.

**I**  
A finales de la década de los ochenta, la discográfica Decca lanzó la colección *Entartete Musik* (*Música degenerada*) dedicada a los compositores “prohibidos por el nazismo”. La serie recuperó el título de una exposición celebrada en Düsseldorf entre el 24 de mayo y el 14 de junio de 1938. En aquella muestra se expusieron materiales relacionados con autores de la nueva música (retratos, obras teóricas, partituras, grabaciones, revistas...) que eran vilipendiados en pancartas diseminadas por las salas. La idea central del montaje era denunciar el dominio judío de la vida musical alemana. Sin embargo, el involuntario protagonista de la exposición fue el “ario” Ernst Krenek (1900-1991), acusado de “mezcla racial” por el uso del jazz en su exitosa ópera *Jonny spielt auf* (1927, *Jonny se pone a tocar*). En la lista de “degenerados” y “charlatanes sin raíces”,



le acompañaban Arnold Schoenberg, Paul Hindemith, Anton Webern, Igor Stravinsky, Kurt Weill, Franz Schreker, Hanns Eisler, Ernst Toch y Alban Berg.

Las ideas sobre la degeneración artística tenían su origen en la antropología criminal desarrollada, a finales del XIX, por Cesare Lombroso. El siquiatra italiano creyó descubrir características físicas anormales en los individuos con tendencias delictivas. Esta degeneración –producto de una regresión genética mórbida– era la consecuencia física del deterioro moral del delincuente. En el libro *Entartung (Degeneración)* de 1893, su discípulo Max Nordau adaptó estos principios teóricos al mundo cultural: así, ciertas manifestaciones artísticas modernas tenían una base patológica, eran síntoma de la degradación espiritual de sus creadores. Adoptada por los teóricos nazis desde los años veinte, la idea de degeneración en las artes iba a ser el argumento central de las reflexiones artísticas nacionalsocialistas. La vaga definición del concepto permitió que fuese utilizado indiscriminadamente por los críticos cercanos al régimen. En el terreno de la música fue calificada de “degenerada” –según criterios particulares y divergentes– desde la atonalidad a la opereta, del jazz a ciertas versiones del neoclasicismo y, por supuesto, toda la producción de autores judíos, con independencia del estilo utilizado.

8

La exposición *Entartete Musik* reflejaba la visión sobre la realidad musical de Hans Severus Ziegler, consejero de estado de Weimar y uno de los jerarcas nazis más activos en la represión de las “músicas degeneradas”. En contraste con la exposición dedicada a las artes plásticas *Entartete Kunst (Arte degenerado, Munich 1937)*, la muestra musical no era fruto de una iniciativa oficial sino de la voluntad personal de un dirigente menor. Las generalidades sobre degeneración musical que salpicaban los discursos imperantes nunca llegaron a materializarse en la condena gubernamental de estilos musicales concretos. Por eso, Peter Raabe –presidente de la Reichsmusikkammer (Cámara de la Música del Reich) y máximo responsable del gobierno de la música alemana– con-

sideró que Ziegler, al marcar a determinados compositores, había invadido sus competencias y elevó una protesta a las autoridades. Los medios de comunicación, controlados desde el Ministerio de Propaganda por Joseph Goebbels, apenas dieron cuenta de la muestra. La exposición cerró antes de lo previsto y, a diferencia de *Entartete Kunst*, no se repitió en otras ciudades del Reich.



ILUSTRACIÓN 1. Folleto de la exposición *Música degenerada*, por Hans Severus Ziegler. Frankfurt, Hindemith-Institute.

## II

Buscando la máxima repercusión, Ziegler hizo coincidir su *Entartete Musik* con la celebración del que resultaría el acontecimiento musical más importante de toda la dictadura: las Reichsmusiktage (Jornadas Musicales del Reich), organizadas en Düsseldorf por la sección de música del Ministerio de Propaganda. Con este motivo, a finales de mayo de 1938, se desarrolló en la ciudad un extenso programa de conciertos, representaciones de ópera, conferencias y encuentros. En el gran acto público de clausura, Joseph Goebbels pronunció un discurso en el que se propuso definir la esencia de la música nacional a partir de “Diez principios de la creación musical alemana”. Sin embargo, el decálogo expuesto no fue más allá de proclamar la grandeza de la tradición patria y realizar vagas consideraciones sobre la naturaleza general de la música. Tampoco en las referencias musicales de los discursos de Adolf Hitler –la más importante de las cuales se produjo el mismo año, durante el Congreso del NSDAP de Núremberg– se dibujó una estética propia que pudiese marcar orientaciones concretas para la práctica compositiva. Al contrario que en la URSS donde se exigía que el arte musical reflejara la ideología del régimen, la dictadura nacionalsocialista mantuvo el discurso decimonónico de la autonomía de las artes. Al Führer le gustaba afirmar que la tradición clásica era un “arte absoluto”, suspendido por encima de la historia, y, por lo tanto, no susceptible de ser mezclado con lo contingente. En consecuencia, se evitó siempre la expresión “arte nazi”: la lucha del régimen, se decía, era por la restauración de las artes tradicional y eternamente alemanas.

10

Por otra parte, la falta de definición de modelos musicales propios era síntoma del escaso interés de los grandes líderes nacionalsocialistas por los asuntos de la creación compositiva. Más allá de las declaraciones rituales –y de la conocida devoción de Hitler por la música de Wagner–, los dirigentes del nazismo prefirieron dedicar sus esfuerzos a la educación popular, las artes visuales y los nuevos medios de comunicación de masas.

Privados de indicaciones claras de la autoridad, los críticos musicales del régimen se nutrieron principalmente de los

argumentos estéticos –conservadores, exacerbadamente nacionalistas y antisemitas– desarrollados por Hans Pfitzner en el periodo weimariano. Según el compositor y ensayista, la grandeza de la tradición musical alemana había entrado en declive, tras la Primera Guerra Mundial, por las influencias negro-americanas (el jazz) y judías (la atonalidad). Sin embargo, ni siquiera estos odios obsesivos heredados –que sirvieron de base argumental para la exposición de Ziegler– fueron unánimemente aceptados y traducidos de modo sistemático en acciones políticas. Mientras que las obras de Schoenberg y muchos autores de su círculo fueron prohibidas, una comisión de la Reichsmusikkammer –presidida por su primer presidente, Richard Strauss– determinó no dictar un veto general sobre las obras musicales atonales. Incluso Herbert Gerick, crítico ultraconservador y colaborador directo del ideólogo del régimen Alfred Rosenberg, llegó a escribir que de la atonalidad podía nacer un arte valioso si el compositor era “personalmente intachable”. Así, pese a públicas afirmaciones del carácter intrínsecamente tonal de la música germana, obras dodecafónicas fueron compuestas –y estrenadas– bajo el Tercer Reich. Con respecto al jazz convivieron similares contradicciones: el “racionalmente inaceptable” género negro disfrutó de un éxito creciente en la Alemania nazi y, especialmente durante la Segunda Guerra Mundial, llegó a ser sostenido por el Ministerio de Propaganda.

Sin una estética musical articulada, la aceptación o rechazo de los compositores resultaba poco previsible y dependía más de los apoyos concitados por el artista –personales o políticos– que del estilo compositivo empleado. En el fondo, *Entartete Musik* era sólo aquella cuyo autor era considerado inaceptable ideológica o racialmente por el régimen.

### III

Aunque el nazismo careció de discurso estético coherente y de líneas compositivas oficiales, sus políticas culturales tuvieron un profundo impacto en la creación musical alemana. Desde su primer año de gobierno, la dictadura hitleriana intervino activamente en la vida musical del país para reformar las condiciones materiales de la profesión. Al mismo tiempo

–y valiéndose de los mismo instrumentos–, expulsó de la vida pública a los que consideraba sus “enemigos naturales” –ju-  
díos y oponentes políticos–, provocando un radical cambio en  
el panorama compositivo europeo.

El nuevo poder reconocía en la música un elemento funda-  
mental de la identidad cultural nacional. Con frecuencia, los  
discursos oficiales se refirieron a ella como “la más alemana  
de las artes”, la disciplina en la que incuestionablemente se  
había demostrado la supremacía germana. En lógica conse-  
cuencia, el régimen apoyó generosamente la vida musical:  
era necesario mantener la reputación nacional y demostrar  
al mundo que el nazismo no era una regresión a la barbarie.  
Desde los presupuestos oficiales se aseguró la pervivencia de  
las principales instituciones musicales del país, se impulsa-  
ron los estudios musicológicos y se financiaron proyectos de  
popularización de la práctica musical.

12

Pero, a la vez, la política cultural era parte del programa de  
imposición del dominio nacionalsocialista. Al contrario que  
los sistemas políticos anteriores, el Tercer Reich centralizó  
la administración de los asuntos artísticos. En pocos meses,  
creó un poderoso aparato de burocracia cultural que quedó  
bajo el control de Joseph Goebbels, ministro de Educación  
Popular y Propaganda. Con la fórmula de “Selbstverwaltung  
unter staatlicher Überwachung” (autoadministración bajo  
supervisión estatal), las actividades artísticas quedaron bajo  
el control de organismos profesionales teóricamente autó-  
nomos que estaban, en la práctica, férreamente controla-  
dos por la autoridad política. Desde septiembre de 1933, la  
Reichskulturkammer (Cámara de Cultura del Reich) fue la  
organización profesional –de adhesión obligatoria– que en-  
globó todas las manifestaciones culturales. Dividida en de-  
partamentos para cada actividad artística, era la encargada  
del gobierno de los asuntos musicales en el país a través de la  
Reichsmusikkammer.

Con la Reichsmusikkammer, las autoridades respondían a  
la reclamación histórica de las organizaciones profesionales

cuyos miembros, azotados por la crisis crónica del negocio musical, habían demandado una decidida intervención del Estado. La institución representaba corporativamente a los músicos profesionales, aficionados e integrantes de la llamada “economía de la música” (representantes, gestores, editores...), dividiéndoles en comisiones sectoriales. Para reforzar la imagen de independencia de la institución, las autoridades ministeriales escogieron a personalidades de prestigio mundial –no pertenecientes al NSDAP– para los máximos puestos directivos: Richard Strauss, la figura más respetada de la música alemana, fue nombrado presidente de la Reichsmusikkammer; el director Wilhelm Fürtwangler, vicepresidente. Pronto se demostró que los elegidos no eran idóneos para el proyecto nacionalsocialista y fueron obligados a renunciar a sus cargos (sobre la salida de Strauss, véanse las notas al cuarto concierto y sobre la de Fürtwangler, las notas al segundo concierto). Escarmentado, Goebbels nombró a personalidades más grises y afines. Desde 1935 hasta el final del régimen, el musicólogo Peter Raabe ocupó la presidencia de la institución.

Con diligencia, la Reichsmusikkammer introdujo importantes reformas organizativas de la vida musical: fijó los sueldos de los músicos, reguló la certificación profesional, restringió la participación de *amateurs* en actuaciones remuneradas, exigió exámenes y cursos específicos para los profesores privados, puso en marcha planes de jubilación para artistas... Finalmente, respondiendo a viejas reivindicaciones de los compositores, la institución aprobó una nueva legislación de la propiedad intelectual que ampliaba los derechos de autor y favorecía la creación musical clásica frente a la popular.

#### IV

Al tiempo que promovía iniciativas para favorecer a los músicos profesionales, la nueva organización fue un mecanismo de control que permitió al régimen eliminar de la escena pública a los “elementos indeseables”. Las leyes constitutivas de la Reichskulturkammer omitían referencias concretas pero dejaban en manos de los burócratas de la institución

apartar a los artistas que carecieran de “fiabilidad y aptitud” para la vida cultural. A partir de 1935, se decretó la exclusión del personal “no ario”. Desde entonces, al requerir pruebas de procedencia racial al que quisiese formar parte de ella, la Reichsmusikkammer fue un eficaz instrumento para expulsar a los judíos de la vida musical alemana.

El nazismo construyó su base doctrinal con la acumulación de elementos heterogéneos: nacionalismo pangermanista, anticomunismo, anticapitalismo, racismo... Por carecer de estructura ideológica coherente, utilizó el antisemitismo como aglutinador de su discurso, recurso retórico e idea motriz. En 1933 más de medio millón de judíos vivían en Alemania. El nacionalsocialismo les señalaba como la más importante amenaza para la construcción de su utopía racista, una comunidad étnica pura que superase las diferencias entre alemanes. De todas las intervenciones del régimen en la vida musical, la purga masiva de músicos judíos fue la que provocó consecuencias más dramáticas. Mientras que era difícil definir –y, en consecuencia, perseguir– las “músicas degeneradas”, la erradicación de los compositores “degenerados” fue implacablemente emprendida.

En las primeras semanas del régimen, mientras que se llevaba a cabo una furiosa persecución de izquierdistas y demócratas, las figuras judías prominentes sufrieron campañas de acoso y ostracismo. Tres meses después, se prohibió a los “no arios” el ejercicio de la función pública por lo que los músicos judíos que trabajaban en instituciones estatales –orquestas, teatros de ópera, conservatorios, universidades...– fueron despedidos. Una larga lista de compositores judeoalemanes emprendió el camino del exilio: Paul Ben-Haim, Paul Dessau, Hanns Eisler, Bertold Goldschmidt, Erich Korngold, Ernst Hermann Meyer, Franz Reizenstein, Arnold Schoenberg, Ernst Toch, Kurt Weill, Stefan Wolpe... A los que se quedaron, se les animó a agruparse en la Jüdischer Kulturbund (Liga Cultural Judía), asociación que ofrecía al público judío espectáculos realizados por artistas de su comunidad. Denominada originalmente Kulturbund Deutscher Juden (Liga Cultural de

los Judíos Alemanes), la organización tuvo que cambiar su nombre por orden gubernativa –se consideraba inadecuado vincular Alemania con el judaísmo– y contribuyó a la segregación simbólica e institucional de la minoría.

A partir de las leyes raciales de Núremberg (septiembre de 1935), se endurecieron las políticas represivas y se completó la exclusión de los judíos de la vida musical: expulsión de la Reichsmusikkammer (1935), prohibición de asistir a actos culturales públicos junto con la población “alemana” (1937), de interpretar música de Beethoven (1937), de Mozart (1938)... En septiembre de 1941, se prohibió finalmente la Jüdischer Kulturbund. Un mes más tarde, se iniciaron las deportaciones de judíos alemanes hacia el este. En terribles circunstancias, los campos de concentración presenciaron los últimos brillos del esplendor musical de los judíos centroeuropeos. A principios de 1942, la Conferencia de Wannsee culminó el proceso preparado desde el verano anterior y puso en marcha la Endlösung (Solución final), la aniquilación sistemática de la población judía del Reich.



ILUSTRACIÓN 2. Carné de miembro de la Reichsmusikkammer del compositor Norbert Schultze.



Junto a la persecución física de los compositores, el régimen llevó a cabo la persecución, mucho menos efectiva, de sus obras. La censura musical nazi consistió en una lista de la Reichsmusikkammer que prohibía la interpretación de algunos autores “no arios”. También se exigió a las editoriales y distribuidoras permiso previo para difundir obras de autores emigrados. No obstante, la complejidad del aparato cultural estatal –junto con la exuberancia de la actividad musical alemana– hizo difícil controlar la aplicación práctica de estas medidas. Los asuntos musicales dependían de una intrincada red burocrática –estatal, federal, provincial, local–, complicada por la estructura paralela del NSDAP y sus organizaciones culturales. Sólo durante la guerra se consiguió imponer a todo el sistema la censura sobre las producciones culturales de los países enemigos.

## V

16

Al repasar la nómina de compositores promocionados por las instituciones musicales del Tercer Reich es posible distinguir dos tendencias fundamentales. Por un lado, los herederos de la tradición germana finisecular, encabezados por Richard Strauss (1864-1949) y Hans Pfitzner (1869-1949), que mantenían –con mayor o menor talento– los ideales tardorrománticos en los que se educaron. Dentro de este grupo, tuvieron presencia destacada en las programaciones del Reich nombres olvidados como Paul Graener (1872-1944), Georg Vollerthun (1876-1945), Richard Trunk (1879-1968) y Max Trapp (1887-1971). De otro lado, una nueva generación de compositores que representaron la modernidad moderada permitida por la dictadura, una versión racial y políticamente aceptable de los procedimientos de Stravinsky y Hindemith. Las figuras principales de esta tendencia fueron Carl Orff (1895-1982), Werner Egk (1901-1983), Rudolf Wagner-Régeny (1903-1969) y Karl Höller (1907-1987). Simplificando, es posible afirmar que los primeros contaban con el favor de los elementos estéticamente más conservadores del régimen, agrupados en las asociaciones culturales animadas por Alfred Rosenberg; en cambio, los últimos eran promocionados por el aparato

burocrático de poder que giraba en torno a Joseph Goebbels, rival de Rosenberg en la definición cultural del nuevo Reich. Alrededor de estos autores, desarrollaron su carrera personalidades independientes como Boris Blacher (1903-1975) y Gottfried von Einem (1918-1996).

La generación de compositores más afectada por la dictadura fue la de los protagonistas de la renovación musical de Entreguerras. Más allá de su procedencia racial o sus militancias políticas, los grandes nombres de la vanguardia weimariana estaban tan directamente señalados por la propaganda nazi como corruptores del ideal musical nacional que tuvieron que emprender el camino del exilio. El caso de Paul Hindemith (1895-1963) –resumido en las notas del concierto segundo– ejemplifica a la perfección la imposibilidad de incorporar a estas figuras a la vida musical de la Alemania nacionalsocialista. Sin emigrar, otros autores vivieron al margen de la actividad musical del Reich por razones estéticas –Anton Webern (1883-1945)– o ideológicas –Karl Amadeus Hartmann (1905-1963). Con las conquistas del ejército alemán, importantes centros musicales europeos –como París o Praga– sufrieron también la experiencia de continuar sus tareas compositivas bajo el clima de violencia instaurado por el nacionalsocialismo.

A través de las obras programadas en este ciclo, tenemos la ocasión de repasar la peripecia vital y artística de un significativo grupo de compositores del periodo. Más allá de las generalizaciones historiográficas, el intrincado universo musical que se desarrolló bajo el Tercer Reich –una estructura de poder que llegó a abarcar, aunque fuera fugazmente, una parte sustancial del continente europeo– sólo cobra sentido al repasar el destino de sus protagonistas. Necesariamente parcial, la visión resultante nos llevará a comprender mejor las grandezas y miserias de la condición humana y la naturaleza –en ocasiones, demasiado humana– de los que se dedican al arte.

## SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Pascal Huynh (dir.), *La música y el Tercer Reich. De Bayreuth a Terezín*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2007.
- Michael H. Kater, *The twisted muse: musicians and their music in the Third Reich*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Michael H. Kater, *Composers of the Nazi era: eight portraits*, New York / Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Erik Levi, *Music in the Third Reich*, New York, Palgrave, 1994.
- Pamela M. Potter, "What is Nazi Music?", *The Musical Quarterly*, 88 (2006), pp. 428-455.



ILUSTRACIÓN 3. Berlín, 19 de abril de 1942. Concierto de la Orquesta Filarmónica de Berlín, dirigida por Wilhem Fürtwangler, con motivo de las festividades organizadas por el cumpleaños de Adolf Hitler.

# PRIMER CONCIERTO

---

Miércoles, 7 de abril de 2010. 19,30 horas

---

## I

**Viktor Ullmann** (1898-1944)

Sonata para piano n° 2 Op. 19

*Allegro energico e agitato*

*Tema und Variationen*

*Prestissimo*

**Erwin Schulhoff** (1894-1942)

11 Inventionen

20

1. *Lento*

2. *Allegro molto*

3. *Lento*

4. *Allegretto*

5. *Deciso-Allegro ma non troppo*

6. *Andantino rubato*

7. *Moderato*

8. *Adagio espressivo*

9. *Presto leggiero*

10. *Andantino*

11. *Moderato brutalmente*

**Gideon Klein** (1919-1945)

Sonata para piano

*Allegro con fuoco*

*Adagio*

*Allegro vivace*

## II

**Günther Raphael** (1903-1960)

Sonata para piano nº 2 en La menor, Op. 38

*II. Sehr getragen*

**Karl Amadeus Hartmann** (1905-1963)

Sonata para piano nº 2, “27 Abril 1945”

*Bewegt*

*Presto assai. Scherzo*

*Marcia funebre. Lento*

*Allegro risoluto*

21

**Viktor Ullmann**

Sonata para piano nº 7

*III. Adagio ma con moto*

*Tema de una canción hebrea (del V movimiento)*

## HABITANTES DE SOMBRAS

A finales del XVIII, el emperador José II mandó construir una pequeña base militar al norte de Praga. En recuerdo de su augusta madre, la nueva población fue bautizada como Theresienstadt –en checo, Terezín. Cuando, a partir de septiembre de 1941, se endureció la intervención alemana en el Protectorado de Bohemia y Moravia –denominación con la que, desde marzo de 1939, las autoridades de ocupación calificaban los restos de la Checoslovaquia de Entreguerras–, Theresienstadt se convirtió en una pieza importante del proyecto de genocidio de los judíos europeos.

En los escasos cuatro años de funcionamiento del campo de Theresienstadt, pasaron por él unas 140.000 personas: 33.000 murieron allí mismo, víctimas del hacinamiento, la escasez y las enfermedades; 90.000 continuaron su triste destino hacia campos de trabajo o exterminio más al este. Sin embargo, dentro del sistema concentracionario nacionalsocialista, Theresienstadt era presentado como asentamiento modelo, un ejemplo que sustentaba la ficción de que los judíos –apartados de las ciudades de Europa– podían continuar una “vida normal”. Los dos hitos de esta utilización propagandística fueron la visita de la Cruz Roja Internacional –en cuya preparación, antes del verano de 1944, se deportó a más de 7.000 personas a Auschwitz– y el posterior rodaje del documental *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (*Theresienstadt: un documental del reasentamiento judío*), también conocido por el cínico título de *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (*El Führer regala a los judíos una ciudad*).

Dado el papel asignado a Theresienstadt en el engranaje genocida, la vida en la ciudad ofreció mayores posibilidades para el trabajo cultural de los prisioneros, en significativo porcentaje celebridades allí trasladadas para evitar la repercusión internacional de su desaparición en campos de exterminio. También ayudaba su estructura organizativa, inspirada en la de los barrios-ghetto de las ciudades del este, por la que todos los aspectos de la vida material y cultural del campo dependían de una administración judía bajo la supervisión externa

de las SS. Así, en condiciones extremadamente difíciles, los recluidos pusieron en pie una intensa vida cultural: organizaron una importante biblioteca, ciclos de conferencias, clases infantiles clandestinas, funciones de teatro, representaciones operísticas, series de conciertos... un testimonio conmovedor de resistencia intelectual, de inquebrantable voluntad de oposición a la barbarie diaria que les rodeaba (véase ilustraciones 5 y 7, pp. 49 y 76 respectivamente).

El 8 de septiembre de 1942, el compositor Viktor Ullmann (1898-1944) llegó a Terezín. Representante de la élite cultural judía –fuertemente germanizada– del desaparecido Imperio Austro-húngaro, su carrera había discurrido entre Viena –donde fue estudiante en el círculo de Arnold Schoenberg–, Praga –colaborador de Alexander Zemlinsky en el *Neues Deutsches Theater*– y diversas ciudades de habla alemana. Cuando el ejército nazi liquidó los restos de la República Checoslovaca, el compositor vivía en la capital, comprometido con la actividad musical de vanguardia. De repente, su vida, como la de todos los miembros de su comunidad, quedó severamente restringida; su música, prohibida dentro de la prohibición general de las producciones artísticas “judías”. En espera de tiempos mejores, Ullmann se dedicó con empeño a la composición. Su *Sonata para piano n.º 2 Op. 19* (1939) refleja sus preocupaciones técnicas: dentro de una consciente escritura polifónica, la partitura explora las posibilidades de una armonía disonante que, al mismo tiempo, mantiene lazos con las funciones tonales; en los movimientos de la obra, busca descubrir espacios nuevos para la tonalidad, reinterpretando las tradiciones armónicas del siglo anterior bajo la sombra patriarcal, sobre todo en el último movimiento, de Leoš Janáček.

Desde su llegada a Terezín, Ullmann se convirtió en uno de los músicos más activos de la *Freizeitgestaltung* (Organización del tiempo libre), departamento cultural de la administración judía del ghetto. Para ella, realizó funciones de intérprete, crítico musical y compositor. También dirigió el *Studio für neue Musik* (*Estudio para la nueva música*), insólita experiencia de fomento de la música contemporánea en un campo de concentración nazi.



En su faceta de compositor, la creatividad de Ullmann fue asombrosa. Durante sus dos difíciles años de reclusión en Theresienstadt –del 8 de septiembre de 1942 al 16 de octubre de 1944–, su catálogo se vio enriquecido con una quincena de obras de importancia: tres sonatas para piano, un cuarteto de cuerda, varios ciclos de Lieder, música incidental e, incluso, una ópera. La *Sonata para piano n.º 7* –fecha el 22 de agosto de 1944– es una buena muestra de la maestría formal y expresiva que el compositor había adquirido en sus últimos años. Su “Adagio, ma con moto”, fragmento central de una estructura simétrica en cinco partes, desarrolla una estructura ternaria que se inicia con una melodía oscuramente cromática, repetida luego en el bajo. La sección intermedia, de intenso trabajo motivico y contrapuntístico, se anima para desembocar en acordes poderosos. En el retorno al tema primero, las dos voces se comprimen en un diálogo trágico que queda abierto. El movimiento final de la obra arranca con la línea melódica tortuosa –angosta y recurrente– de una canción popular hebrea. La melodía será desarrollada en variaciones y fuga pero, como final del concierto de hoy, quedará suspendida en el silencio. Dos meses después de terminada la sonata, Ullmann abandonó Theresienstadt; un par de días más tarde, fue asesinado en las cámaras de gas de Auschwitz.

Sólo un quiebro final del destino hizo que Erwin Schulhoff (1896-1942) no terminase sus días en Theresienstadt. Como decidido militante comunista, el compositor había solicitado la ciudadanía soviética para alejarse del peligro que se cernía sobre Checoslovaquia. La concesión de la ciudadanía llegó demasiado tarde: cuando el ejército alemán ocupó Praga –ya con la nueva documentación en el bolsillo–, no había conseguido salir del país. Así, al ser detenido, fue conducido a un campo de prisioneros soviéticos en Wülzburg donde murió tras ocho meses de internamiento.

Pese a su último pasaporte, la biografía de Schulhoff era la de un distinguido judío checo de habla alemana: miembro de una familia de ilustres antecedentes musicales, niño prodigio alentado por Dvorák, formado en los grandes centros musi-

cales centroeuropeos (Praga, Viena, Leipzig, Colonia)... Los desastres de la guerra del 14 le convirtieron en socialista y en un rabioso vanguardista que se movía entre el Dadá berlinés –lleno de gestos insólitos y ecos de jazz– y el expresionismo del círculo de Dresde.

Un ejemplo de este último impulso se encuentra en las concentradas *11 Inventionen* (1921). En ellas, el gesto expresionista se resuelve en procedimientos atonales aprendidos de la Segunda Escuela de Viena o, más allá, destilados del estilo de Max Reger –su maestro en Leipzig–, Alexander Scriabin y Claude Debussy. La sucesión de piezas breves ofrece contrastes violentos: invenciones lentas en las que el ritmo métrico se diluye –como en la cantinela de la pieza “3. Lento” o en la hipnótica “10. Andantino”– y rápidas, de definición rítmica casi neobarroca, que prefiguran el constructivismo dodecafónico schonberguiano.

Gideon Klein (1919–1945) llegó a Terezín, a principios de diciembre de 1941, con veintidós años. A diferencia de los dos autores anteriores, Klein apenas había iniciado su carrera musical profesional. Procedente de Moravia, el joven realizaba sus estudios en Praga cuando, en 1940, fue expulsado del Conservatorio por su “origen racial”. Aunque había ganado una beca de estudios para la Royal Academy of Music londinense, le fue denegado el permiso de viaje.

El entusiasmo juvenil de Klein fue un dinamizador fundamental de la actividad compositiva en Theresienstadt. Sus compañeros de la sección musical de la Freizeitgestaltung –Pavel Haas, Hans Krása, Sigmundo Schul, Viktor Ullmann– encontraron en él un estímulo permanente para seguir creando. Aunque sus mayores esfuerzos estuvieron dedicados a cubrir necesidades concretas de la vida musical del campo –arreglar para coro canciones populares, dar clases a los niños, preparar los ensayos de las funciones de ópera...–, el joven Klein encontró tiempo y energías para componer obras de gran aliento. Entre ellas destaca su *Sonata para piano*, fechada en 1943.

Estructurada en tres tiempos, la obra sorprende por la madurez del pensamiento musical del joven compositor. El punto de partida es el neoclasicismo “a la alemana” –el que no ha olvidado los experimentos expresionistas–, en la estela de Paul Hindemith. El “Allegro con fuoco” inicial –el movimiento más extenso– desarrolla el principio de la forma sonata en un discurso en el que aparece, recurrentemente, una tortuosa llamada arpegiada. Frente a la textura contrapuntística que predomina en el primer tiempo, la melodía acompañada con que arranca el breve “Adagio” es una sorpresa. Luego el discurso se complica y adquiere el aspecto de una improvisación que termina abruptamente. El “Allegro vivace” final, también muy breve, tiene el espíritu del rondó aunque su estructura está poco desarrollada. El compositor muestra en esta página un humor oscuro –con eco de marchas y danzas– que juega con los timbres simultáneos de los registros extremos del teclado.

26

Con sus compañeros de la sección musical de la Freizeitgestaltung, Gideon Klein fue trasladado a Auschwitz el 16 de octubre 1944, formando parte del que se conoce como Künstlertransport (transporte de artistas). A diferencia de Ullmann, Haas y Krása, no fue directamente enviado a las cámaras de gas; dada su juventud, fue desviado para trabajar en una mina de carbón donde se cree que fue asesinado a finales de enero de 1945.

Un destino más afortunado le cupo a Günter Raphael (1903-1960). Continuator de una notable estirpe de músicos de iglesia berlineses, fue definido por las leyes raciales de Núremberg como “medio judío”. En consecuencia, su música –por entonces, conservadora y brahmsiana– dejó de ser interpretada; él, apartado de su puesto docente en el Kirchenmusikalisches Institut (Instituto de Música de Iglesia) de Leipzig. Vivió los años de la guerra tratando de pasar desapercibido en sanatorios de ciudades alemanas menores. En aquellas difíciles circunstancias, su música evolucionó hacia lenguajes más avanzados que querían conjugar nuevos procedimientos con

ecos de pasados musicales remotos. Así, el segundo movimiento –“Sehr getragen”– de su *Sonata Op. 38 n.º 2* (1939) es una meditación moderna sobre tópicos melódicos bachianos en la que líneas “barrocas” recurrentes se deslizan hacia territorios de ritmos obstinados, amplias texturas y recursos melódico-armónicos modernistas.

“El 27 y el 28 de abril de 1945, un torrente humano de ‘detenidos preventivos’ de Dachau pasó arrastrándose por delante nuestro; era un torrente interminable, interminable su miseria e interminable su sufrimiento”. Con esta cita, Karl Amadeus Hartmann (1905-1963; véase un resumen biográfico en las notas al concierto tercero) encabezó la partitura de su *Sonata para piano “27. April 1945”*. Símbolo de la represión nazi, Dachau fue el primer campo de concentración creado por el régimen. Al final de la guerra, alcanzó una población de 65.000 prisioneros, en su mayoría presos políticos. Un día antes de la liberación americana, las SS obligaron a 7.000 reclusos de Dachau a emprender una marcha hacia la muerte, para alejarlos de sus salvadores. El compositor, constante opositor al nazismo, fue testigo de ese último acto de crueldad y quiso dejar testimonio con su arte.

Se conservan dos versiones manuscritas de la sonata. En la primera versión (1945), la obra se estructura en cuatro movimientos (“Bewegt”, “Presto assai. Scherzo”, “Adagio marziale” y “Allegro furioso”); en la segunda (1947), desaparece el “Scherzo”, el tiempo lento retocado pasa a denominarse “Marcia funebre. Lento” y el final –ahora titulado “Allegro risoluto”– sufre una profunda transformación. La edición impresa de 1983 optó por la estructura en cuatro movimientos pero utilizando la segunda versión de los dos últimos.

La obra ejemplifica el tipo de oposición estética que Hartmann desarrolló durante el nazismo: de un lado, la radicalidad del lenguaje expresionista (uso libre de la disonancia, súbitos cambios dinámicos, intensidad expresiva...), particularmente en los movimientos pares; de otro, las citas de músicas

perseguidas por el régimen nazi. Así, la pesante y sombría "Marcia funebre" se construye sobre el himno obrero *Brüder zur Sonne, zur Freiheit* (Hermanos, hacia el sol, hacia la libertad). Motivos extraídos de la canción revolucionaria rusa *Partisanen vom Amur* (Partisanos del Amur) resuenan en la primera versión de la caótica *tocatta* final. En la revisión de 1947, esta última cita queda diluida: ¿decepción con el régimen soviético o compromisos de la Guerra Fría?

Tägliche Groß-Zeitung Sonderdruck 20 Blätter

# Deutsche Allgemeine Zeitung

Berlin, 25. November 1934 (Königliche Hauptstadt) • 73. Jahrgang • Nr. 551



### Die Sonntagsnummer der „DAZ“

Die Zeit der Sonntagsnummer G. H. Wetzlar.  
 Die Zeit der Sonntagsnummer G. H. Wetzlar.  
 Die Zeit der Sonntagsnummer G. H. Wetzlar.

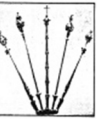
Die Zeit der Sonntagsnummer G. H. Wetzlar.  
 Die Zeit der Sonntagsnummer G. H. Wetzlar.  
 Die Zeit der Sonntagsnummer G. H. Wetzlar.

### Das Rätsel des Todes

Das Rätsel des Todes  
 Das Rätsel des Todes  
 Das Rätsel des Todes

### Die Prager Unterfertigungsinsignien müssen ausgeliefert werden

Die Prager Unterfertigungsinsignien müssen ausgeliefert werden  
 Die Prager Unterfertigungsinsignien müssen ausgeliefert werden



Die Prager Unterfertigungsinsignien müssen ausgeliefert werden  
 Die Prager Unterfertigungsinsignien müssen ausgeliefert werden

### Der Fall Hindemith

Der Fall Hindemith  
 Der Fall Hindemith



Der Fall Hindemith  
 Der Fall Hindemith

Der Fall Hindemith  
 Der Fall Hindemith  
 Der Fall Hindemith

28

ILUSTRACIÓN 4. Portada del *Deutsche Allgemeine Zeitung*, del 25 de noviembre de 1934, en la que aparece el artículo "Der Fall Hindemith" de Wilhelm Fürtwangler.

**SOPHIA HASE**, nace en Stuttgart en 1965 e inicia una temprana e intensa actividad artística en el seno de una familia de músicos. Realiza sus estudios en la Musikhochschule Freiburg y posteriormente en Karlsruhe, donde se consagra plenamente a una importante labor camerística desarrollando una conciencia musical propia de la que nace un estilo muy personal. Su alto nivel artístico ha sido internacionalmente reconocido y premiado en numerosos certámenes.

Ha actuado en los Festivales Primavera de Praga, Osterfestspiele Salzburg (presentada por Herbert von Karajan), Schlosskonzerte Ludwigsburg, Castillo de Peralada, Festival de Cascavel (Brasil), Teatro

Nacional de Brasilia, Auditorio de Galicia, Opera de Essen, Liederhalle Stuttgart, entre otros con artistas o ensambles de la talla de Ara Malikian, Eduardo Ponce, Gérard Caussé, Cuarteto Man-delring, Tritonus Wimares o NEXEduet.

Desde 1998 desarrolla su labor pedagógica desempeñando una cátedra de piano del Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

# SEGUNDO CONCIERTO

---

Miércoles, 14 de abril de 2010. 19,30 horas

---

## I

**Francis Poulenc** (1899-1963))

Sonata para violín y piano

*Allegro con fuoco*

*Intermezzo*

*Presto tragico*

**Arthur Honegger** (1892-1955)

Sonata para violín solo H. 143

*Allegro*

*Largo*

*Allegretto grazioso*

*Presto*

---

## II

**Paul Hindemith** (1895-1963)

Sonata para violín y piano en Mi

*Ruhig bewegt*

*Langsam. Sehr lebhaft*

**Olivier Messiaen** (1908-1992)

Louange à l'immortalité de Jésus, del *Cuarteto para*

*el fin de los tiempos*

**Erwin Schulhoff** (1894-1942)

Sonata para violín y piano nº 1 Op. 7

*Allegro impetuoso*

*Andante*

*Burlesca*

*Allegro risoluto*



## DENTRO Y FUERA

A partir de 1939, los triunfos militares germanos ampliaron las fronteras del Reich y, en consecuencia, su área de influencia cultural. Cuando el 14 de junio de 1940 las tropas de Adolf Hitler entraron en París, la brillante vida musical de la ciudad inició un periodo oscuro de su historia en el que habría de negociar su convivencia con el importado proyecto nacional-socialista. Poco después de la firma del armisticio, se reanudó la actividad musical parisina en el marco de una estructura organizativa renovada. Junto a las instituciones tradicionales galas –gestionadas ahora desde el gobierno colaboracionista de Vichy–, el invasor iba a contar con una nueva burocracia cultural con la que tratar de imponer su dominio social.

El *Deutsche Wissenschaftliches Institute* (DWI, Instituto Científico Alemán) de París se inauguró en septiembre de 1940. Dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, formaba parte de una red de institutos culturales en los países “autónomos” de la nueva Europa nazi. El objetivo de la institución era propiciar el intercambio franco-alemán y buscar, a través de la cultura, la complicidad de las elites francesas. No es casual que la mayor parte de los actos organizados por el DWI fuesen musicales: la música alemana impregnaba la vida cultural francesa desde el XIX; el culto a los “grandes maestros germanos” no despertaba recelos en el público y, por su apariencia apolítica, era útil para sutiles ejercicios propagandísticos. Junto a la acción “constructiva” del DWI, el Propagandastaffel (Escuadrón de Propaganda) –dependiente del Ministerio de Goebbels– tenía la misión de controlar, censurar y vigilar la producción cultural en la Francia ocupada.

Mientras que la ascensión del nazismo trajo transformaciones dramáticas en la vida musical alemana –con el exilio de parte significativa de su aristocracia artística–, la Ocupación no afectó de igual modo a la primera fila de la vida musical francesa. Exceptuando contados casos de exilio –Darius Milhaud–, no hubo grandes cambios ni en el personal ni en la

orientación de los repertorios programados. La relativa discreción de la administración musical alemana no respondía a ninguna estrategia liberal: en realidad, la música francesa venía mostrando, desde la década anterior, unas tendencias clasicistas, místicas e irracionales que no podían inquietar a las autoridades de ocupación. En cualquier caso, no todos los músicos franceses cooperaron con los nuevos poderes en igual grado. Junto a abiertos colaboracionistas –caso del pianista Alfred Cortot y del compositor Florent Schmitt–, otros protagonistas de la vida musical tuvieron posiciones de prudente discrepancia.

Francis Poulenc (1899–1963) pasó la mayor parte de la Segunda Guerra Mundial en su casa de Noizay, dentro de la zona controlada directamente por el invasor. Allí compuso el ballet *Les animaux modèles*, estrenado en la Ópera del París ocupado en 1942. Como discreto acto de protesta, el compositor incluyó entre sus temas principales una variación sobre la canción patriótica –y antigermana– *Vous n’aurez pas l’Alsace et la Lorraine*. Sin embargo, el autor no compuso su primera obra directamente inspirada por la Resistencia hasta el verano de 1943: se trata de *Figure humaine*, cantata para doble coro a capella sobre textos publicados clandestinamente por Paul Éluard. La obra fue dada a conocer tras la Liberación.

Contemporánea de las obras anteriores –y perfecto ejemplo de los compromisos que adquiere la composición musical de Poulenc en estos años– es la única *Sonata para violín y piano* de su catálogo. El estreno de la primera versión de la obra tuvo lugar en París, en la exclusiva serie de *Concerts de La Pléiade*, el 21 de junio de 1943. En aquella velada, la parte del violín corrió a cargo de Ginette Neveu; al piano, el mismo compositor. La sonata estaba encabezada por una significativa dedicatoria “A la memoria de Federico García Lorca”.

Dedicar una obra a una víctima del fascismo en el París ocupado por los nazis, plantea al autor un sutil juego de referencias. Tras inquietas carreras de los instrumentos y diálogos

de un lirismo arrebatado, el primer movimiento se centra en una obsesiva fórmula repetida sobre la que una inocente marcha militar vuelve y vuelve –en espiral ascendente– hasta la angustia. En el segundo y tercer movimientos, Poulenc introduce episódicas referencias a la música española: el “Intermezzo” –bajo la cita “La guitarra hace llorar a los sueños” del *Poema del Cante Jondo* lorquiano– crea un collage de paisajes contrastados entre los que se cuele una habanera transfigurada; el “Presto tragico” final se construye con el dualismo del primer tiempo –angustia y canto–, por el que se filtran ecos de tonadilla. El último movimiento es lo suficientemente convencional para que el contraste con la coda sea brutal: tras un silencio y resonantes graves del piano, el violín entona un melisma trágico como preludeo de una melodía dulcemente triste, sobre acordes resignados. Un final abrupto, la muerte del poeta.

34

Pese a revisar el tercer movimiento de la sonata en 1949, Poulenc calificó la obra de parcialmente fallida. No es sólo que el estilo fresco del francés se compagine mal con la pesada tradición del género sino que, acuciado por el particular momento histórico, el autor aspira a utilizar la sonata como vehículo de significados extra-musicales directos, más allá de la ironía y la cita. Esta voluntad de expresión “romántica” hace de la sonata para violín y piano una obra única en el catálogo instrumental de Francis Poulenc –más dado a lo lírico que a lo épico–, una experiencia extraña en la conciencia del compositor.

Aunque el compositor francés vivo más interpretado durante la Ocupación fue Florent Schmitt, el más visible fue, sin duda, Arthur Honegger (1892-1955). Pese a disfrutar de la nacionalidad suiza, Honegger decidió continuar su actividad profesional en la Francia ocupada. Profesor en la École Normale de Musique y crítico de la revista colaboracionista *Comoedia*, fue el único autor contemporáneo al que se le dedicó una serie monográfica de conciertos en aquel negro panorama. Paradójicamente, parte de su producción estaba prohibida

en Alemania y fue miembro temprano del inoperante grupo de resistencia Front National de Musique (del que fue expulsado también tempranamente). Por su biografía y su estética compositiva, Arthur Honegger fue siempre visto como puente de unión entre las culturas musicales germana y francesa y, al mismo tiempo, mirado con sospecha desde ambas partes.

La *Sonata para violín solo H. 143* es de 1940, el año de la ocupación. Necesariamente, la referencia de la obra es Johann Sebastian Bach: cuatro movimientos en los que el homenaje al maestro de Leipzig convive con una modernidad –moderada y monumental– de gran claridad constructiva. Ambos elementos quedan perfectamente ilustrados en los movimientos extremos –“Allegro” y “Presto”– que alternan la brillante e incisiva escritura “moderna” con un lirismo antiguo. En el “Largo”, sólo unas pocas notas extrañas empañan un discurso de pura nostalgia bachiana. Como contraste, el locuaz “Allegretto gracioso” aporta poesías más ligeras. Novedad y tradición: una combinación exitosa a principios de los cuarenta.

Paul Hindemith (1895–1963) figura en la lista de músicos alemanes que abandonaron el país durante la dictadura nacionalsocialista. Pero a diferencia de los exilios tempranos de Hanns Eisler, Arnold Schoenberg o Kurt Weill, Hindemith tomó tardíamente la decisión de marcharse de Alemania. Desde 1933 hasta el verano de 1938, el compositor vive un lustro de complicada convivencia con el régimen en el que protagoniza una intensa controversia político-cultural.

Durante la República de Weimar, Hindemith fue el más reconocidamente iconoclasta de los compositores alemanes, un símbolo de la renovación musical tras la Primera Guerra Mundial. Por ello, no es extraño que, desde importantes sectores del nacionalsocialismo, fuese acusado de “bolchevismo cultural”. Sin embargo, el compositor no era enemigo “natural” del régimen –ni judío, ni izquierdista– y contaba con el apoyo de importantes figuras de la vida musical del

Reich. Su principal sostenedor fue el director de orquesta Wilhelm Furtwängler, por entonces vicepresidente de la Reichsmusikkammer y director predilecto del Führer. Con el estreno berlinés de la Sinfonía sobre *Mathis der Maler* (*Matías el pintor*) y la publicación del artículo *Der Fall Hindemith* (El caso Hindemith) –el 25 de noviembre de 1934–, el director pretendió mediar para el entendimiento entre el artista y los nuevos poderes (véase ilustración 4, p. 28). Sin embargo, pese a la buena disposición de un sector del régimen, la conciliación fue imposible: la polémica desatada en la prensa convirtió involuntariamente a Paul Hindemith en un antagonista. Furtwängler fue obligado a dimitir de sus cargos.

Aunque el compositor adoptó una presencia pública discreta –con frecuentes estancias en el extranjero–, el conflicto final estalló el 9 de octubre de 1936. El entusiasmo con el que fue recibida en Berlín la *Sonata para violín y piano en Mi* provocó que, dos días más tarde, el gobierno promulgase la prohibición completa de interpretar música de Paul Hindemith. Como confesó privadamente un jerarca nazi, los aplausos a sus obras se habían convertido en intolerables ocasiones de protesta para la oposición política.

Paradójicamente, la obra que provocó la prohibición es lo contrario de una provocación. Desde principios de los treinta, el compositor había dejado de lado las asperezas y experimentaciones de la década precedente y se hallaba embarcado en un “nuevo clasicismo” –ordenado y sereno–, gozoso reencuentro con una tonalidad ampliada. Los dos movimientos de la sonata son un perfecto ejemplo de su nuevo estilo: estructura formal ligera, texturas claras, huida del virtuosismo... En el primer tiempo “Ruhig bewegt” –forma sonata con reexposición inversa de los materiales–, el autor renuncia al contraste temático para conseguir un conjunto homogéneo, dulcemente danzante; por su parte, el “Langsam. Sehr lebhaft” alterna con nitidez pasajes de velocidades contrastadas, distintos caracteres en oposición no conflictiva.

Miembro de una generación artística posterior, la Ocupación fue un periodo crucial en el desarrollo de la carrera profesional del compositor francés Olivier Messiaen (1908-1992). Fue llamado a filas al estallar la contienda y, capturado por los alemanes en Verdun, sufrió diez meses de reclusión en el campo de prisioneros Stalag VIII-A. Recuperó su libertad en marzo de 1941 por intercesión personal de Fritz Piersig, director de la sección musical del Propagandastaffel en París. Dos meses más tarde, Messiaen fue nombrado profesor de armonía en el Conservatorio de París: la plaza vacaba por el cese de André Bloch, profesor de origen judío. Desde esta cátedra, el compositor sentó con rapidez las bases de su prestigio docente y desarrolló episodios fundamentales de una producción en que impulsos místicos de tradición católica justificaban su radical modernidad técnica.

Durante su cautiverio, Messiaen compuso el *Quatuor pour la fin du temps*, la obra camerística más importante de su catálogo. Su plantilla instrumental requiere violín, violonchelo, clarinete y piano para aprovechar la presencia entre sus compañeros de cautiverio de tres instrumentistas destacados: el violinista Jean le Boulaire, el clarinetista Henri Akoka y el violonchelista Étienne Pasquier quienes, junto con el autor, estrenaron la obra en el campo de prisioneros el 15 de enero de 1941 (véase ilustración 8, p. 76).

Bajo una cita del Apocalipsis de San Juan, la partitura se articula en ocho movimientos que ilustran el final del progreso temporal con la revelación completa del “misterio de Dios”. El tema no es sólo evocado por la música sino que se encuentra encarnado en los procedimientos compositivos: pedales rítmicos, interrupciones inesperadas, danzas de ritmos irregulares... En el último fragmento del conjunto –“Louange à l’immortalité de Jésus”–, la superación de la temporalidad se expresa en una larga, extática y dulcísima melodía del violín, sostenida por un ritmo de acordes repetido infinitamente en el piano. Según explicó el autor, esta música remite “al segundo aspecto de Jesús, a Jesús-hombre, al Verbo hecho carne,

resucitado inmortal para comunicarnos la vida”. En medio del sufrimiento de la guerra, Messiaen se atreve a entonar un conmovedor canto de confianza en la humanidad, justificada y trascendida por la generosa encarnación del Hijo de Dios.

La vida del compositor Erwin Schulhoff (1896-1942) fue un permanente cuestionamiento de su posición respecto a la cultura germana. Niño prodigio judío –checo, pero de lengua alemana–, su formación pasa por los grandes centros educativos de Praga, Viena, Leipzig y Colonia. Su *Sonata para violín y piano n.º 1 Op. 7* (1913) muestra el sorprendente dominio técnico alcanzado por el adolescente al finalizar sus estudios –magistral juego contrapuntístico, técnica de la variación, dominio de la forma a gran escala– y, al mismo tiempo, su voluntad de transgredir los límites del sistema aprendido –superación de la dialéctica tonal mayor/ menor por tendencia a la modalidad, gusto por el tritono, acordes de novena, armonías en cuartas... Pero la *Sonata Op. 7* no es sino el comienzo de un recorrido estético fascinante en el que el compositor afirmará –alternativamente– su inclusión/ exclusión de la tradición musical germana para acabar muriendo, con la nacionalidad soviética, en un campo de concentración nazi.

**ANE MATXAIN** nace en San Sebastián en 1979, donde comenzó sus estudios de violín. Continuó su formación en los Conservatorios de Bayona y Burdeos y en el Conservatorio Nacional Superior de París con Gérard Poulet. Ha participado en clases magistrales con I. Ozim, G. Kurtag, Y. Kless y J. J. Kantorow.

En el año 2000 obtiene el Diploma de Formación Superior de Música de Cámara con la más alta calificación y es becada por el Conservatorio para su residencia en la Cité des Arts de París, donde tiene la oportunidad de dar varios conciertos.

Continúa su formación con J. J. Kantorow en el Conservatorio de Rotterdam y su interés por la Música de Cámara le lleva a ser miembro fundador del Cuarteto Gaïa y miembro del trío Herma. Ha sido concertino de la Orchestre Sinfonique de l'Aube y es invitada regularmente en las Orquesta de Cadaqués y Orquestre Les Siècles, entre otras.

Actualmente, es concertino de la Orquesta Nacional de España.

**AMAIA ZIPITRIA**. Estudió piano clásico con los maestros Luis Fraca y Myriam Uranga en Andoain, España. De 1991 a 1995 estudia piano y música de cámara en el Conservatorio Superior de Música de San Sebastián con los maestros Gonzalo Trevijano y Christian Ifrim, obteniendo el título de profesora de piano con la calificación de sobresaliente y de Cámara con Premio de Honor Fin de Grado Superior. Estudia en la École Nationale de Bayonne, bajo la cátedra de Françoise Doué obteniendo la Medalla de Oro Superior durante el curso 1993-94. Continúa sus estudios superiores en el Conservatorio de Rotterdam. Obtiene el Título de UM (solista) en 1999. Recibe clases de improvisación y análisis con Emilio Molina.

Es pianista acompañante en la Escuela Musikene de San Sebastián y en la Escuela Superior Reina Sofía y profesora en la Escuela de Música Creativa de Madrid. Colabora con la Orquesta de Cadaqués.

Ha sido profesora de piano y conjunto coral en las escuelas de Música de la Sierra Norte de Madrid. Es profesora de piano en la Escuela Creativa de Madrid.



# TERCER CONCIERTO

---

Miércoles, 21 de abril de 2010. 19,30 horas

---

## I

**Anton von Webern** (1883-1945)

Langsamer Satz

**Gideon Klein** (1919-1945)

Fantasia y fuga para cuarteto de cuerda

**Viktor Ullmann** (1898-1944)

Cuarteto n° 3 Op. 46

*I. Allegro moderato*

*II. Presto*

*III. Largo*

*IV. Allegro vivace*

---

40

**Anton von Webern**

Cuarteto, Op. 28

*Massig*

*Gemachlich-Bewegt*

*Sehr Fliessend*

---

## II

**Karl Amadeus Hartmann** (1905-1963)

Cuarteto n<sup>o</sup> 1 “Carillon”

*Langsam, sehr lebhaft*

*Con sordino*

*Con tutta forza*

**Erwin Schulhoff** (1894-1942)

Cinco piezas para cuarteto de cuerda

*I. Alla Valse Viennese (allegro)*

*II. Alla Serenata (allegretto con moto)*

*III. Alla Czecca (molto allegro)*

*IV. Alla Tango milonga (andante)*

*V. Alla Tarantella (prestissimo con fuoco)*

---

### CUARTETO DEBUSSY

**Christophe Collette**, *violín*

**Dorian Lamotte**, *violín*

**Vicent Deprecq**, *viola*

**Alain Brunier**, *violonchelo*

## EXILIOS INTERIORES

La persecución nacionalsocialista provocó la obligada salida de Europa de una nutrida lista de compositores –judíos o izquierdistas– que habían tenido papeles protagónicos en la escena musical de Entreguerras. Otros, sin estar directamente amenazados por la dictadura hitleriana, emprendieron el camino del exilio como público acto de protesta –Béla Bartók– o en busca de mejores perspectivas profesionales –Igor Stravinsky y Paul Hindemith. Además hubo un grupo de creadores que, sin abandonar el Reich, vivieron el periodo nazi completamente apartados de la vida musical. Desde esa esquina silenciosa, surgió un abanico plural de músicas que en el concierto de hoy tendremos ocasión de explorar.

Los años que vivió el compositor austriaco Anton Webern (1883-1945) bajo el gobierno nacionalsocialista podrían ser el ejemplo perfecto de exilio interior. Sin abandonar su país, vivió totalmente al margen de la vida musical, subsistiendo con dificultad gracias a clases privadas. Sin embargo, el aislamiento artístico de Webern se había iniciado antes de que, en marzo de 1938, Austria pasase a ser una provincia del Reich. Desde mediados de la década de los treinta, su carrera como director de orquesta estaba en franca decadencia, su puesto de responsable de los grupos musicales del Partido Socialdemócrata Austriaco había desaparecido por la ilegalización de la organización obrera y sus apoyos más constantes –Emil Hertzka, Alban Berg, Arnold Schoenberg– habían fallecido o emigrado. Tras el Anschluss (Anexión), la situación empeoró por la prohibición de su música, representación “perfecta” –aunque no demasiado notoria– de la degeneración musical denunciada por el régimen. Sus obras sólo pudieron circular –y lo hicieron escasamente– en el extranjero. El aislamiento weberniano obedecía a cuestiones personales y estéticas: el compositor no era “enemigo natural” del nacionalsocialismo –ni por “raza”, ni por ideología– pero su obstinada fe en el sistema compositivo atonal–dodecafónico y la fidelidad artística que profesaba a su maestro Arnold Schoenberg le apartaron de la vida musical oficial. Su decisiva

relación con Schoenberg se había iniciado en el otoño de 1904, cuando el joven Webern era un estudiante de Musicología de la Universidad de Viena. El autor de los *Gurrelieder* se convirtió en su modelo de artista y le abrió un círculo de amistades –los discípulos y admiradores del maestro– en el que Webern iba a encontrar apoyo para desarrollar su peculiar carrera creativa. Al final de su primer curso de estudios con Schoenberg, compuso el *Langsamer Satz* (1905), movimiento para cuarteto de cuerdas que, aunque fuera del catálogo oficial del artista, muestra ya su dominio del oficio musical. La pieza de estructura ternaria es, necesariamente, un homenaje a los dos gigantes de la tradición germana inmediata: el trabajo motivico-contrapuntístico de Brahms se aúna con la agitación armónica wagneriana en la construcción de una obra arrebatadoramente lírica, digna heredera del decadentismo de Gustav Mahler. Olvidada entre los papeles juveniles del compositor, no fue estrenada hasta mayo de 1962.

En la segunda mitad de los treinta, la soledad artística de Anton Webern no pasaba desapercibida entre sus amistades. Para paliarla, el violinista exiliado Rudolf Kolisch –cuñado de Schoenberg– le consiguió de un mecenas norteamericano el encargo de una obra de cámara. Mientras Webern terminaba la partitura –que acabaría titulándose *Cuarteto de cuerdas Op. 28*–, las tropas alemanas entraron en Austria. Antes del estreno mundial –el 22 de septiembre de 1938, en Norteamérica– un plebiscito había sancionado la anexión y el país pasaba a ser la Ostmark (Marca del este) del Tercer Reich.

De un modo muy personal, el *Cuarteto de cuerdas Op. 28* es un tributo de Webern a las tendencias neoclásicas de Entreguerras. Se trata de la única partitura del autor bajo la denominación histórica de “cuarteto” y está distribuida en los tradicionales tres movimientos. No obstante, las auténticas raíces del neoclasicismo weberniano se encuentran en los dos rasgos esenciales de su lenguaje compositivo: el uso de la dodecafonía –entendida como la consecuencia lógica del desarrollo de la tradición musical alemana– y el rigor contrapuntístico de ascendencia bachiana. De hecho, el *Cuarteto* es

un constante homenaje a Johann Sebastian Bach tanto por el obsesivo recurso a la escritura canónica como por la explícita cita de su nombre. La serie dodecafónica de la obra –la secuencia de doce notas de la escala cromática sobre la que se desarrollan los aspectos horizontales y verticales de la composición– está construida sobre tres transposiciones del motivo de cuatro notas que, en la notación alemana, corresponde con el apellido de Bach (si bemol-la-do-si natural). Sin embargo, todas las referencias al pasado quedan trascendidas en un discurso extremadamente abstracto, propio de la última producción del compositor; un discurso nuevo que exige una nueva escucha y una nueva actitud hacia el hecho sonoro.

Tras la guerra, el aislamiento de Anton Webern se interpretó en clave ideológica, como un acto de disensión del totalitarismo nacionalsocialista. Su música –quizás la más enigmática de las que se habían compuesto en aquellos años– fue tomada como bandera por los jóvenes compositores que deseaban una renovación total del arte y de la sociedad. A partir de los setenta, salió a la luz el auténtico conflicto político-estético del autor. Desde un acendrado nacionalismo pangermanista, Webern creía en la necesidad histórica del Reich y del dodecafonismo como culminaciones –en el terreno político y musical, respectivamente– de la grandeza alemana. Manteniéndose fiel a su sistema compositivo, Webern deseaba insertarse en la vida musical del Reich y trató de convencer a las autoridades del paralelo entre la realidad imperial naciente y el nuevo procedimiento de composición. A diferencia de Winfried Zilling y Paul von Klenau, quienes defendieron con éxito el carácter “auténticamente germano” del sistema dodecafónico y estrenaron –con apoyo oficial– sus producciones, los afanes de Webern fueron infructuosos. Su notoria relación con Schoenberg –auténtica bestia negra para los críticos nacionalsocialistas– y la radicalidad de sus posturas estéticas impidieron su inserción en la vida musical de la nueva Alemania. Sus esfuerzos sólo se vieron recompensados con una pequeña ayuda económica del Künstlerdank, asociación caritativa para artistas necesitados promovida por Joseph Goebbels.

Los compositores encerrados en campos de concentración representaron un caso peculiar y trágico de exilio interior. Apartados de la vida musical externa por la violencia nazi, Gideon Klein (1919-1945) y Viktor Ullmann (1898-1944) escribieron en Theresienstadt los episodios finales de su catálogo compositivo (véase las notas al concierto primero). La *Fantasia y fuga para cuarteto* (1942-1943) de Klein se desenvuelve a partir de una segunda menor descendente, lamento anunciado en la sección inicial y que lanza el tema de la fuga. Frente a la “Fantasía” rica en episodios contrastantes, la estricta forma contrapuntística está bañada por una luz uniforme y torturada. Un final abierto –como reivindicación sonora de la vida/ música que ha de continuar– clausura la obra. Dada la coincidencia cronológica, no puede ser casual que el *Cuarteto Op. 46 n.º 3* (1943) de Ullmann comparta con la obra anterior el diseño melódico básico. Los cuatro movimientos de la pieza –concebidos como un único bloque– se desarrollan a partir de la melodía –de interválica similar al tema de la fuga de Klein– expuesta en sus primeros compases. Sin embargo, el autor la reviste de un ambiente nostálgicamente lírico que reaparece como hilo conductor de la estructura general. El contraste viene dado por pasajes de humor grotesco, casi macabro, –segunda y cuarta sección– y la tristeza sin esperanza del “Largo”, movimiento fugado de honda expresividad. En el fondo, los materiales nuevos no son sino derivaciones de los intervalos de base.

De todos los autores alemanes que compusieron bajo el nazismo, ninguno ejemplifica mejor que el bávaro Karl Amadeus Hartmann (1905–1963) el exilio interior como acto de oposición al régimen. Formado en el socialismo humanista, Hartmann fue siempre ajeno a la retórica del nacionalismo. Antes de 1933, había participado activamente en la vida musical muniquesa; tras la ascensión de Hitler, se retiró de la escena pública alemana y convirtió su obra en una protesta sonora –y necesariamente oculta– en contra del régimen. El compromiso ideológico de su música le hizo desarrollar estrategias compositivas críticas –especialmente, la inclusión

de citas de repertorios perseguidos por la dictadura– dentro de un discurso musical vanguardista que, por las exigencias de su contenido político, resultaba intensamente expresivo. Si en los primeros años del Reich se esforzó por difundir sus obras en el extranjero, durante la guerra sus trabajos compositivos nacieron conscientemente destinados a la más absoluta clandestinidad.

Perfecto ejemplo de esta etapa de la producción hartmanniana, el *Cuarteto n° 1 “Carillon”* fue escrito entre 1933 y 1935. Dentro del escaso catálogo camerístico del autor, la obra presenta una densa escritura que, tras una potente elocuencia romántica, transparente la influencia de la escritura cuartística de Béla Bartók. En la introducción lenta del primer tiempo, el violonchelo entona una melodía popular judía de cuyos intervalos surgirán los motivos principales de la obra. A partir de ahí, los tres movimientos forman un arco desde los potentes ritmos que dibujan la sección principal del tiempo inicial al furioso “Finale”. El tiempo lento “Con sordino” –como su homólogo en el cuarteto n° 4 de Bartók– despliega un lirismo fantasmagórico y exquisito que parece retratar la atmósfera opresiva implantada por el régimen. De espaldas al mundo musical alemán, el compositor presentó la obra a un concurso convocado por la Sociedad Musical “Carillon” de Ginebra, de la que deriva su sobrenombre. Tras ganar el primer premio, el cuarteto se estrenó en la ciudad suiza pero no fue publicado hasta 1953. El dedicatorio de la edición fue Hermann Scherchen, profesor y mentor de Hartmann desde 1931.

Debido a la admiración que Scherchen le infundió hacia Schoenberg y su círculo, Hartmann viajó en 1942 a Viena para recibir clases del único gran nombre vinculado al maestro que vivía en Europa, Anton Webern. Las lecciones duraron poco por la incomodidad del alumno ante las ideas políticas del discípulo de Schoenberg. Tras la Segunda Guerra Mundial, Hartmann jugó un papel crucial en la reorganización de la vida musical de Baviera. A la vez que recuperaba los repertorios perseguidos durante el nazismo, fue sacando a la luz su

propia producción, testimonio insustituible de una intachable actitud moral.

Otro compositor arrancado de la vida musical por la barbarie nazi fue el checo Erwin Schulhoff (1896-1942). Además, en su caso, las corrientes estéticas de la segunda posguerra mundial dificultaron también su recuperación póstuma, sólo lograda en fechas recientes. Paradójicamente, su popularidad en los círculos musicales vanguardistas de Entreguerras fue más que notable. Como asiduo de los foros internacionales de nueva música, estrenó en el Segundo Festival de la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea –celebrado en agosto de 1924, en Salzburgo– sus *Cinco piezas para cuarteto de cuerdas*. Tras un periodo en el que el compositor se había movido entre el expresionismo y el Dadá, las *Cinco piezas* desarrollan un nuevo estilo más comunicativo, síntesis exitosa de vanguardia y tradición. Con su nueva manera, Schulhoff se acercaba a las modas compositivas triunfantes en los años veinte: la obra es una suite modernizada de danzas que integra elementos neoclásicos con el vocabulario modernista. Dedicadas significativamente a Darius Milhaud, las piezas están aderezadas con desenfado por ritmos bailables de procedencia diversa. Siguiendo la tendencia general de la música europea, el tono de la música de Schulhoff se tornará más serio en la década siguiente para, desde sus convicciones revolucionarias, abrazar la doctrina del Realismo socialista.



El **CUARTETO DEBUSSY** ha conseguido una sólida reputación internacional gracias a sus múltiples grabaciones e interpretaciones en vivo. Desde su creación, han animado el mundo de la música de cámara con sus interpretaciones novedosas y estimulantes. Formado en 1990 en Francia, con sede en Lyon, y laureados con el primer premio de la Evian International String Quartet Competition, el cuarteto interpreta casi ochenta conciertos al año en Europa, Asia y Norteamérica. A partir de sus interpretaciones particularmente aclamadas de los cuartetos de Debussy y Ravel, han presentado al público otras obras de autores franceses como Lalo, Lekeu y el compositor tardorromántico Joseph-Ermend Bonnal.

El cuarteto ha desarrollado una intensa labor discográfica con el lanzamiento de veinte CDs en sus veinte años de existencia, registrando desde música francesa (Ravel, Fauré, Bonnal, Witkowski) hasta Webern y Shostakovich, todos producidos por el sello Arion. La grabación del arreglo del *Requiem* de Mozart que en 1802 realizara Peter Lichtenthal ha sido su primera colaboración con Universal Music.

Para más información sobre el Cuarteto Debussy puede visitarse su página web: [www.quartourdebussy.com](http://www.quartourdebussy.com)

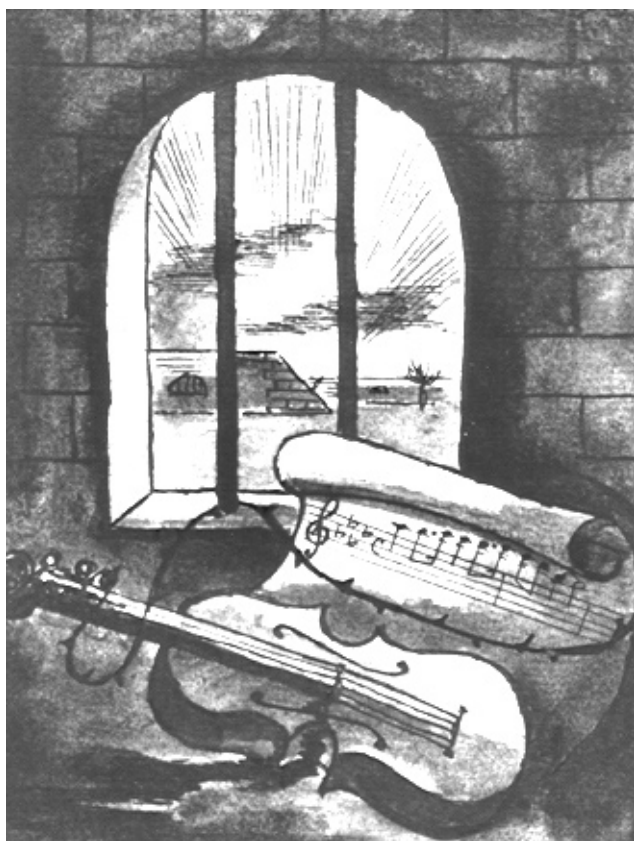


ILUSTRACIÓN 5. *Naturaleza muerta*, de Bedrich Fritta, pintor asesinado en Theresienstadt.

# CUARTO CONCIERTO

---

Miércoles, 28 de abril de 2010. 19,30 horas

---

## I

**Carl Orff** (1895-1982)

Blond ist mein haar

Immer leiser wird mein schulummer Op. 8 n° 2

Der gute mensch

**Hans Pfitzner** (1869-1949)

Verrat n° 7, de *Sieben Lieder Op. 2*

Herbsgefühl n° 4, de *Sechs Lieder Op. 40*

Wanderers Nachtlid II n° 5, de *Sechs Lieder Op. 40*

Gretel n° 5, de *Fünf Lieder Op. 11*

**Viktor Ullmann** (1898-1944)

Fünf Liebeslieder Op. 26a

1. *Wo hast du all die schönheit hergenommen*

2. *Am klavier*

3. *Sturmlid*

4. *Wenn he ein Schönes mir zu bilden glückte*

5. *O schöne Hand, Kelch, dessen Duft Musik*

---

## II

**Richard Strauss** (1864-1949)

Vier Letzte Lieder, Op. 150

4. *Im Abendrot*

1. *Frühling*

3. *Beim Schlafengehen*

2. *September*

Schlechtes Wetter n° 5, de *Fünf Kleine Lieder*  
*nach Gedichten* Op. 69

Cäcilie n° 2, de *Vier Lieder* Op. 27

---

**ANA HÄSLER**, *soprano*

**ENRIQUE BERNALDO DE QUIRÓS**, *piano*

## PRESENTIMIENTOS Y ECOS

El aparato propagandístico hitleriano se complacía en destacar las transformaciones revolucionarias –en lo político, en lo social, en lo cultural– que el régimen llevaba a cabo. En lógica consecuencia, sectores influyentes de la dictadura esperaban que la creación artística también se transformase. Sin embargo, las orientaciones del cambio artístico –y la relación del nuevo arte con la tradición– no fueron definidas por el nacionalsocialismo, perdido en el debate cultural de sus líderes. Esta incertidumbre dejó abierta la posibilidad de una generación de compositores “modernistas” en el panorama musical de la Alemania nazi. De aquella promoción, sólo Carl Orff (1895-1982) consiguió revalidar sus éxitos tras el derrumbe del régimen. Los *Carmina Burana* (1937), una de las obras más populares del siglo xx, permanecen en el repertorio para ilustrar sobre la posibilidad de renovación del lenguaje musical bajo el Tercer Reich y, al mismo tiempo, para marcar sus límites.

52

Nacido en una familia de militares bávaros con elevadas ambiciones intelectuales, Carl Orff comenzó muy joven sus estudios de música. Con sólo dieciséis años, escribió la canción *Immer leiser wird mein Schlummer* (1911) en la que muestra su manejo eficaz del repertorio armónico-melódico tradicional. Entre 1912 y 1914, se formó en la Akademie der Tonkunst de Múnich. Pronto se sintió insatisfecho por la orientación conservadora de la institución y se orientó hacia los nuevos sonidos de Debussy y Schoenberg. Tras la Primera Guerra Mundial, su nombre figuraba en los círculos modernistas bávaros de los que recibió las dos influencias que iban a definir su estilo maduro: la energía rítmica del primer Stravinsky y las sonoridades redescubiertas de la música antigua. Tanto por el lenguaje musical utilizado –modalidad, simplicidad *fauve* de las armonías, rotundidad rítmica, uso percutido del piano– como por los textos escogidos, las canciones *Blond ist mein Haar* (1919) y *Der gute Mensch* (1920) muestran las nuevas perspectivas con las que el compositor afrontó el periodo de Entreguerras.

A partir de 1933, su posición en el mundo musical tuvo necesariamente que replantearse. El compositor había colaborado con judíos e izquierdistas por lo que era mirado con reticencias por sectores influyentes del nuevo régimen. Aunque no comulgaba con la ideología del nacionalsocialismo –nunca fue miembro del NSDAP–, Orff desechó la posibilidad del exilio y decidió buscar acomodo en el Reich. Se esforzó por promocionar su obra bajo la dictadura y recibió en recompensa premios, ayudas y encargos oficiales. Como muchos otros músicos alemanes, ocultó tras la guerra su actitud oportunista.

En 1920, el compositor Hans Pfitzner (1869-1949) publicó en Múnich el ensayo *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom? (La nueva estética de la impotencia musical. ¿Un síntoma de descomposición?)*. En sus páginas explicaba cómo las nuevas tendencias musicales eran “enemigas de la tradición alemana” e invitaba a reafirmar los valores artísticos románticos, puramente germanos. Las reflexiones de Pfitzner transitaban con libertad de la estética musical a la política: las corrientes musicales renovadoras eran signo de internacionalismo y judaísmo, los dos grandes enemigos para el pensamiento nacionalista –antidemocrático y antisemita– del autor. Con este ensayo y el estreno de su “cantata romántica” *Von deutscher Seele* (1921, *Del alma alemana*), el compositor se convirtió en líder de la oposición musical a la democracia de Weimar, en auténtico portaestandarte de la reacción estética más conservadora. En febrero de 1923, Adolf Hitler fue a conocerle. Durante el encuentro intercambiaron ideas sobre política y arte.

De 1886 a 1890, Hans Pfitzner se formó en el Conservatorio Hoch de Frankfurt. En aquellos años, la institución contaba en su claustro con la misma Clara Schumann y era el bastión del formalismo musical más estricto. De su último periodo de estudio data *Verrat* –perteneciente a los *Sieben Lieder Op. 2* (1888-1889)–, musicalización de un poema de Alexander Kaufmann con fresco lenguaje romántico. En su etapa como profesor en el Conservatorio Stern de Berlín –entre 1897 y

1907– compuso *Gretel* –de los *Fünf Lieder Op. 11* (1901)–, canción en la que aúna el tono *völkisch* (popular) con la matizada expresión armónico-melódica de las evoluciones del texto.

La derrota alemana en la Primera Guerra Mundial le sumió en una grave crisis profesional al obligarle a abandonar su actividad en Estrasburgo, ciudad a la que se había trasladado tras la etapa berlinesa. Refugiado en Múnich, estrenó su obra más reconocida –la ópera *Palestrina* (1917)– y se entregó a furiosas campañas de reivindicación nacionalista de la música alemana. Entre sus últimos cuadernos de canciones se encuentran los *6 Lieder Op. 40* (1931), colección a la que pertenecen *Herbsgefühl* y *Wanderers Nachtlied*. Con el paso de los años, el compositor había adoptado un tono más austero e irónico. Así, el *Wanderers Nachtlied* –una de la pocas canciones de Pfitzner sobre texto de Goethe– es un perfecto ejemplo de su estilo liederístico maduro: sobre un discreto acompañamiento de piano, el canto se desgrana en una línea vocal extremadamente parca, como una dulce plegaria de pausada notación.

Por su trayectoria intelectual y política, Pfitzner parecía estar destinado a liderar el mundo musical de la Alemania nazi. Sin embargo, nunca alcanzó una posición oficial en el régimen. Su personalidad torturada y su espíritu orgullosamente independiente no hicieron fácil su convivencia con la nueva situación. Pese a algunos reconocimientos oficiales que premiaron su labor precursora –buena parte de la terminología fisiológica/biológica del vocabulario cultural nazi provenía de sus trabajos teóricos–, se sintió ingratamente tratado por las autoridades. Dado el antisemitismo del compositor, la causa última de esta postergación resulta irónica: de su encuentro en 1923, Hitler salió comentando que tenía el aspecto de “un viejo rabino”. Pese a todas las evidencias documentales de pesquisas posteriores, el Führer siempre desconfió de su pureza racial y discretamente le mantuvo apartado de puestos públicos de relevancia.

La década de los treinta llevó a la música una moderación general de las propuestas estéticas. Esta nueva contención se

percibe en la producción de Viktor Ullmann (1898-1944; véase un resumen biográfico en las notas al concierto primero). Sus *Fünf Liebeslieder* (1940) testimonian la nostalgia del lirismo finisecular de un autor que, en la década anterior, se contaba entre los seguidores de Schoenberg y Berg. Sobre textos de Ricarda Huch, la colección de canciones supone un conmovedor homenaje al romanticismo musical centroeuropeo y muestra la fidelidad a la cultura alemana de un judío checo que, sufriendo ya el ostracismo impuesto por los ocupantes nazis, iba a emprender pronto el camino de los campos de concentración.

La relación de Richard Strauss (1864-1949) con el régimen nacionalsocialista ha dado lugar a todo tipo de interpretaciones. Aunque el compositor nunca fue miembro del partido –y expresaba en privado opiniones negativas hacia su ideología–, se prestó a participar en la organización musical del régimen y permitió que su prestigio artístico fuese utilizado como arma propagandística. No obstante, tras el caso Strauss se escondía un secreto trágico; mientras que, a la vista del público, el autor de *Also sprach Zarathustra* (*Así habló Zarathustra*) se contaba entre los apoyos de la dictadura hitleriana, su relación con las autoridades acabó en un juego macabro de amenazas.

Cuando Hitler accedió al poder, Richard Strauss era la figura más venerada del mundo musical alemán. Desde finales del XIX, Strauss había ocupado el primer puesto entre los compositores germanos gracias al éxito fulgurante de poemas sinfónicos como *Don Juan* (1887-1889) y *Tod und Verklärung* (1888-1889, *Muerte y transfiguración*). En la ola creativa de su pujante juventud, nacieron los *Vier Lieder Op. 27* (1894), de los que forma parte *Cäcilie*. La canción, compuesta en la noche previa a su boda, muestra a la clara la influencia musical predominante en el joven creador: la armonía agitada, apasionadamente carnal, el ardiente estilo declamado de la voz y la recurrencia motívica del acompañamiento no son sino un eco radiante –sin sombras– del *Tristan und Isolde* de Richard Wagner.



La pasión wagneriana le condujo irresistiblemente a la escena. Con sus tres primeras óperas maduras –*Salomé* (1905), *Electra* (1909) y *Der Rosenkavalier* (1911, *El caballero de la rosa*)–, Richard Strauss aseguró su papel de compositor referencial de la Alemania Guillermina. Sin embargo, ese mundo cultural iba a terminar abruptamente con la guerra de 1914. En el año final de la contienda compuso los *Fünf kleine Lieder Op. 69* (1918) que se cierran con *Schlechtes Wetter*, una de las canciones más célebres del autor. Sobre un texto de Heine, el compositor desplaza el breve discurso musical desde el descriptivismo inicial –recreando desde el teclado las inclemencias del tiempo– hasta la refinada alegría que clausura el *lied*, música animada por el ritmo ternario del vals.

Las novedades musicales del periodo de Entreguerras fueron ajenas a la creación straussiana, libre desarrollo de sus propios postulados artísticos. El estilo del compositor-símbolo de la tradición musical alemana convivía ahora con los nuevos sonidos de Arnold Schoenberg, Paul Hindemith, Kurt Weill o Ernst Krenek. Pero más allá de desencuentros estilísticos con las corrientes renovadoras de Weimar, Strauss se desilusionó progresivamente de la política cultural de la República. Al frente de varias agrupaciones de compositores, promovió sin éxito la ampliación de los derechos de autor y otras mejoras profesionales. Joseph Goebbels le ofreció en el otoño de 1933 la oportunidad de llevar a cabo sus iniciativas desde la presidencia de la Reichsmusikkammer. Con gran ingenuidad, Richard Strauss aceptó el cargo pensando que podía utilizar el nuevo régimen para sus propósitos y, al mismo tiempo, conservar su independencia (véase ilustración 6, p. 59).

La ilusión quedó desvanecida en el verano de 1935. El compositor trabajaba para su nueva ópera –*Die schweigsame Frau* (La mujer silenciosa)– con el escritor austriaco Stefan Zweig. Dados los orígenes judíos del libretista, la colaboración se mantenía en secreto. Sin embargo, una carta entre ambos –en la que el músico criticaba abiertamente el nazismo– fue interceptada por la GESTAPO. Inmediatamente, fue obligado a renunciar a todos sus puestos oficiales “por cuestiones

de edad”. En adelante, Richard Strauss se iba a esforzar por reconstruir una buena relación con el régimen. Para ello, fomentó sus contactos con autoridades afines y colaboró en los actos oficiales en los que era requerido. Tras aquella cooperación se ocultaba el intento por salvaguardar la vida de los suyos: su nuera –de origen judío– y sus nietos sufrían episodios recurrentes de acoso y amenazas. El prestigio de Strauss consiguió proteger a su familia directa pero no pudo evitar que veintiséis parientes de su hija política fuesen asesinados en los campos de concentración.

Tras la guerra, el antiguo presidente de la Reichsmusikkammer –anciano, enfermo y sin ingresos– se refugió cerca de Zürich, sostenido por admiradores suizos. Entre finales de 1946 y abril de 1948, puso en música *Im Abendrot* del poeta decimonónico Joseph von Eichendorff. Tras una gran frase lírica introductoria –radiante y serena *cantabilità* de ritmos punteados–, la musicalización de las cuatro estrofas del poema son perfecto ejemplo del genio melódico, la imaginación armónica y la riqueza moduladora straussiana. El clima sonoro romántico acompaña el final de la vida de una pareja que, tras atravesar alegrías y penas, cansados de vagar, esperan el descanso definitivo. Un lento postludio instrumental cierra el *lied* con ecos del juvenil poema sinfónico *Tod und Verklärung*.

Algún tiempo después, el compositor recibió de su hijo un volumen poético de Hermann Hesse. Decidido a poner música a cuatro de aquellas poesías, dedicó el verano de 1948 a la tarea que iba a quedar inconclusa. *Frühling*, compuesto el mes de julio, es un canto a la juventud y al renacimiento primaveral. La melodía declamatoria se mueve libremente sobre un cambiante pasaje armónico en el que se dibujan árboles, cielos y pájaros. Dos compases de enlace en el acompañamiento conducen al éxtasis final, a la plenitud feliz del milagro del renacer con que se cierra la tercera estrofa de la canción.

Por su parte, las tres estrofas de *Beim Schlafengehen* fueron puestas en música en el mes de agosto. Sobre una célula melódico-rítmica que da unidad a la obra, el autor dispone el texto

en dos partes, separadas por un interludio que representa la llegada del ansiado descanso. En el mundo del sueño, el alma –la voz– puede planear en largos melismas mágicos sobre el agudo. Para *September* –compuesto en septiembre de 1948–, Strauss utiliza también un motivo recurrente que estructura la musicalización del texto. El poema canta la despedida del verano y termina siendo la despedida de todo un universo sonoro: con sus pentagramas finales, siglo y medio de Lied –fusión trascendente de poesía y música, expansión del alma en íntima fusión con la naturaleza– “cierra lentamente sus ojos fatigados”.

La edición póstuma de las cuatro canciones fue realizada en 1950. Aunque no existía constancia de que Strauss las concibiese como un ciclo unificado, se optó publicarlas juntas con el nombre común de *Vier letzte Lieder* (Cuatro últimas canciones). En la edición no se respetó el orden de composición y se las dispuso en progresión dramática, desde la vital *Frühling* a la despedida crepuscular de *Im Abendrot*. El estreno de la versión orquestal de la obra se produjo el 22 de mayo de 1950 en el *Royal Albert Hall* de Londres. Los responsables de la presentación –la soprano noruega Kirsten Flagstad y el director alemán Wilhelm Furtwängler– aún sufrían las consecuencias de las polémicas públicas en torno a su actitud bajo el gobierno nacionalsocialista. Pronto el mundo musical iba a pasar página y la Alemania nazi se convertiría en un episodio olvidado –voluntariamente olvidado– de la historia musical germana.



ILUSTRACIÓN 6. Richard Strauss saluda a Joseph Goebbels delante de Heinz Drewes, jefe del departamento de música del Ministerio de Propaganda.

# TEXTOS DE LAS OBRAS

---

CARL ORFF

---

## **Blond is mein Haar**

(Jucundus Fröhlich Klabund, pseudónimo de Alfred Henschke)

Blond ist mein Haar, / Blau ist mein Blick,  
Rot meines Herzens / flügelnder Gang.

Mein Blick liebt die Bläue / des Himmels, des Meeres,  
Der Beere, des Veilchens, / Des Schattens am Turm.

Mein Herz liebt die Röte / Der sinkenden Sonne,  
Des brennenden Waldes, / Des wandernden Weins.

Mein Haupt steht in Blondheit / Der Sonne, der Seele,  
Der Ähren im Sommer, / Der Frauen im Mai.

Ich liebe die Bläue, / Das Feuer,  
Die Blondheit, / Ich liebe der Gottheit  
Entgöttertes Bild.

## **Immer leiser wird mein Schlummer** (Hermann Lingg)

Immer leiser wird mein Schlummer,  
Nur wie Schleier liegt mein Kummer  
Zitternd über mir.

Oft im Traume hör' ich dich  
Rufen draus vor meiner Tür,  
Niemand wacht und öffnet dir,  
Ich erwach' und weine bitterlich.

Ja, ich werde sterben müssen,  
Eine andre wirst du küssen,  
Wenn ich bleich und kalt.  
Eh' die Maienlüfte wehen,  
Eh' die Drossel singt im Wald;  
Willst du mich noch einmal sehen,  
Komm, o komme bald!

## **Rubio es mi cabello**

*Rubio es mi cabello, / azul es mi mirada,  
rojo el curso alado / de mi corazón.*

*Mis ojos aman los azules / del cielo, del mar,  
de las bayas, de la violeta, / de la sombra junto a la torre.*

*Mi corazón ama los rojos / del arrebol del sol,  
del ardiente bosque, / del vino errante.*

*Mi cabeza reposa en el rubio / del sol, del alma,  
de las espigas en verano, / de las mujeres en mayo.*

*Amo los azules, / el fuego,  
el rubio, / amo la imagen desdiosada  
de la divinidad.*

## **Mi sueño es cada vez más apacible**

*Mi sueño es cada vez más apacible,  
sólo mi dolor, como un velo, pende  
temblando sobre mí.*

*A menudo te oigo en mis sueños  
llamando fuera de mi puerta,  
nadie vela y te deja entrar,  
me despierto y lloro amargamente.*

*Sí, habré de morir,  
besarás a otra  
cuando yo esté pálida y fría.  
Antes de que soplen las brisas de mayo,  
antes de que el tordo cante en el bosque:  
ojalá vinieras a verme otra vez.  
¡Ven, ven pronto!*

**Der gute Mensch** (Franz Werfel)

Sein ist die Kraft, das Regiment der Sterne,  
Er hält die Welt wie eine Nuß in Fäusten,  
Unsterblich schlingt sich Lachen um sein Antlitz,  
Krieg ist sein Wesen und Triumph sein Schritt.

Und wo er steht und seine Hände breitet,  
Und wo sein Ruf tyrannisch niederdonnert,  
Zerbricht das Ungerechte aller Schöpfung,  
Und alle Dinge werden Gott und eins.

Unüberwindlich sind des Guten Tränen,  
Baustoff der Welt und Wasser der Gebilde,  
Wo seine guten Tränen niedersinken,  
Verzehrt sich jede Form und kommt zu sich.

---

62

Gar keine Wut ist seiner zu vergleichen.  
Er steht im Scheiterhaufen seines Lebens,  
Und ihm zu Füßen ringelt sich verloren  
Der Teufel, ein zertretener Feuerwurm.

Und fährt er hin, dann bleiben ihm zur Seite  
Zwei Engel, die das Haupt in Sphären tauchen,  
Und brüllen jubelnd unter Gold und Feuer,  
Und schlagen donnernd ihre Schilde an.

---

HANS PFITZNER

---

**Verrat** (Alexander Kaufmann)

Die Wasserlilie kichert leis':  
"Ich muß euch ein Ding verraten,  
Ich muß euch verraten, was gestern nacht  
Zwei junge Verliebte taten.

Sie kamen mit Vetter- und Basenschaft  
Den Strom heruntergeglitten,

### **El buen hombre**

*Suya es la fuerza, el regimiento de estrellas,  
tiene el mundo en un puño como una nuez,  
una sonrisa inmortal envuelve su rostro,  
la guerra es su ser y el triunfo sus pasos.*

*Y donde él está y extiende sus manos,  
y donde desciende tronante su grito tiránico,  
destroza lo injusto de toda la creación,  
y todas las cosas se vuelven Dios y una.*

*Invencibles son las lágrimas del buen hombre,  
material del mundo y agua de sus imágenes,  
allí donde se derraman sus buenas lágrimas  
cada forma se consume y vuelve a su ser.*

*No hay furia alguna comparable a la suya.  
Se encuentra en la hoguera de su vida,  
y a sus pies se encoge, perdido,  
el diablo, como un gusano pisoteado.*

*Y cuando se va, se quedan a su lado  
dos ángeles que sumergen la cabeza en esferas,  
y gritan jubilosos bajo el oro y el fuego,  
y hacen chocar sus escudos con clamor atronante.*

### **Traición**

*El lirio de agua se ríe dulcemente:  
“Tengo que contaros una cosa,  
tengo que contaros lo que ayer por la noche  
hicieron dos jóvenes amantes.*

*Vinieron con primos y parientes  
deslizándose corriente abajo.*



Sie saßen, weil Lauscher im Boot ganz still,  
Mit auferbaulichen Sitten.

Sie tauchte die Hand ins Wogenblau  
Den klopfenden Puls zu kühlen,  
Er wollte zur selben Zeit einmal  
Nach der Wärme des Wassers fühlen.

Und unter dem Wasser begegnen sich  
Verstohlen beide Hände,  
Und fliehen sich und fangen sich –  
So nimmt das Spiel kein Ende.

Die Basen haben nichts gemerkt  
Von der glücklichen Liebesstunde,  
Ich aber hab' es wohl gesehen  
Tief her aus dem lauschigen Grunde”.

64

**Herbstgefühl** (Martin Greif)

Wie ferne Tritte hörst du's schallen,  
Doch weit umher ist nichts zu sehn,  
Als wie die Blätter träumend fallen  
Und rauschend mit dem Wind verwehn.

Es dringt hervor wie leise Klagen,  
Die immer neuem Schmerz entstehn,  
Wie Wehruf aus entschwundenen Tagen,  
Wie stetes Kommen und Vergehn.

Du hörst, wie durch der Bäume Gipfel  
Die Stunden unaufhaltsam gehn,  
Der Nebel regnet in die Wipfel,  
Du weinst und kannst es nicht verstehn.

**Wandrer's Nachtlied** (Johann Wolfgang von Goethe)

Der du von dem Himmel bist,  
Alles Leid und Schmerzen stillest,  
Den, der doppelt elend ist,  
Doppelt mit Erquickung füllest,

*Había gente escuchando en la barca, así que se sentaron,  
muy callados, con modales impecables.*

*Ella metió la mano en el azul del agua  
para refrescar su pulso palpitante,  
y él quiso probar al mismo tiempo  
cuán caliente estaba el agua.*

*Y bajo el agua se encontraron  
furtivamente las dos manos,  
y jugaron a esconderse y buscarse:  
y el juego no acababa nunca.*

*Los acompañantes nada percibieron  
de esta feliz hora de amor,  
pero yo lo vi muy bien aquí abajo  
en las acogedoras profundidades”.*

### **Sentimiento otoñal**

*Lo oyes resonar como pasos lejanos,  
pero nada puede verse todo alrededor,  
excepto hojas cayendo en sueños  
y dispersándose susurrantes con el viento.*

*Penetra como dulces lamentos,  
que surgen siempre con cada nuevo pesar,  
como un grito de dolor de días lejanos,  
como un incesante ir y venir.*

*Oyes cómo a través de las copas de los árboles  
las horas avanzan inexorablemente,  
la niebla llueve en las copas,  
tú lloras y no puedes comprenderlo.*

### **Canción nocturna del caminante**

*Tú, que eres del cielo,  
alivias todo dolor y sufrimiento,  
a quien es doblemente miserable  
lo llenas con el doble de alivio,*

Ach, ich bin des Treibens müde!  
Was soll all der Schmerz und Lust?  
Süßer Friede,  
Komm, ach komm in meine Brust!

**Gretel** (Carl Busse)

Vor der Tür im Sonnenscheine, / Wo das Kätzchen sonst liegt,  
Steht die Gretel ganz alleine, / Und die Gretel ist vergnügt.  
Hört die Frühglocken klingen, / Wie so lustig das geht,  
Wenn die Schulmädchen singen: / "Wenn's die Maienlüfterl weht".

Vor der Tür ganz in Sinnen / Steht die Gretel und lacht:  
Was der Hans jetzt da drinnen / Im Zimmer wohl macht?  
Und im Tripptrapp die paar Stufen / Und sie holt sich den Hut,  
Ihren Hans will sie rufen, / Denn dem Hans ist sie gut.

Und es dauert kaum ein Weilchen / Da springt sie zurück  
Vorn im Knopfloch lauter Veilchen, / In den Augen lauter Glück!  
Drücke die Klinke verstorhen, / Steckt das Köpfchen durch den Spalt:  
Lieber Hans, ich will dich holen, / Kommst du mit in den Wald?

Weit fort aus den Gassen, / Dummer Junge, sag' ja!  
Und der Hans kann's nicht lassen, / Und der Hans ruft: Hurrah!  
Küßt die Gretel auf die beiden / Roten Lippen im Nu,  
Und die Gretel will's nicht leiden, / Und sie kichert: ach du!

---

VIKTOR ULLMANN

---

**Fünf Liebeslieder Op. 26a** (Ricarda Huch)

**1. Wo hast du all die Schönheit**

Wo hast du all die Schönheit hergenommen,  
Du Liebesangesicht, du Wohlgestalt!  
Um dich ist alle Welt zu kurz gekommen.  
Weil du die Jugend hast, wird alles alt,  
Weil du das Leben hast, muß alles sterben,

¡Ah, estoy cansado de esta inquietud!  
¿Por qué todo este dolor y esta dicha?  
¡Dulce paz,  
ven, entra en mi pecho!

### **Gretel**

Ante la puerta, bajo la luz del sol, / donde suele ponerse el gatito,  
se encuentra Gretel completamente sola, / y Gretel está contenta.  
Oye repicar las primeras campanas, / lo hacen tan alegremente  
como cuando las colegialas cantan: / “Cuando sopla la brisa de mayo”.

Ante la puerta, ensimismada, / se encuentra Gretel y se ríe:  
¿qué estará haciendo ahora Hans / dentro de su habitación?  
Y sube sin hacer ruido las escaleras / y coge su sombrero,  
quiere llamar a su Hans, / porque ella es buena con Hans.

Y apenas en un momentito / da un salto de vuelta,  
¡sólo violetas delante en el ojal, / en sus ojos nada más que felicidad!  
Baja el picaporte con cuidado, / asoma la cabecita por la rendija:  
Querido Hans, he venido a buscarte, / ¿te vienes conmigo al bosque?

Muy lejos de las calles, / ¡niño tonto, di que sí!  
Y Hans no puede evitarlo, / y Hans grita: ¡hurra!  
Y al momento besa a Gretel / en sus dos labios rojos,  
y Gretel no puede contenerse, / y dice riéndose: ¡Ah, tú!

### **Cinco canciones de amor Op. 26a**

#### **1. De dónde has sacado toda tu hermosura**

¿De dónde has sacado toda tu hermosura,  
tú, rostro del amor, tú, armoniosa figura?  
A tu lado todo el mundo se queda pequeño.  
Porque tú tienes juventud, todo se vuelve viejo,  
porque tú tienes vida, todo debe morir,

Weil du die Kraft hast, ist die Welt kein Hort,  
Weil du vollkommen bist, ist sie ein Scherben,  
Weil du der Himmel bist, gibt's keinen dort!

## **2. Am Klavier**

Die laß mich hören, alte Töne, / Die duften Erinnerungen:  
Vergangne Zeit, traurige, schöne, / Silbern Meer, summende Heide.  
Rast und Traum auf ewigen Steinen, / Vom Himmel umschlungen  
Wir beide, / Fülle des Glücks, verhaltne Weinen.

Deine Küsse sind so: / Süß wie einst, süßer als einst.  
Was du denkst, was du hoffst, was du weinst,  
Was in Jahren entflo, / Ungeküßter Küsse Glut,  
Ungestillter Sehnsucht Drang, / Götterkraft, Jugendblut,  
Liebe das Leben lang / Überglüht mich heiß,  
Überfließt mich ganz, / Wie von den Bergen Weiß  
Des Mondes fließt, / Fern ferner Sonnenglanz,  
Durch Nacht versüßt.

68

## **3. Sturmlied**

O Brausen des Meers und Stimme des Sturms  
Und Irren im Nebelschwarm!  
In Hafens Ruhe, im Schutze des Turms,  
Wie eng und arm.

Ich will kein Kissen mir unters Haupt,  
Kein Schreiten auf Teppichen weich;  
Hat mir der Sturm auch die Segel geraubt,  
Da war ich reich!

O herrliche Fahrt im Windeshauch  
Hinauf und hinab und zurück!  
Nur kämpfend, und unterlieg ich auch,  
Ist Leben Glück.

## **4. Wenn je ein Schönes**

Wenn je ein Schönes mir zu bilden glückte,  
War's, weil ich hingegeben deinem Wesen,

porque tú tienes fuerza, el mundo no es ningún refugio,  
porque tú eres completo, él es un fragmento,  
porque tú eres el cielo, ¡allí no hay ninguno!

## **2. Al piano**

Déjame oír las antiguas notas, los fragantes recuerdos:  
tiempo pasado, triste, hermoso, / mar plateado, brezal susurrante.  
Descanso y sueño en piedras eternas, / abrazados por el cielo  
los dos, / plenitud de dicha, lágrimas contenidas.

Así son tus besos: / dulces como antaño, más dulces que antaño.  
Lo que piensas, lo que esperas, lo que lloras,  
lo que se perdió en los años, / el ardor de besos no besados,  
el ansia del anhelo no saciado, / fuerza divina, sangre joven,  
amor de toda una vida / me inflama con su ardor,  
me empapa por completo, igual que la blancura de la luna  
se derrama desde las montañas, / cada vez más lejos del resplandor del sol,  
endulzada por la noche.

## **3. Canción de tormenta**

¡Oh, rugido del mar y voz de la tormenta  
y vagabundeo entre enjambres de niebla!  
En la paz del puerto, en el refugio de la torre,  
qué angosto y pobre.

No quiero ninguna almohada bajo mi cabeza,  
nada de caminar sobre suaves alfombras;  
aunque la tormenta me robara las velas,  
¡qué rico era entonces!

¡Espléndido viaje al albur del viento,  
arriba y abajo y atrás!  
Por derrotado que esté, sólo en la lucha  
está la dicha de la vida.

## **4. Siempre que logré**

Siempre que logré crear algo hermoso  
fue por haberme consagrado a tu ser,

Mit meiner Seele mich in dich verzückte,  
Und, wie der Winzer nach dem Traubenlesen  
Erglüht und schwankt in Purpurgeist gebadet,  
Wie Kranke, die nach tiefem Schlaf genesen,  
Wie ein Geliebter, den ein Gott sich ladet,  
Ihm teilt an goldnem Tisch des Nektars Blüte,  
Zurück mir kam mit Harmonie begnadet,  
Lebendgen Feuers Wogen im Gemüte.

### **5. O schöne Hand**

O schöne Hand, Kelch, dessen Duft Musik,  
Wie Töne schweben geht der, den du führst,  
Melodisch wird der Stein, den du berührst,  
Wenn sie dich einhüllt, wird die Luft Musik.

Du tust dich auf, um Wohllaut zu verschwenden,  
Der ordnet, was Gewalt und Wahn verwirrten,  
Und Seelen die auf Erden sich verirrtten,  
Hinüberlockt, wo Wunsch und Zweifel enden.

O Hand, Gebieterin der Töne, bleib  
Auf diesem Herzen ruhn, das ruhlos schwingt,  
So wandelst du in Frieden sein Verlangen.

Dämonische, berühre diesen Leib,  
Es bebt wie Saiten, wird ein Meer und klingt  
Und rauscht empor, die Sonne zu empfangen.

---

RICHARD STRAUSS

---

**Vier letzte Lieder** (Hermann Hesse, 1-3; Joseph von Eichendorff, 4)

### **1. Frühling**

In dämmrigen Grüften / träumte ich lang  
von deinen Bäumen und blauen Lüften,  
von deinem Duft und Vogelsang.

con mi alma extasiada por ti,  
e, igual que el viticultor tras la vendimia  
resplandece y tiembla bañado en el espíritu púrpura,  
igual que un enfermo curado tras un profundo sueño,  
igual que un amante al que invita Dios a compartir  
con él las flores del néctar en una mesa dorada,  
volvieron a mi corazón, bendecidas con armonía,  
oleadas de vivo fuego.

### **5. Oh, hermosa mano**

Oh, hermosa mano, cáliz cuya fragancia es música,  
aquel al que guías avanza como notas que flotan,  
la piedra que tocas se vuelve melodiosa,  
al envolverte, el aire se transforma en música.

Te abres, pródiga en melodías,  
ordenando lo que fuerza y engaño enmarañaron,  
y atrayendo a almas que se extraviaron en la tierra,  
hacia donde el deseo y la duda ya se extinguen.

Oh, mano, soberana de los sonidos, quédate  
a descansar en este corazón que palpita sin freno:  
así transformarás en paz su deseo.

Endemoniada, toca este cuerpo,  
hay un temblor de cuerdas, surge un mar y resuena  
y se eleva hacia lo alto para recibir al sol.

## **Cuatro últimas canciones**

### **1. Primavera**

En cuevas en penumbra / mucho tiempo soñé  
con tus árboles y cielos azules,  
tu fragancia y el canto de los pájaros.



Nun liegst du erschlossen / in Gleiß und Zier,  
von Licht übergossen / wie ein Wunder vor mir.

Du kennst mich wieder, / du lockest mich zart,  
es zittert durch all meine Glieder / deine selige Gegenwart.

## **2. September**

Der Garten trauert, / kühl sinkt in die Blumen der Regen.  
Der Sommer schauert / still seinem Ende entgegen.

Golden tropft Blatt um Blatt / nieder vom hohen Akazienbaum.  
Sommer lächelt erstaunt und matt / in den sterbenden Gartentraum.

Lange noch bei den Rosen / bleibt er stehen, sehnt sich nach Ruh.  
Langsam tut er die [großen] / müd gewordenen Augen zu.

## **3. Beim Schlafengehen**

Nun der Tag mich müd gemacht, / soll mein sehnliches Verlangen  
freundlich die gestirnte Nacht / wie ein müdes Kind empfangen.

Hände, laßt von allem Tun, / Stirn, vergiß du alles Denken,  
alle meine Sinne nun / wollen sich in Schlummer senken.

Und die Seele unbewacht / will in freien Flügen schweben,  
um im Zauberkreis der Nacht / tief und tausendfach zu leben.

## **4. Im Abendrot**

Wir sind durch Not und Freude / Gegangen Hand in Hand:  
Vom Wandern ruhen wir [beide] / Nun überm stillen Land.

Rings sich die Täler neigen, / Es dunkelt schon die Luft,  
Zwei Lerchen nur noch steigen / Nachträumend in den Duft.

Tritt her und laß sie schwirren, / Bald ist es Schlafenszeit,  
Daß wir uns nicht verirren / In dieser Einsamkeit.

O weiter, stiller Friede, / So tief im Abendrot!  
Wie sind wir wandermüde – / Ist dies etwa der Tod?

Ahora te muestras, revelada, / con el esplendor de tus galas,  
bañada en luz / como un milagro ante mí.

Me reconoces, / me atraes tiernamente,  
todo mi ser se estremece / con tu bienaventurada presencia.

## **2. Septiembre**

El jardín se enluta, / la fría lluvia penetra en las flores.  
El verano se estremece / quedamente de cara a su fin.

Una hoja dorada tras otra / cae desde la alta acacia.  
El verano sonríe, asombrado y exhausto, / al sueño moribundo del jardín.

Largo tiempo se demora aún / junto a las rosas, anhelando descanso.  
Lentamente cierra sus [grandes] / ojos ya fatigados.

## **3. Al ir a dormir**

Ahora que el día me ha fatigado, / que mi ardiente deseo  
sea acogido por la noche estrellada / como un niño cansado.

Manos, dejad cualquier empeño, / frente, olvida todo pensamiento,  
todos mis sentidos ya desean / sumirse en el sueño.

Y el alma, inadvertida, / anhela elevarse libremente  
para, en el círculo mágico de la noche, / vivir profundamente mil y una vidas.

## **4. En el arrebol**

Hemos ido mano con mano / por dichas y pesares:  
ahora descansamos [los dos] / sobre la silenciosa tierra.

En torno descienden los valles, / el cielo ya se oscurece,  
sólo dos alondras, recordando un sueño, / se elevan entre la bruma.

Ven y déjalas volar, / pronto será la hora de dormir,  
no debemos perdernos / en esta soledad.

¡Oh, vasta y silenciosa paz, / tan profunda en el arrebol!  
Qué cansados estamos de andar... / ¿Será esto, acaso, la muerte?

**Schlechtes Wetter** (Heinrich Heine)

Das ist ein schlechtes Wetter, / Es regnet und stürmt und schneit;  
Ich sitze am Fenster und schaue / Hinaus in die Dunkelheit.

Da schimmert ein einsames Lichtchen, / Das wandelt langsam fort;  
Ein Mütterchen mit dem Laternchen / Wankt über die Straße dort.

Ich glaube, Mehl und Eier / Und Butter kaufte sie ein;  
Sie will einen Kuchen backen / Für's große Töchterlein.

Die liegt zu Haus im Lehnstuhl / Und blinzelt schläfrig ins Licht;  
Die goldnen Locken wallen / Über das süße Gesicht.

**Cäcilie** (Heinrich Hart)

Wenn Du es wüßtest, / Was träumen heißt  
Von brennenden Küssen, / Von Wandern und Ruhem  
Mit der Geliebten, / Aug' in Auge  
Und kosend und plaudernd - / Wenn du es wüßtest,  
Du neigtest dein Herz.

Wenn Du es wüßtest, / Was bangen heißt  
In einsamen Nächten, / Umschauert vom Sturm,  
Da Niemand tröstet / Milden Mundes  
Die kampfmüde Seele - / Wenn Du es wüßtest,  
Du kämest zu mir.

Wenn du es wüßtest, / Was leben heißt  
Umhaucht von der Gottheit / Weltschaffendem Atem,  
Zu schweben empor, / Lichtgetragen  
Zu seligen Höh'n - / Wenn Du es wüßtest,  
Du lebtest mit mir.

### **Tiempo horrible**

*Hace un tiempo horrible, / llueve y sopla el viento y nieva;  
estoy sentado junto a la ventana / y contemplo la oscuridad ahí fuera.*

*Allí brilla una lucecita solitaria / que se mueve lentamente;  
una madre con una linternita / avanza vacilante por la calle.*

*Creo que son miel y huevos / y mantequilla lo que ha comprado;  
quiere hacer una tarta / para su hijita ya tan mayor.*

*Ella está en casa en la butaca / y parpadea soñolienta frente a la luz;  
los rizos dorados se desparraman / sobre su dulce rostro.*

### **Cecilia**

*Si supieras / lo que es soñar  
con besos ardientes, / pasear y descansar  
junto a la amada, / ojo con ojo,  
acariciando y conversando, / si lo supieras,  
tu corazón se volvería hacia mí.*

*Si supieras / lo que es sentir miedo  
en noches solitarias, / estremecido por la tormenta,  
sin ninguna dulce voz / que consuele  
al alma cansada de luchar, / si lo supieras,  
vendrías a mí.*

*Si supieras / lo que es vivir  
envuelto por el sopro de la divinidad / creadora del mundo,  
elevarse hacia lo alto / llevado por la luz  
a las alturas bienaventuradas, / si lo supieras,  
vivirías conmigo.*



ILUSTRACIÓN 7. Fotograma de la película *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, 1944, en el que Pavel Haas saluda tras una interpretación de su *Estudio para orquesta de Terezín*, por una agrupación musical del campo dirigida por Karel An erl.

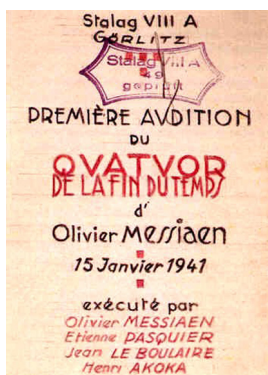


ILUSTRACIÓN 8. Programa de mano del estreno del *Cuarteto para el fin de los tiempos*, de Olivier Messiaen.

**ANA HÄSLER** de nacionalidad suiza, nace en La Habana. La versatilidad de su voz le permite abordar relevantes partes de mezzo y soprano en teatros como la Ópera Estatal de Baviera, Teatro Real y Teatro de la Zarzuela de Madrid, Liceu de Barcelona, Lirico di Cagliari, Schönberg-Center de Viena y Maestranza de Sevilla, así como en numerosos festivales, bajo la batuta de los más prestigiosos directores.

Ha estrenado obras de Pedro Halffter, Claudio Prieto o Paul Bowles. Desarrolla una intensa actividad como liederista entre otros, en el Programa Oficial Español del Centenario de F. García Lorca (1998), en los actos de conmemoración del Año Alberti (2003) con un espectáculo músico-teatral en el Teatro Bretón de los Herreros de Logroño o el centenario de la muerte de Isaac Albéniz (2009), en el Auditorio Nacional y Auditorio Sony de Madrid, Festival Albéniz de Cam-prodón y Festival de Santander.

En 2010, graba un CD junto a Enrique Bernaldo de Quirós para Columna Música que, bajo el título de *Paul Bowles y España*, recoge el estreno absoluto de las canciones españolas y francesas del compositor en el centenario de su nacimiento, recital que presentarán en los más prestigiosos auditorios del mundo.

## **ENRIQUE BERNALDO DE QUIRÓS**

Nace en Moscú en 1981 y a la edad de cinco años comienza sus estudios musicales. Se forma principalmente en el Real Conservatorio Superior de Música y en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, donde será distinguido con diplomas honoríficos de manos de S. M. la Reina Sofía. Estudia órgano con Anselmo Serna y piano con otros maestros como Galina Eguiazárova, Marta Gulyas, Eldar Nebolsín y Leonel Morales. Premiado en concursos internacionales como el de la Fundación Guerrero; Ciutat de Mallorca; Viotti-Valsesia; Cípsse; Ciudad de Huesca o Cidade do Porto, entre otros.

Ha actuado en Alemania, Rusia, Italia o Suiza, así como en las principales salas de España. Como solista ha actuado con la orquesta Filarmónica de Bacau, Sinfónica del Vallès, Sinfónica de la Comunidad de Madrid, Nacional do Porto, Académica del Gran Teatro del Liceo a las órdenes de los más prestigiosos directores. Ha grabado en diversas ocasiones para RNE y TVE.

Desarrolla una destacada labor pedagógica en el Conservatorio Profesional de Majadahonda, el Conservatorio Superior de Islas Baleares y la Escuela Superior de Música "Reina Sofía" (Madrid).

El autor de la introducción y notas al programa, **FERNANDO DELGADO GARCÍA**, (Sevilla, 1974), es musicólogo y profesor de Historia de la Música. Tras completar en el Conservatorio Superior de Sevilla los estudios de Piano y Música de Cámara, se licencia en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Complutense de Madrid (Premio Extraordinario de Licenciatura y Premio Nacional de Fin de Carrera) y se doctora en la Universidad de Sevilla con la tesis *Los gobiernos de España y la formación del músico (1812-1956)*. Sus principales intereses de investigación son la música de cámara y el pensamiento musical en la España contemporánea. Interviene sobre estos temas en congresos científicos y publica artículos en revistas como *Cuadernos de Música Hispanoamericana*, *Revista de Musicología* y *Nasarre*. Escribe notas al programa para diversos ciclos de la Fundación Caja Madrid (Los Siglos de Oro, Ciclo Sinfónico, Música Sacra en las Catedrales Españolas) y para la Semana de Música Religiosa de Cuenca. Ha sido profesor de música en educación secundaria, profesor asociado de la Universidad de Sevilla y, desde el curso 2006-2007, imparte la asignatura de Historia de la Música en el Conservatorio Profesional “Arturo Soria” de Madrid. Miembro fundador de la tertulia música *El Artesanado Furioso*, escribe el blog <http://lamusicadecamara.blogspot.com>.

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 Fundación Juan March, 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.



# PRÓXIMOS CICLOS

---

## EL ARREGLO COMO OBRA MUSICAL

- 5 de mayo Obras de A. Schoenber y L. van Beethoven,  
por el Mozart Piano Quartet.
- 12 de mayo Obras de A. Corelli, J. H. d'Anglebert,  
D. Scarlatti, L. Boccherini y anónimos,  
por Riccardo Doni, clave.
- 19 de mayo Obras de F. Liszt y F. Busoni,  
por Gerardo López Laguna, piano.
- 26 de mayo Obras de J. Strauss y G. Mahler,  
por el grupo Oxalys, y Laure Delcampe, soprano.

---

## Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · [www.march.es](http://www.march.es) · [musica@march.es](mailto:musica@march.es)

Entrada libre hasta completar el aforo