

CICLO DE MIÉRCOLES

---

**“BRAHMS, EL PROGRESISTA”:  
UN PROGRAMA DE  
SCHOENBERG**

noviembre 2010



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

---

**“BRAHMS, EL PROGRESISTA”:  
UN PROGRAMA DE  
SCHOENBERG**

noviembre 2010

Fundación Juan March

Ciclo de miércoles: “Brahms, el progresista’: un programa de Schoenberg”: noviembre 2010 [introducción y notas de Luis Suñén]. - Madrid: Fundación Juan March, 2010.

88 p.; 19 cm.

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

Programas de los conciertos: [I] “Obras de J. Brahms y A. Schoenberg”, por Josep Colom, piano; [II] “Cuartetos de A. von Webern, A. Schoenberg y J. Brahms”, por el Cuarteto Quiroga; [III] “Tríos de A. von Zemlinsky, J. Brahms y A. Schoenberg (arr. de E. Steurmann)”, por el Trío Kandinsky; [y IV] “Lieder de J. Brahms, A. Schoenberg, A. von Zemlinsky, G. Mahler, A. Berg y H. Pfitzner”, por Steven Scheschareg, barítono; y Margit Haider-Dechant, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 3, 10, 17 y 24 de noviembre de 2010.

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

1. Música para piano - Programas de mano-S. xx.- 2. Cuartetos de cuerda - Programas de mano-S. xx.- 3. Tríos de piano - Programas de mano-S. xx.- 4. Tríos de piano - Arreglos - Programas de mano-S. xx.- 5. Canciones (Barítono) con piano - Programas de mano-S. xx.- 6. Canciones folclóricas en alemán - Programas de mano-S. xx.- 7. Baladas en alemán - Programas de mano-S. xx.- 8. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Luis Suñén

© Luis Gago (traducción poemas)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

# ÍNDICE

---

- 4 Presentación
- 6 Introducción
- 16 Miércoles, 3 de noviembre - Primer concierto  
**Josep Colom**, piano  
Obras de J. BRAHMS y A. SCHOENBERG
- 24 Miércoles, 10 de noviembre - Segundo concierto  
**Cuarteto Quiroga**  
A. von WEBERN: Langsamer Satz  
A. SCHOENBERG: Cuarteto de cuerda en Re mayor  
J. BRAHMS: Cuarteto de cuerda en La menor Op. 51 n° 2
- 32 Miércoles, 17 de noviembre - Tercer concierto  
**Trío Kandinsky**  
A. von ZEMPLINSKY: Trío en La menor  
J. BRAHMS: Trío con piano n° 3 en Do menor Op. 101  
A. SCHOENBERG: Verklärte Nacht Op. 4 (arr. de E. Steurmann)
- 40 Miércoles, 24 de noviembre - Cuarto concierto  
**Steven Scheschareg**, barítono; y **Margit Haider-Dechant**, piano  
Lieder de J. BRAHMS, A. SCHOENBERG, A. von ZEMPLINSKY,  
G. MAHLER, A. BERG y H. PFITZNER

Introducción y notas de **Luis Suñén**

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

Cuando, a comienzos de 1933, Arnold Schoenberg recibía el encargo de dictar una conferencia en la radio, respondía a la invitación con estas reveladoras palabras: “¿Estaría interesado en una charla sobre Brahms? Aquí creo que probablemente tendría algo que contar que sólo yo puedo decir. Aunque mis estrictos contemporáneos y otros mayores que yo también vivieron en la época de Brahms, ellos no son ‘modernos’”. Este programa radiofónico fue el germen de *Brahms, el progresista*, el trascendental ensayo que Schoenberg publicaría años después reivindicando, para perplejidad de sus seguidores vanguardistas, la modernidad del estilo brahmsiano. Desde los albores del siglo xx, se había instaurado una imagen de Brahms como compositor de buena técnica pero de espíritu conservador. Su aportación limitada -pensaban algunos críticos- a los géneros camerístico, lied y sinfónico contrastaba con la grandeza del drama musical y el poema sinfónico encarnados por Wagner y Liszt.

4

A través de varios escritos, Schoenberg mantuvo viva durante toda su carrera la defensa de Brahms. Pese a la disparidad de sus lenguajes musicales, ambos compositores compartieron una fidelidad a la esencia de la música de cámara y algunas técnicas compositivas: la “variación desarrollada” y la “prosa musical”, según la terminología schoenbergiana. Esto es, un discurso musical basado en la continua variación de motivos, sin un patrón fijo de repetición, hasta construir temas, secciones o incluso obras enteras. Estos procedimientos, en opinión de Schoenberg, allanaron el camino para un “lenguaje musical sin restricciones” propio del siglo xx.

A través de cuatro conciertos, la interpretación combinada de obras del último Brahms con las del primer Schoenberg -compuestas aproximadamente entre 1870 y 1920- permitirá constatar la afinidad creativa de ambos compositores. El *Cuarteto Op 51 n° 2* de Brahms dejó su huella evidente en el juvenil *Cuarteto en Re Mayor* de Schoenberg, mientras que las *Drei Klavierstücke* de este último, compuestas en

1894 con Brahms aún vivo, son una respuesta tácita a sus *Drei Intermezzi Op. 117*. La elección que Schoenberg hiciera de una peculiar formación tan brahmsiana como el sexteto de cuerda para la versión original de *Verklärte Nacht Op. 4* no puede más que interpretarse como otra muestra de influencia y reconocimiento hacia su predecesor. En definitiva, el ciclo mostrará que Brahms y Schoenberg no son mundos tan antagónicos como comúnmente se cree, sino que el segundo puede tenerse como continuador del primero, aunque ideara un lenguaje compositivo tan radicalmente distinto como el dodecafonismo.

**FUNDACIÓN JUAN MARCH**

## INTRODUCCIÓN

El 12 de febrero de 1933, Arnold Schoenberg pronuncia-  
ba una conferencia ante los micrófonos de la Frankfurter  
Rundfunk en conmemoración del centenario del nacimiento  
de Johannes Brahms. Ese año de 1933 sería el último que pa-  
saría en Alemania. Perseguido por judío, es despojado por las  
autoridades nazis de su cargo como profesor de la Escuela  
Superior de Música de Berlín y debe partir con su familia –li-  
teralmente con lo puesto como único equipaje– hacia París el  
17 de mayo para, en octubre, viajar a Estados Unidos; habían  
pensado por un momento, y debido al asma del compositor,  
en instalarse en España. En Estados Unidos, en 1950 –mori-  
ría en su casa de Los Angeles el 13 de junio del año siguien-  
te–, aparecerá la primera edición de *Style and Idea* y en ella  
la reelaboración de aquella conferencia que le encargara  
Hans Rosbaud con el título de *Brahms el progresivo* y que ha-  
bía escrito tres años antes, es decir, cincuenta después de la  
muerte de su protagonista. En la conferencia primero y en el  
artículo después, Schoenberg, el epítome de la modernidad,  
el maestro de todas las vanguardias del momento reivindica-  
ba la figura de un compositor que, a su vez, representaba el  
desarrollo pleno de ese romanticismo que se suponía en sus  
antípodas. Seguramente el texto de aquella conferencia sor-  
prendería por igual a los que la escucharon desde cualquiera  
de los lados de la trinchera: es decir, desde el bando de los que  
estaban por los cambios promovidos por Schoenberg y desde  
los que, con la mejor intención, pensaban que Brahms había  
sido el último gran compositor de la tradición. Su relectura  
hoy engrandece a Brahms y a Schoenberg, ayuda a explicar  
a los dos y, desde luego, revela a su autor como un analista  
impar también por serlo desde dentro, esto es, tanto desde la  
musicología como desde el puro oficio.

Para hacernos una idea del magisterio de Schoenberg ya en  
el año de su conferencia, recordemos que para el compositor  
americano Henry Cowell se trataba del más grande composi-  
tor vivo, según un artículo publicado en el *Northwest Musical  
Herald* ese mismo 1933. Casi ochenta años después, nosotros,

oyentes del siglo XXI, vamos a tener ocasión de comprobar no ya el progresismo brahmsiano, que en definitiva nos resultaría tan opinable como el reaccionarismo schoenbergiano –volveremos sobre ello– al que se han referido algunos, sino la virtualidad de la influencia del autor del *Réquiem alemán* en el contexto de una evolución radical de los principios que él encarnaba como último eslabón de la tradición antes, y no por última vez, citada. No en vano, el propio Schoenberg, en un artículo titulado *On revient toujours* y recogido también en *El estilo y la idea* –así es como se tituló su edición española–, incluye en la nómina de compositores clásicos a “Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms e incluso Wagner” a cuenta del uso del contrapunto o de la variación. Brahms y Schoenberg pertenecían, ni que decir tiene, a generaciones distintas, pero también fueron contemporáneos. Y Schoenberg fue tan lúcido y, si se quiere –y por qué no pues la especie no abunda–, tan justamente generoso como para incluir a Brahms entre los clásicos, es decir, en lo que podríamos llamar el canon o la tradición a la que uniría con gusto a Johann Sebastian Bach. En todo caso, nótese, todos ellos músicos alemanes o austríacos, pertenecientes a una tradición que, además, se considera a sí misma, y a la vez, fundacional y, por así decir, permanentemente crecedera.

Esa palabra, tradición, cumple aquí una función decisiva por definitoria y por ejercer de polo de atracción irresistible para quien la utiliza. La tradición es el origen, el desarrollo y, en el fondo, también la meta, el punto de llegada para quien se lo propone y para quien, sin preparativo aparente, se encuentra, tal vez póstumamente, con la gloria. Por eso, el corolario de este ciclo no puede ser otro que el de constatar la presencia de Arnold Schoenberg como un eslabón más de esa tradición. Ni el progresismo de Brahms ni el conservadurismo de Schoenberg que han predicado sus críticos posibilitan o impiden la realidad de su presencia en el canon, que va más allá y que atañe a otras cuestiones, desde lo que aquí tenga que decir la historia del gusto hasta aquello que recibe graciosamente el genio, por ponernos en dos polos bien opuestos. En

ambos casos, el ciclo de conciertos que este texto introduce trataría de constatar la vigencia –parece que definitiva– de la propuesta de Schoenberg en una suerte de respuesta imaginaria por parte de Brahms mientras que, en la dirección contraria, no dejaremos de observar huellas más o menos visibles. Presumiremos seguramente de que ya hemos asimilado la lección de Schoenberg, de que no sólo no asusta, sino que está en la academia. De acuerdo. Pero no olvidemos que teniendo mucho de estética –lo formal– es ética además –lo moral, también lo comprometido. Se trata, en suma, de revisar la posición del creador frente al legado recibido y el futuro que debe abrir cuando lo considera una obligación, sin tenerle miedo ni plegarse a las circunstancias. Recordemos aquí cómo, en sus últimos años, un creador tan moderno en todo el sentido de la palabra como Toru Takemitsu hablaba también de su propio aprendizaje de esa misma lección brahmsiana.

8

La cuestión inmediata es preguntarse por qué a Schoenberg le interesa Brahms y hasta por qué formaliza su interés en una fecha tan tardía como 1933 –la recuperación en forma de artículo pertenece ya a la evidencia de las razones expuestas. Hay, sin duda, y lo veremos en el ciclo de conciertos, una influencia anterior, una admiración, una asimilación y una discusión interior sobre lo asimilado. Seguramente alguien ha podido pensar que Schoenberg es, en algún aspecto, un Brahms después de Brahms, lo cual, además de divertido, es absurdo porque Brahms muere con una obra cumplida, que cierra en buena medida un lenguaje y que abre el camino de la libertad formal schoenbergiana; y eso, con perdón de la musicología, seguramente no lo sabríamos si no nos lo llega a explicar el propio Schoenberg. Una libertad entendida desde el cumplimiento de las normas, desde el dominio técnico, como también ocurre con un Alban Berg que, como dijo un día al autor de estas líneas el gran director de orquesta Eliahu Inbal, escribirá las óperas que no pudo componer Mahler. No nos vayamos por las ramas. Brahms y Schoenberg comparten amor por la tradición citada y ambos se saben tradición, ejercen como conocedores de sus raíces y las consecuencias de las mismas. Son dos músicos que saben de música, cosa no

tan frecuente como pudiera parecer al profano, y que sucede más a menudo de lo que debiera en todas las disciplinas artísticas. Y, además, hay una prueba concluyente, definitiva en lo práctico y que debemos presentar antes de que se nos pueda olvidar de puro obvia: Schoenberg orquestó admirablemente el *Cuarteto con piano en Sol menor Op. 25* de Brahms, precisamente en 1933. Esto, evidentemente, era la conclusión de lo que H. H. Stuckenschmidt llama “pensamiento camerístico” del autor de *Noche transfigurada*, pero también prueba definitiva de su amor por la música del maestro que le precedía en el Olimpo. Sobre qué hubiera pensado Brahms de ese arreglo nada podemos decir.

Volvamos al principio. “El propósito de este ensayo” –escribe Schoenberg– es probar que Brahms, el clásico, el académico, fue un gran innovador en el dominio del lenguaje musical y que, en efecto, fue en gran manera progresista”. Hay después un reproche a los wagnerianos –Schoenberg admira a Wagner pero sin pasión– como ciegos a la hora de ver la grandeza de Brahms, deslumbrados por el brillo de la obra de arte total y olvidando la música que se basta a sí misma para expresar lo que desea, para emocionar a través de la forma. Señala en Brahms su “ímpetuoso atrevimiento” que no le va a la zaga al de Wagner, compara logros de uno y de otro, critica al autor de *Parsifal* no ya sin negar su genio sino afirmándolo por el lado de la forma en razón del uso de los *Leitmotiven*. Dicho lo cual, afirma: “Mi deseo es unir ideas con ideas”. Y explicando a continuación que esas ideas deben servir a lo grande y a lo pequeño del discurso musical. “La idea debe aparecer, en su construcción y en su contenido temático, como si no estuviera allí para no cumplir ninguna función estructural... En otras palabras, la transición, *codetta*, elaboración, etcétera, no deben considerarse como algo que termina en sí mismo. No deberán aparecer por ningún concepto si no sirven para desarrollar, modificar, robustecer, aclarar o arrojar luz o color sobre la idea de la pieza”. Y sigue: “Esto no quiere decir que en una composición hayan de estar ausentes las funciones de este tipo, sino que ningún espacio debe dedicarse a fines meramente formales. Y también que los fragmentos o par-

tes que cumplen requisitos estructurales han de hacerlo sin convertirse en hojarasca”. Para concluir con énfasis: “Esto no es una crítica de la música clásica: tan sólo revela mi código de honor artístico y personal, con el que cualquier otro puede estar en desacuerdo”. Y pone como ejemplo de servicio a lo que ese código manda “la manera progresiva que Brahms tenía de obrar”. Naturalmente, las protestas de no agresión a la “música clásica” hay que tomarlas también por lo contrario, pues no sólo pertenecen a ella los grandes nombres citados más arriba. Y, en cuanto al código de honor, se trata de toda una declaración que poniéndola en sintonía con su opción estética revela entonces la seriedad profunda de ésta. De ello nos hemos dado cuenta los sucesores de sus primeros oyentes, por así decir, de una manera natural pero, ya desde el principio, la seriedad intelectual del planteamiento –y de *Pierrot lunaire* al ensayo sobre Brahms han pasado más de veinte años– se revela en toda su hondura.

10

El ejemplo, pues, de articulación entre la idea y el estilo es Brahms y el medio para conseguirlo, el sistema más o menos explícito, la fórmula que no es tal de puro lógica y de puro natural, es la variación en desarrollo –*developing variation* en el original inglés– que, para Schoenberg, que también la utiliza, caracteriza muy especialmente la música de aquel. El propio Schoenberg define el método en sus *Fundamentals of Music Composition* como “la construcción de un tema (generalmente de ocho compases) por la continua modificación de los componentes interválicos y/o rítmicos de una idea inicial”. También lo citará en uno de los capítulos de *El estilo y la idea*, el titulado “Criterios en la valoración de la música”. El diccionario Grove habla de “un equilibrio de elementos emocionales e intelectuales logrados a través de una proyección motivica y temática”. Y Jan Swafford lo explica desde su origen diciendo que “un movimiento brahmsiano está hecho a menudo de ideas sucintas que comienzan a transformarse tan pronto como se escuchan, evolucionan y recombinan de principio a fin acompañadas por una suerte de abruptos cambios de tonalidad que suelen confinarse a la sección de desarrollo”. “Brahms” –escribe Schoenberg– “creía en la ela-

boración de las ideas”. Y él también. Y una de las cosas que les une es precisamente eso: su manera de articular el material temático. Y eso tiene que ver con algo que para Schoenberg es capital como principio general: no repetirse sino evolucionar. Y ese principio, digamos moral, lo es también formal: la combinación de no repetición y variación en desarrollo que conduce a la nueva música destinada a convertirse en tradición, también ella misma no repetición sino variación. Ese es uno de los polos de ese progresismo que Schoenberg admira e imita de Brahms y que puede empezar a observarse en las obras tempranas de éste, por ejemplo en la evolución que marcan sus tres grandes sonatas para piano que no hallarán continuidad a lo largo del resto de su creación. El otro es el concepto de prosa musical, cercano al de la música absoluta de Busoni: una directa y concreta exposición de ideas, sin añadidos, sin rellenos inútiles ni huecas repeticiones. Y esa prosa musical tiene que ver, naturalmente, con –y ahí está el Schoenberg que queremos ver– “la liberación de las restricciones formales del pensamiento musical”. Y eso incluye en la evolución del creador, como señala Carl Dahlhaus, el paso hacia la atonalidad y el dodecafonismo en un proceso de lógica formal o de desarrollo lógico de la forma. No olvidemos aquí, donde parece que lo más importante es el camino recorrido por el autor desde su planteamiento teórico de la forma sonata hasta su llegada a los límites de lo aceptable por la tradición, la creencia de Schoenberg en el arte por el arte desde la consideración de este como mundo en sí pero también como explicación de aquel en el que vivimos: “No hay gran obra de arte que no contenga un nuevo mensaje para la humanidad”. Y aquí aparece en una sola pieza el autor de *Erwartung*, de las *Variaciones para orquesta Op. 31* y de *Un superviviente de Varsovia*.

Para Schoenberg, Brahms no renuncia ni a la belleza –aunque le escriba en el verano de 1876 a George Henschel que “la perfección antes que la belleza”– ni a la emoción. Y a su “dominio épico-lírico” –fundamental esta apreciación, esta reivindicación de la épica a la hora de juzgar la música desde la narratividad de la prosa musical– sólo le faltó la ópera –que estuvo a

punto de tentar con temas sacados de Calderón y Gozzi– para desarrollar en todos sus aspectos su “lenguaje musical sin restricciones”. Es decir que, para Schoenberg, Brahms –que, sin embargo, ofrece su visión de la tradición sinfónica frente a Liszt que la disuelve en el poema tonal, como sucede entre ambos con la forma sonata– representaba la libertad del creador, al mismo tiempo frente y a favor de la forma, sin renunciar a “las emociones”. Y en esa libertad entra, naturalmente, el otro concepto que titula su libro: el estilo, “la huella digital del compositor”, lo que lo diferencia del resto, lo que le hace ser él mismo. Como dice Juan Benet: “Un instrumento que con el ejercicio se complica, diversifica, se extiende y se independiza..., que se convierte, a lo largo de una laboriosa evolución, en una extensa red de información, conocimientos y métodos de trabajo... Cuando el estilo del escritor alcanza ese complejo nivel, la literatura que sale de su pluma está, bajo la máscara de la representación, ejerciendo sobre el lector una fascinación, una forma de encantamiento que –con la ayuda de conceptos, palabras, sonidos, reminiscencias– forma una unidad de orden superior a la mera representación escrita de un significado concreto a fin de introducirle en un reino prohibido a las luces del entendimiento”. Añadamos, para cerrar, otro concepto que, previo a la idea o simultáneo, si queremos ser más racionales, aún no nos acabamos de explicar y que también maneja Schoenberg: la inspiración que, para Benet, suministra una mercancía que “acostumbra a ser breve, circunstancial y en muchos casos incompleta”. La prosa –musical en el caso que nos ocupa– se encarga de llevar a término la idea, el rastro, el fruto a veces escaso pero de sabor intenso de eso que llamamos inspiración y que para Schoenberg y Benet tiene que ver con lo gratuito en el sentido más excelso del término, con aquello que se otorga al genio sin que se sepa de dónde llega. Y los resultados, para que nos hagamos una idea, es lo que diferencia a Brahms de, por ejemplo, Rheinberger, que no era precisamente un mal compositor.

De cómo se negocia la constitución de un estilo propio da señas Schoenberg con sinceridad y lucidez: “Mi técnica y mi estilo no se han desarrollado por un procedimiento consciente. Revisándolo hoy me parece que me he movido dando mu-

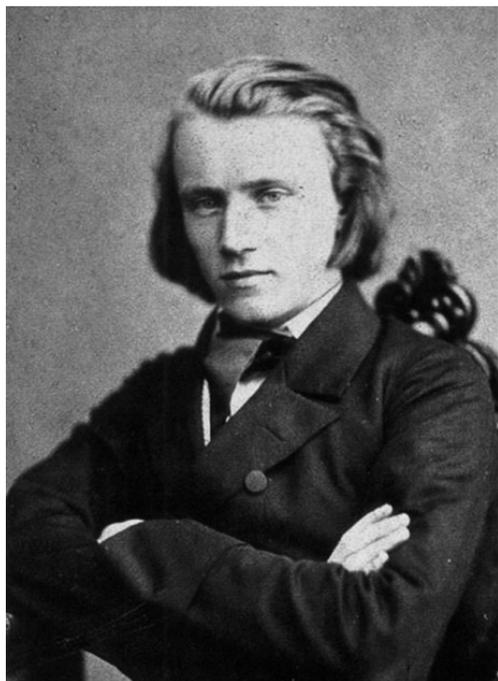
chas vueltas, avanzando a veces muy despacio, otras deprisa, cayéndome, retrocediendo a veces sobre mis pasos”. En algo más que una cierta manera, Schoenberg representa su época en cuanto se echa a la espalda la responsabilidad de un cambio de dirección que le parece necesario. Es curioso que Brahms sea su estímulo y que a partir de un casi contemporáneo vaya más allá que otros músicos que lo son plenamente pero que no se atreven a darlo. Mahler no tiene tiempo ni probablemente ganas y la enfermedad se lo lleva demasiado pronto. Strauss tiene miedo, es conservador en materia de las cosas de la vida, pero tampoco lo lamentamos demasiado pues su obra es la de un genio que también representa su época. La decisión de Schoenberg de “abandonar el modernismo en dirección a la música contemporánea” –en feliz expresión de Carl Dahlhaus– lo convertirá, además, en un músico vulnerable, por más que tenga jóvenes y brillantes seguidores. Y desde esa vulnerabilidad, leer sus explicaciones resulta especialmente aleccionador: su afán de tradición, su necesidad de revolucionar desde la lógica –aspectos algunos de ellos que le han llevado a recibir por parte de críticos tan inteligentes como Leo Botstein o J. Peter Burkholder el calificativo, nada peyorativo en sus respectivos contextos, de “reaccionario”–, su anhelo por explicar –a veces de manera deslumbrante– qué es un músico en el mundo de hoy. Además, es un judío que en 1923 declara que el dodecafonismo garantizaba la supremacía de la música alemana y poco después deberá tomar el camino del exilio, modificará la grafía de su apellido y volverá a la práctica religiosa pues a la inspiración se le opondrá la circunstancia y a la utopía que anida en su relación entre creación y público –con el punto elitista que tenía la Verein für musikalische Privataufführungen (Sociedad para Interpretaciones Musicales Privadas)– la realidad política.

En resumen, la atracción que Schoenberg siente por la música de Brahms resulta ser una mezcla de admiración, comunión espiritual, reconocimiento no ya de un magisterio –difícil si no hay relación entre maestro y discípulo– sino de una pura maestría reconocida por otro genio de la factura formal. Hay, lo hemos dicho, un componente moral, el aprovechamiento de una lección frente al arte y la vida que el mayor

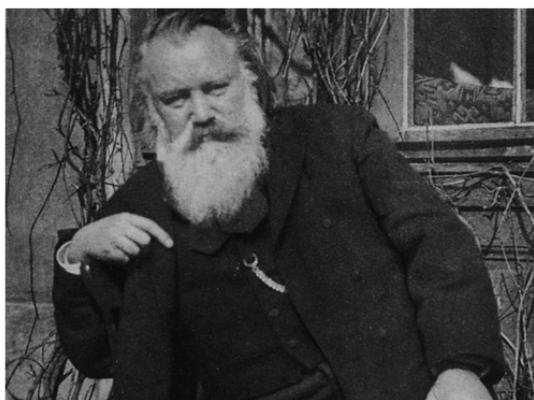
–un Brahms solitario, como una suerte de peñasco que resistiera todas las tormentas– ofrece al más joven desde la última vuelta del camino vital, pero también desde algunas de sus obras tempranas. Probablemente no intuía Schoenberg cuando emprendió este camino de admiración lo que sí vio en 1933 cuando dio su famosa conferencia, es decir, que su camino revolucionario nacía de ahí y él tendría la honradez de reconocerlo mientras acuñaba alguna explicación –la variación progresiva, la prosa musical– para lo que, a partir de esa revelación, ya no sería lo mismo.

### SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Juan Benet, *La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*. Traducción de J. Bradford Robinson, Berkeley, University of California Press, 1989.
- Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- Walter Frisch (ed.), *Schoenberg and his world*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- Arnold Schoenberg, *El estilo y la idea*. Traducción de Ramón Barce, Madrid, Taurus, 1963.
- Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Music Composition*. Londres, Faber and Faber, 1967.
- H. H. Stuckenschmidt, *Schoenberg. Vida, contexto y obra*. Traducción de Ana Agud, Madrid, Alianza, 1991.
- Jan Swafford, *Johannes Brahms*. Nueva York, Vintage Books, 1999.
- Richard Taruskin, *Music in the Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2005.



Johannes Brahms en 1853, cuando el compositor contaba con veinte años.



Retrato de Brahms en sus años finales (Kunsthistorisches Museum, Viena).

# PRIMER CONCIERTO

---

Miércoles, 3 de noviembre de 2010. 19,30 horas

---

## I

**Johannes Brahms** (1833-1897)

Capriccio nº 1 en Re menor, de *Fantasien Op. 116*

**Arnold Schoenberg** (1874-1951)

Sehr Langsam nº 6, de *Sechs Kleine Klavierstücke Op. 19*

**Johannes Brahms**

Intermezzo nº 3 en La bemol mayor, de *Klavierstücke Op. 76*

**Arnold Schoenberg**

Sehr Langsam nº 3, de *Sechs Kleine Klavierstücke Op. 19*

**Johannes Brahms**

Romanza nº 5 en Fa mayor, de *Klavierstücke Op. 118*

**Arnold Schoenberg**

Andantino grazioso nº 2, de *Drei Klavierstücke S A/4*

**Arnold Schoenberg**

Langsam nº 2, de *Sechs Kleine Klavierstücke Op. 19*

**Johannes Brahms**

Capriccio nº 2 en Si menor, de *Klavierstücke Op. 76*

**Arnold Schoenberg**

Sehr Rasch nº 2, de *Fünf Klavierstücke Op. 23*

**Johannes Brahms**

Capriccio nº 1 en Fa sostenido menor, de *Klavierstücke Op. 76*

## II

**Johannes Brahms**

Intermezzo nº 1 en Si menor, de *Klavierstücke Op. 119*

**Arnold Schoenberg**

Massig nº 1, de *Drei Klavierstücke Op. 11*

**Johannes Brahms**

Intermezzo nº 2 en Si bemol menor, de *Drei Intermezzi Op. 117*

**Arnold Schoenberg**

Massig nº 2, de *Drei Klavierstücke Op. 11*

**Johannes Brahms**

Intermezzo nº 6 en Mi bemol menor, de *Klavierstücke Op. 118*

**Johannes Brahms**

Capriccio nº 7 en Re menor, de *Fantasien Op. 116*

**Arnold Schoenberg**

Bewegt nº 3, de *Drei Klavierstücke Op. 11*

**Johannes Brahms**

Intermezzo nº 1 en Mi bemol mayor, de *Drei Intermezzi Op. 117*

*Se ruega al público no aplaudir hasta el final de cada parte*

**Josep Colom, piano**

El programa que propone Josep Colom en este ciclo dedicado a las relaciones entre Brahms y Schoenberg supone un apasionante recorrido por el pretexto y el texto de las mismas. En ambos casos, además, de la mano de la producción pianística, que siempre hemos considerado esencial en Brahms –interpretada con frecuencia por los grandes y los menos grandes nombres del teclado– pero que con frecuencia se soslaya al hablar de Schoenberg, sumida en la importancia más aparente de su música de cámara o de su producción para orquesta.

Para acercarnos a Brahms, Colom ha elegido piezas que corresponden a su época de madurez y, sobre todo, a la que quien esto firma gusta de llamar crepuscular. Estas obras llegan cuando todavía hay luz en las ideas de un compositor que entonces no es un hombre viejo sino maduro, exterior e interiormente, que va perdiendo sus referencias personales a través de la muerte de sus mejores amigos, coincidiendo, además, con el fin de un siglo, de una época, de un momento estético, de ese romanticismo, en suma, que él mismo consolida y en cuyas últimas consecuencias tiene tanto que ver.

Brahms, curiosamente, renuncia muy pronto a la gran forma pianística. Escribe sus tres sonatas –que son magníficas piezas llenas de posibilidades y que merecen la escucha y la reescucha– entre sus diecinueve y veinte años y, a partir de ahí, su obra para piano se centra en formas rapsódicas, algunas de hecho con el título, precisamente de *Rapsodias*, otras con el de *Caprichos*, *Intermedios* o *Baladas*. Estos géneros permiten una mayor libertad expresiva y, por qué no, una profundización igualmente más libre en lo que llamaríamos rasgos de estilo –hemos hablado de ello en la introducción general al ciclo–, eso que a veces se nos pierde un poco porque a los grandes tratadistas les parece poco riguroso –o les da miedo– o a los que sólo somos buenos aficionados nos produce cierta aprensión sacar a colación probablemente por el mismo motivo; unos y otros porque lo difícilmente definible se hace en ocasiones incómodo.

Las obras brahmsianas ofrecidas por Colom pertenecen a cinco números de opus que abarcan de 1878 a 1892. En el

caso de las *Klavierstücke Op. 76* se ha hablado de la importancia que la influencia de Chopin, Mendelssohn y, claro está, Schumann alcanza todavía en ellas como suerte de transición hacia el más rotundamente personal último Brahms. Siempre hay algo de subjetivo en esta adjudicación de influencias que a veces son evocaciones de oyente más que falsillas de autor. Cabría recordar un caso curioso, aunque sea *sensu contrario*, pero igualmente complementario, en el mismo terreno de los músicos que nos ocupan. Y es la clarísima evidencia del estilo brahmsiano en la *Sonata n.º 1 para violín y piano* de Schumann, que es de 1852, es decir, cuando todavía ambos músicos no habían sido presentados. La obra es de Schumann pero la voz parece la de Brahms. Por fortuna, en música – como en cualquier arte – no todo es explicable. El caso es que este Brahms ya está bastante maduro en su expresión y ha encontrado definitivamente su camino con un compromiso estilístico más allá del seguimiento de sus modelos más o menos comprobables. De las piezas que aquí escucharemos del Op. 76 se podría destacar, entre tantas cosas, la sutileza del modo en que ritmo y tema se combinan en el *Intermezzo n.º 3*, como ha destacado Harry Halbreicht, o el sabor popular y schubertiano, como en Bruckner, del *Capricho n.º 2*.

El resto del programa dedicado a Brahms son palabras muy mayores pues se trata, sin duda y diciéndolo sin ambages, de escuchar alguna de las cumbres de la música para piano de todos los tiempos. Es también la conclusión de una obra pianística que tiene una buena base en el virtuosismo como intérprete de un creador que aquí se siente definitivamente eso. Lo que en estas últimas piezas alcanza Brahms tiene que ver con algunos de sus momentos mayores, con el *Réquiem alemán*, con el “Finale” de la *Cuarta Sinfonía*, con las *Sonatas para clarinete y piano* o con los *Cuatro cantos serios*. Esa palabra, seriedad, tiene también mucho que decir aquí. Se ha hablado a veces –y es sugerente aunque sea en parte limitador– del Brahms compositor nórdico. Es el Brahms serio, otoñal –Claude Rostand llama al Op. 117 “tres paisajes otoñales”–, neblinoso, pero también con leves destellos de alguna brizna cálida.

Las piezas que se reúnen en los Opus 116 a 119 fueron escritas por Brahms en los veranos –tan importantes para él pues reunían la luz necesaria y la amistad imprescindible– de 1892 y 1893 en Bad Ischl. Brahms las llamaba “canciones de cuna de mi sufrimiento”. Y es que en ellas hay mucho de reflejo del estado interior –digamos que del alma– de un Brahms que está terminando su ciclo vital y creador, y por eso pueden parecer también, y por medio de la audacia técnica que igualmente reflejan, una suerte de apoteosis de la melancolía. Todo en esta música es hermoso y, en alguno de sus momentos, de lo más hermoso jamás escrito. Y, en mayor o menor grado, también triste, “dulcemente triste”, decía demasiado suave Clara Schumann de esta música que puede llegar, sin embargo, al grado de tristeza del Op. 118 n° 6, a pesar de su episodio central, tan heroico como esa despedida de un titán en retirada que es la *Rapsodia Op. 119 n° 4*, su última composición para el piano.

20

¿Y qué decir de Schoenberg después de esto? Pues que escribió para el teclado no más de una hora de música y que en 1931 dejó de lado el instrumento. Por cierto, así como Brahms fue un gran pianista, Schoenberg tocaba en su juventud el violín y el violonchelo. Pero ya sabemos que la brevedad no es enemiga de la hondura y que ese es el camino a seguir con la gestión de los medios al alcance del estilo –del compositor, quiere decirse. En las *Drei Klavierstücke* de 1894, su primera colección escrita para el piano, se advierte la influencia de las últimas piezas brahmsianas, pero también en la serie del mismo título, de 1909, aunque allí también se vea que estamos en otro mundo, aún partiendo del hamburgués. Lo ha señalado Alain Poirier cuando sitúa estas obras como “salidas de los jardines colgantes pero igualmente de los sillares de la tradición romántica, en especial de los Opus 116 a 119 de Brahms”. De manera que en Schoenberg encontramos una magnífica escritura pianística desde esas piezas iniciales, contemporáneas de *Erwartung Op. 17*, que es también de 1909, ya metidas, por tanto, en el lenguaje que se fundaba en el *Cuarteto n° 2* pero también con el cromatismo y el clima tristanescos bien asimilados en la privilegiada y analítica cabeza de su autor. Era, dicho sea de paso, un momento también delicado para

Schoenberg, pues, en el verano de 1908, su mujer, Mathilde, se había marchado de casa para irse a vivir con el pintor Richard Gerstl –era una sociedad muy movida sentimentalmente la de su círculo. Schoenberg, por cierto, enviudará en octubre de 1923 y en agosto del año siguiente contraerá matrimonio con Gertrud Kolisch. Una de sus hijas, Nuria, nacida en Barcelona en 1932, se casará con el compositor Luigi Nono.

Las *Seis pequeñas piezas para piano Op. 19* (1911) poseen esa concisión inherente a su amigo Webern, que es aquí el referente por esta razón, pero también porque la concisión se aparea a la intensidad en una suerte de “menos es más” musical que se da la razón a sí mismo. Igualmente, aparece clara la voluntad schoenbergiana de seguir por el camino iniciado, de radicalizarlo al menos en ese punto y esa hora, aunque ya sepamos que la lectura completa de su obra revela muchas moradas en la casa del señor de la modernidad más aparente. No se llega a tanto en las *Fünf Klavierstücke Op. 23* (1920-1923), una obra de alguien que va a cumplir ya los cincuenta, es decir que sabe que sobre lo hecho en materia de revolución sonora hay, ahora, que demostrar –y demostrarse–, además, la madurez del creador aspirante a ir pensando en durar. La partitura incluye momentos tan memorables como su pieza número tres, combinación perfecta de forma y expresión, con su serie básica de cinco notas –para Pierre Boulez, citado por Stéphane Goldet, “de carácter ultratemático”– primera pieza en la que su autor plantea el procedimiento serial.

Terminemos con una curiosidad referida a una obra que no escucharemos pero que vale la pena recordar. Schoenberg escribió, también en 1923, una *Suite para piano* que es una paráfrasis serial del modelo bachiano, la peculiar aportación del autor de *Moisés y Aarón* al neoclasicismo en el que (casi) todo el siglo xx cayó más o menos, por fuerza o de grado. Recordemos que en ello estuvo Webern, al igual que Brahms con preludios y fugas, preludios corales, sarabandas y otras glosas diversas. También en eso se pusieron de acuerdo el progresivo embozado y el revolucionario de mirada retrospectiva.

Andante non troppo e con molta espressione

2. *p dolce*  
*col Ped.*

4

Primeros compases del Intermezzo n° 2 en Si bemol menor, de  
*Drei Intermezzi Op. 117* de Johannes Brahms.

**JOSEP COLOM**, nacido en Barcelona, obtuvo el Premio Nacional de Música, 1998, del Ministerio de Cultura. Consiguió el Primer Premio en el Concurso Internacional Paloma O'Shea de Santander (1978) y, con anterioridad, los Primeros Premios de los Concursos Internacionales de Jaén y Epinal de Francia, además del "Beethoven" y "Scriabin", convocados por RNE.

Debutó en Francia en el Théâtre des Champs Elysées de París, en 1979. Ha sido invitado a participar como miembro del jurado en numerosos concursos internacionales, entre ellos el de "Chopin" de Varsovia. Actúa regularmente con todas las orquestas españolas y también con la English Chamber Orchestra, Maastricht, Bucarest, RAI de Nápoles, Gulbenkian y Oporto.

Viaja regularmente por toda Europa para dar recitales y conciertos y actuando en Festivales como La Roque d'Anthéron, Château de Jolville y Bagatelle de París (Francia) y el Festival Chopin de Duszniki (Polonia), entre otros. Con la Orquesta Ciudad de Barcelona, bajo la dirección del maestro Colomer, ha realizado giras por las principales ciudades de Austria, Suiza, Alemania y Japón. Recientemente ha hecho una gira

por Francia y Bélgica con la Orquesta de Granada y Josep Pons. Sus primeras grabaciones comenzaron en 1982, con las sonatas completas de Blasco Nebra, para Etnos, por las que recibió el Premio del Ministerio de Cultura. En 1989 grabó en CD la obra completa para piano de Manuel de Falla, para Circe (Francia). Ha grabado las obras completas para dos pianos y cuatro manos de Brahms con la colaboración de Carmen Deleito (Chant du Monde) y los *Conciertos n<sup>os</sup> 1 y 2* para piano de Brahms, con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Praga. Su discografía, distribuida por Harmonia Mundi, abarca autores diversos como Brahms (variaciones y últimas piezas); principales obras de Franck y de Falla, integral de Mompou, y *Noches en los Jardines de España*, de Falla, con la Orquesta de Granada dirigida por Josep Pons.

Ha sido invitado por el maestro Penderecki para tocar en el último Festival Pablo Casals de Puerto Rico. Entre sus futuros compromisos se incluyen conciertos con la Hallé Orchestra de Manchester, con la Zagreb Symphony Orchestra, y recitales en Suiza, y en formación de dúo con Carmen Deleito, además de recitales en Francia y Polonia.

# SEGUNDO CONCIERTO

---

Miércoles, 10 de noviembre de 2010. 19,30 horas

---

## I

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

Langsamer Satz, para cuarteto de cuerda M 78

**Arnold Schoenberg** (1874-1951)

Cuarteto de cuerda en Re mayor

*Allegro molto*

*Intermezzo: Andante gracioso*

*Andante con moto*

*Allegro - Presto*

---

## II

**Johannes Brahms** (1833-1897)

Cuarteto de cuerda nº 2 en La menor Op. 51 nº 2

*Allegro non troppo*

*Andante moderato*

*Quasi menuetto, moderato*

*Allegro non assai*

---

### **CUARTETO QUIROGA**

**Aitor Hevia**, *violín*

**Cibrán Sierra**, *violín*

**Dénes Ludmány**, *viola*

**Helena Poggio**, *violonchelo*

Anton von Webern nació en Viena en 1883 y murió en Mittersill en 1945 cuando le alcanzó la bala perdida de un soldado americano tras la detención de su yerno por contrabando. Tenía sesenta y un años y había escrito a lo largo de su vida poco más de tres horas y tres cuartos de música que le valieron para pasar a la historia. Fue amigo de Schoenberg –exiliado cuando él fallece– y de Berg –muerto en 1935– y se quedó en Alemania durante la guerra. No fue beligerante con los nazis e incluso llegó a pensar que alguna ventaja habría de traerle su posible triunfo, lo que revela una ingenuidad bien curiosa en una mente tan analítica. Con tan escasa producción se convirtió en uno de los compositores más influyentes, si no el que más, en las vanguardias de postguerra. Es en ellas donde habría que ver sus huellas, aunque el sentido de este ciclo nos lleva a tratar de ver las que en él se advierten de sus predecesores, a rastrear la presencia de Brahms y Schoenberg en el Webern más o menos despojado, abstracto pero también emocionante en su rechazo de cualquier elemento accesorio. Es, por eso, como parte de la mejor pintura moderna, predicando siempre que la emoción puede estar en la forma cuando esta es tan hermosa. Pero el enlace con su antecesor y su contemporáneo llega con la naturalidad con que en arte se le supone a cualquier creador la capacidad para evolucionar en la dirección más insospechada. *Langsamer Satz* (*Movimiento lento*) es, con sus ocho minutos de duración aproximada, una de esas obras de Webern que podríamos considerar largas, un poema, diríamos, frente a los aforismos –siempre cuidadísimos– que a veces salieron de su pluma de compositor plena y totalmente de su propio siglo. Y también es una obra primera que ni siquiera tiene número de opus y que no se publicó sino póstumamente. Pertenece a una prehistoria creadora muy cercana en su expresividad a otra del mismo Webern igualmente sin catalogar –*Viento de verano*– y, desde luego, resulta asimilable, todos sus elementos bien concentrados, a *Noche transfigurada* de Arnold Schoenberg, con la que comparte estética. Fue escrita en 1905, es decir, cuando su autor era un veinteañero reciente y es una suave meditación, melancólica, un punto decadente y otro punto *Sezessionsstil*.

El inicio del *Cuarteto en Re mayor* de Schoenberg se parece más a Dvorák que a Brahms, tiene un algo de alegría solar, de optimismo, que le emparenta con el checo, que en la época en que se escribe, 1897, era un compositor popular y respetado. Recordemos que Zemlinsky, de quien tendremos noticias en los dos conciertos siguientes, intervino en la elaboración de este cuarteto primerizo del que también formaba parte un “Scherzo” con su trío en lugar del definitivo “Intermezzo”. La intervención de Zemlinsky está más o menos documentada, pero hay algo que nos interesa más en esta pieza o, mejor, en su recepción: la reacción extraordinaria de Eduard Hanslick ante su estreno en la Tonkünstlerverein vienesa a finales de 1897. Hanslick, un crítico conservador, admirador de Brahms y detractor de Bruckner, no pudo por menos que manifestar su sensación de que “está creciendo un nuevo Mozart en Viena”. Si en lugar de morir en 1904 –Schoenberg por entonces había escrito, además, *Noche transfigurada* y *Pelleas und Melisande*– lo hace tres años más tarde, tras el estreno del *Cuarteto n.º 2*, el extraordinario escritor musical seguramente no hubiera negado el haber hecho aquella afirmación –sabía muy bien lo que arriesga el crítico–, aunque quizá se hubiera ido al otro mundo con algunas dudas sobre su capacidad para adivinar el porvenir. Genio sí, pero no precisamente un nuevo Mozart en el sentido que Hanslick quería darle al elogio.

Lo que sí hay en este cuarteto, según Harry Halbreicht, es esa indagación sonora, esa curiosidad exploratoria del dominio tonal que queda bien clara en el breve pero sustancioso “Intermezzo”. También en el “Andante con moto” existe una clarísima inmersión en la forma tema con variaciones, tan cercana al último Beethoven y a la huella brahmsiana, que hacen presagiar cercanas salidas hacia universos formales en los que las relaciones entre los elementos expresivos se romperán de modo literalmente revolucionario, como ocurrirá por vez primera en el ya citado *Cuarteto n.º 2*. El “Allegro” de clausura vuelve a recordarnos al *Cuarteto “Americano”* de Dvorák. Tiene forma de rondó y es el fragmento de la obra en el que menos se observa la preocupación presente o los atis-

bos de evolución futura del autor. Es curioso cómo una composición de este tipo, primeriza pero no balbuciente, apoyada en la pericia de un amigo, presente al mismo tiempo rasgos tan diferentes, los que van del nacionalismo que se sublima en lo popular –aún estamos en el último romanticismo– a la meditación ya bien profunda sobre las postrimerías beethovenianas. Como campo de análisis de un genio en agraz no podía ser más interesante.

El programa se cierra con una obra mayor, ni primeriza, ni anunciadora, ni dubitativa. Una obra cerrada, madura y plena que revela el genio de un compositor en uno de sus grandes momentos creadores. Aunque Brahms llevaba trabajando en sus dos primeros cuartetos desde 1853 –se ha llegado a decir que Brahms descartó veinte intentos de cuarteto de cuerdas hasta que vio claro el camino con los “gemelos” del Op. 51, que termina en 1873–, el segundo cuarteto no se estrenaría hasta el 3 de diciembre de 1875, en Viena. Es decir, que la gestación de la obra empieza a los veinte –la época de la *Sonata para piano n.º 3* o del *Trío Op. 8*– y concluye a los cuarenta –*Variaciones sobre un tema de Haydn*– y a tres años de presentar su demoradísima *Sinfonía n.º 1*. No tanto como en las sinfonías, hay igualmente en los cuartetos de Brahms un respeto a una tradición difícil de alcanzar conscientemente. La cima la ocupaban Beethoven y Schubert, y en sus aledaños se movían Schumann y Mendelssohn sin entrar todavía en el repertorio, es decir, produciendo el respeto que supone ver a su maestro, en el caso del primero de ellos, sin acabar de rematar la forma.

El *Cuarteto Op. 51 n.º 2* tiene además, en el contexto de este ciclo, una importancia esencial, pues es, en cierto modo, el causante de que Brahms le pareciera a Schoenberg un compositor “progresivo” –es curiosa la coincidencia si pensamos en lo que significa también el *Cuarteto n.º 2* del propio Schoenberg–, como lo demuestra el análisis que, en su ensayo sobre la materia, dedica a su “Andante” y, claro, la presencia de la variación progresiva, ese concepto ineludible al escuchar a Brahms una vez que Schoenberg nos lo explica. A este

movimiento le precede un “Allegro non troppo” que abre Brahms con la cita en el violín de las notas que corresponden al lema de su amigo el violinista Joseph Joachim –*Frei aber einsam (Libre pero solo)*– y al suyo propio –*Frei aber froh (Libre pero feliz)*. FAE y FAF se funden en las notas La, Fa, La y Mi. Solo el uno, feliz el otro, libres los dos. La importancia del tema es fundamental en todo el movimiento, aunque afloren otros dos más –el segundo muy significativamente marcado *grazioso ed animato*– en un tono expresivo de una serenidad sostenida en la amplitud de la melodía principal. El “Andante moderato”, que tanto impresionó a Schoenberg, es tripartito y de él destaca la zona central, más densa, arrebata-da, con un canon que demuestra el poderío formal de Brahms y al que le sigue un pequeño Lied que nos lleva a la tercera parte, aunque antes del cierre vuelva a evocarse la canción. El “Quasi minuetto, moderato” lleva en su denominación ya un curioso guiño, parecido al que, por la vía de la escritura, Brahms le hace a Schubert en el comienzo del anterior movimiento. Pero no nos engañemos, tanto el “quasi” como el “minuetto” parecen una broma de tan serios y cuando llega el trío tarda en afianzar un buen humor que cuesta sacar de dentro. Pero, una vez fuera, todo se remansa, se hace hasta un puntito feérico a lo Mendelssohn y las aguas vuelven a su cauce. Y no digamos en el final “Allegro non assai”, en forma sonata, de apabullante prestancia, con una apelación aquí muy bien idealizada a la música popular. Estamos en la forma sonata con dos temas principales y otros dos que se derivan de ellos, más un interesantísimo episodio que parece iniciar una fuga pero que se queda en mero amago. Antes del final Brahms retoma el tema inicial con un sosiego sorprendente hasta que desemboca en un decidido final, con la aparición ya bien evidente del componente magiar con eficaces efectos en *pizzicati*.

THEME

1st phrase 2nd phrase 3rd phrase 4th phrase

5th phrase 6th phrase

Análisis de Schoenberg del *Cuarteto de cuerda Op. 51 n° 2* de Johannes Brahms, incluido en su libro *El estilo y la idea*.

El **CUARTETO QUIROGA** nace alentado por el eminente violinista, pedagogo y cuartetista francés Charles-André Linale. Su nombre rinde homenaje a la figura del gran violinista gallego Manuel Quiroga, junto con Pablo de Sarasate y Pau Casals, uno de los más grandes instrumentistas de cuerda de la historia musical española.

Formado desde sus inicios con Rainer Schmidt en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid y seguidamente en la Musikhochschule Basel con R. Schmidt y Walter Levin, ha sido múltiplemente galardonado en los Concursos Internacionales de Burdeos, Paolo Borciani, Ginebra, París; así como el Premio “Ojo Crítico” de Radio Nacional de España y la Medalla de Oro del Primer Palau de Barcelona.

El Cuarteto Quiroga es uno de los grupos más activos internacionalmente de su generación, con una intensa agenda de conciertos por Europa y América (Wigmore Hall Londres, Philharmonie Berlin, Les Invalides de París, Concertgebouw De Doelen Rotterdam, Davos Festival, Primavera de Heidelberg, Quintessence de Aachen, Kaisersaal Frankfurt,

Palau de la Música Catalana, Fundación Juan March, Auditorio Nacional de Madrid, Auditori de Barcelona, Teatro Solís Montevideo y un largo etc.) y numerosas grabaciones para RNE-2, SWR-2, WDR, Radio France, Swedish Radio, Mezzo TV, etc. Entre los artistas con los que colabora habitualmente, cabe destacar a Vladimir Mendelssohn, Alain Meunier, Jeremy Menuhin, Javier Perianes, David Kadouch, Chen Halevy, Claire Désert o los Cuartetos Doric, Ardeo y Meta4.

El Cuarteto Quiroga ha trabajado con maestros de la talla de A. Keller, G. Pichler, G. Kurtág, J. Meissl, E. Feltz, E. Höbarth y F. Rados, y mantiene en la actualidad una estrecha relación con Hatto Beyerle.

Profesores y Cuarteto en Residencia en el Curso Internacional de Música de Llanes desde 2005, en la actualidad el Cuarteto tiene su residencia en la Fundación Museo Cerralbo de Madrid. Desde el curso 2008/2009 sus cuatro miembros ocupan la Cátedra de Música de Cámara / Cuarteto de Cuerda del Conservatorio Superior de Música de Aragón.

# TERCER CONCIERTO

---

Miércoles, 17 de noviembre de 2010. 19,30 horas

---

## I

**Alexander von Zemlinsky** (1871-1942)

Trío en La menor

*Allegro ma non troppo*

*Andante*

*Allegro*

**Johannes Brahms** (1833-1897)

Trío con piano nº 3 en Do menor Op. 101

*Allegro energico*

*Presto non assai*

*Andante grazioso*

*Allegro molto*

---

## II

**Arnold Schoenberg** (1874-1951)

Verklärte Nacht Op. 4 (arr. para trío de E. Steurmann)

---

### TRÍO KANDINSKY

**Corrado Bolsi**, *violín*

**Amparo Lacruz**, *violonchelo*

**Emili Brugalla**, *piano*

Este tercer concierto comienza con un nuevo invitado al ciclo que habrá de volver para cerrarlo. Se trata de Alexander Zemlinsky –su apellido era, en realidad, von Zemlinzsky–, personalidad en buena medida también crucial, sobre todo por lo que tuvo en su momento de aglutinador en el mundo musical de la época, de personaje familiar, en todo el sentido de la palabra en el caso de Schoenberg, quien fue su cuñado. Caricaturizado a veces por su entorno vienés debido a que físicamente no era muy agraciado –y quizá también porque, a pesar de eso, no dejó de ser atractivo para las mujeres, para Alma Mahler, por ejemplo–, el caso es que su presencia resultó fundamental en la Centroeuropa musical anterior al ascenso del nazismo. Al producirse el *Anschluss* en 1938 debió exilarse a Estados Unidos, donde moriría de repente en 1942.

Con el tiempo ha crecido, y muy rápidamente, la consideración de la obra de Zemlinsky, quien, en su momento, fue más apreciado como director de orquesta que como compositor. Se han recuperado óperas suyas como *El cumpleaños de la infanta* o *Una tragedia florentina*. Aunque sus obras orquestales apenas accedan a las salas de conciertos, de vez en cuando lo hace, también a los estudios de grabación, su obra maestra, la *Sinfonía lírica*, hijuela afortunada de *La canción de la tierra* de Gustav Mahler –en su caso con textos de Tagore– y continuadora de un universo sonoro que a través de otros caminos superarían en lo formal sus amigos Arnold Schoenberg, Alban Berg y Anton Webern. En cierto modo, Zemlinsky es un post-romántico, aunque también sea, naturalmente, un miembro bien conspicuo de ese modernismo que atraviesa Europa a partir del cambio de siglo.

Zemlinsky estudió contrapunto con Brahms, además de ser alumno de Anton Door –a su vez discípulo de Czerny–, y de Robert y Johann Nepomuk Fuchs, para Lorraine Gorrell unos parientes más cercanos de lo que parece de la idea de la variación desarrollada. Entre Brahms y Zemlinsky hubo una relación de maestro sincero y leal y discípulo dispuesto a escuchar las directas y a veces duras opiniones de su mentor, quien, generoso de veras, le pasó durante un tiempo un esti-

pendio mensual y se encargó de la publicación de sus obras por Simrock. Él mismo recuerda su cambio de actitud estética: “Entre mis colegas era digno de elogio componer en todo lo posible a la manera de Brahms... Luego, naturalmente, llegó una reacción y, con la lucha por encontrarse a uno mismo, un repudio implícito de Brahms”. Zemlinsky escribió un par de tríos, o mejor dicho un trío y un tercio de otro. El completo es el *Trío para clarinete o violín, violonchelo y piano Op. 3*, compuesto entre 1895 y 1896, en el que se deja influenciar por Brahms de mil amores y su modelo es, como parece lógico, el *Trío Op. 114* de su maestro, escrito en 1891. Pero antes está una intentona que pasó con los papeles y manuscritos del compositor a la Alexander von Zemlinsky Collection de la Library of Congress de Washington. Los tres movimientos del *Trío en La menor*, que escucharemos al comienzo del presente concierto, son de 1888, un año en el que el joven Zemlinsky se muestra muy activo, tanto como para intentar un concierto para piano y orquesta.

Johannes Brahms escribió su *Trío con piano n° 3 Op. 101* en 1887 –los dos anteriores son de 1854 y 1882– a orillas del Lago de Thun, en Hofstetten (Suiza), feliz, rodeado de amigos, entre ellos Josef Viktor Widmann –y aquí aparece la sombra de Nietzsche–, es decir, en el momento de su madurez vital y creadora, en el inicio de ese periodo crepuscular que marca su obra con una suerte de melancolía, de nostalgia, de honda asunción de lo vivido. La partitura se inicia con un “Allegro energico” que, en forma sonata, se abre con un vehemente primer tema al que sigue otro de corte lírico y ensañador y otro más, el más breve de ellos, que nos lleva directamente al desarrollo. El “Presto non assai” hace las veces de *scherzo* en su discurrir leve y punteado, con algo de suavemente fantástico pero también de una ambigüedad que avanza nocturnidades futuras. Un episodio intermedio hace de trío, insistiendo en ese clima que nos acerca a las baladas y los *intermezzi* de la última época. Dos temas presenta el “Andante grazioso”, que en su aparente simplicidad se constituye en centro anímico de la obra, aun pareciendo un reposo respecto al movimiento anterior. El motivo principal es, en su simplicidad, todo un

hallazgo de expresión directa y, por qué no, íntima. Dos temas principales –el segundo expuesto por las cuerdas–, desarrollados con enorme libertad y generadores de otros motivos secundarios, se advierten en el “Allegro molto”, un cierre lleno de empaque expresivo, de madurez absoluta, para una obra certera en su concisión –es el más breve de los tríos con piano de su autor–, concentrada en una expresividad a la vez abundante y exacta. Todo ello en un contexto de libertad formal que sirve muy bien como ejemplo, y más en el contexto de este ciclo, del progresismo brahmsiano predicado por Arnold Schoenberg. La obra fue estrenada nada menos que por el violinista Jenö Hubay, el violonchelista David Popper y el propio Brahms al piano.

Se cierra el programa con una curiosidad, como es la versión para trío con piano de *Noche transfigurada* de Arnold Schoenberg. Curiosidad por la versión, no por la obra, que primero fue escrita para sexteto de cuerdas, luego transcrita por el autor para orquesta de cuerdas y más tarde, en 1943, por Edward Steuermann para trío con piano. El sexteto original data de septiembre de 1899, cuando el autor tenía veinte años y pasaba tres semanas de vacaciones con su amigo –y luego cuñado– Alexander Zemlinsky. *Noche transfigurada*, influida mucho más por Wagner que por Brahms, es probablemente la primera obra escrita para grupo de cámara con un programa explícito: el poema del mismo título del entonces tan de moda Richard Dehmel. Es, por así decir, un poema camerístico que no sinfónico, aunque el propio Schoenberg lo convirtiera en tal al arreglarlo para orquesta de cuerdas en 1917 (luego revisaría esta versión en 1943). El resultado del trabajo de Steuermann es tan bueno que Thomas Meyer ha llegado a señalar que podría pensarse que, en realidad, este debiera ser el original; que, por qué no, quizá Schoenberg pensara en un trío cuando se le ocurrió que podía escribir esta obra maestra de su primera época. Es curioso, pues el sexteto es una forma bien brahmsiana pero también lo es el trío con piano, además de extraordinariamente funcional como demuestra el resultado de la transcripción de Steuermann. El caso es que

la amplia, intensa, emocionante pieza no parece perder ninguna de sus cualidades en el arreglo para trío. Todo funciona espléndidamente desde la grandiosa entrada del piano hasta la misteriosa conclusión con el poema ya igualmente llegado a su final. Por cierto, en cualquiera de sus versiones, *Noche transfigurada* demuestra cómo a veces la música puede superar –y aquí lo hace con creces– a su pretexto literario. Ya sabemos que en otras ocasiones no es así, pero esta vez hay que rendirse a la evidencia.



Fotografía con dedicatoria enviada por Schoenberg a Wassily Kandinsky en 1911.

El **TRÍO KANDINSKY**, desde su presentación en 1999 en los actos de inauguración de L'Auditori de Barcelona, se ha consolidado como una formación basada en el principal valor de lo camerístico: el juego y la complicidad sonora que se establece entre sus integrantes. Sus componentes, Corrado Bolsi (violín), Amparo Lacruz (violonchelo) y Emili Brugalla (piano), tienen como objetivo la divulgación de la literatura romántica para trío con piano, además de su enriquecimiento a través de un fuerte compromiso con los creadores actuales. Numerosos compositores les han dedicado su música.

Su repertorio abarca desde las obras del clasicismo hasta la música contemporánea, haciendo especial hincapié en los autores románticos y del siglo xx.

Sus actividades incluyen actuaciones en el Auditorio Nacional de Madrid, L'Auditori de Barcelona, Palau de la Música Catalana, Festival de Granada, Festival Internacional de Torroella de Montgrí, Fundación Juan March, Caixaforum de Barcelona, Universidad Menéndez Pelayo, Festival Casals de Puerto Rico, Kunsthalle de Oslo, Munetsugu Center de Japón, Festival "A Tempo" de Caracas, Musicades

de Lyon, y en los ciclos de numerosas sociedades filarmónicas.

Organizan en otoño una temporada propia de conciertos en la Residencia del Auditori Pau Casals de El Vendrell, actuando por Europa, África, Asia, Sudamérica, Estados Unidos y Japón. Sus conciertos han sido retransmitidos por Canal Mezzo, Radio France, RNE, Catalunya Música y Canal 33.

En su discografía están *Tríos catalanes del siglo xx* editado por Anacrusi; *Schoenberg y Barcelona*, y el monográfico *Joan Guinjoan*, ambos editados por Columna Música.

Sus integrantes realizan una actividad pedagógica en la Residencia del Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona. Han impartido clases magistrales en España y en el extranjero.

Corrado Bolsi toca un violín A. Guarneri del 1650 y Amparo Lacruz un violonchelo G. Dollenz del 1860.

# CUARTO CONCIERTO

---

Miércoles, 24 de noviembre de 2010. 19,30 horas

---

## I

Canciones de *Des Knaben Wunderhorn*

**Arnold Schoenberg** (1874-1951)

Wie Georg von Frundsberg von sich selber sang Op. 3 n° 1

Sehnsucht n° 3, de *Sechs Orchesterlieder Op. 8*

**Johannes Brahms** (1833-1897)

Der Überläufer n° 2, de *Sieben Lieder Op. 48*

Wiegenlied 'Guten Abend, gut Nacht' n° 4, de *Fünf Lieder Op 49*

**Alexander Zemlinsky** (1871-1942)

Altdeutsches Minnelied Op. 2 n° 2

**Gustav Mahler** (1860-1911)

Der Tamboursg'sell

Canciones de soldado

**Johannes Brahms**

Tambourliedchen Op. 69 n° 5

**Arnold Schoenberg**

Der verlorene Haufen n° 2, de *Zwei Balladen Op. 12*

Jedem das Seine, S A/24, de *Brettlied*

---

*Baladas escocesas*

**Arnold Schoenberg**

Die Beiden S A/2

**Alexander Zemlinsky**

Die Beiden

**Arnold Schoenberg**

Jane Grey n<sup>o</sup> 1, de *Zwei Balladen Op. 12*

**Johannes Brahms**

Murrays Ermordung Op. 14 n<sup>o</sup> 3

*Se ruega al público no aplaudir hasta el final de cada bloque*

---

## II

### *Amor y primavera*

**Johannes Brahms**

Liebe und Frühling Op. 3 n° 3

**Alexander Zemlinsky**

Liebe und Frühling n° 3, de *Sieben Lieder*

### *Canto de la alondra*

**Johannes Brahms**

Lerchengesang n° 2, de *Vier Gesänge Op. 70*

**Alexander Zemlinsky**

Lerchengesang

### *Anhelo profundo*

**Johannes Brahms**

Maienkätzchen Op. 107 n° 4

**Alban Berg** (1885-1935)

Maienkätzchen

**Hans Pfitzner** (1869-1949)

Maienkätzchen

**Alexander Zemlinsky**

Maienkätzchen Op. 5 n° 2

*Canciones populares*

**Arnold Schoenberg**

Vier Volkslieder

Es gingen zwei Gespielen gut  
Mein Herz ist mir gemenget  
Mein Herz in steten Treuen  
Der Mai tritt ein mit Freuden

**Johannes Brahms**

Deutsche Volkslieder WoO33

Mein Mädél hat einen Rosenmund n° 25  
Mir ist ein schön's braun's Maidelein n° 24  
All' mein' Gedanken n° 30  
Ach Gott, wie weh tut Scheiden n° 17  
Erlaube mir, fein's Mädchen n° 2  
Jungfräulein, soll ich mit euch gehn n° 11

43

*Se ruega al público no aplaudir hasta el final de cada bloque*

---

**Steven Scheschareg, barítono**  
**Margit Haider-Dechant, piano**

Concluye el paseo por las relaciones entre Brahms y Schoenberg por el Lied, o como se llama a veces –y debo reconocer que me impresiona mucho la expresión– por la “canción de arte alemana”. Alguna vez he contado por escrito lo que me emocionó escuchar a uno de los grandes cantantes de nuestro tiempo –Christian Gerhaer– explicar, él igualmente emocionado, cómo había llegado a la conclusión de que su vocación verdadera y su destino como intérprete era precisamente eso, el servicio a la canción de arte en lengua germana. Un género propio dentro del común de la música vocal –una de sus zonas clave–, como lo es la *mélodie* en el caso francés, perfectamente distinguible y no sólo por el idioma sino por lo que de connotación tradicional tiene todo su desarrollo desde Carl Philipp Emanuel Bach hasta Wolfgang Rihm a lo largo de tres siglos de evolución, más estilística que formal si bien se piensa.

44

Vamos a escuchar canciones de cinco compositores distintos, aunque la mayoría fueran escritas por Brahms y por Schoenberg. En el caso de Brahms, su producción liederística, formada por cerca de doscientas canciones, noventa y una armonizaciones de melodías populares y ochenta dúos y cuartetos vocales con piano, es todo un mundo a redescubrir, o a descubrir en muchos casos. Este corpus revela no ya la sensibilidad del autor a través de textos de mayor o menor calidad poética, sino el crecimiento de su obra, superada, me parece, la afirmación de Franz Walker y Walter Legge de que no hay casi evolución en el terreno de sus canciones entre las primeras y las últimas. Además, y en lo que nos ocupa de las relaciones con Schoenberg, en algunas de estas canciones se pone en práctica esa idea de la variación desarrollada que, además de ser una de las marcas de su estilo, fue también uno de los aspectos de su dominio formal que más impresionó a Schoenberg y, por ende, uno de los que le valieron su consideración como progresivo.

El otro polo fundamental del programa está ocupado, lógicamente, por el propio Schoenberg, quien escribió setenta y cinco canciones, a las que habría que añadir las treinta y

cuatro de juventud que decidió no incorporar a su catálogo en vida. La voz tiene en la obra de Schoenberg una extraordinaria importancia que puede ejemplificarse en su presencia en piezas como *Erwartung*, *Pierrot lunaire*, el *Cuarteto de cuerda nº 2* o *El libro de los jardines colgantes*. Dehmel en su juventud y George –recordemos: “respiro el aire de otros planetas”– en la madurez son los poetas que más frecuentará en su obra vocal. Alexander von Zemlinsky podría ser, sería en cierto modo, el puente entre Brahms y Schoenberg, vista, además, la importancia de su papel en la formación de su cuñado. La voz es igualmente esencial en el conjunto de su obra, ciento veinte canciones que se sitúan en el momento crucial del cambio de época como ejemplo de la crisis de la expresión tradicional, sin abandonarla mientras contemplaba de cerca la revolución schoenbergiana. Otros dos nombres aparecen en el programa con sólo una muestra de su arte en el terreno del Lied: Alban Berg y Hans Pfitzner. Los dos escribieron un buen número de canciones. Berg, discípulo de Schoenberg, reunió cerca de noventa en sus primeros años como compositor, aunque sólo incluiría unas cuantas en su catálogo definitivo, en el que se cuentan muchas menos. Pfitzner hizo del Lied una de las claves de su expresión –conservadora en todos los aspectos hasta el punto de colaborar activamente con el régimen nazi– y su catálogo recoge un gran número de muestras de su excelencia en ese terreno.

El recital de Steven Scheschareg y Margit Haider-Dechant se distribuye por bloques temáticos, lo que implica coincidencias bien significativas en poetas y poemas, empezando y terminando en lo popular, o mejor, en lo popular idealizado. Para comenzar tenemos una buena ración de ese monumento romántico que es *Des Knaben Wunderhorn*, traducido entre nosotros por *La trompa maravillosa del muchacho* y que servirá, de Weber a Schoenberg, como inagotable fuente de textos para sus canciones. Esa trompa maravillosa viene a ser el cuerno de la abundancia, como bien revelan las ilustraciones de la recopilación que hicieron Achim von Arnim y Clemens Brentano (primera edición, con dedicatoria “al consejero privado Goethe”, en tres volúmenes entre 1806 y 1808)

de viejos poemas populares alemanes en los que todo parece tener cabida: el amor, la guerra, la pobreza, el vagar por los caminos, la felicidad doméstica, la ironía. *Wie Georg von Frundsberg von sich selber sang* hace referencia a la desilusión de quien no ve recompensado su esfuerzo y fue escrita por Schoenberg en los momentos de mayor enamoramiento de Mathilde Zemlinsky. La canción, temprana, tiene un punto grandilocuente, paródico incluso, que revela también el estado de la creación de su autor en esos años del cambio de siglo. *Sehnsucht*, escrita entre 1903 y 1905, forma parte de los primeros Lieder que Schoenberg decidió orquestrar. La influencia de Strauss, la grandiosidad de sus propios *Gurrelieder* aparecen concentradas en esta suerte de intelectualización del sentimiento inmediato sin que este, sin embargo, quede ahogado por la distancia que el creador se impone. Las dos canciones de Brahms son bien distintas entre sí. *Der Überläufer* se beneficia de un texto espléndido, tierno e irónico al mismo tiempo, expuesto en forma estrófica que cuenta lo que ve o lo que intuye un desertor a su regreso. La primera estrofa de *Wiegenlied* es la más famosa de las canciones de Brahms y casi de todo el repertorio, y pertenece a *Des Knaben Wunderhorn*, mientras la segunda es obra de Georg Scherer. *Altdeutsches Minnelied*, de Zemlinsky, adopta la forma de un coral para un tema clásico del amor cortés y *Der Tamboursg'sell* (1901) es una de las obras maestras de Gustav Mahler. El propio compositor decía de *Des Knaben Wunderhorn* que “no son poemas completamente acabados sino verdaderos bloques de piedra a partir de los cuales cada uno puede esculpir su propia estatua”; esta antología está en el corazón de la creación mahleriana, ligadísima a algunas de sus sinfonías, y esta historia del tamborilero, narrada como una balada, que va del calabozo a la horca es literalmente arrebatadora, aun teniendo en cuenta la indicación de Mahler de que debe ser interpretada “sin sentimentalismo”.

Junto a la inspiración popular encontraremos a continuación textos mejores y peores, y relaciones más o menos estrechas entre ellos y las músicas que los sostienen. Las llamadas aquí canciones de soldado van en parecida línea a las anteriores,

con ese sustrato de balada que volverá en las escocesas que le siguen. En *Tambourliedchen*, con versos de un poeta menor como Karl August Candidus, Brahms mira de reojo a lo popular, como en tantas de sus canciones, y aplica un acompañamiento pianístico de enorme expresividad, subrayando, repitiendo, comentando, enfatizando la línea vocal. Muy significativas, por distintas razones, las canciones de Schoenberg. *Der verlorene Haufen* utiliza un texto de Victor Klemperer –primo del director de orquesta Otto Klemperer y de quien con el tiempo conoceríamos unos apasionantes diarios de sus días bajo el nazismo– que podría venir de la Guerra de los Treinta Años como una rama de *Des Knaben Wunderhorn* y que no deja de anticipar lo que llegará con la Primera Guerra Mundial. *Jane Grey*, que escucharemos después, con texto de Heinrich Ammann, es su compañera de catálogo. Ambas fueron compuestas en 1907, y aunque la balada sea un género agotado no dejan de hacernos pensar en alguna otra obra posterior de su autor. Por cierto, Zemlinsky escribiría también una *Jane Grey* sobre el mismo texto, él y su cuñado participantes de un concurso de canciones que organizó un periódico berlinés y al que se presentaron 742 composiciones. Los ganadores fueron Hans Hermann, Heinrich Eckl y Gustav Lazarus, hoy olvidados. *Jedem das Seine* es una canción de cabaret con texto de Colly que remite sin duda, y como era de esperar, a Erik Satie.

Ya en las baladas escocesas encontramos también una canción con el mismo título y el mismo texto musicada por Schoenberg y Zemlinsky: *Die Beiden*, sobre un poema de Hofmannsthal. La comparación es interesante y a ella puede ayudar la desafección que se produjo entre el libretista de Strauss y Zemlinsky a raíz del deseo de este, cuando escribe la canción en 1916, de recuperar el ballet *Der Triumph der Zeit*, que habían empezado juntos en 1904. La canción, hecha de mala gana como demuestra una compulsión rítmica que no acaba de volar del todo, fue publicada después de la muerte de Zemlinsky. *Murrays Ermordung*, un texto traducido por Herder del original popular en inglés, pertenece a las *Ocho canciones y romanzas Op. 14* de Brahms, escritas en 1858, y es

para algún crítico una suerte de corolario vocal de las *Baladas para piano Op. 10*.

La segunda parte del recital se inicia con un par de canciones que evocan el amor y la primavera ya desde su título: *Liebe und Frühling*. Las dos se basan en el mismo texto de August Heinrich Hoffmann von Fallersleben. La de Brahms pertenece a una serie temprana, el *Op. 3*, dedicada a Betina von Arnim (Betina Brentano), y es ya una canción muy seria, con su arrebatado acompañamiento que se remansa para volver a crecer, de las que podría hacer pensar a Walker y Legge sobre la prematura madurez brahmsiana. En ese *Op. 3* del que procede encontramos una canción del mismo título pero seguida de la indicación II, que sólo se diferencia de esta por el *da capo* de la primera estrofa. La de Zemlinsky usa el mismo poema y fue escrita entre 1889 y 1890. Nuevamente se unen Brahms y Zemlinsky en un mismo texto –esta vez de ese Candidus que tanto parecía gustarle al primero– que refiere el canto de la alondra, *Lerchengesang*, pero sin que la música ni del uno ni del otro atienda demasiado a ese descriptivismo que hubiera sido probablemente tan importante para Schubert o Schumann en sus acompañamientos. Detlev von Liliencron es el autor del poema *Tiefe Sehnsucht* que utilizan Brahms, Berg, Pfitzner –tan melancólico al inicio y con ese énfasis tan eficaz en su desarrollo, nada fácil para el cantante– y Zemlinsky en el epígrafe del programa denominado *Anhelo profundo*. (También Richard Strauss usó este mismo texto). Brahms titula así su Lied, la penúltima canción de su catálogo antes de los *Cuatro cantos serios*, es decir, verdadera imagen crepuscular del músico, con la primera palabra del poema.

Y, para finalizar, volvemos al punto de partida. Brahms publica en 1894 sus siete cuadernos de *Deutsche Volkslieder*, melodías populares extraídas de la colección de Kretzschmer y Zuccalmaglio que apareció en 1838 y armonizadas por el compositor entre 1854 y 1858. Se ha hablado con frecuencia de lo que este trabajo tiene de tributo al amor a la patria, a la identidad alemana expresada en sus raíces populares. En todo caso, para Brahms la canción popular representa el

“ideal” de la música vocal y siempre habló con entusiasmo de este conjunto al que precedería, por cierto, una recopilación del mismo género pero dedicada específicamente a los niños. Schoenberg, por su parte, compone las cuatro canciones populares que cierran el programa en 1929. En su versión inicial no tendrán número de opus pero el autor sí las incluirá en su catálogo, como *Opus 48*, en la versión coral de tres de ellas –falta *Mein Herz ist mir gemenget*–, finalizada en 1949 y que presenta, en relación a la que escucharemos, una cierta sofisticación en la armonización que, curiosamente, Vincent Manac’h relaciona con el concepto de variación progresiva que en distintas ocasiones ha aparecido en estas notas.

## TEXTOS DE LAS OBRAS

---

### **Des Knaben Wunderhorn**

Schoenberg, Brahms, Zemlinsky y Mahler

---

### **Wie Georg von Frundsberg von sich selber sang**

Mein Fleiß und Müh  
Hab ich nie gespart  
Und allzeit gewahrt  
Dem Herren mein;  
Zum Besten sein  
Schickt ich mich drein,  
Gnad, Gunst verhofft,  
Doch's Gemüt zu Hof  
Verkehrt sich oft.

50

Wer sich zukauf,  
Der lauft weit vor  
Und kömmt empor,  
Doch wer lang Zeit  
Nach Ehren streit,  
Muß dannen weit,  
Das sehr mich kränkt,  
Mein treuer Dienst  
Bleibt unerkent.

Kein Dank noch Lohn  
Davon ich bring,  
Man wiegt g'ring  
Und hat mein gar vergessen.  
Zwar, groß Not, Gefahr,  
Ich bestanden han,  
Was Freude soll ich haben dran?

***De cómo Georg von Frundsberg cantó de sí mismo***

*Nunce he ahorrado  
diligencia y esfuerzos  
y en todo tiempo  
he defendido a mi señor;  
me acomodé  
a sus mejores intereses,  
esperé su gracia y su favor,  
pero en la corte las maneras  
mudan con frecuencia.*

*Aquel que se vende  
llega lejos  
y medra,  
pero aquel que largo tiempo  
se afana en pos de honores  
debe alejarse de allí;  
eso me molesta enormemente,  
pues mi fiel servicio  
queda sin ser reconocido.*

*No recibo por ello  
agradecimiento ni recompensa,  
apenas se te valora  
y me han olvidado por completo.  
He soportado a buen seguro  
grandes aprietos y peligros:  
¿qué satisfacción voy a sacar de ello?*

### **Sehnsucht**

Schwer, langweilig ist mir mein Zeit,  
Seit ich mich täte scheiden  
Von dir, mein Schatz und höchste Freud,  
Ich merk', daß ich muß leiden,

Ach weh der Frist, zu lang sie ist,  
Wird mir zu lang in Schmerzen,  
Daß ich oft klag, es scheint kein Tag,  
Des wird gedacht im Herzen.

### **Der Überläufer**

In den Garten wollen wir gehen,  
Wo die schönen Rosen stehen,  
Da stehn der Rosen gar zu viel,  
Brech' ich mir eine, wo ich will.

52

Wir haben gar öfters beisammen gegessen,  
Wie ist mir mein Schatz so treu gewesen!  
Das hätt' ich mir nicht gebildet ein,  
Daß mein Schatz so falsch könnt' sein.

Hört ihr nicht den Jäger blasen  
In dem Wald auf grünem Rasen,  
Den Jäger mit dem grünen Hut,  
Der meinen Schatz verführen tut.

Hört ihr nicht den Trompeter blasen,  
In der Stadt auf der Parade?  
Den Trompeter mit dem Federbusch,  
Der meinen Schatz verraten tut.

### **Wiegenlied**

Guten Abend, gut Nacht,  
Mit Rosen bedacht,  
Mit Näglein besteckt,  
Schlupf unter die Deck':  
Morgen früh, wenn Gott will,  
Wirst du wieder geweckt.

### **Anhelo**

*Pesada y tediosa me resulta mi vida  
desde que me separé  
de ti, mi tesoro y mi mayor dicha:  
ya sé que debo sufrir.*

*Ay, demasiado larga es la separación,  
demasiado tiempo viviré entre dolores,  
por eso me lamento sin cesar, no parece haber día  
que esto no apesadumbre mi corazón.*

### **El desertor**

*Vayamos al jardín  
donde crecen las hermosas rosas;  
allí florecen tantísimas rosas  
que me cojo una donde quiero.*

*Nos hemos sentado tantas veces juntos,  
¡qué fiel me era mi amada!  
Nunca me habría imaginado  
que mi amada pudiera ser tan falsa.*

*¿No oís tocar al cazador  
por los verdes senderos del bosque?  
El cazador con el sombrero verde,  
que ha seducido a mi amada.*

*¿No oís tocar al trompetista  
en el desfile de la ciudad?  
El trompetista con el plumero,  
que ha traicionado a mi amada.*

### **Canción de cuna**

*Buenas noches, buenas noches,  
cubierto de rosas,  
adornado con claveles,  
deslízate bajo la colcha,  
mañana temprano, si Dios quiere,  
volverás a despertarte.*

Guten Abend, gut Nacht,  
Von Englein bewacht,  
Die zeigen im Traum  
Dir Christkindleins Baum:  
Schlaf nun selig und süß,  
Schau im Traum 's Paradies.

### **Altdeutsches Minnelied**

Leucht't heller als die Sonne,  
Ihr beiden Äugelein!  
Bei dir ist Freud' und Wonne,  
Du zartes Jungfräulein,  
Du bist mein Augenschein,  
Wär ich bei dir allein,  
Kein Leid sollt mich anfechten,  
Wollt allzeit fröhlich sein!

54

Dein Reiz ist aus der Maßen  
Gleichwie der Blumen Art;  
Wenn du gehst auf der Straßen,  
Gar oft ich deiner wart,  
Ob ich gleich lang muß stehn  
Im Regen, Sturm und Schnee,  
Kein Müh soll mich verdrießen,  
Wenn ich dich, Herzlieb, seh.

### **Der Tambourg'sell**

Ich armer Tambourg'sell,  
Man führt mich aus dem G'wölb,  
Wär ich ein Tambour blieben,  
Dürft ich nicht gefangen liegen.

O Galgen, du hohes Haus,  
Du siehst so furchtbar aus,  
Ich schau dich nicht mehr an,  
Weil i weiß, daß i g'hör dran.

Buenas noches, buenas noches,  
velado por los ángeles,  
que te muestran en sueños  
el árbol del Niño Jesús:  
duérmete ya feliz y dulcemente,  
contempla en tus sueños el Paraíso.

**Antigua canción de amor alemana**

¡Resplandecéis más brillantes que el sol,  
vosotros, ojillos!  
A tu lado están la dicha y el placer,  
dulce muchachita,  
eres la luz de mis ojos,  
si estuviera solo a tu lado  
ninguna pena podría afligirme,  
¡yo estaría siempre contento!

Tu encanto carece de medida,  
igual que el de las flores;  
cuando vas por la calle,  
a menudo te espero,  
aunque mucho tiempo tenga que estar  
bajo la lluvia, las tormentas y la nieve,  
ninguna molestia podría contrariarme  
con sólo lograr verte, amor mío.

**El tambor**

A mí, un pobre tambor,  
me sacan de la mazmorra.  
Si siguiera siendo un tambor  
no me habrían hecho prisionero.

Oh patíbulo, mansión elevada,  
pareces tan temible,  
no volveré a mirarte,  
porque sé que me esperas.

Wenn Soldaten vorbeimarschieren,  
Bei mir nicht einquartieren.  
Wenn sie fragen, wer i g'wesen bin:  
Tambour von der Leibkompanie.

Gute Nacht, ihr Marmelstein,  
Ihr Berg und Hügelein.  
Gute Nacht, ihr Offizier,  
Korporal und Musketier.

Gute Nacht, ihr Offizier,  
Korporal und Granadier,  
Ich schrei mit heller Stimm,  
Von euch ich Urlaub nimm.  
Gute Nacht! Gute Nacht.

---

**Canciones de soldado.** Brahms y Schoenberg

---

**Tambourliedchen** (Karl August Candidus)

Den Wirbel schlag' ich gar so stark,  
Daß euch erzittert Bein und Mark!  
Drum denk' ich ans schön Schätzelein,  
Blaugrau,  
Blau,  
Blaugrau,  
Blau,  
Ist seiner Augen Schein.

Und denk' ich an den Schein so hell,  
Von selber dämpft das Trommelfell,  
Den wilden Ton, klingt hell und rein:  
Blaugrau,  
Blau,  
Blaugrau,  
Blau,  
Sind Liebchens Äugelein.

*Desfilarán soldados  
de otro cuartel que el mío.  
Cuando me preguntan quién era:  
“Tambor de la primera compañía”.*

*Buenas noches, rocas de mármol,  
montañas y colinas.  
Buenas noches, oficiales,  
cabos y mosqueteros.*

*Buenas noches, oficiales,  
cabos y granaderos,  
grito con voz clara,  
me despido de vosotros.  
¡Buenas noches! Buenas noches.*

### ***Canción del tambor***

*¡Redoblo el tambor con tanta fuerza  
que hago que tengáis dentera!  
Porque estoy pensando en mi hermoso amorcito,  
grisazul,  
azul,  
grisazul,  
azul,  
es el brillo de sus ojos.*

*Y cuando pienso en el brillo tan claro  
al punto se amortigua la piel del tambor,  
el sonido desabrido suena claro y puro:  
grisazules,  
azules,  
grisazules,  
azules,  
son los ojitos de mi amada.*

**Der verlorene Haufen** (Victor Klemperer)

Trinkt aus, ihr zechtet zum letztenmal,  
Nun gilt es Sturm zu laufen;  
Wir stehn zuvorderst aus freier Wahl,  
Wir sind der verlorne Haufen.

Wer länger nicht mehr wandern mag,  
Wer Füße schwer geworden,  
Wem zu grell das Licht, wem zu laut der Tag,  
Der tritt in unsern Orden.

Trinkt aus, schon färbt sich der Osten fahl,  
Gleich werden die Büchsen singen,  
Und blinkt der erste Morgenstrahl,  
So will ich mein Fähnlein schwingen.

Und wenn die Sonne im Mittag steht,  
So wird die Bresche gelegt sein;  
Und wenn die Sonne zur Rüste geht,  
Wird die Mauer vom Boden gefegt sein.

Und wenn die Nacht sich niedersenkt,  
Sie raffe den Schleier zusammen,  
Dass sich kein Funke drin verfängt  
Von den lodernnden Siegesflammen!

Nun vollendet der Mond den stillen Lauf,  
Wir sehn ihn nicht verbleichen.  
Kühl zieht ein neuer Morgen herauf –  
Dann sammeln sie unsere Leichen.

**Jedem das Seine** (Colly)

Ebenes Pardefeld  
Kasper in der Mitte hält  
hoch auf seinem Gaul.  
König, Herzog um ihn rum,  
gegenüber Publikum,  
Regimenter, bum bum bum,  
das marschirt nicht faul.

### **La brigada perdida**

Apurad los vasos, empináis el codo por última vez,  
hay que lanzar ya el ataque;  
estamos en primera línea por decisión propia,  
somos la brigada perdida.

Quien no quiera seguir de acá para allá,  
quien tenga los pies fatigados, para quien la luz  
sea demasiado chillona y el día demasiado ruidoso,  
que se una a nuestras filas.

Apurad los vasos, la luz ya palidece por el este,  
pronto empezarán a sonar los rifles,  
y cuando brille el primer rayo matutino  
yo estaré agitando mi bandera.

Y cuando el sol llegue al mediodía  
ya se habrá abierto brecha;  
y cuando el sol empiece a ponerse  
la muralla será barrida del suelo.

¡Y cuando la noche se desplome  
ella recogerá el velo  
para que dentro no quede atrapada ninguna chispa  
de las ardientes llamas de la victoria!

Ahora completa la luna su curso silencioso,  
pero no la vemos palidecer.  
Fresca asciende una nueva mañana:  
entonces recogerán nuestros cadáveres.

### **A cada uno lo suyo**

En la explanada del desfile,  
Kasper se encuentra en el centro,  
sentado bien erguido en su rocín.  
Rey y duque a su lado,  
de frente al público,  
bum bum bum del regimiento,  
la marcha no va nada mal.

Luft sich voller Sonne trinkt,  
Helm und Bajonett, das blinkt,  
Sprüht und gleißt und glänzt.  
Schattiger Tribünensitz,  
Bravo! Hurrah! Ulk und Witz,  
Operngläser, Augenblitz,  
Hin und her scharwenzt.

Neben mir, wer mag das sein,  
Reizend, nicht so furchtbar fein,  
Doch entzückend schick.  
Wird man kritisch angeschaut,  
Heimlich ist man doch erbaut,  
Und die Hüfte sehr vertraut  
Kuppelt die Musik.

Kasper nimm was dir gebührt,  
Und die Truppe recht geführt,  
Schütze dich und uns.  
Aber jetzt, geliebter Schatz,  
Schleunigst vom Paradeplatz.  
Hinterm Wall ein Eckchen hat's,  
Fern von Hinz und Kunz.

Und da strecken wir uns hin,  
Ich und meine Nachbarin,  
Weither tontas Trara.  
Welche Lust Soldat zu sein,  
Welche Lust es nicht zu sein,  
Wenn still fein allein zu zwei'n  
Wir – et cetera.

---

**Baladas escocesas.** Schoenberg, Zemlinsky y Brahms

---

**Die Beiden** (Hugo von Hofmannthal)  
Sie trug den Becher in der Hand  
–Ihr Kinn und Mund glich seinem Rand–  
So leicht und sicher war ihr Gang,  
Kein Tropfen aus dem Glase sprang.

*El aire se atiborra de sol,  
cascos y bayonetas destellan,  
relucen, resplandecen y centellean.  
A la sombra, en los asientos de la tribuna,  
¡bravo!, ¡hurra!, bromas y chistes,  
anteojos, ojos relucientes,  
saludos por aquí y por allá.*

*¿Quién puede ser la que está a mi lado?  
Atractiva, no terriblemente refinada,  
pero encantadoramente chic.  
Aun observada con ojos críticos,  
se produce una secreta excitación,  
y sus caderas se mueven acompasadamente  
al son de la música.*

*Kasper, toma lo que te corresponde  
y conduce como es debido a las tropas  
protégete a ti y a nosotros.  
Pero ahora, amado tesoro,  
larguémonos a toda prisa de la explanada.  
Detrás del muro hay un rinconcito  
lejos de fulano y de mengano.*

*Y allí estamos tumbados,  
yo y mi vecina,  
a lo lejos resuena el estruendo.  
Qué placer ser soldado,  
qué placer no serlo  
cuando estamos los dos solitos...  
etcétera.*

### **Los dos**

*Ella llevaba la copa en la mano  
–su barbilla y su boca al par del borde–  
tan ligero y seguro era su andar  
que ni una gotita se derramó de la copa.*

So leicht und fest war seine Hand:  
Er ritt auf einem jungen Pferde  
Und mit nachlässiger Geberde  
Erzwang er, daß es zitternd stand.

Und doch, wenn er aus ihrer Hand  
Den leichten Becher nehmen sollte,  
Dann war es beiden viel zu schwer:

Denn beide bebten sie so sehr,  
Daß keine Hand die andre fand,  
Und dunkler Wein am Boden rollte.

**Jane Grey** (Heinrich Ammann)  
Sie führten ihn durch den grauen Hof,  
Daß ihm sein Spruch gescheh';  
Am Fenster stand sein junges Gemahl,  
Die schöne Königin Grey.

62

Sie bog ihr Köpfchen zum Fenster heraus,  
Ihr Haar erglänzte wie Schnee;  
Er hob die Fessel klirrend auf  
Und grüßte sein Weib Jane Grey.

Und als man den Toten vorübertrug,  
Sie stand, damit sie ihn seh';  
Drauf ging sie freudig denselben Gang,  
Die junge Königin Grey.

Der Henker, als ihm ihr Antlitz schien,  
Er weinte laut auf vor Weh,  
Dann eilte nach in die Ewigkeit  
Dem Gatten Königin Grey.

Viel junge Damen starben schon  
Vom Hochland bis zur See,  
Doch keine war schöner und keuscher noch  
Als Dudley's Weib Jane Grey.

*Tan ligera y firme era la mano de él:  
montaba un joven corcel  
y con ademán descuidado  
lo obligó a quedarse quieto, tembloroso.*

*Sin embargo, cuando él hubo de coger  
la ligera copa de su mano,  
a ambos les resultó demasiado pesada:*

*Porque los dos estaban temblando tanto  
que ninguna mano encontró a la otra  
y el oscuro vino rodó por el suelo.*

### **Jane Grey**

*Lo condujeron por el patio gris  
para que se cumpliera su sentencia;  
junto a la ventana estaba su joven esposa,  
la hermosa reina Grey.*

*Ella sacó su cabecita por la ventana,  
su cabello brillaba como la nieve;  
él levantó tintineando la cadena  
y saludó a su esposa Jane Grey.*

*Y cuando se llevaron el cadáver  
ella se levantó para poder verlo;  
después hizo alegremente el mismo recorrido,  
la joven reina Grey.*

*El verdugo, cuando se le apareció su rostro,  
lloró sonoramente de dolor,  
luego la reina Grey corrió en pos de su esposo  
por toda la eternidad.*

*Muchas jóvenes damas murieron  
desde las tierras altas hasta el mar,  
pero ninguna era más hermosa y más pura  
que la esposa de Dudley, Jane Grey.*

Und wenn der Wind in den Blättern spielt  
Und er spielt in Blumen und Klee,  
Dann flüsterts noch oft vom frühen Tod  
Der jungen Königin Grey.

**Murrays Ermordung** (tradicional escocesa)

O Hochland und o Südland!  
Was ist auf euch geschehn!  
Erschlagen der edle Murray,  
Werd' nie ihn wiedersehn.

Weh dir! Weh dir, Huntley,  
So untreu, falsch und kühn,  
Sollst ihn zurück uns bringen,  
Ermordet hast du ihn.

Ein schöner Ritter war er,  
In Wett- und Ringelauf;  
Allzeit war unsres Murray  
Die Krone obendrauf.

Ein schöner Ritter war er  
Bei Waffenspiel und Ball;  
Es war der edle Murray  
Die Blume überall.

Ein schöner Ritter war er  
In Tanz und Saitenspiel;  
Ach, daß der edle Murray  
Der Königin gefiel.

O, Königin, wirst lange  
Sehn über Schlosses Wall,  
Eh' du den schönen Murray  
Siehst reiten in dem Tal.

*Y cuando el viento juega con las hojas  
y juega con flores y tréboles,  
a menudo sigue hablando entre susurros  
de la muerte prematura de la joven reina Grey.*

***El asesinato de Murray***

*¡Oh, tierras altas y tierras del sur!  
¡Qué os ha sucedido!  
Han matado al noble Murray,  
jamás se le volverá a ver.*

*¡Ay de ti! Ay de ti, Huntley,  
tan desleal, falso y temerario,  
tienes que devolvérnoslo,  
tú lo has asesinado.*

*Era un apuesto caballero,  
tanto en la carrera como en el combate;  
en todo momento nuestro Murray  
llevaba encima la corona.*

*Era un apuesto caballero,  
en la justa y en el baile;  
era el noble Murray  
la flor allá por donde fuera.*

*Era un apuesto caballero  
bailando y tocando instrumentos;  
ah, cómo le agradaba a la reina  
el noble Murray.*

*Oh, reina, durante mucho tiempo  
mirarás sobre los muros del castillo  
antes de que veas al apuesto Murray  
avanzar cabalgando por el valle.*

---

**Amor y primavera.** Brahms y Zemlinsky

---

**Liebe und Frühling** (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben)

Ich muß hinaus, ich muß zu dir,  
Ich muß es selbst dir sagen:  
Du bist mein Frühling, du nur mir  
In diesen lichten Tagen.

Ich will die Rosen nicht mehr sehn  
Nicht mehr die grünen Matten;  
Ich will nicht mehr zu Walde gehn,  
Nach Duft und Klang und Schatten.

Ich will nicht mehr der Lüfte Zug,  
Nicht mehr der Wellen Rauschen,  
Ich will nicht mehr der Vögel Flug  
Und ihrem Liede lauschen.

Ich will hinaus, ich will zu dir,  
Ich will es selbst dir sagen:  
Du bist mein Frühling, du nur mir  
In diesen lichten Tagen.

---

**Canto de la alondra.** Brahms y Zemlinsky

---

**Lerchengesang** (Karl August Candidus)

Ätherische ferne Stimmen,  
Der Lerchen himmlische Grüße,  
Wie regt ihr mir so süße  
Die Brust, ihr lieblichen Stimmen!

Ich schließe leis mein Auge,  
Da ziehn Erinnerungen  
In sanften Dämmerungen  
Durchweht vom Frühlingshauche.

### **Amor y primavera**

*Debo salir, debo ir hacia ti,  
yo mismo debo decírtelo:  
tú eres mi primavera, sólo tú  
en estos días radiantes de luz.*

*Ya no quiero ver más las rosas  
ni tampoco los verdes prados;  
no quiero ir más al bosque  
en busca de fragancias y sonidos y sombras.*

*Ya no quiero las ráfagas de aire,  
ni tampoco el murmullo del agua,  
ya no quiero el vuelo de los pájaros  
ni escuchar sus cánticos.*

*Debo salir, debo ir hacia ti,  
yo mismo debo decírtelo:  
tú eres mi primavera, sólo tú  
en estos días radiantes de luz.*

### **Canción de la alondra**

*Voces lejanas y etéreas,  
saludos celestiales de las alondras,  
¡qué dulce emoción despertáis  
en mi pecho, voces adorables!*

*Cierro suavemente mis ojos,  
y entonces surgen recuerdos  
en dulces crepúsculos  
impregnados de suspiros primaverales.*

---

**Anhelo profundo.** Brahms, Berg, Pfitzner y Zemlinsky

---

**Maienkätzchen** (Detlev von Liliencron)

Maienkätzchen, erster Gruß,  
Ich breche dich und stecke dich  
An meinen alten Hut.

Maienkätzchen, erster Gruß,  
Einst brach ich dich und steckte dich  
Der Liebsten an den Hut.

---

**Canciones populares.** Schoenberg y Brahms

---

**Vier Volkslieder**

**Es gingen zwei Gespielen gut**

Es gingen zwei Gespielen gut  
Wohl üb'r ein Au, war grüne;  
Die eine führt ein frischen Mut,  
Die andre trauret sehre.

“Gespiele, liebste Gspiele mein,  
Was traurest du so sehre?”

“Wir zwei, wir han ein Knaben lieb;  
Draus könn'n wir uns nit teilen.”

“Und han wir zwei ein Knaben lieb,  
Hilf Gott, was soll draus werden?”

“So nimm du meines Vaters Gut,  
Dazu mein Bruder zu eigen!”

Der Knab untr einer Linden stund,  
Er höret der Red ein Ende.

“Hilf, reicher Christ im Himmel hoch,  
Zu welcher soll ich mich wenden?”

### **Anhelo profundo / Amento**

*Amento, primer saludo,  
te cojo y te prendo  
en mi viejo sombrero.*

*Amento, primer saludo,  
una vez te cogí y te prendí  
en el sombrero de mi amada.*

### **Canciones populares**

#### **Dos buenas amigas paseaban**

*Dos buenas amigas paseaban  
por una verde pradera;  
una avanzaba con buen ánimo,  
la otra traspasada por la tristeza.*

*“Amiga, mi queridísima amiga,  
¿qué es lo que te hace estar tan triste?”  
“Las dos amamos al mismo chico;  
no podemos repartírnoslo entre las dos”.*

*“Y si las dos amamos al mismo chico,  
válgame Dios, ¿qué es lo que va a pasar?”  
“¡Puedes quedarte con los bienes de mi padre,  
y también que mi hermano sea tuyo!”*

*El muchacho estaba bajo un tilo,  
oyó el final de lo que decían.  
“Ayuda, buen Cristo arriba en el cielo,  
¿a cuál de las dos habré de elegir?”*

Ich will die Reiche fahren lan,  
Will b'halten die Säuberliche.  
Wir zwei, wir sind noch jung und stark,  
Groß Gut woll'n wir erwerben."

Gab ihr von Gold ein Ringelein  
An ihr schneeweißen Hände:  
"Sieh da, du feins brauns Mägdelein,  
Von dir will ich nit wenden."

**Mein Herz ist mir gemenet**

Mein Herz ist mir gemenet,  
Aus Lieb und Leid gemischt,  
Untreu mich hart bedränget,  
Daß mir mein Freud erlischt.

Ich weiß nicht,  
Ob hin oder her,  
Wie ichs auch kehr,  
So tut mich Trauren quälen.

Je länger je mehr bin ich verirrt  
Und kann es nicht abwenden;  
Ich weiß nicht, was sie also stört,  
Ihr Freundschaft gar zu enden.

Das zeigte ihr Gebaren klar,  
So schwer mirs war;  
Sie will mir untreu werden.

Gar zornig kehrt sie mir den Rück,  
Ihr Freundschaft muß ich meiden.  
Wär ich so stark als d'Prager Bruck,  
Ich könnt es nicht erleiden.

Ihr Untreu gibt mir wenig Freud;  
Ach käm die Zeit,  
Daß ich kann solches rächen!

*Haré que se vaya la rica  
y me quedará con la pura.  
Los dos somos aún jóvenes y fuertes,  
obtendremos grandes riquezas”.*

*Él le puso un anillo de oro  
en sus manos blancas como la nieve:  
“Mira, hermosa muchacha morena,  
nunca voy a separarme de ti”.*

### ***Mi corazón está confuso***

*Mi corazón está confuso,  
una mezcla de amor y pesar,  
la infidelidad me ha acosado cruelmente  
para que pierda mi alegría.*

*No sé si ir  
aquí o allá,  
por más que cambie,  
las tristezas me atormentan.*

*Cuanto más tiempo pasa, más perdido estoy,  
y no puedo evitarlo.  
No sé que es lo que le obliga  
a poner fin incluso a su amistad.*

*Eso mostró claramente su conducta,  
tanto daño me hizo;  
ella va a serme infiel.*

*Completamente airada me dio la espalda,  
tengo que rehuir su amistad.  
De no ser tan fuerte como el puente de Praga  
no podría dejar de padecer.*

*Su infidelidad no me reportó ninguna dicha.  
¡Ah, ojalá llegara el momento  
en que pudiera vengarme de algo así!*

### **Mein Herz in steten Treuen**

Mein Herz in steten Treuen,  
Voll Hoffnung auf sie was,  
Da sie mein Freud tut neuen  
Heut und je länger je baß.

Ihr Lieb hat mich umfängen,  
Wohin ich mich auch kehrt;  
Nach ihr steht mein Verlangen;  
All Sorge wär vergangen,  
Hätt sie mir Gunst gewährt.

So bin ich sehr verführet  
Durch ihre klugen Wort,  
Mein Herz ohn Zweifel spüret,  
Daß sie die Wahrheit spart

72

Zu mir ohn mein Verschulden,  
Zwar ich es nie gedacht;  
Es kommt von fremden Schulden,  
Sollt ich Ungnade dulden,  
Ich hätt's in kleiner Acht.

Wie sie mir tat versprechen  
Mit ihrem roten Mund,  
Wollt sie ihr Lieb nit schwächen;  
Das tat sie wieder kund.

Danach steht mein Beginnen  
Und auch mein steter Mut;  
Ich hoff, mir solls gelingen,  
Die Zeit wohl hinzubringen,  
Bis sie mein'n Willen tut.

### **Der Mai tritt ein mit Freuden**

Der Mai tritt ein mit Freuden,  
Hinfährt der Winter kalt;  
Die Blümlein auf der Heiden  
Blühen gar mannigfalt.

***Mi corazón eternamente fiel***

*Mi corazón eternamente fiel  
estaba lleno de esperanza hacia ella.  
Hoy ella renueva mi alegría  
y cuanto más tiempo, mejor.*

*Su amor me ha abrazado  
dondequiera que me haya dirigido;  
ella sigue siendo mi deseo,  
todas mis preocupaciones habrían desaparecido  
si ella me hubiera concedido su favor.*

*Por ello me siento muy tentado  
por sus palabras sensatas,  
mi corazón siente sin duda  
que ella me evita la verdad*

*sin yo tener la culpa,  
aunque nunca lo habría pensado;  
la culpa es de otras personas,  
pero si yo hubiera de soportar injusticias,  
apenas lo tendría en cuenta.*

*Ella me había prometido  
con su boca rojiza  
que su amor no se debilitaría;  
eso me lo hizo saber una y otra vez.*

*Esto es lo que guía todo cuanto hago  
y también lo que siempre me anima;  
espero poder conseguir  
pasar el tiempo con serenidad  
hasta que ella ceda a mis deseos.*

***Mayo llega con alegría***

*Mayo llega con alegría,  
el frío invierno se retira;  
las florecillas del prado  
floreceden de mil maneras.*

Ein edles Röslein zarte  
Von roten Farben schön  
Blüht in meins Herzens Garten;  
Für all Blümlein ichs krön.

Für Silber und rot Golde  
Für Perlen, Edelstein  
Bin ich dem Röslein holde,  
Nichts Liebers mag mir sein.

Ach Röslein, sei mein Wegewart,  
Freundlichen ich dich bitt;  
Mein Holderstock zu aller Fahrt,  
Dazu Vergiß mein nicht!

### **Deutsche Volkslieder**

74

#### **Mein Mädal hat einen Rosenmund**

Mein Mädal hat einen Rosenmund,  
Und wer ihn küßt, der wird gesund;  
O du! o du! o du!  
O du schwarzbraunes Mägdelein,  
Du la la la la!  
Du läßt mir keine Ruh'!

Die Wangen sind wie Morgenröt',  
Wie sie steht überm Winterschnee!  
O du! o du! o du!  
O du schwarzbraunes Mägdelein,  
Du la la la la!  
Du läßt mir keine Ruh'!

Dein' Augen sind wie die Nacht so schwarz,  
Wenn nur zwei Sternlein funkeln drin;  
O du! o du! o du!  
O du schwarzbraunes Mägdelein,  
Du la la la la!  
Du läßt mir keine Ruh'!

*Una rosa noble y delicada  
de hermosos colores rojizos  
florece en el jardín de mi corazón;  
a ella coronó de entre todas mis flores.*

*No hay plata ni oro rojizo,  
ni perlas ni piedras preciosas  
que igualen para mí la dulzura de esta rosa,  
nada puede resultarme más adorable.*

*¡Ah, rosecilla, sé mi usillo,  
te lo ruego amablemente;  
sé mi saúco en todos mis viajes  
y también mi nomeolvides!*

### **Canciones populares alemanas**

#### **Mi chica tiene una boca sonrosada**

*Mi chica tiene una boca sonrosada  
y a aquél que besa, queda sanado.  
¡Oh, tú! ¡Oh, tú! ¡Oh, tú!  
¡Oh, tú, muchachita castaño oscuro,  
tú, la, la, la, la!  
¡No me das tregua!*

*¡Tus mejillas son rojas como el alba  
cuando rompe sobre la nieve del invierno!  
¡Oh, tú! ¡Oh, tú! ¡Oh, tú!  
¡Oh, tú, muchachita castaño oscuro,  
tú, la, la, la, la!  
¡No me das tregua!*

*Tus ojos son tan negros como la noche  
cuando dos estrellitas brillan en su interior.  
¡Oh, tú! ¡Oh, tú! ¡Oh, tú!  
¡Oh, tú, muchachita castaño oscuro,  
tú, la, la, la, la!  
¡No me das tregua!*

Du Mädel bist wie der Himmel gut,  
Wenn er über uns blau sich wölben tut;  
O du! o du! o du!  
O du schwarzbraunes Mägdelein,  
Du la la la la!  
Du läßt mir keine Ruh'!

**Mir ist ein schön's braun's Maidelein**

Mir ist ein schön's brauns Maidelein  
Gefallen in den Sinn,  
Wollt Gott, ich sollt' heut bei ihr sein,  
Mein Trauern führ' dahin.

Kein' Tag noch Nacht hab' ich kein' Ruh',  
Das schafft ihr' schön' Gestalt.  
Ich weiß nicht, wie ihm fürbaß tu,  
Mein Feinslieb macht mich alt.

76

Dem Mägdlein ich gern dienen will,  
Wenn ich's mit Fugen kunnt;  
Darum hab' ich der Neider viel,  
Daß mir nit wird vergunnt.

Ich hoff', sie soll's erfahren bald,  
Wie ich's so treulich mein'.  
Auf Erd' ich mir nichts wünschen wollt',  
Denn zu sein bei ihr allein.

Dem Maidlein ich mein' Treu' versprich,  
Zu Ehr'n und anders nicht;  
All's was doch fromm und ehrlich ist,  
Danach ich stets mich richt'.

Sollt' denn mein' Treu' verloren sein,  
Kränkt mir mein Sinn und G'müt;  
Ich hoff' sie soll's erfahren schier,  
Mein Sach' soll werden gut.

*Eres, muchacha, tan buena como el cielo  
cuando arquea su bóveda azul sobre nosotros.  
¡Oh, tú! ¡Oh, tú! ¡Oh, tú!  
¡Oh, tú, muchachita castaño oscuro,  
tú, la, la, la, la!  
¡No me das tregua!*

***Una preciosa muchacha morena***

*Una preciosa muchacha morena  
se ha apoderado de mi corazón,  
quiera Dios que hoy pueda estar con ella,  
así mi tristeza desaparecería.*

*No tengo paz ni de noche ni de día,  
su hermoso rostro es el causante.  
Ahora ya no sé qué hacer,  
mi amada ha hecho de mí un viejo.*

*De buena gana serviría a la muchacha  
si pudiera hacerlo como es debido;  
por eso hay tantos que me envidian  
y que no desean mi bien.*

*Espero que ella pronto se dé cuenta  
de lo fieles que son mis intenciones.  
En esta tierra no podría desear otra cosa  
que estar solo a su lado.*

*A esta muchacha le prometo fidelidad,  
prometo honrarla y nada más;  
todo lo que es puro y honesto  
será lo único que perseguiré a partir de ahora.*

*En caso de que fallara a mi fidelidad,  
ofendería a mi corazón y a mi alma;  
espero que ella pronto lo entendiera,  
y yo volvería a ser bueno.*

Damit will ich dem Maidelein  
Gesungen haben frei,  
Zu guter Nacht ein Liedelein,  
All's Gut's wünsch' ich dabei,

Damit daß sie gedenkt an mich,  
Wenn ich nit bei ihr bin.  
So b'hüt dich Gott im Himmelreich,  
Ade, ich fahr' dahin!

**All' mein' Gedanken**

All' mein' Gedanken, die ich hab',  
Die sind bei dir,  
Du auserwählter ein'ger Trost,  
Bleib stet bei mir.  
Du sollst an mich gedenken,  
Hätt' ich aller Wunsch Gewalt,  
Von dir wollt' ich nicht wenken.

Du auserwählter ein'ger Trost,  
Gedenk daran,  
Leib und Gut das sollst du ganz  
Zu eigen han.  
Dein will ich beleiben,  
Du gibst mir Freud' und hohen Mut  
Und kannst mir Leid vertreiben.

Die allerliebste und minniglich,  
Die ist so zart.  
Ihres gleich in allem Reich  
Find't man hart.  
Bei dir ist kein Verlangen,  
Da ich von ihr scheiden sollt',  
Da hätt' sie mich umfassen.

Die werte Rein', die ward sehr wein'n,  
Da das geschah,  
Du bist mein und ich bin dein,  
Sie traurig sprach.

Ahora he cantado libremente  
a la muchachita  
una cancioncilla de buenas noches  
y le deseo además todo lo mejor

para que ella piense en mí  
cuando yo no esté con ella.  
Que Dios te proteja en el reino de los cielos,  
¡adiós, ahora me voy!

### **Todos los pensamientos**

Todos los pensamientos que tengo  
tienen que ver contigo,  
tú, el único consuelo que he elegido,  
quédate para siempre a mi lado.  
Tienes que pensar en mí,  
si yo pudiera controlar todos mis deseos  
jamás querría apartarme de ti.

Tú, el único consuelo que he elegido,  
piensa en esto:  
tendrás mi cuerpo y todos mis bienes  
sólo para ti.  
Quiero seguir siendo tuyo,  
tú me das alegría y me llenas de ánimo  
y puedes alejar de mí todo pesar.

Mi amadísima y adorable muchacha  
es tan dulce.  
En todo el reino sería difícil  
encontrar a alguien igual.  
A tu lado ya no hay más deseos,  
cuando tuve que separarme de ella,  
me abrazó.

La querida e inocente niña lloró muchísimo  
cuando eso sucedió:  
“Tú eres mío y yo soy tuya”,  
dijo con tristeza.

Wann ich soll von dir weichen,  
Ich nie erkannt, noch nimmermehr  
Erkenn' ich dein geleichn.

**Ach Gott, wie weh tut Scheiden**

(“Der Traurige Garten” aus Des Knaben Wunderhorn)

Ach Gott, wie weh tut Scheiden,  
Hat mir mein Herz verwund't,  
So trab' ich üb'r die Heiden  
Und traur' zu aller Stund.  
Der Stunden, der sind allsoviel,  
Mein Herz trägt heimlich Leiden,  
Wiewohl ich oft fröhlich bin.

Hatt' mir ein Gärtlein bauet,  
Von Veil' und grünem Klee,  
Ist mir zu früh erfroren,  
Tut meinem Herzen weh.  
Ist mir erfroren bei Sonnenschein,  
Ein Kraut, je länger, je lieber,  
Ein Blümlein, Vergißnichtmein.

Das Blümlein, das ich meine,  
Das ist von edler Art,  
Ist aller Tugend reine,  
Ihr Mündlein, das ist zart,  
Ihr' Äuglein, die sind hübsch und fein,  
Wenn ich an sie gedenke,  
Wie gern ich bei ihr wollt' sein!

Mich dünkt in all mein Sinne  
Und wenn ich bei ihr bin  
Sie sei ein Kaiserinne,  
Kein' lieber ich nie gewinn.  
Hat mir mein junges Herz erfreut  
Wenn ich an sie gedenke  
Verschwunden ist all mein Leid.

¿Cuándo tendré que separarme de ti?  
Nunca conocí ni jamás volveré  
a conocer a nadie como tú.

**Ah, Dios, qué doloroso es separarse**  
Ah, Dios, qué doloroso es separarse,  
me ha herido el corazón,  
de modo que he estado trotando por los campos  
y he estado llorando sin cesar.  
Son tantas las horas en que mi corazón  
soporta padecimientos en secreto,  
por más que a menudo esté contento.

Me he construido un jardín  
con violetas y verdes tréboles,  
se me ha helado demasiado pronto,  
mi corazón ha quedado dolorido.  
Se me han helado con los rayos de sol  
una planta, la madre selva,  
y una flor, la nomeolvides.

La flor en la que pienso  
es de noble cuna,  
es pura y un dechado de virtud,  
su boquita es dulce,  
sus ojillos son hermosos y delicados,  
cuando pienso en ella,  
¡cómo me gustaría estar a su lado!

Y cuando estoy con ella  
me invade por todas partes la sensación  
de que ella es una emperatriz,  
que jamás tendré a ninguna más adorable.  
Si mi joven corazón se alegrara  
cuando pienso en ella,  
mi sufrimiento desaparecería por completo.

Sollt' mich mein's Buhl'n erwehren  
Als oft ein ander' tut,  
Sollt' führn ein fröhlich's Leben,  
Dazu ein'n leichten Mut?  
Das kann und mag doch nicht gesein:  
Gesegn' dich Gott im Herzen,  
Es muß geschieden sein.

**Erlaube mir, fein's Mädchen**

Erlaube mir, fein's Mädchen,  
In den Garten zu gehn,  
Daß ich dort mag schauen,  
Wie die Rosen so schön.  
Erlaube sie zu brechen,  
Es ist die höchste Zeit;  
Ihre Schönheit, ihr' Jugend  
Hat mir mein Herz erfreut.

82

O Mädchen, o Mädchen,  
Du einsames Kind,  
Wer hat den Gedanken  
Ins Herz dir gezinnt,  
Daß ich soll den Garten,  
Die Rosen nicht sehn?  
Du gefällst meinen Augen,  
Das muß ich gestehn.

**Jungfräulein, soll ich mit euch gehn**

Jungfräulein, soll ich mit euch gehn  
In Euren Rosengarten,  
Da wo die roten Röslein stehn,  
Die feinen und die zarten,  
Und auch ein Baum der blühet  
Und seine Läublein wiegt,  
Und auch ein kühler Brunnen,  
Der grad darunter liegt.

*¿Debería dejar de pensar en mi amada,  
como hacen muchos otros,  
debería llevar una vida dichosa  
y así con ello alegrar mi ánimo?  
Pero eso no puede ni debe ser así:  
que Dios te bendiga en tu corazón,  
tiene que haber una separación.*

***Permíteme, deliciosa muchacha***

*Permíteme, deliciosa muchacha,  
pasear por el jardín  
para que pueda observar allí  
lo hermosas que están las rosas.  
Déjalas que las cojan:  
ya es la época de hacerlo;  
su belleza, su juventud  
han alegrado mi corazón.*

*Oh, muchacha, muchacha,  
niña solitaria,  
¿quién te ha metido  
en el corazón la idea  
de que yo no viera el jardín  
ni las rosas?  
Tú deleitas a mis ojos,  
tengo que confesarlo.*

***Muchachita, ¿podría acompañaros?***

*Muchachita, ¿podría acompañaros  
a vuestro rosal,  
allí donde crecen las rosecillas rojas,  
puras y delicadas,  
y donde florece también un árbol  
y mece sus hojas,  
y donde justo debajo mana también  
una fuente fresca?*

“In meinen Garten kannst du nicht  
An diesem Morgen früh,  
Den Gartenschlüssel findest du nicht,  
Er ist verborgen hie.  
Er liegt so wohl verschlossen,  
Er liegt in guter Hut,  
Der Knab’ darf feiner Lehre,  
Der mir den Gart’n auf tut.”

In meines Buhlen Garten  
Da stehn der Blümlein viel,  
Wollt’ Gott sollt’ ich ihr’r warten  
Wohl, das wär’ mein Fug und Will,  
Die roten Röslein brechen,  
Denn es ist an der Zeit,  
Ich hoff’, ich wollt’ erwerben,  
Die mir mein Herzen leit’t.

“Gut G’sell, darum mich beten hast,  
Das kann und mag nicht sein,  
Du würdest mir zertreten han,  
Die liebsten Blümelein.  
So kehre nun von hinnen,  
Und geh nun wied’rum heim,  
Du brächtst mich doch zu Schanden,  
Fürwahr, das wär’ nicht fein.”

Dort hoch auf jenem Berge,  
Da steht ein Mühlenrad,  
Das mahlet nichts als Liebe,  
Die Nacht bis an den Tag.  
Die Mühle ist zerbrochen,  
Die Liebe hat ein End’,  
So segn’ dich Gott, mein feines Lieb,  
Jetzt fahr’ ich ins Elend.

*“Tú no puedes entrar en mi jardín  
tan pronto por la mañana,  
no encontrarás la llave del jardín,  
está escondida aquí.  
Está tan bien guardada,  
está a buen recaudo,  
y el muchacho que quiera entrar en mi jardín  
tiene que mostrar buenas maneras”.*

*En el jardín de mi amada  
hay muchas flores,  
quiera Dios que yo pueda esperarla,  
pues ese sería mi derecho y mi deseo,  
coger las rosecillas rojas,  
porque esta es la época de hacerlo.  
Espero que pueda conquistar a aquella  
a la que he entregado mi corazón.*

*“Mi buen amigo, ya que me preguntas,  
eso no puede y no debe ser.  
Habrías aplastado al pisarlas  
mis flores preferidas.  
Así que aléjate de aquí  
y vuélvete a tu casa.  
Habrías hecho caer la vergüenza sobre mí  
y lo cierto es que eso no estaría nada bien”.*

*Allá en lo alto de esa montaña  
se encuentra un molino,  
no muele otra cosa que amor,  
toda la noche hasta que nace el día.  
El molino está roto,  
el amor tiene un final,  
así que Dios te bendiga, mi dulce amor,  
ahora parto hacia otras tierras.*

**STEVEN SCHESCHAREG** es un bajo-barítono aclamado por su sorprendente presencia en el escenario, su potente voz y sus versátiles capacidades artísticas. Recientemente ha recibido el Premio George London que concede la Ópera Estatal de Viena.

Hijo de inmigrantes austriacos, Steven nació en Brooklyn, Nueva York. Siendo niño recibió su primera formación musical en Broadway, para posteriormente continuar sus estudios de teatro, dirección, historia y canto en la Juilliard School y la Eastman School of Music, ambas en Nueva York, con Jan DeGaetani y Thomas Hampson. Comenzó su carrera en Europa, en el Landestheater de Linz, Austria, y todavía hoy continúa viviendo y trabajando en Viena. Ha sido invitado para cantar en teatros de Alemania, Austria, Italia, Suiza, Noruega y China. Su repertorio de ópera incluye los papeles de Escamilla, Marecello, Don Pizarro y los personajes mozartianos de Figaro, Don Giovanni y Guglielmo. Recientemente ha debutado en la Ópera Estatal de Baviera, en Múnich, en *Billy Budd* de Britten.

Su presentación en el Festival de Salzburgo fue con ocasión de la primera interpretación austriaca de la *Sinfonía nº 5* de Galina Ustvolskaya. Interpreta regularmente con grupos de música contemporánea, como Klangforum Wien, RSO Wien y Neue Oper Wien bajo la dirección de, entre otros, Dennis Russell Davies, Johannes Kalitzke, Kent Nagano y Walter Kobéra. Algunos títulos destacados en los que ha participado son *Das Staunen des Ezechiel* de Sauseng, *Zeichner im Schnee* de Peter Androschs, *Maschinist Hopkins* de Max Brand, *Lulu* de Berg, *San Francisco de Asís* de Messiaen, *Narcissus* de Beat Furrer y *Fall of the House of Usher* de Glass, entre otros. Como cantante de conciertos, interpreta con regularidad en Viena, Linz, Graz y Nueva York. La mayoría del repertorio que interpretará esta noche lo ha grabado en CD. Para más información, puede visitarse la página web [www.scheschareg.com](http://www.scheschareg.com).

**MARGIT HAIDER-DECHANT** se graduó con las más altas calificaciones en pedagogía musical y en piano por el Conservatorio Anton Bruckner de Linz (Austria), donde estudió con el profesor Nikolaus Wiplinger entre 1970 y 1976. Durante este periodo ganó la prestigiosa beca Bösendorfer y continuó sus estudios con el profesor Peter Lang en el Mozarteum de Salzburgo (Austria), obteniendo el Grand Concert Diploma. Su formación posterior incluye clases con Leonard Hokanson en Frankfurt am Main y con Vitalij Margulis en Freiburg im Breisgau. Además, Haider-Dechant ha estudiado historia de la música en la Universidad de Viena, obteniendo el Master of Art. Desde 2005 es profesora de piano en la Universidad Anton Bruckner y en 2009 defendió sus tesis doctoral sobre la obra de Joseph Woelfl.

Margit Haider-Dechant ha dado conciertos en distintos países del mundo, además de haber realizado grabaciones y transmisiones radiofónicas y televisivas para canales como ORF o BR y para sellos como Frontec. Tras el lanzamiento de su CD *Wagner für Tasten* fue invitada por Wolfgang Wagner a dar un recital en la Villa Wahnfried en Bayreuth.

Su repertorio abarca desde la era barroca hasta la música contemporánea. Tiene predilección por la interpretación de repertorios históricos en instrumentos de la época, como hizo con el compositor del siglo XIX Charles-Valentin Alkan, cuyo *Conciert sans orchestre Op. 39* fue interpretado por primera vez en tiempos modernos en un concierto que dio en París en 1990. Además, Erik Satie, el Grupo de los Seis, Olivier Messiaen y los autores austriacos actuales son algunos de los compositores que interpreta con más asiduidad. Desde 1998 Haider-Dechant es Miembro Honorario de la Asociación Richard Wagner de Barcelona. En 2000 fue nombrada Profesora Honoraria de la Federación Rusa y durante el siguiente curso fue Profesora Visitante en la Universidad de Mahidol en Bangkok.

El autor de la introducción y notas al programa, **LUIS SUÑÉN**, nació en Madrid en 1951. Ha sido director adjunto de la editorial Aguilar, director editorial de Alfaguara, Acento y Espasa Calpe y director general de Alianza Editorial. Actualmente es director de la revista *Scherzo* y escribe sobre música en el diario *El País*, del que fue igualmente crítico literario. Es colaborador habitual de Radio Clásica (Radio Nacional de España), donde dirige y presenta el programa *Juego de Espejos* que ha iniciado su sexta temporada. Es también profesor del máster en Gestión Cultural de la Universidad Carlos III y del máster en Edición de la Universidad de Salamanca, entre otros. Es miembro del jurado de los MIDEM Classical Awards –los premios discográficos dedicados a la música clásica más importantes del mundo– y de los Premios Líricos Fundación Teatro Campoamor de Oviedo. Ha sido jurado del Premio Iberoamericano de la Música “Tomás Luis de Victoria”, que convoca la SGAE. Es asesor de la colección *Los escritores y la música* (Glossa-Círculo de Lectores). Autor de ediciones de Jorge Manrique, Pedro Salinas y Benito Pérez Galdós, ha publicado cinco libros de poemas, reunidos recientemente en un volumen titulado *El que oye llover*. Entre sus escritos musicales figuran *La música*, en colaboración con el director de orquesta Antoni Ros-Marbà, la edición española de *1001 discos de música clásica que hay que escuchar antes de morir* y artículos dedicados a Cristóbal Halffter, Morton Feldman, Goffredo Petrassi e Igor Stravinski en la obra coordinada por Jesús Villa Rojo *Músicas actuales: Ideas básicas para una teoría*.

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.

## PRÓXIMO CICLOS

---

### CREACIÓN Y APOCALIPSIS

- 1 de diciembre Obras de G. Fauré, C. Debussy, J. Brahms y G. Mahler, por Elena Gragera, mezzosoprano; y Antón Cardó, piano.
- 15 de diciembre Obras de J. Brahms y O. Messiaen, por Leticia Moreno, violín; Adolfo Gutiérrez, violonchelo; Sacha Ratle, clarinete; y Zeynep Özsuca, piano.
- 22 de diciembre Obras para piano de F. Liszt, por Miriam Gómez-Morán, piano.

### A LA SOMBRA DE DOMENICO SCARLATTI

- 12 de enero Obras de A. y D. Scarlatti, C. Seixas, S. de Albero y J. Elías, por Diego Ares, clave.
- 19 de enero Obras de C. Seixas, D. Scarlatti y A. Soler, por Nicolau de Figueiredo, clave.
- 26 de enero Obras de D. Scarlatti, A. Soler, y arreglos de A. Vivaldi y B. Marcello por J. S. Bach, por Iván Martín, piano.
- 2 de febrero Obras de M. Blasco de Nebra, A. Soler, D. Scarlatti y M. Pérez de Albeniz, por Carole Cerasi, fortepiano.

---

## 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