

Fundación Juan March

*Schubert,*  
*1828*  
*El canto*  
*del cisne*

NOVIEMBRE 2000

Fundación Juan March

**CICLO**

SCHUBERT, 1828:  
EL CANTO DEL CISNE

**NOVIEMBRE DE 2000**

Deseamos hacer constar que las traducciones al español de los *lieder* de Schubert cantados en el primer programa se deben a Don Ángel-Fernando Mayo, a quien agradecemos su nueva colaboración.

Fundación Juan March

**CICLO**

**SCHUBERT, 1828:  
EL CANTO DEL CISNE**

**NOVIEMBRE 2000**

## ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por Andrés Ruiz Tarazona.....	11
Notas al programa:	
Primer concierto.....	17
Textos de las obras cantadas.....	22
Segundo concierto.....	32
Tercer concierto.....	35
Cuarto concierto.....	37
Participantes.....	41

*Asombra contemplar la enorme cantidad de música que, desde niño, compuso Franz Schubert. Asombra aún más la nobleza de su invención melódica y la precoz madurez de muchas de sus obras. Y lo que nos deja literalmente estupefactos es comprobar que hasta prácticamente sus últimos instantes estuvo escribiendo música de intensidad admirable.*

*En este ciclo, y ciñéndonos exclusivamente a los géneros que podemos programar en nuestra sala (piano, piano a cuatro manos, lied, y música de cámara), presentamos algunas de las obras que compuso en 1828, en cuyo mes de enero cumplió 31 años, y en cuyo mes de noviembre falleció. Un año más tarde, el editor vienés Hanslinger reunió un conjunto de 14 canciones compuestas entre agosto y octubre de 1828 y las editó con el bello título de Schwanengesang, El canto del cisne: Hemos recuperado el título para todo el ciclo, y no solo para la sesión en la que escucharemos las canciones, porque no hay que hacer excesivos esfuerzos para aplicarlo a toda la música hermosísima que compuso en aquel año final.*

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



Moritz von Schwind: *Velada en casa de Joseph von Spaun* (boceto al óleo).  
Viena, Museo Schubert.

## **PROGRAMA GENERAL**

PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

**FRANZ SCHUBERT** (1797-1828)

Schwanengesang (El canto del cisne), D.957 \*  
Herbst (Otoño), D.945

I

Ocho poemas de Ludwig Rellstab:

- 1 *Liebesbotschaft* (Mensaje de amor)
- 2 *Kriegers Ahnung* (Presentimiento del guerrero)
- 3 *Frühlingssehnsucht* (Anhelos primaveral)
- 4 *Standchen* (Serenata)
- 7 *Abschied* (Despedida)
- Herbst* (Otoño), D. 945
- 5 *Aufenthalt* (La estancia)
- 6 *In der Ferne* (En la lejanía)

Un poema de Johann Gabriel Seidl:

- 14 *Die Taubenpost* (El servicio de palomas), D.965a

II

Seis poemas de Heinrich Heine:

- 10 *Das Fischermädchen* (La pescadora)
- 12 *Am Meer* (Junto al mar)
- 11 *Die Stadt* (La ciudad)
- 13 *Der Doppelgänger* (El doble)
- 9 *Ihr Bild* (Su retrato)
- 8 *Der Atlas* (Atlas)

\* Pertenecen a la primera edición de *Schwanengesang* las catoce canciones numeradas.

*Intérpretes:* IÑAKI FRESÁN, barítono  
JUAN A. ÁLVAREZ PAREJO, piano

Miércoles, 8 de Noviembre de 2000.19,30 horas.



PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

**FRANZ SCHUBERT** (1797-1828)

I

Tres Klavierstücke, D.946

*Nº 1 en Mi bemol menor: Allegro assai*

*Nº 2 en Mi bemol mayor: Allegretto*

*Nº 3 en Do mayor: Allegro*

(Francisco Jaime Pantín)

Allegro en La menor, D.947

II

Gran Rondó en La mayor, D.951

*Allegretto quasi Andantino*

Fantasía en Fa menor, D.940

*Allegro molto moderato-Largo-*

*Allegro vivace-Tempo I*

*Intérpretes:* TERESA PÉREZ HERNÁNDEZ y  
FRANCISCO JAIME PANTÍN,  
piano a cuatro manos

Miércoles, 15 de Noviembre de 2000.19,30 horas.

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

**FRANZ SCHUBERT** (1797-1828)

Quinteto en Do mayor, Op. póst. 163, D.956

*Allegro ma non troppo*

*Adagio en Mi mayor*

*Scherzo: Presto. Trío en Re bemol: Andante  
sostenuto. Scherzo da capo*

*Allegretto*

*Intérpretes:* SARTORY CÁMARA  
Víctor Ambroa, violín I  
Juan Manuel Ambroa, violín II  
Ivan Martín, viola  
Jorge Pozas, violonchelo I  
John Stokes, violonchelo II

Miércoles, 22 de Noviembre de 2000.19,30 horas.

PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

**FRANZ SCHUBERT** (1797-1828)

I

Sonata en La mayor, D.959

*Allegro*

*Andantino en Fa sostenido menor*

*Scherzo: Allegro vivace*

*Rondó: Allegretto*

II

Sonata en Si bemol mayor, D.960

*Molto moderato*

*Andante sostenuto en Do sostenido menor*

*Scherzo: Allegro vivace con delicatezza*

*Allegro ma non troppo*

*Intérprete:* EULALIA SOLÉ, piano

Miércoles, 29 de Noviembre de 2000.19,30 horas.

## INTRODUCCIÓN GENERAL

### Schubert, 1828: El canto del cisne

Europa, 1828. El Romanticismo estalla por doquier. Se desata un irrefrenable deseo de libertad surgido de la Ilustración y de la Enciclopedia, pero aun más del vendaval revolucionario de 1789. Los círculos más radicales, agrupados en sociedades secretas, amenazan la continuidad de las monarquías, restauradas tras la convulsión francesa que parecía haber puesto fin a los absolutismos. Los soberanos reinantes se unen, primero contra la Revolución francesa y el imperialismo napoleónico tras ella, luego contra las ideas liberales y democráticas que van extendiéndose durante las décadas iniciales del siglo XIX.

Rusia, Austria y Prusia firman el tratado de la Santa Alianza tras el Congreso de Viena para imponer, junto a Inglaterra y Francia, los viejos principios políticos y religiosos que mantenían a los reyes en sus tronos, ahora socavados por los ideales democráticos y saint-simonianos. En el Congreso de Verona de 1822 se decide la intervención del ejército francés en España para acabar con el régimen constitucional (1820 -1823) impuesto por el victorioso alzamiento de Riego contra el gobierno absolutista de Fernando VII. La entrada del duque de Angulema en España con los llamados *Cien mil hijos de San Luis* en 1823, supone el comienzo de la década ominosa, con una tremenda represión a los liberales iniciada con la condena a muerte y la pública ejecución del general asturiano el 7 de noviembre de aquel mismo año.

Pero los avances democráticos son imparables, como los del propio movimiento romántico que los impulsaba. Veneración por los valores tradicionales de los pueblos y por tanto, exaltación de lo nacional. Sensibilidad filosófica diferente, subjetividad, sentimentalismo, exaltación de lo exótico, revalorización del paisaje y de la Naturaleza; gusto cada vez más extendido por lo breve y fragmentario, desprecio de las normas, de lo razonable, y glorificación de la pasión, la noche, las ruinas, el pasado (cuanto más remoto mejor, de ahí el gusto por lo medieval caballeresco) y una insatisfacción y pesimismo conducentes a la melancolía y hasta al suicidio.

Cuando nace Franz Schubert en el arrabal vienés de Lichtenthal el 31 de enero de 1797, el romanticismo germánico se hallaba bien consolidado. Los años trascendentales del *Sturm und Drang* habían dado sus frutos con las obras de Klopstock, Herder, Gessner, Hamann, Bürger, cuya *Leonora* hizo estragos entre la juventud apasionada, y sobre todo Goethe, Schiller, Novalis y Hölderlin, el gran cuarteto literario que impulsó alguno de los mejores logros de aquel periodo. Schubert, lector infatigable y buen catador de poesía, pondría música a textos de casi todos ellos (con la excepción de Hölderlin) y a otros muchos notables contemporáneos (Hölyty, Rellstab, los hermanos Schelegel, Heine, Uhland, von Platen, Rückert, Seidl...)

Franz Schubert fue el primer vienés legítimo que asumió, con portentoso acierto, la tradición de sus ilustres precursores, Haydn, Mozart y Beethoven, y sin traicionar al pasado, abrió nuevas sendas a la música de su tiempo.

Inmerso desde la infancia en la vida vienesa, supo captar el espíritu de la ciudad y el de la juventud intelectual de su generación, abierta a ideas y sentimientos nuevos frente a una sociedad particularmente frívola y conservadora.

La invención musical de Schubert, incesante como el agua de un manantial, brotaba al contacto con su entorno; las calles, los amigos, los hermosos paisajes que rodean Viena, los cafés, las tabernas, las lecturas, las canciones del pueblo, las excursiones con un grupo de amigos. Otro que no hubiera poseído el don de transformar lo vulgar cotidiano en pura belleza, no habría pasado de ser un músico local, más o menos apreciable. El, dotado de una intuición musical del máximo calibre (y de muy considerable solidez técnica) alcanzó en numerosas obras, a pesar de su corta vida, los anhelos más hondos del arte de su tiempo.

Sin apenas influencias de compositores, contemporáneos que eran considerados astros de primera magnitud -Hummel, Spohr, Paganini, Czerny, Cherubini, Rossini- realizó su labor calladamente, rodeado de un pequeño círculo de amistades y arropado por el cariño familiar, aunque nunca quiso ser gravoso a la familia. Beethoven le fascinó desde la adolescencia y, aunque la timidez y la aureola que envolvía al músico renano le impidieron relacionarse con él en vida (al parecer solo le visitó cuando Beethoven se hallaba gravemente enfermo), su obra le causaba tal respeto y admiración que apenas se atrevió a darse a conocer como autor de música instrumental. Y sin embargo, poco a poco, Schubert llegó, a través de una necesidad profundamente sentida, a asombrosas innovaciones formales y expresivas.

La novedad de su lenguaje, tan personal en lo armónico, la espontaneidad y frescura de su melodismo, el carácter fugaz y subjetivo de tantas de sus creaciones, le convierten en un eslabón indispensable hacia el futuro musical del siglo XIX. La historia de la música le debe una cantidad incalculable de emociones y cordialidad. Desde que él compuso sus últimas sonatas -y otras piezas que podemos escuchar en este ciclo- el progreso hacia la disolución de las formas estrictas de la sonata clásica no presentará tantos obstáculos.

La buena memoria y el cariño de algunos pintores amigos, en especial el vienés Moritz von Schwind (1804-1871), nos han transmitido conmovedores documentos gráficos de la vida de Schubert. De Von Schwind son famosos el titulado *Sinfonía*, hoy en la pinacoteca de Munich, y el dibujo *Velada en casa de Joseph von Spaun*. En este último pueden verse a unas cuarenta personas en torno a un piano, donde Schubert interpreta teniendo a su derecha al corpulento Johann Michael Vogl (1768-1840), el barítono austríaco que tanto amó los heder del maestro, convirtiéndose en uno de sus primeros divulgadores. Frente al músico, un grupo de bellas muchachas sentadas, escuchan con atención. Vemos a la guapa Teresa Honing y a su hermana Ana, la novia de Schwind. A la esposa de Vogl, a la novia de Spaun,

Franziska Roner von Ehrenwerth; también está María Ottenwalt, hermana de Von Spaun, y Justina von Bruchmann. En la pared del fondo cuelga el retrato de Carolina Esterhazy, hija del conde Johann Karl Esterhazy, de Galantha, a la que Schubert había impartido lecciones de música en el palacio de la familia en Zseliz (Hungria). En pie, detrás, altos funcionarios estatales como Karl Pinterics, amigo de Beethoven, y algunos oficiales y estudiantes, entre ellos Anton Ottenwalt, oficial del gobierno de la Alta Austria y escritor, casado con la hermana de von Spaun. Totalmente a la derecha y sentado, el poeta Johann Mayhofer, el autor de *Sehnsucht* y *Wehmut*, dos románticos lieder de Schubert; se suicidaría en 1836. Otros artistas escuchan el concierto. Los hermanos Ignacio y Franz Lachner, organista de la iglesia protestante de Viena este último y años más tarde director musical general en Munich; el pianista Joseph Wahn; los poetas Eduard von Bauernfeld y Franz Grillparzer; el crítico de arte Bruchmann y unos cuantos excelentes pintores: Schnorr von Carosfeld, August Wilhelm Rieder y Leopold Kupelwieser. Kupelwieser fue profesor de la Academia de Bellas Artes de Viena y gran amigo del compositor. Su hermano Josef, dramaturgo, escribió para Schubert el libreto de la preciosa obra *Fierrabras*, extraída de *La fuente de Montible*, de Calderón de la Barca, autor muy querido por los románticos en Austria y Alemania. También figuran en el cuadro el propio von Schwind, el gran Dietrich y uno de los mejores amigos de Schubert, Franz von Schober (1796-1882), escritor, diseñador y actor; Schober sería años después secretario de Liszt en Hungría. En resumen toda la pléyade inolvidable, impulsora de los primeros pasos del romanticismo vienes, la dorada etapa *Biedermeier*.

Cuando Schubert tenía 21 años de edad pasó un verano en Hungría como profesor de música de María y de Carolina, hijas del conde Johann Esterhazy. En una carta a Von Schober desde el palacio de Zseliz, Schubert comenta: *La camarera, muy bonita por cierto, con frecuencia me hace compañía.*

Parece comprobado que las relaciones con esta doncella, Pepi Pöckelhofer, confesadas con ingenuidad por el compositor a su amigo, fueron el origen de la enfermedad venérea que alcanzó la máxima virulencia en 1823, debilitando su salud y agriando su buen carácter en muchos momentos. La etapa terciaria de su sífilis había dado comienzo en 1827. La soledad y la angustia se cernían sobre la vida del compositor, que empezó a temer por su vida con presentimiento certero. La enfermedad le obligaba a guardar cama intermitentemente. Sufrió dolores de cabeza, parálisis temporales, desvanecimientos repentinos. La Viena de Metternich no era, por otra parte, un lugar propicio a los artistas más progresivos y se mostró hostil en aquel momento no solo a Schubert, desdeñado cuando intentaba dar a conocer en público sus obras instrumentales, sino a gente como Grillparzer o von Schwind, glorias nacionales del futuro.

La muerte de Beethoven, el 26 de marzo, le afecta profundamente. Un relato legendario, no del todo fiable, asegura que al salir del cementerio, Schubert, el compositor Lachner y el cantante y director musical Benedikt Ranhartinger, se detuvieron

en el café Mehlgrube, donde el bueno de Franz (no Lachner, sino Schubert) hizo dos brindis con emoción, el primero *a nuestro inmortal Beethoven* y el segundo, *a aquel de nosotros tres que sea el primero en reunirse con Beethoven*. ¿Sospechaba acaso que sería precisamente él? De cualquier modo, sabemos gracias al *Diario* de Franz von Hartmann, que hubo reunión de amigos en la taberna *El castillo de Eisentadt*, donde la conversación se centró en el genio de Beethoven. Schubert tenía ya claro por entonces que, desaparecido el gran maestro, solo él podía en Viena llenar aquel inmenso vacío, si bien en cierto sentido, es aceptable el juicio de Fubini cuando asegura que *ni un solo músico romántico puede denominarse, con pleno derecho, heredero de Beethoven*. Sin renunciar a su personalidad no hay duda de que Schubert lo fue, y para ello bastaría escuchar la imponente *Sinfonía en Do mayor, D. 944*, y una buena parte de las obras para piano, lieder y obras de cámara del año 1828, el último de su vida; son más que suficientes las que incluye este ciclo de la Fundación Juan March.

Fue la época de la muerte de Beethoven cuando Von Spaun, su amigo de la infancia, preocupado por su mal aspecto y las frecuentes depresiones que padecía, preguntó a Schubert cual era la causa de sus penas. Únicamente recibió esta respuesta: *Pronto oiréis y comprenderéis*. Solo a través de la música nos transmite Schubert la esencia de aquel estado de ánimo que tiempo atrás él había resumido en unos versos donde cantaba la juventud perdida. Porque los últimos meses de su vida, tan breve, siguieron siendo, frente a toda desdicha, un conmovedor ejemplo de voluntad creadora, depurada y sincera, revolucionaria y libre. No hay nada mejor que crear por necesidad del alma y no por encargo.

Asombra y conmueve pensar en la formidable montaña de belleza que nos legó un hombre enfermo, extenuado, a las puertas de la muerte. Por ejemplo, el patético *Quinteto de cuerda en Do mayor, D.956*, cuyo *adagio* bastaría por sí solo para poner a Schubert al lado de los más grandes, llámense Beethoven o Brahms; o la *Fantasia en Fa menor*, para piano a dúo, dedicada a Carolina Esterhazy, último recuerdo de la amada imposible en esas cuatro manos que un tiempo temblaron al sentirse tan próximas sobre el teclado.

Los acontecimientos externos de los últimos meses de Schubert son relevantes tan solo por referirse a un artista de su categoría. Gracias al *Diario* de Franz von Hartmann, sabemos de su escasa asistencia a las reuniones que substituyeron a las habituales *schubertiades* del grupo de amigos. Ahora lo literario primaba sobre la música; en ocasiones se celebraron en el Café Bogner (allí se leyó, por ejemplo el drama *Bank-ban* en versión de Grillparzer) y tras la lectura se celebraban animadas reuniones. Y no se piense en una falta de interés de Schubert por la literatura. Basta saber que en este 1828, último año de su existencia, leyó a Esquilo, Tieck, Schlegel, y otros. Evidentemente el *morbo gálico* avanzaba y la relación con sus mejores amigos se iba espaciando. Además, la permanencia en casa, le permitía dedicarse a mayores empresas creativas y estas le absorbían por

completo. Aun así, recibió alguna visita de sus amigos y hasta fue convencido para acudir en febrero a alguna que otra velada con ellos, casi siempre en cafés del centro.

La noche del año nuevo estuvieron todos los amigos reunidos en casa Schober. A las 12 se brindó con vino de Málaga, deseándose todos mutuamente feliz año nuevo. Eduard von Bauernfel leyó un poema alusivo a la amistad y al paso del tiempo. Luego estuvieron en el Café Bogner y al despedirse en la plaza de San Esteban felicitaron a uno de ellos, el investigador y el profesor Karl Enk.

Pero, como decíamos, Schubert ya no iba a ser el mismo en 1828. En Marzo, entre otras cosas, puso fin a la magna *Sinfonía en Do mayor*. Ese mismo mes tuvo lugar un acontecimiento muy feliz para él y que podía haber sido trascendental si hubiera vivido más.

Por fin, en Viena, se le dedicaba un concierto monográfico, exactamente el 26 de marzo, primer aniversario de la muerte de Beethoven. No vamos a detallar las obras e intérpretes que intervinieron. Cada pieza de cámara, canto y piano, coral, fue acogida con aclamaciones y la *Gesellschaft der Musikfreunde*, que había cedido la sala Rotem Igel expresó su satisfacción por el éxito artístico y por el financiero. Schubert recibió 800 gulden y pudo mostrarse generoso en los cafés, pagar deudas y hasta adquirir un piano de cola Graf.

El 14 de abril, dos días antes de la muerte de Goya en Burdeos, Josef von Spaun contrajo matrimonio con Franciska Roner. La última de las schubertiadas había tenido lugar en la casa de Von Spaun el 28 de enero, con motivo del anuncio de su compromiso y en ella el trío formado por Karl Maria von Boklet (piano), Ignaz Schuppanzigh (violín) y Josef Linke (violonchelo), interpretó el *Trio en Si bemol, D.898*.

A la llegada del verano las finanzas de Schubert volvieron a estar en quiebra y lo que es peor, su salud. A finales de la calurosa estación, la enfermedad arreció: mareos, neuralgias y fuertes dolores de cabeza. El doctor Ernest von Rinna, amigo de Schober, le aconsejó ejercicio al aire libre. Schubert dejó la casa del siempre amigable y divertido Schober y se trasladó con sus muchos papeles a la de su querido hermano Ferdinand (1794-1859). Vivía este en lo que entonces eran afueras, más allá del cinturón de la muralla, en la Firmiansgasse, hoy Kettenbrückengasse 6, a una estación de metro de Karlsplatz-Station, donde se inicia la Kártner con el edificio de la Staatsoper, próximo al histórico Theater an der Wien y a tiro de piedra de los Wagner-Pavillons. La tranquilidad del barrio no sirvió de nada, pues la casa era fría y húmeda. Pese a todo, el buen tiempo le reanimó. Solía dar largos paseos hasta su barrio natal Lichtenthal, y de allí hasta Grenzing por los exuberantes paisajes que se extienden entre Wáhring y Doblin. A comienzos de octubre hizo una pequeña excursión con Ferdinand y dos amigos a Unterwaltersdorf y Eisenstadt. En esta última ciudad Schubert acudió a la Bergkirche para visitar el mausoleo de Joseph Haydn, cuyos restos habían sido trasladados allí desde el cementerio vienés de Hundsturm el año 1820. Se sabe



que estuvo un buen rato meditando, o en oración, ante el sarcófago del que fuera ídolo de los filarmónicos vieneses durante su infancia.

A la vuelta a Viena quiso reanudar sus largos paseos desde Grinzing, monte arriba, entre las sendas de los viñedos que llevaban hasta un hayedo silencioso, o recorrer una vez más las soleadas praderas y los bosques que rodean Kahlenberg. No era posible. Se encontraba sin fuerzas. Las pocas que tenía las reservaba para sus composiciones, sin las cuales no merecía la pena seguir viviendo. Por eso no contestó a la invitación de Anton Schindler, el que fuera secretario de Beethoven, para acudir a Budapest al estreno de la ópera de su querido amigo Lachner: *Die Bürgschaft*.

*Estoy enfermo-* escribió a Schober el 12 de noviembre-; *hace once días que no como ni bebo y me encuentro tan débil que al ir del sillón a la cama y de la cama al sillón, me tambaleo.*

Doce días antes un plato de pescado en la fonda *Zum roten Kreuz* de Himmelpfortgrund, le había provocado una fuerte gastritis. Si a ello añadimos su antigua enfermedad y una infección tifoidea se explica la grave recaída que le llevó al lecho el 12 de noviembre. El doctor Rinna enfermó también por entonces y tuvo que ser atendido por un especialista en patologías venéreas, Joseph von Vering. Aun tan grave, pidió por carta a Schober algunas lecturas, a ser posible de James Fenimore Cooper (1759-1851) cuyas novelas *El espía* (1821) y *El último mohicano* (1826) había leído con entusiasmo. Le cuidaba su hermano Ferdinand y la joven Josepha Schubert, hija del segundo matrimonio del padre con Anna Kleynböck. Le visitaron los amigos más queridos -Spaun, Schober, Bauernfeld, Lachner- pero no permitió, por temor al contagio, que los visitantes se acercaran a él.

Postrado por la fatiga, aun trataba de proseguir la composición de la ópera *Der Graf von Gleichen*. Días antes se había apuntado a las clases de composición del organista y teórico Simon Sechter (1788-1867).

El 17 de noviembre, Bauernfeld le halló abatidísimo. El poeta, privilegiado compañero en el piano, junto a Schubert, de la primera audición mundial (solo para ellos dos) de *Fantasia en Fa menor, D.940*, se estremeció con negros presentimientos. Schubert deliraba durante la noche y perdía el conocimiento al haber alcanzado la fase aguda del tifus. Su debilidad le llevaba a ver fantasmas, uno de ellos el de Beethoven. Trataba inútilmente de incorporarse y una de las veces preguntó angustiado a Ferdinand: *¿qué es lo que me pasa?*

Falleció serenamente el 19 de noviembre de 1828 a las tres de la tarde. Muy pobre, dejó alguna ropa, un sombrero, zapatos, botas, un colchón, una manta, una almohada, dos edredones y unos viejos objetos musicales valorados en la ridícula cantidad de diez florines.

Sin embargo, a más de un millar de composiciones, muchas encerradas en un viejo arcón de la casa, les esperaba una gloriosa posteridad.

**Andrés Ruiz Tarazona**

## NOTAS AL PROGRAMA

### PRIMER CONCIERTO

*Todo depende del poema; si es bueno, la inspiración viene enseguida. Las melodías afluyen que da gusto. Si es malo no hay nada que hacer. El espíritu se tortura y no sale nada bueno. He rechazado poemas que se me querían imponer.*

Estas palabras de Schubert, conocidas a través de su buen amigo el compositor Anselm Hüttenbrenner, nos dan idea de la importancia que siempre concedió a los textos de sus canciones. El hecho de que nos haya legado más de seis centenares de *lieder* ha propiciado la imagen de un creador superficial, mecánico, hasta incapaz, en cuanto transcurrían unos meses, de reconocer como suyas ciertas canciones escritas a vuelapluma. Pero esas palabras y sobre todo el hecho incuestionable de la universalidad y elevación estética e intelectual de sus canciones, desmienten categóricamente tan frívola opinión.

Schubert era consciente de sus trabajos y, pese a su carácter apacible y natural modestia llegó a indignarse cuando no era valorado como merecía por la altísima calidad de su música.

Schubert reconoció siempre la superioridad de Beethoven, pero se daba cuenta que, poco a poco, se iba acercando al genio de Bonn, al menos desde la muerte del gran maestro.

Por otra parte, su pasión por la buena poesía (él mismo escribió algunos poemas notables) le condujo hacia la mejor literatura alemana de su tiempo, así como a numerosos textos clásicos, desde Esquilo a Shakespeare.

Schubert escribió canciones a lo largo de toda la vida. A los doce años ya compuso algunas y sabemos que su último trabajo consistió en corregir las pruebas de imprenta de la segunda parte de *Winterreise* (Viaje de invierno), el más valorado entre sus dos ciclos de canciones. En 1823 había compuesto otro titulado *Die schöne Müllerin* (La bella molinera). Son muy personales, pero siguen los pasos de Beethoven de *An die jeme Geliebte* (A la amada lejana), (Viena, 1816), colección de seis Heder que se suceden sin interrupción. Por su carácter cíclico (unidad melódico-armónica) y por el hecho de tratarse de poemas de carácter puramente lírico, estos *lieder* de Beethoven deben ser considerados como una sola canción. Otra cosa son los citados schubertianos sobre poemas de Wilhelm Müller, que ajenos a ese carácter cíclico, se nos presentan como las primeras aportaciones dramáticas al género *lied* dado su carácter argumental o, en todo caso, la presencia de una común simbología para ambos. En el caso de *La bella molinera* es el drama del amante no correspondido, ahogado en el implacable río del vivir. En *Viaje de invierno* es la Naturaleza helada, triste símbolo de la soledad y metáfora del desesperanzado viaje de la existencia.

El hecho de que el editor vienés Tobias Haslinger pusiera el bello título de *Schwanengesang* a un conjunto de catorce heder de Schubert entregados a él en diciembre de 1828, por el hermano del compositor, Ferdinand, ha hecho creer a muchos que bajo el nombre simbólico de *El canto del cisne* se ocultaba un tercer y póstumo ciclo de canciones del autor de *Winterreise*. Pero el título y el orden de las canciones en la edición (Viena, 1829), no fueron idea del compositor sino de Haslinger. En realidad, si no hubiera fallecido Schubert, *El canto del cisne* no habría existido como tal, sino como dos colecciones publicadas bajo el nombre del poeta: *Sieben Rellstab-Lieder* y *Sechs Heine-Lieder*, ya que *Die Taubenspost* (El servicio de palomas mensajeras) no habría sido nunca publicada por Schubert junto a las canciones de los otros dos poetas. Pero era el último *lied* de Schubert (dejando a un lado el más complejo de *El pastor en la roca*, que lleva clarinete), una canción llena de gracia e ilusión por vivir, con un tema tan alegre y nostálgico a un tiempo como el de las cartas de amor.

Los siete primeros Heder de *El canto del cisne* fueron escritos por el poeta berlinés Ludwig Rellstab (1799-1860). Rellstab acudió a Viena en 1825 a visitar a Beethoven y le entregó una serie de poemas con la esperanza de que fuesen convertidos en canciones por su admirado maestro. Pero Beethoven, ya enfermo, no llegó a hacerlo y cuando el poeta alemán pensaba que sus versos se habían perdido, la publicación de los mismos en *Schwanengesang* de Schubert le llenó de emoción. No sabemos si Beethoven había confiado a su fiel secretario Schindler el deseo de que las entregara a Schubert si él fallecía, pero al parecer, fue Schindler quien invitó a Schubert a examinar papeles de Beethoven por si hallaba algo digno de ser salvado del olvido o de la destrucción. Entre todo ello, Schubert eligió estos poemas de Rellstab. Es difícil saber exactamente cuándo llegaron a sus manos, pero es lógico pensar que fuese durante la primavera de 1828 pues en marzo utilizó *Auf dem Strom*, D. 943 y en abril, *Herbst*, D. 945, e inició *Lebensmut* (Valor para vivir), con la idea de que abriese la serie de canciones *Rellstab*, pero que nunca llegaría a concluir. Fue en agosto cuando, con la emoción fácil de imaginar por tratarse de algo procedente de Beethoven, Schubert comenzó a trabajar en los siete poemas que inician la colección *Schwanengesang*, D. 957.

Recordemos lo que su amigo Josef von Spaun escribió en unas memorias: *Cuando un día explicaba Schubert el placer que me había causado escucharle cantar algunas pequeñas composiciones sobre poemas de Klopstock, me miró cándidamente y dijo: ¿ Crees de verdad que quedará alguna cosa mía? Y cuando yo le aseguraba que él era ya mucho, me dio esta respuesta: Yo también creo que podría llegar a ser alguien, pero ¿quien puede hacer algo después de Beethoven?*

La primera canción, *Liebesbotschaft* (Mensaje de amor), es un *lied* acuático que habla del arroyo como mensajero alegre del enamorado. Como la corriente, la canción ofrece un flujo

incesante que nos traslada a otros arroyos schubertianos, como el *Halt!* y el *Mein!* de *La bella molinera*, por aludir sólo a lieder incluidos en un ciclo.

*Kriegers Ahnung* (Presentimiento del guerrero) es una de las más extensas *Canciones Rellstab*. Se inicia con una especie de introducción fúnebre mas, pese a su comienzo doliente y cada vez más angustiado, surge luego un lirismo dulce y muy poético, remembranza del Schubert de la primera juventud.

*Frühlingssehnsucht* (Anhelos primaveral) parece un lied de Schumann en el impulso romántico. Se relaciona mucho con esos lieder de arroyo a los cuales nos referíamos al hablar de *Mensaje de amor*.

*Standchen* (Serenata) es uno de los lieder más célebres de la inmensa producción de Schubert. Hasta inspiró el título de una vieja película sobre la vida del compositor, *Vuelan mis canciones*. Dejando a un lado el tópico del Schubert blando y sentimental por culpa de los muchos e innecesarios arreglos, estamos ante una obra maestra de concisión y claridad, prueba irrefutable del genio de su autor, que ya tocado por la gran enfermedad, sueña en las noches cálidas del sur.

También destila un sentimiento apasionado *Aufenthalt* (La estancia), con la equiparación del agua del torrente y de sus ondas, con las lágrimas eternamente renovadas del poeta.

*In der Ferne* (En la lejanía) está dividido en dos secciones: desde el comienzo *Wehe dem Fliehenden* hasta *hoffnunglos sinkeder!* constituye la primera, serena, casi un coral, muy diferente a la segunda, de cuatro versos dodecasílabos y mucha más movilidad, en la línea de *Mensaje de amor*, pero con la melancolía del fugitivo vagando sin destino lejos de la patria.

*Abschied* (Despedida) es el último de los poemas de Rellstab, aunque hoy lo escuchamos en quinto lugar. Es admirable este lied de jinete, trazado con una naturalidad y un pulso mantenido que convierte las seis largas estrofas de cinco versos endecasílabos en un lied que nunca alcanza los cinco minutos.

En este recital, Iñaki Fresán y Juan A. Alvarez Parejo han situado *Die Taubenpost D.965a*, alegre y nostálgica canción, como línea divisoria entre los poemas de Rellstab y de Heine. El texto pertenece a Johann Gabriel Seidl (1804-1875), poeta vienes admirado por Schubert; el compositor había puesto música a diversos poemas de Seidl entre 1826 y 1828. *Die Taubenpost* es realmente el último lied para voz y piano compuesto por Schubert, lo cual para algunos autores significa que este ignoraba la gravedad de su estado, tal es el optimismo y la vitalidad juvenil de *El correo de las palomas*, su traducción literal.

Las seis canciones sobre poemas de Heinrich Heine (1796-1856) son otra cosa, mucho más acorde con la angustiada situación de Schubert al comenzar el lluvioso otoño vienes del año 1828. Si en los *Rellstab-Lieder* se canta la nostalgia del amor perdido en la onda del Schubert popular, que transforma en algo superior y universal las canciones tradicionales de la ciudad

y la campiña vienesa, en los *Heine-Lieder* se alcanzan cotas de atrevimiento y depuración insólitas en la época. Siempre se ha puesto en evidencia el dramatismo prewagneriano y la estremecedora expresividad, ciertamente alucinante, de canciones como *Die Stadt* y *Der Doppelgänger*. Esta última, en la que el poeta ve a un *bleicher Geselle* (pálido compañero) ante la ventana de la casa de su amada (una visión del pasado recordada en el presente), el cual no es otro sino él mismo, bien merecía ser la última canción de un artista a las puertas de la muerte, aunque ese artista solo tenga 31 años de edad.

Los poemas de Heinrich Heine fueron extraídos por Schubert del *Buch der Lieder* (Libro de canciones), publicado en el otoño de 1827. En realidad, esos poemas procedían de un libro anterior *Reisebilder* (Cuadros de viaje) y estaban en una sección titulada *Die Heimkehr* (El regreso del hogar); Heine recibió una gran acogida en la España romántica a través de las traducciones del poeta castellano Eulogio Florentino Sanz primero, y luego del valenciano José Joaquín Herrero, cuya traducción en exceso influida por las *Rimas* de Becquer, se editó en 1883 (Biblioteca Clásica) y fue prologada por Menéndez y Pelayo. Todavía en época relativamente remota apareció la versión directa del alemán de José Fuentes Ruiz (Madrid, 1947), con un ensayo crítico de Cristóbal de Castro, traducción de gran interés porque, muy fiel a la letra alemana, no olvida que el lector necesita del ritmo y de la rima poéticos. No debemos ocultar igualmente la afición que Heine sintió por España, por su pintura y su literatura. Si el *Romancero* le apasionaba, el *Quijote* formó parte del imaginario del poeta de Dusseldorf desde la infancia.

Los *Heine-Lieder* se inician con *Der Atlas* (El Atlas) en la primitiva edición de Haslinger, pero Fresán ha preferido hoy seguir el orden con el que aparecen en *Die Heimkehr* de Heine. Por ello debemos referirnos primero a *Das Fischermädchen* (La pescadora), una canción alegre y optimista de amor correspondido, una especie de siciliana en la que no falta cierta ironía.

*Am Meer* (Junto al mar) es ya una prueba concluyente del proceso hacia la desnudez de un Schubert que no renuncia, pese a todo, al lirismo. *Niebla* y *Playa con pescadores* pintados hacia 1807 por Caspar David Friedrich (1774-1840), hoy en el Österreichische Galerie Wien (Museo Austriaco de Viena), darían una imagen fiel de *Am Meer*. Claro que también están en conexión con la última estética schubertiana otros pintores germanos de la época, por ejemplo Georg Friedrich Kersting, Cari Gustav Carus o Karl Blechen.

*Grisfswald a la luz de la luna*, de C.D. Friedrich (Galería Nacional de Oslo), pinta a la perfección *Die Stadt* (La ciudad), donde la música nos lleva otra vez al mundo fantasmagórico, irreal, de *Winterreise*, lleno de espectral dramatismo.

No menos impresionante es la intensa melodía de *Der Doppelgänger* (El doble) a la que nos hemos referido, y que representa un extremo del quehacer *liederístico* de Schubert por su desnudez y dramatismo.

*Ihr Bild* (Su retrato) nace de la ensoñación del poeta. La música pasa de una escueta e inquietante sencillez a cierta ternura en la segunda estrofa, para volver a un final casi trágico. Por eso es buena idea poner el imponente *Der Atlas* al final. El coloso, como un profeta bíblico, soporta el peso del mundo, algo terrible por el peso del sufrimiento. Lied titánico que estremece como la agobiante imagen, tantas veces repetida por la escultura arquitectónica, del mítico gigante, condenado a llevar eternamente sobre los hombros la bóveda celeste o el globo terráqueo; Schubert lo utilizará acaso como metáfora de los padecimientos físicos por él soportados entonces, cuando su talento y su joven edad le permitían soñar con una felicidad que nunca llegó.

En cuanto a *Herbst* (Otoño) D.945, es muy extraño que esta canción tan hermosa se perdiese y se publicase el año 1895 en el último volumen de la *Gesamtausgabe*, dedicada a los *Lieder*. Como los otros poemas de Rellstab, data de 1828 y está dedicada al violinista Heinrich Panofka, de Wroclaw, en cuyo álbum de su etapa vienesa apareció. *Otoño* consta de seis breves estrofas de cuatro versos exasílabos de triste y desesperanzado contenido, en compás de 12/8 y en Mi menor. *¡Ah, como las estrellas desaparecen del firmamento, así se desvanece la esperanza de la vida!*, dice la cuarta estrofa, tras haber descrito un sombrío panorama del viento soplando con un frío otoñal, los prados secos y los árboles sin hojas. En la monotonía de los trémolos del piano parece sentir Schubert, en abril, que acaso la llegada del otoño sea el final para él.

## TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

*Schwanengesang, D.957*  
*Herbst, D. 945*1. **Liebesbotschaft** (Rellstab)

Rauschendes Bachlein, so silbern und hell,  
Eilst zur Geliebten so munter und schnell?  
Ach, trautes Bachlein, mein Bote sei du;  
Bringe die Grüsse des Fernen ihr zu.

All ihre Blumen im Garten gepflegt,  
Die sie so lieblich am Busen trägt,  
Und ihre Rosen in purpurner Glut,  
Bachlein, erquicke mit kühlender Flut.

Wenn sie am Ufer, in Traume versenkt,  
Meiner gedenkend, das Köpfchen hangt,  
Troste die Süsse mit freundlichem Blick,  
Denn der Geliebte kehrt bald zurück.

Neigt sich die Sonne mit rötlichem Schein,  
Wiege das Liebchen in Schlummer ein.  
Rausche sie murmelnd in süsse Ruh,  
Flüstere ihr Traume der Liebe zu.

2. **Kriegers Ahnung** (Rellstab)

In tiefer Ruh liegt um mich her  
Der Waffenbrüder Kreis;  
Mir ist das Herz so bang, so schwer,  
Von Sehnsucht mir so heiss.

Wie hab ich oft so süss getraumt  
An ihrem Busen warm!  
Wie freundlich schien des Herdes Glut,  
Lag sie in meinem Arm.

Hier, wo der Flammen düsterer Schein  
Ach! nur auf Waffen spielt,  
Hier fühlt die Brust sich ganz allein,  
Der Wehmut Trane quillt.

Herz, dass der Trost dich nicht verlasst,  
Es ruft noch manche Schlacht.  
Bald ruh ich wohl und schlafe fest,  
Herzliebste -gute Nacht!

3. **Frühlingssehnsucht** (Rellstab)

Sauselnde Lüfte wehend so mild,  
Blumiger Düfte atmend erfüllt!  
Wie haucht ihr mich wonnig begrüssend an!  
Wie habt ihr dem pochenden Herzen getan?  
Es möchte euch folgen auf luftiger Bahn,  
Wohin? Wohin?

Grüssender Sonne spielendes Gold,  
Hoffende Wonne bringest du hold,  
Wie labt mich dein selig begrüssendes Bild!  
Es lächelt am tiefblauen Himmel so mild  
Und hat mir das Auge mit Tranen gefüllt,  
Warum?Warum?

Rastloses Sehnen! Wünschendes Herz,  
Immer nur Tranen, Klage und Schmerz?  
Auch ich bin mir schwellerer Triebe bewusst!  
Wer stilltet mir endlich die drangende Lust?  
Nur du befieist den Lenz in der Brust,  
Nur du! Nur du!

## TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL

### *El canto del cisne, D.957* *Otoño, D. 945*

#### **Mensaje de amor**

*Murmurante arroyuelo, tan argentino y claro,  
¿corres tan alegre y rápido junto a la amada?*

*Ay, arroyuelo fiel, sé tú mi mensajero:*

*Llévale los saludos del ventisquero.*

*A todas sus flores, cuidadas en el jardín,  
que ella lleva tan graciosamente en el pecho,  
y a sus rosas de ardiente púrpura,  
arroyuelo, refréscalas con fría corriente.*

*Cuando ella en la orilla, en sueños sumida,  
pensando en mí, incline la cabecita,  
consuela a la amada con la amable visión,  
pues pronto regresará el amado.*

*Cuando se ponga el sol con rojizo fulgor,  
arrulla a la amada al adormecerse.*

*Susúrrate murmurante en el dulce reposo,  
musítale sueños de amor.*

#### **Presentimiento del guerrero**

*En profundo reposo yace alrededor mío  
el círculo de mis compañeros de armas;  
mi corazón está tan inquieto, me oprime tanto,  
me arde de añorante deseo.*

*¡Cuán a menudo he soñado dulcemente  
apoyado en su pecho cálido!*

*Cuán amistosa brillaba la llama del hogar,  
si ella yacía entre mis brazos.*

*Aquí, donde el brillo sombrío de las llamas,  
¡ay!, se refleja sólo en las armas,  
aquí se siente el pecho del todo solo,  
manan lágrimas de melancolía.*

*Corazón, que no te abandone el consuelo,  
aún llaman algunas batallas.*

*Pronto descansaré y dormiré profundamente,  
¡jamadísima, buenas noches!*

#### **Anhelo primaveral**

*¡Céfiro susurrantes soplando tan dulces,  
aromas de flores llenando el aliento!*

*¡Cómo respiráis saludándome deliciosamente!*

*¿Qué le habéis hecho al corazón palpitante?*

*El quisiera seguir por vuestros caminos aéreos,  
¿adónde?, ¿adónde?*

*Del sol saludador el oro jugueteón,  
propicio traes delicias de esperanza,*

*¡cómo me conforta el divino saludo de tu imagen!*

*Ésta sonríe tan dulce en el azul turquí del cielo,*

*y me ha llenado de lágrimas los ojos,*

*¿por qué?, ¿por qué?*

*¡Deseo incesante! Corazón anhelante,*

*¿siempre sólo lágrimas, lamentos y pesares?*

*¡También noto en mí impulsos henchidos!*

*¿Quién me calmará al fin el apremiante deseo?*

*Sólo tú me liberas a la primavera en el pecho,*

*¡sólo tú! ¡sólo tú!*



#### 4. Ständchen (Rellstab)

Leise flehen meine Lieder  
 Durch die Nacht zu dir;  
 In den stillen Hain hernieder,  
 Liebchen, komm zu mir!  
 Flüsternd schlanke Wipfel rauschen  
 In des Mondes Licht,  
 Des Verräters feindlich Lauschen  
 Fürchte, Holde, nicht.

Horst die Nachtigallen schlagen?  
 Ach! sie flehen dich,  
 Mit der Tone süßen Klagen  
 Flehen sie für mich.

Sie verstehn des Busens Sehnen,  
 Kennen Liebesschmerz,  
 Rühren mit den Silbertonen  
 Jedes weiche Herz.

Lass auch dir die Brust bewegen,  
 Liebchen, höre mich,  
 Beband harr ich dir entgegen!  
 Komm, beglücke mich!

#### 7. Abschied (Rellstab)

Ade! du muntre, du frohliche Stadt, ade!  
 Schon scharret mein Rosslein mit lustigem Fuss;  
 Jetzt nimm noch den letzten, den scheidenden Gruss  
 Du hast mich wohl niemals noch traurig gesehn,  
 So kann es auch jetzt nicht beim Abschied geschehn.

Ade, ihr Bäume, ihr Garten so grün, ade!  
 Nun reit ich am silbernen Strome entlang,  
 Weit schallend ertónet mein Abschiedsgesang;  
 Nie habt ihr ein trauriges Lied gehört,  
 So wird euch auch keines beim Scheiden beschert.

Ade, liebe Sonne, so gehst du zur Ruh, ade!  
 Nun schimmert der blinkenden Sterne Gold.  
 Wie bin ich euch Sternlein am Himmel so hold;  
 Durchziehn wir die Welt auch weit und breit,  
 Ihr gebt überall uns das treue Geleit.

Ade, ihr freundlichen Mägdlein dort, ade!  
 Was schaut ihr aus blumentumduftetem Haus  
 Mit schelmischen, lockenden Blicken heraus?  
 Wie sonst, so grüss ich und schaue mich um,  
 Doch nimmer wend ich mein Rosslein um.

Ade! du schimmerndes Fensterlein hell, ade!  
 Du glänzest so traulich mit dammerndem Schein,  
 Und ladest so freundlich ins Hüttchen uns ein.  
 Vorüber, ach, ritt ich so manches Mal,  
 Und war es denn heute zum letzten Mal.

Ade, ihr Sterne, verhüllet euch grau! Ade!  
 Des Fensterleins trübes, verschimmernds Licht  
 Ersetzt ihr unzähligen Sterne uns nicht;  
 Darf ich hier nicht weilen, muss, hier vorbei,  
 Was hilft es, folgt ihr mir noch so treu!

### **Serenata**

*Leves te imploran mis canciones  
a través de la noche;  
¡Abajo, en la tranquila arboleda,  
amada, ven a mi lado!*

*Cuchicheantes, esbeltas copas susurran  
a la luz de la luna,  
el acecho hostil del traidor  
no temas, tú, amada.*

*¿Oyes gorjear a los ruiseñores?  
¡Ay! Ellos te imploran,  
con el sonido de dulces quejas  
imploran por mí.*

*Comprenden el anhelo del pecho,  
conocen el dolor del amor,  
conmueven con los argentinos sonos  
a todo tierno corazón.*

*Deja también conmoverse tu pecho,  
amada, escúchame,  
¡Trémulo aguardó el encuentro!  
¡Ven, hazme feliz!*

### **Despedida**

*¡Adiós, ciudad llena de alegría, adiós!  
Ya piafa mi caballito, contento;  
recibe ahora el último saludo de despedida,  
jamás me has visto aún triste,  
tampoco debe ocurrir ahora en la despedida.*

*¡Adiós, árboles, verdes jardines, adiós!  
Cabalga ahora a lo largo de la corriente de plata,  
mi canto de despedida resuena en la lejanía;  
Nunca habéis oído una canción triste,  
tampoco se os deparará ninguna al separarnos.*

*¡Adiós, querido sol que vas al descanso, adiós!  
Ahora brilla como oro para las estrellas parpadeantes.  
Cuánto os quiero, estrellitas del cielo,  
Si reconocemos el mundo a lo largo y a lo ancho,  
vosotras nos dais dondequiera fiel séquito.*

*¡Adiós, amables muchachitas, adiós!  
¿Qué miráis afuera desde la casa, rodeada de aroma de flores,  
con risueñas y seductoras miradas?  
Como de costumbre, saludo y miro alrededor,  
pero jamás hago volverse a mi caballito.*

*¡Adiós, clara ventanita reluciente, adiós!  
Resplandesces tan familiar con brillo vespertino  
Y os invitas tan amable a entrar en la cabañita.  
Por delante de ella, ay, cabalgué muchas veces,  
y hoy sería, entonces, por última vez.*

*¡Adiós, estrellas, cubrios de gris, adiós!  
La luz borrosa y titilante de la ventanita  
No nos la sustituiréis, estrellas incontables;  
si no puedo quedarme aquí, si he de pasar de largo,  
¿para qué sirve que me sigáis aún tan fieles?*

**Herbst,D.945** (Rellstab)

Es rauschen die Winde so herbstlich und kalt.  
 verödet die Fluren, entblatert der Wald,  
 Ihr blumigen Auen, du sonniges Grün,  
 So welken die Blüten des Lebens dahin.

Es ziehen die Wolken so finster und grau,  
 verschwunden die Sterne am himmlischen Blau,  
 Ach, wie die Gestirne am Himmel entfliehn  
 So sinket die Hofnung des Lebens dahin.

Ihr Tage des Lenzes, mit Rosen gesmückt  
 Wo ich den Geliebten ans Herze gedrückt  
 Kalt über den Hügel rauchst, Winde dahin,  
 So sterne die Rosen des Lebens dahin.

5. **Aufenthalt** (Rellstab)

Rauschender Strom, brausender Wald,  
 Starrender Fels mein Aufenthalt.  
 Wie sich die Welle an Welle reiht,  
 Fliessen die Tränen mir ewig erneut.

Hoch in den Kronen wogend sich's regt,  
 So unaufhörlich mein Herze schlägt,  
 Und wie des Felsen uraltes Erz,  
 Ewig derselbe bleibet mein Schmerz.

6. **In der Ferne** (Rellstab)

Wehe, den Flihenden, Welt hinaus ziehenden!  
 Fremde durchmessenden, Heimat vergessenden,  
 Mutterhaus hassenden, Freunde verlassenden  
 Folget kein Segen, ach! auf ihren Wegen nach!

Herze, das sehrende, Auge, das tranende,  
 Sehnsucht, nie endende, heimwärts sich wendende!  
 Busen, der wallende, Klage, verhallende,  
 Abendstem, blinkender, hoffnungslos sinkender!

Lüfte, ihr säuselnden, Wellen, sanft kräuselnden,  
 Sonnenstrahl, eilender, nirgend verweilender:  
 Die mir mit Schmerze, ach! dies treue Herze brach,  
 Grüss't von dem Flihenden, Welt hinaus ziehenden.

### **Otoño**

*Silban los vientos otoñales y fríos,  
desiertos los campos, desnudos los bosques,  
vosotras praderas floridas, tu soleado verdor,  
así se marchita la flor de la vida.*

*Corren las nubes oscuras y grises,  
desaparecen las estrellas en el azul del cielo.  
¡Ay! como en el cielo huyen los astros  
así desaparece la esperanza de la vida.*

*Vosotros días de primavera adornados de rosas  
donde estreché a la amada contra el corazón.  
Fríos vientos silbad sobre la colina,  
así mueren las rosas de la vida. (1)*

(1) En el verso último Rellstab escribe, "der Liebe", amor, en lugar de "des Lebens", vida.

### **La estancia**

*Torrente fragoroso, bosque rugidor,  
roca rígida mi estancia.  
Como la onda sigue a la onda,  
así corren mis lágrimas eternamente.*

*Alto en las copas se agita ondulante,  
Así palpita sin cesar mi corazón,  
y como el mineral primigenio de la tierra  
eternamente permanece mi dolor.*

### **En la lejanía**

*¡Ay de los fugitivos, vagando mundo adelante!  
¡Recorriendo lo ignoto, olvidando la patria,  
odiando la casa materna, abandonando a los amigos  
ninguna bendición, ay, les sigue en sus caminos!*

*¡Corazón, el anhelante, ojos, los llorosos,  
nostalgia, jamás finita, volviéndose hacia la patria!  
¡Pecho, el palpitante, lamento, extinguiéndose,  
lucero vespertino, titilante, poniéndose sin esperanza!*

*Brisas, las murmurantes, ondas, rizándose dulcemente,  
rayo de sol, presuroso, jamás permanente:  
A la que con dolor, ¡ay!, me rompió este corazón fiel,  
saludadla en nombre del fugitivo, vagando mundo adelante.*

**14. Die Taubenpost, D.965a** (Seidl)

Ich hab eine Brieftaub in meinem Sold,  
 Die ist gar ergeben und treu,  
 Sie nimmt mir nie das Ziel zu kurz,  
 Und fliegt auch nie vorbei.

Ich sende sie viel tausendmal  
 Auf Kundschaft táglich hinaus,  
 Vorbei an manchem lieben Ort,  
 Bis zu der Liebsten Haus.

Dort schaut sie zum Fenster heimlich hinein,  
 Belauscht ihren Blick und Schritt,  
 Gibt meine Grüss scheriend ab  
 Und nimmt die ihren mit.

Kein Briefchen brauch ich zu schreiben mehr,  
 Die Trane selbst geb ich ihr:  
 O sie vertrágt sie sicher nicht,  
 Gar eifrig dient sie mir.

Bei Tag, bei Nacht, im Wachen, im Traum,  
 Ihr gilt das alies gleich,  
 Wenn sie nur wandem, wandem kann,  
 Dann ist sie überreich.

Sie wird nicht müd, sie wird nicht matt,  
 Der Weg ist stets ihr neu;  
 Sie braucht nicht Lockung, braucht nich Lohn,  
 Die Taub ist so mir treu.

Drum heg ich sie auch so treu an der Brust,  
 Versichert des schonsten Gewinns;  
 Sie heisst-die Sehnsucht!  
 Kennt ihr sie? Die Botin treuen Sinns.

**10. Das Fischermádchen** (Heine)

Du schönes Fischermádchen,  
 Treibe den Kahn ans Land;  
 Komm zu mir und setze dich nieder,  
 Wir kosen Hand in Hand.

Leg an mein Herz dein Kopfchen  
 Und fürchte dich nicht zu sehr;  
 Vertraust du dich doch sorglos  
 Táglich dem wilden Meer!

Mein Herz gleicht ganz dem Meere,  
 Hat Sturm und Ebb und Flut,  
 Und manche schöne Perle  
 In seiner Tiefe ruht.

**12. Am Meer** (Heine)

Das Meer ergláznte weit hinaus  
 Im letzten Abendscheine;  
 Wir sassen am einsamen Fischerhaus,  
 Wir sassen stumm und alleine.

Der Nebel stieg, das Wasser schwall,  
 Die Mőwe flog hin und wieder;  
 Aus deinen Augen, liebevoll,  
 Fielen die Tranen nieder.

Ich sah sie fallen auf deine Hand,  
 Und bin aufs Knie gesunken;  
 Ich hab von deiner weissen Hand  
 Die Tranen fortgetrunken.

Seit jener Stunde verzehrt sich mein Leib,  
 Die Seele stirbt vor Sehnen;  
 Mich hat das unglückselge Weib  
 Vergiftet mit ihren Tranen.

### **El servicio de palomas**

Tengo una paloma mensajera a mi servicio,  
es del todo adicta y fiel,  
jamás se queda corta en su destino  
y tampoco vuela más allá de él.

La envió miles de veces  
a diario con noticias,  
de paso por muchos lugares queridos  
hasta la casa de la amada.

Allí mira adentro, furtiva, por la ventana,  
acecha su mirada y sus pasos,  
entrega jugando mis saludos  
y se lleva los suyos consigo.

No necesito ya escribir misivas,  
le doy las lágrimas mismas:  
Oh, seguramente no las soporta,  
del todo solícita me sirve.

De día, de noche, en la vigilia, en el sueño,  
tanto se le da todo esto,  
si tiene que marchar, puede marchar,  
pues es magnífica.

No se cansa, no se fatiga,  
para ella el camino es siempre nuevo;  
no necesita señuelo, no necesita pago,  
así de fiel me es la paloma.

Por esto la cobijo tan fielmente en el pecho,  
seguro de la más bella adquisición;  
ella se llama...; nostalgia!  
¿La conocéis? La mensajera del alma fiel.

### **La pescadora**

Tú, bella pescadora,  
trae la barca a tierra;  
ven a mi lado y siéntate,  
nos acariciaremos, la mano en la mano.

Recuesta en mi corazón tu cabecita,  
y no tengas tanto miedo;  
pues sin cuidado te confías  
a diario al mar salvaje!

Mi corazón se semeja en todo al mar,  
tiene tempestades y flujo y reflujo,  
y muchas bellas perlas  
reposan en sus profundidades.

### **Junto al mar.**

El mar refulgía a lo lejos  
en el último crepúsculo;  
sentados junto a la solitaria casa del pescador,  
estábamos sentados callados y solos.

La niebla subió, las aguas se hincharon,  
las gaviotas volaban aquí y allá;  
de tus ojos, tiernas,  
cayeron las lágrimas.

Las vi caer sobre tu mano  
Y he caído de rodillas;  
de tu blanca mano he bebido  
las lágrimas largamente.

Desde aquella hora se consume mi cuerpo,  
el alma muere de deseo;  
la funesta mujer me ha  
envenenado con sus lágrimas.

11. **Die Stadt** (Heine)

Ara fernen Horizonte  
Erscheint, wie ein Nebelbild,  
Die Stadt mir ihren Türmen,  
In Abenddämmerung gehüllt.

Ein feuchter Windzug kräuselt  
Die graue Wasserbahn,  
Mit traurigem Takte rudert  
Der Schiffer in meinem Kahn.

Die Sonne hebt sich noch einmal  
Leuchtend vom Boden empor,  
Und zeigt mir jene Stelle,  
Wo ich das Liebste verlor.

13. **Der Doppelgänger** (Heine)

Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen,  
In diesem Hause wohnte mein Schatz;  
Sie hat schon längst die Stadt verlassen,  
Doch steht noch das Haus auf demselben Platz.

Da steht auch ein Mensch und starrt in die Hohe,  
Und ringt die Hände vor Schmerzensgewalt;  
Mir graust es, wenn ich sein Antlitz sehe  
Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt.

Du Doppelgänger, du bleicher Geselle!  
Was äffst du nach mein Liebesleid,  
Das mich gequält auf dieser Stelle  
So manche Nacht, in alter Zeit?

9. **Ihr Bild** (Heine)

Ich stand in dunkeln Traumen  
Und starrt' ihr Bildnis an,  
Und das geliebte Antlitz  
Heimlich zu leben begann.

Um ihre Lippen zog sich  
Ein Lächeln wunderbar,  
Und wie von Wehmutstränen  
Erglänzte ihr Augenpaar.

Auch meine Tränen flossen  
Mir von den Wangen herab.  
Und ach! ich kann es nicht glauben,  
Dass ich dich verloren hab!

8. **Der Atlas** (Heine)

Ich unglückselger Atlas! Eine Welt,  
Die ganze Welt der Schmerzen muss ich tragen.  
Ich trage Unertragliches, und brechen  
Will mir das Herz im Leibe.

Du stolzes Herz, du hast es ja gewollt!  
Du wolltest glücklich sein, unendlich glücklich,  
Oder unendlich elend, stolzes Herz,  
Und jetzt bist du elend!

**La ciudad**

*En el lejano horizonte  
aparece, como una fantasmagoría,  
la ciudad con sus torres,  
envuelta en el crepúsculo.*

*Una corriente de viento húmedo  
riza el canal gris,  
con triste compás rema  
el barquero en mi barca.*

*El sol se eleva una vez más,  
resplandeciente, desde la tierra,  
y me muestra aquel lugar  
donde perdí a la amada.*

**El doble**

*Tranquila está la noche, las callejas descansan,  
en esta casa vivía mi amada;  
hace mucho que ella abandonó la ciudad,  
pero aún existe la casa en el mismo lugar.*

*Allí está también un hombre, y mira absorto a lo alto,  
y de acerbo dolor se retuerce las manos;  
me horrorizo cuando veo su rostro...*

*La luna me muestra mi propia figura.*

*¡Tú, doble, tú, pálido compañero!  
¿Por qué remedas mis penas de amor,  
que me atormentaron en este lugar  
tantas noches, en tiempos pasados?*

**Su retrato**

*Yo me hallaba en oscuros sueños  
y miraba fijamente su retrato,  
el amado rostro  
misteriosamente empezó a cobrar vida.*

*En sus labios dibujóse  
una sonrisa maravillosa,  
y como de lágrimas nostálgicas  
brillaron sus ojos.*

*También mis lágrimas  
corrieron por mis mejillas.  
¡Y, ay, no puedo creer  
que yo te haya perdido!*

**Atlas**

*¡Yo, desdichado Atlas! Un mundo,  
El mundo entero de sufrimientos he de soportar.  
Soporto lo insoportable, y romperseme  
quiere el corazón en el cuerpo.*

*¡Tú, orgulloso corazón, tú lo has querido!  
¡Querías ser feliz, infinitamente feliz,  
o infinitamente desgraciado, orgulloso corazón,  
y ahora eres desdichado!*



## NOTAS AL PROGRAMA

## SEGUNDO CONCIERTO

Schubert, además de cantar muy bien, de tocar la guitarra, el órgano, el violín y la viola, debió ser un excelente pianista. Basta repasar su extenso catálogo pianístico y dentro del mismo las excepcionales sonatas, para darse cuenta de la importancia por él concedida al piano, del dominio que poseía de la técnica y de las nuevas posibilidades artísticas abiertas a este instrumento rey absoluto de la música europea a lo largo del siglo XIX.

Aunque algunos compositores -Haydn, Mozart, Carl Philipp Emanuel Bach, Tomasek, Clementi, Vorisek, Weber, Field, Dussek, etc.- iniciaron pronto el camino de la subjetividad romántica, durante el primer cuarto del ochocientos nadie llegó más lejos que Schubert en el uso trascendente del teclado. Habría, por supuesto, la excepción de Beethoven, pero en el campo de las formas breves, y pese a la perfección de las *Bagatelas* del maestro alemán, Schubert le superó ampliamente. Y no por sus dulces y graciosos *landlers*, escoceses, polonesas, valsos, minuetos o piezas tan características del modo de hacer schubertiano como el *Allegretto en Do menor, D.915*, destinado a su amigo el barítono y pianista Ferdinand Walcher. La supremacía de Schubert en el terreno de las piezas breves del primer Romanticismo, se aprecia en sus dos colecciones de *Impromptus, D. 899 y D. 935*, ocho en total, todos de su última etapa; en los seis *Momentos musicales, D. 780*, del año 1827 y en los tres *Klaviertücke, D.946*, escritos el año final de su vida, como la segunda serie de *Impromptus* y las tres últimas *Sonatas*. Como de las *Sonatas* habrá ocasión de decir algo en el cuarto programa de esta serie, terminamos esta breve exposición de acercamiento al Schubert pianístico, recordando otra obra maestra, la *Wandererfantasie en Do mayor, D. 760*, y sus numerosas piezas para piano a cuatro manos, alguna de tanta importancia como la *Fantasia en Fa menor D. 940*, también incluida en el programa que hoy desarrollan Teresa Pérez Hernández y Francisco Jaime Pantin.

En cualquier caso, actualmente nadie pone en duda la trascendencia que la obra para piano de Schubert tuvo para las numerosísimas colecciones de formas breves (*piezas líricas*, diría Grieg, uno de sus cultivadores) que inundaron las editoriales de música en el siglo XIX; en España se percibe desde muy pronto, con los Masarnau, Quesada, Sánchez Allú, Adalid, etc. Mendelssohn, Schumann, Liszt, Brahms, Smetana, Tchaikovsky, Albéniz, Fauré, Granados, son herederos en cierto modo de ese Schubert visionario, cuyo genio desbordó -¡en Viena!- unos esquemas formales que en ninguna otra parte estaban tan arraigados como allí.

El concierto de hoy se inicia con las tres *Piezas para piano* (a dos manos, se entiende) o *Klaviertücke, D. 946*, escritas en

mayo de 1828, poco después de la canción *Herbst D. 945*, sobre Rellstab. Son páginas que Johannes Brahms se encargaría de publicar póstumamente en 1868 con el sencillo título que nada dice de ellas, salvo si alguien las hace sonar. En ese caso, se les pondría algún adjetivo elogioso, pues se trata de obras maestras, equiparables a los mejores *Impromptus*, a los que se asemejan por estilo, duración y contenido. Por eso han sido llamadas *Impromptus póstumos*, aunque el manuscrito las dejara sin título alguno. Quizá Schubert esperase a componer una cuarta pieza para unirla a las otras tres bajo el título de *Impromptus*, como había hecho con las colecciones Op. 90, D. 899 y Op. 142, D. 935.

La primera, un *Allegro assai* en Mi bemol mayor y la tercera, *Allegro en Do menor*, tienen forma tripartita, con las secciones extremas rápidas e impetuosas y una parte central más lenta y lírica. En la num. 1, la impaciencia ansiosa de los estribillos iniciales dan paso a un *andante* en *Si mayor* sumamente sereno y estático. Ambas piezas son más breves que la num. 2, un *Allegretto en Mi bemol mayor*, la más bella de las tres sin duda alguna.

Este *Allegretto* invierte el orden de los contrastes, ya que se inicia con una dulce y cantable romanza que no presagia para nada los sombríos pasajes centrales, con esos trémolos inquietantes y desgarrados que hemos escuchado el primer día de este ciclo en la canción *Herbst* (Otoño). Por eso resulta tan bien acogida, cual bálsamo restañador de heridas del corazón, la reaparición del estribillo inicial para terminar. Así nos parecerá más brillante el comienzo de la última pieza, abrupto y arrollado. En ella existe igualmente un intermedio en Re bemol mayor como una barcarola sobre un ritmo obstinado. La coda, muy virtuosa, cual si fuera destinada a un concierto con orquesta, corona el trío de piezas con la mayor brillantez.

El *Allegro en La menor* Op. 144, D. 947, es una obra compuesta en mayo del año 1828 y debe situarse entre el *Gran Rondo* y la *Fantasia* que vamos a escuchar en la segunda parte. Es una obra ambiciosa, para piano a cuatro manos, como el primer movimiento de una sinfonía sin orquestrar. Y aquí viene bien que recordemos cómo, en el mes de marzo, Schubert había terminado su gran *Sinfonía en Do mayor D. 944*, y no le fue posible escucharla en vida, ya que la *Gesellschaft der Musikfreunde*, donde debía ejecutarse, pospuso indefinidamente el estreno al ver las dificultades que entrañaba. Schubert se tuvo que contentar con la audición de la *Sexta*, escrita diez años antes en la misma tonalidad.

El *Allegro en La menor, D. 947*, asombroso por su fuerza casi agresiva y sus atrevimientos modulatorios, podría haber sido también el movimiento final de una sonata para piano a cuatro manos no concluida por Schubert. El caso es que apareció entre sus papeles póstumos y Diabelli la publicó en 1840 con el subtítulo de *Lebenstürme* (Tormentas de la vida). No es un nombre inadecuado, pues en ella el compositor vienés ensayó fórmulas contrapuntísticas y modulantes encaminadas a mostrar

lo dramático de su situación personal, no solo en el plano de la salud sino en el espiritual y artístico, alcanzando en algunos momentos una grandeza expresiva digna del arte beethoveniano.

El *Gran Rondó en La mayor, Op. 107, D. 951*, fue en realidad la última de las tres grandes piezas pianísticas a cuatro manos compuestas por Schubert en 1828 y que hoy escuchamos aquí. El título salió del editor Artaria, el cual lo publicó pocos días después de la muerte del compositor. Se trata de una obra de apacible hermosura en todo momento, con un estribillo al comienzo alegre y cantábil y un continuo discurrir feliz y esperanzado. Lo sombrío y melancólico es prácticamente imperceptible en una partitura para disfrutar a dos y cuya única pega es que sus casi doce minutos de duración pasan como un soplo de brisa fresca.

En cuanto a la *Fantasia en Fa menor, Op. 103 D. 940*, es la primera de las tres piezas a cuatro manos incluidas en el programa de hoy. El que Teresa Pérez y Francisco Jaime la hayan situado como cierre del programa está bien por sus dimensiones y evidente belleza, muy superior a cualquiera de las tres fantasías para piano a cuatro manos de sus años adolescentes. Es una gran pieza, diseñada formalmente como el primer movimiento de una sonata, pero desarrollada con una libertad y un vuelo instrumental ya precursor de las dos piezas a cuatro manos que hemos escuchado anteriormente.

Los primeros compases son inolvidables para cualquier oyente sensible a la música. Por eso, cuando la partitura se aleja de ese tema delicado nos sentimos contrariados y esperamos inquietos su reaparición. Menos mal que Schubert nos tranquiliza con una hermosa melodía a lo Bellini y sostiene nuestra atención con un canon a dúo entre la voz aguda y la grave. El *Allegro vivace* que sigue, optimista y soñador, es un amplio *scherzo* con valor en sí mismo. Su repetición se interrumpe bruscamente y ¡por fin! reaparece, con su frágil gracia, el motivo inicial. Parece que todo va a acabar, pero el compositor se mete en un doble fugato que va engrandeciéndose hasta que otra interrupción repentina, cuando más complicada y sonora está la coda, nos vuelve muy brevemente al tema del comienzo y a un final casi como un desmayo.

La *Fantasia en Fa menor* está dedicada a la condesa Carolina Esterhazy de Galantha, alumna de Schubert en Zseliz en 1818 y en 1824, de la que, como se ha repetido tantas veces, el compositor estuvo profundamente enamorado. Solo así se entiende su deseo de que Carolina fuese la destinataria de una partitura tan romántica, nostálgico recuerdo acaso de las que compuso en Hungría para piano a cuatro manos con el fin de interpretarlas junto a ella.

## NOTAS AL PROGRAMA

## TERCER CONCIERTO

El 2 de octubre de 1828, mes y medio antes de su muerte, Schubert escribió al editor de Leipzig, Heinrich Albert Probst (1791-1846): *He puesto música a algunos Heder de Heine de Hamburgo (1)... y finalmente he terminado un quinteto para dos violines, una viola y dos violonchelos*. También indica el compositor en esta carta que la obra no había sido probada todavía, lo cual sería complicado dada la dificultad y extensión que tenía y menos aún en el breve plazo de que él dispuso entre su finalización y su muerte. Como ocurrió con otras obras, Probst declinó la oferta de aquel tesoro invaluable y tuvo que transcurrir más de un cuarto de siglo para que los vieneses vieran publicada la obra, gracias a los buenos oficios del editor Karl Antón Espina. Es una de las composiciones más impresionantes y geniales de toda la historia de la música de cámara, al menos por lo que se refiere a los dos primeros movimientos, *Allegro ma non troppo* y *Adagio*. Desde el punto de vista formal debe mucho a la *Sinfonía Grande*, en la misma tonalidad, pero resulta sorprendente que Schubert eligiese un quinteto de cuerda tan particular, con dos violonchelos como los de Boccherini y no con dos violas, como Mozart o Beethoven. Es increíble, y una prueba irrefutable de la innata modestia de Schubert, que poco antes de morir se apuntara a dar clases de contrapunto con el organista Simon Sechter (1788-1867). Sobre todo cuando uno se enfrenta al refinadísimo contrapunto del *Quinteto*, de tan sólida textura casi orquestal. El segundo violonchelo está tratado por Schubert de manera muy distinta al primero, de modo que en vez de servir de refuerzo a la sonoridad de este, sea un apoyo para enriquecer los graves y la complejidad sinfónica de la obra. El siempre exigente Alfred Einstein ve en el tercer movimiento *la indicación más clara del carácter orquestal de la obra, con sus quintas de "trompa" y su gran exuberancia*. El trío de este fogoso *scherzo* presenta una serie de contrastes acusadísimos para el gran especialista mozartiano. En primer lugar Re bemol mayor en oposición a Do mayor; luego *Andante sostenuto* en oposición al *Presto*; compás de compásillo en oposición al tres por cuatro y los cinco instrumentos en registro grave.

(1) El poeta Heinrich Heine había nacido en Düsseldorf, pero entre 1816 y 1819 vivió en Hamburgo, donde su tío Salomón le puso al frente de la firma Harry Heine y Cia. Allí escribió sus primeros poemas y se enamoró de sus primas Amalia y Teresa Heine. Schubert estaba un poco atrasado de noticias porque buena parte del año 1828 la pasó Heine en Munich. En Octubre se hallaba en Florencia y hasta fines de aquel año no regresó a Alemania.

El trío, o sección central del *Scherzo*, es uno de los momentos que nos lleva a pensar en el Schubert enfermo, sin ánimo para vivir, despidiéndose del mundo amargamente. Pero esa visión imaginada de un Schubert que va del sillón a la cama y de la cama al sillón, tambaleante y extenuado, acaso asomado a la ventana como la muchacha del cuadro *Morgenstunde*, de Moritz von Schwind, nos la da sobre todo, el emocionante *Adagio*, con su larga y patética melodía alzándose sobre el pizzicato de graves, cual ave sin peso, puro y ardiente espíritu. Que esa melodía era presagio de un pasaje de hondo dramatismo, decidido rechazo de una postura dulce y resignada ante el dolor y la muerte en plena juventud, era lógico. Y Schubert desencadena su rabia como nunca lo había hecho, apoyándose en el ostinato de los bajos. Después vuelve la calma, pero inmediatamente el violín alza su queja leve, de pequeño pájaro herido. La coda, como un lamento, nos lleva al comienzo y al silencioso mundo de la eternidad.

El primer movimiento, con su gran acorde inicial y la imponente introducción, ya nos advierte también sobre la magnitud espiritual de esta obra magna, única en su tiempo por su intensa expresividad, casi verbal. Y el primer tema, confiado a los violonchelos a los que se superponen motivos rítmicos de los violines, es suficiente para captar la importancia de este *Allegro ma non troppo* cuya duración iguala o supera la de los cuatro tiempos preceptivos en la mayoría de las obras de cámara del período clásico.

En cuanto al cuarto movimiento, donde Schubert combina el rondó y la forma sonata, presenta tres temas. El primero, un poco "all'ongarese" es alegre y vigoroso; el segundo es muy tranquilo y schubertiano y se presta a un amplio desarrollo. En el tercero, tras un pasaje un tanto extático, los violonchelos recobran su unidad como en el primer movimiento. Verdaderamente Schubert debió pensar en los editores al terminar una obra tan incomparable y misteriosa con un movimiento tan convencional. Pero convencional hasta cierto punto porque, aunque parezca retornar a la alegría de sus años de juventud (¿no lo hizo también en *Die Taubenpost?*), hay detalles y momentos que nos trasladan al genio trágico de 1827-1828. Después de escuchar el *Quinteto en Do mayor* recordamos una vez más, el epitafio que Franz Grillparzer escribió para ser inscrito en la tumba de Schubert: *Die Tonkunst begrub hier einem reichen Bestiz, aber noch viel schönere Hoffnungen* (El arte de la Música enterró aquí una rica posesión, pero aun más bellas esperanzas).

## NOTAS AL PROGRAMA

## CUARTO CONCIERTO

Siempre nos ha parecido que la composición de las tres últimas sonatas de Schubert guarda un misterioso paralelismo con la de las tres últimas sinfonías de Mozart. Empleamos el adjetivo misterioso porque el paralelismo es enorme y no buscado a propósito. Mozart no conoció a Schubert, pues cuando este nació, el genio de Salzburgo llevaba más de cinco años ausente de este mundo.

Schubert, por supuesto, conoció y amó la música de Mozart, y no nos cabe duda alguna de que sintió profunda admiración por las tres últimas sinfonías del salzburgués, la *num. 39 en Mi bemol mayor*, la *num. 40 en Sol menor* y la *num. 41 en Do mayor*. Durante el verano de 1788, en un imparable arrebatador creador, Mozart pudo completar esa trilogía monumental que nadie le había pedido, tal vez acuciado por el presentimiento de que lo hacía entonces o nunca.

También Schubert, inmerso en una incontenible fiebre creadora, compuso sus tres últimas sonatas para piano sin que nadie se las encargara. Lo hizo en su último domicilio, la casa de su hermano Ferdinand, en el barrio vienés de Margareten, apenas a kilómetro y medio de donde Mozart había escrito sus tres sinfonías. Una coincidencia más; cuando Schubert escribe al editor Probst, el 2 de octubre de 1828, le dice: *He compuesto, entre otras cosas, tres sonatas para piano solo, que desearía dedicar a Hummel...* Pues bien, en 1788, el niño Johan Nepomuk Hummel (1778-1837), de Bratislava, había vivido como pensionista y alumno en la casa vienesa de la familia Mozart. Hummel era pues, junto a Süßmayr, el único compositor que podía presumir de haber sido discípulo de Mozart.

Probst no editó, por supuesto, aquellas monumentales sonatas, y fue Anton Diabelli (1781-1858) quien lo hizo en 1838. El año anterior había fallecido Hummel y la dedicatoria de la edición se ofreció a Robert Schumann. Vieron la luz con el título *Últimas composiciones de Franz Schubert. Tres grandes sonatas*. Y en efecto, se trata de las *Sonatas en Do menor, La mayor y Si bemol mayor*, que aparecieron sin número de opus y que llevan actualmente los números D.958, D.959 y D.960 en el catálogo temático de Otto Erich Deutsch. En este recital de Eulalia Solé escucharemos tan solo las dos últimas, en *La mayor* y *Si bemol mayor*, pues ambas superan la media hora con creces (la D. 960 dura casi 40 minutos), duración no superior a las anteriores, por ejemplo la bellísima *Sonata en Sol mayor, D.894*, casi tan larga como la D.960. Pero al escucharlas, la idea del transcurso del tiempo desaparece.

Schubert terminó sus tres sonatas finales el 26 de septiembre de 1828 y, si hemos de dar crédito a lo que le cuenta a Probst en la carta citada, las interpretó inmediatamente para sus amigos. Acaso al día siguiente en un reunión en casa del

doctor Menz. De todas formas, entre sus amigos hubo siempre buenos pianistas; el dramaturgo Eduard von Bauernfeld (1802-1890); Jan Vaclav Vorisek (1791-1825), cuyas piezas breves influyeron en las de Schubert; Joseph von Gahy (1793-1864) compañero con Schubert en las piezas a cuatro manos; Johann Baptist Jenger (1792-1856), muy profesional; al igual que el virtuoso Karl María von Bocklet (1801-1881), dedicatario de alguna sonata de Schubert; Franz Lachner (1803-1890) y su hermano Ignaz (1807-1895); Maximilian Josef Leidesdorf (1787-1840), Anselm Hüttenbrenner (1794-1868), Irene Kiesewetter, Joseph von Szalay, el citado Hummel, y hasta las hermanas Esterhazy, María (1805-1837) y Carolina, seis años más joven que María. Es decir, a Schubert nunca le faltaron amigos pianistas que, además de admirarle, tocasen sus obras y como él también lo era, su catálogo pianístico es enorme, a pesar de haber muerto tan joven.

A lo largo de su vida compuso veintitrés sonatas. Las quince primeras son obras juveniles y solo siete de ellas fueron acabadas. El resto se encuentra incompleto de muy diferente forma, desde la que conserva un simple fragmento, hasta todos los movimientos menos uno. La num. 15, en *La mayor*, D.664 es ya una pequeña obra maestra, como lo es la num. 16 D. 784, de cuyo *Allegro giusto* se ha dicho que, por su ingenua simplicidad, tiene el color de una antigua leyenda, y de su *Andante* en Fa mayor que es "delicado, misterioso y adorablemente femenino. Esto, por ejemplo, lo ha dicho en su libro sobre Schubert el musicógrafo francés Bourgault-Ducodray. Pero este mismo señor, al referirse a las sonatas para piano solo, afirma: *Nada más interesante que ver el genio de Schubert transformarse según el género que aborde. En la forma de la Sonata no ha innovado nada.* Opinión a todas luces peregrina porque si existe un género en el que Schubert haya aportado más cosas es precisamente el de la Sonata. Con la apariencia de sonata clásica, Schubert se adentra en el mundo tonal hasta alcanzar sus límites. Su armonía es de un atrevimiento solo comparable a la perfecta adecuación de su uso a los fines del artista. Un músico lleno de sutilezas, cuyo melodismo tiene un valor lírico y dramático de primera magnitud. Sus desarrollos no tanto explotan el material temático sino otros valores considerados hasta entonces adjetivos, o simplemente obviados, como son el estatismo, la tímbrica, la dinámica, unas armonías de incomparable sutileza, todo tipo de contrastes, un piano a veces casi sinfónico, el uso de todo el teclado, de las octavas graves, etc.

Las siete últimas sonatas son auténticas maravillas, y citar ahora sus más bellos e impresionantes movimientos (algunos de más de un cuarto de hora de duración) haría muy extenso este comentario. Baste citar, por ejemplo, por tratarse de algo ya superado en 1825, el minueto de la *Sonata num. 20 en Sol mayor*, D.894. En cinco minutos ¿cabe algo más elegante, más íntimo y a la vez más vienés?

Hoy escuchamos las dos últimas Sonatas escritas por Schubert. La num. 22 en *La mayor* se inicia con un tema enér-

gico y solemne que acaba en unos tresillos arpegiados cuyo desarrollo nos llevará a un segundo tema, dulce y sereno, muy característico de Schubert. Las progresiones y todo tipo de atrevimientos cromáticos desarrollan este pasaje. Hasta transcurridos cinco minutos no reaparecerá el primer tema para la repetición. Toda la reexposición gana en energía y riqueza hasta la coda, donde el vigoroso tema del arranque se desvanece en modo menor y los arpeggios suavemente dan paso al segundo movimiento.

En este *Andantino* a modo de *lied*, casi una marcha fúnebre, un lamento armonizado en Fa sostenido menor y La mayor con la delicadeza de una canción de cuna. El episodio central es, sin embargo, un momento de intensa agitación, sólo explicable en ese Schubert final, ciertamente goyesco cuando desencadena su rabia y desesperación. El retorno de la triste calma de la primera sección tiene ahora una intensidad muy superior.

El breve *Scherzo* nos lleva al Schubert del minueto de la *Sonata*, D.894, a la que antes aludíamos. Todo es gracia y encanto vienés, desde los arpeggios iniciales, aunque en esta época triste de su vida todo sean claridades. Eso se ve fácilmente en el *trío*, en Re mayor.

El *Rondo* conclusivo es el movimiento más extenso. Si Einstein había señalado la relación del tema del andantino con el *lied Pilgerweise*, con texto de Schober, ahora la clave se halla en *Im Frühling* (En primavera), texto de Ernst Schülze (1789-1817), cuyo alegre estribillo nos lleva, como en otras ocasiones, al Schubert juvenil y dichoso. Es verdaderamente admirable todo lo que se le ocurre al compositor en torno a los dos motivos del movimiento y cuán ampliamente desarrolla el segundo de ellos. De lo tenso e intenso se pasa a lo relajado y fresco. Schubert hace un alarde de sensibilidad y delicadeza en muchos momentos de este *Allegretto*, cuya coda es una sorpresa más en su veloz carrera, tras haberse expuesto el tema inicial del movimiento. Antes del ritmado y contundente final surge una breve alusión al comienzo de la Sonata.

La *Sonata en Si bemol mayor* se finalizó el 26 de octubre de 1828 y es no solo la final entre las suyas sino la última de las grandes composiciones de Schubert. Que pertenezca precisamente a un género cultivado por el gran músico vienés durante toda su trayectoria como compositor profesional, ya que sus primeros ensayos en él datan del verano de 1815, es una prueba de su permanente interés por esta forma. A ella se acercó en numerosas ocasiones, acaso incómodo ante lo mucho realizado por sus grandes predecesores, en especial, por supuesto, Joseph Haydn, Mozart y Beethoven. Más cercano sentimentalmente a los dos primeros, pero fascinado por los logros de Beethoven, Schubert intentó hallar nuevas vías que, al tiempo, le permitiesen desplegar su inmensa fantasía y delicado lirismo.

La etérea melodía que abre la *Sonata en Si bemol mayor* ya nos está anunciando que estamos ante una de las más hermosas consecuciones del romanticismo. Un trino disonante y agrio



se escucha al fondo y conducirá a la modulación que nos entrega el tema en todo su misterioso encanto. Todo este *Molto moderato* posee una gran riqueza modulante y el extraordinario desarrollo de los dos temas, las incontables sutilezas de matiz, impiden que la insistencia en el tema inicial pueda cansar a quienes la escuchen con atención.

El segundo movimiento, *Andante sostenuto*, a 3/4 y en Do sostenido menor, merece el calificativo de "indescriptible", tal es su emoción y belleza. La melodía, melancólica y apacible, se alza sobre un ostinato solemne y su expresividad se acrecienta con muy sabios recursos puramente musicales. Después llega un segundo tema, como un lied de agua que aclara el clima de éxtasis de la melodía inicial. Pero esta vuelve, cada momento traspasando límites de expresividad doliente, casi mística. El mundo de los Heine-Lieder más punzantes y visionarios está otra vez entre nosotros.

El *Scherzo* queda muy bien descrito por la indicación de tempo y de matiz: *Allegro vivace con delicatezza*. Un tema ligero, gracioso, aéreo contrasta con un trío en modo menor, más serio, pero de extrema brevedad si consideramos la extensión de los movimientos precedentes.

El final es un *Allegro ma non troppo* donde, como en la *Sonata en La mayor D.959*, que hemos escuchado en la primera parte, se combinan las formas rondó y sonata. El tema es de una alegría e ingenio muy mozartianos y progresa hasta llegar a una segunda melodía que nos conduce un instante al espíritu del primer movimiento. Dos compases de silencio, unos acordes violentos introducen el tercer tema, el cual facilita apariciones del estribillo inicial, siempre con su Do solitario delante, cada vez con recursos y audacias diferentes. Una última escucha del tema principal en su perfecta exposición y la despedida un poco melancólica del mismo, dan paso a la coda, brillante como pocas, como corresponde a una obra de tal hermosura y magnitud.

Que Schubert no pudiera tener la satisfacción de ver publicada la *Sonata en Si bemol mayor* (ni las dos anteriores, que forman una unidad superior con ella) es una de esas injusticias sangrantes a que tan acostumbrados nos tiene la historia del arte. Sin embargo ¿quien pudo arrebatarle en una noche de aquel verano de 1828 la emoción de inventar, de tocar, de percibir por vez primera el incomparable *Andante sostenuto* de esta obra genial?

## **PARTICIPANTES**

## PRIMER CONCIERTO

### **Iñiqui Fresán**

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

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

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

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

### **Juan Antonio Álvarez Parejo**

Nace en Madrid, ciudad donde realiza sus estudios musicales obteniendo las máximas calificaciones, y se especializa en el acompañamiento de cantantes y en música de cámara.

En marzo de 1980 debuta con Teresa Berganza en el "Palau de la Música" de Valencia, y desde ese momento se convierte en su pianista habitual, acompañándola en los Teatros y Auditorios más importantes del mundo: Carnegie Hall, Covent Garden, Scala de Milán, Musikverein de Viena, Concertgebouw de Amsterdam, La Fenice de Venecia, Champs Elysées, Pleyel, Ópera de París, Ópera de Munich, Teatro Real de Madrid, Liceo de Barcelona, entre otros.

Ha grabado tres discos con Teresa Berganza y otro con María Bayo para la casa Clave's. Colabora asiduamente con jóvenes valores de la lírica española. Es profesor del Conservatorio de Música de Madrid.

## SEGUNDO CONCIERTO

### **Teresa Pérez Hernández**

Nace en Santa Cruz de La Palma (Tenerife) lugar donde comienza sus estudios musicales, continuándolos en el Conservatorio Superior de Tenerife. Posteriormente realiza, en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, los estudios correspondientes al grado superior de piano. Ha estudiado con los pianistas Guillermo González, Francisco Jaime Pantín y Josep Colom.

Ha ofrecido recitales en distintas ciudades españolas, habiendo actuado como solista con las orquestas Sinfónica de Asturias, Sinfónica de Tenerife, London Festival Orchestra, Orquesta Clásica de La Laguna, O.S.P.A., entre otras.

Además de su faceta como solista ha cultivado intensamente el campo de la música de cámara, colaborando con distintos solistas y formaciones instrumentales. Desde 1987 es catedrática de piano del Conservatorio Superior de Música de Oviedo.

### **Francisco Jaime Pantín**

Natural de Gijón, comenzó allí sus estudios de piano obteniendo el Premio Fin de Carrera "Ángel Muñiz Toca" del Conservatorio de Oviedo. Posteriormente realiza estudios superiores en el Real Conservatorio Superior de Madrid bajo la dirección de Guillermo González. Asimismo ha recibido valiosos consejos de pianistas de la talla de Rosa Sabater y Josep Colom.

Entre otros galardones ha obtenido los primeros premios en los concursos "Casa Viena", "Maestro Taboada Steger", "Nueva Acrópolis", "Ateneo de La Laguna" y "Ciudad de Albacete".

Como concertista ha ofrecido recitales en la práctica totalidad del territorio nacional, siendo especialmente valoradas por la crítica sus interpretaciones de la música de Bach y del clasicismo vienés.

En el año 1990 consigue por oposición una cátedra de piano en el Conservatorio Superior "Eduardo Martínez Torner" de Oviedo donde actualmente desarrolla una intensa actividad docente.

## TERCER CONCIERTO

**Sartory Cámara****Víctor Ambroa**

Nacido en Madrid. Inició sus estudios de música con su abuelo Victoriano Martín y posteriormente los continuó en el Real Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal, finalizando la carrera de violín con "Premio de Honor" y la de Música de Cámara con "Mención Honorífica". Más tarde residió en Londres durante dos años, becado por el Ministerio de Cultura, para perfeccionar sus estudios con el maestro José Luis García Asensio.

Ha ganado el Primer Premio del "Concurso Nacional Miguel Ángel Colmenero" (Jaén 1980) y el Segundo Premio del "Concurso Nacional de Interpretación Musical" (Madrid 1984). Ha sido miembro de la Joven Orquesta de la Comunidad Económica Europea, con la que ha realizado giras por Europa con destacados solistas y directores como Bernard Haitink o Julián Rachlim. Fue miembro durante 10 años del ya desaparecido Grupo Manon, con el que además de actuar en muchos de los más importantes festivales de música de España y algunas ciudades de Europa y EEUU, ha grabado y estrenado numerosas obras de autores contemporáneos.

Entre los años 1993 y 1998 fue director titular de la Joven Orquesta Sinfónica patrocinada por la Fundación Coca-Cola España, con la que grabó un disco compacto. Desde 1993 hasta 1999 ha sido profesor asistente de la Cátedra del maestro José Luis García Asensio en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

En la actualidad es concertino-director de la Orquesta de Cámara Andrés Segovia que fundó en 1989, miembro permanente de la Orquesta de Cadaqués desde 1991, miembro del Grupo Cámara XXI desde 1995 con el que ha estrenado y grabado numerosas obras, concertino de la Orquesta Clásica de Madrid desde 1999, profesor de violín en el Conservatorio Profesional de Música Amaniel en Madrid y, desde 1998, colabora como profesor de formación orquestal con la Universidad Carlos III de Madrid.

**Juan Manuel Ambroa**

Nace en 1972 en Madrid. Inicia sus estudios musicales con su abuelo, Victoriano Martín, con quien termina el Grado Profesional de violín. Posteriormente ingresa en la Escuela Superior de Música "Reina Sofía" para estudiar con el maestro José Luis García Asensio, becado por el Ministerio de Cultura y la Fundación Isaac Albéniz, donde permanece dos años. Durante su estancia en dicha Escuela recibe clases magistrales de violín de David Zafer y Rony Rogoff, y de música de cáma-

ra de Piero Farulli y Marta Gulyas, y actúa, tanto en recitales con piano, como con grupos de cámara y con orquesta, en las principales salas de España.

En 1996 ingresa en la Cátedra del maestro Víctor Martín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde finaliza las carreras superiores de violín y música de cámara con las máximas calificaciones. Ha sido becado durante tres años consecutivos por el Colorado College Conservatory para participar en el Colorado College Summer Course and Music Festival, en Colorado Springs (EEUU).

Es miembro de la Orquesta Nacional de España y de la Orquesta de Cámara Andrés Segovia. Ha sido miembro de la Orquesta de la Comunidad de Madrid y concertino de la Joven Orquesta Sinfónica de la Fundación Coca-Cola España. Ha colaborado con la Orquesta de RTVE, con la Orquesta del Teatre Lliure, con la Orquesta de Cámara Española, con la Orquesta Filarmónica de Madrid y con el grupo Cámara XXI.

### **Iván Martín**

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

Desde 1994 ha realizado numerosos recitales y conciertos de solista en Montreal, Boca Ratón, Miami, Palm Beach, New York, Denver, Toronto, San José, Santo Domingo y Valencia. Estos conciertos han sido seguidos por medios de comunicación (televisiones y radios de Centroamérica y Estados Unidos) y periódicos (Sun Sentinel, Las Provincias, La Nación de Costa Rica, Boca News, El Latino Semanal y Palm Beach Post).

Como músico de orquesta ha sido violista principal de la Opera Lírica de Nueva York, Harid Philharmonia, Turiae Camerata, Grup Instrumental de Valencia y Florida Philharmonic entre otras. También es de destacar su colaboración con las orquestas RTVE, JONDE, US-Japan Concert Society, Aspen Concert Orchestra, Miami City Ballet, Juilliard Orchestra, etc.

En la actualidad, es miembro de la Orquesta de la Comunidad de Madrid así como coordinador asistente de la orquesta de cuerdas Ensemble America (New York), con la que ha realizado numerosos conciertos como solista por el continente americano.

### **Jorge Pozas**

Natural de Valladolid, estudia en el conservatorio de su ciudad natal y en el Real Conservatorio Superior de Música de

Madrid. Posteriormente, y becado por el Ministerio de Cultura y el British Council, amplía estudios en el "Sweelick Conservatorium Amsterdam" (Holanda) y "Guildhall School of Music and Drama" (Solo Advanced Studies) de Londres con los maestros Elias Arizcuren, Stefan Popov y Charles Tunnel.

Ha sido primer violonchelo de la Joven Orquesta Nacional de España y miembro de la Orquesta Ciudad de Valladolid, Orquesta Sinfónica de RTVE y New Sinfonietta de Amsterdam. Actualmente es miembro de la Orquesta de Cadaqués, con quien trabaja asiduamente bajo la batuta de Sir Neville Marriner y Gennadi Rozhdestvensky y tiene grabaciones para Philips y Tritó.

Es miembro fundador del Grupo Tarapiela y colabora asiduamente con diferentes agrupaciones de cámara en ciclos de conciertos como los del Palacio Labia de Venecia, Instituto Cervantes de París, Auditorio Nacional, Palacio de Oriente (con los Stradivarius de palacio), Fundación Juan March, etc. Tiene grabaciones para Radio Nacional, Radio France, Radio Televisión Italiana y ha grabado en CD para Audivis Valois el Concierto para Clave y cinco instrumentos de M. de Falla.

Ha sido profesor en la Joven Orquesta Nacional de España, Joven Orquesta Sinfónica de la Fundación Coca-Cola España e imparte cursos de verano en Jarandilla y Quintanar. En la actualidad es profesor en el Conservatorio de Majadahonda de Madrid.

## **John Stokes**

Actualmente es Violonchelo solista de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid. Después de graduarse en Philadelphia bajo la tutela de Mihaly Virizlay (violonchelo solista de la Orquesta de Baltimore) y Lorne Munroe (violonchelo solista de New York Philharmonic y de Philadelphia), se desplazó a Toronto para participar en el programa orquestal del Royal Conservatory of Music. Así mismo, ha tenido una larga relación con el prestigioso Banff Centre of the Arts donde tuvo la oportunidad de colaborar con Menahem Pressler (Beaux Arts Trío) y Lluís Claret. Fue tras conocer al maestro Claret, cuando decidió trasladarse a España para estudiar con él en Barcelona.

Ha sido violonchelo solista de numerosas orquestas de las cuales cabe mencionar Philadelphia Youth Orchestra, Windsor Chamber Orchestra y OST Chamber Orchestra. En 1995 entró como co-solista de la Orquesta Sinfónica de Tenerife para después, en 1998, ser violonchelo solista de la OCCM.

Ha hecho música de cámara con renombrados artistas como Leon Fleisher, Harold Bloom (NBC Orchestra), Andrew Dawes (Orford Quartet), y Eleanor Slatkin (Hollywood Quartet). Durante sus años en Windsor y Tenerife, ofreció conciertos con el cuarteto "Vox Principalis", e impartió clases de música de cámara en la Academia OST.

## CUARTO CONCIERTO

### **Eulalia Solé**

Nació en Barcelona y ha estudiado en el Conservatorio Superior de dicha ciudad, en el Conservatorio "Luigi Cherubini", de Florencia, y en el Conservatorio Européen, de París, y sus profesores han sido Pere Vallribera, Christine Senart, Alicia de Larrocha, Wilhelm Kempff y María Tipo.

Es una de las pianistas más importantes de su generación y un valor de primer orden en el mundo musical español. Así lo demuestran sus conciertos en los festivales más importantes como los de Granada, San Sebastián, Asturias, Perelada, Cadaqués, Santes Creus, Ciclo Mozartiana en Barcelona, El Vendrell, actuando con las orquestas Nacional de España, Ciudad de Barcelona, Orquesta de Cámara de Holanda, Orquesta St. John Smith Square de Londres, Solistas de Cataluña, bajo la dirección de Antonio Ros-Marbá, Mariss Jansons, Maximiano Valdés, John Lubock, Stanislav Skrowaczewski, David Aftherlon, Vladislav Czarnecki. También ha actuado en los Estados Unidos (Carnegie Hall de Nueva York, 1980), Puerto Rico, Checoslovaquia, Francia, Italia, Bélgica, Alemania, Inglaterra, tanto en recitales como con orquesta y en el Auditorio Nacional de Madrid con la Orquesta de Cámara de Mannheim, interpretando un concierto de Mozart.

Sus grabaciones discográficas incluyen la obra para piano de Manuel de Falla; Goyescas de Granados; la integral de piano de Webern; los preludios de Chopin; los 24 preludios de Ramón Barce; Variaciones de Mozart, así como obras de Carlos Cruz de Castro, Adolfo Salazar, Josep Soler y una antología de contemporáneos catalanes.



## INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

### **Andrés Ruiz Tarazona**

Nacido en Madrid. Licenciado en Derecho. Estudios de piano y de Historia y Estética del Arte con los profesores Federico Sopena, Gaya Nuño y Azcárate. Fundador de la revista 'Aria', colaborador de Radio 2 de Radio Nacional de España y de Televisión Española donde ha presentado y dirigido numerosos programas musicales.

Autor de trabajos literarios, sobre arte y principalmente sobre música, en muy diversas revistas y editoriales. Ha publicado veinte biografías de compositores y ha sido profesor de Historia y Estética de la Música de la Facultad de Ciencias de la Información.

Ha ejercido como crítico musical en el diario "El País", en "Hoja del Lunes" y en las revistas "Scherzo", "Ritmo", "Melómano" y "Ópera".

Fundador y director de "Gaceta Real Musical", socio fundador de la Sociedad Española de Musicología, Premio Nacional de la Crítica Discográfica en 1980. Director del sello discográfico ETNOS, con el que obtuvo premios nacionales del disco. Ha sido subdirector de la Revista de Musicología de la S.E.M.

Responsable del Área de Música de la Sociedad Estatal Quinto Centenario, del Aula de Cultura Axa Seguros y Consejero Musicológico de discos Quinto Centenario y Asesor de Música de la Comunidad de Madrid, desde la que ha dirigido importantes actividades, como el Festival de Música de Cámara de Manzanares el Real.

Ha pronunciado conferencias en la Universidad de Salamanca, Museo del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Sala Tricolor del Ayuntamiento de Regio Emilia, Academia Liszt de Budapest, Universidad de Santiago de Compostela, Universidad del País Vasco, Universidad de Murcia, Residencia de Estudiantes, Sociedad General de Autores y Editores, Universidad de Oviedo, Diputación de Burgos, Ayuntamiento de Tolosa y Ayuntamiento de San Sebastián, Conservatorios de Sevilla, Málaga, Burgos, La Coruña, etc. Fundación Marcelino Botín, Teatro Real, Universidad María Cristina de San Lorenzo de El Escorial, Universidad Menéndez y Pelayo en Santander, Universidad SEK en Segovia, etc.

Ha colaborado con las más importantes editoriales españolas y de Estados Unidos, Alemania, Francia y Hungría. En 1994 publicó el libro "Discoteca Esencial". Ha sido director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). En la actualidad es miembro numerario de la Academia de Artes y Letras de San Dámaso y Asesor Cultural de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.

*La Fundación Juan March,  
creada en 1955,  
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente  
ciclos de conciertos monográficos,  
recitales didácticos para jóvenes  
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares)  
conciertos en homenaje a destacadas figuras,  
aulas de reestrenos,  
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical  
se extiende a diversos lugares de España.  
En su sede de Madrid  
tiene abierta a los investigadores  
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*





**Fundación Juan March**  
Salón de Actos, Castelló, 77, 28006 Madrid  
Entrada libre