
LA

MARCH

LAS MUSAS DE SCHUBERT



CICLO DE MIÉRCOLES
15 FEB – 1 MAR 2023

LAS MUSAS DE SCHUBERT

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 15 DE FEBRERO AL 1 DE MARZO DE 2023

FUNDACIÓN JUAN MARCH

march.es

Si puede afirmarse que Franz Schubert vivió a la sombra de alguien, este solo puede ser Beethoven. Aunque Schubert fue siempre consciente de la preeminencia del compositor más reconocido de Viena, a quien veneraba en muchos aspectos, existieron también, sin embargo, otras influencias vitales, y quizá más personales, que suelen pasar inadvertidas. Este ciclo explora tres de esas influencias menos evidentes e intenta ofrecer una visión novedosa y más amplia sobre el vasto y variado mundo del *Lied* schubertiano. Dos compositores de ópera son protagonistas: Mozart, a quien Schubert adoraba sin reservas, y Rossini, que estaba de moda en Viena y era admirado por el austriaco, si bien a regañadientes. También resulta patente, además, cómo la música folclórica, en todas sus diversas formas, logró abrirse paso en las canciones de Schubert, desempeñando asimismo un papel en la configuración musical del amplísimo espectro de emociones de la experiencia humana.

Fundación Juan March

*Por respeto a los demás asistentes, se ruega limitar el uso de los móviles
y no abandonar la sala durante el acto.*

Comisario invitado ***Sholto Kynoch***



ÍNDICE

7

LAS MUSAS DE SCHUBERT

Música de la ciudad — Música de las personas

Drama italiano

Amado inmortal

Sholto Kynoch

17

Miércoles, 15 de febrero

VIENA SUENA Y SCHUBERT LA ESCUCHA

Natasha Loges

Birgid Steinberger, soprano

Julius Drake, piano

31

Miércoles, 22 de febrero

SCHUBERT Y LA “FIEBRE DE ROSSINI”

Richard Stokes

Christoph Filler, barítono

Malcolm Martineau, piano

45

Miércoles, 1 de marzo

SCHUBERT BAJO EL HECHIZO MOZARTIANO

Natasha Loges

Katharina Ruckgaber, soprano

Marcus Farnsworth, barítono

Sholto Kynoch, piano

58

Bibliografía

Autores de las notas al programa

Las musas de Schubert

Sholto Kynoch

No hay duda de que Schubert transformó el arte de la canción. Con *Lieder* como *Gretchen am Spinnrade* y *Erlkönig*, escritos cuando tenía tan solo diecisiete y dieciocho años, respectivamente, redefinió la relación entre palabras y música, revolucionó el papel del piano y elevó el género en su totalidad. Años más tarde dentro de su corta vida, con *Die schöne Müllerin* [La bella molinera] y *Winterreise* [Viaje de invierno] desarrolló una nueva aproximación al ciclo de canciones que influiría en posteriores generaciones de compositores. De haber sobrevivido a Beethoven por más de un año, Schubert se habría encaminado con toda seguridad a la posición de erigirse —en vida— en uno de los gigantes de la cultura musical vienesa. Pero, a fin de valorar plenamente sus extraordinarios logros, necesitamos profundizar un poco más y sumergirnos en su mundo.

“*Erlkönig*”, “*Winterreise*”, “Beethoven”: hemos identificado de inmediato tres palabras que probablemente nos vienen a la

cabeza cuando se menciona a Schubert por primera vez. Pero Schubert escribió más de seiscientos canciones, entre las cuales encontramos un número asombroso de obras maestras y, lo que resulta igualmente extraordinario, ni una sola canción carente de algún mérito u originalidad. Y aunque veneraba a Beethoven y estaba absolutamente al tanto de la música compuesta por el autor de *Fidelio*, hubo también otras influencias igualmente importantes, o incluso más. Schubert fue un revolucionario, bien es verdad que a su manera discreta, pero no surgió de la nada. Cuando arañamos la superficie, nos damos cuenta de que las canciones de Schubert son mucho más que un puñado de éxitos y en este ámbito en concreto él fue el maestro indiscutido que no estuvo a la sombra de nadie, ni siquiera de la de Beethoven.

Esta serie de tres conciertos se propone sacar a la luz algunas de estas influencias, contextualizar y yuxtaponer y, ojalá, enriquecer la manera en que escuchamos la música de Schubert. Los programas de los conciertos son diferentes, pero complementarios: Rossini y la ópera italiana

Franz Schubert por Joseph Kriehuber,
retrato a lápiz de 1846

se solapan de forma natural con los estudios que Mozart y Schubert llevaron a cabo con Salieri, y los sonidos que absorbió Schubert en su vida cotidiana en la capital austríaca y en las montañas y los paisajes circundantes impregnan gran parte de su música.

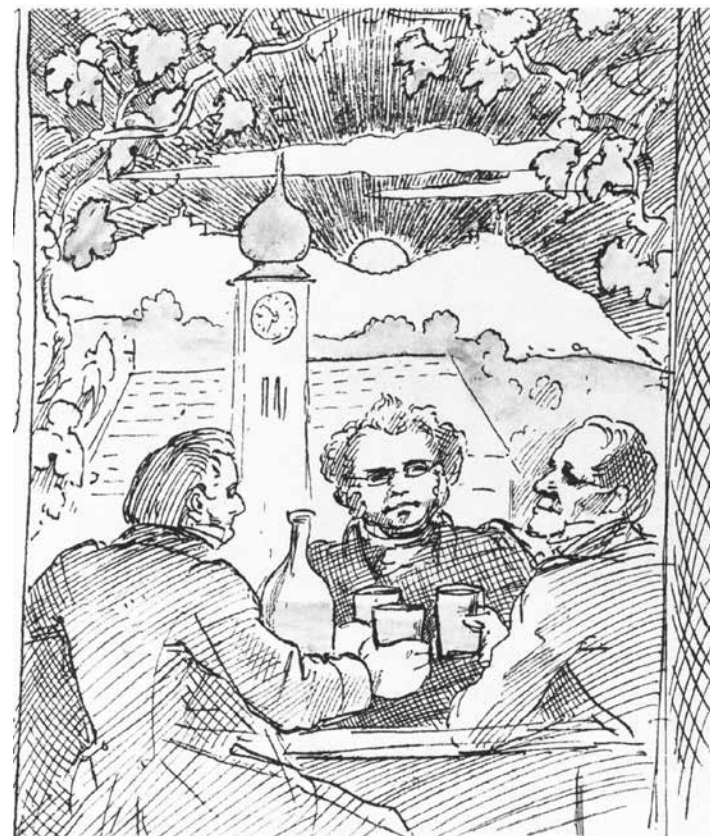
MÚSICA DE LA CIUDAD – MÚSICA DE LAS PERSONAS

La ciudad de Viena creció rápidamente en vida de Schubert, con un fuerte incremento de su población, que pasó de ser de trescientos mil a cuatrocientos mil habitantes en el curso de esas tres décadas. La ciudad era un centro metropolitano bullicioso, que se encontraba entre las diez o quince ciudades más grandes de Europa, pero, a diferencia de lo que sucede en cualquier metrópoli moderna, el campo circundante se encontraba muy cerca y resultaba fácilmente accesible. Schubert y sus amigos podían caminar fácilmente hasta las montañas y los bosques en las afueras de la ciudad. Podían pasear por el parque del Prater, una finca de caza que se había abierto al público en 1766 y donde se habían inaugurado numerosos cafés. Por contraste, la rápida expansión de la ciudad dio paso al nacimiento de suburbios superpoblados como Lichtental, que es donde Schubert pasó gran parte de su infancia. Los sonidos de los artesanos y de los vendedores callejeros fueron, por tanto, una parte tan importante del paisaje auditivo del compositor como el canto de los pájaros, el gorgoteo de los arroyos y el murmullo de los árboles.

Viena era conocida con justicia como una ciudad de la música, y no sólo porque fuera el lugar de residencia de Haydn,

Mozart y Beethoven, por sus teatros —tanto de obras habladas como de ópera— y salas de baile, o por sus iglesias con ricas tradiciones musicales corales. Las interpretaciones musicales domésticas se habían convertido en una práctica esencial de la floreciente clase media, por lo que se oía tocar y cantar en las casas por toda la ciudad. Los elegantes salones eran el lugar en que se estrenaban muchas obras nuevas y Schubert era un habitual en los salones más distinguidos de Viena, como los de Caroline Pichler y Katharina von Lacsny, donde se oyeron por primera vez muchas de sus canciones.

Pero los oídos de Schubert se llenaron también en igual medida con otros tipos de música. Organillos, zanfonas, teatros de marionetas y otras pequeñas actuaciones eran una presencia habitual en las calles. A partir de 1821, con objeto de reducir el número de intérpretes ambulantes de este tipo, se otorgaron únicamente permisos musicales a los veteranos de guerra o a los ciegos y enfermos. Arpas, cítaras y otros instrumentos se tocaban en las tabernas y los cafés. Junto a las melodías populares más recientes de las óperas, estos músicos tocarían también *Ländler* tradicionales y cantarían —en dialecto vienés— canciones folclóricas. Y, por supuesto, el vals vienés estaba en pleno auge, con bailes organizados por todas partes y en todas las épocas, especialmente en la temporada de Carnaval, que se prolongaba desde el 7 de enero hasta el Miércoles de Ceniza. En 1828, el crítico musical inglés Edward Downes escribió de Viena que “no hay lugar de esparcimiento, del más elevado al más humilde, que carezca de música: los fagotistas y clarinetistas ‘proliferan como las setas’ y en los suburbios, en cada esquina,



Schubert con sus amigos Franz Lachner (uno de los otros pocos compositores pertenecientes a su círculo) y Eduard von Bauernfeld (poeta y traductor), dibujados en 1862 por su amigo Moritz von Schwind, recordando una velada de amistad y camaradería en un “Heurige” en las afueras de Viena

te encuentras con nuevas fiestas, nuevas músicas, nuevas iluminaciones”.

Distintas de la más formal cultura de los salones, aunque seguían siendo eventos sociales, eran las reuniones de amigos que pasaron a conocerse con el nombre de “*Schubertiade*”. Se interpretaban canciones con el compositor al piano, luego piezas para piano a cuatro manos, canto comunal (canciones a varias voces masculinas) y comida seguida de juegos y/o baile. En la última parte de este último, Schubert solía tocar o improvisar danzas para sus amigos, poniendo a punto su soltura en este tipo de música “popular”

que tenía también por costumbre publicar todos los años en torno a la temporada del Carnaval y que constituía para él una importante fuente de ingresos.

Todos estos sonidos y estilos musicales encontraron acomodo en la música de Schubert, más o menos directamente, y más o menos conscientemente. Su relación con la naturaleza era de un carácter casi panteísta y en un gran número de sus canciones nos quedamos anonadados con su capacidad para evocar no sólo el sonido del discurrir del agua o de una brisa vespertina, sino también con el modo en que es capaz de transmitir la sensación

de lo sublime e intangible. Personajes que viven en el campo, como el joven molinero, el cazador, el pastor o el pescador, le habrían resultado tan familiares como el orfebre, el carpintero o el vendedor ambulante de la ciudad, o el omnipresente sepulturero. Los propios músicos aparecen también con frecuencia. Abundan los ritmos de danza. También se siente muy cómodo tanto adoptando un estilo folclórico más sencillo, emotivo —ya sea juguetonamente optimista o conmovedoramente nostálgico—, como poniendo música a textos de un modo más ambiciosamente dramático.

DRAMA ITALIANO

El volumen de música, en términos absolutos, que escribió Schubert antes de su muerte prematura a los treinta y un años es extraordinario. Las seiscientas canciones pueden verse como la esencia

de este compositor, pero escribió también prolíficamente en otros géneros: música de cámara, música religiosa, sinfonías y oberturas. También comenzó no menos de diecisiete óperas (y finalizó al menos siete de ellas), inaugurando la serie con el *Singspiel* en tres actos *Der Spiegelritter* [El caballero del espejo] en 1811, cuando el compositor tenía tan solo catorce años. A pesar de estos esfuerzos, nunca se acercó siquiera a disfrutar del éxito como compositor de ópera que tanto deseaba. Tan solo dos de estas óperas llegaron a representarse en vida del músico, ambas en el año 1820: *Die Zwillingsbrüder* [Los hermanos gemelos], estrenada en el Kärntnerthortheater el 14 de junio, y *Die Zauberharfe* [El arpa encantada], estrenada en el Theater an der Wien el 19 de agosto. Lorraine Byrne Bodley señala que esto no le permitió a Schubert adquirir la experiencia práctica que hubiera hecho posible desarrollar realmente sus instin-



Una imagen de una *Schubertiade* en Atzenbrugg, en 1821, pintada por Leopold Kupelwieser (hermano de Joseph, que había sido director del Kärntnerthortheater). Están interpretando una charada que describe la caída de Adán y Eva, con el compositor sentado al piano. Acuarela, Museo de Viena



Los cafés del parque del Prater, pintados en 1794 por Laurenz Jansch

tos operísticos a partir de la experiencia vivida, tanto para introducir revisiones en las obras ya existentes —siempre estuvo más que dispuesto a hacerlo con sus canciones— como para poner a punto su oficio para futuros empeños. Esta circunstancia, unida a la muy cuestionable elección de libretos y a la ausencia de una red de contactos, se ha traducido en que sus proyectos operísticos hayan pasado en gran medida inadvertidos e incluso hoy día, después de que se hayan emitido significativos juicios críticos positivos sobre su calidad musical, no puede decirse

que ninguno de ellos se haya convertido en un pilar de las programaciones de los teatros de ópera.

Su musa operística fue Mozart, especialmente *Die Zauberflöte*, que escuchó probablemente en 1812, pero también las óperas italianas del compositor, incluidas *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*. Oyó *Iphigénie en Tauride* de Gluck en 1813 y sintió una poderosa afinidad por ese compositor —que había dado clases a Salieri, el profesor de Schubert—, además de admirar a Weber. Pero la ópera italiana flotaba en el ambiente. Cherubini fue enormemente admirado por Haydn y Beethoven, y dirigió sus propias obras en la ciudad en 1805 y 1806. Y en 1816 se oyó por primera vez la música de Rossini en

Viena, con una producción de su *Tancredi*. La popularidad de Rossini no dejó de crecer y, desde el estreno de *Otello* en enero de 1818, un furor por su música se apoderó por completo del público operístico. Cuando Rossini llegó a Viena en persona en 1822, la recepción extática y casi histórica de la que fue objeto fue bautizada como la “fiebre de Rossini”.

Schubert albergaba sin duda sentimientos encontrados sobre el autor de *Il barbiere di Siviglia*. Una carta a su amigo y compositor Anselm Hüttenbrenner el 19 de mayo de 1819 resulta muy reveladora a este respecto:

Aquí hay pocas noticias: si se oye algo bueno, son siempre las mismas músicas antiguas. Recientemente se ha hecho aquí *Otello* de Rossini. [...] Esta ópera es mucho mejor, lo que equivale a decir que es más característica, que *Tancredi*. No puede negársele su extraordinario genio. La orquestación es a veces muy original y las líneas vocales demasiado ocasionalmente...

Se percibe una admiración claramente envidiosa (“a veces”, “ocasionalmente”...) y lo cierto es que a Schubert no le faltaban luego buenos motivos para sentir un auténtico resentimiento. En 1822, el Kärntnerthortheater encargó a Schubert y Weber que escribieran dos nuevas óperas para incorporarlas a su repertorio en lengua alemana. Weber escribió *Euryanthe* y Schubert creó su gran ópera *Fierrabras*, con un libreto del director del teatro, Joseph Kupelwieser. Mientras estaban escribiendo estas óperas, el director italiano Domenico Barbaja se hizo cargo de la programación del teatro y llevó a escena una serie de óperas de Rossini que fueron

acogidas con enorme éxito. Para cuando se estrenó *Euryanthe* de Weber en 1823, ya había quedado trasnochada y fue un fracaso total. (Schubert se encargó de explicar a Weber por qué su *Der Freischütz* era una ópera mucho mejor que *Euryanthe*, lo cual no le hizo mucha gracia.) Kupelwieser dimitió como protesta por la influencia de Barbaja y *Fierrabras* fue cancelada, por lo que Schubert se quedó sin cobrar los honorarios prometidos. La ópera no se interpretó hasta 1897.

El profesor de Schubert fue el venerado, aunque posteriormente difamado, compositor y pedagogo Antonio Salieri. Este insistió en que Schubert pusiera música a textos italianos a modo de ejercicios introductorios de escritura vocal y abrió sus ojos a la importancia del *bel canto* y de las líneas musicales belcantistas. Tras los primeros años de estudio, fundamentalmente 1812 y 1813, en su obra se encuentran textos italianos sólo de manera infrecuente. En 1820, Schubert regresa a la lengua italiana en las *Vier Canzonen*, D 866, sencillas pero perfectamente moldeadas. Y en 1827 escribe los *Drei Gesänge*, D 902 para el bajo Luigi Lablache, que Graham Johnson describe como “las mejores canciones jamás escritas por Rossini”.

Volviendo a esos primeros años, vemos también cómo Schubert escribió baladas épicas: extensas canciones en múltiples partes, con recitativo, líneas vocales enormemente dramáticas y exigentes, y partes para piano ricamente orquestales. Entre los ejemplos figuran *Der Taucher* (1813-1814) y *Die Bürgschaft* (1815), ambas compuestas a partir de textos de Schiller, y la canción más extensa de Schubert, *Adelwold und Emma* (1815), sobre un poema de Bertrand, que en las pocas graba-



Luigi Lablache, para quien Schubert compuso los *Drei Gesänge*, D 902 en 1827, interpretando el papel de Sir Giorgio en *I Puritani* de Bellini en Londres, en 1835

ciones que existen dura entre los veintiseis y los veintiocho minutos. Estas piezas a menudo recargadas constituyen una curiosa mezcla de canción y ópera, que muestran cómo Schubert traspasaba la línea entre los dos géneros y, hasta cierto punto, entre los estilos italiano y alemán.

Hay otro grupo de canciones que fueron inspiradas muy probablemente por Rossini. En 1823 se representó por primera vez en Viena la ópera *La donna del lago* de Rossini, basada en *The Lady of the Lake* de Walter Scott, con Luigi Lablache en un personaje protagonista. En el verano de 1825, Schubert escribió siete canciones valiéndose de textos del poema narrativo de Scott, en una traducción alemana de Philipp Adam Storck. La sexta y la más

famosa de todas ellas es *Ave Maria*, conocida en todo el mundo en su versión en latín (que Schubert no habría valorado) y tratada con frecuencia como un aria italianizante. Por supuesto, la “inspiración” para Schubert fue también el inmenso éxito de la ópera de Rossini y confiaba en que estas canciones pudieran llegar a ser igualmente populares. Pero no es difícil oír la orquesta de Rossini en las subidas y bajadas de la parte para piano de Schubert en *Ave Maria*, o los elementos belcantistas de la línea vocal.

La influencia de Salieri y de la cultura italiana en Viena fue más constante, y se dejó sentir en un nivel más profundo, en otros aspectos de las canciones de Schubert. Resulta asombroso cómo

—con mi gratitud hacia Graham Johnson por haberme abierto los ojos a esto, hace años— es posible suprimir con frecuencia la parte de piano de una gran canción (en alemán) de Schubert, reescribirla con un diseño clásico sacado del estilo de Rossini o Donizetti y oír de repente la línea vocal como una gloriosa aria belcantista. Rossini y Schubert raramente son tenidos por una pareja, pero la distancia entre ellos no es quizá tan grande, y probablemente no tan grande como al propio Schubert le hubiera gustado creer.

AMADO INMORTAL

“Oh, Mozart, inmortal Mozart: ¡cuántas, oh, cuántas infinitas y consoladoras percepciones de una vida más brillante y mejor has traído a nuestras almas!”, escribió Schubert en una infrecuente entrada de diario fechada el 13 de junio de 1816 después de oír uno de los quintetos de cuerda de Mozart. Por más que fuera lo que podríamos llamar un compositor esencialmente romántico, la elegancia clásica, unida a una capacidad para penetrar en lo más profundo de las emociones humanas, crean un vínculo casi espiritual con Mozart: una comparación que con toda seguridad habría agradado a Schubert.

Una y otra vez oímos referencias e influencias directas, desde citas (conscientes o no) de *Die Zauberflöte* a poetas y temas compartidos en las canciones. Pero también percibimos una conexión menos específica, pero quizá más importante, entre los compositores por su capacidad para percibir y reflejar los sentimientos más profundos de las personas normales y corrientes, sin sentimentalismo ni indulgencia. Ambos “sonríen por medio de las lágrimas y lloran por medio de la risa”.

En el caso de Schubert, esto resulta especialmente cierto en las canciones y me gustaría sugerir que es justamente por este motivo por lo que quienes amamos estas obras en toda su amplitud y variedad sentimos también un vínculo muy personal de amistad y cariño con el compositor: no el temor y la reverencia que suelen expresarse en relación con Beethoven, sino algo íntimo y que nos permite sentir la existencia de una relación con él. Las canciones de Schubert son el prisma a través del cual el compositor austríaco refleja el mundo de una manera única y esta colección de tesoros no deja de seguir ofreciéndonos a cada paso nuevas recompensas.

(Traducción: Luis Gago)

MIÉRCOLES 15 DE FEBRERO DE 2023, 18:30

Viena suena y Schubert la escucha

Birgid Steinberger, soprano
Julius Drake, piano



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

I

Volkslieder con guitarra *

*Wenn ich ein Vöglein wär
Im Feld singt die Lerch
Und wann i Dir in die Augen schau
Kindlein mein
Ade zur guten Nacht
Wann i amal stirb*

Franz Schubert (1797-1828)

38 vases, Ländler y escocesas, D 145 (selección), para piano solo

Ländler n° 1

Ländler n° 2

Ländler n° 3

Ländler n° 4

Ländler n° 5

Ländler n° 6

Ländler n° 7

Das Wandern (Die schöne Müllerin, D 795 n° 1)

An den Mond, D 259

Ständchen, D 889

Vases sentimentales, D 779 n° 1-2, para piano solo

Schlummerlied, D 527

Der Lindenbaum (Winterreise, D 911 n° 5)

An Sylvia, D 891

Vals sentimental, D 779 n° 13, para piano solo

Ins stille Land, D 403

Ständchen (Schwanengesang, D 957 n° 4)

** Birgid Steinberger, guitarra*

II

Volkslieder con guitarra *

*Das Wandern ist des Müllers Lust (Volkslied)
Im schönsten Wiesengrunde
Horch, was kommt von draussen rein
Heidenröslein (Volkslied)
Ich hab die Nacht geträumet
Es waren zwei Königskinder
In einem kühlen Grunde*

Franz Schubert

Danzas alemanas, D 820 n° 4-6, para piano solo

Die Forelle, D 550

Der König im Thule, D 367

An mein Klavier, D 342

Hippolits Lied, D 890

Vases sentimentales, D 779 n° 18-20, para piano solo

Wiegenlied, D 498

Litanei auf das Fest Aller Seelen, D 343

Seligkeit, D 433

Schubert y la canción folclórica

Natasha Loges

El recital de esta tarde se divide en dos partes con una estructura semejante y ambas comienzan con una selección de canciones folclóricas con guitarra, seguidas de grupos mixtos de piezas vocales y para piano solo de Schubert que ofrecen aproximaciones diferentes a los temas poéticos y musicales de las canciones folclóricas. Este programa evoca una velada vespertina de *Hausmusik*, en la que músicos aficionados (que podrían ser extremadamente competentes desde el punto de vista musical) ensamblaban libremente géneros e instrumentos en función de lo que fuera práctico y deseable, sin las estrictas segregaciones de género que pasaron a ser la norma durante el siglo xx. En este programa mixto acaban emergiendo las afinidades entre mundos musicales: el ámbito popular y el culto, los repertorios vocal e instrumental.

Resulta difícil sobrevalorar la importancia de la canción folclórica en la Europa del siglo xix. En muchos casos, las canciones folclóricas “tradicionales” se concebían con sumo

cuidado y se compilaban antologías editadas por estudiosos que rastreaban un gran número de colecciones de canciones impresas. Cuando esas antologías disfrutaban de popularidad pasaban a ser luego absorbidas por la cultura folclórica oral, de la que entraban a formar parte normalmente por medio del canto en los colegios, los coros aficionados y otras agrupaciones similares. En otros casos, los primeros etnógrafos musicales viajaban y anotaban melodías y textos, a menudo en entornos rurales, con el fin de capturar la identidad folclórica de su región o de su país. Asimismo, se realizaban arreglos de canciones folclóricas populares para numerosas combinaciones vocales e instrumentales diferentes; sus textos solían reelaborarse para que reflejaran las circunstancias locales o de un momento histórico determinado, por lo que podían encarnar tanto lo eterno como lo efímero en el seno de una cultura.

Los motivos para esta fascinación por la canción folclórica no eran nun-



ca puramente músico-poéticos; la cultura folclórica era una manera de delinear una identidad cultural característica y esto podía a su vez utilizarse como una herramienta (o arma) política para reclamar la igualdad o incluso la independencia. Sin embargo, esta fascinación por la música folclórica fue creciendo también a la par que iba aumentando el número de hogares europeos de clase media en los que se interpretaba música de manera privada. Durante el siglo xix se vendieron millones de pianos y de cualquier mujer joven bien educada se esperaba que fuera capaz de tocar un instrumento y cantar, por lo que existía un enorme mercado para aquellas músicas que resultaran atractivas desde el punto de vista de la escucha, pero que no fuesen

Hausmusik, por Johann Sperl.
Óleo sobre tabla, Múnich, 1898

demasiado exigentes desde el punto de vista técnico.

Era frecuente que se traspasara la frontera entre lo que era una canción folclórica y lo que ahora llamamos una “canción culta”, de manera especialmente afortunada en el caso de Schubert, tal como muestra el concierto de esta tarde. Comenzamos con canciones que el intérprete se acompañaba al mismo tiempo con la guitarra, un instrumento que fue tan popular como el piano durante el siglo xix, pero que nunca igualó su éxito en los escenarios de concierto, porque carecía del volumen suficiente para las

grandes salas nuevas que se construyeron en las últimas décadas del siglo. El poema de amor de finales del siglo XVIII **Wenn ich ein Vöglein wär** entró a formar parte de las antologías gracias a dos importantes colecciones, *Stimmen der Völker in Liedern* [Voces de los pueblos en canciones] y *Des Knaben Wunderhorn* [El cuerno maravilloso del muchacho]. En la actualidad es una de las canciones folclóricas alemanas más amadas. Aunque durante mucho tiempo se pensó que el texto era anónimo, ahora se relaciona con unos pliegos impresos baratos con canciones de mediados de siglo, que se conocían con el nombre de *Flugblätter*. **Im Feld singt die Lerch** es menos conocida, pero aborda también el tema popular de los pájaros. **Und wann i Dir in die Augen schau** se decanta más decididamente por el amor, mientras que con **Kindlein mein**, una canción folclórica morava, introducimos otra función esencial de la canción folclórica, como lo es su cometido de servir de canciones de cuna. En su popular acompañamiento con guitarra, la exquisita nana **Ade zur guten Nacht** contiene un hermoso diálogo entre voz y acompañamiento. La delicadamente *larmoyante* canción vienesa **Wann i amal stirb**, escrita por Carl Rieder en torno a 1865, tiene probablemente sus orígenes en Estiria. Muchas de estas canciones existían tanto en los dialectos locales como en el alemán ortodoxo, lo que les permitía ser el reflejo tanto de una pequeña región como de los vastos imperios de los Habsburgo en Austria y los Hohenzollern en la Alemania controlada por Prusia.

El segundo grupo de la tarde es una secuencia entrelazada de danzas para piano solo (que incluye tanto los característicos *Ländler* vieneses como valeses sentimentales), serenatas, canciones de cuna y canciones de viaje, todas las cuales eran habituales en el mundo de la música folclórica. Esto nos recuerda que las estructuras formales regulares y las melodías memorables, cantables, de las canciones folclóricas fueron fácilmente absorbidas por la música popular instrumental del siglo XIX. Los valeses, en concreto, causaron furor en las primeras décadas, ya que resultaban socialmente aceptables al tiempo que proporcionaban una excepcional intimidad al permitir al hombre que pudiera tener, con un contacto físico muy cercano, a tan solo una compañera femenina. No constituye ninguna sorpresa que Schubert fuera uno de los muchos compositores que escribió danzas para piano que explotaban este tipo de música de baile. La selección de *Ländler* de esta tarde procede de una extensa colección de treinta y ocho danzas de su autoría, de la que forman parte valeses, *Ländler* y escozas. Estas piezas presentan formas y armonías transparentes, aunque son ricas en interés musical gracias a la capacidad de Schubert para trabajar con los materiales más sencillos. Es altamente probable que se trate en realidad de improvisaciones anotadas con posterioridad.

Das Wandern es muy conocida por tratarse de la primera canción del ciclo que compuso Schubert en 1823, *Die schöne Müllerin* [La bella molinera], pero su inclusión aquí como una pieza independiente, desgajada del

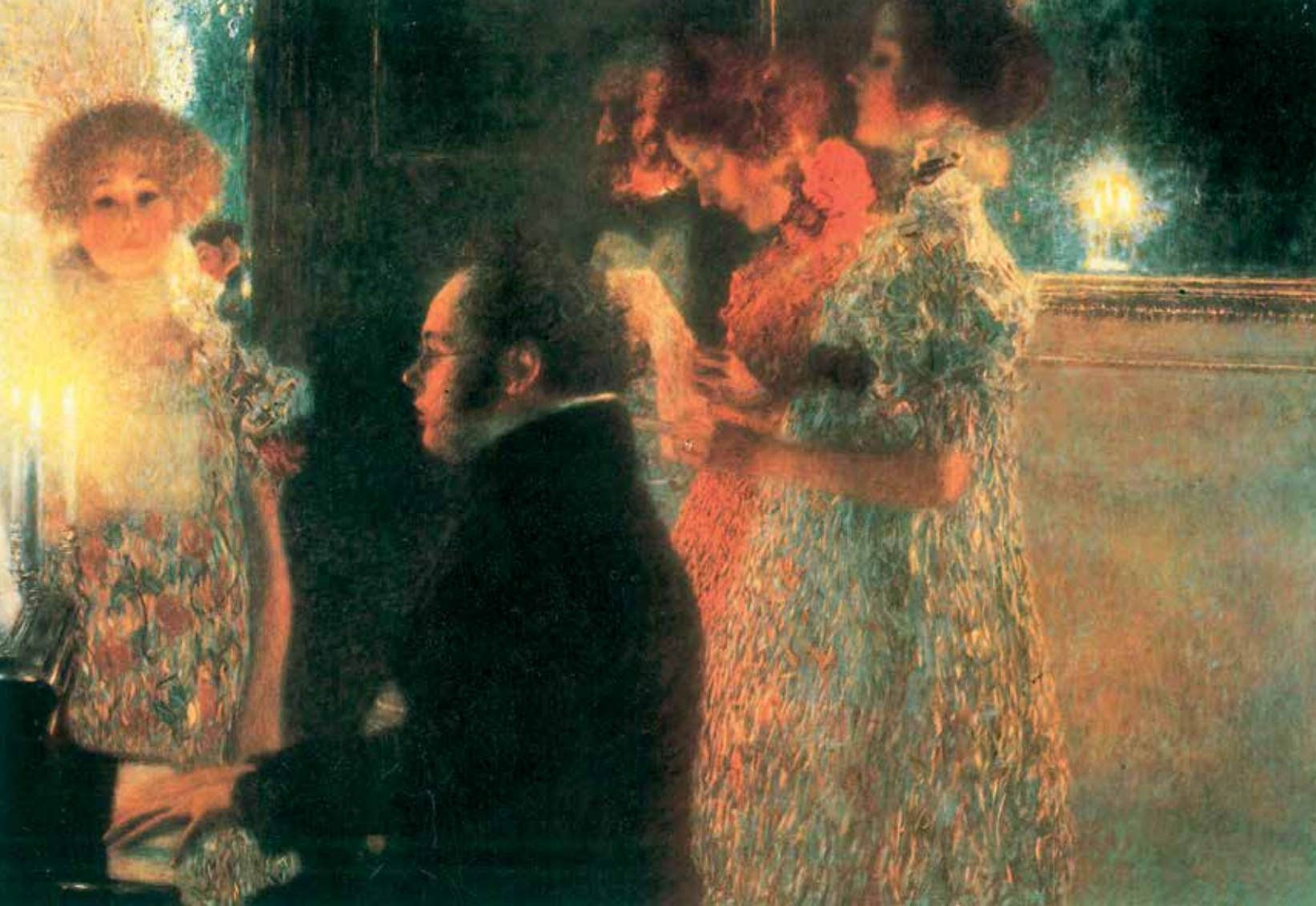
resto, era absolutamente típica en su época: no se esperaba que los ciclos se interpretaran en su integridad, sino que los compositores contaban más bien con que los amantes de la música seleccionaran e interpretaran canciones individuales o, a lo sumo, pequeños grupos. El poema, de 1821, era de Wilhelm Müller; aparte de Schubert, muchos otros compositores le pusieron música y en la versión para coro de Carl Zöllner, de 1844, alcanzó el estatus de canción folclórica a mediados del siglo XIX. **An den Mond**, una canción compuesta a partir de un poema nocturno, apacible y reflexivo de Johann Wolfgang von Goethe, presenta pensamientos mucho más complejos dentro de su métrica poética transparente, folclorizante, pero su afinidad con *Das Wandern* resulta evidente en el paisaje natural compartido que describen ambas canciones.

La **Ständchen**, o serenata, fue otra forma folclórica popular desde tiempos inmemoriales. En esta ocasión, Schubert se decantó por Shakespeare, cuya poesía conoció un enorme apogeo en traducciones alemanas en vida del compositor. El texto elegido por Schubert es la “Canción” del segundo acto de la obra *Cymbeline*, una canción que anuncia la mañana. Al igual que gran parte de la música de Schubert, no llegó a publicarse hasta después de la muerte prematura del compositor.

Después de dos danzas más para piano solo oiremos el delicado y cadencioso **Schlummerlied**, la música más encantadora y atractiva de cuantas compuso Schubert a partir de un texto de su querido pero depresivo amigo Johann Mayrhofer. Se trata de

una canción de cuna diferente, ya que la madre que acuna al niño es la propia naturaleza. **Der Lindenbaum**, la quinta canción del ciclo *Winterreise* [Viaje de invierno], adquirió rápidamente una enorme popularidad, independientemente de sus hermanas de ciclo, en un número infinito de arreglos. El texto, de nuevo de Wilhelm Müller, es una poderosa amalgama de acciones y lugares muy concretos (grabar palabras en la corteza de un tilo junto al arroyo delante de la puerta) y de sentimientos más amplios de soledad, alienación y agotamiento. “*An den Mond*” es, asimismo, una canción nacida en el curso de un viaje nocturno, pero en esta ocasión, en vez de escribir música para pasear, Schubert cincela una de sus melodías más memorables de carácter himnico.

Otro *Lied* a partir de un texto de Shakespeare publicado póstumamente, **An Sylvia** introducirá a continuación un poco de luz. El poema procede de *Two Gentlemen of Verona*. Aunque es inglés hasta la médula, Schubert le puso música valiéndose de una antigua forma de canción alemana, conocida como la “*Barform*”, lo que hace que se sitúe más cerca del mundo de la canción folclórica. El himno a la perfecta Silvia enumera sus cualidades en una melodía que el pianista Graham Johnson ha descrito como un “milagro de inevitabilidad” y que suena sobre un acompañamiento juguetón, rasgueado, que recuerda a la guitarra que hemos escuchado anteriormente. Va seguida de un vals para piano solo, el **Vals sentimental** nº 13, que resulta de una audacia armónica asombrosa dentro de sus pequeños parámetros. Pero el compás



Schubert al piano, por Gustav Klimt, 1899. Tabla destruida en un incendio durante la retirada de las tropas alemanas en 1945 en el Castillo de Inmendorf (Austria). Óleo sobre tabla, Múnich, 1898

ternario del vals se transforma en algo mucho más serio en *Ins stille Land*, que pone música a un texto de Johann Gaudenz von Salis-Seewis. Resulta inevitable recordar el *Schlummerlied* escuchado antes, aunque en esta ocasión el tan anhelado descanso es, en realidad, el sueño de la muerte.

La primera parte se cierra con la que es posiblemente la más amada serenata compuesta por Schubert, la *Ständchen* publicada póstumamente en la colección titulada *Schwanengesang* [Canto del cisne]. Al igual que *Der Lindenbaum*, esta canción adquirió también un estatus de

canción folclórica gracias a una enorme serie de arreglos, así como a su incorporación en el seno de antologías populares (en las salas de concierto, el suntuoso arreglo para piano solo de Franz Liszt desempeñó también un significativo papel en el éxito que alcanzó). Una vez más, un acompañamiento rasgueado evoca a un afligido guitarrista que canta una serenata italianizante a su amada, con versos del escritor berlinés Ludwig Rellstab. No podemos saber si la súplica del cantante se verá finalmente recompensada.

Tras el intermedio, una serie de canciones folclóricas con guitarra desdibujan aún más las fronteras entre los diferentes tipos de canción en el siglo XIX. La primera es la versión en forma de canción folclórica de *Das Wandern*, que se equipara a la canción de Schubert por su ebullición y su optimismo. *Im schönsten Wiesengrunde* se publicó en su primera versión en 1851 y un año después se incorporó a los libros de música de los colegios, antes de que su importancia se viera reforzada aún más con la creación de una versión coral a finales de siglo. Es una canción de anhelo del hogar, o *Heimweh*, que nació en Wurtemberg, en el suroeste de Alemania; su popularidad se disparó tras la Segunda Guerra Mundial, cuando fue cantada por todas las personas que habían tenido que huir de sus casas.

Aún no se ha identificado a ningún compositor o poeta como los autores de la alegre *Horch, was kommt von draussen rein*, un *Lied* que se hizo popular inicialmente como una canción estudiantil. Luego entró a formar parte del repertorio de los

coros masculinos, así como del movimiento alemán *Wandervogel*, que rechazaba la industrialización para rendir culto a la naturaleza y que fomentaba las caminatas por el campo. El poema *Heidenröslein* es uno de los más conocidos de Goethe y se le ha puesto música al menos un centenar de veces. A pesar de la espléndida música que imaginó Schubert, es la versión de Heinrich Werner la que es hoy muy amada como canción folclórica. *Ich hab die Nacht geträumet* también figuraba en los cancioneros escolares en 1818 antes de que entrara a formar parte del repertorio de los coros masculinos y del movimiento *Wandervogel* con una melodía atribuida al profesor y predicador August Zarnack. Por medio de su evocadora melodía en modo menor describe un sueño que presagia la muerte. Gracias a ello nos prepara para la desolada balada *Es waren zwei Königskinder*. A pesar de su lóbrego relato, se trata de una de las canciones folclóricas más profundamente amadas, con raíces tan profundas que se remontan al siglo XVI, y con un gran número de proliferaciones que llegan hasta bien entrado el siglo XX, incluidas adaptaciones artísticas, reelaboraciones literarias, parodias y variopintas interpretaciones, así como versiones en regiones escandinavas y neerlandesas/flamencas. Se nos cuenta la historia de dos amantes jóvenes que están separados por el mar; el muchacho se ahoga cuando intenta llegar hasta donde está la muchacha y cuando su cuerpo es recuperado por un amable pescador, la muchacha se ahoga a su vez. El grupo se cierra con un *Lied* compuesto a partir de un poe-

ma de Joseph von Eichendorff, *In einem kühlen Grunde*. Se trata de un lamento por el amor perdido en el estilo folclórico más convincente, repleto de motivos populares como la rueda del molino, un anillo, la vida de un músico ambulante o un cortés caballero. Adquirió popularidad gracias a una música debida a un contemporáneo de Schubert: el predicador y compositor Friedrich Glück.

Un último grupo de danzas para piano solo en alternancia con canciones de Schubert pondrán fin al concierto de esta tarde. Primero oiremos tres *Danzas alemanas* musicalmente conectadas: estamos ante una música robusta y enérgica con fluidos pasajes de gran delicadeza y variedad. Schubert escribió las danzas en 1824 para su estudiante de piano Caroline Esterházy. Asombrosamente, la colección no se descubrió hasta 1930 y, desde entonces, los pianistas han incorporado de buena gana estas miniaturas hermosamente elaboradas a los programas de sus conciertos y a sus grabaciones.

Las danzas van seguidas de cuatro canciones contrastantes. *Die Forelle*, sobre un texto de Christian Schubart (cuyo nombre puede incitar a confusión), fue tan amada por el público en tiempos de Schubert que, de resultas de ello, este acabó componiendo una obra de cámara asociada, el Quinteto “La trucha”. Se trata de un relato moral, que advierte a las mujeres contra los halagos de los hombres. La huella folclórica resulta evidente en la construcción melódica. Esta se divide en cinco frases equivalentes, regulares, un modelo que se ve únicamente in-

terrumpido en la tercera estrofa de la canción. Los saltos constantes en el acompañamiento de la mano izquierda equilibran el modo en que la mano derecha describe cómo se riza el agua. Un completo contraste llega de la mano de una música compuesta a partir de una balada mucho más enigmática de Goethe, *Der König im Thule*. El mensaje de fidelidad conyugal dentro de este mundo sombríamente medieval se encuentra simbolizado por el fiel uso por parte del rey, hasta la muerte, de la preciosa copa dorada que le había dejado su mujer. Pero luego regresamos a la época de Schubert con los versos de Christian Schubart en *An mein Klavier*. Esta delicada cancioncita se halla moldeada por constantes ritmos dactílicos (larga-breve-breve) que confieren un aire ceremonial a esta música deliberadamente despojada, escrita quizá para evocar la intimidad de un clavicordio. Va seguida del intensamente trágico *Hippolits Lied*, que está a su vez impregnado de una *idée fixe* musical, un incesante y modesto motivo en el piano que evoca la miserable claustrofobia del amor prohibido que siente Hippolyte por Aricie.

El piano vuelve a encargarse de disipar la desesperación. Un pequeño grupo de “valse sentimentales” evocan

una dulce camaradería y la delicadeza del vals central, el decimonoveno, sugiere especialmente consuelo para todas las tragedias precedentes. Se trata de música para bailar, por supuesto, pero en este contexto ofrece asimismo un breve momento de reflexión antes de que el concierto se cierre con las tres últimas canciones. *Wiegenlied* de Schubert retoma el tema de las canciones de cuna con una de sus más extraordinarias e ingenuas melodías. Al igual que sucede con otras canciones, su sencillez armónica y estructural evoca un elemento sutilmente religioso. Esta sensación de devoción se encuentra desarrollada y profundizada en la *Litanei auf das Fest Aller Seelen*, recordándonos la porosa frontera que existe entre canción folclórica e himno. La melodía de la *Litanei* es demasiado compleja para ser un himno, pero el carácter de esta canción para los difuntos es decididamente devoto. Sin embargo, todas las telarañas desaparecen gracias a *Seligkeit*, una de las canciones más alegres de Schubert, que une los temas del baile de valse y de la canción folclórica en una sola obra realmente deliciosa.

(Traducción: Luis Gago)

Birgid Steinberger, soprano



Nacida en Baviera, estudió en Salzburgo, Hannover y Basilea. Tras una etapa en el teatro de ópera de esta última ciudad, pasó a formar parte de los conjuntos de la Staatsoper y de la Volksoper de Viena, donde interpreta ópera y opereta. En su repertorio destacan los papeles mozartianos de Pamina, Susanna, Condesa, Despina, Zerlina o Servilia, Ännchen en *Der Freischütz*, Gretel y Madre en *Hänsel y Gretel*, Adele en *El murciélago*, Valencienne en *La viuda alegre*, Christel en *Vogelhändler*, Adina en *L'elisir d'amore* y Titania de *Sueño de una noche de verano* de Britten. Ha actuado en el Festival de Bregenz, en la Schubertiade de Feldkirch, en el festival de opereta de Mörbisch am See y en las Staatsopern de Berlín y Múnich, así como en la Deutsche

Oper de Berlín. Como cantante de recital, ha actuado en Viena, París, Londres, San Petersburgo, Stuttgart, Colonia, Helsingborg o Lisboa. Imparte clases de Canción y Oratorio en el Conservatorio de Viena y es profesora en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena. En 2009 le fue otorgado el título de Kammersängerin, título honorífico conferido a cantantes líricos con destacados méritos.

Julius Drake, piano



Residente en Londres, es uno de los pianistas más destacados en su ámbito profesional. Colabora con artistas de primer nivel, tanto en recitales como en grabaciones. Actúa regularmente en los principales festivales de música clásica, como los de Aldeburgh, Edimburgo, Múnich, Salzburgo y los Proms de la BBC, así como en el Carnegie Hall y el Lincoln Center de Nueva York, el Wigmore Hall de Londres y el Concertgebouw de Ámsterdam. Entre sus grabaciones recientes destaca *Diario de un desaparecido*, de Leoš Janáček (Hyperion Records), que obtuvo en 2020 un Premio Gramophone y el premio de la *BBC Music Magazine*. Durante esta temporada actúa en Barcelona y Vilabertrán con Sarah Connolly y Julia Kleiter, con Gerald Finley en el Festival de Salzburgo, con Christoph Prégardien e Ian Bostridge en la Schubertiada, con Anna Prohaska en la Konzerthaus de Viena,

con Catriona Morrison y Konstantin Krimmel en el Wigmore Hall de Londres, con Eva Maria Westbroek en Bruselas y Madrid y en una gira por Estados Unidos con Gerald Finley.

MIÉRCOLES 22 DE FEBRERO DE 2023, 18:30

Schubert y la “fiebre de Rossini”

Christoph Filler, barítono
Malcolm Martineau, piano



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

I **Franz Schubert** (1797-1828)
Prometheus, D 674
Abendstern, D 806
Im Abendrot, D 799
Du bist die Ruh, D 776
An den Mond, D 259
Seligkeit, D 433
Die Bürgschaft, D 246

II **Franz Schubert**
Drei Gesänge, D 902
L'incanto degli occhi
Il traditor deluso
Il modo di prender moglie
Pensa, che questo istante, D 76

Gioachino Rossini (1792-1868)
La partenza (*Ecco quel fiero istante*)
Se il vuol la molinara
Elegia "L'ultimo ricordo" (*Péchés de vieillesse*, Libro I. "Álbum italiano")
Aria "Sois immobile", de Guillaume Tell (*Guillaume Tell*)

Gaetano Donizetti (1797-1848)
Aria "Cruda funesta smania", de Enrico (*Lucia di Lammermoor*)

Schubert y Rossini

Richard Stokes

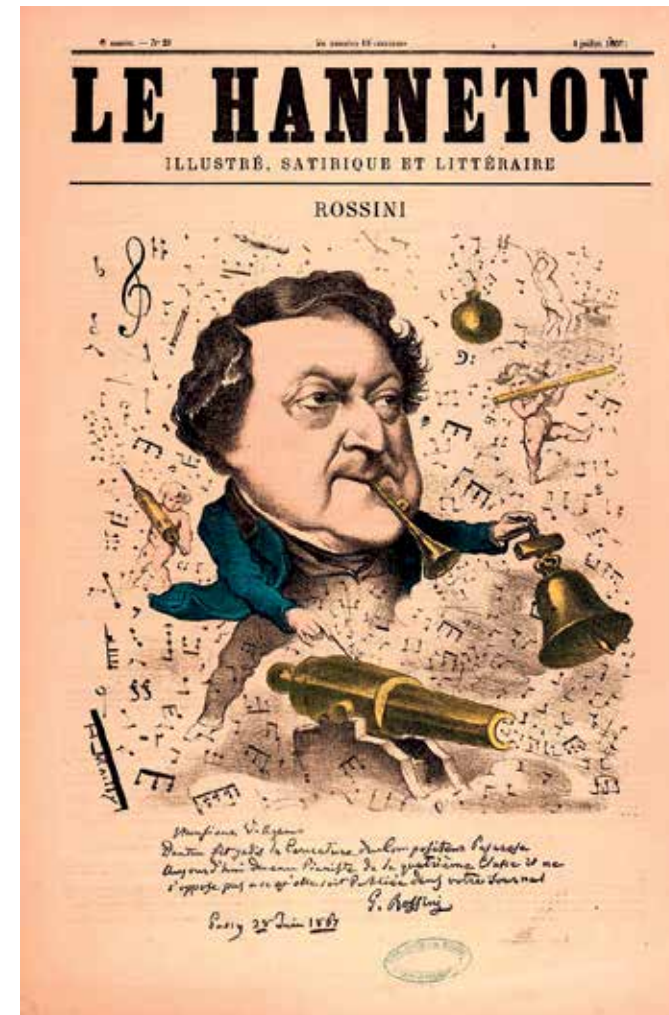
Edward Holmes, tras visitar Viena a comienzos de la década de 1820, describió en *A Ramble Among the Musicians of Germany* [Un paseo entre los músicos de Alemania] (1828) cómo la ciudad entera se encontraba hechizada por Rossini y sus óperas:

[...] difícilmente habrá un rincón de Europa en el que los gustos de la comunidad operística puedan ser peores. Se ha dicho que las gentes de Viena han enloquecido con Rossini.

Cuando Domenico Barbaja fue nombrado director y arrendatario tanto del Kärntnertortheater como del Theater an der Wien, se temió que su objetivo sería explotar este furor por las óperas de Rossini y marginar a los compositores austríacos y alemanes. El astuto italiano, sin embargo, tenía otras ideas. Estrenó *Der Freischütz* [El cazador furtivo] el 3 de noviembre de 1821 y luego pidió tanto a Weber como a Schubert que propusieran nuevas óperas alemanas que pudieran representarse potencialmente durante la temporada 1822-1823. Schubert y su li-

bretista Franz von Schober ofrecieron *Alfonso und Estrella*, que, sin embargo, no llegaría a estrenarse hasta 1854.

Desde el final de su adolescencia, Schubert había sido un ferviente admirador de Rossini. *Tancredi* le impresionó tanto que escribió dos oberturas “en el estilo italiano” (D 591 y D 592); la influencia de Rossini tampoco es difícil de detectar en los tres últimos movimientos de la Sexta Sinfonía y en canciones como “*Herrn Josef von Spaun, Assessor in Linz*” [“Al Sr. Josef von Spaun, funcionario en Linz”]. Schubert quedó en trance con *Il barbiere di Siviglia*, pensó que *Otello* era incluso mejor que *Tancredi* y le maravilló su tercer acto. Y fue quizás el sensacional éxito de *La donna del lago* en Viena durante 1823 y 1824 lo que explica que Schubert compusiera el año siguiente sus siete canciones sobre textos de Sir Walter Scott. Josef von Spaun nos cuenta en sus *Aufzeichnungen über meinen Verkehr mit Franz Schubert* [Notas sobre mi relación con Franz Schubert] (1858) que el canto del famoso bajo italiano Luigi Lablache “*riß ihn hin*” (“lo dejó anonadado”), y fue precisamen-



Caricatura de
Rossini en el
periódico francés
Le Hanneton, de
Hippolyte Mailly,
4, de julio de 1867,
Bibliothèque
nationale de France

te a Lablache a quien dedicó sus *Drei Gesänge für Baß-stimme*, D 902.

El recital de esta tarde se abre con *Prometheus* de Schubert, una canción que debió de atraer poderosamente a cualquier persona que viviera en la atmósfera de represión de la Viena de Metternich. El poema de Goethe, escrito en 1773 y revisado en 1774, expresa una reacción contra el racionalismo.

lismo, una confianza en el individuo y una exaltación de la libertad, tres ideas que fueron directamente al corazón de Schubert. Goethe modifica el mito para adecuarlo a su propio propósito: mientras que en la mitología griega fue Hércules quien rescató a Prometeo de su horrible destino, en Goethe –a la manera característica del *Sturm und Drang*– es Prometeo quien

confía en su propia fuerza para la salvación. Schubert escribió su canción para una voz de bajo y equiparó el tono casi desdeñoso del original de Goethe con una música de una fuerza majestuosa y unas dimensiones wagnerianas, que es tanto declamación como canción: un logro asombroso en un estadio tan temprano del desarrollo del *Lied*. **Abendstern**, escrita en marzo de 1824 entre los Cuartetos en La menor y Re menor, expresa la soledad y el aislamiento del poeta homosexual (“No siembro ninguna semilla, no veo ningún brote”); anhela encontrar fidelidad en el amor, pero se ve condenado a vivir solo. El poema adopta la forma de un diálogo, casi como si Mayrhofer estuviera buscando una solución a su angustia: una voz le insta a sumergirse en el mundo, mientras la otra sugiere que es imposible, y apunta el porqué. La tonalidad no deja de oscilar entre La menor y La mayor, y durante un momento se alcanza la calidez de la tonalidad mayor, pero el éxtasis es efímero, porque el modo menor se reafirma y el poeta se queda reflexionando resignadamente sobre su soledad.

Im Abendrot, el más famoso de todos los *Lieder* de Schubert sobre el anochecer, fue compuesto a comienzos de 1825. La canción debió de escribirse a partir de un texto manuscrito, porque los poemas de Lappe (que trabajaba como maestro de escuela en Pomerania) no se publicaron en vida de Schubert. La primera edición está marcada *sehr langsam* y, debajo del pentagrama, *con pedale*: una indicación para el pianista, muy infrecuente en las canciones de Schubert, que pide utilizar el pedal de resonancia para re-

forzar el fulgor del sol al ponerse. Al igual que *Am Meer*, la canción requiere un *legato* inmaculado y un extraordinario control de la respiración. El poema de Rückert **Du bist die Ruh** se refiere indirectamente a una experiencia emocional traumática, y el poeta ruega a su amada que destierre todo dolor de su corazón. Cuando él acude en busca de consuelo a la luz que emiten los ojos de ella, la oleada de emoción aumenta en la canción de Schubert por medio de un *crescendo* hasta el *forte* en “*erhell*” (“iluminado”). El silencio del siguiente compás pide a gritos que cese la angustia pasada y que llegue el solaz en la felicidad futura. Se trata de uno de los momentos más extraordinarios de la canción alemana. **Pensa, che questo istante** es una de las composiciones vocales más antiguas de Schubert, escrita en septiembre de 1813 como un ejercicio para su profesor Antonio Salieri. El texto de Metastasio está tomado de *Alcide al bivio* (*Hércules en la encrucijada*) y lo canta Fronimo, el tutor de Hércules, que es la persona a quien se dirige el aria.

Goethe envió la versión original de **An den Mond** a Charlotte von Stein el 11 de noviembre de 1877 junto con la música que había compuesto su amigo Philip Kayser a partir del poema. Cuando Goethe puso fin a esta extraordinaria relación en 1786 y huyó a Italia, Charlotte revisó y amplió el poema, incorporando en él su profundo dolor personal. Tras regresar de su viaje italiano, Goethe revisó su poema, conservando varias de las ideas de Charlotte, incluida la estrofa que comienza “*Jeden Nachklang...*”. La versión de ella rezaba: “*Jeden Nachklang in der Brust /*



Partitura autógrafa de *Pensa, che questo istante*, D 76 de Franz Schubert, 1813, Wiener Arbeitsstelle der Neuen Schubert-Ausgabe

Froh- und trüber Zeit, / Wandle ich nun unbewußt / In der Einsamkeit [“En mi pecho todos los ecos / de tiempos dichosos y sombríos, / camino ahora inconsciente / en medio de la soledad”]. La génesis gradual del poema se dilató, por tanto, durante más de una década y representa una inusual colaboración entre un gran poeta y su amada. La primera versión de Schubert ha sido objeto de comentarios negativos por parte de algunos críticos (John Reed la calificó de “demasiado desenvuelta”, Richard Capell de “casi insignificante”); sin embargo, con su melodía maravillosamente triste en Mi mayor, capta a la perfección la melancolía del poema. Si Goethe hubiera escuchado esta canción, habría valorado probablemente su forma estrófica (desaprobaba las canciones transcompuestas y pensaba que el acompañamiento había de estar al servicio del poema), aunque habría puesto objeciones a la manera en que la melodía de Schubert, que se extiende durante dos estrofas, requirió la omisión de otra de las estrofas del

poema original, que Schubert recuperó luego en su segunda versión (D 296).

Seligkeit (1816) pone música a un poema de Ludwig Höltz (1748-1776), uno de los poquísimos poetas elegidos por Schubert que ya había muerto antes del nacimiento del compositor. Schubert se valió de veintitrés de sus poemas y es evidente que le gustaba mucho el carácter agridulce de gran parte de su poesía. “*Seligkeit*”, sin embargo, irradia alegría: la indicación es *Lustig* (Alegre) y la melodía en 3/8 de Schubert es una de las más despreocupadas que compuso. Su música desempeña un papel secundario en la narración de Friedrich Schiller en **Die Bürgschaft**, aunque ilustra con frecuencia la acción: por ejemplo, en el omnipresente motivo del Destino que toma prestado de la Quinta Sinfonía de Beethoven y que habría de utilizar más adelante con un efecto tan espeluznante en su demoníaca obra maestra “*Der Zwerg*” [El enano]. Schubert concibió también “*Die Bürgschaft*” [El aval] como una ópera que empezó a componer un año después de completar la canción, incorporando en ella, nota por nota, la melodía en la que la canción describe cómo brota el manantial que refresca el cuerpo ardiendo de Mōros, un pasaje que presagía de un modo extraordinario esa misma sección en “*Der Neugierige*” [El curioso], de *Die schöne Müllerin* [La bella molinera], en la que el protagonista se dirige con una gran dulzura al susurrante arroyo (“*O Bächlein meiner Liebe*”, “Oh, arroyuelo de mi amor”).

Fue en 1827 cuando el editor Tobias Haslinger anunció la publicación de los **Drei Gesänge für Bass-Stimme**

mit Klavier. Al igual que sucede con las canciones compuestas a partir de textos de *The Lady of the Lake* [La dama del lago] de Sir Walter Scott, las canciones se imprimieron con los textos italianos originales y su traducción inglesa, y todos los textos se atribuyeron, erróneamente, a Metastasio: de hecho, tan solo los dos primeros son del famoso libretista italiano, mientras que nunca se ha descubierto quién es el autor del tercero. Las canciones se encuentran dedicadas al famoso bajo italiano Luigi Lablache, que había sido desde 1824 el principal bajo de la compañía de Domenico Barbaja y que se había especializado en ópera italiana en el Kärntnertortheater y el Theater an der Wien. Spaun nos cuenta en sus *Memorias* que Schubert y Lablache se llevaban muy bien. El texto de *L'incanto degli occhi*, procedente de la ópera *Attilio Regolo* de Metastasio, fue escrito en 1740 y la canción de Schubert se conoce también por su título alemán, *“Die Macht der Augen”* [El poder de la mirada]. Parece extraordinario que Schubert, en el año en que alumbró *Winterreise*, pudiera componer con semejante facilidad una canción italiana en la más pura tradición operística. El acompañamiento hace poco más que apuntalar la línea vocal, que se caracteriza por una notable extensión: Lablache debe de haber sido un cantante con una extraordinaria flexibilidad. Aunque las tres canciones fueron claramente escritas para explotar la popularidad de la ópera italiana en Viena, se trata también de unas canciones deliciosas por derecho propio. **Il traditor deluso** toma su texto de la segunda parte de *Gioas re di Giuda*, de Metastasio, y

es quizá la más impresionante de las tres canciones, con un recitativo inicial maravillosamente dramático que da luego paso a una pegadiza aria *da capo*. **Il modo di prender moglie** es una animada aria bufa, claramente influida por *Il barbiere di Siviglia*, que Schubert debió de ver cuando el propio Rossini dirigió en Viena una temporada integrada por sus propias óperas entre abril y junio de 1822.

Rossini, que compuso entre los diecinueve y los treinta y siete años no menos de cuarenta óperas, no escribió ninguna en los cuarenta años siguientes. Después de que *Guillaume Tell* se estrenara en la Ópera de París en 1829, dio la espalda al teatro y compuso poco más a excepción de música religiosa (el *Stabat Mater* y la *Petite Messe solennelle*) y una serie de piezas breves vocales e instrumentales. Antes de trasladarse a Bolonia en 1836 (donde habría de vivir durante doce años), celebraba veladas vespertinas en su residencia parisiense, cuyos frutos musicales se publicaron en 1835 con el nombre de *Soirées musicales*, incluidas ocho arietas y cuatro dúos a partir de poemas del poeta imperial de la corte Pietro Metastasio y el conde Carlo Pepoli, el libretista de *I Puritani* de Bellini. Todas estas piezas son “música de salón”, escrita con gran elegancia y caracterizada con frecuencia por la ironía y el sarcasmo de un compositor que ya se había convertido en vida en una leyenda. **La partenza**, la tercera de la colección, describe el dolor de la separación, con la mano derecha del piano respondiendo a modo de eco a la línea vocal. El manuscrito de **Se il vuol la molinara** se encuentra fechado en

1801. Ricordi la publicó como la “*prima composizione*” de Rossini cuando la editó en 1821. Es más probable, sin embargo, que esta pieza —una canción encantadora con una deliciosa melodía inicial que reaparece de manera inesperada en la conclusión— sea una reelaboración de una composición juvenil anterior.

Entre 1840 y 1855 Rossini padeció cada vez más de episodios de uretritis y depresión, engordó y cayó presa del insomnio. No empezó a florecer de nuevo hasta que se trasladó de forma permanente a París en 1857. Su apartamento en la rue de la Chaussée d'Antin se convirtió en el escenario de los famosos salones del “*samedi soir*”, que fueron testigos de los estrenos de muchos de sus *Péchés de vieillesse* o *Pecados de vejez*. Fechadas en 1857-1868, estas piezas se compilaron en trece volúmenes, algunos dedicados al piano, otros a conjuntos instrumentales y otros a la voz. La sociedad parisiense tenía en gran estima las veladas en que se interpretaron y entre la galaxia de nombres famosos que atrajeron se encuentran los de Auber, Boito, Gounod, Liszt, Meyerbeer, Saint-Saëns, Verdi, Patti y Joachim. Olympe, la mujer de Rossini, servía comidas exóticas y el propio Rossini se encargaba de organizar la música. Son legión los relatos que describen estas veladas y no todos ellos resultan fiables; pero parece ser que Olympe recibía a la corte en el gran salón y Rossini lo hacía en una estancia distinta, a menudo rodeado de adláteres que le reían sus ocasionales ocurrencias y obscenidades. No toleraba, sin embargo, la falta de diligencia en la interpretación y

cuando él mismo se sentaba al piano el público guardaba silencio y admiraba la manera de tocar del compositor, que se refirió a sí mismo, en una nota que envió a Verdi, fechada el 27 de noviembre de 1865, como un “*pianiste de la 4^{me} classe*”. La dirección que figuraba en este mensaje ingenioso y autocrítico reza: “*A M. Verdi / Célèbre Compositeur de Musique / Pianiste de la 5^{me}. Classe !!! / Paris*”; y se hallaba firmado por “*Rossini / Ex Compositeur de Musique / Pianiste de la 4^{me}. Classe*”.

Esta tarde oiremos una de estas obras: **L'ultimo ricordo**, una de las canciones más conmovedoras salidas de la pluma de Rossini. Fue compuesta para Olympe, su mujer, para quien ya había escrito una colección de seis músicas diferentes a partir de idéntico texto, “*Mi lagnerò tacendo*”, con la siguiente dedicatoria: “Ofrezco estas modestas canciones a mi mujer Olympe como un sencillo testimonio de gratitud por los cuidados llenos de cariño e inteligencia que me prodigó durante mi larguísima y terrible enfermedad”. “*L'ultimo ricordo*” es el equivalente de una elegía que dirige un moribundo a su amada, agradeciéndole su amor y su lealtad. Con la indicación *Andante sostenuto*, se caracteriza por un cromatismo laceante salpicado de dolorosos silencios.

Christoph Filler y Malcolm Martineau finalizan su recital con dos arias de ópera. **Sois immobile**, de Rossini, la canta Tell en la segunda escena del Acto III de *Guillaume Tell*. Insta a Jemmy, su hijo, a que mire hacia el cielo, se quede completamente inmóvil y piense en su madre mientras él intenta acertar con su arco para atravesar la manzana que tiene

el muchacho sobre la cabeza. Tras conseguirlo, deja caer una segunda flecha y cuando Gesler le pregunta para quién estaba pensada, contesta que, de haber fallado el tiro dirigido a la manzana sobre la cabeza de Jemmy, habría matado al brutal gobernador, tras lo cual es encadenado. ***Cruda funesta smania*** la canta Enrico Ashton en la escena inicial de *Lucia di Lammermmor* (1835)

de Donizetti. Tras descubrir que su hermana Lucia ha estado viéndose clandestinamente con su odiado rival Edgardo Ravenswood, Enrico da rienda suelta a su furia y, horrorizado por la relación secreta de Lucia, expresa su deseo de que ella hubiese sido fulminada por un rayo.

(Traducción: Luis Gago)

Cristoph Filler, barítono



Formado en Viena con Peter Edelmann y Florian Boesch, fue, durante la temporada 2013-14, miembro del Estudio Internacional de la Ópera de Zúrich, donde, entre otros, trabajó los roles de Guglielmo (*Così fan tutte*), Marullo (*Rigoletto*) y Ned Keene (*Peter Grimes*). Durante las temporadas siguientes, fue miembro permanente de la Ópera Estatal de Baviera y ha sido invitado por otros importantes teatros como la Ópera Alemana del Rin en Düsseldorf, la Ópera de Daegu en Corea del Sur y el Teatro de Innsbruck. En la presente temporada debutará en el Theater an der Wien en una nueva producción de *L'arbore di Diana* de Vicente Martín y Soler y en el Teatro de Sankt Gallen como Dr. Falke en *El murciélago* de Johann Strauss. También participará en el Musikverein de Viena en una producción de la *Misa en Si menor* de Johann Sebastian Bach con la Orquesta de la Wiener Akademie dirigida por Martin Haselböck, cantará la *Misa en Mi bemol mayor* de Schubert con la Sinfónica de Viena y

Cristian Măcelaru y la *Pasión según San Juan* de Johann Sebastian Bach con el Concertus Musicus dirigido por Stefan Gottfried. Como cantante de *Lied*, interpreta habitualmente *Winterreise* de Franz Schubert en el ciclo Salón Musical de Michael Schade en el MuTh de Viena.

Malcom Martineau, piano



Uno de los principales pianistas acompañantes de Reino Unido, ha actuado en todo el mundo junto a los mejores cantantes, que incluyen a Thomas Allen, Janet Baker, Elina Garanča, Angela Gheorghiu, Susan Graham, Thomas Hampson, Simon Keenlyside, Angelika Kirchschlager, Felicity Lott y Anne Sofie von Otter, y en salas como la Staatsoper Unter den Linden de Berlín, el Carnegie Hall y la Metropolitan Opera de Nueva York, la Óperas de París, Múnich y Londres, el Teatro Real, el Teatro alla Scala de Milán, el Wigmore Hall de Londres, la Konzerthaus, la Staatsoper y el Musikverein de Viena. Entre su centenar de grabaciones discográficas destacan las premiadas *The Vagabond*, con Sir Bryn Terfel (Premio Gramophone), *Songs of War* con Sir Simon Keenlyside (Premios Grammy y Gramophone),

Lieder de Mahler y Schumann con Florian Boesch (Premio de la *BBC Music Magazine*), Lieder de Mahler con Christiane Karg (Diapason d'Or) y *El Nour* con Fatma Said (Premio Gramophone). Es profesor de Acompañamiento en la Royal Academy of Music de Londres y Doctor *honoris causa* y Profesor Internacional de Acompañamiento en el Conservatorio de Escocia. En 2016 le fue otorgado el título de Oficial de la Orden del Imperio Británico por sus servicios a la música y a los jóvenes cantantes, en la ceremonia de Honores del Año Nuevo.

MIÉRCOLES 1 DE MARZO DE 2023, 18:30

Schubert bajo el hechizo mozartiano

Katharina Ruckgaber, soprano
Marcus Farnsworth, barítono
Sholto Kynoch, piano



*El concierto se puede seguir en directo en Canal March y YouTube.
El audio estará disponible en Canal March durante 30 días.*

I

Joseph Haydn (1732-1809)
Saper vorrei se m'ami, Hob XXVa:2

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
An Chloe, KV 524

Franz Schubert (1797-1828)
Gott im Frühlinge, D 448

Wolfgang Amadeus Mozart
Aria "Ach ich fühl's", de Pamina (*Die Zauberflöte*, KV 620)

Franz Schubert
Misero pargoletto, D 42

Wolfgang Amadeus Mozart
Komm, liebe Zither, komm, KV 351

Franz Schubert
An die Laute, D 905

Wolfgang Amadeus Mozart
Aria "Deh, vieni alla finestra", de Don Giovanni (*Don Giovanni* KV 527)
Dúo "Là ci darem la mano", de Don Giovanni y Zerlina (*Don Giovanni*, KV 527)
Der Zauberer, KV 472

Franz Schubert
Vier Refrainlieder, D 866
Die Unterscheidung
Bei dir allein
Die Männer sind méchant
Irdisches Glück

II

Antonio Salieri (1750-1825)
Saper vorrei se m'ami

Franz Schubert
Seligkeit, D 433

Wolfgang Amadeus Mozart
Das Traumbild, KV 530
Abendempfindung, KV 523

Franz Schubert
Abendbilder, D 650
Litanei auf das Fest Aller Seelen, D 343

Wolfgang Amadeus Mozart
Das Veilchen, KV 476

Franz Schubert
Heidenröslein, D 257

Wolfgang Amadeus Mozart
Dúo "Könnte jeder brave Mann", de Pamina y Papageno (*Die Zauberflöte*, KV 620)
Aria "Der Vogelfänger bin ich ja", de Papageno (*Die Zauberflöte*, KV 620)

Franz Schubert
Der Fischer, D 225 (versión de Johann Michael Vogl)

Wolfgang Amadeus Mozart
Dúo "Bei Männern", de Pamina y Papageno (*Die Zauberflöte*, KV 620)

Schubert y Mozart

Natasha Loges

Beethoven dominó el mundo musical europeo mucho más allá de su muerte, pero la voz más sutil de Mozart fue igualmente relevante y puede oírse fundamentalmente en las innumerables y hermosamente delineadas melodías italianizantes que resonaron a lo largo de todo el siglo. El concierto de esta tarde explora las resonancias mozartianas en la música de Franz Schubert. Aunque este último raras veces abandonó Viena y sus alrededores, sí que pasó, al igual que Mozart, por una rigurosa formación que enseñaba a cómo poner música a textos italianos y a escribir melodías que fueran gratas para la voz. Esta educación pragmática y exhaustiva, impartida por el compositor Antonio Salieri, constituía un reflejo de la enorme popularidad que disfrutaba la ópera italiana por toda Europa. El concierto de esta tarde entreteje de forma explícita estas agendas musicales mediante la integración de extractos de dos de las óperas de Mozart, enormemente contrastantes entre sí: *Don Giovanni* y *Die Zauberflöte*.

Comenzamos con un dúo de Joseph Haydn, contemporáneo de Mozart,

Saper vorrei se m'ami. Esta pieza de concierto de elegante construcción vio la luz en 1796, el año antes del nacimiento de Schubert y pocos años después de la muerte de Mozart. El texto era de Carlo Francesco Badini (1715-1810), un experimentado libretista en el teatro de ópera italiano de Londres y autor, algunos años más tarde, del libreto de la última ópera de Haydn, *L'anima del filosofo, ossia Orfeo ed Euridice*. El diálogo pastoral se produce entre el personaje de Nisa (la niñera de Dioniso) y el pastor Tirsis; reflexiona sobre el poder de cantar a dúo para generar una gloriosa armonía espiritual y musical.

Otra ferviente declaración de amor, Mozart escribió **An Chloë** en 1787 a partir de un extenso poema de Johann Georg Jacobi. Al compositor le gustó el texto lo suficiente como para copiarlo en su colección privada de poemas a los que poner música, tal como confirmó su mujer, Constanze, tras la muerte del compositor. Pero él optó por poner música tan solo a las cuatro primeras estrofas, esquivando con ello el final trágico del original.



Postal de la serie *La vida de Mozart*: Mozart y Schikaneder trabajando en la ópera *La flauta mágica*, 1791, publicada por Véritable Extrait de Viande Liebig en 1906

La canción, sorprendentemente erótica, alcanzó gran popularidad y se reimprimió en numerosas ocasiones durante el siglo siguiente; esto pudo quizá deberse al hecho de que Mozart se valió de una forma de rondó, en la que el material temático reaparece en varias ocasiones.

La admiración de Schubert por Mozart puede oírse con facilidad en **Gott im Frühlinge**. Su cándida melodiosidad se despliega por encima de un acompañamiento que brinda el sostén necesario con gran discreción, lo que se traduce en una canción que el pianista Graham Johnson ha descrito como “todo elegancia rococó”. Sin

embargo, la voz propia de Schubert también resulta evidente; la oímos en las frases características y libremente estructuradas, así como en su acompañamiento *perpetuo moto* delicadamente elaborado, una traducción sonora del suave e intemporal fluir de la naturaleza. Al igual que Mozart, Schubert no tuvo ningún problema en prescindir de estrofas para remodelar su poema; su juiciosa selección de tan solo tres estrofas del verboso poema de Johann Peter Uz da como resultado un himno compacto, pero devoto y lleno de sentimiento, a la gloria de Dios en primavera.

La maestría que alcanzó Mozart para retratar la dignidad trágica resulta audible en el aria de Pamina **Ach ich fühl's**, la primera aria procedente de *Die Zauberflöte*, una ópera que Schubert conocía íntimamente desde su niñez. El modelo musical



Retrato póstumo de Wolfgang Amadeus Mozart, pintado por Barbara Krafft, 1819, por encargo de Joseph Sonnleithner

sigue priorizando una melodía exquisitamente cantable sobre un acompañamiento reducido al mínimo que no compite por llamar la atención, por más que la desesperación en modo

menor de Pamina induzca al empleo de armonías exploratorias que transportan la música a mundos distantes. Esta atmósfera se mantiene con la expansiva aria de Schubert *Misero pargoletto*, una ambiciosa obra estudiantil. Como se ha mencionado más arriba, fue Salieri, un importante contemporáneo de Mozart, quien entregaba a Schubert textos italianos a fin de que les pusiera música como ejercicios esenciales de composición, por lo que Salieri constituye un vínculo importante e infravalorado entre estas dos figuras. El borrador que se conserva del primer intento de Schubert nos permite también asomarnos a su taller, ya que muestra que, en primer lugar, dio forma a la melodía y fue solo en un momento posterior cuando esbozó una parte de piano, probablemente para asegurarse de que su melodía estaba bien construida de un modo independiente.

Un grupo de serenatas nos introduce en un cambio de atmósfera. Lo característico es que las serenatas las cantasen hombres que se hacían acompañar de instrumentos de cuerda pulsada al aire libre, pero este efecto podía imitarse fácilmente con el piano, en los interiores, con un cantante de uno u otro género. Cada serenata afronta su objetivo de seducción de un modo ligeramente diferente y el testigo va pasándose de una canción a la siguiente. En *Komm, liebe Zither, komm*, de Mozart, la amada tiene que escuchar a escondidas; el cantante es demasiado tímido para declarar su amor, por lo que confía esta tarea a su cítara. El laúd en *An die Laute* de Schubert reproduce el mundo sono-

ro de la cítara de Mozart, pero el poema deliciosamente íntimo de Johann Rochlitz insiste en que suene con la mayor suavidad a fin de que las furtivas palabras de amor sean oídas únicamente por la amada. Mozart sustituye el laúd de Schubert por la mandolina, esta vez en manos de su archiseductor Don Giovanni, el (anti)héroe de su enormemente popular ópera epónima. *Deh! vieni alla finestra y Là ci darem la mano* (un dúo entre Don Giovanni y Zerlina) muestran la capacidad del poco fiable Don Giovanni para evocar las melodías más arrebatadoras con el fin de penetrar en el corazón del blanco elegido en cada ocasión. Pero se nos recuerda que los seductores son peligrosos; en un poema de Christian Weiße, la heroína de *Der Zauberer*, la canción de Mozart, lanza una enérgica advertencia a todas las muchachas, instándoles a que se alejen del irresistible Damotäs, un sosias de Don Giovanni. La muchacha que canta —con más de una muestra de pesar— su seducción, que sólo pudo verse interrumpida gracias a su vigilante madre.

Los cuatro *Refrainlieder* de Schubert, que ponen música a poemas de su amigo Johann Gabriel Seidl, sirven para poner fin a la primera parte, continuando la historia sugerida por *Der Zauberer*. Compuestos al final de la corta vida del compositor, su lenguaje era ya para entonces muy característico y lleno de aplomo, inconfundible en su empleo de armonías audaces y una imaginativa textura pianística, al tiempo que seguía otorgando prioridad a melodías sobresalientes. La coqueta muchacha

de *Die Unterscheidung* declara obstinadamente que, si siguiera las estrictas instrucciones de su madre, simplemente no podría “amar” a Hans. Pero, si sigue las severas indicaciones de su madre, puede hacer prácticamente cualquier otra cosa con él: una manera deliberada de interpretar el consejo de su madre que se aparta de su sentido original. Los estremecimientos del amor se celebran con menores tapujos en *Bei dir allein*. Además, para entonces, Schubert ya se había liberado del modelo de melodía-más-acompañamiento de Schubert, casi como si la muchacha estuviera liberándose de la mirada escrutadora de su madre. Tristemente, el pesar vuelve en *Die Männer sind méchant* cuando la muchacha confiesa entre lágrimas a su madre la infidelidad de su prometido. *Irdisches Glück* cierra este grupo de canciones con una extraordinaria y resignada reflexión sobre el carácter efímero de la vida y del amor.

Antonio Salieri, el muy difamado profesor de Schubert, abre la segunda parte del concierto de esta tarde con la música que él mismo compuso para *Saper vorrei se m'ami*, que ya hemos escuchado en la versión de Haydn. Nos devuelve a un mundo sonoro dieciochesco, más sencillo, que pone fundamentalmente el énfasis en una exquisita melodía con un comedido acompañamiento. *Seligkeit* de Schubert continúa con el tema del amor inocente, mozartiano. El texto de *Das Traumbild* es del mismo poeta que el de *Seligkeit*, esto es, Ludwig Hölty, un consumado artesano de las palabras de enorme talento y que murió joven. Dentro de esta música, sin em-

bargo, oímos ecos de *Die Zauberflöte*, en concreto el aria para bajo “O Isis und Osiris”. Pero el texto se concentra en una amada imaginada y aún no contemplada.

En *Abendempfindung* de Mozart, una música compuesta en 1787 para un extenso poema de Joachim Heinrich Campe, podemos casi imaginar al compositor avanzando en el tiempo hasta la época de Schubert. Aunque sigue imperando la melodía italianizante, la superficie musical se vuelve más compleja por medio del uso de frases irregulares, que fluyen con libertad, de los audaces cambios de tonalidad y del empleo de la indicación interpretativa *pianissimo* (muy suave), única en las canciones de Mozart. Este poema suavemente melancólico anticipa la muerte y las lágrimas que habrá de derramar la amada. El emparejamiento con la exquisita y raramente escuchada *Abendbilder* de Schubert nos permite identificar nuevas afinidades entre los compositores más allá de su uso compartido de modelos operísticos italianos. Del mismo modo que hizo Mozart en *Abendempfindung*, Schubert se vale aquí también de largas y libremente estructuradas líneas melódicas para dibujar los perfiles del atmosférico paisaje nocturno creado por el poeta Johann Silbert. Los temas relacionados de la noche y la muerte siguen siendo objeto de exploración en una de las meditaciones más profundas de Schubert, *Litanei auf das Fest Aller Seelen*, que desea que todas las almas —al margen de cuál sea su experiencia en la tierra— descansen en paz. Los oyentes percibirán también la afinidad existente en la textura del

acompañamiento con respecto a la de la canción precedente.

La atmósfera se suaviza con *Das Veilchen* de Mozart, de un carácter trágico más leve. Su música para el famoso poema de Goethe es una de las muchas que ha inspirado un texto que detalla cómo una violeta es cruelmente aplastada por el pie de una muchacha que no presta la suficiente atención. Mozart añadió el verso “*Das arme Veilchen! es war ein herzigs Veilchen*” [¡La pobre violeta! Era una dulce violeta], alejándose con ello aún más del trágico acontecimiento. La compañera natural de esta canción es *Heidenröslein* de Schubert, escrita por Goethe pocos años antes y que presenta el otro lado de la historia por medio de una nueva metáfora floral: cómo la espina de la rosa se clava en la piel del inoportuno muchacho que quiere cortarla. En esto recuerda a la precaución sexual de los *Refrainlieder*, en los que las muchachas deben defender a toda costa —aunque a veces no de buena gana— su honor. Pero *Heidenröslein*

tiene contraída una deuda musical con Mozart, especialmente con el dúo de Pamina y Papageno *Könnte jeder brave Mann*, de *Die Zauberflöte*, y con el aria, igualmente de inspiración folclórica, para el cazador de pájaros de la misma ópera, *Der Vogelfänger bin ich ja*.

Volviendo a la poesía de Goethe, *Der Fischer* de Goethe retrata otra historia de violencia y conquista sexual que, a pesar de su seductora superficie musical, concluye inesperadamente con un turbio ahogamiento. Pero Pamina y Papageno tienen la última palabra —felizmente optimista— con el dúo *Bei Männern*. Estos dos personajes inocentes, de inspiración folclórica, concluyen que nada es más noble que la unidad de hombre y mujer, una condición que los sitúa más cerca de la divinidad. Aunque estos sentimientos parecen ahora trasnochados, constituyen los cimientos de la sociedad en la que vivieron tanto Mozart como Schubert.

(Traducción: Luis Gago)

Katharina Ruckgaber, soprano



Nominada como Artista Joven del Año en 2019 en la encuesta de los críticos de la revista *Opernwelt*, es miembro del conjunto del Teatro de Friburgo desde la temporada 2017-2018. Entre sus compromisos, destacan su papel de Pamina, en *La flauta mágica*, en el Teatro Estatal de Karlsruhe, y Adele, en *El murciélago*, en el Teatro Estatal de Darmstadt y en el Teatro de Gärtnerplatz en Múnich, además de su aclamada producción de *La flauta mágica* en el Theater an der Wien. Ha debutado recientemente en la Ópera de Zúrich con *Coraline*, de Mark Anthony Turnage, y en 2022 fue invitada para unirse a la Orquesta Barroca de Friburgo dirigida por René Jacobs en su gira con *El cazador furtivo*, actuando en la Philharmonie de Colonia y en la Elbphilharmonie de Hamburgo, entre otras salas. Como cantante de *Lied* y concierto, ha actuado con la Orquesta Sinfónica de la MDR y ha cantado en la Sala Chaikovsky de Moscú, en la Philharmonie de San Petersburgo, en la Konzerthaus de

Berlín, en Bayreuth, en el Festival Oxford Lieder, en el Wigmore Hall de Londres, en la Konzerthaus de Viena, con la Orquesta Sinfónica de Tenerife y con la Orquesta Nacional de Francia. Ha grabado un disco de *Lieder* con el pianista Helmut Deutsch y ha publicado su primera grabación de canciones de recital, *Love and Let Die*, con el pianista Jan Philip Schulze, que abarca un repertorio que va de Schubert a Berio. Entre 2014 y 2017 fue miembro del Estudio de la Ópera de Fráncfort.

Marcus Farnsworth, tenor



Galardonado con el primer premio en el Concurso Internacional de Canto del Wigmore Hall-Fundación Kohn en 2009, ha actuado en recital en el Concertgebouw de Ámsterdam, en La Monnaie de Bruselas y en el Wigmore Hall de Londres. Compromisos recientes lo han hecho regresar a la English National Opera en una aclamada producción de *Iolanthe* de Gilbert y Sullivan, realizar una gira europea con *King Arthur* y *The Fairy Queen* de Purcell junto con el Gabrieli Consort y el estreno del ciclo de canciones *Everything Grows Extravagantly*, de Cheryl Frances Hoad, en el Festival Oxford Lieder. Ha trabajado regularmente con la Orquesta Sinfónica de la BBC, especialmente en la producción *The Silver Tassie*, de Mark Anthony

Turnage, y ha participado en la versión concierto de *Candide*, de Leonard Bernstein, junto con la Orquesta Sinfónica de Londres. Entre sus papeles operísticos destacan Guglielmo, de *Così fan tutte*, y Strephon, de *Iolanthe*, para la English National Opera, y Sid, en *Albert Herring*, y Demetrius, en *Sueño de una noche de verano*, ambas de Britten, en gira con el Festival de Aix-en-Provence. Es fundador y director artístico del Festival de Southwell, en Reino Unido.

Sholto Kynoch, piano, comisario invitado y autor de las notas al programa



Un muy demandado pianista especializado en canto y música de cámara, es fundador y director artístico del Festival Oxford Lieder, que obtuvo el prestigioso premio de la Royal Philharmonic Society en 2015 por su “amplitud, profundidad y audacia” en la programación. En julio de 2018 fue elegido miembro de la Royal Academy of Music. Ha actuado, en recitales recientes, en el Wigmore Hall y el Kings Place de Londres, en la Primavera de Heidelberg, en Alemania, en el Festival de *Lied* de Zeist, en Holanda, en el Festival LIFE Victoria y el Palau de la Música Catalana en Barcelona, en la Ópera de Lille y en el Salón Pianístico Christophori de Berlín, entre otros destacados festivales y salas internacionales. Trabaja con

cantantes de la talla de Louise Alder, Benjamin Appl, Sophie Daneman, Tara Erraught, Robert Holl, James Gilchrist, Dietrich Henschel, Katarina Karnéus, Wolfgang Holzmair, Jonathan Lemalu, Stephan Loges, Daniel Norman, Christoph Prégardien, Joan Rodgers, Kate Royal, Birgid Steinberger, Anna Stéphany y Mark Stone. Junto con el violinista Jonathan Stone y el violonchelista Christian Elliott, es el pianista del Phoenix Piano Trio, un conjunto que ha sido elogiado por crear una “narración musical de tremenda y envolvente profundidad”. En los últimos años, ha comisariado varias series de recitales en la National Gallery de Londres, incluida la serie para la exposición *Monet y la arquitectura* en 2018. Ha grabado, en directo en el Festival Oxford Lieder, la primera edición completa de las canciones de Hugo Wolf. Otras grabaciones incluyen discos de *Lieder* de Schubert y Schumann, las canciones completas de John Ireland y Havergal Brian con el barítono Mark Stone, un disco de recital con Anna Stéphany y varios discos con el Phoenix Piano Trio.

Selección bibliográfica

Graham Johnson, *Franz Schubert: The Complete Songs* (Yale University Press, 2014)

Una obra maestra indispensable, en tres volúmenes, que comparte la dedicación a Schubert a lo largo de toda una vida. Graham Johnson combina una extraordinaria percepción musical con la erudición académica, cubriendo todas y cada una de las canciones y un amplio espectro de fascinantes ensayos complementarios.

Otto Erich Deutsch, *Schubert: A Documentary Biography* (G. Müller, 1900)

Aunque ha dejado de imprimirse, sigue pudiendo adquirirse con cierta facilidad y es otro de los libros obligatorios para los amantes de Schubert. Deutsch, que fue también quien catalogó las obras de Schubert (la D que precede a los números), recoge aquí todas las referencias escritas contemporáneas a Schubert, desde el comienzo mismo de su vida a obituarios y recuerdos contemporáneos de sus amigos.

Joe Davies & James William Sobaskie (eds.), *Drama in the Music of Franz Schubert* (Boydell, 2019)

Una perspicaz colección de ensayos que reevalúan las óperas de Schubert y exploran la innovación dramática en su música vocal y de cámara.

Raymond Erickson (ed.), *Schubert's Vienna* (Yale University Press, 1997)

Otra colección de ensayos que se centran en la Viena de Schubert: política, interpretaciones musicales, arte, etiqueta social y otros temas.

Richard Stokes



Profesor de *Lieder* en la Royal Academy of Music de Londres, es invitado con regularidad como jurado de diferentes concursos de canto. Ha traducido al inglés los libretos de *Wozzeck* y *La voix humaine* para Opera North, y versiones cantables de *Parsifal*, *Lulu*, *L'Amour de loin* y *Jakob Lenz* para la English National Opera. Entre sus publicaciones se incluyen los libros *The Spanish Song Companion* (junto con Jacqueline Cockburn), *J. S. Bach - The Complete Cantatas* (Scarecrow Press), *A French Song Companion* (junto con Graham Johnson, para Oxford University Press), *The Book of Lieder* (Faber), una traducción de las *Histoires Naturelles* de Jules Renard en una edición bilingüe (Alma Classics) y *The Penguin Book of English Song – Seven Centuries of Poetry from Chaucer to Auden*. Ha colaborado

con Alfred Brendel para la edición de sus *Collected Poems: Playing the Human Game* (Phaidon). Ha publicado la traducción al inglés de *La metamorfosis* y *El proceso* de Kafka (Hesperus Press) y la traducción, junto con Hannah Stokes, de la *Carta al padre de Kafka* (Alma Books). Su traducción al inglés de las *Memorias de un acompañante* de Helmut Deutsch se publicó en otoño de 2020 (Kahn & Averill) y recientemente ha publicado *The Complete Songs of Hugo Wolf. Life, Letters, Lieder* (Faber), que va a traducirse al español. Richard Stokes recibió la Orden del Mérito de la República Federal Alemana en 2012.

Natasha Loges



Es profesora de Musicología en la Universidad de Música de Friburgo. Sus intereses como investigadora incluyen el repertorio para voz e instrumentos de teclado, la cultura del concierto y los estudios de género y las tradiciones interpretativas. Sus libros incluyen *Brahms and His Poets* (2017) y las colecciones coeditadas *Brahms in the Home and the Concert Hall* (2014), *Brahms in Context* (2019), *Musical Salon Culture in the Long Nineteenth Century* (2019) y *German Song Onstage* (2020). Ha publicado varios artículos y capítulos de libros sobre temas que abarcan desde la historia del concierto en el siglo XIX hasta la canción transnacional en el siglo XX. Su investigación ha sido financiada por la British Academy, el Arts and Humanities Research Council, la Sociedad de Musicología de Estados Unidos y la

Royal Philhamonic Society del Reino Unido, entre otros. Colabora como locutora en BBC Radio 3, escribe para la *BBC Music Magazine* e imparte conferencias en los principales festivales y salas, como el Southbank Centre, el Wigmore Hall, el Festival Oxford Lieder y el Leeds Lieder, la Humboldt-Saal de Friburgo y el Festival de *Lied* de Zeist en Holanda. Es miembro de la red de Igualdad y Diversidad en los Estudios Musicales y del Consejo Asesor del Instituto de Investigación Musical Austriaco y Alemán.

CRÉDITOS

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

© Sholto Kynoch
© Natasha Loges
© Richard Stokes

ISSN: 1989-6549, febrero-marzo 2023
DL: M-30498-2009

Agradecimientos

María Isabel Jiménez
Diana Visaitova

Diseño

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Impresión

Improitalia, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Juan Antonio Casero Gallardo
Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumberras Díaz

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por Canal March y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en Canal March durante los 30 días posteriores a su celebración. En march.es se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca/Centro de Apoyo a la Investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados de música:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé “La Argentina”
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los “Recitales para jóvenes”: 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros boletines electrónicos para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en redes sociales



Ciclo de miércoles: “Las musas de Schubert”, febrero-marzo de 2023 [notas al programa de Sholto Kynoch, Natasha Loges y Richard Stokes]. - Madrid: Fundación Juan March, 2023.

64 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, noviembre 2023).

Programas de los conciertos: [I.] Viena suena y Schubert la escucha “Obras de F. Schubert y Volkslieder”, por Birgid Steinberger, soprano y Julius Drake, piano; [II.] Schubert y la “fiebre de Rossini” “Obras de F. Schubert, G. Rossini y G. Donizetti”, por Christoph Filler, barítono y Malcolm Martineau, piano y [III.] Schubert bajo el hechizo mozartiano “Obras de J. Haydn, W. A. Mozart, F. Schubert y A. Salieri”, por Katharina Ruckgaber, soprano, Marcus Farnsworth, barítono y Sholto Kynoch, piano, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 15 y 22 de febrero y 1 de marzo de 2023.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Canciones (Soprano) con piano – S. XVIII-S. XIX.- 2. Lieder.- 3. Ländler (Música).- 4. Música para piano – S. XIX.- 5. Arreglos (Música).- 6.- Valses.- 7. Canciones (Barítono) con piano – S. XVIII-XIX.- 8. Óperas – Fragmentos.- 9. Dúos vocales con piano – S. XVIII.- 10. Programas de conciertos.- 11. Fundación Juan March - Conciertos.

La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

CONCIERTO EXTRAORDINARIO CUARTETOS Y RETRATOS (II): GOYA Y EL HAYDN ESPAÑOL

8 MAR

Cuarteto Casals

Obras de J. Haydn y anónima

Notas al programa de **Miguel Ángel Marín**, **Lluís Bertran** y **María Álvarez-Villamil**

LA

MARCH

**Fundación
Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid**

**musica@march.es
+34 914354240**

Entrada gratuita.
Parte del aforo
se puede reservar
por anticipado.
Conciertos en directo
por Canal March
(web, AndroidTV y
AppleTV) y YouTube.
Los de miércoles,
también por Radio
Clásica y RTVEPlay.

Accede a toda la
información de la
temporada en
[march.es/madrid/
conciertos](http://march.es/madrid/conciertos).

Suscríbete a nuestra
newsletter con este
código QR:



SHOSTAKOVICH Y LA CENSURA SOVIÉTICA

15 MAR

Cuarteto de Leipzig

Obras de N. Roslavets, A. Mosólov, A. Lourié y D. Shostakovich

22 MAR

Ilya Gringolts, violín

Daniel Haefliger, violonchelo

Peter Laul, piano

Obras de N. Roslavets, M. Weinberg y D. Shostakovich

29 MAR

Varvara, piano

Obras de M. Weinberg, V. Zaderatsky, S. Gubaidulina y
D. Shostakovich

Notas al programa de **Juan Manuel Viana**