

LA ORQUESTA EN LA CÁMARA

CICLO DE MIÉRCOLES
DEL 16 DE OCTUBRE AL 6 DE NOVIEMBRE DE 2019



LA ORQUESTA EN LA CÁMARA

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 16 DE OCTUBRE AL 6 DE NOVIEMBRE DE 2019



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Acceder al repertorio sinfónico, aunque no se den las condiciones materiales para su interpretación. Esta es la premisa que proclama el arreglo cuando adapta las composiciones orquestales para formaciones de menor tamaño. Pero esta opción plantea un reto fundamental: ¿cómo convertir una obra sinfónica en una pieza camerística sin que pierda su esencia? Mahler, Webern o Eisler son solo algunos de los grandes compositores que respondieron a este reto y supieron transformar grandes composiciones orquestales –como las de Bruckner– sin renunciar a su naturaleza monumental. En muchos casos, sus arreglos fueron concebidos para la Verein für musikalische Privataufführungen, una asociación promovida por Schönberg en Viena con el objetivo de difundir la música del momento.

Fundación Juan March

Por respeto a los demás asistentes, les rogamos que desconecten sus teléfonos móviles y no abandonen la sala durante el acto.



ÍNDICE

7

DE LA MÚSICA DE CÁMARA A LA ORQUESTA...
Y VICEVERSA: UNA INTERACCIÓN FECUNDA
Gabriel Menéndez Torrellas

18

Miércoles, 16 de octubre
Robert Murray, tenor
Jonathan McGovern, barítono
Natalia Ensemble

30

Miércoles, 23 de octubre
Marialena Fernandes y **Ranko Marković**,
piano a cuatro manos

38

Miércoles, 30 de octubre
Elena Aguado, **Ana Guijarro**, **Mariana Gurkova**
y **Sebastián Mariné**, dos pianos a ocho manos

48

Miércoles, 6 de noviembre
Linos Ensemble

58

Lista de los programas de concierto de la
Verein für musikalische Privataufführungen (Viena, 1918-1921)

76

Bibliografía
Autor de las notas al programa



De la música de cámara a la orquesta... y viceversa: una interacción fecunda

Gabriel Menéndez Torrellas

CONCEPTOS YUXTAPUESTOS: LO CAMERÍSTICO Y LO ORQUESTAL

La distinción entre música de cámara y música para orquesta –puesto que el concepto de “sinfonía” ha tenido muy diversas acepciones y la sinfonía no nace como la conocemos hoy hasta mediados del siglo XVIII– representa tanto una entelequia histórica como una relación dialéctica: sus límites se diluyen y se reubican en su definición recíproca. La orquesta nació a partir de la música de cámara, ambas se han influido recíprocamente, sus confines han sido fluidos, su coexistencia en una misma obra es frecuente. Desde el siglo XVIII, caracterizan la música instrumental de Occidente con vidas paralelas. La mirada a una composición de Johann

Sebastian Bach puede ilustrar el inicio de esta exposición. Su *Concierto de Brandeburgo nº 5* (en realidad, el quinto de sus *Six concerts avec plusieurs instruments*, Köthen, 1721) es una suerte de *concerto grosso* para orquesta con un concertino para tres instrumentos (flauta travesera, violín y clavicémbalo); una especie de amalgama entre las formas empleadas por Arcangelo Corelli y Antonio Vivaldi. En la segunda parte del primer movimiento, la orquesta acompañante guarda cada vez más silencio hasta que los tres instrumentos del concertino se quedan solos. Por último, el clavicémbalo ejecuta una cadencia solista. El movimiento central nos da la clave: Bach reduce la instrumentación a los solistas para convertirlo en una sonata en trío para flauta, violín y clavicémbalo *obbligato*, pura música de cámara. En el tercer movimiento regresa la orquesta: el trío vuelve a ser un concertino dentro del *tutti* instrumental, con un nítido dominio del clavicémbalo dentro de un *concerto grosso*.

Recital de piano en la Kleiner Musikvereinssaal, situada dentro del edificio de la Musikverein de Viena, 1950 (en la actualidad conocida como Brahms-Saal). Österreichische Nationalbibliothek.

Este ejemplo ilustra una permeabilidad y una capacidad de transformación que no serán efímeras. Uno de los procedimientos para transformar obras de un género en otro era la transcripción, de la que Bach era también un maestro. En sus años jóvenes en Mühlhausen y Arnstadt transcribió para órgano varios conciertos para orquesta de *L'Estro armonico Op. 3* de Antonio Vivaldi. Los diversos registros del órgano le permitían combinar con facilidad las diversas opciones de *tutti* y *solí*: la multiplicidad tímbrica de la orquesta experimentaba una reducción sintética y esencial en un único instrumento de teclado, un procedimiento estrechamente emparentado con algunas de las obras de este ciclo de conciertos.

Los ejemplos en el siglo XVIII son permanentes y no solo en el caso de compositores como Johann Sebastian Bach. Arcangelo Corelli creó la forma del *concerto grosso* (Roma, 1714) a partir de la sonata en trío, mientras que las sinfonías (Milán, 1732-1740) de Giovanni Battista Sammartini, con su ausencia de bajo continuo y su sucesión de texturas, fueron una de las influencias determinantes para que Joseph Haydn “inventase” el cuarteto de cuerda, el género rey de la música de cámara.

HACIA UNA DEFINICIÓN DE LO SINFÓNICO: DESDE MANNHEIM HASTA HAYDN Y MOZART

En cualquier caso, y a pesar de los fluidos límites, el *concerto* italiano fue la primera aproximación a una forma autónoma de música compuesta para un amplio conjunto instrumental. Los doce *Concerti grossi con duoi Violini, e*

Violoncello di Concertino obligato e duoi altri Violini, Viola, e Basso di concerto grosso ad arbitrio, che si potranno raddoppiare de Arcangelo Corelli, publicados en Roma en 1714, suponen un primer hito en este sentido. Y, no obstante, a principios del siglo XVIII no puede hablarse de una obra para orquesta, pues aún no existía la orquesta tal y como luego la conoceríamos: esta implica una abundante ocupación de cada una de las voces, así como una diferenciación entre instrumentación coral –múltiple– de las cuerdas y solista de los vientos. En una orquesta sinfónica clásica, hablamos de entre diez y veinte violines primeros, pero de una o dos flautas que, además, no ejecutan la misma melodía. Esta diferenciación “orquestal” es independiente del número de instrumentistas que ocupen cada una de las voces y será uno de los principios quebrados tanto en la *Sinfonía de cámara* de Arnold Schönberg como en otras transcripciones para orquesta de cámara que figuran en este ciclo de conciertos: las cuerdas dejarán de actuar como coro y pasarán a ser solistas, como los vientos.

Un primer paso hacia la configuración de una orquesta no camerística fue la orquesta de Mannheim, en la corte del elector del Palatinado, uno de los centros musicales más activos de Europa desde los años cuarenta del siglo XVIII. Bajo el liderazgo del compositor de Bohemia Johann Stamitz (1717-1757), la orquesta de Mannheim adquirió fama internacional gracias a una disciplina y una técnica impecables, célebre por su gama dinámica sin precedentes, del *pianissimo* más suave al *fortissimo* más sonoro, y por

el electrizante sonido de su *crescendo*. Christian Friedrich Schubart la describió con estas palabras en 1784:

Su *forte* es un trueno, su *crescendo* una catarata, su *diminuendo*, un fluido cristalino que se pierde en la distancia, su *piano* un aliento de primavera.

Para la generación siguiente, la de Franz Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, este organismo sonoro que ponía fin a la tradición diversificada del Barroco por medio de relaciones de balance dentro de los distintos grupos orquestales situaba por primera vez una cesura clara entre la música de cámara y la música para orquesta. Aunque tanto Haydn como Mozart siguieron explotando ocasionalmente momentos camerísticos en sus obras sinfónicas (incluidas las óperas y la música sacra), los lenguajes de ambos géneros tardarían en volver a encontrarse.

EL SIGLO XIX: DE LA ACTUALIZACIÓN A LA TRANSCRIPCIÓN COMO MÚSICA DE SALÓN

En el siglo XIX se producen dos acontecimientos esenciales que anticipan, desde la distancia, el apogeo de “la orquesta en la cámara” a principios del siglo XX: el primero tiene que ver con la actualización, el segundo con la transcripción. La recuperación de las *Pasiones* de Johann Sebastian Bach por parte de Felix Mendelssohn en la Singakademie de Berlín desde 1829 en adelante, un siglo después de su estreno en Leipzig, suponía una auténtica “reinterpretación” de las obras, pues ni siquiera se disponía ya de los instrumentos utili-

zados en su día por Bach. Mendelssohn adaptaba las obras sacras de Bach para una orquesta decimonónica y permitía así un desplazamiento entre el pasado y su propio presente, pues el oyente juzgaba la sonoridad del pasado con oídos modernos. Sin mediar una distancia cronológica tan grande, algo parecido harán Gustav Mahler y Hanns Eisler con Anton Bruckner, Arnold Schönberg con Gustav Mahler e incluso Anton Webern con Arnold Schönberg y con sus propias obras: una reinterpretación a través de la transcripción.

El segundo acontecimiento se deriva en cierto modo del primero, pues tiene que ver por encima de todo con transcripciones para piano de grandes obras originalmente concebidas para orquesta. La figura de referencia es Franz Liszt, quien transcribió para piano no solo sinfonías enteras de Beethoven, sino también pasajes de óperas de Verdi, Wagner y otros compositores. Franz Liszt llevó a los salones del siglo XIX sus transcripciones para ejecutarlas como virtuoso del piano. Con ello suscitaba en los oyentes el anhelo de recordar la obra original, la exigencia de cotejarla con la capacidad de “reorganización” del compositor-arreglista y, al mismo tiempo, la capacidad de percibir los rasgos esenciales de la misma: los componentes armónicos, melódicos y rítmicos que, despojados de la exuberancia tímbrica, mostrasen a los oyentes el “esqueleto estructural” de la obra. Un propósito semejante se planteará la Verein für musikalische Privataufführungen, fundada por Arnold Schönberg en Viena en 1919. El arreglo de la *Suite algérienne [Suite argelina]* de Camille Saint-Saëns que escucharemos

en este ciclo es un ejemplo postrero del enfoque de Franz Liszt.

Antes de dejar este epígrafe, cabría comentar un tercer aspecto de esta época: Richard Wagner y Giuseppe Verdi, junto con Hector Berlioz, incrementaron exponencialmente los efectivos sinfónicos en sus óperas (en el caso de Berlioz, también en sus obras sacras y sinfonías). Y, sin embargo, su *tutti* orquestal no gozaba, ni mucho menos, de ubicuidad dentro de la partitura. En particular, en multitud de pasajes de profunda intensidad dentro de sus óperas, tanto Verdi como Wagner hicieron uso de la selección camerística en combinaciones singulares de instrumentos. Basten como ejemplos el inicio de la parte cuarta de *Il Trovatore* (1853), para dos dúos de clarinetes y fagotes sin ningún otro instrumento, o la mirada entre Siegmund y Sieglinde en el primer acto de *Die Walküre* [*La valquiria*] (1854-1855), para violonchelo solo primero, y quinteto de violonchelos después, entre otros muchos ejemplos que podrían citarse. En la segunda mitad del siglo XIX, los límites entre la orquesta y la cámara comenzaban a volverse, de nuevo, permeables.

FIN-DE-SIÈCLE: DESDE LA AMPLIACIÓN Y LA FRAGMENTACIÓN HASTA LA DISOLUCIÓN DE LA COHESIÓN ORGÁNICA

La orquesta de finales del siglo XIX había incrementado todos sus medios de forma considerable, no solo en lo referente a su volumen sonoro y a su contingente de músicos, sino también en lo que concierne a la variedad y diversificación de

sus timbres. Todas las familias instrumentales habían aumentado de tamaño y la tendencia a la subdivisión dentro de cada subgrupo era una constante, añadiendo nuevos instrumentos. Hector Berlioz y Richard Wagner integraron instrumentos de cosecha propia, como las llamadas tubas wagnerianas, o el *oficleide* y el *saxcorno* en el caso de Berlioz. Las texturas “corales” en forma de coro de metales, los acordes formados por tres o cuatro trombones, los solos de trompeta y de trompa, los estallidos de la tuba, todo ello formaba parte de los recursos apreciados por los compositores cuando Gustav Mahler estaba empezando a componer. A finales del siglo XIX, el aparato de la percusión había dejado muy atrás la tríada clásica de timbales, bombo y platillo, y llegaba a contar con hasta cuatro o cinco músicos diferentes, capaces de manejar todos los requerimientos de la percusión.

Uno podría pensar que la distancia con respecto a la posibilidad de aproximar “la orquesta a la cámara” era mayor y más inabarcable que hasta entonces...; nada más lejos de esta percepción. Precisamente, este distanciamiento del ideal clásico, cuyo prurito de nivelación sonora tenía que mantenerse incluso en escenas sombrías, se vio quebrado por la fragmentación y diversificación del tejido sonoro. La orquesta experimentaba un extrañamiento que ponía cada vez más de manifiesto los timbres específicos, los dialectos instrumentales, la permanente entrada y salida de instrumentos solistas o pequeños grupos de instrumentos. Ocasionales movimientos sinfónico-camerísticos surcaban las grandes obras sinfónicas de Gustav Mahler y Richard Strauss.

UN ENFOQUE ANTICIPADOR: GUSTAV MAHLER, RETOCAR PARA EJECUTAR

El concepto de arreglo de obras propias y extrañas abarca, como hemos visto hasta ahora, numerosas variantes, desde la mera modificación artesanal de pequeños detalles, hasta las reelaboraciones artísticas de una obra original que adquieren el carácter a su vez de *opus* autónomos. Los procedimientos utilizados se extienden desde las reducciones para piano, en sus facetas para piano a cuatro manos o para dos pianos a cuatro y ocho manos, hasta las instrumentaciones innovadoras, la producción de ediciones para la práctica interpretativa, las disposiciones con fines interpretativos o la libre ampliación de una fuente original a partir de la cual puede surgir una nueva obra de arte. La transcripción para piano a cuatro manos de la *Sinfonía n.º 3* de Anton Bruckner realizada por Gustav Mahler constituye uno de los ejemplos más fascinantes a la hora de condensar en las teclas del piano los infinitos matices dinámicos que la partitura contiene.

En los arreglos ejecutados por Gustav Mahler se trataba por encima de todo de exigencias prácticas, que dependían de su actividad principal como director de orquesta unida a las representaciones previstas de conciertos y óperas, lo cual se refleja en dos procedimientos claramente diferenciados, que podemos definir con los conceptos de “reescritura” y “transcripción”.

El concepto de “reescritura” se utiliza sobre todo para los arreglos de óperas como *Euryanthe* y *Die drei Pintos* [*Los tres Pintos*] de Carl María von Weber,

que no son el objeto de este ciclo de conciertos y que en buena medida suponen una adaptación de la estética del teatro musical a las nociones defendidas por el propio Gustav Mahler. El amplio campo de la transcripción, como hemos visto, no se circunscribe en modo alguno a la época de Mahler y, en lo esencial, consiste en la adaptación de un gran número de obras instrumentales del pasado a las posibilidades y requerimientos de las orquestas y salas de conciertos modernas. Aun cuando Mahler no fuese el único en utilizar esta praxis, sus arreglos fueron a menudo objeto de una recepción crítica, lo cual tenía que ver no solo con su posición expuesta como director de orquesta, sino también con la percepción por parte de sus contemporáneos de su faceta de compositor polémico. Su enfoque de la transcripción se extiende desde la diferenciación dinámica, pasando por el intercambio o la sustitución de grupos de instrumentos, hasta una profunda reorquestación y transformación de la estructura de la obra mediante la supresión de algunos pasajes de esta. En función de los diversos compositores, se ponen de manifiesto diferencias esenciales en la forma y el ámbito de las transcripciones. Su actitud libre y soberana habilitó a la nueva generación de compositores a nuevas relecturas de obras anteriores.

UN HITO CRUCIAL: LA SINFONÍA DE CÁMARA OP. 9, DE ARNOLD SCHÖNBERG

El aspecto formal de esta obra de Schönberg, una *contradictio in terminis*, adquiere en este contexto una nueva dimensión: la sinfonía como tal, en la

Viena de inicios del siglo xx, implicaba siempre un formato de grandes dimensiones, ejemplificado magistralmente tanto en las sinfonías de Anton Bruckner y Gustav Mahler, como en los poemas sinfónicos de Richard Strauss. Precisamente en el verano de 1906 –el año de composición de la *Sinfonía de cámara n° 1* de Schönberg– Gustav Mahler estaba trabajando en su gigantesca *Sinfonía n° 8*, conocida como “Sinfonía de los mil”. La reducción de la orquesta sinfónica a un conjunto de solistas tuvo consecuencias que implicaron algo más que una mera transformación de la imagen sonora del género: supuso igualmente un desplazamiento de sus límites. A partir de la concepción de una *Symphonie*, se aplicó la reducción orquestal a una *Kammersymphonie* [sinfonía de cámara], pero se mantuvieron la forma en varios movimientos y, sobre todo, el hábito sinfónico dentro de un novedoso entorno camerístico. Todo ello fue considerado insólito, tanto desde el punto de vista de la amistad entre ambos compositores –para Schönberg, la obra de Gustav Mahler era individual y única en su género– como por la actitud a la hora de enfrentarse al legado del último.

Schönberg inventó el concepto de “sinfonía de cámara”, no solo como un género nuevo de la música instrumental, sino como un procedimiento de estudio radiográfico de las grandes obras de arte de un pasado más o menos reciente, y en particular de la música contemporánea a la suya. Schönberg era tanto un espíritu reflexivo y teórico como un trabajador de campo. Su técnica y enseñanza de la transcripción desplazó la práctica de la transcripción

desde los salones del siglo xix, al estilo de Franz Liszt, al gabinete de estudio del siglo xx: de manera inversa al uso burgués –que consistía en interpretar a Beethoven o a Brahms en reducciones para piano a cuatro manos o para dos pianos, convirtiéndolo así en una velada de ocio cultural–, Schönberg utilizó el mismo artificio no solo para el piano sino para un conjunto de cámara, con el fin de reducir la música a su mínima sustancia. Las teclas negras y blancas del piano, así como los múltiples solistas del ensemble desgranaban, según Schönberg, la esencia de la obra, incluso en piezas que precisan de nuestra imaginación, como su propio “Farben”, perteneciente a las *Orchesterstücke Op. 16*, que funciona únicamente por el continuo cambio de los timbres; en 1912 Anton Webern asumió la misión imposible de transcribirla para dos pianos.

LA TRANSCRIPCIÓN INSTITUCIONALIZADA: VEREIN FÜR MUSIKALISCHE PRIVATAUFFÜHRUNGEN

A menudo se ha hablado de la soledad artística y humana de Schönberg, ante la cual, en realidad, debería mantenerse una distancia crítica. En primer lugar, porque la crisis artística fue mucho más abarcadora que la crisis humana. La soledad de Schönberg tuvo numerosos motivos, y uno de estos motivos está fundamentado menos en la crisis artística misma que, en cierto modo, en las conse-

Primeros compases de la *Sinfonía de cámara Op. 9* de Arnold Schönberg
(Universal Edition, 1912)

3

KAMMERSYMPHONIE.
(Für 15 Solo-Instrumente)
Arnold Schönberg, Op. 9.

Aufführungsrecht vorbehalten.
Droits réservés réservés.

Langsam (♩)

Sehr rasch (♩)

Ff. Fl. Ob. Engl. Horn. Klar. in D. Klar. in A. Halb. Klar. in A. Fagott. Kontra-Fagott. 1. u. 2. Horn in F. 1. Violin. 2. Violin. Bratsche. Violoncell. Kontrabaß.

Copyright 1912 by Universal-Edition. U. E. 992

cuencias de su música. La situación problemática del lenguaje atonal tenía sus fundamentos en la incompatibilidad entre la percepción tradicional de la obra de arte musical y los nuevos rasgos atonales. El carácter progresivo de este lenguaje musical condicionaba que el público ya no fuese capaz de seguirlo. El permanente rechazo hizo de Schönberg un ser huraño y distanciado, y socavó cada vez más el concepto artístico que tenía de sí mismo.

La reacción fue significativa: a partir de cierto momento, dejó de interesarle lo que otras personas pensaban sobre su obra, o por lo menos así lo dio a entender. Y en una suerte de comprensible contrarreacción comenzó a menospreciar al público y a la crítica. Ello se pone de manifiesto cuando, tras el éxito absoluto cosechado durante el estreno de los *Gurre-Lieder* (presentes en este ciclo de conciertos), Schönberg saludó ostensiblemente solo a la orquesta y a los solistas e ignoró por completo al público. El público y la crítica habían sido juzgados ya en una entrevista aparecida en 1909:

Hoy en día público y crítica han sido abandonados por todos los espíritus del arte; bajo ningún concepto significan hoy criterio alguno.

Con el paso del tiempo, su rechazo se transformó en indiferencia, tal y como le escribió en 1915 a Alexander Zemlinsky:

Me he vuelto indiferente frente a los improperios de la opinión pública y no me siento motivado a hacer nada que no sea lo estrictamente necesario en este sentido.

Tras este marco conceptual, que Schönberg quiso manifestar también en su gesto despectivo durante el estreno de los *Gurre-Lieder* en 1911, subyacían en definitiva la inspiración, la concepción y la realización de la Verein für musikalische Privataufführungen [Asociación para la ejecución privada de obras musicales; a partir de ahora, la Asociación], cuya existencia se extendió entre 1919 y 1921, y que Schönberg presidió en esta época de manera permanente y con poder absoluto. Sobre los propósitos y objetivos de la Asociación, ningún documento aporta una mejor información que el prospecto diseñado por Alban Berg, publicado de manera anónima en 1919. El fin de la Asociación era:

En primer lugar, la preparación cuidada y la fidelidad absoluta en las interpretaciones. En segundo lugar, la escucha repetida de las mismas obras. Por último, la supresión en los conciertos de toda influencia contraproducente por parte de la vida oficial musical, el rechazo de la competición comercial y la indiferencia hacia toda forma de éxito o de fracaso; conseguir para los artistas y amigos del arte un verdadero y exacto conocimiento de la música moderna. No debería estar representada una tendencia determinada. Solo lo mediocre está excluido. El objetivo de la Asociación servirá únicamente para que los miembros obtengan claridad con la música moderna, en lugar de mantener unas relaciones hasta ahora problemáticas y confusas. No se trata de una sociedad para los compositores, sino que ha sido concebida exclusivamente para nuestro público.

Una descripción de su filosofía puede verse en los estatutos fundamentales: “el espectro de las obras que han de ejecutarse se extiende desde Gustav Mahler y Richard Strauss hasta las obras más recientes, que en raras ocasiones tenemos ocasión de escuchar”. Y ahora llega un punto fundamental para nuestro tema:

Debido a las escasas posibilidades financieras de que disponemos, las obras orquestales solo pueden interpretarse en transcripciones para piano a cuatro y ocho manos, en cuya ejecución en concierto ponemos un gran énfasis. Las condiciones fundamentales para la ejecución en concierto de una obra son la claridad y la precisión de la interpretación, las cuales solo pueden conseguirse mediante un considerable número de ensayos. Uno de los puntos más importantes es que la ejecución en sí debe ser completamente ajena a la influencia corruptora de la opinión pública. Los miembros no deben juzgar las obras, sería muy deseable olvidarse del rápido enjuiciamiento para conseguir el fin principal, el conocimiento. Por este motivo, las ejecuciones no son públicas, no se permite la entrada de invitados. Las reseñas en la prensa o la publicidad están prohibidas. Tampoco se conocen por anticipado los programas de los conciertos para conseguir un número equívoco de asistentes a cada uno de ellos.

A través de las transcripciones camerísticas de obras para orquesta se ponían de manifiesto las virtudes terapéuticas buscadas por Arnold Schönberg y Alban Berg, pues las obras modernas para orquesta “se escuchaban y juzgaban despojadas de los múltiples

efectos sonoros debidos a la orquestación, privadas de sus artificios más sensibles”.

Una vez excluidos el público y la crítica, los asistentes a los conciertos de la Asociación eran personas pertenecientes al círculo de amigos y adeptos de Arnold Schönberg. Su labor fue cada vez más conocida y tuvo éxito. Durante los tres años en los que existió se ofrecieron 113 conciertos y se interpretaron 150 obras en un total de 369 interpretaciones. Sorprendentes resultan los integrantes más importantes del repertorio que se incluyeron en los programas, siempre en transcripciones para uno o dos pianos o conjunto de cámara. El compositor más interpretado fue Max Reger, con veintitrés obras, seguido de Claude Debussy con dieciséis y después le siguen Arnold Schönberg con trece obras y Bela Bartók con once. Maurice Ravel e Igor Stravinsky están bien representados, con siete obras respectivamente; les siguen Gustav Mahler y Aleksandr Skriabin con seis, Anton Webern con cinco, Alban Berg, Ferruccio Busoni, Richard Strauss y Karol Szymanowski, finalmente, con cuatro obras. Hay que subrayar, no obstante, que, en el caso de las sinfonías de Gustav Mahler o los poemas sinfónicos de Richard Strauss, una sola de sus obras era de mucho mayor duración que el conjunto de las obras interpretadas de los otros compositores mencionados.

Con este procedimiento, Schönberg había encontrado una vía de escape para la imposible aceptación de la nueva música. Al mismo tiempo, había conseguido vincular en los programas su música y la de su escuela con la de

STATUTEN

des Vereines für musikalische Privataufführungen in Wien.

§ 1. Name und Sitz des Vereines.

Der Verein führt den Namen „Verein für musikalische Privataufführungen“ und hat seinen Sitz in Wien.

§ 2. Zweck und Ziel.

Der nicht auf Gewinn berechnete Verein hat den Zweck, Arnold Schönberg die Möglichkeit zu geben, daß er seine Absicht: Künstlern und Kunstfreunden eine wirkliche und genaue Kenntnis moderner Musik zu verschaffen, persönlich durchführe. Der Verein wird dieses Ziel zu erreichen trachten durch regelmäßige, wöchentlichermaßen stattfindende Vereinsabende, an denen Werke der modernen Musik dargebracht werden sollen.

§ 3. Vereinsjahr.

Das Vereinsjahr beginnt am 1. Dezember jedes Jahres.

§ 4. Mitglieder.

Der Verein wird durch die ihm beitretenden Mitglieder gebildet; Mitglied kann jede unbescholtene und ehrenhafte Person werden, welche sich den Vereinssatzungen unterwirft. Der Beitritt erfolgt durch Unterfertigung der Beitrittserklärung, wobei Kenntnis und Anerkennung der Statuten vorausgesetzt ist, und erstreckt

otros compositores contemporáneos, consiguiendo un momento de homogeneidad a través de las diferentes versiones de cámara. Debido a la inflación de esos años y los problemas económicos, la Asociación tuvo que poner fin a sus actividades en 1921, aunque entre mayo de 1922 y mayo de 1924 prolongó su existencia como institución autónoma en Praga. Con medios relativamente simples, partiendo de su enorme entusiasmo y su trabajo, Schönberg había conseguido su objetivo; un objetivo que era único en Viena y que nunca se

habría hecho realidad si hubiese tenido lugar bajo los ojos de la opinión pública y de la crítica institucionalizada. Con el tiempo, todos fueron testigos de que la nueva música, incluida la suya propia, veía aumentar un público anteriormente formado en exclusiva por sus partidarios más próximos. Por un tiempo, Schönberg pudo soñar con que su música fuese escuchada en foros más amplios e incluso que, en un tiempo predecible, hubiese alcanzado el éxito. Y ello gracias al género, siempre minoritario y exclusivo, de la música de cámara.

Primeros puntos de los estatutos de la
Verein für musikalische Privataufführungen
(Centro Arnold Schönberg, Viena)

NATALIA ENSEMBLE

Robert Murray, tenor

Jonathan McGovern, barítono

Oleguer Beltran y **Antonio Viñuales**, violines; **Federico Bresciani**, viola;
Iván Siso, violonchelo; **Jorge Villar**, contrabajo; **André Cebrián**, flauta;

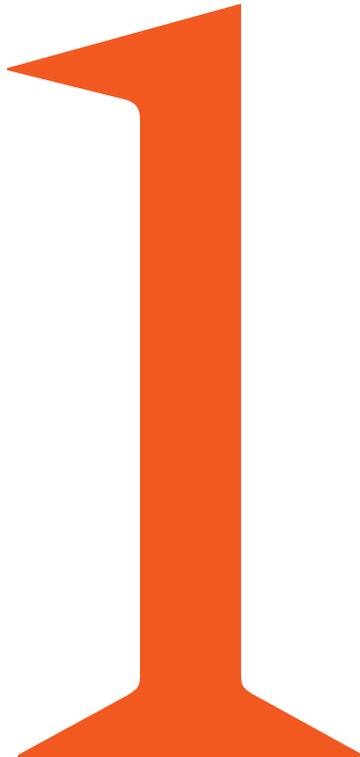
Martin Danek, oboe; **Hugo Rodríguez**, clarinete;

María José García Zamora, fagot; **Pedro Jorge García**, trompa;

Jonathan Müller, trompeta; **Francisco José Navarro**, percusión;

Ester Vallejo, percusión; **Bleuenn Le Fricc**, arpa;

Rosalía Gómez Lasheras, piano; **Enrique Escartín**, armonio



El concierto puede seguirse en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

I

Gustav Mahler (1860-1911)

Lieder eines fahrenden Gesellen

[Canciones del aprendiz errabundo]

(arreglo de cámara de Arnold Schönberg)

Wenn mein Schatz Hochzeit macht

[Cuando mi cielo celebre su boda]

Ging heut Morgen übers Feld

[Esta mañana paseé por el campo]

Ich hab' ein glühend Messer

[Tengo un puñal candente]

Die zwei blauen Augen von meinem Schatz

[Los dos ojos azules de mi amada]

II

Gustav Mahler

Das Lied von der Erde

[La canción de la tierra]

(arreglo de cámara del Natalia Ensemble)

Das Trinklied vom Jammer der Erde

[Brindis por la miseria de la tierra]

Der Einsame im Herbst

[El solitario en otoño]

Von der Jugend

[De la juventud]

Von der Schönheit

[De la belleza]

Der Trunkene im Frühling

[El ebrio en primavera]

Der Abschied

[La despedida]

La música de cámara como radiografía: *Lieder eines fahrendes Gesellen* y *Lied von der Erde*

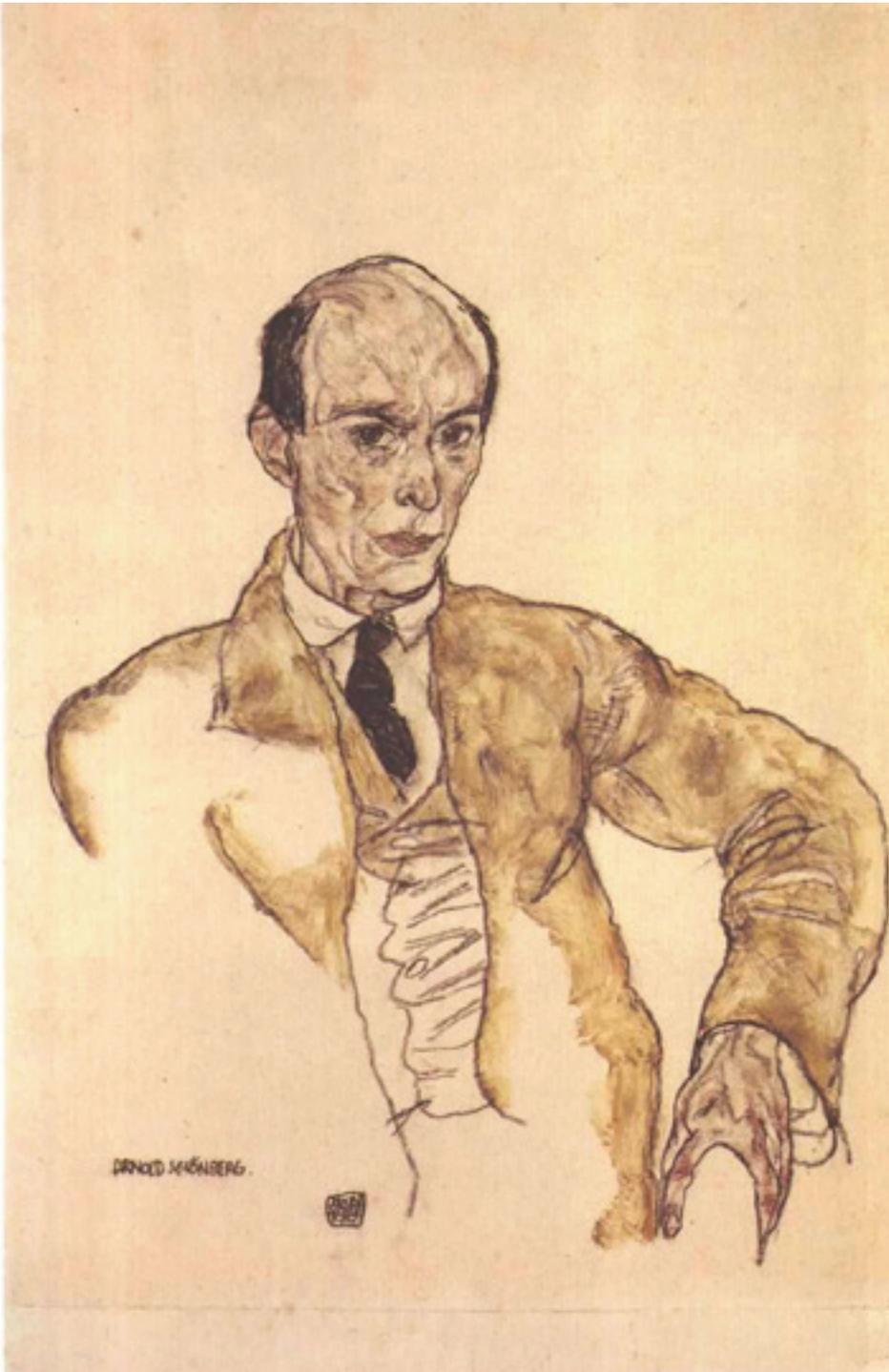
Gabriel Menéndez Torrellas

Dentro de la Asociación fundada por **Arnold Schönberg**, las técnicas de transcripción de obras sinfónicas para piano a cuatro manos fueron aplicadas en dos de las sinfonías de **Gustav Mahler**, la sexta y la séptima, mientras que en los casos de la cuarta y en los *Lieder eines fahrenden Gesellen* [*Canciones del aprendiz errabundo*], ambas obras se adaptaron para una orquesta de cámara. Schönberg mismo se ocupó del primer ciclo importante de *Lieder* de Gustav Mahler, que en dicha transcripción fueron ejecutados con la participación de un conjunto de diez instrumentos en el marco de la Asociación el 6 de febrero de 1920. Fue entonces cuando concibió el proyecto de transcribir para un conjunto equivalente de trece músicos *Das Lied von der Erde* [*La canción de la tierra*], compuesta por Mahler en 1908. Cuando estaba trabajando en ello, el colapso financiero de la Asociación en 1921 le obligó a dejar inacabado el trabajo, de modo que la

versión publicada en 1963 por Universal Edition se debe en gran parte al musicólogo y compositor alemán Rainer Riehn (1941-2015), quien en 1969 había fundado el conjunto Ensemble Música Negativa (una referencia a la “dialéctica negativa” de Theodor W. Adorno) para la interpretación de la música contemporánea más radical, con el cual estrenó en 1983 su transcripción para conjunto de cámara de *Das Lied von der Erde*. Aprovechando su experiencia como editor, Riehn estuvo trabajando sobre las indicaciones para la transcripción dejadas por Schönberg, quien tenía la costumbre de esbozar únicamente los trabajos de transcripción y dejar la redacción definitiva a sus alumnos. El orgánico utilizado por el Natalia Ensemble consta de flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa, trompeta, piano, armonio, arpa, percusión, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo.

Si, en ocasiones, la transcripción para las teclas del piano de una música cuya definición tímbrica es parte inexcusable de su encanto instrumental nos puede parecer demasiado reductora, la orquesta de cámara instaurada

Retrato de Arnold Schönberg con el brazo izquierdo levantado, 1917. Egon Schiele (1890-1918)



por Schönberg como una formación esencial del nuevo espectro sinfónico en su *Sinfonía de cámara n.º 1* para quince instrumentos, de 1906, se adapta de manera muy fidedigna al refinado lenguaje instrumental de Gustav Mahler. Si, como es el caso de la *Sinfonía de cámara*, en *Das Lied von der Erde* sentimos en ocasiones el desequilibrio entre las cuerdas y los vientos, o los efectos de relleno de los pasajes en *fortissimo* apoyados por el piano –es el caso del primer movimiento (“Brindis por la miseria de la tierra”)–, movimientos de instrumentación reducida, como el segundo (“Der Einsame im Herbst”) o en particular las secciones, puramente instrumentales, introductoria e intermedia de “Der Abschied”, un movimiento ya de por sí de naturaleza camerística, adquieren un color transfigurado en el sentido más poético del término en la versión de Schönberg. Precisamente en el umbral en el cual la orquesta sinfónica se desintegraba e individualizaba los timbres, esta versión de cámara otorgaba una elegancia *art nouveau* a la multiplicidad de las líneas, a la legibilidad de sus figuras. Esta es la suerte paradójica y póstuma de esta lectura en miniatura de una obra que iba a buscar su inspiración hasta los confines perdidos de la filosofía y la poesía orientales.

LIEDER EINES FAHRENDEN GESELLEN

Los *Lieder eines fahrenden Gesellen*, sobre textos del propio compositor, forman parte de ese interregno ambivalente entre el recogimiento camerístico y la ambición sinfónica, pues probablemente fueron compuestos simultáneamente

en ambas versiones, por una parte, para voz y piano, y, por otra parte, para voz y orquesta, lo que facilitaría ambas posibilidades de interpretación. Si bien se concluyeron entre 1884 y 1885, no se escucharon por primera vez hasta marzo de 1896, en Berlín y en versión para orquesta, lo que una vez más desmiente que esta versión fuese una reelaboración posterior de una supuesta versión original para voz y piano.

Mahler se distanció por completo con estos *Lieder* del tono lírico y romántico y de la composición artificiosa de los primeros *Lieder*, en particular de los cuadernos segundo y tercero de *Lieder und Gesänge*, y dio lugar a un nuevo tipo de Lied. El nuevo “tono” hallado por Mahler se desarrolló no solo de forma paralela a la *Sinfonía n.º 1*, sino en continua interacción con ella, provocando una nueva asociación dialéctica entre la naturaleza camerística del Lied y la propia de la gran orquesta sinfónica. El propio Mahler comentó:

Estos *Lieder* están pensados de manera conjunta, como si un camarada errante, presa del destino, saliese al mundo y caminase delante de sí mismo.

Hoy en día los expertos tienen la certeza de que la versión original era para orquesta y que la reducción para piano fue facilitada de inmediato como herramienta para los ensayos y el aprendizaje. La idea del “errabundo” parte de los dos grandes ciclos de Franz Schubert, *Die schöne Müllerin* y *Winterreise*, un *Wanderer* o caminante que huye en vano de su destino. Junto a la estructura cíclica de los cuatro *Lieder* encontramos el ritmo del caminar inexorable, homogé-

neo durante largos pasajes y con un movimiento palpitante: la búsqueda como esperanza de consumación y la huida como reacción al dolor. Este caminar ligado a la marcha que unifica todas las piezas del ciclo se consume en la última, pues se trata de una despedida en forma de *Trauermarsch* [marcha fúnebre].

La gestación del Lied sinfónico para voz y orquesta pone de manifiesto el proceso por el cual este género vocal de cámara y cuasi íntimo había encontrado su acceso a las grandes salas de conciertos públicas. Este proceso había aproximado el Lied a una concepción predilecta del *fin-de-siècle*: la *Ideenkunstwerk*, una obra de arte que dramatiza ideas, característica de las grandes formas de la sinfonía, la ópera y el oratorio. Los *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Gustav Mahler son schubertianos por su estructura, su forma y su tono, pero en virtud de su contenido orquestal adquieren un volumen sonoro y dinámico que conducirá al *Orchester-Gesang*, al canto con acompañamiento de orquesta que otorgará su carta de identidad a las diversas colecciones de los *Wunderhorn-Lieder*.

Una manera adecuada de analizar las diversas canciones que conforman el ciclo consiste en ignorar el orden en que fueron publicadas a favor del orden de composición, que es en buena medida el inverso del orden de publicación. El carácter progresivo y más afín al Mahler posterior se mide por su mayor o menor distancia de la concepción pianística el Lied y por una instrumentación más definida y ligada a los diferentes timbres instrumentales, lo cual es aún más determinante, si cabe, en la adaptación de Arnold Schönberg para una orquesta

de cámara. El orgánico del conjunto de cámara incluye flauta, clarinete, piano, armonio, percusión, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo.

“**Die zwei blauen Augen von meinem Schatz**”. Se trata del Lied más ligado a la tradición y schubertiano de los cuatro, con ritmos de marcha caninos y melancólicos, terceras y sextas paralelas, y un unísono entre la voz y los instrumentos. Su articulación es claramente estrófica, con variantes desde la tercera estrofa, la cual acentúa la atmósfera ensoñadora. La última estrofa se separa como una coda que enmudece y concluye en *pianissimo*, anunciando los finales que se apagan de sinfonías como la n.º 4 o la n.º 9.

“**Ging heut morgen übers Feld**”. Contiene tres variantes de una misma estrofa más una coda. Describe el regocijo de un paseo matinal: “Esta mañana paseé por el campo”. Cuando se habla del “schöne Welt” [mundo hermoso], se produce una ilustrativa modulación de Re mayor a Si mayor en las palabras “Funkeln im Sonnenschein” [centelleo con los rayos del sol], que introduce el engaño de la felicidad y conduce a una falsa cadencia y a un final abierto sobre la pregunta “Nun fängt auch mein Glück wohl an?” [¿Empezará ahora mi dicha?]. Este tipo de final abierto, como un interrogante, se convertirá en un característico que Mahler utilizará en los movimientos de sus sinfonías.

“**Wenn mein Schatz Hochzeit macht**”. Para su *Sinfonía n.º 1*, Mahler tomó los motivos melódicos de los *Lieder* n.º 2 y 4, los más sencillos y, en cierto modo tradicionales, del ciclo de cuatro canciones, pues su textura cuasi pianística permitía que fuesen integrados con fa-

cilidad en el tejido sinfónico. El primero de los Lieder, por el contrario, que fue el último que compuso, es mucho más complicado y difícil de transformar, pero permite una fascinante traducción en orquesta de cámara.

La primera parte del Lied es una gran exposición dividida en tres partes, que incluyen la expectativa destruida (“Wenn mein Schatz Hochzeit macht” [Cuando mi cielo celebre su boda]), así como la discrepancia entre la imagen deseada y ensoñadora del escenario natural como parábola del sentimiento vital (“Ach, wie ist die Welt so schön!” [Ah, ¡qué hermoso es el mundo!]) y el dolor experimentado, que deja su huella (“Alles Singen ist nun aus” [Se acabaron todos los cánticos]). Como vemos, se trata de un desplazamiento de lo ocurrido desde un punto imaginario en el pasado hacia el futuro, lo cual conlleva un gran contraste entre los materiales sonoros, desde la forma y la temática hasta el *tempo*, la dinámica y la imagen sonora.

Ya las particularidades tímbricas del inicio lo alejan de toda naturaleza pianística. Comienza como una música de baile –propia de la fiesta nupcial–, interpretada por el par de clarinetes en *mezzoforte*, el triángulo y el arpa. La entrada de la voz ejecuta una amplificación de la melodía de la danza en *tempo* lento, aunque el cambio de la sonoridad es absoluto porque escuchamos las cuerdas: los violines al unísono con la voz, mientras violas y chelos suenan con valores diferentes. Esta extraña alternancia de *tempo* rápido-lento pone de manifiesto cierta vaguedad entre lo vivido y lo pensado. La danza regresa como un *ritornello*, donde los instrumentos acompañan

cada vez menos la voz para dedicarse a la Boda.

En la parte central se nos aparece la visión ensoñadora tan característica de las secciones centrales de los movimientos en *tempo* rápido de sus sinfonías, en particular los *allegri* y *scherzi*. Mediante un suave movimiento giratorio, todos los instrumentos pierden sus enfáticos acentos y “cantan” con el camarada errante, voces de pájaros canturrean aquí y allá hasta que la danza, oculta entre las voces, irrumpe de nuevo y destruye el sueño. Bajo la tensión del regreso del *tempo* incisivo, las voces de la ensoñación se resquebrajan y descomponen en figuras aisladas.

El contraste lo es en un doble sentido: por una parte, se quiebra la visión ensoñadora y su luz teñida por la tristeza; por otra parte, la reaparición de la música de la boda ensombrece el canto de la naturaleza. No es extraño que en la reexposición del motivo inicial se enuncie que “Se acabaron todos los cánticos” pues el final del Lied es solamente instrumental; ya no canta nadie.

Si los Lieder n° 2 y 4 renuncian a los contrastes minuciosos y elocuentes, y su acompañamiento orquestal es homogéneo, el Lied n° 1 interrumpe permanentemente el movimiento musical y quiebra la prefiguración estrófica del texto con un refinamiento tímbrico que selecciona en todo momento pequeños grupos de instrumentos dentro del tejido sinfónico.

DAS LIED VON DER ERDE

Con *Das Lied von der Erde* se inicia el grupo de obras tardías de Gustav Mahler, que el propio compositor nunca escu-

chó en vida y que entran de lleno ya en la estética del siglo XX. Un estilo lineal tendiente a la prosa musical, a un lirismo instrumental, a un tejido propio de la música de cámara y a un pensamiento *morendo* en la conclusión de cada obra son rasgos comunes a las composiciones de este periodo final. Mahler concluyó *Das Lied von der Erde* en Toblach en el verano de 1908 y el manuscrito la denomina *Sinfonía para una voz de alto y una de tenor y gran orquesta*. En otoño de 1907, la editorial Insel-Verlag de Leipzig había publicado *Die chinesische Flöte* [La flauta china], una colección de reelaboraciones poéticas de antiguas poesías chinas, escritas por Hans Bethge. De esta recopilación tomó Mahler ocho poemas del siglo VIII, de atmósferas y pensamientos muy contrastados entre sí y que formaban sin embargo un todo coherente.

Entre los temas fundamentales de *Das Lied von der Erde* se encuentran: el amor a la naturaleza y a la vida, la futilidad de los asuntos terrenales, el carácter efímero del ser humano, que no llega a gozar “ni cien años de esta tierra” (n° 1), mientras la “querida tierra” florece siempre de nuevo en primavera (n° 6). La estructura y autores de los poemas son los siguientes:

- (1) “Das Trinklied von Jammer der Erde” [Brindis por la miseria de la tierra]. Li-Tai-Po. / (2) “Der Einsame im Herbst” [El solitario en otoño]. Chang-Tsi. / (3) “Von der Jugend” [De la juventud]. Li-Tai-Po. / (4) “Von der Schönheit” [De la belleza]. Li-Tai-Po. / (5) “Der Trunkene im Frühling” [El ebrio en primavera]. Li-Tai-Po. / (6) “Der Abschied” [La despedida]. Mong-Kao-Jen y Wang-Sei.

La disposición simétrica es evidente: dos amplios movimientos de enorme diferenciación interna enmarcan otros cuatro movimientos más breves (salvo el segundo) y homogéneos. Los números 2 y 5 se complementan en su carácter opuesto: melancólico canto de otoño, exultante canto de primavera, como contraste a su vez con el sexto, un *finale* cercano a un réquiem. Los números 3 y 4 forman, en su carácter idílico, un bello interludio central: cantan la juventud y la belleza, la apariencia y el recuerdo. En el número 6, Mahler añadió los versos siguientes:

El hombre extenuado marcha a su hogar para que durante el sueño pueda nuevamente revivir la olvidada alegría y la juventud.

Toda la obra pende entre el género del ciclo de Lieder y la Sinfonía en varios movimientos, siendo así una egregia síntesis de las dos principales formas de composición de Gustav Mahler. Los movimientos intermedios se acercan más a la idea del Lied con orquesta; los movimientos de los extremos, a movimientos sinfónicos, con su disposición en forma sonata, sus momentos de claro desarrollo y sus amplios interludios sinfónicos. Junto al lenguaje fuertemente polifónico y contrapuntístico, la armonía finisecular y la singularidad de los timbres, Mahler utilizó en ocasiones escalas pentatónicas orientales, con el fin de potenciar el *couleur locale* chino.

Mahler nunca escuchó *Das Lied von der Erde*, ya que se estrenó después de su muerte, el 20 de noviembre de 1911 en Múnich, bajo la dirección de Bruno Walter. Alban Berg y Anton Webern

viajaron hasta Múnich para presenciar el momento y su experiencia ha dejado testimonios impresionantes. También las cartas dirigidas por Mahler a Bruno Walter dan cuenta del estado emocional con el que el compositor se enfrentó a la obra.

Antes de *Das Lied von der Erde*, Mahler había utilizado ya la orquesta a la manera de un conjunto de cámara en ciclos de *Lieder* como los *Rückert-Lieder* o los *Kindertotenlieder*: es precisamente este momento “sinfónico-camerístico” el que vincula estos ciclos de *Lieder* con pasajes de la *Sinfonía n.º 5* y la *Sinfonía n.º 7* (el célebre “Adagietto” de la quinta reduce el tejido sinfónico a una orquesta de cuerda más arpa). No obstante, los matices de color instrumental que aparecen en *Das Lied von der Erde*, en particular en su último movimiento, el más extenso, son enteramente nuevos. Al final de la composición. Mahler le dijo Bruno Walter que *Das Lied von der Erde* “era su obra más personal”.

“**Der Einsame im Herbst**”. En este dibujo sutil de un sosegado escenario natural como telón de fondo para la irrupción expresiva de la emoción humana, se lleva hasta el máximo la factura camerística de los *Rückert-Lieder*. El aura de la soledad se articula en un fraseo melódico sin dirección, que gira sobre sí mismo y se corresponde con una total vaguedad métrica.

“**Der Abschied**”. El tema de este movimiento es el tiempo, una vez abolidos el principio y el fin, una fusión de pasado y futuro. Ya desde los primeros compases se desarrolla muy sutilmen-

te la experiencia de un proceso rítmico. En ella se reconocen tanto fragmentos de una marcha (de la posterior *Trauermarsch*) como un arco melódico que aparentemente se despliega en los violines y que también concluye fragmentario. Tanto el elemento de la marcha como el despliegue temático y motivico son absorbidos por un segmento de superficie sonora de la naturaleza que se hunde en la nada, en el que también fenece el pulso de las arpas. En el interludio orquestal, tras las palabras “El mundo se adormece”, emerge un mundo lleno de imágenes sonoras: el arroyo, las flores, la tierra, los seres humanos. La sucesiva retirada del canto de los pájaros es tanto signo de una liberación de una disposición temporal métricamente organizada como lo es después el moribundo solo de la flauta al final del segundo recitativo. Todos los instrumentos actúan como solistas. El segundo interludio orquestal es un “*conductus* como símbolo de la muerte”. Los acontecimientos suceden “cansinos, deteniéndose, en cesuras por diversos silencios totales”, hasta que el “movimiento continuado del *conductus* es capaz de imponerse” (Hermann Danuser). Como dijo Benjamin Britten acerca de los compases finales de la obra:

It goes on forever, even if it is never performed again — that final chord is printed on the atmosphere. [Continúa para siempre incluso aunque no vuelva a ser tocado jamás. Ese acorde final está impreso en el ambiente].

Natalia Ensemble



Tras su paso por la Orquesta Joven Gustav Mahler, un conjunto de jóvenes músicos de procedencias diversas decidió fundar Natalia Ensemble. Con el objetivo de mantener el nivel artístico y el espíritu aprehendido en aquella orquesta, el ensemble está formado por músicos que forman parte de algunas de las mejores orquestas europeas. La formación trabaja sin director e interpreta obras del repertorio sinfónico en arreglos para conjuntos de cámara, desde el periodo clásico (Haydn, Mozart, Beethoven, Arriaga) hasta el posromántico (Mahler, Wagner, Bartók, Debussy, Ravel). En el campo pedagógico, la formación ha trabajado y compartido su experiencia con numerosas orquestas jóvenes. Además, en 2016 presentó su primer trabajo discográfico: una versión de cámara de la *Sinfonía n.º 5* de Mahler para el sello Cobra Records.

Robert Murray,
tenor



Estudió en la Universidad de Newcastle, el Royal College of Music, la National Opera Studio y fue artista joven de la Royal Opera House entre 2004 y 2006. Ha actuado en la Royal Opera House, la English National Opera, la Hamburg Staatsoper, el Festival de Salzburgo y la Welsh National Opera, entre otros. Ha trabajado con Andrew West, James Baillieu, Graham Johnson, Joseph Middleton y Malcolm Martineau en importantes salas y festivales. Su amplia discografía incluye la *Pasión según San Juan* de Bach con David Temple para el sello Chandos, la *Grande messe des morts* de Berlioz y *Elías* de Mendelssohn con Paul McCreech para Winged Lion, *Gloriana* de Britten y *Harnasie* de Szymanowski con Edward Gardner para Chandos, *Saul* de Handel con Harry Christophers y The Sixteen para Coro, *Fantasio* de Offenbach con Mark Elder para Opera Rara y *Die schöne Müllerin* de Schubert con Andrew West para Stone Records.

Jonathan McGovern,
barítono



Esta temporada debuta en la Ópera de Garsington con el *Don Giovanni* de Mozart bajo la dirección de Michael Boyd, en la Ópera Nacional de Gales interpretando el rol de Príncipe Andréi en la producción de *Guerra y Paz* de Prokófiev, y en el Teatro Estatal de Klagenfurt como Peleas en su producción de *Peleas y Melisande* de Debussy. También regresa a la Ópera Estatal de Hamburgo interpretando el rol de Papageno en *La flauta mágica* que dirige Kent Nagano. En concierto, canta *Dido y Eneas* de Purcell en el Concertgebouw de Ámsterdam, el *Réquiem* de Fauré con la Real Orquesta Filarmónica de Lieja y *The Last Letter* de Nico Muhly con la Britten Sinfonía.

En el ámbito del recital, Jonathan McGovern ha actuado con pianistas como Malcolm Martineau, Graham Johnson, Simon Lepper, James Baillieu, Timothy End y James Cheung, entre otros, actuando en el Wigmore Hall, el Musée d'Orsay, el Oxford Lieder Festival o el London English Song Festival.

MIÉRCOLES 23 DE OCTUBRE DE 2019, 19:30

**Marialena Fernandes
y Ranko Marković,**
piano a cuatro manos



El concierto puede seguirse en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

I Arnold Schönberg (1874-1951)
Sinfonía de cámara nº 1 Op. 9
(arreglo para piano a cuatro manos de Felix Greissle)
Sonata. Allegro
Scherzo
Desarrollo
Adagio
Recapitulación y Finale

II Anton Bruckner (1824-1896)
Sinfonía nº 3 en re menor WAB 103
(arreglo para piano a cuatro manos de Gustav Mahler)
Moderato con moto
Adagio. Bewegt quasi Andante
Scherzo. Ziemlich schnell
Finale. Allegro

Schönberg y Mahler: la transcripción para piano como bucle intelectual

Gabriel Menéndez Torrellas

LA SINFONÍA DE CÁMARA N^o 1 DE ARNOLD SCHOENBERG

El año 1906 se presenta en la vida de **Schönberg** bajo el imperativo de terminar una obra que desempeñará un papel muy importante en el posterior desarrollo del compositor. Se trata de la *Sinfonía de cámara n^o 1 en Mi mayor Op. 9*, con la cual Schönberg continuó de manera significativa el camino, iniciado en el *Cuarteto n^o 1*, de integrar varios movimientos en uno solo con formas cíclicas, tal y como había hecho Franz Liszt en su *Sonata para piano en Si menor*. Concluyó la partitura el 25 de julio cerca del Tegernsee. Anton Webern, en su serie de conferencias de ese año comentó:

En 1906 llegó Schönberg de su estancia en el campo con una *Sinfonía de cámara*. La impresión fue colosal. Él era entonces muy creativo. Cada vez que los alumnos nos lo encontrábamos, aparecía con una nueva composición.

El propio compositor pensaba que, después de una larga búsqueda, había

alcanzado su propia técnica de composición y un nuevo nivel estilístico sobre el cual podía seguir construyendo su lenguaje en el futuro:

Creía haber encontrado mi propio estilo personal de composición y pensaba que todos los problemas que anteriormente me habían irritado como joven compositor estaban solucionados, vislumbraba una vía de escape de los enervantes problemas, en los cuales estábamos inmersos nosotros, los jóvenes compositores, a través de las innovaciones armónicas, formales, orquestales y emocionales de Richard Wagner. Creí haber encontrado un modo de construir y desarrollar temas y melodías, tan comprensibles y característicos como originales y expresivos, a pesar de la armonía ampliada que habíamos heredado de Wagner. Se trataba tanto de un bello sueño como de un error decepcionante.

La obra, cuyo título aparentemente paradójico anuncia ya una concepción enteramente nueva, utiliza quince instrumentos solistas: una flauta, un oboe, un corno inglés, dos clarinetes,

un clarinete bajo, un fagot, un contrafagot, dos trompas y un quinteto para cuerdas. No solo la instrumentación se ha reducido: la tendencia a la concentración se expresa también en otros ámbitos. En primer lugar, debemos mencionar la configuración formal, en la cual –de manera semejante a lo que ocurre en su *Cuarteto n^o 1–*, la forma sinfónica en varios movimientos se concibe en un único movimiento comprimido.

La obra se articula en cinco partes claramente audibles que se suceden sin solución de continuidad. En estas cinco partes detectamos los elementos de una sinfonía en varios movimientos, que, a su vez, y de manera simultánea, ponen de manifiesto una semejanza estructural con el esquema de la forma sonata. Con el movimiento inicial se corresponde la exposición, con el *finale* la reexposición, mientras que las tres partes intermedias solo pueden interpretarse en un contexto diferente. El scherzo y el movimiento lento constituyen secciones formales autónomas, mientras que el desarrollo, ubicado en el medio de la obra, no se corresponde con ningún movimiento sinfónico. Toda la exposición demuestra que la disposición formal no es el único aspecto típico del género sinfónico, pues ya se producía en el primer cuarteto de cuerda. La *Sinfonía de cámara n^o 1*, junto con la mencionada integración formal, hace uso de un momento de extrañamiento formal del género: la sinfonía se ve sacudida en sus rasgos constitutivos.

También para Schönberg esta reducción de los medios orquestales a un conjunto de solistas dentro de un con-

texto sinfónico era algo insólito. En resumidas cuentas, se trataba de un compositor de gran formato en *Pelleas und Melisande* y en los *Gurre-Lieder*, que a su vez definía bien los límites de la música de cámara en el sexteto *La noche transfigurada* (adaptado pronto, por lo demás, para orquesta de cuerda) y en el *Cuarteto n^o 1*. En esta definición de los límites entre los géneros denunciaba Schönberg una aporía:

La longitud de mis composiciones tempranas era uno de los rasgos que me unía a mis predecesores Bruckner y Mahler, cuyas sinfonías a menudo suponían más de una hora de duración, y con Richard Strauss, cuyos poemas sinfónicos duraban mucho más de media hora. Como compositor –y no como oyente– me sentía cansado con una música de tal longitud. [...] gran parte de dicha extensión en mis propias obras ha sido el resultado de un deseo, común con mis predecesores, de expresar de manera precisa cada carácter y cada estado de ánimo.

Schönberg resolvió la aporía haciendo que de la orquesta monumental se dedujese un conjunto de solistas, capaz incluso de poder actuar sin director, pero con todos los procedimientos del estilo sinfónico, que permanece perceptible a través de la mirada y del oído: los temas siguen siendo sinfónicos y se someten a los procedimientos de la elaboración motivica y el desarrollo temático en este nuevo contexto. Schönberg era consciente de la modernidad de su enfoque, el cual tuvo también consecuencias en la música de cámara y en Lied. Cuando

la obra se estrenó, el 8 de febrero en 1907, fue recibida de una manera muy agresiva por la prensa. Once años más tarde, en junio de 1918, Schönberg se atrevió a dirigirla de nuevo, ofreciendo previamente una introducción a la obra en forma de conferencia. El público aplaudió entonces la *Sinfonía de cámara n.º 1* como si se tratase de una obra de Mozart o de Beethoven: fue el último momento de empatía total vivido entre el compositor y su auditorio público de Viena. La obra fue interpretada en versión para piano en la Asociación privada el 3 de junio de 1921; a la Asociación le quedaban pocos meses de existencia. Su transcripción para piano a cuatro manos era una tautología intelectual, un bucle a la manera de Maurits Cornelis Escher: la transcripción para piano de una obra “sinfónica” para conjunto “de cámara”. El procedimiento que había dado sentido a dos años de actividades de la Verein de Schönberg se despedía con el armazón desnudo de su propio existir.

LAS TRANSCRIPCIONES DE GUSTAV MAHLER

Las condiciones de interpretación de obras clásicas para orquesta del siglo XVIII y principios del siglo XIX debían reconstruirse con ciertas dificultades en la época de Mahler. Si en las orquestas sinfónicas clásicas el elenco instrumental podría solventarse con entre veinte y treinta músicos, estas cifras habían aumentado considerablemente en torno a 1900 con la institucionalización generalizada de los conciertos públicos. Mahler partía del ideal reconstructivo que Richard Wagner

había utilizado con algunas obras de Ludwig van Beethoven. Si bien, en el caso de Beethoven, Mahler no tenía ninguna duda de la perfección de sus obras, cuando se trataba de otros compositores su posición era más crítica. Ello afecta a su manera de “retocar” las obras de Schubert, Schumann y Bruckner, en la cuales no observamos únicamente una adecuación a la situación contemporánea de la praxis sinfónica, sino también un intento de nivelar las –según la opinión de Mahler– debilidades de la partitura.

Anton Bruckner compuso su *Sinfonía n.º 3* en 1873. Está dedicada a Richard Wagner, de forma que suele llamarse la “Sinfonía Wagner”. Sometida a revisiones profundas, fue muy admirada por Gustav Mahler. En el caso de Bruckner, los “retoques” de Mahler tienen que ver menos con la orquestación que en los casos de Schubert y Schumann, pues la proximidad histórica hacía que la técnica instrumental y el elenco de la orquesta no hubiesen cambiado demasiado. Por otra parte, Mahler apreciaba enormemente el lenguaje sonoro de Bruckner. Ya en 1877 fue uno de los pocos que defendieron a ultranza la *Sinfonía n.º 3* de Bruckner después de un estreno catastrófico. Bajo la observación de Julius Epstein elaboró, junto con Rudolf Krzyzanowski, una versión para dúo de pianos. No obstante, Mahler sentía que la grandeza y el rico lenguaje de las sinfonías de Bruckner se veían perjudicados por la parcelación del discurso. Este juicio se explicita en Bruckner por la constante intervención en el discurso formal y las abreviaciones tímbricas.

El inicio de la sinfonía recuerda en su “devenir progresivo” al inicio de la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven: un tapiz de pulsaciones en las cuerdas graves, trémolo febril en las violas, notas tenidas en las maderas, parejas de corcheas fragmentadas en los violines que se transforman en trémolos, indefinibles figuras melódicas en trompetas y trompas que se disuelven en silencios..., nada definido realmente fuera de un inexorable y sobrecogedor crescendo hasta un primer tema enunciado en *fortissimo*. ¿Puede trasladarse este inicio sinfónico tan misterioso, contenido y expresivo (*gehalten* y *ausdrucksvoll*, según indicación de Bruckner en la partitura) al teclado de un piano? En su refinamiento tímbrico seguro que no, pero escúchese la transcripción de Mahler. El primer piano lleva la pulsación de

las cuerdas graves, así como las notas tenidas de las maderas, en la mano izquierda; los trémolos de las violas se transforman en notas en staccato en la mano derecha. Las parejas de corcheas fragmentadas de los violines se desgranaban de forma inefable en la mano derecha del segundo piano; ambas manos se reparten las “fantasmagóricas” figuras melódicas de los metales. El crescendo se despliega con la misma exactitud cronométrica en ambos pianistas hasta el tema en *fortissimo* de blanca con puntillo seguida de dos semicorcheas: *ff* en Bruckner, *fff* en Mahler. Una fuerza adicional en la reducción a piano que, ante la “pérdida de la grandeza del lenguaje sinfónico” de Bruckner, como decía Mahler, conserve el carácter “expresivo y misterioso” e incluso más “contenido” si cabe.

Marialena Fernandes, piano



Nacida en Bombay, estudió en la Royal School of Music y en la Universidad de la Música y las Artes Escénicas de Viena. Posteriormente, actuó en la mayoría de las capitales europeas, en los Estados Unidos, en Australia, África y Asia, con diversas formaciones camerísticas y orquestales. Desde 1991 es profesora de la Universidad de la Música y las Artes Escénicas de Viena y ha impartido clases magistrales en todo el mundo. Fernandes es fundadora y directora artística del ciclo “Uno, Due, Tre”, que se celebra en la Musikverein desde 2007, y ha impulsado diversos proyectos que fusionan la música clásica, el jazz y la improvisación. Desde 2015 promueve el proyecto “The Quest for Passion”, en el que une a jóvenes músicos con talento de Europa e India. Todo ello se une a sus habituales apariciones y grabaciones con Ranko Marković y el Cosmopolitan Trio Vienna.

Ranko Marković, piano



Estudió en el Mozarteum de Salzburgo, en Moscú, en Budapest y en Londres. A lo largo de su carrera, ha sido profesor en el Conservatorio Bruckner de Linz y en la Universidad de la Música y las Artes Escénicas de Viena, y ha impartido docencia en Varsovia, Shanghái, Montreal y Dublín. En 2014 fue nombrado profesor en la Universidad de las Artes de Zúrich. Con frecuencia forma parte de jurados de premios musicales como el Festival de Jóvenes Músicos de Eurovisión, la Fundación BBVA o el Concurso Franz Schubert en Graz. Además, es miembro del comité ejecutivo de la Orquesta Joven Gustav Mahler. Como intérprete, forma dúo junto a Marialena Fernandes, y recientemente ha actuado en Río de Janeiro, Nueva York, Viena, Seúl y Bangalore.

**Elena Aguado, Ana Guijarro,
Mariana Gurkova y Sebastián Mariné,
dos pianos a ocho manos**



El concierto puede seguirse en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

I Arnold Schönberg (1874-1951)
Gurre-Lieder (selección)
(arreglo para dos pianos a ocho manos de Anton Webern)
Preludio
Interludio

Camille Saint-Saëns (1835-1921)
Suite argelina Op. 60
(arreglo para dos pianos a ocho manos de Léon Roques)
Preludio (a la vista de Argel). Molto allegro
Rapsodia morisca. Allegretto non troppo
Ensueño nocturno (en Blidah). Allegretto quasi Andantino
Marcha militar francesa. Allegro giocoso

II Richard Strauss (1864-1949)
Ein Heldenleben Op. 40
[Una vida de héroe]
(arreglo para dos pianos a ocho manos de Otto Singer)
Der Held
[El héroe]
Des Helden Widersacher
[Los adversarios del héroe]
Des Helden Gefährtin
[La compañera del héroe]
Des Helden Walstatt
[El campo de batalla del héroe]
Des Helden Friedenswerke
[Las obras de paz del héroe]
Des Helden Weltflucht und Vollendung
[La retirada del mundo y la consumación del héroe]

GURRE-LIEDER

von Jens Peter Jacobsen
(deutsch von Robert Franz Arnold)
für Soli, Chor und Orchester

I TEIL

Copyright 1911 by Universal Edition. Copyright Renewed 1948 by Arnold Schönberg. U.S. 11021. Behrman Music Publications.

El piano como gabinete de estudio y composición: *Gurre-Lieder* y *Una vida de héroe*

Gabriel Menéndez Torrellas

ARNOLD SCHÖNBERG: *GURRE-LIEDER*

Este ciclo de Lieder fue compuesto por **Schönberg** entre 1901 y 1911, y estrenado el 23 de febrero de 1913 en la Großer Musikvereinsaal de Viena bajo la dirección de Franz Schreker con un éxito clamoroso. El texto procede de una novela del poeta danés Jens Peter Jacobsen (1847-1885), que contiene diversos poemas y narraciones breves. Una de las narraciones cuenta la leyenda medieval del rey danés Waldemar IV y de su amor secreto por una muchacha llamada Tove Lille [Pequeña Paloma], asesinada por la celosa reina Helvig. Tras su muerte, Waldemar atraviesa como un espíritu los bosques en busca de Tove. La obra requiere un gigantesco aparato orquestal y vocal: cinco voces solistas, un recitador, tres coros de hombres y un coro mixto a ocho voces, cincuenta y un instrumentos de viento, catorce instrumentos de percusión, cuatro arpas,

Primeros compases de los *Gurre-Lieder* de Arnold Schönberg (Universal Edition, 1920)

una celesta y una orquesta de más de ochenta cuerdas.

Cuando Schönberg regresó a Viena en el verano de 1893 traía consigo acabada la partitura del poema sinfónico *Pelleas und Melisande*, pero apenas había avanzado con los *Gurre-Lieder*. En realidad, no faltaba mucho para su conclusión. Ya a mediados de 1901, antes de trasladarse a Berlín, había casi concluido la composición, cuya instrumentación estaba pensada para un colosal aparato orquestal: ocho flautas, cinco oboes, siete clarinetes, tres fagotes, dos contrafagotes, diez trompas, siete trompetas, siete trombones, una tuba contrabajo, cuatro arpas, celesta, un enorme conjunto de percusión y más de ochenta cuerdas, a lo que habría que añadir cinco solistas vocales, así como, en el movimiento final, tres coros masculinos a cuatro voces y un coro mixto a ocho voces. Tales dimensiones exigían una dedicación muy intensa, para la cual el compositor no tenía tiempo suficiente.

Schönberg no pudo retomar el trabajo hasta 1910 y al año siguiente la obra estaba definitivamente termina-

da. Alexander Zemlinsky había dado el impulso para acabar la obra. Por instigación suya, en el año 1910 fue interpretada la primera parte de los *Gurre-Lieder*, en un concierto de la Verein für Kunst und Kultur [Asociación para el Arte y la Cultura], en una versión para dos pianos a ocho manos que Anton Webern había elaborado del preludio y los interludios entre las partes cantadas. Las partes cantadas se acompañaron únicamente por un piano con la reducción a dos manos. Fue a partir de esta versión que Schönberg se decidió a llevar hasta el final la instrumentación definitiva y dispuso en su testamento que, en el caso su muerte, Zemlinsky debería asumir el trabajo. Los *Gurre-Lieder* siguen siendo hoy una obra extraña en el corpus de Schönberg debido a la finalización tardía de la composición, pues, en los años intermedios se había desarrollado de manera exponencial su lenguaje sonoro, dejando a un lado la tonalidad funcional, de manera que, al retomar la composición, en realidad ya no se trataba del mismo compositor.

La influencia de Richard Wagner es notoria. Si al inicio de *La noche transfigurada* se percibe sobre todo una variante del preludio de *Die Walküre* [La valquiria], la introducción instrumental de los *Gurre-Lieder* recuerda sin esfuerzo a la despedida de Wotan acompañado por el fuego mágico junto a Brünnhilde dormida: una misma atmósfera crepuscular presente también en el lenguaje metafórico de los *Lieder*. Cuando la obra se estrenó el 23 de febrero de 1913 en la gran sala de la Musikverein, el público la escuchó sin ningún problema. Y, sin embar-

go, Schönberg no le dio las gracias al público, sino que hizo una reverencia solo delante de los músicos. Como él mismo dijo, los *Gurre-Lieder* eran una excepción:

... como suele suceder, alguien me preguntó si con este grandioso éxito yo era feliz, pero no lo era. Me resulta más bien indiferente porque yo pensaba que este éxito no tendría ninguna influencia en el destino de mis obras posteriores. En estos trece, mi estilo se había desarrollado de tal manera que, para el visitante usual de los conciertos, los *Gurre-Lieder* no tenían ninguna relación con toda la música anterior. Yo tuve que luchar por cada obra nueva. La crítica me había destrozado sin rubor, había perdido amigos y estaba casi solo frente a un mundo lleno de hostilidad.

Un mes más tarde, el 31 de marzo 1913, tuvo lugar un concierto bajo su dirección, que se convirtió en un infierno. En el programa estaban las *Seis piezas para orquesta Op. 6* de Anton Webern, los *Cantos de Maeterlinck Op. 13* de Alexander Zemlinsky, la *Sinfonía de cámara Op. 9* de Schönberg, los números 2 y 4 de los *Altenberg-Lieder Op. 4* de Alban Berg, así como los *Kindertotenlieder* de Gustav Mahler. Esta última obra no llegó a escucharse; a la altura de los *Altenberg-Lieder*, las protestas eran tan fuertes que los contendientes llegaron a las manos y tuvo que intervenir la policía. El éxito de los *Gurre-Lieder* no había otorgado a Schönberg y sus alumnos ningún crédito estable; sus obras no encontraron nunca la esperada reacción del público vienés.

RICHARD STRAUSS, UNA VIDA DE HÉROE

La obra que Richard Strauss terminó llamando *Una vida de héroe* tuvo durante su largo proceso de gestación de aproximadamente dos años una serie de títulos provisionales. En algunas cartas, Strauss habló ya de *La vida de héroe*, pero utilizó también *El héroe y el mundo* e incluso *Sinfonía heroica* para designarla. Su caracterización de la obra del 23 de julio de 1898 es más bien lúdica:

Puesto que la *Heroica* de Beethoven es tan poco querida por nuestros directores de orquesta y se interpreta con tan escasa frecuencia, compongo ahora, para contribuir a una necesidad imperiosa, un gran poema sinfónico: titulado *Una vida de héroe* (aunque sin “Marcha fúnebre”, pero también en Mi bemol mayor, con muchas trompas dirigidas a potenciar el heroísmo).

Como en *Muerte y transfiguración*, el último poema sinfónico del primer ciclo, *Una vida de héroe* cierra un grupo cohesionado de poemas sinfónicos. Y también aquí estamos ante un asunto inventado libremente por Strauss, en lugar de concentrarse en una fuente literaria concreta. Al igual que en los anteriores poemas sinfónicos, que cubren un amplio espectro de motivos autobiográficos: la intensidad erótica

en *Don Juan*, la idea iconoclasta en *Till Eugenspiegel*, las crisis existenciales en *Also sprach Zarathustra* [Así habló Zaratustra] y la crítica al idealismo en *Don Quixote*. Son cuestiones existenciales de la vida del compositor las que caracterizan los pasajes de *Heldenleben*: la fuerza heroica, la crítica, la lucha con el mundo y la huida hacia la soledad. Otros detalles de la obra incluyen un diálogo entre el violín concertino y la orquesta antes de la escena amorosa, así como la “solemne resignación” en un adagio conclusivo, un matiz que da a entender que el héroe no ha conseguido realizar con éxito sus tareas.

La partitura fue concluida en el año 1890, momento en el que tomó la decisión de relativizar la historia del héroe mediante el adagio final. Paradójicamente, se trata del poema sinfónico más largo de Strauss y que utiliza la orquesta más grande; al mismo tiempo, se trata de una pieza con una estructura poco problemática, cuyas partes no están en la partitura, pero pueden detectarse sin problemas. El programa celebra algunos acontecimientos en la vida del artista-héroe: los antagonistas, el amor, la lucha, la creatividad, la solución de conflictos.

Otto Singer realizó numerosas transcripciones para piano de los poemas sinfónicos de Richard Strauss. Su función era ser publicados como partituras de estudio para directores de orquesta e intérpretes.

Elena Aguado, piano



Nació en Madrid en 1964 y estudió en el Real Conservatorio Superior de Música de dicha ciudad con Ana Bogani y Fernando Puchol (piano), y Luis Rego y Mayte Berrueta (música de cámara). Al mismo tiempo se licenció en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha ofrecido numerosos recitales como solista, con grupos de cámara y con orquesta. Ha grabado para TVE, RNE y el sello Verso, y ha estrenado obras de José Luis Turina, Pilar Jurado, Flores Chaviano, Manuel Angulo, Cruz López de Rego, Salvador Brotóns, Enrique Igoa, Alessandro Solbiati, Gabrio Taglietti, Beatrice Baranzzoni y Sebastián Mariné. También ha interpretado conciertos para dos pianos y orquesta bajo la dirección de Sergiu Comissiona, Luis Aguirre y José de Felipe, entre otros. Comisionada por el Ministerio de Asuntos Exteriores, ha efectuado una serie de conciertos en Indonesia y México. Desde 1984 forma dúo con el pianista Sebastián Mariné y es fundadora e integrante del Trío Berg y el Grupo Areteia. Profesora de piano por oposición desde 1988, actualmente da clases en el Conservatorio Profesional de Música Amanuel de Madrid.

Ana Guijarro, piano



Nacida en Madrid en 1955, realizó sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música donde obtuvo el título superior de piano en 1977. Desde 1983 es catedrática de música y artes escénicas y desde 1997 pertenece al claustro de profesores del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, institución que dirige en la actualidad. Pianista de amplísimo repertorio, cabe destacar el estudio sobre la obra completa para piano del compositor Manuel Castillo (1930-2005), cuyas obras más representativas ha grabado para el sello Almaviva. Es invitada frecuentemente a participar como miembro del jurado de importantes concursos de piano nacionales e internacionales. Ha sido presidenta y miembro del Consejo Asesor del Concurso Internacional Jaén entre 2012 y 2016. Ha formado parte del Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas, órgano consultivo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Actualmente es presidenta de la European Piano Teachers Association en España (Epta-Spain) y de la Fundación Scherzo.

Mariana Gurkova, piano



Esta pianista española de origen búlgaro ha actuado en prestigiosas salas de los cinco continentes. Tras graduarse en el Conservatorio Superior Nacional de Bulgaria, continúa sus estudios con Joaquín Soriano en el Real Conservatorio Superior de Madrid, ciudad donde reside desde 1988. Ha obtenido los máximos galardones en concursos nacionales e internacionales como los de Jaén, Senigalia (Italia), Santander, Cincinnati (Estados Unidos), Jacinto Guerrero (Madrid), José Iturbi (Valencia), Ettore Pozzoli (Italia), Svetoslav Obretenov y Juventudes Musicales de Bulgaria. Su predilección por la música española le ha hecho acreedora de premios especiales a la mejor interpretación de esta en los certámenes de Santander y José Iturbi. Su discografía abarca, entre otras, obras de Bach, Haydn, Liszt, Chopin, Soler, Albéniz, Rajmáninov, Chaikovski y Stravinsky, entre otros. Su interpretación y grabación de la integral de los estudios de Chopin ha merecido los elogios del público y la crítica. En la actualidad compagina la actividad concertística con su labor docente en el Real Conservatorio Superior de Madrid.

Sebastián Mariné, piano



Estudió piano, composición y dirección de orquesta en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Desde 2008 preside la Asociación Madrileña de Compositores, que organiza el Festival Internacional de Música Contemporánea de Madrid. Ha recibido el Premio Claudio Prieto en los Premios Nacionales Cultura Viva y también la Medalla de Honor de la Escuela Reina Sofía. Ha ofrecido recitales por Europa, América y Asia, y ha actuado con importantes orquestas sinfónicas. Ha estrenado conciertos para piano y orquesta escritos para él, y actualmente es miembro del Sonor Ensemble que dirige Luis Aguirre. Además de *LUX* (que recoge su propia obra para piano), ha grabado numerosos discos con música de Ronald Stevenson, Rafael Rodríguez Albert, Pedro Iturralde, Tomás Marco, Antón García Abril y José María Benavente, entre otros. Desde 1979 es profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (donde actualmente dirige el Grupo de Música Contemporánea y la Orquesta Clásica) y, desde su fundación en 1991, en la Escuela Superior de Música Reina Sofía.

LINOS ENSEMBLE

Winfried Rademacher y **Sidsel Garm Nielsen**, violines;
Matthias Buchholz, viola; **Mario Blaumer**, violonchelo;
Christoph Schmidt, contrabajo; **Kersten McCall**, flauta;
Kai Frömbgen, oboe; **Rainer Müller-Recum**, clarinete;
Paul van Zelm, trompa; **Konstanze Eickhorst**, piano;
Ryoko Morooka, armonio; **Andreas Böttger**, **Tomás Toral**
y **Joan Castelló**, percusión



El concierto puede seguirse en directo en march.es, Radio Clásica (RNE) y YouTube.

I

Claude Debussy (1862-1918)
Preludio a la siesta de un fauno
(arreglo de cámara de Benno Sachs)

Anton von Webern (1883-1945)
Seis piezas para orquesta Op. 6
(arreglo de cámara del propio compositor)

Etwas bewegte Achtel

Bewegt

Zart bewegt

Langsam. Marcia funebre

Sehr langsam

Zart bewegt

II

Anton Bruckner (1824-1896)
Sinfonía nº 7 en Mi mayor WAB 107
(arreglo de cámara de Hanns Eisler, Erwin Stein y Karl Rankl)

Allegro moderato

Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam

Scherzo. Sehr schnell

Finale. Bewegt, doch nicht schnell

La depuración del lenguaje sinfónico: transcripciones para conjunto de cámara

Gabriel Menéndez Torrellas

EL GAMELÁN Y LA ISLA DE JAVA

Han existido, e incluso ahora existen, a pesar de los trastornos que la civilización trae consigo, pequeños pueblos encantadores que aprendieron la música tan simplemente como uno aprende a respirar. Su conservatorio es: el ritmo eterno del mar, el viento sobre las hojas y mil pequeños ruidos que escucharon con atención, sin observar jamás las arbitrariedades estudiadas [...] Sin embargo, la música javanesa utiliza un contrapunto al lado del cual el de Palestrina parece solo un juego de niños.

Con estas palabras, **Claude Debussy** describió la música para gamelán de la isla de Java en 1913. Según Mallarmé, esta música disuelve la sintaxis musical y la sintaxis del lenguaje: "... a las melodías muy definidas de otro tiempo, les sucede una infinidad de melodías quebradas que enriquecen el tejido sin que uno sienta la cadencia tan fuertemente marcada".

El *Prélude à l'après-midi d'un faune* [*Preludio a la siesta de un fauno*] se hace eco de la estética simbolista: el arte de

la sugerencia al extremo, sin melodías desplegadas, sino en forma de arabescos y ornamentos aislados, hasta la fuerza mágica de un único tono. Lo que hasta entonces era un medio de construir formas, el tono o el acorde aislado, es ahora el tema de la composición. En esta obra, la orquesta ya ha sido reducida de manera drástica: no se utilizan las trompetas, ni los trombones, ni los timbales, aunque sí dos arpas y platillos antiguos (címbalos). La obra comienza en *pianissimo* y concluye por un *pianissimo* pasando por un *fortissimo*. Como predica el simbolismo, el *Prélude* solo sugiere, envuelve una realidad lejana; el símbolo es una sugestión. Solo hay un tema en toda la obra, que finge cierto desarrollo cuando sus arabescos aparecen siempre en nuevas y diversas relaciones sonoras de distinta densidad. El tema se comporta como un objeto que se refleja deformado en el agua y cuyos contornos se resquebrajan en un continuado fluir.

Se cuenta que Debussy mantuvo el diálogo siguiente con antiguo profesor Guiraud:

- [Guiraud] Pero si empleo un acorde disonante, tengo que resolverlo.
- [Debussy] ¡Error! ¿Por qué?
- [Guiraud] ¿Y usted encuentra esto hermoso?
- [Debussy] ¡Sí, sí, y otra vez sí!
- [Guiraud] Pero, ¿cómo va a continuar? Lo que usted hace es hermoso, no lo niego, pero desde el punto de vista de la teoría no tiene ningún sentido.
- [Debussy] No hay ninguna teoría, el oído es suficiente. El placer es la ley.

En el *Prélude* se recogen la luminosidad y el fuego del calor vespertino en Sicilia, en el cual el fauno se entrega a sus sueños y deseos. La flauta inicial evoca un idilio pastoral arcaico. Como en la flauta de Pan, los tonos siguen una escala, que no es antigua y diatónica, sino sumamente cromática. También el ritmo pierde su cuadratura clásica. En forma de sonidos impresionistas, abundan las repeticiones, dos veces se dice lo mismo, enfatizando la ausencia de deseo e intención.

La flauta entona al principio una escala de tonos enteros, sin notas sensibles, sin ley de gravedad, sin polo de atracción: la indefinición tonal es el resultado. Una escala de tonos enteros no tiene ningún tono fundamental; una tríada aumentada puede, según el significado de sus tonos, conducir a tonalidades muy distintas. El *Prélude* crea una atmósfera, un sonido blando que se difumina en el ambiente.

En los compases 79-94, observamos la característica textura de Debussy, una multiplicidad de hilos sin principio ni fin y de la misma duración, dando lugar a dos superficies sonoras en una posición de equilibrio indife-

rente. Frente a las melodías clásicas, llevadas por procesos armónicos y que delataban un punto de partida y un final, Debussy dibuja superficies sonoras de movimiento muy pausado, sin destino, sin intención, de forma que la melodía se vuelva inaudible al final; se retira del primer plano con un *diminuendo*.

Si el contrapunto se convierte en sonido, el sonido conserva el contrapunto: "acorde" y "conducción de las voces" son fenómenos complementarios. La música de Debussy es "melodía y acompañamiento". Lo aparentemente ornamental se vuelve melódico, la melodía se esfuma en el ornamento, las configuraciones fusionan en círculos sus tonos o se separan. Las jerarquías se suprimen, las funciones –conducir, acompañar, apoyar– se hacen difusas, la armonía parece tonal, pero carece de centro y no tiene dirección.

ANTON WEBERN

Anton Webern (1883-1945) empezó a recibir clases de Schönberg en 1904, en la misma época que Berg. Para entonces estudiaba ya musicología con Guido Adler en la Universidad de Viena, donde le fue otorgado el título de doctor en 1906 y donde asimiló ideas acerca de la historia de la música que influyeron en su propio desarrollo (y quizá también en el de Schönberg).

Webern creía que la música requiere la exposición de ideas que no puedan expresarse de otra manera, que opera conforme a reglas de orden basadas en leyes naturales y no en el gusto, que el gran arte obra de forma necesaria y no arbitraria, que la evolución del arte



Gamelán mostrado en la Exposición Universal de París, 1889. National Museum of World Cultures, Leiden (Países Bajos)

es también necesaria y que la historia y, por consiguiente, el idioma y la práctica musical solo pueden progresar hacia delante, nunca hacia atrás. Después de que Schönberg hubiese formulado el método dodecafónico y de que Webern y Berg lo hubieran adoptado, Webern defendió en una serie de conferencias, publicadas póstumamente como *El camino de la nueva música*, que la música dodecafónica era el resultado inevitable de la evolución de la música porque combinaba la concepción más avanzada de la altura tonal (pues empleaba las doce notas cromáticas), del espacio musical (porque integraba las dimensiones meló-

dica y armónica) y de la presentación de ideas musicales (al combinar las formas clásicas con los procedimientos polifónicos y la unidad con la variedad, derivando cada elemento del material temático). Instalado en el punto de vista de la historia, Webern contempló cada paso a lo largo del camino desde la tonalidad hacia la atonalidad y la música dodecafónica como un acto de descubrimiento, no de invención. Esto le otorgó a él –y a Schönberg– una total confianza en la propia obra, a pesar de la incompreensión y la oposición con que se toparon por parte de intérpretes y oyentes. Schönberg describía así la música de Webern:

Piénsese que la contención reside en mantenerse en tal brevedad. Cada mirada se vuelve un poema, cada suspiro se extiende hasta una novela. Pero: una novela mediante un único gesto, expresar una dicha a través de una única inspiración.

Las *Seis piezas para orquesta Op. 6* son un buen ejemplo del proceso de concentración de las composiciones de Webern:

Tenía la impresión de que, cuando ya había utilizado los doce tonos de la escala, la pieza estaba concluida. [...] En mi cuaderno de apuntes yo escribía la gama cro-

mática y tachaba las notas poco a poco. ¿Por qué? Porque yo estaba convencido de una cosa: este sonido que yo tachaba había aparecido ya una vez. [...] La escucha interior había decidido, con perfecta equidad, que el hombre que escribía las notas de la gama cromática y después las borraba una por una no era un loco.

Webern las describió como obras puramente líricas basadas en la naturaleza: el primer movimiento (lento) expresa la expectativa de una calamidad; el segundo movimiento (movido), la certeza de su cumplimiento; el tercero (moderado) el antagonismo más delicado; que es, en cierto sentido, la introducción al cuarto movimiento (muy moderado), una marcha fúnebre; el quinto movimiento (muy lento) y el sexto (lento) constituyen un epílogo, expresan la memoria y el perdón.

Con el fin de depurar todavía más su lenguaje sonoro, el propio compositor realizó un arreglo de las *Seis piezas para orquesta de cámara*, que fue interpretado en el marco de la Asociación el 23 de enero de 1921.

SINFONÍA N° 7 DE BRUCKNER

Fue compuesta en el año 1883. El segundo movimiento representa una música fúnebre dedicada a la muerte de Richard Wagner, con cuatro tubas wagnerianas. Según Schopenhauer, todas las artes son representaciones fenoménicas de las cosas, pero solo la música es capaz de representar la esencia de la voluntad. Ello confiere a la música un aspecto trascendental más allá de las creencias particulares.

El arte y la música asumen en un secularizado siglo XIX parte de los rasgos característicos de la religión, convirtiendo al músico y al intérprete en un oficiante y a la representación en una suerte de ceremonia sacra.

El lamento de **Anton Bruckner** por la muerte de Wagner suena en los primeros cuatro compases en cuatro solemnes tubas wagnerianas en Do sostenido menor, con una melodía de amplio aliento y semejante a un coral, con una distribución romántica y asimétrica de los puntos de atracción en virtud de una métrica muy irregular en *tempo* lento. La primera tuba expone, junto con las violas, el tema principal. Ya en el segundo tiempo del segundo compás se produce un cambio armónico hacia el modo mayor, en el tercer compás de nuevo Fa sostenido menor, en el cuarto Mi mayor y así sucesivamente. La fatídica cita del *Te Deum* “non confundar in aeternum” [no me veré defraudado para siempre] es entonada en los compases 4-6 por los primeros violines acompañados por el resto de las cuerdas, hasta alcanzar un punto culminante al unísono, como un coral gregoriano, en el compás 6. Todo queda penetrado por la más íntima fe.

En la transcripción para conjunto de cámara de Hanns Eisler (primer y segundo movimientos), Erwin Stein (tercer movimiento) y Karl Rankl (cuarto movimiento) se pone de manifiesto de forma diáfana la transparencia y refinamiento de la escritura de Bruckner. Estaba previsto que la obra se interpretase a finales de 1921 en la Asociación privada de Schönberg, pero no llegó a ejecutarse hasta 1994.

Linós Ensemble



Desde su fundación por el oboísta Klaus Becker en 1977, Linós Ensemble se ha dedicado con éxito al repertorio camerístico tradicional antes de conquistar nuevas fronteras, entre las que destacan numerosos estrenos, su propio ciclo de conciertos en Colonia, la exploración de los vínculos entre música sinfónica y camerística proyectos especiales sobre música y lenguaje, la música para viento de la ópera *Alfonso y Estrella* de Schubert con Hanns Dieter Hüsch o el *Pierrot Lunaire* de Schönberg con Salome Kammer. Con un núcleo formado por cinco instrumentos de viento, cinco de cuerda y piano, el conjunto ha grabado más de 130 obras, desde Bach a Stockhausen y desde el trío hasta la sinfonía de cámara. Más de veinte álbumes con excelentes críticas atestiguan el trabajo del grupo, que ha recibido numerosos galardones por su grabación de los quintetos con piano de Louise Farrenc o el quinteto con piano para la mano izquierda de Franz Schmidt.

Arnold Schönberg y
Alexander von Zemlinsky (Praga, 1917).
Centro Arnold Schönberg, Viena



Lista de los programas de concierto de la Verein für musikalische Privataufführungen (Viena, 1918-1921)

Fuente: Judith Meibach, *Schoenberg's "Society for Musical Private Performances": Vienna 1918-1922. A Documentary Study*, Universidad de Pittsburgh, tesis doctoral, 1984

PRIMERA TEMPORADA

(diciembre 1918-junio 1919)

1 Domingo, 29 de diciembre de 1918, Festsaal des Kaufmannischen Vereines.

ALEKSANDR SKRIABIN: *Sonatas para piano n° 4 y 7*. Eduard Steuermann (piano), Schönberg (presentador) / CLAUDE DEBUSSY: *Prosas líricas, cuatro canciones*. Felicie Mihacsek (voz), Ernst Bachrich (piano), Webern (presentador) / GUSTAV MAHLER: *Sinfonía n° 7, arreglada para piano a cuatro manos por Alfredo Casella*. Eduard Steuermann, Ernst Bachrich (piano), Schönberg (presentador)

2 Domingo, 5 de enero de 1919, Festsaal des Kaufmannischen Vereines.

MAX REGER: *Sonata para violonchelo y piano en la menor Op. 118*. Otto Stieglitz (violonchelo), Ernst Bachrich (piano), Webern (presentador) / GUSTAV MAHLER: *Lieder und Gesänge* (selección). Arthur Fleischer (voz), Eduard Steuermann (piano), Webern (presentador) / MAX REGER: *Introducción, passacaglia y fuga para dos pianos Op. 96*. Olga Novakovic, Ernst Bachrich (piano), Webern (presentador)

3 Domingo, 12 de enero de 1919, Festsaal des Kaufmannischen Vereines.

RICHARD STRAUSS: *Don Quijote Op. 35, arreglado para dos pianos por Otto Singer*. Eduard Steuermann, Ernst Bachrich (piano), Webern (presentador) / ALEXANDR SKRIABIN: *Sonatas para piano n° 4 y 7* (repetido del concierto n° 1) / MAX REGER: *Introducción, passacaglia y fuga para dos pianos Op. 96* (repetido del concierto n° 2)

4 Jueves, 16 de enero de 1919, Festsaal des Kaufmannischen Vereines.

GUSTAV MAHLER: *Sinfonía n° 7, arreglada para piano a cuatro manos por Alfredo Casella* (repetido del concierto n° 1) / CLAUDE DEBUSSY: *Prosas líricas, cuatro canciones* (repetido del concierto n° 1)

5 Jueves, 23 de enero de 1919, Festsaal des Kaufmannischen Vereines.

MAX REGER: *Sonata para violonchelo y piano en la menor Op. 118* (repetido del concierto n° 2) / CLAUDE DEBUSSY: *Fêtes galantes, seis canciones*. Emily Heim (voz), Eduard Steuermann (piano), Webern (presentador) / FRANZ SCHREKER: *Preludio de Das Spielwerk, arreglado para piano a cuatro manos*. Josef Rosenstock, Felix Petyrek (piano), Berg (presentador)

6 Jueves, 30 de enero de 1919, Festsaal des Kaufmannischen Vereines.

RICHARD STRAUSS: *Don Quijote Op. 35, arreglado para dos pianos por Otto Singer* (repetido del concierto n° 3) / GUSTAV MAHLER: *Lieder und Gesänge* (selección) (repetido del concierto n° 2) / CLAUDE DEBUSSY: *Tres nocturnos para orquesta, arreglados para dos pianos por Maurice Ravel*. Cesia Dische, Olga Novakovic (piano), Schönberg (presentador)

7 Domingo, 2 de febrero de 1919, Kleiner Musikvereinssaal.

JOSEF HAUER: *Nomos in Seven Parts Op. 1, para piano*. Rudolf Réti (piano), Webern (presentador) / JOSEF HAUER: *Nomos in Five Parts Op. 2, para piano*. Réti (piano), Webern (presentador) / CLAUDE DEBUSSY: *Tres nocturnos para orquesta, arreglados para dos pianos por Maurice Ravel* (repetido del concierto n° 6) / HANS PFITZNER: *Cinco canciones Op. 26*. Felicie Mihacsek (voz), Ernst Bachrich (piano), Webern (presentador) / ALBAN BERG: *Sonata para piano Op. 1*. Eduard Steuermann (piano), Berg (presentador)

8 Domingo, 9 de febrero de 1919, Kleiner Musikvereinssaal.

FRANZ SCHREKER: *Preludio de Das Spielwerk, arreglado para piano a cuatro manos* (repetido del concierto n° 5) / BÉLA BARTÓK: *14 bagatelas para piano Op. 6*. Cesia Dische (piano), Schönberg (presentador) / CLAUDE DEBUSSY: *Fêtes galantes, seis canciones* (repetido del concierto n° 5) / IGOR STRAVINSKI: *Tres piezas fáciles para piano a cuatro manos (Marcha, Vals, Polca)*. Eduard Steuermann, Ernst Bachrich (piano), Schönberg (presentador) / IGOR STRAVINSKI: *Cinco piezas fáciles para piano a cuatro manos (Andante, Española, Balalaika, Napolitana, Galop)*. Eduard

Steuermann, Ernst Bachrich (piano), Schönberg (presentador)

9 Domingo, 16 de febrero de 1919, Kleiner Musikvereinssaal.

ANTON WEBERN: *Passacaglia para orquesta Op. 1, arreglado para dos pianos a seis manos*. Eduard Steuermann, Paul Pisk, Ernst Bachrich (piano), Schönberg (presentador) / BÉLA BARTÓK: *14 bagatelas para piano Op. 6* (repetido del concierto n° 8) / ALEXANDER ZEMLINSKY: *Cuatro canciones Op. 8*. Arthur Fleischer (voz), Eduard Steuermann, (piano), Webern (presentador) / IGOR STRAVINSKI: *Tres piezas fáciles para piano a cuatro manos (Marcha, Vals, Polca)* (repetido del concierto n° 8) / IGOR STRAVINSKI: *Cinco piezas fáciles para piano a cuatro manos (Andante, Española, Balalaika, Napolitana, Galop)* (repetido del concierto n° 8) / ANTON WEBERN: *Passacaglia para orquesta Op. 1, arreglado para dos pianos a seis manos* (repetido de la primera obra de este concierto)

10 Domingo, 23 de febrero de 1919, Kleiner Musikvereinssaal.

ALBAN BERG: *Sonata para piano Op. 1* (repetido del concierto n° 7) / CLAUDE DEBUSSY: *Tres nocturnos para orquesta, arreglados para dos pianos por Maurice Ravel* (repetido de los conciertos n° 6 y 7) / JOSEF HAUER: *Nomos in Seven Parts Op. 1, para piano* (repetido del concierto n° 7) / JOSEF HAUER: *Nomos in Five Parts Op. 2, para piano* (repetido del concierto n° 7) / KARL WEIGL: *Cuarteto de cuerda n° 1 en Mi mayor Op. 4, con viola de amor*. Cuarteto Gottesman, Schönberg (presentador)

11 Domingo, 2 de marzo de 1919, Kleiner Musikvereinssaal.

JULIUS BITTNER: *Sonata para violonchelo*. Wilhelm Winkler (violonchelo), Olga Novakovic (piano), Webern (presentador) / FERRUCCIO BUSONI:

Seis elegías para piano. Eduard Steuermann (piano), Schönberg (presentador) / KARL WEIGL: *Cuarteto de cuerda n° 1 en Mi mayor Op. 4, con viola de amor* (repetido del concierto n° 10)

12 Domingo, 9 de marzo de 1919, Kleiner Musikvereinssaal. MAX REGER: *Sonata para clarinete en Si bemol mayor Op. 107*. Gustav Vogelhut (clarinet), Eduard Steuermann (piano y presentador) / ERICH WOLFGANG KORNGOLD: *Sonata para violín Op. 6*. Rudolf Kalisch (violín), Albert Tadlewsky (piano), Schönberg (presentador)

13 Domingo, 16 de marzo de 1919, Kleiner Musikvereinssaal. JOSEF SUK: *Pohádka léta Op. 29, para gran orquesta, arreglado para piano a cuatro manos por Roman Vesely*. Etta Werndorff, Ernst Bachrich (piano), Berg y Schönberg (presentadores) / HANS PFITZNER: *Cinco canciones Op. 26* (repetido del concierto n° 7) / RICHARD STRAUSS: *Don Quijote Op. 35, arreglado para dos pianos por Otto Singer* (repetido de los conciertos n° 3 y 6)

14 Domingo, 23 de marzo de 1919, Kleiner Musikvereinssaal. MAX REGER: *Sonata para clarinete en Si bemol mayor Op. 107* (repetido del concierto n° 12) / MAX REGER: *Sonata para violonchelo y piano en la menor Op. 118* (repetido de los conciertos n° 2 y 5) / MAX REGER: *Introducción, passacaglia y fuga para dos pianos Op. 96* (repetido de los conciertos n° 2 y 3)

15 Domingo, 30 de marzo de 1919, Kleiner Musikvereinssaal. JOSEPH GUSTAV MRACZEK: *Parodia sinfónica de Max und Moritz, arreglada para piano a cuatro manos*. Olga Novakovic, Ernst Bachrich

(piano), Webern (presentador) / EGON WELLESZ: *Canciones espirituales para mezzosoprano, violín, viola y piano Op. 23*. Emily Heim (voz), Hugo Gottesmann (violín), Hugo Kauder (viola), Rudolf Reti (piano), Berg (presentador) / RICHARD STRAUSS: *Sinfonía doméstica Op. 53, arreglada para dos pianos*. Cesia Dische, Ernst Bachrich (piano), Berg (presentador)

16 Domingo, 6 de abril de 1919, Kleiner Musikvereinssaal. FERRUCCIO BUSONI: *Seis elegías para piano* (repetido del concierto n° 11) / ALBAN BERG: *Cuatro canciones Op. 2*. Felicie Mihacsek (voz), Eduard Steuermann (piano), Webern (presentador) / ANTON WEBERN: *Cinco canciones Op. 3*. Felicie Mihacsek (voz) Eduard Steuermann (piano), Webern (presentador) / JOSEF HAUER: *Nomos in Five Parts Op. 2, para piano Op. 2* (repetido de los conciertos n° 7 y 10)

17 Domingo, 13 de abril de 1919, Kleiner Musikvereinssaal. FIDELIO FINKE: *Cinco piezas para piano*. Hildegard Spengler (piano) / ALBAN BERG: *Cuatro canciones Op. 2* (repetido del concierto n° 16) / JOSEF SUK: *Erlebtes und Erträumes, diez piezas para piano*. Rudolf Serkin (piano), Schönberg (presentador) / IGOR STRAVINSKI: *Tres piezas fáciles para piano a cuatro manos (Marcha, Vals, Polca)* (repetido de los conciertos n° 8 y 9) / IGOR STRAVINSKI: *Cinco piezas fáciles para piano a cuatro manos (Andante, Española, Balalaika, Napolitana, Galop)* (repetido de los conciertos n° 8 y 9)

18 Domingo, 27 de abril de 1919, Kleiner Musikvereinssaal. MAURICE RAVEL: *Gaspard de la nuit, tres poemas para piano*. Eduard Steuermann (piano y presentador) / GUSTAV MAHLER: *Sinfonía n°*

6 en La menor, arreglada para piano a cuatro manos por Alexander Zemlinsky. Eduard Steuermann, Ernst Bachrich (piano), Schönberg (presentador)

19 Domingo, 4 de mayo de 1919, Kleiner Musikvereinssaal. MAX REGER: *Episodios, ocho piezas para piano Op. 455*. Ernst Bachrich (piano), Schönberg (presentador) / MAX REGER: *Quinteto para clarinete en La mayor Op. 146*. Gustav Vogelhut (clarinete), Cuarteto Bene-Jary, Webern (presentador) / FERRUCCIO BUSONI: *Seis elegías para piano* (repetido de los conciertos n° 11 y 16)

20 Domingo, 11 de mayo de 1919, Kleiner Musikvereinssaal. CLAUDE DEBUSSY: *L'isle joyeuse*. Eduard Steuermann (piano y presentador) / ALEXANDER ZEMLINSKY: *Cuarteto de cuerda n° 2 Op. 15*. Cuarteto Feist, Webern (presentador) / ALEXANDER ZEMLINSKY: *Seis canciones Op. 13*. Hedi Jracema-Brugelmann (voz)

21 Domingo, 11 de mayo de 1919, Kleiner Konzerthausaal (primer concierto público). GUSTAV MAHLER: *Sinfonía n° 7, arreglada para piano a cuatro manos por Alfredo Casella* (repetido de los conciertos n° 1 y 4) / MAX REGER: *Quinteto para clarinete en La mayor Op. 146* (repetido del concierto n° 19)

22 Viernes, 23 de mayo de 1919, Kleiner Konzerthausaal (segundo concierto público). MAX REGER: *Sonata para clarinete en Si bemol mayor Op. 107* (repetido de los conciertos n° 12 y 14) / GUSTAV MAHLER: *Lieder und Gesänge* (selección) (repetido de los conciertos n° 2 y 6) / ALEXANDER ZEMLINSKY: *Cuarteto para cuerda n° 2 Op. 15* (repetido del concierto n° 20)

23 Viernes, 30 de mayo de 1919, Kleiner Konzerthausaal (tercer concierto público). ALBAN BERG: *Sonata para piano Op. 1* (repetido del concierto n° 7) / JOSEF HAUER: *Siete piezas pequeñas para piano Op. 3*. Eduard Steuermann (piano y presentador) / JOSEF HAUER: *Danza para piano Op. 10*. Eduard Steuermann (piano y presentador) / FERRUCCIO BUSONI: *Seis elegías para piano* (repetido de los conciertos n° 11, 16 y 19) / CLAUDE DEBUSSY: *Prosas líricas, cuatro canciones* (repetido del concierto n° 1) / MAURICE RAVEL: *Gaspard de la nuit, tres poemas para piano* (repetido del concierto n° 18) / CLAUDE DEBUSSY: *L'isle joyeuse* (repetido del concierto n° 20)

24 Viernes, 6 de junio de 1919, Kleiner Konzerthausaal (cuarto concierto público). BÉLA BARTÓK: *14 bagatelas para piano Op. 6* (repetido de los conciertos n° 8 y 9) / IGOR STRAVINSKI: *Berceuses du chat, cuatro canciones para voz y tres clarinetes*. Emmy Heim (voz), Karl Gau-driot (clarinete), Franz Prem (clarinete), Gustav Vogelhut (clarinete), Schönberg (presentador) / IGOR STRAVINSKI: *Pribaoutki, cuatro canciones para voz y ocho instrumentos*. Emmy Heim (voz), Hugo Gottesmann (violín), Hugo Kauder (viola), Rudolf Mayer (violonchelo), Karl Fiala (contrabajo), Viktor Zimmermann (flute), Simon Danzer (oboe), Gustav Vogelhut (clarinete), Hugo Burghauser (fagot), Schönberg (presentador) / ALBAN BERG: *Reigen, pieza para orquesta Op. 6, n° 2, arreglada para dos, pianos cuatro manos*. Eduard Steuermann (piano), Olga Novakovic (piano), Cesia Dische (piano), Ernst Bachrich (piano), Webern (presentador) / ANTON WEBERN: *Cinco canciones Op. 3* (repetido del concierto n° 16) / ANTON WEBERN: *Passacaglia para orquesta Op. 1, arreglado*

para dos pianos a seis manos (repetido de los conciertos nº 1 y 9)

25 Viernes, 13 de junio de 1919, Kleiner Konzerthausaal. CLAUDE DEBUSSY: *Tres nocturnos para orquesta, arreglados para dos pianos por Maurice Ravel* (repetido de los conciertos nº 6, 7 y 10) / ALEXANDER ZEMLINSKY: *Seis canciones Op. 13* (repetido del concierto nº 20) / JOSEF SUK: *Erlebtes und Erträümes, diez piezas para piano* (repetido del concierto nº 17)

26 Viernes, 13 de junio de 1919, Kleiner Konzerthausaal. ALEXANDR SKRIABIN: *Sonatas para piano nº 4 y 7* (repetido de los conciertos nº 1 y 3) / ALEXANDER ZEMLINSKY: *Cuarteto para cuerda nº 2 Op. 15*. Cuarteto Feist, Webern (presentador) (repetido de los conciertos nº 20 y 22)

SEGUNDA TEMPORADA (septiembre 1919-junio 1920)

27 Viernes, 19 de septiembre de 1919, Kleiner Konzerthausaal. MAX REGER: *Sonata para violín en Do menor Op. 139*. Erna Alberdingk, (violín), Ernst Bachrich (piano), Webern (presentador) / RICHARD STRAUSS: *Seis canciones Op. 67*. Stefanie BruckZimmer (voz), Ernst Bachrich (piano), Webern (presentador) / MAX REGER: *Variaciones y fuga sobre un tema de Beethoven para dos pianos Op. 86*. Olga Novakovic, Ernst Bachrich (piano), Berg (presentador)

28 Viernes, 19 de septiembre de 1919, Kleiner Konzerthausaal. FERRUCCIO BUSONI: *Sonatina nº 1 para piano*. Eduard Steuermann (piano y presentador) / MAURICE RAVEL: *Cuarteto de cuerda*. Cuarteto Feist, Webern (presentador) / MAX REGER: *Cinco canciones Op. 75*. Hedi Jracema-Brugelmann (voz), Ernst Bachrich (piano), Webern (presentador)

29 Domingo, 5 de octubre de 1919, Kleiner Konzerthausaal. MAURICE RAVEL: *Gaspard de la nuit, tres poemas para piano* (repetido de los conciertos nº 18 y 23) / HANS PFITZNER: *Quinteto para piano en Do mayor Op. 23*. Cuarteto Bene-Jary, Ernst Bachrich (piano), Webern (presentador) / MAURICE RAVEL: *Tres poemas de Stephane Mallarme*. Stefanie Bruck-Zimmer (voz), Eduard Steuermann (piano y presentador)

30 Domingo, 12 de octubre de 1919, Kleiner Konzerthausaal. FERRUCCIO BUSONI: *Sonatina nº 1 para piano* (repetido de los conciertos nº 18, 23 y 28) / FRANZ SCHMIDT: *Sinfonía nº 2 en Mi bemol mayor, arreglado para piano a cuatro manos por Alexander Wunderer*. Selma

Stampfer, Paul Pisk (piano), Sachs y Berg (presentadores) / BÉLA BÁRTOK: *Danzas rumanas para piano*. Olga Novakovic (piano) / BÉLA BÁRTOK: *Romanian Christmas Carols Sz. 57*. Olga Novakovic (piano), Schönberg (presentador)

31 Viernes, 17 de octubre de 1919, Kleiner Konzerthausaal. ALBAN BERG: *Piezas para clarinete Op. 5* (estreno absoluto). Franz Prem (clarinete), Eduard Steuermann (piano), Berg (presentador) / MAURICE RAVEL: *Tres poemas de Stephane Mallarme* (repetido del concierto nº 29) / MAX REGER: *Cinco canciones Op. 75* (repetido del concierto nº 28)

32 Viernes, 24 de octubre de 1919, Kleiner Konzerthausaal. BÉLA BÁRTOK: *Danzas rumanas para piano* (repetido del concierto nº 30) / BÉLA BÁRTOK: *Romanian Christmas Carols Sz. 57* (repetido del concierto nº 30) / ALBAN BERG: *Piezas para clarinete Op. 5* (repetido del concierto nº 31) / CLAUDE DEBUSSY: *Tres canciones de Bilitis*. Emmy Heim (voz), Olga Novakovic (piano), Sachs (presentador) / MAX REGER: *Sonata para violín en Mi menor Op. 122*. Oskar Adler (violín), Ida Hartungen (piano), Webern (presentador)

33 Viernes, 31 de octubre de 1919, Kleiner Konzerthausaal. FELIX WEINGARTNER: *Cuarteto de cuerda nº 4 en Re mayor Op. 62*. Cuarteto Brunner, Sachs (presentador) / MODEST MUSSORGSKY: *Seven Nursery Songs*. Stella Eisner (voz), Eduard Steuermann, (piano), Webern (presentador) / ALEKSANDR SKRIABIN: *El poema del éxtasis Op. 54, arreglado para dos pianos*. Olga Novakovic, Eduard Steuermann (piano), Schoenberg (presentador)

34 Viernes, 7 de noviembre de 1919, Kleiner Konzerthausaal. PAUL DUKAS: *Variaciones para piano*. Claire Schwaiger (piano), Berg (presentador) / RICHARD STRAUSS: *Seis canciones Op. 67* (repetido del concierto nº 27) / MAX REGER: *Variaciones y fuga sobre un tema de Beethoven para dos pianos Op. 86* (repetido del concierto nº 27)

35 Viernes, 14 de noviembre de 1919, Kleiner Konzerthausaal. MODEST MUSSORGSKY: *Seven Nursery Songs* (repetido del concierto nº 33) / MAX REGER: *Seis pequeños preludios y fugas para piano Op. 99*. Ida Hartungen (piano) Webern (presentador) / MAX REGER: *Sonata para violín en Mi menor Op. 122* (repetido del concierto nº 32)

36 Viernes, 21 de noviembre de 1919, Kleiner Konzerthausaal. CLAUDE DEBUSSY: *Children's Corner, seis piezas para piano*. Eduard Steuermann (piano y presentador) / ANTON WEBERN: *Cuatro piezas para violín Op. 7*. Oskar Adler (violín), Eduard Steuermann (piano), Webern (presentador)

37 Viernes, 28 de noviembre de 1919, Kleiner Konzerthausaal. RUDOLF BRAUN: *Quinteto de cuerda, Op. 38*. Cuarteto Bene-Jary, Stephi Chalupny (viola), Webern (presentador) / BÉLA BÁRTOK: *Danzas rumanas para piano* (repetido de los conciertos nº 30 y 32) / CLAUDE DEBUSSY: *La mer, arreglado para dos pianos por André Caplet*. Eduard Steuermann, Ernst Bachrich (piano), Schönberg (presentador)

38 Viernes, 19 de diciembre de 1919, Kleiner Konzerthausaal. BÉLA BARTÓK: *Quatre Nénies*. Ernst Bachrich (piano) / CLAUDE DEBUSSY: *Children's Corner*,

seis piezas para piano (repetido del concierto n° 36) / RICHARD STRAUSS: *Sinfonía alpina Op. 64, arreglada para dos pianos por Otto Singer*. Olga Novakovic, Ernst Bachrich (piano)

39 **Viernes, 2 de enero de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** GUSTAV MAHLER: *Lieder und Gesänge* (selección). Stella Eisner (voz), Ernst Bachrich (piano) / GUSTAV MAHLER: *Sinfonía n° 6 en La menor, arreglada para piano a cuatro manos por Alexander Zemlinsky*. Eduard Steuermann, Ernst Bachrich (piano), Schönberg (presentador)

A partir de este punto, las fuentes no siempre especifican el presentador.

40 **Viernes, 9 de enero de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** KAROL SZYMANOWSKI: *Canciones de amor de Hafiz Op. 24*. Stefanie Bruck-Zinuner (voz), Ernst Bachrich (piano) / BÉLA BARTÓK: *Quatre Nénies para piano*. Ernst Bachrich (piano) (repetido del concierto n° 38) / RICHARD STRAUSS: *Sinfonía alpina Op. 64, arreglada para dos pianos por Otto Singer* (repetido del concierto n° 38)

41 **Domingo, 25 de enero de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** MAURICE RAVEL: *Dafnis y Cloe (2ª suite), arreglada para piano por Leon Roques*. Olga Novakovic, Ernst Bachrich (piano) / ROBERT FUCHS: *Sonata para violín en Sol menor*. Paul Bene-Jary (violín), Paul Pisk (piano) / FRANZ SCHMIDT: *Sinfonía n° 2 en Mi bemol mayor, arreglada para piano a cuatro manos por Alexander Wunderer* (repetida del concierto n° 30)

42 **Domingo, 30 de enero de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** KAROL

SZYMANOWSKI: *Romanza para violín y piano Op. 23*. Rudolf Kalisch (violín), Selma Stampfer (piano) / ANTON WEBERN: *Cinco piezas para orquesta Op. 10, arregladas para violín, viola, violonchelo, piano y armonio*. Rudolf Kalisch (violín), Walter Seligman (viola), Maria Lazansky (violonchelo), Max Deutsch (piano), Hans Neumann (armonio), Anton Webern (director) (repetida dos veces) / ERIK SATIE: *Tres volúmenes de piezas para piano (Vieux sequins y vieilles cuirasses, Chapitres tournes en tous sens, Descriptions automatiques)*. Eduard Steuermann (piano) (repetida una vez)

43 **Domingo, 6 de febrero de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** MAURICE RAVEL: *Dafnis y Cloe (2ª suite), arreglada para piano por Leon Roques* (repetido del concierto n° 41) / GUSTAV MAHLER: *Canciones de un compañero de viaje, arreglo para flauta, clarinete, dos violines, viola, violonchelo, contrabajo, piano y armonio*. Stella Eisner (voz), orquesta de cámara, Arnold Schönberg (director) / ERIK SATIE: *Tres volúmenes de piezas para piano (Vieux sequins y vieilles cuirasses, Chapitres tournes en tous sens, Descriptions automatiques)* (repetido del concierto n° 42) / MODEST MUSSORGSKY: *Seven Nursery Songs* (repetido del concierto n° 33) / KAROL SZYMANOWSKI: *Romanza para violín y piano Op. 23* (repetido del concierto n° 42)

44 **Viernes, 13 de febrero de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** MAX RAGER: *Variaciones y fuga para piano sobre un tema de J. S. Bach Op. 81*. Paul Emerich (piano) / CLAUDE DEBUSSY: *La mer, arreglado para dos pianos por André Caplet* (repetido del concierto n° 37) / FERRUCCIO BUSONI: *Seis elegías para piano* (repetido del concierto n° 11)

45 **Viernes, 20 de febrero de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** ALBAN BERG: *Sonata para piano Op. 1* (repetido del concierto n° 7) / ALEXANDR SKRIABIN: *Sonatas para piano n° 4* (repetido del concierto de apertura) / GUSTAV MAHLER: *Lieder und Gesänge* (selección) (repetido del concierto n° 39) / LASZLO LATHJA: *Once piezas para piano*. Olga Novakovic (piano)

46 **Viernes, 27 de febrero de 1920, Kleiner Konzerthausaal (velada de Debussy).** CLAUDE DEBUSSY: *Children's Corner, seis piezas para piano* (repetido del concierto n° 36) / CLAUDE DEBUSSY: *SONATA PARA VIOLÍN*. Oskar Adler (violín), Eduard Steuermann (piano) / CLAUDE DEBUSSY: *La mer, arreglado para dos pianos por André Caplet* (repetido de los conciertos n° 37 y 44)

47 **Viernes, 5 de marzo de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** BÉLA BARTÓK: *Danzas rumanas para piano* (repetido del concierto n° 30) / BÉLA BARTÓK: *Romanian Christmas Carols Sz. 57* (repetido del concierto n° 30) / IGOR STRAVINSKI: *Tres piezas para cuarteto de cuerda*. Cuarteto Feist / MAURICE RAVEL: *Cuarteto de cuerda* (repetido del concierto n° 28)

48 **Viernes, 12 de marzo de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** LASZLO LATHJA: *Once piezas para piano* (repetido del concierto n° 45) / MAX RAGER: *Variaciones y fuga para piano sobre un tema de J. S. Bach Op. 81* (repetido del concierto n° 44) / CLAUDE DEBUSSY: *Tres nocturnos para orquesta, arreglados para dos pianos por Maurice Ravel* (repetido de los conciertos n° 6, 7, 10 y 25)

49 **Viernes, 19 de marzo de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** BÉLA BARTÓK: *14 bagatelas para piano Op. 6*

(repetido de los conciertos n° 8, 9 y 24) / MAX RAGER: *Sonata para violín en Mi menor Op. 122* (repetido de los conciertos n° 32 y 35)

50 **Viernes, 19 de marzo de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** VÍTEZSLAV NOVÁK: *Cinco piezas para piano Op. 45*. Rudolf Serkin (piano) / GUSTAV MAHLER: *Lieder und Gesänge* (selección) (repetido de los conciertos n° 39 y 45) / JOSEF SUK: *Erlebtes und Erträumes, diez piezas para piano* (repetido de los conciertos n° 17 y 25)

51 **Viernes, 9 de abril de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** MAURICE RAVEL: *Dafnis y Cloe (2ª suite), arreglada para piano por Leon Roques* (repetido de los conciertos n° 41 y 43) / MAX RAGER: *Sonata para violín en Do menor Op. 139* (repetido del concierto n° 27) / MAX RAGER: *Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart para dos pianos Op. 132*. Selma Stampfer, Ernst Bachrich (piano)

52 **Viernes, 16 de abril de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** MAX RAGER: *Seis pequeños preludios y fugas para piano Op. 99* (repetido del concierto n° 35) / ZOLTÁN KODÁLY: *Sonata para violonchelo*. Paul Hermann (violonchelo) / MAX RAGER: *Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart para dos pianos Op. 132* (repetido del concierto n° 51)

53 **Viernes, 23 de abril de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** MAX RAGER: *Sonata para violonchelo en Fa mayor Op. 78*. Wilhelm Winkler (violonchelo), Olga Novakovic (piano) / BÉLA BARTÓK: *Cuarteto para cuerda n° 1 Op. 7*. Cuarteto Feist

54 **Viernes, 30 de abril de 1920, Kleiner Konzerthausaal (Asamblea General Extraordinaria).**

BERNHARD SEKLE: *Passacaglia y fuga para cuarteto de cuerda Op. 23*. Cuarteto Gottesmann / MAURICE RAVEL: *Valses nobles y sentimentales*. Ernst Bachrich (piano)

55 **Viernes, 7 de mayo de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** BOLESŁAV VOMÁČKA: *Cuatro piezas para piano Op. 4*. Selma Stampfer (piano) / MAX REGER: *Sonata para violín en Mi menor Op. 122* (repetido de los conciertos n° 32, 35 y 49)

56 **Viernes, 14 de mayo de 1920, Kleiner Konzerthausaal (Asamblea General Extraordinaria).** JOSEF HAUER: *Nomos para piano Op. 19*. Josef Hauer (piano) / KAROL SZYMANOWSKI: *Romanza para violín y piano Op. 23* (repetido de los conciertos n° 42 y 43)

57 **Viernes, 21 de mayo de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** MAX REGER: *Dreams at the Fireside, doce piezas cortas para piano Op. 142*. Ida Hartungen (piano) / BÉLA BARTÓK: *Quatre Nénies, para piano*. Ernst Bachrich (piano) (repetido de los conciertos n° 38 y 40) / MAURICE RAVEL: *Dafnis y Cloe (2ª suite), arreglada para piano por Leon Roques* (repetido de los conciertos n° 41, 43 y 51)

58 **Viernes, 28 de mayo de 1920, Kleiner Konzerthausaal (Asamblea General Extraordinaria).** MAX REGER: *Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart para dos pianos Op. 132* (repetido de los conciertos n° 51 y 52)

59 **Viernes, 4 de junio de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** MAURICE RAVEL: *Gaspard de la nuit, tres poemas para piano* (repetido de los conciertos n° 18, 23 y 29) / RUDOLF RETI: *Cuatro canciones*. Marie

Gutheil-Schoder (voz), Ernst Bachrich (piano) / CLAUDE DEBUSSY: *En blanco y negro, para dos pianos*. Eduard Steurmann, Rudolf Serkin (piano)

60 **Viernes, 11 de junio de 1920, Kleiner Konzerthausaal.** RUDOLF BRAUN: *Phantasiestuck, para viola y piano*. Else Stein (viola), Ernst Bachrich (piano) / ANTON WEBERN: *Cinco piezas para orquesta Op. 10, arreglado para violín, viola, violonchelo, piano y armonio* (repetido del concierto n° 42) / CLAUDE DEBUSSY: *Sonata para violín* (repetido del concierto n° 46) / ALBAN BERG: *Cuatro piezas para clarinete Op. 5* (repetido de los conciertos n° 31 y 32) / CLAUDE DEBUSSY: *En blanco y negro, para dos pianos* (repetido del concierto n° 59)

61 **Jueves, 17 de junio de 1920, Schwarzwald Schule.** ALBAN BERG: *Cuatro piezas para clarinete Op. 5*. Karl Gaudriot (clarinete) (repetido de los conciertos n° 31, 32 y 61) / EGON WELLESZ: *Cinco piezas para piano Op. 26*. Ernst Bachrich (piano) / ERIK SATIE: *Tres volúmenes de piezas para piano (Vieux sequins y vieilles cuirasses, Chapitres tournes en tous sens, Descriptions automatiques)* (repetido de los conciertos n° 42 y 43)

TERCERA TEMPORADA

(septiembre 1920-junio 1921)

62 **Lunes, 20 de septiembre de 1920, Saal de Eisenbahnbeamter.** ALEKSANDR SKRIABIN: *Cuatro preludios para piano Op. 33, Tres piezas para piano Op. 45, Tres piezas para piano Op. 49*. Ida Hartungen (piano) / MAX REGER: *Sonata para violín en La menor Op. 91*. Rudolf Kolich (violín) / JOSEF SUK: *Vom Müttechen, cinco piezas para piano Op. 28*. Rudolf Serkin (piano) / IGOR STRAVINSKY: *Tres y cinco piezas fáciles para piano a cuatro manos* (repetido de los conciertos n° 8, 9 y 17)

63 **Miércoles, 29 de septiembre de 1920, Saal de Eisenbahnbeamter.** MAX REGER: *Seis piezas para piano a cuatro manos Op. 94*. Selma Stampfer, Ernst Bachrich (piano) Max Reger / MAX REGER: *Sonata para violín en Mi menor Op. 122* (repetido de los conciertos n° 32, 35, 49 y 55) / JOSEF SUK: *Vom Müttechen, cinco piezas para piano Op. 28*. (repetido del concierto n° 62)

64 **Miércoles, 6 de octubre de 1920, Saal de Eisenbahnbeamter.** CLAUDE DEBUSSY: *Sonata para violonchelo*. Wilhelm Winkler (cello), Olga Novakovic (piano) / MAURICE RAVEL: *Gaspard de la nuit, tres poemas para piano* (repetido de los conciertos n° 18, 23, 29 y 62)

65 **Sábado, 9 de octubre de 1920, Kleiner Musikverinssaal (primer concierto público).** MAX REGER: *Suite romántica Op. 125, arreglada para orquesta de cámara por Rudolf Kolisch*. Erwin Stein (director) / BÉLA BARTÓK: *Rapsodia para piano y orquesta Op. 1, arreglada para dos pianos por Bártok*. Eduard Steurmann, Ernst Bachrich (piano) / ARNOLD SCHÖNBERG:

Dos nuevas piezas para piano Op. 23, n° 1 y 2 (estreno absoluto). Eduard Steurmann (piano) / CLAUDE DEBUSSY: *Sonata para flauta, viola y arpa*. Wilhelm Sonnenberg (flauta), Ernst Morawetz (viola) Steffi Goldner (arpa)

66 **Miércoles, 13 de octubre de 1920, Saal de Eisenbahnbeamter.** ARNOLD SCHÖNBERG: *Tres piezas para piano Op. 11*. Eduard Steurmann (piano) / MAX REGER: *Sonata para violín en Do mayor Op. 72*. Oskar Adler (violín), Ida Hartungen (piano) / IGOR STRAVINSKI: *Petrushka, escenas burlescas en cuatro escenas, arregladas para piano a cuatro manos por Stravinsky*. Eduard Steurmann, Rudolf Serkin (piano)

67 **Lunes, 18 de octubre de 1920, Saal de Eisenbahnbeamter.** MAX REGER: *Dreams at the Fireside, doce piezas cortas para piano Op. 142* (repetido del concierto n° 52) / MAX REGER: *Sonata para violín en Do mayor Op. 72* (repetido del concierto n° 66) / CLAUDE DEBUSSY: *En blanco y negro, para dos pianos* (epetido del concierto n° 59)

68 **Sábado, 9 de octubre de 1920, Kleiner Musikverinssaal (concierto en honor a Maurice Ravel).** MAURICE RAVEL: *Gaspard de la nuit, tres poemas para piano* (repetido de los conciertos n° 18, 23, 29, 62 y 65) / ARNOLD SCHONBERG: *Cinco canciones de El libro de los jardines colgantes Op. 15*. Helge Lindberg (voz), Eduard Steurmann (piano) / ARNOLD SCHÖNBERG: *Dos nuevas piezas para piano Op. 23, n° 1 y 2* (repetido del concierto n° 65) / ANTON WEBERN: *Cuatro piezas para violín Op. 7* (repetido del concierto n° 36). Rudolf Kalisch (violín), Eduard Steurmann (piano) / ALBAN BERG: *Cuatro piezas para clarinete Op. 5*. Karl Gaudriot (clarinete) (repetido de los conciertos n°

31, 32, 60 y 61) / MAURICE RAVEL: *La valse*, poema coreografiado para orquesta, arreglado para dos pianos por Ravel. Maurice Ravel, Alfredo Casella (piano) / MAURICE RAVEL: *Tres poemas de Stephane Mallarme* (repetido de los conciertos n° 29 y 31). Marya Freund (voz), Maurice Ravel (piano) / ARNOLD SCHÖNBERG: *Jane Grey*, balada del Op. 12. Olga Bauer-Pilecka (voz), Ernst Bachrich (piano) / MAURICE RAVEL: *Cuarteto de cuerda* (repetido de los conciertos n° 28 y 47)

69 Miércoles, 27 de octubre de 1920, Saal de Eisenbahnbeamter.

MAX REGER: *Suite para violín y piano en La menor Op. 103*. Rudolf Kalisch (violín), Rudolf Serkin (piano) / BOLESLAV VOMÁČKA: *Cuatro piezas para piano Op. 4* (repetido del concierto n° 62) / JOSEF SUK: *Vom Müttechen*, cinco piezas para piano Op. 28. (repetido de los conciertos n° 62 y 63)

70 Lunes, 1 de noviembre de 1920, Saal de Eisenbahnbeamter. MAX REGER: *Sonata para violín en Do menor Op. 139* (repetido de los conciertos n° 27 y 51) / BÉLA BARTÓK: *Danzas rumanas para piano*. Erna Lamadin (piano) / MAX REGER: *Seis piezas para piano a cuatro manos Op. 94* (repetido del concierto n° 63)

71 Lunes, 8 de noviembre de 1920, Saal de Eisenbahnbeamter. MAX REGER: *Suite para violín y piano en La menor Op. 103* (repetido del concierto n° 69) / CLAUDE DEBUSSY: *Rapsodia para clarinete y piano*. Viktor Polatschek (clarinete) Rudolf Serkin (piano) / JOSEPH MARLF: *Cuatro canciones (Japanisches Regenlied, Wie einst, Windräder, Zigeuner)*. Dora Schmeichler (voz), Selma Stampfer (piano) / MAURICE RAVEL: *Le tombeau de Couperin*, seis piezas para piano. Ida Hartungen (piano)

72 Lunes, 15 de noviembre de 1920, Saal de Eisenbahnbeamter. BÉLA BARTÓK: *Quatre Nenes*, para piano. Ernst Bachrich (piano) (repetido de los conciertos n° 38, 40 y 57) / BÉLA BARTÓK: *Suite para piano Op. 14*. Ernst Bachrich (piano) (repetida una vez) / MAX REGER: *Sonata para violín en Do menor Op. 139* (repetido de los conciertos n° 27, 51 y 70). Rudolf Kolisch (violín), Ernst Bachrich (piano).

73 Lunes, 22 de noviembre de 1920, Saal de Eisenbahnbeamter. ARNOLD SCHÖNBERG: *Dos nuevas piezas para piano Op. 23, n° 1 y 2* (repetido de los conciertos n° 65 y 68) / MAX REGER: *Trío de cuerdas Op. 141*. Hugo Gottsmann (violín), Ernst Morawetz (viola) Bohdan von Bereznycky (violonchelo) / ARNOLD SCHÖNBERG: *Dos nuevas piezas para piano Op. 23, n° 1 y 2* (repetido de la primera pieza de este programa) / EGON KORNAUTH: *Sonata para violín Op. 9*. Rudolf Kolisch (violín), Selma Stampfer (piano)

74 Lunes, 22 de noviembre de 1920, Saal de Eisenbahnbeamter. CLAUDE DEBUSSY: *Sonata para violonchelo*. Wilhelm Winkler (violonchelo), Eduard Steuermann (piano) (repetido del concierto n° 64) / BÉLA BARTÓK: *Cuarteto para cuerda n° 1 Op. 7* (repetido del concierto n° 53) / CLAUDE DEBUSSY: *Sonata para violonchelo* (repetido de la primera pieza de este programa)

75 Lunes, 6 de diciembre de 1920, Saal de Eisenbahnbeamter. BÉLA BARTÓK: *Rapsodia para piano y orquesta Op. 1*, arreglada para dos pianos por Bartok (repetido del concierto n° 65) / ARNOLD SCHÖNBERG: *Seis pequeñas piezas para piano Op. 19*. Eduard Steuermann (piano) / ANTON WEBERN: *Cuatro piezas para violín Op. 7* (repetido de los conciertos n° 36 y 68). Rudolf Kalisch

(violín), Eduard Steuermann (piano) / CLAUDE DEBUSSY: *La mer*, arreglado para dos pianos por André Caplet (repetido de los conciertos n° 37, 44 y 46)

76 Lunes, 20 de diciembre de 1920, Saal de Eisenbahnbeamter. EGON WELLESZ: *Cinco piezas para piano Op. 26* (repetido del concierto n° 66) / ANTON WEBERN: *Cuatro piezas para violín Op. 7* (repetido de los conciertos n° 36, 68 y 75). Rudolf Kalisch (violín), Eduard Steuermann (piano) / GUSTAV MAHLER: *Sinfonía n° 7*, arreglada para piano a cuatro manos por Alfredo Casella (repetido de los conciertos n° 1, 4 y 21)

77 Lunes, 27 de diciembre de 1920, Saal de Eisenbahnbeamter. ARNOLD SCHÖNBERG: *Tres piezas para piano Op. 11* (repetido del concierto n° 66) / MODEST MUSSORGSKY: *Canciones de danza y muerte*. Arthur Fleischer (voz), Eduard Steuermann (piano) / CLAUDE DEBUSSY: *Sonata para violín* (repetido de los conciertos n° 46 y 60)

78 Lunes, 3 de enero de 1921, Schwarzwald Schule. ARNOLD SCHÖNBERG: *Sinfonía de cámara Op. 9*, arreglada para piano por Eduard Steuermann / MODEST MUSSORGSKY: *Canciones de danza y muerte* (repetido del concierto n° 77) / GUSTAV MAHLER: *Lieder und Gesänge* (selección). Arthur Fleischer (voz), Eduard Steuermann (piano)

79 Lunes, 10 de enero de 1921, Kleiner Musikvereinsaal. CLAUDE DEBUSSY: *Doce preludios (libro I)*. Ernst Bachrich (piano) / GUSTAV MAHLER: *Sinfonía n° 4 en Sol mayor*, arreglada para orquesta de cámara por Erwin Stein (director)

80 Jueves, 20 de enero de 1921, Kleiner Konzerthausaal (segundo concierto público). ARNOLD SCHÖNBERG: *Dos canciones del Op. 8, n° 5 y 6*. Karl Faibl (voz), Ernst Bachrich (piano) / ARNOLD SCHÖNBERG: *Dos canciones Op. 14* (estreno absoluto) / ARNOLD SCHÖNBERG: *Tres canciones del Op. 6, n° 1, 3 y 4*. Erika Wagner (voz), Ernst Bachrich (piano) / GUSTAV MAHLER: *Sinfonía n° 4 en Sol mayor*, arreglada para orquesta de cámara por Erwin Stein (repetido del concierto n° 79)

81 Domingo, 23 de enero de 1921, Kleiner Konzerthausaal. ARNOLD SCHÖNBERG: *Dos canciones del Op. 8, n° 5 y 6* (repetido del concierto n° 80) / ARNOLD SCHÖNBERG: *Dos canciones Op. 14* (repetido del concierto n° 80) / ARNOLD SCHÖNBERG: *Tres canciones del Op. 6, n° 1, 3 y 4* (repetido del concierto n° 80) / ANTON WEBERN: *Seis piezas para gran orquesta Op. 6*, arregladas para orquesta de cámara por Webern / GUSTAV MAHLER: *Sinfonía n° 4 en Sol mayor*, arreglada para orquesta de cámara por Erwin Stein (repetido de los conciertos n° 79 y 80)

82 Lunes, 24 de enero de 1921, Schwarzwald Schule. PAUL DUKAS: *Variaciones, interludio y final sobre un tema de Rameau*, para piano (repetido del concierto n° 34). Selma Stampfer, piano / MAX REGER: *Sonata para violín en Do menor Op. 139* (repetido de los conciertos n° 27, 51, 70 y 72). Rudolf Kolisch (violín), Ernst Bachrich (piano).

83 Lunes, 31 de enero de 1921, Schwarzwald Schule. ANTON WEBERN: *Seis piezas para gran orquesta Op. 6*, arregladas para orquesta de cámara por Webern (repetido del concierto n° 81) / ARNOLD SCHÖNBERG: *Dos canciones Op.*

14 (repetido de los conciertos n° 80 y 81) / CLAUDE DEBUSSY: *Doce preludios (libro I)* (repetido del concierto n° 79) / ANTON WEBERN: *Seis piezas para gran orquesta Op. 6, arregladas para orquesta de cámara por Webern* (repetido de la primera pieza de este concierto)

84 **Lunes, 7 de febrero de 1921, Schwarzwald Schule.** ALOIS HABA: *Sonata para piano Op. 3.* Albert Linschutz (piano) / BÉLA BÁRTOK: *15 canciones campesinas para piano.* Selma Stampfer (piano) / MAX REGER: *Variaciones y fuga sobre un tema de Mozart para dos pianos Op. 132* (repetido de los conciertos n° 51, 52 y 58)

85 **Lunes, 14 de febrero de 1921, Schwarzwald Schule.** BÉLA BARTÓK: *Suite para piano Op. 14* (repetido del concierto n° 72) / CLAUDE DEBUSSY: *Seis epígrafes antiguos, para piano a cuatro manos.* Eduard Steuermann, Selma Stampfer (piano) / KAROL SZYMANOWSKI: *Sonata para violín Op. 9.* Rudolf Kolisch (violín), Selma Stampfer (piano)

86 **Lunes, 21 de febrero de 1921, Schwarzwald Schule (velada de Debussy).** CLAUDE DEBUSSY: *Sonata para violín* (repetido de los conciertos n° 46, 60 y 77) / CLAUDE DEBUSSY: *Imágenes, para piano (vol. II).* Cesia Dische (piano) / CLAUDE DEBUSSY: *Sonata para violonchelo.* Wilhelm Winkler (violonchelo), Eduard Steuermann (piano) (repetido del concierto n° 64)

87 **Lunes, 28 de febrero de 1921, Schwarzwald Schule.** PAUL DUKAS: *Variaciones, interludio y final sobre un tema de Rameau, para piano.* Selma Stampfer (piano) (repetido del concierto n° 34 y 82) / MAX REGER: *Serenata para flauta, violín y viola en*

Sol mayor Op. 141. Albert Winschenk (faluta), Rudolf Kolisch (violín), Jaroslav Czerny (viola) / ALOIS HABA: *Sonata para piano Op. 3* (repetido del concierto n° 84)

88 **Lunes, 7 de marzo de 1921, Schwarzwald Schule.** JOSEF HAUER: *Marcha oriental para piano Op. 9.* Ernst Bachrich (piano) / OTAKAR OSTRCIL: *Dos canciones del Op. 14.* Miss Zeisl (voz), Kathe Travnicek (piano) / CLAUDE DEBUSSY: *Seis epígrafes antiguos, para piano a cuatro manos* (repetido del concierto n° 85) / ARNOLD SCHÖNBERG: *Sinfonía de cámara Op. 9, arreglada para piano por Eduard Steuermann* (repetido del concierto n° 78)

89 **Lunes, 14 de marzo de 1921, Schwarzwald Schule.** ARNOLD SCHÖNBERG: *Tres piezas para piano Op. 11* (repetido de los conciertos n° 66 y 77) / MAX REGER: *An die Hoffnung, cantata para alto y orquesta Op. 124, arreglada para piano.* Hilda Salinger (voz), Ernst Bachrich (piano) / CLAUDE DEBUSSY: *Imágenes, para piano (vol. II)* (repetido del concierto n° 86) / MAX REGER: *Sonata para violín en La menor Op. 91* (repetido del concierto n° 62) / ARNOLD SCHÖNBERG: *Seis pequeñas piezas para piano Op. 19* (repetido del concierto n° 75)

90 **Lunes, 21 de marzo de 1921, Schwarzwald Schule.** MAX REGER: *Seis intermezzi para piano Op. 45.* Elly Lutmann (piano) / MAX REGER: *Serenata para flauta, violín y viola en Sol mayor Op. 141* (repetido del concierto n° 87) / ALEKSANDR SKRIBIN: *Sonatas para piano n° 7* (epetido de los conciertos n° 1, 3, 26 y 45) / ARNOLD SCHÖNBERG: *Dos canciones Op. 14* (repetido de los conciertos n° 80, 81 y 83)

91 **Lunes, 4 de abril de 1921, Schwarzwald Schule (velada de Schönberg).** ARNOLD SCHÖNBERG: *Sinfonía de cámara Op. 9, arreglada para piano por Eduard Steuermann* (repetido de los conciertos n° 78 y 88) / ARNOLD SCHÖNBERG: *Peleas y Melisande Op. 5, arreglado para piano a cuatro manos por Heinrich Jalowetz.* Eduard Steuermann, Ernst Bachrich (piano)

92 **Lunes, 11 de abril de 1921, Schwarzwald Schule.** CLAUDE DEBUSSY: *Seis epígrafes antiguos, para piano a cuatro manos* (repetido de los conciertos n° 85 y 88) / RUDOLF RETI: *Cuatro canciones* (repetido del concierto n° 59) / ALEXANDER ZEMLINSKY: *Cuatro canciones Op. 8.* Marie Gutheil-Schoder (voz), Eduard Steuermann, (piano) (repetido del concierto n° 9) / FERRUCCIO BUSONI: *Sonata para violín en Mi mayor Op. 29.* Mary Dickinson-Auner (violín), Steffi Blitz (piano)

93 **Lunes, 18 de abril de 1921, Schwarzwald Schule.** MAX REGER: *Episodios, ocho piezas para piano Op. 45* (repetido del concierto n° 19) / ANTON WEBERN: *Cuatro piezas para violín Op. 7.* Rudolf Kalisch (violín), Eduard Steuermann (piano) (repetido de los conciertos n° 36, 68, 75 y 76) / ARNOLD SCHÖNBERG: *Dos nuevas piezas para piano Op. 23, n° 1 y 2* (repetido de los conciertos n° 65, 68 y 73) / MAX REGER: *Serenata para flauta, violín y viola en Sol mayor Op. 141* (repetido del concierto n° 87)

94 **Lunes, 25 de abril de 1921, Schwarzwald Schule.** CLAUDE DEBUSSY: *Sonata para violonchelo.* Wilhelm Winkler (cello), Eduard Steuermann (piano) (repetido del concierto n° 64) / RICHARD STRAUSS: *Sinfonía alpina Op. 64, arreglada*

para dos pianos por Otto Singer (repetido de los conciertos n° 38 y 40)

95 **Lunes, 25 de abril de 1921, Schwarzwald Schule (concierto extraordinario).** ARNOLD SCHÖNBERG: *Pierrot lunaire Op. 21.* Erika Wagner (voz), Eduard Steuermann (piano), Franz Wangler (flauta), Viktor Polatschek (clarinete), Rudolf Kolisch (violín), Wilhelm Winkler (violonchelo), Erwin Stein (director)

96 **Lunes, 2 de mayo de 1921, Schwarzwald Schule.** ALBAN BERG: *Sonata para piano Op. 1* (repetido de los conciertos n° 7, 10, 23 y 45) / MAX REGER: *Serenata en Sol mayor para flauta, violín y viola Op. 141* (repetido de los conciertos n° 87, 90 y 93) / FERRUCCIO BUSONI: *Seis elegías para piano* (repetido de los conciertos n° 11, 16, 19, 23 y 44) / ANTON WEBERN: *Cuatro piezas para violín y piano Op. 7* (repetido de los conciertos n° 36, 68, 75, 76 y 93). Rudolf Kolisch (violín), Eduard Steuermann (piano)

97 **Martes, 3 de mayo de 1921, Schwarzwald Schule (concierto extraordinario).** ARNOLD SCHÖNBERG: *Pierrot lunaire Op. 21* (repetido del concierto n° 95)

98 **Sábado, 7 de mayo de 1921, Schwarzwald Schule (concierto extraordinario).** Arnold Schönberg: *Pierrot lunaire Op. 21* (repetido de los conciertos n° 95 y 97)

99 **Jueves, 12 de mayo de 1921, Schwarzwald Schule.** ANTON WEBERN: *Seis piezas para gran orquesta Op. 6* (repetido de los conciertos n° 80 y 83) / ARNOLD SCHÖNBERG: *Pierrot lunaire Op. 21* (repetido de los conciertos n° 95, 97 y 98)

100 **Lunes, 23 de mayo de 1921,**
Schwarzwald Schule. WILLEN
PIJPER: *Sonata para violín.* Rudolf Kalisch
(violín), Elly Luttmann (piano) / ANTON
WEBERN: *Seis piezas para gran orquesta Op. 6*
(repetido de los conciertos n° 80, 83 y 99)
/ KAROL SZYMANOWSKI: *Masken, tres piezas*
para piano Op. 34. Albert Linschütz (piano)

101 **Lunes, 31 de mayo de 1921,**
Schwarzwald Schule. FERRUCCIO
BUSONI: *Toccata para piano.* Hilde Merinski
(piano) / ALBAN BERG: *Cinco piezas para*
clarinete Op. 5 (repetido de los conciertos n°
31, 32, 60, 61 y 68). Karl Gaudriot (clarinete),
Eduard Steuermann (piano) / CLAUDE
DEBUSSY: *Children's Corner* (repetido de los
conciertos n° 36, 37 y 46) / WILLEM PIJPER:
Sonata para violín (repetido del concierto n°
100)

102 **Lunes, 6 de junio de 1921,**
Schwarzwald Schule. ERIK
SATIE: *Tres volúmenes de piezas para piano*
(repetido de los conciertos n° 42, 43 y 61) /
IGOR STRAVINSKI: *Piano-Rag Music.* Eduard
Steuermann (piano) / ANTON WEBERN:
Cuatro piezas para violín y piano Op. 7
(repetido de los conciertos n° 36, 68, 75,
78 y 93). Rudolf Kolisch (violín), Eduard
Steuermann (piano) / FERRUCCIO BUSONI:
Toccata para piano (repetido del concierto
n° 101) / IGOR STRAVINSKI: *Piano-Rag Music*
(repetido del mismo programa)

103 **Lunes, 26 de septiembre de**
1921, Festsaal des Ingenieur und
Architektenvereins. CLAUDE DEBUSSY:
Doce estudios. Eduard Steuermann (piano)
/ GUSTAV MAHLER: *Lieder und Gesänge*
(selección) (repetido de los conciertos n° 45,
49 y 50) / BÉLA BARTÓK: *Diez pequeñas piezas*
para piano "Für Kinder". Olga Novakovic

(piano) / MAURICE RAVEL: *Dafnis y Cloe (suite*
n° 2) (repetido de los conciertos n° 41, 43, 51
y 57)

104 **Miércoles, 5 de octubre de**
1921, Festsaal des Ingenieur und
Architektenvereins. FERRUCCIO
BUSONI: *Sonata en Mi mayor para violín*
Op. 29 (repetido del concierto n° 92) / BÉLA
BARTÓK: *Diez pequeñas piezas para piano*
"Für Kinder" (repetido del concierto n° 103)
/ KAROL SZYMANOWSKI: *Masken, tres piezas*
para piano Op. 34 (repetido del concierto
n° 100)

105 **Lunes, 10 de octubre de 1921,**
Festsaal des Ingenieur und
Architektenvereins. CLAUDE DEBUSSY: *Doce*
estudios (repetido del concierto n° 103) /
MODEST MUSÓRGSKY: *Kinderstube* (repetido
de los conciertos n° 33, 35 y 43) / WILLEM
PIJPER: *Sonata para violín* (repetido de los
conciertos n° 100 y 101)

106 **Lunes, 17 de octubre de 1921,**
Festsaal des Ingenieur und
Architektenvereins. MAX REGER: *Sonata*
en Fa mayor para violonchelo y piano Op. 78
(repetido del concierto n° 53) / MAX REGER:
Sonata en Do mayor para violín y piano Op. 72
(repetido de los conciertos n° 66 y 67)

107 **Lunes, 24 de octubre de 1921,**
Festsaal des Ingenieur und
Architektenvereins. MAX REGER: *Seis*
intermezzi para piano Op. 45 (repetido de los
conciertos n° 90 y 93) / MODEST MUSÓRSKY:
Kinderstube (repetido de los conciertos
n° 33, 35 y 93) / MAX REGER: *Sonata en Fa*
mayor para violonchelo Op. 78 (repetido de los
conciertos n° 53 y 106)

108 **Lunes, 31 de octubre de 1921,**
Festsaal des Ingenieur und
Architektenvereins. KAROL SZYMANOWSKI:
Masken, tres piezas para piano Op. 34
(repetido del concierto n° 100) / IGOR
STRAVINSKI: *Piano-Rag Music* (repetido del
concierto n° 102) / MAX REGER: *Sonata en Do*
mayor para violín y piano Op. 72 (repetido de
los conciertos n° 66, 67 y 106)

109 **Lunes, 7 de noviembre de 1921,**
Festsaal des Ingenieur und
Architektenvereins. CLAUDE DEBUSSY: *Doce*
estudios (repetido de los conciertos n° 103
y 105) / ALBAN BERG: *Cuatro canciones Op. 2*
(repetido de los conciertos n° 16 y 17). Arthur
Hermelin (piano) / WILLEM PIJPER: *Sonata*
para violonchelo y piano. Wilhelm Winkler
(violonchelo), Selma Stamfer (piano)

110 **Lunes, 14 de noviembre de 1921,**
Festsaal des Ingenieur und
Architektenvereins. ALBAN BERG: *Cuatro*
canciones Op. 2 (repetido de los conciertos
n° 16, 17 y 109) / BÉLA BARTÓK: *Tres estudios*
para piano Op. 18. Albert Linschutz (piano)
/ MAURICE RAVEL: *Dafnis y Cloe (suite n° 2)*
(repetido de los conciertos n° 41, 43, 57 y 103)

111 **Lunes, 21 de noviembre de 1921,**
Festsaal des Ingenieur und
Architektenvereins. VITEZSLAV NOVÁK:
Canciones de una noche de invierno para piano
Op. 30. Olga Novakovic (piano) / GUSTAV
MAHLER: *Lieder und Gesänge* (selección)
(repetido de los conciertos n° 45, 49, 50 y 103)
/ MAX REGER: *Sonata en La menor para violín y*
piano Op. 91 (repetido de los conciertos n° 62,
69 y 89)

112 **Lunes, 28 de noviembre de 1921,**
Festsaal des Ingenieur und
Architektenvereins. BÉLA BARTÓK: *Tres*

estudios para piano Op. 18 (repetido del
concierto n° 110) / BÉLA BARTÓK: *Diez piezas*
pequeñas para piano "Für Kinder" (repetido
del concierto n° 103)

113 **Lunes, 5 de diciembre de 1921,**
Festsaal des Ingenieur und
Architektenvereins. ARNOLD SCHÖNBERG:
Pierrot lunaire Op. 21 (repetido de los
conciertos n° 95, 97 y 99)

LOS CONCIERTOS DE PRAGA

(marzo 1920)

1 Domingo, 7 de marzo de 1920, Mozarteum. MAX REGER: *Sonata en Do menor para violín y piano Op. 139* (repetido del concierto n° 27). Rudolf Kolisch (violín), Rudolf Serkin (piano) / JOSEF SUK: *Erlebtes und Ertraumtes, diez piezas para piano* (repetido de los conciertos n° 17 y 25). Rudolf Serkin (piano) / CLAUDE DEBUSSY: *En blanco y negro, para dos pianos*. Eduard Steuermann (piano), Rudolf Serkin (piano)

2 Lunes, 8 de marzo de 1920, Mozarteum (con presentación de Schönberg).

ALEXANDR SKRIABIN: *Sonata n° 7 para piano* (repetido de los conciertos n° 1, 3, 27 y 45) / FERRUCCIO BUSONI: *Seis elegías para piano* (repetido de los conciertos n° 16, 17, 19, 23 y 44) / ALBAN BERG: *Sonata para piano Op. 1* (repetido de los conciertos n° 17, 23 y 45) / ARNOLD SCHÖNBERG: *Tres piezas para piano Op. 11* / MAURICE RAVEL: *Gaspard de la nuit* (repetido de los conciertos n° 18, 23 y 29) / ERIK SATIE: *Tres volúmenes de piezas para piano* (repetido de los conciertos n° 42 y 43) / CLAUDE DEBUSSY: *L'isle joyeuse* (repetido de los conciertos n° 20 y 23). Eduard Steuermann (piano)

3 Sábado, 13 de marzo de 1920, Mozarteum. ARNOLD SCHÖNBERG: *Cinco piezas para orquesta Op. 16, arreglado para orquesta de cámara por Arnold Schönberg* / BÉLA BARTÓK: *Cuatro piezas para piano* (repetido de los conciertos n° 38 y 40). Ernst Bachrich (piano) / KAROL SZYMANOWSKI: *Romanza para violín y piano Op. 23* (repetido de los conciertos n° 42 y 43). Rudolf Kolisch (violín), Ernst Bachrich (piano) / ANTON WEBERN: *Cinco piezas para orquesta Op. 10, arreglado para orquesta de cámara por Webern*

(repetido del concierto n° 42). Anton Webern (director) / VITEZSLAV NOVAK: *Exotikon, cinco piezas para piano Op. 45*. Rudolf Serkin (piano)

4 Domingo, 14 de marzo de 1920, Mozarteum. ALEXANDER ZEMLINSKY: *Cuarteto de cuerda n° 2 Op. 15* (repetido de los conciertos n° 20, 22 y 26) / IGOR STRAVINSKI: *Tres piezas para cuarteto de cuerda* (repetido del concierto n° 47) / MAURICE RAVEL: *Cuarteto de cuerda* (repetido de los conciertos n° 28 y 47). Feist Quartet.

OTROS CONCIERTOS

(mayo y noviembre 1921)

1 Domingo, 22 de mayo de 1921 Schwarzwald Schule. ARNOLD SCHÖNBERG: *Die Jakobsleiter*. Wilhelm Klitsch (presentador)

2 Viernes, 27 de mayo de 1921, Schwarzwald Schule (velada de vals). JOHANN STRAUSS: *Schatz-walzer-Zigeunerbaron Op. 418, arreglado para orquesta de cámara por Anton Webern; Wein, Weib und Gesang Op. 333, arreglado para orquesta de cámara por Alban Berg; Rosen aus dem Suden Op. 388, arreglado para orquesta de cámara por Arnold Schönberg; Lagunen-walzer Op. 411, arreglado para orquesta de cámara por Arnold Schönberg*. Eduard Steuermann (piano), Alban Berg (armnio), Rudolf Kolisch y Arnold Schönberg (primer violines), Karl Rankl (segundo violín), Othmar Steinbauer (viola), Anton Webern (violonchelo) [después del concierto se subastaron los manuscritos originales]

3 Martes, 1 de noviembre de 1921, Festsaal des Ingenieur und Architektenvereins (velada de sonatas para violín). WOLFGANG AMADEUS MOZART: *Sonata en La mayor para violín y piano* / LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Sonata en Do menor para violín y piano* / JOHANNES BRAHMS: *Sonata en La mayor para violín y piano*. Rudolf Kolisch (violín), Eduard Steuermann (piano)

4 Sábado, 12 de noviembre de 1921, Festsaal des Ingenieur und Architektenvereins (velada de sonatas para violonchelo). JOHANNES BRAHMS: *Sonata en Mi menor para violonchelo y piano* / LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Sonata en La mayor para violonchelo y piano*. Wilhelm Winkler (violonchelo), Olga Novakovic (piano)

5 Domingo, 27 de noviembre de 1921, Festsaal des Ingenieur und Architektenvereins (velada de canciones). HUGO WOLF: *Libro de canciones italianas* (selección), *Libro de canciones españolas* (selección) / ROBERT SCHUMANN: *Amor y vida de mujer*. Stella Eisner (voz), Olga Novakovic (piano)

Selección bibliográfica

Theodor Wiesengrund Adorno, *Dissonanzen. Einführung in die Musiksoziologie*, Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden, vol. 14 (1973), Suhrkamp Verlag. Traducción española: Theodor Wiesengrund Adorno, *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, trad. de Gabriel Menéndez Torrellas, Madrid, Akal, 2009.

Jeremy Barham (ed.), *The Cambridge Companion to Mahler*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Manuel Gervink, *Arnold Schönberg und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 2000.

Jean-Noël von der Weid, *La musique du XXème siècle*, Paris, Hachette, 2005.

Siegfried Mauser y Matthias Schmidt (eds.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*, Laaber, Laaber Verlag, 2005.

Judith Meibach, *Schoenberg's "Society for musical private performances": Vienna 1918-1922. A Documentary Study*, Universidad de Pittsburgh, tesis doctoral, 1984.

Gabriel Menéndez Torrellas, *Historia del cuarteto de cuerda*. Madrid, Akal, 2019.

Bernd Sponheuer y Wolfram Steinbeck, *Mahler Handbuch*, Weimar, Metzler-Bärenreiter, 2010.

Rudolf Stephan (ed.), *Die Wiener Schule*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

Walter Werbeck (ed.), *Richard Strauss Handbuch*, Weimar, Metzler-Bärenreiter, 2014.

John Williamson (ed.), *The Cambridge Companion to Bruckner*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

Gabriel Menéndez Torrellas, musicólogo



Es Doctor en Estética y Filosofía, así como Musicólogo e Historiador del Arte por la Universidad Albert-Ludwig de Freiburg im Breisgau (Alemania), en cuya Facultad de Musicología fue profesor. En la actualidad, dirige el Seminario de Ópera y Musicología de la Universidad CEU San Pablo de Madrid. Imparte regularmente cursos sobre ópera y cursos monográficos en el Teatro Real de Madrid. Entre sus publicaciones se cuentan: *Historia del cuarteto de cuerda* (Akal, 2019), *Historia de la ópera* (Akal, 2013, 2016), *La ópera como teatro cantado. Del libreto al drama musical* (CEU San Pablo, 2015), *Componiendo Tristán e Isolda* (CEU San Pablo, 2016), *Don Giovanni. Mito sensual y aura sacra* (CEU San Pablo 2017) y *Trilogía de la intimidad: Rigoletto, Il Trovatore, La Traviata* (CEU San Pablo 2018). En esta universidad, ha organizado los Congresos “La ópera como teatro cantado”, “150 años de Tristán e Isolda”, “Don Giovanni. Mito sensual y aura sacra”, “Giuseppe Verdi. Trilogía de la intimidad” y “Giacomo Puccini y la dramaturgia omnipresente”. Desde 2009 organiza en Madrid seminarios sobre música contemporánea, antigua y de

cámara en el Instituto Internacional de Madrid. Ha traducido, entre otras obras, Thomas Seedorf, *Sopranos heroicos: Las voces de los héroes en la ópera italiana desde Monteverdi hasta Bellini* (CEU San Pablo); Th. W. Adorno, *Introducción a la Sociología de la Música* (Akal); Carl Dahlhaus, *La música del siglo XIX* (Akal); Olga Hazan, *El mito del progreso artístico* (Akal). Desde 2014 colabora como ponente cultural con la agencia Mundo Amigo, con la cual ha organizado numerosos viajes músico-culturales (Viena, Dresde, Leipzig, Praga, Venecia, Roma, Milán, París, Salzburgo, Berlín, Múnich, Londres, Palermo, Nápoles, Budapest, Parma, Mantua, Cremona, Brujas, Florencia, Varsovia, Hamburgo, etc.).

CRÉDITOS

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten en directo por Radio Clásica, de RNE, march.es y YouTube. Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en march.es/musica/audios

© Gabriel Menéndez Torrellas
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549

Diseño

Guillermo Nagore

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

Alberto Hernández Mateos
Soledad Hernando
Josep Martínez Reinoso
Olga Torres

Agradecimientos

Adriana Gómez Cervera
José Luis Maire

Ciclo de miércoles: "La orquesta en la cámara", octubre-noviembre 2019 [notas al programa de Gabriel Menéndez Torrellas]. - Madrid: Fundación Juan March, 2019.

80 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; octubre-noviembre 2019)

Programas de los conciertos: [I] "Obras de G. Mahler", por Robert Murray, tenor; Jonathan McGovern, barítono y Natalia Ensemble; [II] "Obras de A. Schönberg y A. Bruckner", por Marialena Fernandes y Ranko Marković, piano a cuatro manos; [III] "Obras de A. Schönberg, C. Saint-Saëns y R. Strauss", por Elena Aguado, Ana Guijarro, Mariana Gurkova y Sebastián Maríné, dos pianos a ocho manos; [y IV] "Obras de C. Debussy, A. von Webern y A. Bruckner", por Linos Ensemble, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 16, 23 y 30 de octubre y 6 de noviembre de 2019.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Música para orquesta de cámara - Arreglos - Programas de mano - S. XIX-XX.- 2. Canciones (Tenor) con orquesta de cámara - Arreglos - Programas de mano - S. XIX-XX.- 3. Canciones (Barítono) con orquesta de cámara - Arreglos - Programas de mano - S. XIX-XX.- 4. Música para piano, 4 manos - Arreglos - Programas de mano - S. XIX-XX.- 5. Sinfonías (Piano, 4 manos) - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 6. Música para pianos (2), 8 manos - Arreglos - Programas de mano - S. XIX-XX.- 7. Sinfonías (Orquesta de cámara) - Arreglos - Programas de mano - S. XIX.- 8. Fundación Juan March-Conciertos

ACCESO A LOS CONCIERTOS

El auditorio principal tiene 283 plazas. Las entradas se ofrecen gratuitamente (una por persona) en la taquilla, por orden riguroso de llegada, a partir de una hora antes de cada acto. Una vez agotadas, se distribuyen 114 para el salón azul, donde se transmite el acto.

Reserva anticipada: se pueden reservar 83 entradas en march.es/reservas (una o dos por persona), desde siete días antes del acto, a partir de las 9:00. Los usuarios con reserva deberán canjearla por su entrada en los terminales de la Fundación desde una hora hasta 15 minutos antes del inicio del acto. Más información en <https://www.march.es/informacion/reservas>

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

BIBLIOTECA DE MÚSICA

Los objetivos de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos son reunir, preservar y difundir entre el público interesado y los investigadores los recursos necesarios para el estudio del teatro y la música españoles desde el siglo XIX a nuestros días. Su catálogo recoge casi 180.000 registros de todo tipo, destacando los 16 legados, fundamentalmente de compositores, donados a la Fundación. Estos fondos únicos contienen partituras manuscritas, grabaciones sonoras, documentación biográfica y profesional, programas de mano de estrenos, correspondencia y fotografías, entre otros documentos. Muchos de ellos están accesibles en formato digital. Más información en march.es/bibliotecas

CONCIERTOS DIDÁCTICOS

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/jovenes

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 3.800 conciertos. Más de 380 están disponibles permanentemente en audio y casi 500 en vídeo (estos también en YouTube).

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las **redes sociales**:



Suscríbese a nuestros **boletines electrónicos** para recibir nuestra programación en march.es/boletines

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

AULA DE (RE)ESTRENOS 108: CANTOS CATALANES Y CASTELLANOS

13 DE NOVIEMBRE

Joan Martín-Royo, barítono y **Rubén Fernández Aguirre**, piano
Obras de F. Pedrell, F. Alió, M. Ortega, M. García Morante y J. Rodrigo

Notas al programa de **José Ramón Ripoll**

PINTAR LA MÚSICA, ESCUCHAR LA PINTURA

Durante los conciertos de este ciclo se proyectarán
los cuadros que inspiraron las obras programadas

20 DE NOVIEMBRE

Alberto Rosado, piano y **Coro de la Comunidad de Madrid**
Obras de G. Crumb y M. Feldman

27 DE NOVIEMBRE

Ricardo Gallén, guitarra y **Rosa Torres-Pardo**, piano
Obras de M. Castelnuovo-Tedesco y E. Granados

4 DE DICIEMBRE

Teatri 35 y **Tiento Nuovo**

Recreación en vivo de cuadros de M. da Caravaggio acompañados
con música de A. Corelli, A. Vivaldi y G. F. Händel, entre otros

11 DE DICIEMBRE

Mikhail Rudy, piano

Obras de P. I. Chaikovski, S. Prokófiev y M. Músorgski

Notas al programa de **Juan Manuel Viana**



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2019-2020



Entrada gratuita. Parte del aforo se puede reservar por internet. Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo a través de march.es y YouTube. Los de miércoles, también por Radio Clásica (RNE).

Boletín de música y vídeos en march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

