

TEREZÍN: COMPONER BAJO EL TERROR

CICLO DE MIÉRCOLES
DEL 24 DE FEBRERO AL 10 DE MARZO DE 2021



TEREZÍN: COMPONER BAJO EL TERROR

CICLO DE MIÉRCOLES

DEL 24 DE FEBRERO AL 10 DE MARZO DE 2021

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


FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

El campo de concentración de Terezín (en la actual República Checa) sirvió como escaparate propagandístico para ocultar el horror del régimen nazi. En aquel lugar ignominioso estuvieron reclusos importantes compositores de origen judío como Viktor Ullmann, Hans Krása, Erwin Schulhoff o Pavel Haas. Dirigidos por Gideon Klein, estos artistas consiguieron organizar una floreciente actividad musical que, en algunos casos (como en la ópera infantil *Brundibár*), sirvió para aliviar el confinamiento de los más pequeños. Los tres conciertos de este ciclo reflejan la actividad creativa desarrollada en aquel contexto de infamia y terror en los primeros años de la década de 1940.

Fundación Juan March



ÍNDICE

7

TEREZÍN: COMPONER BAJO EL TERROR

Igor Contreras Zubillaga

El sistema concentracionario nazi

El gueto de Terezín

La música en Terezín

Terezín y la propaganda nazi

20

Miércoles 24 y viernes 26 de febrero

BRUNDIBÁR, ÓPERA INFANTIL

Pequeños Cantores de la JORCAM

Ana González, dirección musical

Tomás Muñoz, dirección de escena

36

Miércoles, 3 de marzo

LA MÚSICA DE CÁMARA EN TEREZÍN

Cuarteto Bennewitz

45

Miércoles, 10 de marzo

EL CANTO COMO RESISTENCIA

Sylvia Schwartz, soprano

Konstantin Krimmel, barítono

Julius Drake, piano

56

Bibliografía

Autor de las notas al programa

Terezín: componer bajo el terror



“Entre todas las artes, solo la música colaboró en el exterminio de judíos organizado por los alemanes entre 1933 y 1945. Es el único arte requisado como tal por la administración de los *Konzentrationslager*. Es preciso subrayar, en su perjuicio, que fue el único arte capaz de avenirse con la organización de los campos, del hambre, de la indigencia, del dolor, de la humillación y de la muerte.”

Pascal Quignard, *El odio a la música*, 1996.

Igor Contreras Zubillaga

La existencia y el lugar de la música en los campos de concentración nazis no empezó a reconocerse como realidad histórica hasta la década de 1980. La relación entre las artes y el contexto particular en el que se practicó era –y sigue siendo– dolorosa y parece superar los límites de la comprensión. Así lo reflejó el filósofo alemán Theodor W. Adorno en su célebre *dictum* “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie”. La multiplicación de testi-

monios –algunos de los cuales comenzaron ya en 1946– estudios confirmaron, sin embargo, la realidad de la música en los campos de concentración nazis. La música fue un elemento importante en el día a día de los campos. Se tocaba y, en ocasiones, incluso se componía. Tomó tantas formas como modos de internamiento había: entretenimiento para los nazis melómanos que la consideraban el arte alemán por excelencia, herramienta de propaganda, tortura y humillación, pero también un medio de resistencia, a través de la creación de obras musicales compuestas por los prisioneros. Con todo, su presencia en los campos de concentración nazis desafía la idea de la

Fotografía del arco de una de las entradas a Terezín, con el lema *Arbeit macht frei* [El trabajo te hace libre], habitual en los campos de concentración nazis. Andrew Shiva

música como algo fundamentalmente bueno. Pero empezamos con unas breves notas sobre el sistema concentracionario nazi.

EL SISTEMA CONCENTRACIONARIO NAZI

El sistema de campos de concentración nazi consistió en diversos centros de detención (campos de concentración, guetos, prisiones) creados por el Tercer Reich entre 1933 y el final de la Segunda Guerra Mundial con el objetivo de confinar y hacer desaparecer a la oposición política, explotar la mano de obra de las personas que residían en los países conquistados y, a partir de 1941, exterminar a grupos étnicos o religiosos específicos.

El 8 de marzo de 1933, el ministro del Interior del Reich, Wilhelm Frick, anunciaba la apertura de los primeros campos de concentración –que en ocasiones recibían la denominación de “campos de reeducación” [*Erziehungslager*] o de “detención preventiva” [*Schutzhaftlager*]– bajo el control de las SS. El primer campo inaugurado oficialmente fue el de Dachau, a trece kilómetros al noroeste de Múnich, al que fueron trasladadas un gran número de las personas detenidas en la ola de represión que lanzó el régimen nazi tras el incendio del Reichstag a finales de febrero. Rápidamente, se crearon otros campos en el territorio alemán (Uraniemburgo, Papenburgo, Esterwegen, Breslau-Dürrgoy, Kemna, Sonnenburg y Sachsenburg), donde llegaron a confinarse a 26.000 individuos en el verano de 1933. La población reclusa estaba conformada principalmente por oponentes políticos bajo la acusación de ser comunistas o marxistas, aunque

también incluía a otro tipo de “enemigos del pueblo”: socialistas, liberales, leales a la monarquía, sindicalistas, incluso periodistas e industriales contrarios a Hitler, algunos de los cuales eran judíos. También figuraban oponentes religiosos, en particular testigos de Jehová y seguidores de la antroposofía, así como miembros del clero católico y protestante. Algunas de las personas reclusas cumplían penas de varias semanas o meses, otras eran castigadas con condenas más duras de duración indeterminada, siendo la incógnita y la incertidumbre una forma de tortura psicológica.

A partir de 1936 comenzó una “depuración social” de los sujetos designados como “asociales”: mendicantes, vagabundos y marginales, criminales, personas toxicómanas y alcohólicas, proxenetas y prostitutas, homosexuales, así como integrantes de la comunidad gitana. A partir de 1938, a la depuración política y social se sumó la depuración racial, principalmente de la población judía. El pogromo de noviembre de 1938 supuso la detención de cerca de 30.000 judíos y judías alemanes en los campos de Dachau, Buchenwald y Sachsenhausen. Por su parte, el decreto de la “lucha contra la plaga gitana” [*Bekämpfung der Zigeunerplage*] promulgado por Himmler el 8 de diciembre de 1938 oficializó la persecución del pueblo gitano. A finales de 1938, la población concentracionaria en Alemania llegó a los 60.000 individuos. La afluencia masiva de todas estas personas reclusas y las perspectivas económicas de la mano de obra que proporcionaban llevaron a la construcción de nuevos campos de concentración gigantes como los de Neuengamme, cerca de Hamburgo, o Ravensbrück, a ochenta kilómetros de Berlín, para mujeres.

El sistema concentracionario experimentó una expansión masiva y tentacular tras la entrada de Alemania en guerra y la invasión de Polonia en septiembre de 1939. Fueron también los primeros episodios de genocidio en masa. Un gran número de agentes políticos y miembros de la población judía fueron masacrados en el acto por unidades móviles de homicidas (*Einsatzgruppen*, literalmente, “grupos de operaciones”). Las conquistas territoriales nazis en Europa estuvieron sistemáticamente acompañadas por la creación de campos de concentración o de tránsito en los que se agruparon a las víctimas de la depuración política y racial llevada a cabo en cada país ocupado. En total, más de 15.000 campos y anexos fueron edificados en Austria, Bélgica, Estonia, Finlandia, Francia, Italia, Letonia, Lituania, Noruega, Países Bajos, Polonia, Rusia, Checoslovaquia y Yugoslavia, así como en Marruecos y en Argelia a iniciativa del mariscal Pétain, e incluso en territorio inglés. Auschwitz I se inauguró en junio de 1940. La “solución final”, consistente en la “empresa de aniquilamiento” a gran escala que acarrearía el genocidio judío, se inició tras la invasión de la Unión Soviética en junio de 1941. El avance de las tropas alemanas en la Unión Soviética conllevó una toma de control sobre la población judía, que el régimen nazi estimaba en cerca de cinco millones de personas. La industrialización de la muerte, que simbolizan campos de exterminio como Bełżec, Sobibor, Treblinka, Majdanek y Auschwitz-Birkenau, elevó el número total de víctimas a cerca de diez millones de personas.

El sistema concentracionario nazi en su conjunto fue intrínsecamente paradójico. Al mismo tiempo que se agru-

paba masivamente a todas las personas consideradas “impuras”, creando así una suerte de comunidad artificial, sus ideólogos hicieron todo lo posible por destruir sistemáticamente cualquier idea de colectividad y esfuerzo de solidaridad: los individuos dejaron de ser ciudadanos y ciudadanas para convertirse en simples números. La consideración de la población reclusa como seres infrahumanos, así como la programación de la aniquilación de cada una de estas personas primero mediante la anonimización y, posteriormente, a través de la destrucción física, buscaba anular la noción misma de pueblo. El ideal nazi, fundamentado en la *Volksgemeinschaft* [comunidad del pueblo], fabricó una réplica en negativo que podría describirse como un “no-pueblo” concentracionario. De naturaleza transnacional, este, pese a haber estado federado en un territorio en ocasiones gigantesco y sometido a un cierto número de leyes comunes y específicas –por muy injustas y parciales que fuesen–, no constituyó ni un pueblo-clase ni una comunidad agrupada en torno a unos ideales elegidos. Representaba para los guardias una masa compuesta por indeseables que había que esclavizar, anonimizar y eliminar al mismo tiempo que se les privaba de cualquier posibilidad de comunidad.

La música se imbricó plenamente en esta paradoja del sistema concentracionario a la que acabamos de referirnos, tal y como apunta el escritor francés Pascal Quignard en la cita reproducida al principio de este texto. Debido a su capacidad federativa, debía en principio servir para reforzar el sentimiento de comunidad. Sin embargo, su uso en este contexto significó que fuese parte activa del proceso de destrucción. Efectivamente, la música

fue utilizada, entre otras formas de dominación, para encuadrar el trabajo extenuante al que era sometida la población reclusa. Así lo recuerda Primo Levi en *Si esto es un hombre* (1947), libro fundacional de la literatura concentracionaria:

Una banda empieza a tocar junto a la puerta del campo: toca *Rosamunda*, la famosa canción sentimental, y nos parece tan extraño que nos miramos sonriendo burlonamente, surge en nosotros un amago de alivio, puede que todas estas ceremonias no sean más que una payasada al gusto germánico. Pero la banda, al terminar *Rosamunda*, sigue tocando otras marchas, una tras otra, y he aquí que aparecen los pelotones de nuestros compañeros que vuelven del trabajo. Vienen en columnas de cinco: tienen un modo de andar extraño, inhumano, duro, como fantoches rígidos que solo tuviesen huesos: pero andan marcando escrupulosamente el tiempo de la música.

Según Lévi, estas melodías quedarán hondamente grabadas en la mente de la población reclusa: “serán lo último del *Lager* [campo de concentración] que olvidamos: son la voz del *Lager*, la expresión sensible de su locura geométrica, de la decisión ajena de anularnos primero como [seres humanos] para después matarnos lentamente”. Pero la música también podía constituir un acto de resistencia cuando era practicada de forma clandestina o una forma de consuelo y esperanza, cuando era ejercida a iniciativa de la población reclusa con el permiso de las autoridades nazis. En esta última categoría, el gueto de Terezín tiene el triste privilegio de haber sido el lugar más emblemático de la vida musical y cultural del sistema concentracionario nazi.

EL GUETO DE TEREZÍN

Fundada en 1780 por el emperador José II en honor a su madre, María Teresa, Terezín –Theresienstadt en alemán– era originariamente una pequeña base militar al norte de Praga que podía alojar a unos 6.000 soldados. Por sugerencia del oficial nazi Reinhard Heydrich –protector adjunto de Bohemia y Moravia (actual República Checa) y uno de los principales arquitectos del Holocausto–, Terezín se transformó en un gueto que funcionó como lugar de tránsito antes de que sus ocupantes fueran trasladados a los campos de exterminio. Las primeras víctimas de la deportación judía llegaron el 24 de noviembre de 1941. A partir de entonces, la población de Terezín fue progresivamente evacuada y la ciudad pasó a ser ocupada solamente por las personas judías que eran trasladadas allí. A lo largo del mes de julio, las autoridades nazis transfirieron la administración del gueto al Consejo de Ancianos, un órgano de gobierno de la administración judía, para centrarse únicamente en la organización de los “transportes”. De las más de 140.000 personas internadas entre noviembre de 1941 y abril de 1945, casi 90.000 fueron enviadas a la muerte a Auschwitz-Birkenau y a otros campos. Otras 33.000 murieron en el mismo gueto. Solo 16.000 sobrevivieron, incluyendo unos 100 niños y niñas de los 15.000 que fueron deportados y deportadas.

Varios aspectos diferenciaban Terezín de los otros campos de concentración nazis. El primero estaba relacionado con la función que desempeñaba el propio gueto, que jugó un rol secundario en la economía de guerra desarrollada por Alemania en el conflicto bélico mundial.



Fotografía de un tren de “transporte” con destino a Terezín, en su liberación por parte de las fuerzas armadas estadounidenses el 14 de abril de 1945. US Army Signal Corps

Esta ausencia de interés económico se tradujo en unas condiciones de vida ligeramente más llevaderas en comparación con la de los otros campos, en los que la población reclusa era literalmente aniquilada mediante el trabajo. Las sanciones solían ser también menos severas. Los actos que las SS consideraban ilícitos y que habrían acarreado la muerte en el resto de los campos, aquí generalmente se castigaban con la reclusión en la fortaleza del gueto. Sin embargo, las condiciones de vida seguían siendo espantosas, con una higiene deficiente que fomentaba el desarrollo de enfermedades, de las que las personas más ancianas y débiles eran las principales víctimas, y jornadas laborales de diez a doce horas diarias en

condiciones de desnutrición crónica. Si bien la población reclusa era muy consciente de la precariedad de su situación, ignoraba completamente el genocidio al que estaba destinada.

LA MÚSICA EN TEREZÍN

A pesar de estas difíciles condiciones, en Terezín se desarrolló una vida cultural particularmente activa. Un factor que podría explicar este hecho es la propia sociología de la población del gueto. Procedente primero de Checoslovaquia y, posteriormente, de Alemania, Austria, Países Bajos y Dinamarca, incluía no solo una elevada proporción de artistas capaces de llevar a cabo actividades culturales de alto nivel, sino también intelectuales, médicos, abogados, escritores y académicos que constituyeron un público particularmente atento. Así, el Consejo de Ancianos dio su pleno apoyo a iniciativas culturales con las que se buscaba mejorar el ánimo de la población reclusa. A finales de 1942, el rabino Erich Weiner fundó, con el consentimiento de las SS, la *Freizeitgestaltung* [Organización del tiempo libre], cuyo rol era organizar y coordinar los diversos eventos culturales, artísticos y deportivos del gueto. A principios de 1943, las actividades musicales de la *Freizeitgestaltung* estuvieron dirigidas por el compositor Hans Krása (1899-1944), autor de la ópera infantil *Brundibár* [El abejorro], que se interpreta en este ciclo. Asimismo, en la organización ejercía de crítico musical el compositor Viktor Ullmann (1898-1944), que compuso en Terezín la ópera de resistencia *Der Kaiser von Atlantis oder die Tod-Verweigerung* [El emperador de la Atlántida o la muerte abdica], una magnífica reflexión sobre el

poder y la muerte en el siglo xx, cuyo estreno en el gueto fue prohibido por las SS.

Nada más llegar las primeras deportaciones empezó una vida musical clandestina en Terezín, en áticos y sótanos, lejos de los oídos de las SS. La prohibición inicial de poseer un instrumento musical fue desobedecida por varios músicos profesionales que asumieron el riesgo de incluir en el equipaje sus respectivos instrumentos. El 28 de diciembre de 1941, las autoridades del campo autorizaron las *Kameradschaftsabende* [veladas de camaradería], durante las cuales las canciones y el canto coral desempeñaron un papel destacado bajo el impulso, entre otros, del compositor Karel Švenk (1907-1945) y del director de orquesta Rafael Schächter (1905-1945). A finales de 1942, la administración judía del gueto obtuvo la autorización para obtener los instrumentos que hasta entonces faltaban, especialmente los de cuerda. Los artistas e intelectuales empleados por la *Freizeitgestaltung* estaban exentos del trabajo manual y podían continuar sus respectivas carreras, o incluso, en el caso de los músicos más jóvenes, iniciar una.

La primera orquesta de Terezín fue creada en mayo de 1942 a iniciativa del compositor Carlo Taube (1897-1944), alumno de Ferruccio Busoni, para interpretar la *Sinfonía Terezín* –cuyo manuscrito se ha perdido–, en la que ilustraba su experiencia de la ocupación y la deportación. Taube, que antes de la guerra había ejercido de pianista en bares y clubes nocturnos de Brno para alimentar a su familia, formó posteriormente una orquesta de música ligera en Terezín. Esta formación compartió con la “orquesta municipal”, dirigida por el danés Peter Deutsch (1901-1965), el quiosco de la plaza



Fotografía de la actuación de los Ghetto Swingers, la jazz band de Terezín, durante el rodaje de la película propagandística nazi de 1944. Viktor Ullmann Foundation

principal del gueto, ofreciendo conciertos diarios en los que interpretaba grandes éxitos de la música clásica, así como arias de ópera y opereta. Sus integrantes y Taube fueron deportados en septiembre de 1944 a Auschwitz-Birkenau, donde las SS les ordenaron formar una nueva orquesta antes de ser asesinados.

Pero la formación más ambiciosa fue sin duda la orquesta creada y dirigida por Karen Ančerl (1908-1973), alumno de Václav Talich y asistente de Hermann Scherchen en la Ópera de Múnich. El conjunto instrumental estaba compuesto por unos cuarenta músicos e interpretaba un repertorio clásico con un nivel de ejecución muy alto. Había también una orquesta de cámara fundada por el violonchelista Luzian Horwitz (1879-1944) y compuesta exclusivamente por músicos

alemanes a excepción del concertino, el reputado violinista checo Karel Fröhlich (1917-1994), que ocupaba este puesto en la mayoría de los conjuntos instrumentales del gueto. Terezín contó, asimismo, con grandes pianistas como Gideon Klein (1919-1945), Edith Kraus (1913-2013) y Alice Herz-Sommer (1903-2014). Con instrumentistas y compositores de este nivel, no resulta del todo extraño que la música de cámara ocupase también un lugar de excepción en la vida musical del gueto; sobre esta cuestión hablaremos con más detalle en las notas de programa dedicadas al segundo concierto del ciclo.

El jazz estaba también muy presente en Terezín. El 6 de diciembre de 1941, apenas dos semanas después de las primeras deportaciones, tuvo lugar un concierto de banda del clarinetista checo Bedřich Weiss (1919-1944). Weiss, que formó parte de la orquesta que interpretó la ópera *Brundibár*, de Krása, delante de los niños y niñas del gueto, formó en 1942 un quinteto que llevaba su nombre. El conjunto ofreció conciertos hasta agosto de 1944, cuando Weiss decidió acompañar a su padre a Auschwitz-Birkenau, donde fue asesinado. El 8 de enero de 1943, el trompetista aficionado Erich Vogel (1896-1980) anunciaba al comandante del gueto la creación de la banda de jazz Ghetto Swingers, a la que posteriormente se sumaría el guitarrista Heinz “Coco” Schumann (1924-2018), y para la que Weiss y el pianista holandés Martin Roman (1910-1996) escribieron una treintena de arreglos. Entre los más célebres figuraban *I got rhythm*, de Gershwin, y las melodías de *Brundibár*, que llegaron a ser muy conocidas en Terezín. Los Ghetto Swingers constituyeron una de las principales atracciones de la visita

que la Cruz Roja Internacional realizó a Terezín en 1944 y de la película de propaganda *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* [Theresienstadt. Un documental sobre el asentamiento judío].

TEREZÍN Y LA PROPAGANDA NAZI

Las autoridades nazis presentaron Terezín ante el mundo como un gueto modelo, para ilustrar la mentira de que la población judía, tras haber sido arrancada de sus respectivos domicilios, seguía llevando a cabo una existencia digna. Los dos eventos a los que acabo de referirme –la visita de la Cruz Roja y el rodaje del mencionado documental– fueron sin duda los hitos de esta operación propagandística.

A pesar de haber sido informado de la deportación masiva de la población judía de Europa, el Comité Internacional de la Cruz Roja se había negado a intervenir ante las autoridades nazis sobre esta cuestión, con el pretexto de no querer agravar más la situación de las personas expulsadas. La llegada de habitantes de Dinamarca a Terezín en octubre de 1943 provocó que las secciones danesa y sueca de la Cruz Roja se preocuparan por la suerte de los deportados y las deportadas. Con el propósito de acallar los crecientes rumores sobre el exterminio de la población judía, las autoridades alemanas decidieron abrir el gueto a una visita de la Cruz Roja Internacional el 23 de junio de 1944. El comandante del campo, el coronel de las SS Karl Rahm, transformó Terezín en un pueblo Potemkin, limpiándolo de arriba abajo y edificando viviendas modelo. El problema de la sobrepo-



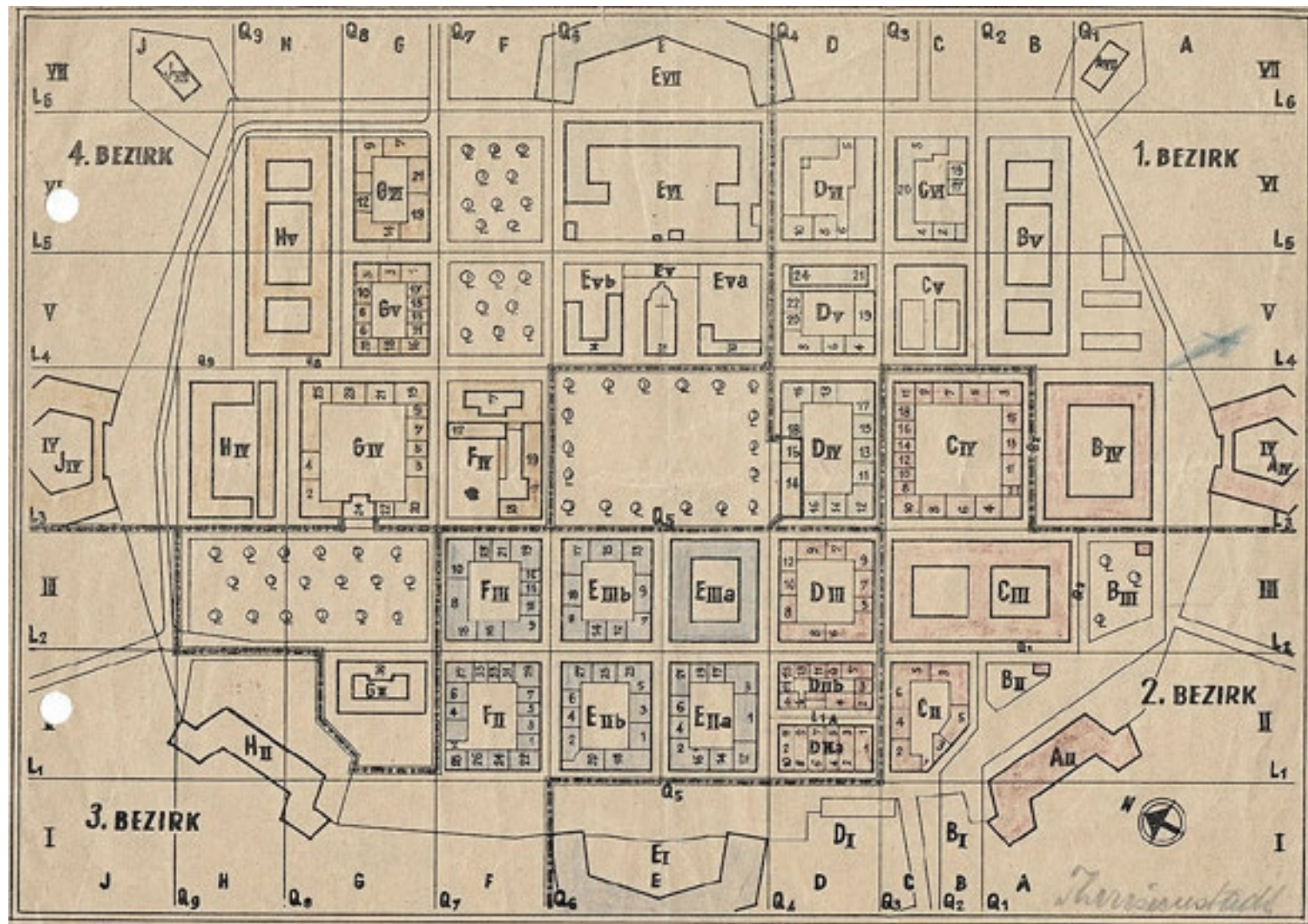
Fotografía del rodaje de la película propagandística nazi sobre Terezín de 1942, recogida en Karel Margry, “The First Theresienstadt Film (1942)”, *Historical Journal of Film, Radio & Television*, 1999, 19-3, p. 323.

blación se resolvió enviando 7.500 personas a Auschwitz-Birkenau. Se construyó un quiosco para albergar a la orquesta de Karel Ančerl y a los Ghetto Swingers, y se ofreció incluso un concierto de gala a la delegación de la Cruz Roja en el que se interpretó el *Réquiem* de Verdi bajo la dirección de Rafael Schächter y que contó con la presencia del oficial nazi Adolf Eichmann, uno de los mayores organizadores y responsable directo de la solución final, principalmente en Polonia. La comisión de la Cruz Roja emitió un informe favorable sobre el gueto. En las semanas siguientes, familias enteras fueron deportadas en masa a Auschwitz-Birkenau para ser aniquiladas.

Poco después de la visita de la Cruz Roja, en agosto de 1944, la administración de las SS realizó un documental bajo la

dirección del célebre actor Kurt Gerron (1897-1944), que había sido trasladado a Terezín desde el campo de concentración de Westerbork, en los Países Bajos, a principios de 1944. La filmación duró hasta mediados de septiembre de 1944 y fue llevada a cabo por la empresa Aktualia, ubicada en Praga, cuyos cinco empleados fueron objeto de una estricta vigilancia y estuvieron obligados a guardar silencio absoluto sobre cualquier cosa que hubiesen visto u oído en el gueto. Figuraron en este falso documental los Ghetto Swingers, los niños y niñas de *Brundibár*, el coro dirigido por Karl Fischer –que interpretó el *Elías* de Mendelssohn– y la orquesta de Karel Ančerl. Este último era perfectamente consciente del grado de manipulación al que fueron sometidos: “Me ordenaron presentar al compositor Pavel Haas a un público invisible y entusiasta tras el estreno de su obra (*Estudio para orquesta de cuerdas*). Esta farsa fue filmada para mostrar al mundo exterior las condiciones ideales de nuestra vida en el gueto”. El “documental” no pudo ser terminado hasta marzo de 1945, poco antes del final de la guerra. Hoy en día, solo se conservan algunos fragmentos.

Una de las virtudes de la película de Gerron fue dejar para la posteridad los últimos retratos fotográficos de algunos de los protagonistas de la vida musical de Terezín. Poco después de finalizar el rodaje, varios de los músicos que habían participado en él fueron trasladados a Auschwitz-Birkenau. Gran parte de los restantes les siguieron poco después. Un número escaso de ellos regresaron: Karel Ančerl, Heinz “Coco” Schumann, Martin Roman... Kurt Gerron, el autor del falso documental, no sobrevivió.



Plano del gueto de Terezín (1942).
Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

Brundibár, ópera infantil

PEQUEÑOS CANTORES DE LA JORCAM

Ana González, dirección musical

Tomás Muñoz, dirección de escena e iluminación



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

PRÓLOGO

Fragmentos de “Tema y variaciones sobre una canción hebrea”, de la *Sonata para piano nº 7* de **Viktor Ullmann** (1898-1944), la *Marcha de Terezín* de **Karel Švenk** (1917-1945) y la canción *Wiegala* de **Ilse Weber** (1903-1944)

BRUNDIBÁR

Ópera infantil en dos actos, con música de **Hans Krása** (1899-1944) y texto de **Adolf Hoffmeister** (1902-1973). Versión de Terezín (1943), con reducción al piano

PEQUEÑOS CANTORES DE LA JORCAM

Ana González (dirección musical), **Noé Pérez Vos** (piano), **Simón Drago** (asistente de dirección musical) y **María Jesús Prieto** (profesora de canto)

SOLISTAS

Wiegala: **Ana Tornos Linde**

Brundibár: **Álvaro Manuel Martín Gómez**

Pepicek: **Juan Martínez Pastor / Héctor López de Ayala Uribe**

Aninka: **Claudia Santos Hernández / Julieta Hervella Vaquero / Olivia Lucendo Muñoz**

Policía: **Rita Rubio de Cárdenas / Álvaro Sánchez Barrio**

Lechera: **Inés Tadea D’aviau de Ternay Baciero / Carlota Bravo Ruiz**

Panadera: **Marcelo Nava Antón / Pablo José Martín Gómez**

Heladera: **Paula Carcelén Benavente / Pablo José Martín Gómez**

Pájaro: **Gadea Pintado García / Rosalía Sánchez Asensio**

Gato: **Marina Álvarez Díaz / Teresa Fernández Muñoz**

Perro: **Candela Hervella Vaquero / Alba de los Ángeles Street del Castillo**

EQUIPO ARTÍSTICO

Tomás Muñoz (dirección de escena e iluminación), **Cristina Martín Quintero** (ayudante de dirección de escena y atrezzo), **Rafael Rivero** (coreografía), **Patricia Pérez de la Manga** (diseño de proyecciones) y **Ángel Colomé** (diseño sonoro)

EQUIPO TÉCNICO

SCOPE PRODUCCIONES S. L.

Patricia Pérez de la Manga (coordinación), **José Sevilla / Marta Herrero** (realización), **José Miguel Hueso / Álvaro Caletrio** (iluminación) y **Ángel Colomé** (sonido)

Boosey and Hawkes / Bote and Bock GmbH and Co.
Editores y propietarios de *Brundibár*

Aproximadamente 15.000 menores fueron deportados a Terezín. La administración de las SS prohibió que estos recibieran cualquier tipo de educación, aunque toleró que se los mantuviese “ocupados”. Los adultos utilizaron este pretexto para, en el marco de la *Jugendfürsorge* [asistencia a menores] y a pesar del riesgo que corrían de ser castigados severamente, transmitirles diversos valores mediante el juego y el arte. La ópera infantil *Brundibár* [El abejorro] es un ejemplo de este esfuerzo pedagógico.

Su autor, **Hans Krása**, había sido un compositor precoz. Alumno de Alexander von Zemlinsky, Krása recibió una formación musical cosmopolita, ya que en 1923 se marchó a París para estudiar con Albert Roussel. Fue en esta ciudad donde escribió su *Sinfonía para pequeña orquesta*, que se estrenó parcialmente en abril de 1923 en el Teatro de los Campos Elíseos y, en 1926, en su totalidad en Boston bajo la dirección de Serguéi Kusevitski. Un año después acompañó a su maestro Zemlinsky a la ópera Kroll de Berlín, cuyas producciones modernistas estaban desatando la ira de los nazis. La ópera se cerró en 1931. Tras regresar a Praga se estrenó su ópera *Verlobung im Traum* [Esponsales en sueños] basada en una historia de Dostoyevski, en la que Krása combina estéticas musicales modernas con un melodismo propio de la tradición operística checa de Dvořák, Smetana y Janáček. Para componer *Brundibár*, Krása se basó en un texto de Adolf Hoffmeister (1902-1973), un afamado caricaturista checo que fue, además, publicista, poeta, autor de libros de viajes y diplomático.

La obra fue compuesta en 1938, con motivo de un concurso de ópera infantil organizado por el ministerio de educación checoslovaco en el que resultó ganadora. Influenciada por las obras didácticas de Bertolt Brecht, *Brundibár* ilustra de forma sencilla los mecanismos de la dominación y su oposición a ella a través de la unión y la solidaridad. La ópera cuenta la historia de Aninka y Pepicek, quienes, pese a no tener dinero, necesitan comprar leche para su madre enferma. Para ello, deciden imitar a Brundibár, el organillero del pueblo. Este, sin embargo, creyéndose dueño de la plaza, los expulsa. Ayudados por un gorrión, un gato y un perro, Aninka y Pepicek cantan junto con el resto de los niños y niñas del pueblo una canción con la que consiguen reunir el dinero necesario para comprar la leche. Pero Brundibár les roba la recaudación y se da a la fuga. Los niños y niñas, con la colaboración de los animales, logran alcanzarlo y, tras recuperar el dinero, echan al músico del pueblo. La ópera concluye con un canto de victoria:

Brundibár, perdedor, / hundido se quedó. / Suenen tambores, / juntos ganamos hoy. / Con determinación, / con valor, / sin miedo, / los niños vencimos. / Es la oportunidad / para vivir en paz, / libres y unidos. / Donde hay amor y solidaridad, / sitio no va a quedar / para un Brundibár.

De la misma forma que Prokófiev en su cuento musical infantil *Pedro y el lobo* (1936), Krása emplea melodías para caracterizar personajes (Brundibár, los animales) y situaciones (la búsqueda



Cartel anunciando las representaciones de *Brundibár* en Terezín (abril de 1944). Yale Repertory Theatre



Fotografía del estreno de *Brundibár* en Praga (1942-1943), recogida en Blanka Červinková, *Hans Krása, vida y obra*, Praga, Tempo, 2003.

Fotografía de una de las representaciones de *Brundibár* en Terezín, organizada con motivo del rodaje de la película propagandística nazi sobre la ciudad de 1944. Yad Vashem.



de la leche, la marcha de la victoria). Asimismo, integra en la composición elementos provenientes de jazz y del folclore checo, estos últimos presentes en la breve melodía con ritmo de vals del organillero o en la primera melodía con la que Aninka y Pepicek intentan obtener el dinero que necesitan.

Brundibár no pudo estrenarse debido a la aplicación de las leyes antijudías en la Checoslovaquia ocupada en 1939. Dos años después, sin embargo, bajo el impulso del director de orquesta Rafael Schächter, los niños y niñas del orfanato judío de la calle Belgická de Praga comenzaron a ensayar la obra con vistas a estrenarla de forma clandestina. Esto sucedió finalmente en el invierno de 1942, con Krása y Schächter ya deportados a Terezín y Hoffmeister exiliado en los Estados Unidos. La partitura de la reducción para piano de la ópera fue introducida de forma clandestina en Terezín en julio de 1943. Allí, Krása escribió una nueva versión adaptada a los instrumentos disponibles en aquel momento: flauta/piccolo, clarinete, trompeta, guitarra, percusión (caja y bombo), piano, cuatro violines, violonchelo, contrabajo y acordeón.

El 23 de septiembre de 1943 tuvo lugar la primera representación de *Brundibár* en Terezín. Le siguieron cincuenta y cuatro más, lo que la convirtió en una de las producciones teatrales más populares del gueto. Rudolf Laub, que tomó parte en varias de las representaciones de la ópera, escribía lo siguiente en la revista literaria *Vedem*, producida manualmente en Terezín por un grupo de jóvenes cuyas edades oscilaban entre los doce y quince años:

Brundibár el organillero, la ópera infantil que fue representada en numerosas ocasiones ante el público de Terezín, fue un éxito merecido. No quiero entrar a valorar la calidad del libreto y de la música, ni si estuvo bien dirigida. Eso es algo que dejo a los críticos y a las personas que asistieron a la función. Pero sí quiero destacar el gran esfuerzo que supuso montar la ópera infantil en un tiempo relativamente corto de mes y medio y lo complicado que resultó llevar a cabo los ensayos, que implicaban a una orquesta de diez integrantes y a un coro infantil de cuarenta miembros y diez solistas conformado por niños y niñas.

En ese contexto, el mensaje de la ópera adquiriría una dimensión especialmente relevante, ya que la naturaleza alegórica de la historia de la victoria sobre un tirano bien podía ser extrapolada a la opresión que sufría la población reclusa. Para las SS, sin embargo, la obra resultaba inofensiva. No dudaron incluso en explotarla con fines propagandísticos, organizando una nueva puesta en escena para incluirla en el documental *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* [Theresienstadt. Un documental sobre el asentamiento judío] dirigido por Kurt Geron al que hemos hecho referencia en la introducción a estas notas. Esta nueva producción de *Brundibár* fue la que se interpretó también en la inspección que la Cruz Roja Internacional realizó a Terezín en septiembre de 1944. Se trató de la última representación de esta ópera en el gueto. Dos semanas después comenzaría el transporte masivo de sus residentes a los campos de ex-

terminio, que incluyó también al autor de la obra, Krása, quien fue asesinado en Auschwitz en octubre de 1944.

Brundibár no volvió ser interpretada durante décadas. En 1977, el violonista checo residente en los Estados Unidos Joža Karas (1926-2008) dirigió la primera versión en inglés tras haber traducido el libreto junto a su esposa. Posteriormente, en 1995, la organización Jeunesses Musicales Deutschland creó el “Proyecto Brundibár”, una iniciativa intergeneracional que involucraba a supervivientes del gueto, que dieron testimonio de su terrible experiencia a las personas encargadas de interpretar la ópera, y para el cual se crearon materiales docentes destinados al profesorado y al alumnado con investigación sobre la Alemania nazi, Terezín y los programas

culturales del gueto. Esta iniciativa dio lugar a cientos de representaciones de *Brundibár*, erigida hoy en día en uno de los mayores símbolos de la resistencia cultural frente a la más feroz represión.

Como prólogo a la representación de *Brundibár* se proyectarán algunas escenas extraídas del documental de propaganda *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* acompañadas de música compuesta en el gueto, como el último movimiento (“Tema, variaciones y fuga sobre una canción hebrea”) de la *Sonata para piano n.º 7* de **Viktor Ullmann** (1898-1944), la *Marcha de Terezín* de **Karel Švenk** (1917-1945), que se convirtió en el himno oficioso del gueto, y la sobrecogedora nana *Wiegala* de **Ilse Weber** (1903-1944).

Pequeños Cantores de la JORCAM



Fundado en 2010 dentro de la estructura de la Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (JORCAM), el coro Pequeños Cantores es un grupo vocal formado por niños de edades comprendidas entre los 6 y los 16 años. A partir de 2010 y hasta la fecha es el coro de niños titular del Teatro Real, participando regularmente en su proyecto pedagógico y en el ciclo Los Domingos a la Gayarre. Ha participado también en producciones del Teatro de la Zarzuela, de los Teatros del Canal, del Auditorio de San Lorenzo de El Escorial y del Festival de Peralada. Las actividades de los Pequeños Cantores incluyen colaboraciones con la ORCAM, la Orquesta Sinfónica RTVE, la Orquesta Nacional de España y la Orquesta Sinfónica de Madrid, además de conciertos corales en el Auditorio Nacional y en los Teatros del Canal. En 2015 fueron dirigidos por Zubin Mehta en la *Sinfonía n.º 3* de Gustav Mahler junto con el Orfeón Donostiarra e invitados por el coro de niños de la Ópera Estatal de Viena para ofrecer un concierto conjunto en la Sala Mahler de dicho teatro.

Ana González,
dirección musical



Nace en Bilbao, comienza a estudiar piano en el conservatorio de dicha ciudad y termina sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Posteriormente se traslada a Viena para estudiar piano con Hans Graf y Walter Robert y dirección de orquesta y coro con Reinhart Schwarz y Georg Mark. En el campo de la educación musical infantil ha completado su formación en el Instituto Orff de Salzburgo. Entre 2000 y 2010 fue la directora del Coro Infantil de la Comunidad de Madrid y desde 2010 es la directora del coro Pequeños Cantores de la JORCAM, con el que ha participado en numerosas producciones del Teatro Real y del Teatro de la Zarzuela. Además, imparte cursos, talleres y conferencias sobre dirección coral infantil en Centros de Formación del Profesorado de varias comunidades, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad Carlos III, la Universidad Autónoma de Madrid y la Fundación Barenboim-Said. Desde 2010 es profesora del Máster en Educación Musical Infantil de la Universidad Internacional de Andalucía.

Tomás Muñoz,
*dirección de escena
e iluminación*



Nacido en Pamplona, recibe su primera formación artística en el estudio de su padre, pintor y coleccionista. Se licencia en Bellas Artes y en Geografía e Historia y, más tarde, obtiene el título de doctor en Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid. Estudia escenografía con Carlos Citrinovsky y dirección y puesta en escena de ópera con Simón Suárez. Como escenógrafo e iluminador ha trabajado en más de cuarenta producciones de teatro, danza, zarzuela y ópera. Su último trabajo ha sido el diseño de iluminación para *Un bar bajo la arena* del Centro Dramático Nacional. Ha dirigido las óperas *Pierrot Lunaire* de Schönberg (Teatro Gayarre), *Vanitas* de Sciarrino (Teatro de la Maestranza), *Trouble*

in Tahiti de Bernstein (Teatro Real), *El rapto en el serrallo* de Mozart (Teatro Gayarre), *La Favorita* de Donizetti (Teatro Campoamor), *El casamiento* de Músorgsky (Teatro Real), *Don Pasquale* de Donizetti (Teatro Real), *Così fan tutte* de Mozart (Auditorio Baluarte), *Cendrillon* de Viardot (Fundación Juan March) y *Fantochines* de Conrado del Campo (Fundación Juan March / Teatro de la Zarzuela), entre otras. Es profesor titular en la Escuela de Diseño, Ingeniería y Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid. Ha impartido clase en distintos másteres de artes escénicas y dictado conferencias sobre temas de luz y escenografía.

MIÉRCOLES 3 DE MARZO DE 2021, 18:30

La música de cámara en Terezín

CUARTETO BENNEWITZ

Jakub Fišer y Štěpán Ježek, violines

Jiří Pinkas, viola

Štěpán Doležal, violonchelo



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

Viktor Ullmann (1898-1944)

Cuarteto n° 3 Op. 46

Allegro moderato

Presto

Largo

Allegro vivace e ritmico

Hans Krása (1899-1944)

Tema y variaciones para cuarteto de cuerda

Erwin Schulhoff (1894-1942)

Cinco piezas para cuarteto de cuerda

Alla Valse Viennese

Alla Serenata

Alla Czec

Alla Tango Milonga

Alla Tarantella

Gideon Klein (1919-1945)

Fantasia y fuga para cuarteto de cuerda

Pavel Haas (1899-1944)

Cuarteto n° 2 Op. 7

Paisaje. Andante

Entrenador, cochero y caballo. Andante

La luna y yo. Largo e misterioso

Noche salvaje. Vivace e con fuoco

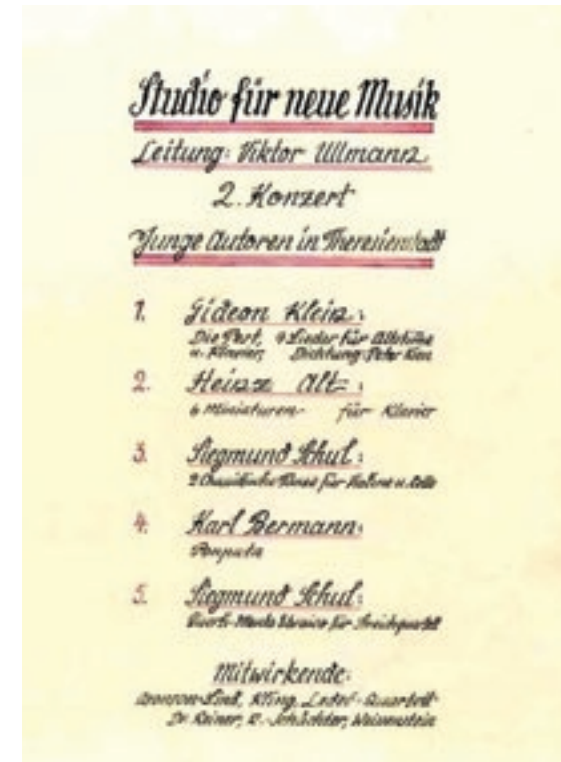
Los cuartetos de cuerda eran formaciones más bien efímeras y escasas en los campos de concentración, en comparación con los coros y las orquestas creadas por iniciativa de las autoridades nazis. Terezín contó, sin embargo, con notables agrupaciones en la práctica de este género, gracias al alto nivel de los músicos que coincidieron en el gueto.

El violinista checo Egon Ledeċ (1889-1944) formó a principios de 1942 el primer cuarteto de cuerda de Terezín, que pronto pasó a ser conocido con el nombre de “Cuarteto de los médicos”. Posteriormente fundó el Cuarteto Ledeċ, que con varios cambios en su formación estuvo activo hasta que su creador fue deportado y asesinado en Auschwitz en 1944. El célebre violinista Karel Fröhlich, por su parte, constituyó, junto con otros tres músicos de Praga, el Cuarteto Terezín. Esta formación integró en su repertorio dos obras de dos compositores checos del gueto: *Tema y variaciones para cuarteto de cuerda* de Hans Krása y *Fantasia y fuga para cuarteto de cuerda* de Gideon Klein.

Krása se había iniciado en este género en 1913, con un primer cuarteto cuya partitura se ha perdido y, posteriormente, en 1921 con su *Cuarteto de cuerda n.º 1 Op. 2*, antes de componer este *Tema y variaciones*, en 1935. La melodía lancinante en la que se basa la pieza proviene de “La Canción de Ana”, compuesta por el propio Krása para la obra teatral *La juventud se divierte*, de Adolf Hoffmeister (libretista de *Brundibár*), que se había representado en Praga con gran éxito de público en aquel año. La escritura general está caracterizada por la inestabilidad y la ruptura. El

discurso musical nunca se instala en lo previsible y rebosa inventiva. Tras la exposición del tema se suceden seis variaciones con *tempi* y caracteres muy contrastados. La primera variación expone una serie de gestos (trinos, juego staccato burlón, notas repetidas de forma obstinada en el violonchelo) que volverán a aparecer más adelante en un baile de salón estridente. Un ritmo de siciliana melancólico trata de irrumpir en un tejido polifónico que descarrila progresivamente hacia una conversación en la que cada instrumento tiene una parte muy diferenciada. Tras un *fugato* desenfrenado interpretado *prestisimo*, la melodía reaparece *in extremis*, de forma fragmentada, bañada en un halo de armonías de carácter coral. La versión del cuarteto que la formación de Fröhlich interpretó en Terezín fue reconstituida de memoria por Krása en el gueto. La versión actual de la obra se estableció a partir de una partitura manuscrita de 1935 que quedó en posesión de la hermana pianista del compositor.

Gideon Klein fue, por su parte, uno de los dinamizadores fundamentales de la vida musical de Terezín. Nacido en la pequeña ciudad de Přerov, en Moravia, destacó localmente como niño prodigio del piano. A los doce años se trasladó a Praga para continuar sus estudios, que también incluyeron la musicología y la composición. Tras la ocupación de Checoslovaquia por los nazis y la imposición de las leyes de Núremberg, Klein fue expulsado del Conservatorio de Praga y de la Universidad Carolina y se le denegó el permiso para viajar a Londres, donde había obtenido una beca para estudiar en la Royal Academy of Music. Actuó



como pianista bajo seudónimos hasta diciembre de 1941, cuando fue enviado a Terezín. En el gueto ofreció recitales, acompañó y arregló música para conjuntos corales, interpretó música de cámara y compuso varias obras, entre ellas esta *Fantasia y fuga para cuarteto de cuerda*. La pieza está estructurada en una rigurosa simetría, con ambas partes de similar extensión e igualmente polifónicas. La obra combina, asimismo, un uso de elementos compositivos derivados del sistema dodecafónico con motivos rítmicos y melódicos procedentes del folclore checo, siguiendo la estela de Janáček.

La música de Klein fue incluida junto con la de Heinz Alt (1922-1945),

Programa de uno de los conciertos organizados por Ullmann en Terezín en 1944, titulado *Studio für neue Musik* [Estudio para la nueva música], con obras de jóvenes compositores del campo de concentración y la participación del cuarteto fundado por Ledeċ.

Sigmund Schul (1916-1944) y Karel Berman (1919-1995) en un concierto titulado *Junge Autoren in Theresienstadt* [Jóvenes autores de Terezín] organizado por el *Studio für neue Musik* [Estudio para la nueva música] que **Viktor Ullmann** fundó en el gueto. Se conservan pocos documentos sobre estos conciertos programados por Ullmann, pero gracias a los carteles que han llegado hasta nuestros días se puede observar que incluyeron obras de compositores acusados de “degenerados” por los nazis como Reger, Zemlinsky, Mahler, Schönberg, Alois Hába y Bruno Walter.

En su faceta de compositor, la actividad de Ullmann en los dos años

de reclusión en Terezín resultó extraordinaria. Además de la fabulosa ópera *Der Kaiser von Atlantis oder die Tod-Verweigerung* [El emperador de la Atlántida o la muerte abdica] mencionada en la introducción, compuso tres sonatas para piano, varios ciclos de *Lieder*, música incidental y el *Cuarteto n.º 3 Op. 46* del programa. La obra consta de un único movimiento ininterrumpido, subdividido en cuatro secciones que ilustran los movimientos del cuarteto de cuerda tradicional. La pieza debuta en una atmósfera lenta y onírica que se oscurece rápidamente con la aparición del segundo tema y prácticamente se detiene por completo cuando todos los instrumentos, a excepción del violonchelo, se apagan. A continuación, se produce una explosión violenta y grotesca que da paso a una sección en un rápido compás de 3/4. Este pasaje representa una especie de danza maniaca y siniestra que contrasta con los exquisitos colores de la apertura. Como resultado, cuando el material inicial regresa de forma un tanto improvisada, lo experimentamos de forma diferente; es como si ya no pudiéramos fiarnos de esta tranquilidad después de la agitación experimentada. Pero en lugar de una nueva explosión violenta, la tercera sección (“Largo”) se desarrolla en calma, con una lenta y misteriosa fuga en la que se combinan elementos seriales con armonías aéreas. Solo el último compás de la sección ofrece una pincelada de incertidumbre, como si esta pudiera volver a estallar. Cosa que ocurre. La última sección (“Rondo”) comienza con los cuatro instrumentos al unísono, con un carácter firme, pero algo

ambiguo. Sin armonías de apoyo que ofrezcan pistas, no sabemos si interpretar este pasaje como alegre o burlesco. Esta ambigüedad continúa hasta que el estado de ánimo cambia repentinamente con un pasaje juguetón, *grazioso*, que da paso a otra explosión, tras la cual sentimos una atracción gravitatoria hasta el final. Hay un breve y fantasmagórico *stretto* basado en la melodía inicial y a continuación el material del comienzo de la pieza regresa en un estruendoso *fortissimo*, ahora inequívocamente triunfante, para desembocar en una serie de acordes en Sol mayor con los que termina la obra.

Pavel Haas (1899-1944) fue trasladado a Terezín en diciembre de 1941 desde Brno, su ciudad natal. Allí había estudiado con el ilustre compositor Leoš Janáček, quien tuvo una gran influencia en su estilo compositivo, en especial en sus cuartetos de cuerda. Tras varios intentos previos en este género, Haas compuso su *Cuarteto n.º 1 Op. 3* en 1920, este *Cuarteto n.º 2 Op. 7* en 1925 y el *Cuarteto n.º 3 Op. 15* en 1938.

El segundo cuarteto es el único que contiene un programa extramusical, a la manera de los dos de Janáček. El subtítulo “Desde las montañas de los monos” hace referencia al macizo de Bohemia, una larga cadena de montañas situada en Europa central que se extiende desde el este de Alemania hacia el sur de Polonia, el norte de Austria y la parte central de la República Checa, en la que Haas había veraneado. Tal y como escribió el compositor, su cuarteto “está totalmente regido por los ritmos del campo y el canto de los pájaros, el paso irregular de los carros, el canto tierno del corazón humano, el juego

tranquilo y despreocupado de los rayos de la luna e, incluso, por la exuberancia salvaje de una noche llena de placer”. Los cuatro movimientos conforman, por lo tanto, sendas escenas con atmósferas y caracteres bien definidos. Llevado por la hermosa melodía del primer violín y por el generoso lirismo de todos los instrumentos, el “Andante” inicial dibuja la inmensidad tranquila de un “Paisaje” en el que surge una danza folclórica disonante de armonías y acentos moravos. Algo más convulso, el segundo “Andante” estiliza el paso tambaleante de un carro destartado tirado por caballos mediante el uso generalizado de *glissandi*, trinos y *pizzicati*. Globalmente *scherzando*, este movimiento se termina con una sorprendente aceleración. El tercer movimiento, un nocturno descrito como “Largo e misterioso”, invita al recogimiento. Para expresar toda la intimidad de “La luna soy yo”, Haas recurre a la efusión melódica del primer violín, haciéndolo planear sobre armonías resplandecientes en claroscuro, con luminosidades tonales mayores en un ambiente dominado por tonalidades menores. Los ritmos endiablados del “Vivace con fuoco” final invitan a la fiesta de “Una noche loca” de ritmos moravos agitados e impetuosos, con múltiples trinos, cuyos cambios y encadenamientos rápidos requieren una gran dosis de virtuosismo por parte de los intérpretes.

Todo parece indicar que **Erwin Schulhoff** (1896-1942) hubiera seguido el mismo destino que sus co-

legas compositores judíos y hubiera acabado siendo deportado a Terezín. Sin embargo, tras la invasión nazi de Checoslovaquia, fue arrestado cuando ultimaba los preparativos para huir a la URSS tras haber obtenido la ciudadanía soviética. Debido a esto, fue enviado a un campo de prisioneros soviéticos en Wülzburg donde murió tras ocho meses de internamiento.

A pesar de seguir los esquemas de una suite de danza barroca, cada una de las partes de *Cinco piezas para cuarteto de cuerda* es una miniatura que emula un estilo de danza particular y que remite abiertamente a la música popular de la época. La primera pieza es un vals un tanto voluble, una característica reforzada por sus cambios rítmicos (difícilmente se trata de un vals para bailar). La segunda es una versión igualmente esquiva de la serenata, con un rasgueo a contracorriente que confiere un tono sombrío a una música cuya ironía amenaza con adquirir un cariz más inquietante a cada momento. La tercera es un ejemplo de la reconocida deuda del compositor con la danza folclórica checa: su desenfrenado impulso rítmico desprende una amplia energía a pesar de su brevedad. La cuarta es una versión singular del tango –género que se popularizó en el periodo de entreguerras– aunque aquí la elasticidad rítmica de fondo atenúa la sensualidad de la música. La quinta se inspira de la tarantela italiana con un impulso vertiginoso que se prolonga hasta los decididos acordes finales.



Es uno de los mejores cuartetos del momento, cuya reputación viene abalada por sus victorias en dos prestigiosos concursos internacionales: el de Osaka en 2005 y el Paolo Borciani en 2008. Además, la formación recibió, en 2004, el Premio de la Sociedad Checa de Música de Cámara y, en 2019, el Premio Clásico de Praga. Actúa regularmente en los principales auditorios de la República Checa y de Europa, como el Wigmore Hall de Londres, la Musikverein de Viena, la Konzerthaus de Berlín o el Théâtre des Champs-Élysées de París, entre otros. También es invitado a festivales como el Festival de Salzburgo, el Festival de Lucerna o la Primavera Musical de Praga. Destaca su colaboración con la Orquesta Filarmónica Checa para la interpretación del *Concierto para cuarteto y orquesta* de Bohuslav Martinů, así como con la Orquesta Sinfónica de Praga con *Absolute Jest* de John Adams. También destaca su grabación en vídeo de los dos cuartetos de Leoš Janáček para la televisión checa en el marco histórico de la Villa Tugendhat en Brno.

MIÉRCOLES 10 DE MARZO DE 2021, 18:30

El canto como resistencia

Sylvia Schwartz, soprano
Konstantin Krimmel, barítono
Julius Drake, piano



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

Ilse Weber (1903-1944)

Ich wandre durch Theresienstadt

Viktor Ullmann (1898-1944)

Berjoskele, de Tres canciones judías Op. 53

Gideon Klein (1919-1945)

Wiegenlied

Pavel Haas (1899-1944)

Cuatro canciones sobre poesía china

Zaslech jsem divoké husy

V bambusovém háji

Daleko měsíc je domova

Probděna noc

Viktor Ullmann

Cinco canciones de amor de Richarda Huch Op. 26

Wo hast du all die Schönheit hergenommen

Am Klavier

Sturmlied

Wenn je ein Schönes mir zu bilden glückte

O schöne Hand, Kelch, dessen Duft Musik

Ilse Weber

Ade, Kamerad!

Viktor Ullmann

Tres canciones sobre poemas de Friedrich Hölderlin

Wo bist du?

Der Frühling

Abendphantasie

Adolf Strauss (1902-1944)

Ich weiss bestimmt, ich werd dich wiedersehen!

Viktor Ullmann

Tres canciones sobre poemas de Conrad Ferdinand Meyer Op. 37

Schnitterlied

Säerspruch

Die Schweizer

Carlo Taube (1897-1944)

Un niño judío

Viktor Ullmann

Little Cakewalk

Ilse Weber

Wiegenlied

El canto constituyó la manera más simple de hacer de la música una herramienta de dominación en los campos de concentración nazis. Las autoridades de las SS recurrieron a él obligando a cantar a la población reclusa en diversos contextos: en el patio central durante el recuento, de forma grupal o individual, o en las marchas para dirigirse y regresar de los trabajos forzados. Karl Röder, antiguo prisionero de Dachau y Flossenbürg, recuerda:

No sé cuántas horas pude cantar en el campo de concentración. Probablemente varias miles. Cantábamos cuando salíamos a trabajar, cantábamos cuando regresábamos. Cantábamos durante horas en el patio central durante el recuento, para ahogar los gritos de los prisioneros golpeados, pero también para contentar al comandante del campo. Cantábamos en pequeños grupos, o un bloque entero, o varios miles de presos juntos. En este último caso, uno de nosotros tenía que liderar, de lo contrario era imposible seguir el ritmo. Hacían mucho hincapié en el ritmo. Teníamos que cantar de forma rápida y marcial, y sobre todo con un volumen alto. Después de varias horas cantando ya no podíamos producir ningún sonido. Sabían que para nosotros era un suplicio y por eso siempre nos hacían cantar durante los ejercicios de disciplina.

El objetivo de todas estas prácticas inhumanas era el total sometimiento de la población reclusa a la voluntad de las autoridades del campo de concentración.

Pero el canto, cuando era realizado a iniciativa de los presos y presas, tam-

bién implicaba aspectos positivos. Los testimonios de supervivientes afirman en numerosas ocasiones que las canciones les ofrecieron apoyo, insuflándoles fuerza y convirtiéndose en una vía de escape y en fuente de esperanza. A menudo se trataba de melodías conocidas, a través de las cuales cada persona podía asociar sus propios recuerdos y experiencias, otorgándoles un significado personal ligado a sus respectivas historias. Los reclusos y reclusas recordaban tiempos mejores con la esperanza puesta en un futuro algo más prometedor. El canto era también una expresión de su voluntad de sobrevivir e incluso podía constituir un acto de resistencia. En este contexto, resistir significaba autoafirmarse, con el objetivo de contrarrestar las estrategias destinadas a doblegar a la población reclusa sometida a un trato inhumano por parte de las autoridades del campo de concentración. Se trataba de mantener la esperanza, el valor, desafiando cualquier pronóstico y conservando la voluntad de vivir, a pesar de la constante amenaza de muerte. Este espíritu está presente en muchas de las canciones de los campos de concentración que han llegado hasta nuestros días. Porque hay que poder evadirse de la realidad para soportarla, sus letras hablan de libertad, de amor, de recuerdos de infancia. Otras, en cambio, evocan la vida en los campos de concentración y el sufrimiento que estos conllevan: la separación, la pérdida de la libertad, la privación, la muerte.

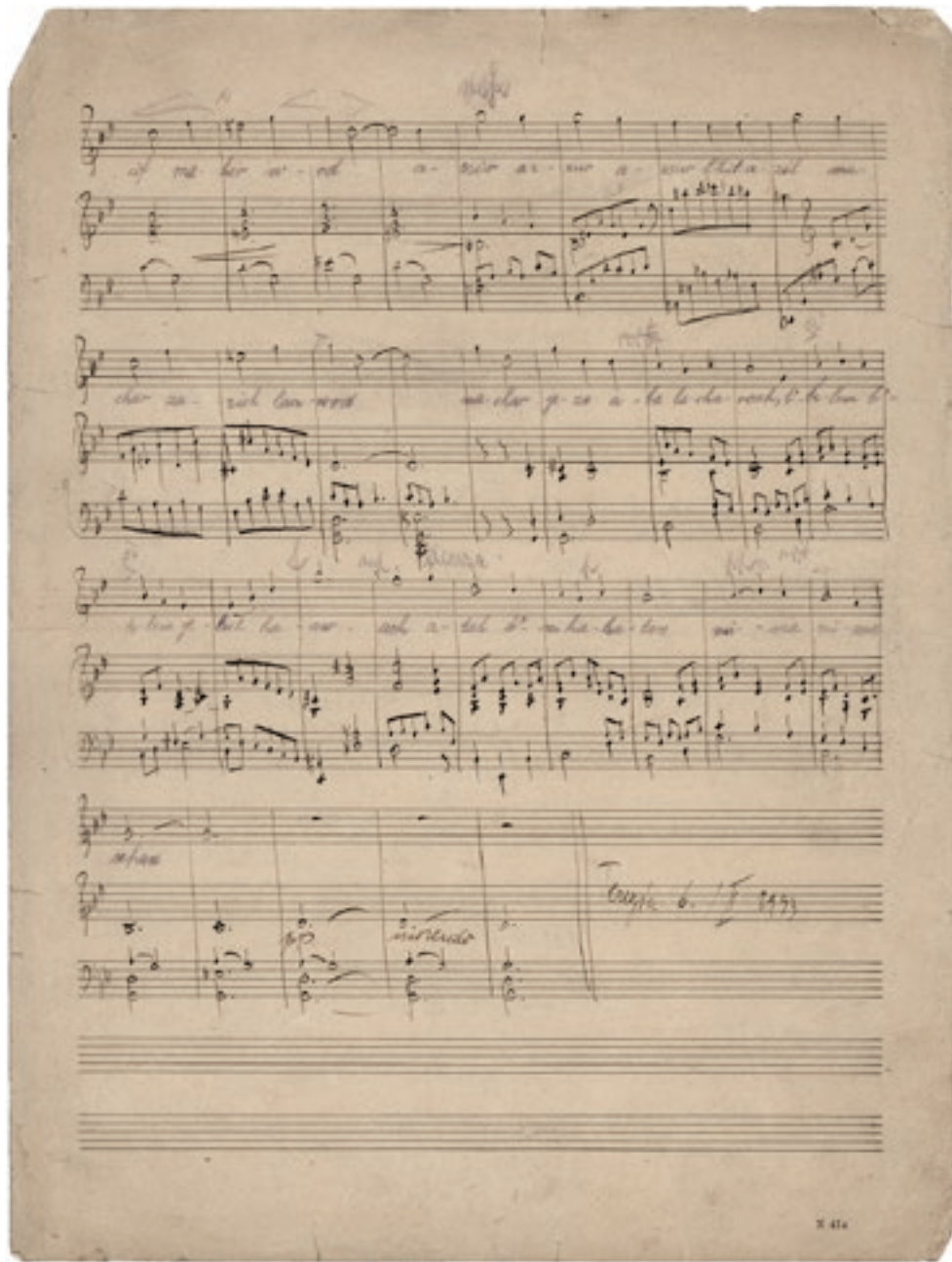
Estas dos facetas están presentes en las canciones de **Ilse Weber** (1903-1944). Deportada a Terezín junto con su marido y su hijo pequeño en febrero de

1942, Weber trabajó como enfermera en el hospital pediátrico del gueto. Allí compuso numerosos poemas en checo y en alemán que cantaba a sus jóvenes pacientes acompañándose ella misma a la guitarra. En *Ich wandre durch Theresienstadt* [Camino por Terezín], la autora habla de la pérdida del hogar y de la libertad, preguntándose al final de la canción: “Theresienstadt, Theresienstadt, / Wann wohl das Leid ein Ende hat, / wann sind wir wieder frei?” [Terezín, Terezín, / ¿cuándo terminará el sufrimiento? / ¿Cuándo volveremos a ser libres?]. *Ade, Kamerad* [Adiós, compañero] es un adiós definitivo a un ser querido y constituye probablemente el último poema que Weber escribió antes de ser enviada con su familia en 1944 a Auschwitz, donde fue asesinada junto a su hijo. Su marido sobrevivió y pudo lograr reunir y publicar algunos de los poemas de su difunta esposa. Se cuenta que, camino a Auschwitz, pudieron escucharla cantar una de las varias canciones de cuna que escribió, como la que clausura este concierto.

La deportación a Terezín y el esteticismo generado por el gueto llevó a varios de sus prisioneros a explorar en su propia cultura judía. No todos los internos eran judíos practicantes o habían estado en contacto con el judaísmo antes de llegar allí. Un número considerable de compositores y poetas, algunos por primera vez, aprendieron hebreo y yídis. Las *Tres canciones judías* Op. 53, compuestas en el gueto en 1944, son uno de los mejores ejemplos de la confrontación de **Ullmann** con su herencia judía –sus padres se habían convertido al catolicismo an-

tes de su nacimiento–. El compositor se basó en las melodías y letras de una colección de canciones reunida por Menachem Kipnis y publicada en Varsovia poco después de la Primera Guerra Mundial. Esta obra representa una especie de retiro a un exilio musical interior por parte del compositor. Es como si Ullmann buscara de nuevo el sonido y la textura de las canciones populares antes de que estas llegaran a la metrópoli. Apenas hay rastros de las técnicas expresionistas o modernistas que caracterizan sus otras obras y que están presentes en la música escénica que compuso el último año de su vida. La obra comienza con “Berjoskele” [El pequeño abedul], una especie de canción de cuna que habla sobre la paz en el mundo haciendo uso de la metáfora.

El resto de las canciones Ullmann del programa dan muestra de la aguda sensibilidad literaria del compositor, así como de su rico vocabulario musical. Las *Cinco canciones de amor de Richarda Huch* Op. 26, compuestas en 1939, muestran la fiel interpretación de Ullmann de los textos románticos y líricos: las tormentas rugen, las emociones se desbordan y por encima de un denso acompañamiento coral se eleva una cantilena de belleza seductora, mientras que la parte de piano recuerda por momentos a la música de Alban Berg. Las *Tres canciones sobre poemas de Conrad Ferdinand Meyer* Op. 37, dedicadas a la memoria de la madre de Ullmann, fueron compuestas antes de que fuese deportado a Terezín, pero revisadas allí en el otoño de 1942. De las tres canciones destaca la balada “Die Schweizer” [Los suizos], basada en un poema del siglo XIX sobre la batalla de



Última página del autógrafo del *Wiegenlied* de Klein, en la que aparece lugar y fecha de composición (Terezin, 6 de febrero de 1943). Museo Judío de Praga

Murten (Suiza) de 1476 y un extraño ejemplo de cómo la cultura occidental ensalza la destreza militar suiza. En *Tres canciones sobre poemas de Friedrich Hölderlin*, de 1943, Ullmann ofrece una interpretación sutil de la poesía del autor alemán: el idilio, el anhelo y la renuncia se moldean en un retrato intenso pero no melodramático a la vez que representa una muestra perfecta del estilo compositivo de Ullmann, especialmente en su colección de *Lieder*, donde predominan el uso de la métrica compuesta, de la politonalidad, un rango vocal amplio, un cromatismo persistente y una sólida estructura armónica. La jocosa *Little Cakewalk*, de 1943, es la única pieza que se conserva de una colección de canciones francesas para niños. En ella, los acordes cromáticos del piano se yuxtaponen a la línea vocal, provista de un texto principalmente silábico en un estricto compás de 2/4 y con un carácter “animado”. En consonancia con su carácter, Ullmann introduce solo ocasionales variaciones rítmicas en la obra con una figura sincopada. La canción está pensada para seguir repitiéndose “avec humeur jusqu’au fin de siècle” [con humor hasta el fin de siglo], según determine el intérprete. Ullmann también introduce una breve coda para el final de la canción (*zum Schluss*) en la que se repite el motivo inicial de la línea vocal antes de la cadencia final.

Las canciones de **Gideon Klein** y **Carlo Taube** (1897-1944) también guardan relación con el universo infantil. *Wiegenlied*, del primero, es una preciosa canción de cuna cuyas palabras hebreas describen a una madre que se sienta junto a su bebé que llora

tratando de que se calme con las suaves palabras “lailah, lailah”, que significan “noche, noche”. En cuanto a *Un niño judío*, de Taube, es una conmovedora canción, con letra de su esposa, la escritora Erika Taube, en la que los padres expresan su amor por el hijo al que no pueden ofrecer un hogar.

Autor de un ciclo de poesía china (Op. 4) cuando terminaba sus estudios con Janáček en el conservatorio de Brno, **Pavel Haas** seleccionó para su segundo ciclo *Cuatro canciones sobre poesía china*, compuesto en Terezin en 1944, poemas seleccionados por el escritor checo Bohumil Mathesius que exploran temas que resonaban profundamente con su situación en el gueto, en particular la soledad, la pérdida personal y el anhelo de volver a casa. Este último sentimiento, reflejado en el inquietante y claustrofóbico patrón del ostinato de cuatro notas en el piano de la primera canción “Zaslech jsem divoké husy” [Oí el grito de los gansos salvajes], se intensifica a través de patrones rítmicos acelerados en el acompañamiento que pasan de corcheas y semicorcheas a remolinos cada vez más desesperados de fusas. La segunda canción, “V bambusovém háji” [En un bosquecillo de bambúes], en cambio, muestra en apariencia un estado de ánimo más alegre, especialmente cuando el piano adopta una línea melódica animada que presumiblemente imita el silbido despreocupado al que alude el poema. Tanto si Haas está siendo deliberadamente irónico como si no, no hay duda de que, en la siguiente canción, “Daleko mėsic je domova” [El estado de ánimo se encuentra lejos de casa], el mensaje se vuelve

mucho más sombrío. El amenazante patrón de cuatro notas de la apertura del ciclo impregna el argumento musical hasta llegar a un clímax estremecedor que introduce una cita directa de su ópera *El Charlatán* (1934-1937). Al igual que la segunda canción del ciclo, “Probděna noc” [Noche en vela], que clausura la obra, es emocionalmente equívoca. Las terceras cromáticas del piano que dominan la primera parte transmiten vívidamente la sensación de alguien que entra y sale del sueño. Pero la desesperación da paso inesperadamente a una afirmación mucho

más optimista y decidida de la alegría con un recuerdo de la jovial melodía de baile de la segunda canción.

La canción *Ich weiss bestimmt, ich werd dich wiedersehen!* [¡Estoy seguro de que volveré a verte!] de **Adolf Strauss** (1902-1944) también es una pieza de baile. Se trata de un tango. En él, dos personas se encuentran, sienten deseo, pero no se juntan, una de las dos se marcha y solo queda un recuerdo borroso. Su autor la compuso unos días antes de que el transporte de la muerte lo llevara de Terezín a la cámara de gas de Auschwitz en otoño de 1944.

Sylvia Schwartz, *soprano*



Es una de las sopranos líricas más versátiles y emocionantes de su generación. Combina su voz de tono puro con una exquisita musicalidad, ingenio y autenticidad, así como una pasión por la vertiente actoral de la profesión. Ha actuado en los mejores teatros de ópera y festivales del mundo, como la Scala de Milán, la Staatsoper de Berlín, la Staatsoper de Viena, la Staatsoper de Hamburgo, el Teatro Real de Madrid y el Teatro Bolshói, entre otros, así como en los festivales de Edimburgo, Baden-Baden, Salzburgo y Verbier. También es reclamada y reconocida como cantante de recital y concierto. Ha trabajado con pianistas como Wolfram Rieger, Charles Spencer y Malcolm Martineau, y con directores como Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Rene Jacobs, Nikolaus Harnoncourt, Sir Colin Davis, Gustavo Dudamel, Marc Minkowski, Ivor Bolton y Christopher Hogwood, entre otros.

Konstantin Krimmel, *barítono*



Barítono germano-rumano, ha sido premiado en reiteradas ocasiones en concursos de relevancia internacional, como el Concurso Nacional de Música de Alemania, el Concurso Internacional de Lied Helmut Deutsch (primer premio y premio del público), el Rising Stars Grand Prix (en la categoría de *Lied*, junto con Doriana Tchakarova), el Concurso Internacional Haydn de Lied Clásico y Arias (primer premio, premio del público y premio especial a la mejor interpretación), el Concurso Internacional de Canto Gian Battista Viotti (segundo premio) o el Bundeswettbewerb Gesang de Berlín (tercer premio).

Nacido en 1993, comenzó su formación musical como miembro del coro de niños de la iglesia parroquial de San Jorge en Ulm. Es artista exclusivo de Alpha Label desde 2019, cuando lanzó su primer

álbum, *Saga*, con éxito internacional. Además, son testimonio de sus excepcionales cualidades la multitud de recitales vocales que ha ofrecido en lugares como Banz Cloister, Deutsche Oper Berlin, la Academia Bávara de las Artes, la Konzerthaus de Berlín, el Festival de Primavera de Heidelberg, la Schubertiada de Barcelona, el Festival de Música de Tetbury y el Festival de Lieder de Oxford. En ópera, ha asumido los papeles de Roberto/Nardo (en *La finta giardiniera* de Mozart), Zoroastro (en *Orlando* de Händel) y Leporello (en *Don Giovanni* de Mozart). También ha cantado el papel de Jesús en una representación escénica de *La pasión según San Mateo* de Bach dirigida por Konrad Junghänel en la Ópera de Wiesbaden.

Julius Drake, *piano*



Residente en Londres, es uno de los pianistas más destacados en su campo. Colabora con artistas de primer nivel, tanto en recitales como en grabaciones. Actúa regularmente en los principales festivales de música clásica del momento, como los de Aldeburgh, Edimburgo, Múnich y Salzburgo, así como en el Carnegie Hall y el Lincoln Centre de Nueva York, el Wigmore Hall de Londres y el Concertgebouw de Ámsterdam. Entre sus grabaciones destaca la serie completa de canciones de Liszt para el sello Hyperion, así como los álbumes con canciones de Barber, *Lieder* de Schumann y cánticos de Britten, que han obtenido los premios Gramophone en 2007, 2009 y 2011. También ha grabado sus recitales con Alice Coote, Joyce DiDonato, Lorraine Hunt Lieberson, Christopher Maltman y Matthew Polenzani para el sello Wigmore Live, las canciones inglesas de Vaughan Williams, Berkeley, Warlock, Howells y Gurney con el contratenor Bejun Mehta para el sello Harmonia Mundi, y algunos *Lieder* de Schubert con Christoph Prégardien.

Selección bibliográfica

Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Djemaa Maazouzi y Cécile Quesney Cécile (eds.), *Chanter, rire et résister à Ravensbrück : Autour de Germaine Tillion et du Verfügbar aux Enfers*, París, Seuil, 2018.

Guido Fackler, "Music in Concentration Camps, 1933-1945", *Music & Politics*, Vol. I, n° 1 (2007).

Shirli Gilbert, *Music in the Holocaust: Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps*, Oxford, Clarendon Press, 2005.

Pascal Huynh (dir.), *La música y el III Reich. De Bayreuth a Terezín*, Barcelona, Fundación Caixa Catalunya, 2007.

Primo Levi, *Si esto es un hombre* (edición original en 1947). Traducción al castellano de Pilar Gómez Bedate. Barcelona, Austral, 2019.

Pascal Quignard, *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Traducción al castellano de Pierre Jacomet. Barcelona, Editorial Andrés Bello, 1998.

Igor Contreras Zubillaga, musicólogo



Es British Academy Postdoctoral Fellow en la Universidad de Huddersfield (Reino Unido). Doctor en "Música, historia, sociedad" por la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París con una tesis sobre la vanguardia musical española bajo el franquismo (mención especial del jurado del premio de tesis de la Université Paris Sciences et Lettres (PSL) en Ciencias Humanas y Sociales, 2018), ha publicado artículos sobre este tema y sobre la música española del siglo XX en diversos libros colectivos así como en revistas científicas de musicología y de historia. Es autor de la monografía "*Tant que les révolutions ressemblent à cela. L'avant-garde musicale sous Franco*" (Éditions Horizons d'attente, 2021). Ha codirigido también los volúmenes colectivos *Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorships* (Routledge, 2016), *À l'avant-garde ! Art et politique dans les*

années 1960 et 1970 (Peter Lang, 2013) y *Le son des rouages. Représentations des rapports homme-machine dans la musique du 20e siècle* (Éditions Delatour France, 2011). Es, además, cofundador y miembro del comité de redacción de la revista *Transposition. Musique et sciences sociales* que coeditan la EHESS y la Philharmonie de París. Ha dirigido dos números de esta publicación: "Música y teoría queer" (n° 3, 2013) y, junto con Talia Bachir-Loopuyt, "Música, historia, sociedad. Los estudios sobre música en la EHESS" (n° especial 1, 2018). Su trabajo de investigación actual se centra en las relaciones entre música y democracia en los años de la transición española.

Music and the Holocaust:
<http://holocaustmusic.ort.org>

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

© Igor Contreras Zubillaga
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549, febrero-marzo 2021
DL: M-30498-2009

Diseño: Guillermo Nagore

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director
Miguel Ángel Marín

Coordinadores
Sonia Gonzalo Delgado
Alberto Hernández Mateos
Josep Martínez Reinoso

Producción escénica y audiovisual
Scope Producciones, S. L.

Rotulación y sobretitulado
Carmen Mateo Anierte
Blanca Isabel Romera Luzón

Agradecimientos
Embajada de la República Checa en Madrid
Centro Checo de Madrid
Národní Filmový Archiv
National Center for Jewish Film
Brandeis University

Ciclo de miércoles: "Terezín: componer bajo el terror", febrero-marzo de 2021 [notas al programa de Igor Contreras Zubillaga]. - Madrid: Fundación Juan March, 2021.

62 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, febrero-marzo 2021)

Programas de los conciertos: [I] "Obras de V. Ullmann, K. Švenk, I. Weber y H. Krása", por Pequeños Cantores, Tomás Muñoz, dirección de escena, y Ana González Gómez, dirección musical; [II] "Obras de V. Ullmann, H. Krása, E. Schulhoff, G. Klein y P. Haas", por Cuarteto Bennewitz; [III] "Obras de I. Weber, V. Ullmann, G. Klein, P. Haas, C. Taube y A. Strauss", por Sylvia Schwartz, soprano, Konstantin Krimmel, barítono, y Julius Drake, piano; celebrados en la Fundación Juan March el miércoles 24 y el viernes 26 de febrero y los miércoles 3 y 10 de marzo de 2021.

También disponible en internet: march.es/musica

1. 1. Óperas – Infantil – Programas de mano – S. XX.- 2. Coros (Voces de niños) con piano – Programas de mano – S. XX.- 3. Canciones folclóricas en checo – República Checa – Programas de mano.- 4. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XX.- 5. Variaciones – Programas de mano --- S. XX.- 6. Fantasías – Programas de mano – S. XX.- 7. Fugas – Programas de mano – S. XX.- 8. Canciones (Soprano) con piano -- Programas de mano -- S. XX.- 9. Canciones (Barítono) con piano -- Programas de mano -- S. XX.- 10. Theresienstadt (Campo de concentración) – Canciones y música -- Programas de mano -- S. XX.- 11. Fundación Juan March -- Conciertos.

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

BIBLIOTECA DE MÚSICA

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

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

* Colección digital especial

PROGRAMA DIDÁCTICO

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

ACCESO A LOS CONCIERTOS

El auditorio 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.

Un tercio del aforo (83 entradas) se puede **reservar por anticipado** 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.

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.

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 casi 4.000 conciertos. Más de 400 están disponibles permanentemente en audio y existe vídeo de casi 700 (estos también en YouTube).

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación por las **redes sociales**:



Suscríbese a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información sobre nuestra actividad musical 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 (113). LILITH, LUNA NEGRA, ÓPERA DE CÁMARA

17 DE MARZO

Lilith, luna negra, ópera de cámara
con música de **David del Puerto** y texto de **Mónica Maffia**

Joana Thomé da Silva, mezzosoprano

Ruth González, soprano

Enrique Sánchez-Ramos, barítono

Alexis Soriano, dirección musical

Mónica Maffia, dirección de escena

AULA DE (RE)ESTRENOS (114). COMPOSITORES SUB-35 (IX)

24 DE MARZO

Ensemble Sonido Extremo

Jordi Francés, dirección

Obras de A. Arroyo, C. Olivares, I. Badalo,
D. Apodaka, A. Korsun y M. Urquiza

Notas al programa de **José Luis Besada**



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

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

