

---

LA



MARCH

---

# Imágenes del Romanticismo

CICLO DE MIÉRCOLES  
11 OCT – 1 NOV 2023

# Imágenes del Romanticismo

CICLO DE MIÉRCOLES

11 OCT – 1 NOV 2023

La estética del Romanticismo se asentó firmemente sobre una serie de nuevas categorías que impregnaron todas las artes del siglo XIX y que acabarían proyectándose en la centuria siguiente. Este ciclo explora cómo el *Lied*, la miniatura vocal que funde música y poesía, sirvió de vehículo ideal para abanderar esta visión renovada del arte.

El desarrollo de *topoi* motivicos y estilísticos constituye la esencia del lenguaje musical romántico, siempre en busca de nuevas figuras expresivas: la ensoñación nocturna, el sentido de pertenencia, la soledad o el bosque misterioso. El reciente ensayo *Paisajes del Romanticismo musical*, de Benet Casablanca, sirve de inspiración para estos cuatro conciertos.

FUNDACIÓN JUAN MARCH



## ÍNDICE

4

IMÁGENES DEL ROMANTICISMO

Benet Casablanca

12

Miércoles, 11 de octubre  
ENSOÑACIÓN NOCTURNA

**Kate Royal**, soprano

**Joseph Middleton**, piano

21

Miércoles, 18 de octubre  
LA PATRIA SOÑADA

**Benjamin Appl**, barítono

**James Baillieu**, piano

32

Miércoles, 25 de octubre  
EL DESARRAIGO DEL ERRABUNDO

**Samuel Hasselhorn**, barítono

**Malcolm Martineau**, piano

41

Miércoles, 1 de noviembre  
EL BOSQUE ROMÁNTICO

**Mark Padmore**, tenor

**Julius Drake**, piano

52

Selección bibliográfica  
Autor de las notas al programa

# Imágenes del Romanticismo

## Benet Casablanca

El lenguaje no puede sino contar y dar nombre miserablemente a los cambios, pero no puede hacernos visibles las continuas transformaciones de las gotas de agua [...]. Todas estas múltiples sensaciones no dejaban de suscitar en su alma imágenes sensoriales y nuevos pensamientos que se correspondían con ellas: un don maravilloso de la música, un arte que, cuanto más oscuro y misterioso es su lenguaje, actúa probablemente de un modo más poderoso sobre nosotros y sume en un mayor estado de agitación a todas las fuerzas de nuestro ser.

Wilhelm Heinrich Wackenroder,  
*Herzensergießungen eines kunstliebenden  
Klosterbruders* (1796)

El Romanticismo constituye uno de los períodos más cruciales y apasionantes de la historia de las ideas, la evolución de la sociedad y el arte occidentales, tiempos convulsos y ricos en cambios e intuiciones que dejarían una huella profunda y perdurable en nuestra forma de ver, sentir y comprender el mundo y a nosotros mismos, cuya impronta se extiende hasta nuestros

días, como han subrayado numerosos autores, entre ellos Isaiah Berlin y Rüdiger Safranski, poniendo de relieve desde perspectivas diversas todas las contradicciones y claroscuros de dicho movimiento, que cabe entender como contrapunto, reacción o autocrítica de la Ilustración. Son conocidas las fuentes históricas, literarias y las corrientes de pensamiento que alumbran el nacimiento de la nueva sensibilidad: la Revolución Francesa, Johann Gottfried Herder, Jean-Jacques Rousseau, Johann Gottlieb Fichte, Friedrich Schelling, E. T. A. Hoffmann, Ludwig Tieck, los hermanos August Wilhelm y Friedrich von Schlegel, Jean Paul, Novalis, Heinrich von Kleist y la revista *Athenaeum*, en el ámbito germánico, William Wordsworth, Lord Byron, Samuel Taylor Coleridge y John Keats, entre los ingleses. Dicho movimiento alcanzó en Alemania su cristalización más poderosa para pronto extenderse a otras naciones. Sin olvidar la figura enorme y proteica de Johann Wolfgang von Goethe, que parece interiorizar en su conciencia escindida toda la tensión de las concepciones vitales e intelectuales



Caspar David Friedrich,  
*El Watzmann* (ca. 1824-1825)

enfrentadas, desde la compulsión demoníaca y premonitoria del *Sturm und Drang* hasta la posterior reacción apolínea y clasicista del consejero áulico, que llegaría a identificar el momento romántico con un estadio enfermizo del espíritu. Paul Valéry volverá tiempo después a esta dicotomía: “A partir del Romanticismo, se imita la singularidad, en lugar de imitar, como en otro tiempo, la maestría [...]. Un romántico que ha aprendido su arte deviene en un clásico”. Como afirma el poeta Antoni Marí en su antología del Romanticismo alemán, la disonancia entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo, el interior y el exterior, “provoca una infinita inquietud,

pero la necesidad de transformar la realidad en la imagen de la mente genera un infinito entusiasmo”. *Quietud y entusiasmo*: dos términos que resumen muy bien dos registros neurálgicos de la sensibilidad romántica, y que alcanzan en Schumann su manifestación más elocuente con las figuras contrapuestas de Eusebius y Florestan, el momento de la contemplación absoluta y el romántico impulsivo (con el Maestro Raro actuando como sabio y necesario mediador), figuras que tienen en las piezas homónimas del *Carnaval* op. 9 su encarnación más pura. Schumann se anticipa así a los heterónimos de Fernando Pessoa.

El término “romántico” venía utilizándose desde la segunda mitad del siglo XVIII, aunque serán Hoffmann (que lo aplica ya tempranamente a Haydn) y Novalis dos de sus mayores propagadores. En palabras de este último: “El mundo ha de ser romantizado. Dando una significación elevada a lo que es común, un aspecto misterioso a lo banal, la dignidad de una cosa desconocida a lo que conocemos, una aureola de infinitud a lo que es finito, yo romantizo”. Y esta nueva sensibilidad se reflejará en la revuelta contra las Luces, abriendo el camino hacia la irracionalidad latente en el culto de la noche (la contraposición del día y de la noche será una alegoría dramática central en el *Tristán e Isolda* de Wagner, que glosa fielmente los *Himnos a la noche* de Novalis), la fascinación por lo extraño, lo lejano, las ruinas, la Edad Media, el interés por el folclore, ligado a la exaltación del *Volksgeist* (espíritu del pueblo), la filosofía de la vida y el culto al genio, el

redescubrimiento y la veneración por Grecia, y, paralelamente a la atracción ejercida por los sueños y la nostalgia del paraíso perdido en la infancia, la irrupción de una nueva religiosidad de vago signo panteísta (“¡Oh, si el hombre pudiese comprender la música interior de la naturaleza y tuviese un sentido que le permitiera aprehender la armonía exterior!”, proclama Novalis), junto con la inclinación por lo demoníaco, lo sobrenatural, el anhelo de estrechar los lazos con la naturaleza y el inevitable aislamiento del artista, como reconoce explícitamente Wilhelm Heinrich Wackenroder: “Un artista no debe serlo más que para sí mismo, para la propia exaltación de su corazón y para un número muy pequeño de seres que lo comprendan”.

Los pensamientos que se expresan para mí con la música que amo no son demasiado indefinidos para verse en palabras sino, por el contrario, demasiado *definidos*.

Felix Mendelssohn, carta a Marc-André Souchay (15 de octubre de 1842)

El arquetipo de artista será, para los románticos, el músico, y será la música –a la que se confiere, de acuerdo con su naturaleza, la virtualidad de un contenido transmusal que trasciende su realidad física– la que se constituya en el ideal al que aspiran y en el que se reflejan todas las demás artes. Es romántico –proclamará Hoffmann– todo aquello que alcanza las fuentes secretas del propio yo, de la Naturaleza, y que llega al reino de lo infinito. Wagner lo corrobora, en unos términos deudores de Schopenhauer: “La música nos

presenta en sus motivos el carácter de todos los fenómenos del mundo, según su esencia más íntima”. George Steiner ha glosado también dicha preeminencia, al subrayar en su ensayo *El silencio y el poeta* el “reconocimiento recurrente por parte de los poetas, de los maestros del lenguaje, de que la música es el código más profundo, más numinoso, de que el lenguaje, cuando se le capta de verdad, aspira a la condición de la música y es llevado por el genio del poeta hasta el umbral de esa condición [...]. Es en la música donde las convenciones estéticas se acercan más al origen de la energía creadora pura, donde más de cerca se tocan sus raíces en el inconsciente y en el centro fáustico de la vida misma”. Estas palabras parecen alcanzar en la canción *Am leuchtenden Sommermorgen* (*Dichterliebe*, op. 48 n.º 12), de Robert Schumann, a partir de un texto de Heinrich Heine, su traducción más proverbial. En ella se hace patente que cuando las palabras alcanzan su límite expresivo es la música la que toma el relevo: en el momento en que el cantante termina su parte, coge el testigo el piano para dar paso a un bello epílogo que será retomado y amplificado al final de la canción que cierra el ciclo. La música ocupa así una posición central en la definición del imaginario artístico, cultural e ideológico del Romanticismo.

Así lo atestiguan sus fructíferas relaciones con las demás artes: la poesía, en primer lugar, pero también la pintura, el teatro, las artes ornamentales y la arquitectura. Hoffmann fue reconocido, en este sentido y con razón, como el prototipo de *Totalkünstler* (artista total): escritor, compositor, dibujante, caricaturista, director y promotor. La

creciente afirmación de la originalidad del artista que puede observarse en todas las artes, la reivindicación de la libertad del creador frente a los moldes y convenciones preestablecidos por la tradición, favorecieron, en el terreno musical, la floración de nuevos géneros y formatos, con una atención muy especial al cultivo de las formas breves. Las grandes realizaciones de los maestros clásicos sujetas al estilo y disposición formal de la sonata partían de ideas y motivos que podríamos denominar objetivos, muy básicos y elementales, y a menudo poco característicos e indiferenciados (breves células rítmicas e interválicas, cuando no meros arpeggios, expresión directa de la tonalidad), pero dotados por ello mismo de un elevado poder germinal, y cuya posterior elaboración daba lugar a sendos procesos de desarrollo que se traducían en un prodigioso crecimiento de la forma, y en pasajes de una conspicua intensidad expresiva. Desde los paradigmas de la nueva sensibilidad estética, el compositor romántico tiende a cincelar desde el inicio mismo de la obra, y con un alto grado de singularidad, las ideas y motivos básicos de la composición, evitando los materiales anodinos y redundantes, para concentrar desde el comienzo en ellos el prístino fulgor de la visión primera, henchida de emoción. Con este valor añadido, y bajo la presión creciente de la subjetividad sobre los moldes clásicos, el discurso se hace más imprevisible, el concepto de mismo de desarrollo entra en crisis y la dialéctica entre norma y desviación deviene más acuciante.

Pero ello no significa un abandono de la gran forma. Como puso muy bien de relieve Friedrich Blume, el Romanticismo

es un período proteico y pródigo en contrastes, a menudo extremos, donde conviven un amplio abanico de tipologías y categorías contrapuestas. Y, de ese modo, el predicamento creciente de las miniaturas, al que no resultan ajenos los estrechos vínculos entre música y literatura, el diálogo con las demás artes y la creciente fascinación por la poética del fragmento, convivirá con la pervivencia y el desarrollo de los grandes modelos clásicos, aunque sin duda deberán dar respuesta a una profunda crisis. Resultan muy pertinentes en este punto los argumentos expuestos por Theodor W. Adorno en sus escritos fragmentarios sobre Beethoven (publicados póstumamente con el subtítulo *Filosofía de la música*), cuando contrapone los efectos anímicos causados por la música de dos autores coetáneos, Beethoven y Schubert, aunque pertenecientes a generaciones distintas. La tristeza profunda que exhalan las páginas de este último compositor es una consecuencia directa de la emancipación del detalle colmado de subjetividad y exonerado de ulteriores obligaciones formales, que ya no puede actuar como garante del sentido orgánico de un discurso que se bifurca en una miríada de senderos laterales, excursos e interpolaciones, entregado cada vez más a la inacción, la pasividad y la contemplación ensimismada, de tal modo que la actividad y el sentido productivo clásicos dejan paso a la suspensión del sentido teleológico y a la primacía del registro extático. Todo ello acaba tensando el arco formal y hace que se incremente el grado de exigencia para el oyente. Pero los grandes compositores, con independencia de épocas y estilos,

tienen muy claro –y así lo subraya Arnold Schönberg– que la función de la forma no es otra que la de asegurar la inteligibilidad del discurso. Esta es la razón última que explica la preeminencia que van a adquirir las pequeñas formas, lo que se traduce en una gran diversidad de piezas pianísticas de carácter –momentos musicales, *impromptus*, nocturnos, *scherzos*, baladas, *humorescas*– y en el extraordinario florecimiento del *Lied*.

El imaginario del Romanticismo abraza una rica colección de temas, figuras y tópicos, omnipresentes tanto en los grandes poetas de la época como en la obra de los pintores coetáneos. La producción de artistas como Carl Gustav Carus (1789-1869) y Caspar David Friedrich (1774-1840) prodiga una serie de géneros y motivos característicos que pasan a engrosar nuestra tradición iconográfica, estudiada en profundidad por autores como Aby Warburg, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich o Jan Białostocki: el *bosque romántico*, con su espesura impenetrable, maternal y a la vez inquietante, evocado por lo general como un paisaje denso, frondoso, inmenso, sombrío, fantástico y misterioso; la noche; la luna; el cielo estrellado al que se refería Kant; las auroras y los crepúsculos; la lejanía; las fuentes y arroyos; las ondinas, hadas, elfos y otros genios menudos de los cuentos populares; las montañas y cumbres alpinas, cuya visión todavía desasosegaba a las generaciones precedentes; el caminante solitario; la inmensidad del mar, así como la experiencia de lo sublime y la contemplación de la infinitud que se extiende antes nuestros ojos, revelando

todas ellas la *atracción del abismo*, en feliz expresión de Rafael Argullol. Esta constelación de motivos, imágenes y categorías simbólicas tendrán un fiel reflejo en el lenguaje musical de la época, sumándose así a los tópicos estilísticos heredados del Clasicismo vienés, definiendo una nueva cartografía sonora que configura el referente estético de los nuevos géneros, tipologías formales, procedimientos, recursos y sensibilidades que conforman el mosaico caleidoscópico de la expresión musical romántica.

Destacan en este recorrido motivos como el del *Wanderer*, el errabundo que avanza sin rumbo fijo ni meta, en

Johann Wolfgang von Goethe,  
*Franja de la vista hacia Italia desde*  
*San Gotardo (1795)*



busca de un cobijo y consuelo que le serán negados; el ámbito privilegiado de la *noche*, umbral de acceso a lo sagrado; la contraposición día-noche y el sueño, a cuya íntima relación con el alma romántica dedicó Albert Béguin un ensayo capital, y en el que se liberan fuerzas ocultas e irracionales –visiones, pero también pesadillas– comúnmente sometidas a los dictados imperativos del día, escapando así a las sofocantes reglas de la lógica ordinaria; la experiencia de lo *sublime* y la *ironía*, figura retórica muy presente en la poesía coetánea, esa gimnasia del espíritu a la que se refieren los hermanos Schlegel y que adquiere unos acentos singularmente incisivos en Heine, desplegándose ambas en el límite mismo de la capacidad de raciocinio del hombre, confrontado –con Novalis– a su sed de absoluto; la *quietud*, cuya naturaleza contemplativa y silenciosa viene acompañada del temperamento antagónico, el *entusiasmo*, que lanza sus flechas, cuales ráfagas centelleantes, para apresar la epifanía efímera y huidiza; o el éxtasis, por el que nos es dado acceder a un orden distinto de la realidad, y donde el instante se transmuta en eternidad, cancelando la percepción del transcurrir temporal. La ruptura de convenciones que muchos de estos procedimientos y *topoi* comparten responde a los mismos objetivos. Para autores como Ludwig Tieck y E. T. A. Hoffmann, “el único modo de capturar la realidad es mediante vislumbres, fragmentos, presentimientos, una iluminación mística”.

De ese modo, el registro extático, la evocación de la infinitud o el tiempo que parece suspenderse –del “¡Detente, instante, eres tan bello!” de Fausto a

*Le temps retrouvé* de Proust– logran su plasmación más acabada en la música. La sublimidad que suscita la contemplación del mar en calma será un motivo recurrente en la poesía y las narraciones románticas. El seminal poema de Goethe, *Meeres Stille* (1796) y el coetáneo *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge constituyen dos de sus manifestaciones más visionarias, glosando el terror de los navegantes perdidos al enfrentarse a la vastedad de los espacios marinos nunca antes transitados, bajo la opresión de una calma absoluta y cegadora. El sobrecogimiento de ánimo ante la inmensidad de la naturaleza será evocado también por Herman Melville en su novela *Moby-Dick*: “El silencio es la cosa más inocua y más atroz en la naturaleza. El silencio es la única voz de nuestro Dios”.

En su vocación de percibir lo invisible en lo visible, transformando la naturaleza exterior en un paisaje simbólico del alma, Caspar David Friedrich se anticipa a los grandes maestros de la pintura moderna, entre ellos Vasili Kandinski, Paul Klee (“hacer visible lo invisible”) y Balthus, pero también al Arnold Schönberg de las *Visiones* o al último autorretrato de Pablo Picasso, que se abisman en la mirada interior. La ilusión de escapar a los límites y coerciones impuestas por la realidad ordinaria constituye uno de los lugares comunes de la poética romántica. En efecto, y tal como apunta Charles Rosen, refiriéndose muy probablemente al lienzo *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (ca. 1818), de Caspar David Friedrich, paradigma de aquella *contemplación de la contemplación* que subyace en muchas de sus obras: “La sensación de flotar encima

de las nubes sobre un vacío se encuentra también descrita por Wordsworth en una de sus obras, y fue retratada por Caspar David Friedrich. Fue una sensación cultivada en la época y daba la ilusión de contacto físico con el infinito”. Una vocación similar parece haber animado el empeño y tesón creativo de E. T. A. Hoffmann, presto a capturar, en sus sueños, pesadillas y relatos de índole sobrenatural aquellas *visiones* que aspiran a trascender nuestra realidad cotidiana y vislumbrar lo que permanece invisible a nuestros ojos.

Si hay un territorio en el que la poética romántica se expresa en toda su plenitud, cubriendo todos sus registros, éste es sin duda el género *liederístico*. Que los motivos, figuras e imágenes que configuran los paisajes del Romanticismo gozan de una generosa

longevidad cuya vigencia se extiende hasta nuestro tiempo es algo que quedará patente a lo largo de los programas de este ciclo. Este proyecto de cuatro conciertos supone, por tanto, una ocasión excepcional para comprobarlo, de la mano de unos artistas excelentes y unos programas que abrazan todos los motivos y las figuras mencionados, a menudo entrelazados, que van reapareciendo al tiempo que reflejan un crisol de ecos y acentos en constante reinención, recorriendo un dilatado periplo histórico que se centra, lógicamente, en el siglo XIX –el siglo *romántico* por excelencia–, pero cuya estela y proyección abrazan tres siglos de música, que podremos revivir desde una rica y plural confluencia de perspectivas estéticas y estilísticas. Les invito a compartir con nosotros este viaje apasionante.



---

MIÉRCOLES 11 DE OCTUBRE DE 2023, 18:30

---

## Ensoñación nocturna

---

**Kate Royal**, soprano  
**Joseph Middleton**, piano

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

---

**I Franz Schubert** (1797-1828)  
*Ständchen* (*Schwanengesang*, D 957 n° 4)  
*Die Sterne*, D 939  
*An den Mond*, D 259

**Robert Schumann** (1810-1856)  
*Der Sandmann* (*Liederalbum für die Jugend*, op. 79 n° 12)  
*Verratene Liebe* (*Fünf Lieder*, op. 40 n° 5)  
*Muttertraum* (*Fünf Lieder*, op. 40 n° 2)  
*Mondnacht* (*Liederkreis*, op. 39 n° 5)  
*Frühlingsnacht* (*Liederkreis*, op. 39 n° 12)

**Johannes Brahms** (1833-1897)  
*Ständchen* (*Fünf Lieder*, op. 106 n° 1)  
*Unbewegte laue Luft* (*Acht Lieder und Gesänge*, op. 86 n° 5)  
*In stiller Nacht* (*Deutsche Volkslieder*, WoO 33 n° 42)

---

**II Claude Debussy** (1862-1918)  
*Cinq poèmes de Charles Baudelaire* (selección)  
*Le balcon*  
*Harmonie du soir*  
*Le jet d'eau*  
*Recueillement*

**Richard Strauss** (1864-1949)  
*Schlechtes Wetter* (*Fünfkleine Lieder*, op. 69 n° 5)  
*Die Nacht* (*Acht Gedichte aus 'Letzte Blätter'*, op. 10 n° 3)  
*Als dir mein Lied erklang* (*Sechs Lieder*, op. 68 n° 4)  
*Beim Schlafengehen* (*Vier letzte Lieder*, TrV 296 n° 3)

# Ensoñación nocturna

## Benet Casablancas

Pero me vuelvo hacia el valle, a la sacra, indecible, misteriosa Noche. Lejos yace el mundo – sumido en una profunda gruta – desierta y solitaria es su estancia. Por las cuerdas del pecho sopla profunda tristeza. [...] Los días de la Luz están contados; pero fuera del tiempo y del espacio está el imperio de la Noche. – El Sueño dura eternamente. Sagrado Sueño – no escatimes la felicidad a los que en esta jornada terrena se consagran a la Noche.

Novalis, *Hymnen an die Nacht* (1800)

En los albores de la nueva era surge un nuevo tipo de *música inmóvil* –por emplear la feliz expresión de John Field (1782-1837), el compositor irlandés que otorgó al *nocturno* su relevancia histórica–, que contrapone su propensión a replegarse sobre sí misma a la *actividad* propia del período clásico: todo ello va en paralelo a la afirmación del nuevo paradigma estético, que tiene en los *Himnos a la noche* de Novalis su máxima expresión literaria. Será en la *noche mística* del poeta donde

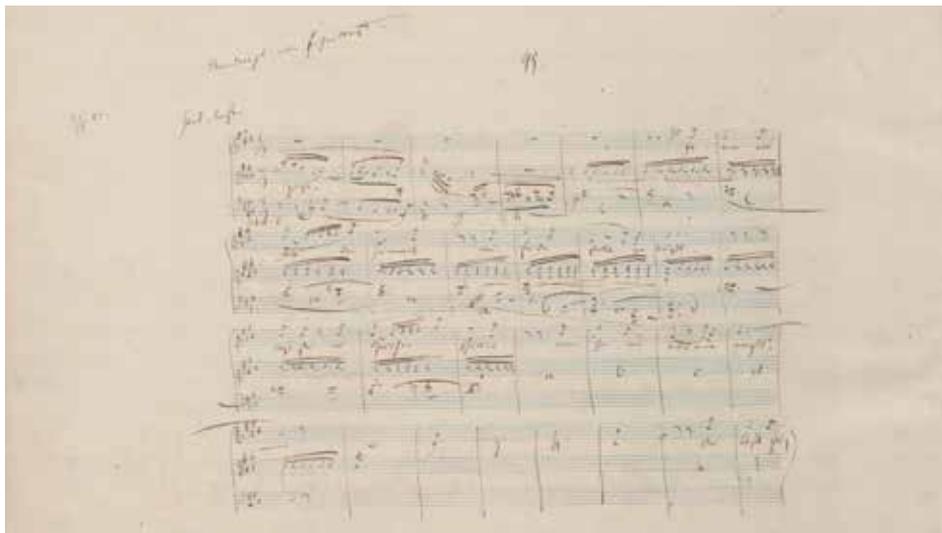
–según Pere Gimferrer– el absoluto, con claridad de diamante, haga eclosión, propiciando la experiencia del éxtasis y el redescubrimiento de lo sagrado. Sentimiento de soledad del sujeto ensimismado, abocado a la contemplación callada del paisaje, cuya inmensidad sobrecoge su ánimo y refuerza su experiencia de la propia pequeñez, que palpita análogamente en las telas de Caspar David Friedrich y otros pintores románticos, entre ellos Carl Gustav Carus y el danés Johann Christian Dahl. La noche cataliza el acceso a lo suprasensible y apela a cierta idea de trascendencia. Lo expresa muy bien Jan Białostocki: “En las pinturas de Friedrich no es raro que los hombres observen la luna: su luz fría es al mismo tiempo como una señal procedente del espacio cósmico”. La luna, nos recuerda Stefan Zweig, acompañará al poeta Friedrich Hölderlin en la búsqueda utópica de un mundo eternamente puro, como aquél que parecen dibujar los versos de Percy Bysshe Shelley: “Un mundo donde la música, la luz de la luna y el sentimiento son uno”. Friedrich

Nietzsche, filósofo y compositor, considera, por su parte, a la música como el “arte de la noche y de la penumbra”, al ser el oído el último de los sentidos que nos acompaña y ampara cuando se hace la oscuridad.

La presencia de la luna –ese “espejo del tiempo”, en certera metáfora de Jorge Luis Borges– tutela las siguientes canciones de Franz Schubert. En primer lugar, *Ständchen*, D 957 n° 4, sostenida por el *ostinato* del piano, exhalando una irreprimible tristeza, con apenas algunos atisbos de luz rompiendo la monotonía inconsolable del llanto, que se extiende a través de la noche y la silenciosa arboleda con el único testigo del claro de luna. El contraste con el modo mayor (imagen de felicidad ilusoria) y los raptos de pasión que salpican la pieza apenas consiguen perturbar su curso fatídico. Una inaprensible nostalgia preside *An den Mond*, D 259, a partir del poema de Goethe. Sujeta a una sencilla disposición estrófica, resulta particularmente fascinante constatar el indeleble efecto expresivo logrado por Schubert, a pesar de la simplicidad de los medios puestos en juego, de modo que la mera introducción de la subdominante al comienzo de la segunda parte resulta suficiente para producir un noble efecto poético. *Nacht und Träume*, D 827, es una de las obras maestras absolutas del autor. Su sublime quietud y expresivo recogimiento apenas se ven alterados por la alusión al despertar del día para implorar, apenas unos instantes después, el regreso de la noche. La sección central –“escuchar atentamente”–, en la tonalidad

*transfigurada* de Sol mayor, constituye una feliz alusión al mundo irreal de los sueños. Según Dietrich Fischer-Dieskau, “la respiración se alarga hasta tales dimensiones que el compás de cuatro por cuatro ya no logra abarcar la lentitud. Está llena de nostalgia por lo puro y de fervor, y sólo el ritmo moderado evita un desbordamiento hacia lo ilimitado [...]. Al terminar, parece como si el meditando cantante se arrodillara rezando”.

Roland Barthes supo verlo: “Amar a Schumann [...] es, en cierta medida, asumir una filosofía de la Nostalgia, o, utilizando una palabra de Nietzsche, de la Inactualidad o, mejor, empleando ahora la palabra más schumanniana posible: de la Noche”. Los distintos registros que confluyen en su poliédrico universo están muy bien representados en el programa. De la juguetona *Der Sandmann*, op. 79 n° 12 (1849), rebosante de humor, recreando el popular personaje de las rondallas infantiles que vela por los dulces sueños de los niños, a las dos canciones basadas en poemas de Hans Christian Andersen (1840), que comprimen en poco espacio una amplia gama de emociones, y en cuya introducción de elementos demoníacos y grotescos, con alternancia de registros serios y ligeros, descubre Fischer-Dieskau una premonición del universo de Mahler. *Verratene Liebe*, op. 40 n° 5, con sus secretas confidencias a la naturaleza, evoca con aparente sencillez y sutil ligereza el encanto del registro popular. En *Muttertraum*, op. 40 n° 2, los rezos y la ternura de la madre mientras mece a su hijito dormido serán sostenidos por una sucesión regular de semicorcheas,



Primeros compases del manuscrito de *Mondnacht*, op. 39 n° 5, de Robert Schumann. Staatsbibliothek zu Berlin

culminando en una ardiente expresión de fervor, para adquirir poco después tintes más sombríos que derivan en la descarnada polifonía y los siniestros acentos de la conclusión en boca del cuervo. Una expresión sumamente interiorizada preside la deliciosa *Abendlied*, op. 85 n° 12, para piano a cuatro manos, sellando las tardías *Doce piezas para niños pequeños y mayores*, 1849). *Frühlingsnacht*, op. 39 n° 12 (1840), a partir de un texto de Joseph von Eichendorff y escrita en estado de gracia, dará curso a un sostenido clima de exaltación: la de aquel que ve por fin su sueño cumplido. La luna, las estrellas, el bosque y los ruiseñores serán sus testigos: “¡Ella es tuya, es tuya!”. Pero si una canción de este mismo ciclo merece ser destacada

es, sin duda, la quinta, *Mondnacht*, verdadera cumbre del *Lied* romántico: sostenida por una pulsación constante de semicorcheas, cabe subrayar su perfil armónico suspensivo, las desnudas novenas de dominante que recorren la vastedad del espacio sonoro, las delicadas disonancias y los sutiles cambios rítmicos y armónicos que distinguen a las sucesivas estrofas. La demora cadencial sistemática que alimenta el curso de la canción no se resolverá hasta los compases finales, cuando la voz recale por primera y última vez sobre la tónica, Mi, un momento de reposo que coincide con la palabra “*Haus*” (hogar).

La noche está presente en muchas canciones de Johannes Brahms, saludado en su momento por Schumann como el mesías de la música alemana, lo que marcaría para siempre su personal angustia de la influencia. De él escucharemos tres pequeñas joyas: *Ständchen*, op. 106

n° 1 (1886), cuya deliciosa sofisticación (armonía, ritmo, irregularidad de las frases, versátil complejidad del acompañamiento) convive con el tono animoso y levemente irónico de las canciones de estudiantes; *Unbewegte laue Luft*, op. 57 n° 8 (1871), marcada por la contraposición de la expresión extática de la primera parte –la naturaleza en reposo– y los brotes de pasión de la segunda, expresando los anhelos más ardientes del alma; y la tardía *In stiller Nacht*, incluida en el sexto libro de las *49 Canciones*

Caspar David Friedrich,  
*Dos hombres contemplando la luna* (1819)



*populares alemanas* (1894), de serena belleza, modelo de recogimiento, implorando de nuevo el amparo empático de la naturaleza, y donde la calma nocturna será perturbada por incisivas disonancias que le confieren un indeleble tono elegíaco.

La delicada fragancia que exhalan los *Cinq poèmes de Baudelaire* (1889) de Debussy, nos acerca al simbolismo, cuya acendrada expresividad tiñe con una pátina tornasolada la mórbida atmosfera del *fin de siècle*. Baudelaire describió el fuerte impacto que le causó la música de Wagner, con expresiones tales como “subyugado, arrebatado, excesivo, la majestuosidad de una vida más amplia que la nuestra, algo que aspira

a ascender más arriba, éxtasis hecho de voluptuosidad y conocimiento, algo infinitamente grande e infinitamente bello, espacio que se extiende hasta los últimos límites concebibles, revelación, grito supremo del alma elevada a su paroxismo, voluntad, deseo, concentración, intensidad nerviosa y explosión”. También Debussy se rindió inicialmente al hechizo del genio de Bayreuth, por la modernidad de su armonía, pero también por su arte consumado de la orquestación, lo que resulta patente en muchas de sus páginas, incluyendo las presentes canciones, donde el motivo del caminante se funde con la estética del *flâneur*. La presencia de *notes ajoutées* y progresiones cromáticas reminiscentes del *Tristán* de Wagner confieren una gran intensidad emocional a *Le balcon*, evocando los recuerdos de noches de placeres, amores y éxtasis con gran riqueza de texturas pianísticas. *Harmonie du soir* describe una tarde melancólica, impregnada del recuerdo inextinguible de un amor que acaba de morir (evocado por el Fa sostenido que cierra la canción). Imágenes como “cielo triste y bello”, “el sol se ha ahogado en su sangre coagulada” (en alusión a la muerte) evidencian la cercanía de Debussy con el simbolismo. Delicadas disonancias sostienen el curso de *Le jet d'eau*, en referencia al goteo y el lamento eterno que solloza en las fuentes y las lluvias de llantos, imágenes que sumen en la nostalgia el recuerdo del éxtasis amoroso que ya es pasado. La noche, como bálsamo del dolor, y el paso inexorable del tiempo presiden el

curso de *Recueillement*, una plegaria que el poeta dirige a sí mismo, escrita en sus últimos años y bañada por la nostalgia de quien parece avistar ya la propia muerte.

El programa concluye con cuatro canciones de Richard Strauss. *Schlechtes Wetter*, op. 69 n° 5 (1918), refleja con elocuencia y gusto por el detalle cada incidencia de la pequeña historia contada por Heine con su característico humor, desde la oscuridad y las inclemencias del tiempo iniciales hasta la visión del brillo solitario de la luz del candil, culminando con un exultante aire de vals y una entrañable mirada al rostro adormecido de la hija. Un delicado lirismo distingue a *Die Nacht*, op. 10 n° 3 (1885), con sus corcheas repetidas en *pianissimo*, sosteniendo el curso de la canción en un clima de máximo recogimiento. La introducción del modo menor y de la alejada tríada de Sol bemol mayor (“colócate más cerca de mí”) son dos de sus momentos más memorables. El lirismo deviene más acusado si cabe en la canción *Als dir mein Lied erklang*, op. 68 n° 4 (1918), a partir de un poema de Clemens Brentano, cuyo registro extático parece emanar del universo de *Der Rosenkavalier*. Cierra el programa una de las últimas páginas del autor, *Beim Schlafengehen* (el tercero de los *Vier letzte Lieder*, compuesto el 4 de agosto de 1948), a partir de un poema de Hermann Hesse. Con su irreprimitible nostalgia y un tono de despedida liberadora –“que la noche estrellada me acoja como un niño cansado”–, es difícil concebir un broche de oro más adecuado para rubricar la velada.

## Kate Royal, soprano



Nacida en Londres, obtuvo los premios Kathleen Ferrier en 2004 y Joven Artista de la Royal Philharmonic Society en 2007. Desde entonces ha actuado junto con destacadas orquestas como las Filarmónicas de Róterdam, Berlín y Nueva York, la Orquesta de Cleveland y la Sinfónica de Londres, trabajando con directores de la talla de Sir Simon Rattle, Franz Welser-Möst, Yannick Nézet-Séguin y Daniel Harding. En el ámbito del recital, ha actuado por toda Europa, Norteamérica y Asia. Ha grabado y participado en el estreno mundial de

*Ecce Cor Meum*, de Paul McCartney, en el Carnegie Hall. En su catálogo discográfico, destacan los recitales *Midsummer Night*, con la Orquesta de la Ópera Nacional Inglesa y Edward Gardner, y *A Lesson in Love*, con Malcolm Martineau para Warner Classics, *Liederkreis*, op. 39 de Robert Schumann, con Graham Johnson, para el sello Hyperion y la *Sinfonía n° 2*, “*Resurrección*”, de Gustav Mahler, con la Filarmónica de Berlín dirigida por Simon Rattle para EMI Classics. Sus compromisos más recientes incluyen recitales con Julius Drake y los papeles de Coro femenino en *The Rape of Lucretia* de Benjamin Britten en Potsdam, la Condesa Almaviva en *Le nozze di Figaro* en Bogotá y Maya en la nueva ópera *Dalia*, de Roxana Panufnik, en Garsington.

## Joseph Middleton, piano



Se especializa en acompañamiento lírico y en música de cámara. Actualmente es el director de Festival de Lieder de Leeds, Bye-Fellow y músico residente en el Pembroke College de la Universidad de Cambridge y profesor en la Royal Academy of Music. Trabaja junto a cantantes de fama mundial, como Louise Alder, Sir Thomas Allen, Mary Bevan, Ian Bostridge, Dame Sarah Connolly, Iestyn Davies, Dame Felicity Lott, Mark Padmore, Fatma Said, Roderick Williams o Carolyn Sampson y ha actuado en las más prestigiosas salas, como el Lincoln Center de Nueva York, el Concertgebouw de Ámsterdam, el Musikverein de Viena, la Elbphilharmonie de Hamburgo, el Musée d'Orsay de París, la Sala Oji de Tokio y el Palau de la Música Catalana de Barcelona. Es invitado

con regularidad a festivales como los de Aix-en-Provence, Aldeburgh, Edimburgo, Seúl, Primavera de Heidelberg o la Schubertiada de Schwarzenberg y Hohenems, y ha actuado en dos ocasiones en los Proms de la BBC. Comisaría sus propios ciclos para la emisora BBC Radio 3 y, a lo largo de su carrera, ha grabado una importante discografía que comprende ya más de treinta títulos y ha recibido varios premios (Disco del Mes de Radio France, Grabación del Mes de la *BBC Music Magazine* y nominaciones a los Premios Gramophone).

# 2

---

MIÉRCOLES 18 DE OCTUBRE DE 2023, 18:30

---

## La patria soñada

---

**Benjamin Appl**, barítono  
**James Baillieu**, piano

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

# I

## PRÓLOGO

**Franz Schubert** (1797-1828)  
*Seligkeit*, D 433

## RAÍCES

**Max Reger** (1873-1916)  
*Des Kindes Gebet (Schlichte Weisen, op. 76)*

**Hugo Wolf** (1860-1903)  
*Er ist's (Mörrike-Lieder, n° 6)*

**Johannes Brahms** (1833-1897)  
*Wiegenlied (Fünf Lieder, op. 49 n° 4)*

## LUGARES

**Franz Schubert**  
*Der Einsame*, D 800

**Johannes Brahms**  
*Mondnacht*, WoO 21

**Franz Schreker** (1878-1934)  
*Waldeinsamkeit*

## GENTES

**Johannes Brahms**  
*Mein Mädels hat einen Rosenmund (Deutsche Volkslieder, WoO 33 n° 25)*

**Richard Strauss** (1864-1949)  
*Allerseelen (8 Gedichte aus 'Letzte Blätter', op. 10 n° 8)*

**Franz Schubert**  
*Nachtstück*, D 672

## VIAJE

**Franz Schubert**  
*Drang in die Ferne*, D 770  
*Der Wanderer an den Mond*, D 870

**Adolf Strauss** (1902-1944)  
*Ich weiß bestimmt, ich werd dich wiederseh'n!*

# II

## NOSTALGIA

**Franz Schubert**  
*Das Heimweh*, D 456  
*Der Wanderer*, D 489

**Hugo Wolf**  
*Heimweh (Mörrike-Lieder, n° 37)*

## TIERRAS DE SUEÑOS

**Hugo Wolf**  
*Gesang Weylas (Mörrike-Lieder, n° 46)*

**Gustav Mahler** (1860-1911)  
*Ich bin der Welt abhanden gekommen (Rückert-Lieder, n° 3)*

**Franz Schubert**  
*Alys*, D 585

**Johannes Brahms**  
*Feldeinsamkeit (Sechs Lieder, op. 86 n° 2)*

## EPÍLOGO

**Edvard Grieg** (1843-1907)  
*Sechs Lieder, op. 48*  
*Gruß*  
*Dereinst, Gedanke mein*  
*Lauf der Welt*  
*Die verschwiegene Nachtigall*  
*Zur Rosenzeit*  
*Ein Traum*

# La patria soñada

## Benet Casablancas

Somos criaturas con una gran sed, obligados a volver al hogar, a un sitio que nunca hemos conocido [...]. Somos un animal que no deja de preguntar. Un animal que abarrotta los límites del lenguaje y de las imágenes (¿será sólo la música la que parece atravesar esos límites?) con la convicción, elocuente o rudimentaria, metafísicamente arcaica o tan inmediata como el llanto de un niño, de que existe un “otro”, que hay un “afuera”.

George Steiner, *Grammars of creation* (2001)

La sensación de desarraigo, el hastío existencial, el despecho, son algunos de los registros que el artista romántico experimentará como propios. La ironía surge de un desengaño ontológico, de la conciencia de la naturaleza contingente del mundo y de la vida: sólo en breves instantes puede el hombre sufrir la plenitud divina, concluye Hölderlin. Estas coerciones chocan con su insaciable deseo de absoluto y anhelo de infinitud, contradicción irresoluble expresada crudamente por Novalis en

una expresión ya célebre: “Buscamos en todas partes el absoluto y sólo encontramos cosas”. El término *Sehnsucht* (una forma de nostalgia, “regreso del dolor”) encarna muy bien esta ansia de plenitud, nostalgia de otros mundos, estadios y vivencias que nos permitan trascender los límites impuestos por la realidad cotidiana. El deseo imposible de saciar lleva a la nostalgia del origen y se expresa en el culto a lo extraño, lo exótico, lo sagrado, lo singular y lo fantástico, pero también al culto a lo popular (cuentos, leyendas, canciones), la antigüedad, las ruinas o un pasado mítico, en tanto que tentativas diversas de regreso a una patria natal idealizada, que el gran poeta Rainer Maria Rilke identificó más tarde con la infancia.

Schubert abre nuestro periplo con *Seligkeit*, D 433, evocando con su amalgama de dicha y melancolía una felicidad que nos gustaría prolongar indefinidamente, pero que siempre se nos escapa. Max Reger acompaña con un delicado tintineo de campanillas el curso de *Des Kindes Gebet*, op. 76

(1904-1912) mientras las estrellas escuchan y los ángeles elevan sus plegarias hasta las puertas del cielo. Le sigue Hugo Wolf, autor que llevaría el *Lied* romántico a su punto culminante, con *Er ist's* (sexto de los *Mörrike-Lieder*, 1888), una feliz exaltación de la primavera que se acerca. Cierra este bloque Johannes Brahms con su *Wiegenlied*, op. 49 n.º 4 (1868), deliciosa evocación del sueño como vía de contemplación del Paraíso, sostenida por los sutiles desplazamientos rítmicos del piano.

*Der Einsame* (El solitario), D 800, de Schubert, encontrará hogar, paz y refugio en la tranquila vida campestre y el compositor subraya su determinación con la repetición incansable de corcheas que sostiene toda la canción, que exhala una inefable y agrisada alegría. En la juvenil *Mondnacht*, WoO 21 (1854), Brahms vuelve sobre el poema de Joseph von Eichendorff ya utilizado por Schumann. El flujo constante de semicorcheas evoca la ondulación de las espigas, los susurros del bosque y el aleteo del alma, subrayando con un sombrío claroscuro armónico la alusión a los sueños y reservando la nota más aguda para realzar la vuelta al hogar. La *soledad del bosque* es una de las imágenes más queridas por los escritores románticos, entre ellos Georg Büchner, Adalbert Stifter, Johann Wolfgang von Goethe y Ludwig Tieck, quien acuñaría la expresión en su cuento *El rubio Eckbert* (1797). Este bosque se encuentra poblado, en el imaginario popular y desde tiempos pretéritos, por seres fantásticos, brujas y otros elementos

legendarios de carácter sobrenatural. La canción *Waldeinsamkeit* (1897), de Franz Schreker, basada en un texto de Jens Peter Jacobsen, constituye una magnífica recreación de dicho tópico, con sus texturas sumamente elaboradas, riqueza de colores armónicos y una vívida evocación de los elementos naturales que acogen la intimidad de los amantes.

*Mein Mädels hat einen Rosenmund* nos remite al tesoro de las canciones populares alemanas, pletóricas de encanto y picardía, en cuyo tratamiento, no siempre exento de un poso de melancolía, Brahms fue un maestro. Un gran contraste se produce entre *Allerseelen* (1883), de Richard Strauss, cuyo tono elegíaco se desborda por momentos (“ven a mi corazón para que te tenga de nuevo”), y que cuenta con un bello epílogo del piano, y *Nachtstück*, D 672 (1819), de Franz Schubert: el sentimiento de sublimidad no es ajeno al poderoso efecto de una canción que parece anticipar a Hugo Wolf, destacando su riqueza cromática, con inclusión del *lamento* en el registro grave (“la muerte está al acecho”), su sentido de la espaciosidad, la versatilidad de la textura y el intercambio modal mayor-menor, ilustrando la emoción del anciano que encuentra en la noche sagrada su último refugio.

El anhelo de escapar hacia una patria idealizada y la nostalgia del hogar que se abandona presiden la canción *Drang in die Ferne*, D 770 (1823), de Schubert. La introducción del modo mayor (“la luz de la luna y de las estrellas brillará también allí”) y la vuelta al menor definen la estrategia

c. 23

wo? Die Son - ne dünk mich hier so kalt, die Blü - the welk, das Le - ben alt, und

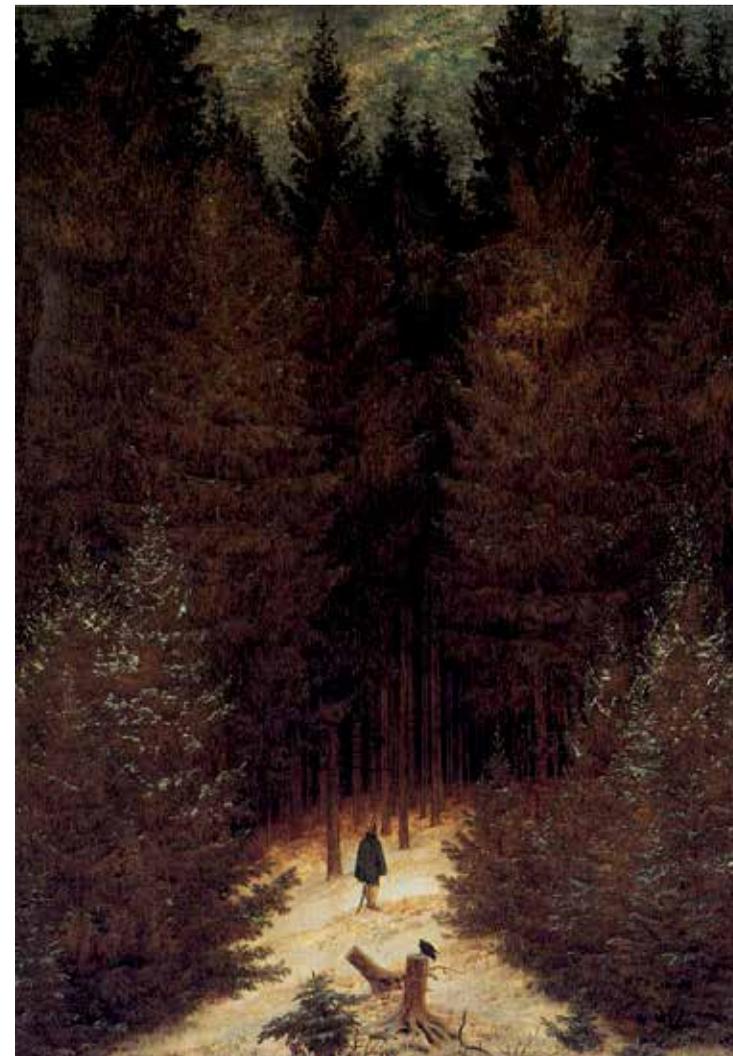
Compases de *Der Wanderer*, D 489  
de Schubert

tonal, sin abandonar el *moto perpetuo* inicial. *Der Wanderer an den Mond*, D 870 (1826), establece un paralelismo entre los paseos respectivos de la luna y el caminante, en un clima elegante y distante, en modo menor, sostenido por el inexorable ritmo de marcha en corcheas del piano (evocando el redoble de un tambor, a la manera de Mahler), que avanza imperturbablemente, evocando la errancia del protagonista, para concluir en un catártico Sol mayor. Cierra este bloque *Ich weiß bestimmt, ich werd dich wiederseh'n*, del compositor checo de origen judío Adolf Strauss, compuesta en el campo de Terezín poco antes de ser trasladado a Auschwitz, donde fue gaseado. Conocido por sus operetas, su estilo sentimental y levemente irónico se traslada a la presente canción, suspirando por un encuentro imposible.

La añoranza invade las siguientes canciones de Schubert, ambas de 1816: *Das Heimweh*, D 456, desgranando su curso lánguido y cansino sobre una disposición binaria de frases irregulares de siete compases, y *Der Wanderer*, D 489, donde el

motivo musical del vagabundo, constituido por un breve *ostinato* rítmico, integrado por una negra y dos corcheas, adquiere carta de naturaleza. Este motivo se caracteriza por su carácter procesional, de marcha pausada, cuya reiteración sugiere un camino hacia ninguna parte, y que será omnipresente en la producción del autor. Su presentación en el piano acompaña las siguientes palabras: “Aquí el sol me parece tan frío [...] Soy un extraño en todas partes”.

El viajero vaga por las inhóspitas montañas buscando en vano la felicidad. Un clima fatídico preside el inicio de la canción, puntuado por dolorosas disonancias de segunda menor, que resuelven en Mi mayor (“Camino silencioso, con poca alegría”), cuyo efecto balsámico se revela pronto ilusorio: el contraste menor-mayor quedará asociado a la ironía, un recurso retórico que reaparece al final de la canción, ubicando la última nota de la parte vocal, “*Glück*” (felicidad), en una tesitura extremadamente grave, un verdadero *registro de muerte*. Hugo Wolf recupera el mencionado motivo en *Heimweh (Mörrike-Lieder, n° 37)*, y lo hace de forma obsesiva, iluminando su curso con sendos cambios de modo y explorando los límites de la tonalidad



Caspar David Friedrich,  
*El cazador en el bosque* (1814)

ampliada con cromatismos y enlaces armónicos remotos que embargan al oyente con una profunda emoción.

Las visiones oníricas y la inmensidad de lo sublime son imágenes recurrentes en el *Lied* romántico. La maestría de Wolf en este terreno no tiene parangón. *Gesang Weylas (Mörrike-Lieder, n° 46)*, de expresión extática y mecida por los

suaves arpeggios de un arpa soñada, refleja el brillo de la isla fantástica creada por la imaginación del poeta y uno de sus amigos cuando todavía eran niños. *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, de Gustav Mahler, la tercera de las canciones sobre poemas de Friedrich Rückert, constituye un ejemplo supremo del refugio del autor en el éxtasis lírico, donde las

imágenes de pérdida, de desarraigo (experimentado triplemente por el propio Mahler) y el anhelo de otredad y de evasión hacia otros mundos, parecen concentrarse y descansar en la tranquila e indecisa oscilación de las notas iniciales, Si bemol y Do. Schubert regresa al programa con una de sus canciones sobre temas mitológicos, *Atys*, D. 585, basada en un poema de su amigo Johann Mayrhofer, ilustrando la añoranza del muchacho que ansía encontrar un hogar, y cuyo dramático desenlace –Atis se precipita desde las alturas al bosque– conduce a un hermoso epílogo pianístico. *Feldeinsamkeit*, op. 86, n.º 2 (1879), de Johannes Brahms, recupera el estatismo armónico y la fijación rítmica sobre un movimiento constante de corcheas, infinitamente delicado, y que parece anticipar el primero de los *Cuatro cantos serios*. Todo ello, junto con el tempo lento y los prolongados pedales, confiere a la canción una majestuosa amplitud, acentuando su carácter contemplativo y reflejando muy bien los pensamientos del narrador, arropado por la naturaleza, desde su alusión al paso de las nubes y a los hermosos sueños silenciosos hasta la onírica invocación del espacio eterno al que aluden los compases finales, en la que Eric Sams reconoce la expresión del deseo de la muerte. Parece corroborarlo la figuración que acompaña a las palabras “siento como si hubiera muerto hace mucho tiempo”, cuando la textura pasa a ser oscuramente monódica y la voz desciende hasta un Si grave.

Las *Seis Canciones* op. 48 (1884-1888), de Edvard Grieg, constituyen un hermoso colofón. Basadas en textos de poetas alemanes (Heinrich Heine y Walther von der Vogelweide, entre ellos), en ellas tienen cabida todos los tópicos tratados. *Gruß* abre la colección con un alegre saludo a la primavera, y una parte central más recogida a la que sigue un final exultante. La búsqueda de la paz que nos libere de los tormentos del amor, subrayados con progresiones cromáticas, cincela la atmósfera meditativa de *Dereinst, Gedanke mein*. La presencia de *ostinati*, quintas de trompa y elementos folclóricos sostiene la disposición tripartita de *Lauf der Welt*, que alcanza su efecto más poético en la sección central al evocar los besos. El carácter popular, la presencia protectora de la naturaleza y el canto del ruiseñor acompañan el encuentro de los amantes en *Die verschwiegene Nachtigall*, sujeta a una sencilla disposición estrófica. El mal de amores tiene una elocuente expresión en *Zur Rosenzeit*, donde las rosas marchitas reflejan la decepción, generando una creciente tensión rítmica, melódica y armónica que alcanza su punto culminante en la parte central, al recordar cómo “la esperanza latía en mi corazón”. Un lirismo de altos vuelos distingue, por último, a *Ein Traum*, donde la apacible evocación del bosque dará lugar a la pasión más arrebatada, cuando, en el bello claro del bosque, el éxtasis soñado se hace realidad para siempre, poniendo así punto y final a la canción.

## Benjamin Appl, barítono

Fue galardonado con el premio al Joven Artista del Año de *Gramophone* (2016) y seleccionado para formar parte de varios programas que impulsan el talento emergente, como los de la BBC (*New Generation Artist*, 2014-2016), el Wigmore Hall (*Emerging Artist*, 2015-2016) y la Organización Europea de Salas de Conciertos (*ECHO Rising Star*, 2015-2016). Artista exclusivo del sello Sony Classical desde 2016, en 2022 lanzó su proyecto más reciente, *Winterreise*, de Franz Schubert, junto



con James Baillieu. Ha actuado en los festivales de Ravinia, Rheingau, Schleswig-Holstein, Edimburgo, Live Victoria de Barcelona, Oxford Lieder, Primavera de Heidelberg, deSingel de Amberes o el Klavier-Festival de Ruhr y en salas como el Concertgebouw de Ámsterdam, la Elbphilharmonie de Hamburgo o el Museo del Louvre de París, además de aparecer regularmente en el Wigmore Hall y en la Schubertiade de Schwarzenberg y Hohenems. Como solista, ha sido invitado por la Real Orquesta del Concertgebouw, las Orquestas Sinfónicas de la NHK, Seattle y Viena, la Orquesta Estatal de Dresde, la Orquesta de Filadelfia o la Philharmonia de Londres.

## James Baillieu, piano



Reconocido acompañante lírico y músico de cámara, colabora habitualmente con cantantes como Benjamin Appl, Ian Bostridge, Jamie Barton, Dame Kiri Te Kanawa, Pretty Yende o Lise Davidsen, así como con instrumentistas como Timothy Ridout o Jess Gillam. Como solista, ha actuado con la Orquesta del Ulster, la Orquesta de Cámara Inglesa y la Orquesta de Cámara de Viena. Se presenta con regularidad en las principales salas de conciertos, como el Carnegie Hall, el Concertgebouw de Ámsterdam, la Konzerthaus de Berlín, la Konzerthaus y el Musikverein de Viena, el Barbican Centre de Londres o el Bozart de Bruselas y es invitado por festivales como los de Aix-en-Provence, Verbier,

Schleswig-Holstein, Aldeburgh, Bergen y Brighton. Entre los premios y galardones recibidos, destacan el Kathleen Ferrier, el Richard Tauber y el Geoffrey Parsons Memorial. Fue seleccionado para formar parte del programa de artistas emergente del YCAT en 2010, recibió la beca Borletti-Buitoni en 2012 y fue preseleccionado para el premio *Outstanding Young Artist* de la Royal Philharmonic Society en 2016. En la actualidad, es profesor en el Royal Northern College of Music de Manchester.

# 3

---

MIÉRCOLES 25 DE OCTUBRE DE 2023, 18:30

---

## El desarraigo del errabundo

---

**Samuel Hasselhorn**, barítono  
**Malcolm Martineau**, piano

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

---

**Franz Schubert** (1797-1828)

*Winterreise, D 911*

*Gute Nacht*

*Die Wetterfahne*

*Gefror'ne Tränen*

*Erstarrung*

*Der Lindenbaum*

*Wasserflut*

*Auf dem Flusse*

*Rückblick*

*Irrlicht*

*Rast*

*Frühlingstraum*

*Einsamkeit*

*Die Post*

*Der greise Kopf*

*Die Krähe*

*Letzte Hoffnung*

*Im Dorfe*

*Der stürmische Morgen*

*Täuschung*

*Der Wegweiser*

*Das Wirtshaus*

*Mut*

*Die Nebensonnen*

*Der Leiermann*

# El desarraigo del errabundo

## Benet Casablancas

Como un extraño llegué, parto también  
como un extraño

Wilhelm Müller, *Die Winterreise*

La figura del vagabundo solitario constituye uno de los tópicos más queridos y definitorios de la sensibilidad romántica, un sentimiento de desarraigo que hará suyo Lord Byron –personificado en Manfred– en su búsqueda de respuestas inexistentes y compartiendo aquella *secreta ansiedad* a la que se refiere François-René de Chateaubriand. Se trata de un síndrome *à la Byron* que Isaiah Berlin cifra en la adhesión a dos valores: el de la voluntad y el de la ausencia de una estructura del mundo a la que debamos ajustarnos. Desvalimiento y melancolía que estarán estrechamente vinculados al *Weltschmerz* (dolor del mundo), un término acuñado por Jean Paul en 1810 para referirse a los sentimientos de congoja, malestar, hastío y desesperanza causados por los desengaños de la vida, y la constatación de la distancia insalvable

entre los anhelos e ideales del artista romántico y las constricciones de todo tipo que obstaculizan su plena realización.

El motivo musical del *Wanderer*, cuya manifestación schubertiana más emblemática pudo escucharse en el concierto anterior, tiene su fuente inmediata en el *Allegretto* de la *Sinfonía nº 7*, op. 92, de Beethoven. En opinión de Maynard Solomon, la fijación rítmica que allí se produce sobre un diseño *ostinato* integrado por la sucesión de pies métricos formados por dáctilos y espondeos, demuestra que la repetición ritual y fatalista puede ser un signo tanto para la metamorfosis como para el éxtasis y el acceso al reino implícito de lo sagrado. Sobre el carácter atribuido por los griegos a dichos pies, Ígor Markévich recordaba la condición dinámica del primero (negra-dos corcheas), “orientado hacia el futuro”, y estática del segundo (negra-negra), “de una tristeza indecible”.

Dicho motivo, en sus distintas variantes, penetra en su totalidad en *Winterreise*, D 911 (1827-1828), sobre

poemas de Wilhelm Müller, y una de las cimas del repertorio liederístico. La muerte será el verdadero destino de este viaje, y su presencia acecha al vagabundo en cada recodo del camino. La tonalidad de Re menor con la que empieza el ciclo –tono de réquiem por antonomasia– impone ya el registro expresivo básico de la obra, en un clima de desesperación y desasosiego apenas mitigado por el descarnado lirismo de algunas de sus páginas y por brotes puntuales de sarcástica ironía. Será el punto de partida de una prodigiosa arquitectura sonora, desplegando una idiosincrásica topografía tonal, que abarca un espectro muy amplio y contrastado de tonalidades, algunas de ellas muy distantes, para concluir sobre las desgarradoras quintas vacías –*quintas de muerte*– de la última canción. La colección es pródiga en registros expresivos y detalles memorables, abrazando en sus páginas la práctica totalidad de figuras y motivos que definen y dan forma al Romanticismo musical. En las líneas que siguen señalaremos tan solo algunos de ellos, pero nada puede sustituir a la atenta lectura de los textos y a la experiencia de la escucha: la gran música –por conocida que nos resulte– acaba siempre por sorprender incluso a los melómanos más duchos.

La canción que abre la colección, *Gute Nacht*, se erige en arquetipo de dichos registros expresivos y en epítome del ciclo entero, subrayando con su monótona e imperturbable sucesión de acordes repetidos en corcheas (una variante del motivo principal) el sentimiento de orfandad, de marcha sin descanso, de sentirse

un *extranjero* en todas partes, que se apodera del solitario vagabundo que no encuentra en parte alguna el refugio ansiado. La canción fluctúa entre las tonalidades de Re menor y el relativo Fa mayor, impulsada esta última por sendos retardos, cuya nobleza, efecto animoso y elegancia contrastan vivamente con las contumaces disonancias del inicio. Sólo con la sensible alusión a la amada en la última estrofa del poema se permite Schubert iluminar el clima sombrío predominante con un cambio repentino de modo, pasando a Re mayor, como un recuerdo pasajero de una felicidad desvanecida en tiempos lejanos, para restablecer poco antes de la conclusión la grave tonalidad inicial de Re menor, confirmando con ello su carácter inexorable. La introducción del modo mayor subraya así irónicamente –sin conseguir con ello disipar del todo un halo de triste amargura– el despecho del protagonista.

El intercambio modal menor-mayor-menor constituye un elemento central del lenguaje armónico de Schubert. Refuerza el sentido de *extrañeza*, subraya el distanciamiento irónico y, en su regreso al modo menor, nos revela lo ilusorio y pasajero de la felicidad, la inanidad de toda esperanza y consuelo. Otro memorable ejemplo de ese proceder lo tenemos en *Frühlingstraum*, un auténtico microdrama en el que se reitera la yuxtaposición agrídulce de ambos modos, hasta que termina por imponerse el menor, certificando así drásticamente el amargo despertar del sueño. A lo largo del ciclo se prodigan



Caspar David Friedrich,  
*Camposanto de un monasterio  
bajo la nieve* (1819)

gradaciones tornasoladas, relaciones tonales inhabituales y todo tipo de hallazgos armónicos que exploran el misterio. Su efecto mágico, asociado a puntuales estancamientos, podrá generar un sentimiento de *huida* fugaz hacia el reino de la ilusión y la utopía, como al final de la última estrofa en *Gefror'ne Thränen*, “como si quisierais derretir todo el hielo del invierno”. Un enlace armónico inusual de gran efecto poético tiene lugar en *Auf dem Flusse*, subrayando el final de la primera estrofa con una deriva repentina en *ppp* a la tonalidad remota de Re sostenido menor: “¡Qué silencioso te has vuelto! No dices ni una palabra de adiós”. El efecto es reforzado por el

implacable aire de marcha que preside la canción, cuyo carácter fatalista reconoceremos asimismo en otras canciones del ciclo y cuya única nota de consuelo –muy precario– proviene de la mención del nombre de la amada, antes de que la desesperación impulse el discurso hasta un clímax sobrecogedor. El contraste mayor-menor gobierna también el curso de *Der Lindenbaum*, cuya sección principal diríase cercana al carácter de una canción de cuna.

Según Hans Swarowsky, “la melodía romántica no tiene en sí ese impulso de continuación del acontecimiento musical: se deleita en sí misma, es música detenida, no música que continúa”, lo que explicaría el papel prominente de la repetición en la música del compositor vienés. En la canción medular del ciclo, *Einsamkeit*, el motivo del *Wanderer* pierde continuidad y se atomiza entre las dos manos del piano, reducido a su mínima expresión (dos corcheas repetidas), lo que subraya el sentimiento de abandono, al que contribuyen el tempo lento, las octavas del piano, la fijación sobre el pedal de tónica y la ausencia de la tercera en los acordes iniciales de cada compás. Schubert responde a la última frase del texto (“no me sentía tan desdichado”) con amplios acordes en modo mayor, un gesto irónico que será inmediatamente cancelado con el regreso a Si menor. Un acerbo sentimiento de desesperación, contemplado en el espejo de la naturaleza, preside la canción *Letzte Hoffnung*, con su gélida invocación de las hojas secas que permanecen

solitarias en los árboles que bordean el camino.

Los cambios de modo y la inclinación por el registro irónico devienen en una constante a lo largo de todo el ciclo. Será el caso de *Täuschung*, donde la tonalidad cálida y balsámica de La mayor encarna lo ilusorio de todo consuelo, como se encarga pronto de revelar la introducción del modo menor: “¡Ay! Alguien tan desdichado como yo se entrega de buen grado al señuelo brillante”, y muy particularmente *Der Wegweiser*, una de las canciones clave de la colección, de la que emana una tristeza infinita. La fijación sobre cuatro acordes repetidos y un breve motivo de marcha confieren un inexorable carácter fatalista al discurso, puntuado por los amargos grupetos y el cromatismo descendente del bajo, reminiscente del *lamento*. Resulta paradigmática, en los últimos compases, que parecen congelar los valores rítmicos, la asociación del motivo cromático –a la deriva– con el siguiente texto: “Tengo que seguir un camino del que nadie ha regresado aún”. El motivo rítmico del caminante retorna en *Das Wirtshaus*, de la que cabe destacar la amplitud de texturas, la utilización reiterada de mixturas modales y la alternancia mayor-menor-mayor en los versos finales, contraponiendo la alusión a la muerte y al camposanto, en Fa menor, con la serena tonalidad de Fa mayor que domina la pieza, reforzando así la ironía implícita del texto: “Entonces, ¡adelante, adelante, mi fiel bastón!” En *Mut*, el cambio de modo ilustrará el contraste entre los gélidos azotes de la nieve y la animosa apelación –a

la postre infructuosa– a desoír los lamentos del corazón. La repetición de la última estrofa –en La mayor– dará lugar a una expresiva desviación hacia el tono de la mediant rebajada (Do mayor), que culminará con la introducción de poderosos acordes en el piano: “¡A recorrer jovialmente el mundo enfrentándome a viento y tormentas! Si no hay ningún dios en esta tierra, ¡nosotros somos los dioses!”; antes de recuperar el modo menor. En el caso de *Die Nebensonne*, con un diseño general mayor-menor-mayor, Schubert suaviza dicho tratamiento, volviendo en el último momento a un reconfortante La mayor.

Y llegaremos así a la última canción, *Der Leiermann*, con su

monótona insistencia sobre el intervalo de quinta vacía, dando lugar a un pedal imperturbable sobre la nota La. Se trata de un intervalo muy característico, que proviene y rememora los timbres y tópicos de la cornamusa, la *musette* y otras manifestaciones afines de la música popular, cuya sonoridad deviene aquí en espectral. La ausencia de la tercera, sumada a la vacuidad del acompañamiento y a la cansina monotonía de las repeticiones, subraya el sentido último del texto: el caminante ha llegado al fin de su periplo, la muerte. La canción constituye así un verdadero *memento mori*, de un desgarramiento casi expresionista. Se cierra un círculo: no hay redención posible.

## Samuel Hasselhorn, barítono



Establecido a nivel internacional como un artista versátil en los géneros de la ópera, el *Lied* y el oratorio, ha formado parte de la compañía permanente de la Ópera Estatal de Viena, con los papeles de Don Giovanni, Figaro (*Il barbiere di Siviglia* de Rossini) y Belcore (*L'elisir d'amore* de Donizetti). En el Teatro Estatal de Núremberg debutó en los papeles de Ford (*Falstaff* de Verdi) y Pelléas (*Pelléas et Mélisande* de Debussy). Ha sido también invitado para actuar en otros destacados teatros de ópera, como la Ópera Estatal de Berlín, la Scala de Milán, la Ópera de París, así como con la Orquesta Gulbenkian de Lisboa. Durante la temporada 2023-2024 debutará en los papeles de Wolfram (*Tannhäuser*) en la Deutsche Oper de Berlín y repetirá Figaro en la Staatsoper de la capital

alemana. En recital, ha ofrecido conciertos en Múnich, Bruselas, Zúrich, Londres, Luxemburgo, Viena, Budapest y París y, en el ámbito del *Lied*, trabaja con pianistas como Helmut Deutsch, Malcolm Martineau, Ammiel Bushakevitz, Julien Libeer, Philippe Cassard o Joseph Middleton. Su discografía cuenta con cinco títulos en solitario; el último de ellos, *Die schöne Müllerin*, fue publicado en 2023 por Harmonia Mundi.

## Malcolm Martineau, piano



Uno de los pianistas acompañantes del Reino Unido más solicitados, ha actuado con reconocidos cantantes, entre los que se incluyen Sir Thomas Allen, Dame Janet Baker, Florian Boesch, Elina Garanča, Angela Gheorghiu, Susan Graham, Thomas Hampson, Angelika Kirchschrager, Dame Felicity Lott, Anne Sofie von Otter y Sonya Yoncheva. Ha actuado en los principales teatros y salas del mundo, como el Alice Tully Hall, el Carnegie Hall y la Metropolitan Opera de Nueva York, el Barbican Centre y la Royal Opera House de Londres, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, la Salle Gaveau de París, la Ópera de Sídney, el Mozarteum de Salzburgo, la Konzerthaus de Viena o el Suntory Hall de Tokio, y ha sido invitado por los festivales de Salzburgo, Viena y Aix-en-Provence. Ha presentado sus propios ciclos de conciertos en el Wigmore Hall londinense y en el

Festival de Edimburgo. Su catálogo discográfico cuenta con más de cien títulos y ha recibido dos premios Gramophone, un Grammy y un BBC Music Magazine. En la actualidad, es profesor en la Royal Academy of Music y doctor *honoris causa* y *fellow* internacional en Acompañamiento en el Real Conservatorio de Escocia. En 2014, la reina Isabel II le distinguió como Oficial de la Orden del Imperio Británico por sus servicios a la música y por su trabajo con cantantes jóvenes.



---

MIÉRCOLES 1 DE NOVIEMBRE DE 2023, 18:30

---

## El bosque romántico

---

**Mark Padmore, tenor**  
**Julius Drake, piano**

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00  
Audio disponible en Canal March durante 30 días.

**I****Franz Schubert** (1797-1828)*Im Frühling*, D 882**Robert Schumann** (1810-1856)*In der Fremde* (Liederkreis, op. 39 n° 1)*Erstes Grün* (Zwölf Gedichte, op. 35 n° 4)*Lust und Sturmnacht* (Zwölf Gedichte, op. 35 n° 1)**Franz Schubert***Der Lindenbaum* (Winterreise, D 911 n° 5)**Gustav Mahler** (1860-1911)*Ich atmet' einen linden Duft* (Rückert-Lieder, n° 2)**Aaron Copland** (1900-1990)*Nature, the Gentlest Mother* (Twelve Poems of Emily Dickinson, n° 1)**George Butterworth** (1885-1916)*Loveliest of trees* (Six Songs from 'A Shropshire Lad', n° 1)**Benjamin Britten** (1913-1976)*At Day-Close in November* (Winter Words, op. 52 n° 1)**Tansy Davies** (1973)*Destroying Beauty***Reynaldo Hahn** (1874-1947)*Le rossignol des lilas***Claude Debussy** (1862-1918)*L'ombre des arbres* (Ariettes oubliées, L 60 n° 3)**Benjamin Britten***The Auld Aik* (Who Are These Children?, op. 84 n° 12)**II****Franz Schubert***Die Mutter Erde*, D 788**Ralph Vaughan Williams** (1872-1958)*Silent Noon* (The House of Life, n° 2)**Rebecca Clarke** (1886-1979)*The tiger***Gabriel Fauré** (1845-1924)*Prison* (Deux Mélodies, op. 83 n° 1)**Sally Beamish** (1956)*Hoopoe* (Four Songs from Hafez, n° 4)**Clara Schumann** (1819-1896)*Am Strande***Charles Ives** (1874-1954)*The Housatonic at Stockbridge* (114 Songs)**Johannes Brahms** (1833-1897)*Die Mainacht* (Vier Gesänge, op. 43 n° 2)**Gustav Holst** (1874-1934)*Betelgeuse* (Twelve Songs, op. 48 n° 12)**Franz Schubert***Frühlingsglaube*, D 686

# El bosque romántico

## Benet Casablancas

O por las tardes, cuando bajaba al fondo de los valles, hasta la cuna de las fuentes, y me rodeaban los robles umbríos y susurrantes, y la naturaleza me sepultaba en su paz como aquel que muere de una muerte sagrada [...] como corre el agua de los torrentes para saciar al caminante sediento...

Friedrich Hölderlin, *Hyperion* (1794-1795)

Vuelve el que no tiene hogar de nuevo a musgosos bosques.

Georg Trakl, *Fragment 7* (póstumo)

El motivo del *bosque* ocupa una posición central en el universo romántico, tanto en el ámbito literario como en la iconografía pictórica. No es extraño que alcance también una especial relevancia en los paisajes sonoros de la época, pasando a integrarse en los denominados *tópicos estilísticos*, recogidos por autores como Leonard G. Ratner, Raymond Monelle o Jean-Jacques Nattiez, y que conforman un verdadero vocabulario de motivos y

gestos musicales, cuya manipulación y consiguiente evolución dará origen a espesas redes de significantes, que contextualizan tanto la percepción de la obra musical como el campo de acción del compositor, enriqueciendo al mismo tiempo el potencial técnico, expresivo y denotativo del propio lenguaje musical. Su pervivencia se extiende a lo largo de períodos históricos y encrucijadas estilísticas muy diversas, como distintos serán igualmente sus móviles expresivos, su concreción técnica y sus implicaciones estéticas. Se trata de un proceso análogo al que se observa en la tradición pictórica y que nutrirá también el desarrollo del séptimo arte, redundando todo ello en beneficio de la comprensión y la intensificación del goce estético.

El presente motivo está estrechamente vinculado al tópico *pastoral*, que engloba una serie de referentes como *Jodeln* (tirolesas), largos pedales, *ranz des vaches*, cantos de pájaros, emulación de la trompa alpina, inflexiones modales lidias y terrazas armónicas por terceras, a lo

que se sumará una constelación de fisonomías específicas para evocar la frondosa espesura del bosque, la oscilación de hojas y ramas, la sublime quietud del mar y el movimiento fluido de ríos y fuentes, reclamos de caza, quintas de trompa y tempestades. Dicha tipología alcanza una particular preeminencia en la música orquestal, traduciéndose en la densidad de la textura, escorada hacia los registros central y grave de la cuerda, en la que proliferan los *divisi*, y animada a menudo por el tenue y regular murmullo de los trémolos, todo ello acompañado de un ritmo armónico espacioso, dinámicas suaves y *tempi* moderados, así como el concurso habitual de la envolvente sonoridad de las trompas, que trascienden la evocación pintoresca para alcanzar una dimensión espiritual y simbólica hasta erigirse en símbolo de distancia y ausencia (*Lebewohl*). Todos estos elementos serán emulados por el piano, tanto en la literatura a solo como en su cometido camerístico. Como recuerda Johan Huizinga, el bosque se había asociado desde tiempos inmemoriales al territorio de lo sagrado, siendo interpretado por algunos autores románticos como una especie de refugio espiritual.

Todas estas cualidades convergen en la que constituye la manifestación más emblemática del presente tópico, la obertura de *Der Freischütz* (1821), de Carl Maria von Weber, considerada por Siegfried Goslich la “primera ópera romántica alemana”. Las trompas se erigen en auténtico estandarte de las implicaciones recién apuntadas, operándose una

transferencia de sentido metonímica muy bien glosada por Hans Heinrich Eggebrecht:

El sonido de las trompas, junto con el curso melódico por tríadas, la tonalidad de Do mayor, la sonoridad de tercera y sexta, una *melodiosidad* popular y una armonía reducida únicamente a la tónica y la dominante, suscita una asociación imaginativa con el “bosque” (en cuanto “mundo de los cazadores”) que es ulteriormente connotada como estado de quietud existencial, de movimiento calmo y silente, mediante la sonoridad distendida de las violas y los bajos y el movimiento interválico sosegado de los violines.

El programa comprende un rico amasijo de canciones inspiradas en los tópicos mencionados, donde se alternarán autores, épocas, lenguajes, estilos, estéticas y geografías muy diversas, revelando una amplia pluralidad de acercamientos al sugerente diálogo entre música y texto poético. Nuestros comentarios seguirán un orden cronológico, agrupando las canciones por autores, en aras de la claridad y la economía expositiva. Será la figura seminal de Franz Schubert (1797-1828) la que, de forma muy adecuada, abra y cierre nuestro recorrido. En primer lugar, *Im Frühling*, D 882, que saluda la llegada de la estación primaveral con un diáfano y elegante lirismo, cuyo curso apacible sólo se verá enturbiado en la sección central por el desamor, introduciendo momentáneamente el modo menor. El bosque está también presente en *Der Lindenbaum*, escuchada ya en el



concierto anterior; *Die Mutter Erde*, D 788, donde el descenso hacia la tumba y la visión acogedora de la madre tierra serán iluminados por un consolador modo mayor; *Am Flusse*, D 766, glosando con su ritmo inmutable, su expresión impasible y cambios mínimos de coloración armónica la determinación de las palabras con que Goethe glosa el destino infructuoso de sus versos amorosos en las aguas del olvido; y, finalmente, *Frühlingsglaube*, D 686, que cerrará el presente recital con una cálida y palpitante evocación de una primavera que se desea eterna.

La naturaleza es una presencia constante en las canciones de Robert Schumann (1810-1856). Podemos comprobarlo en las tres canciones del programa de esta tarde: *In der Fremde*, op. 39 n° 1, sobre un poema de Joseph von Eichendorff, evoca la nostalgia de la tierra natal y la plena aceptación del desarraigo, mitigada únicamente por la “hermosa soledad del bosque”; *Erstes Grün*, op. 35 n° 4, que refleja el contraste entre el frescor de la hierba y la nieve invernal con sutiles irisaciones modales y el regalo del preciosista interludio central; y *Lust und Sturmnacht*, op. 35 n° 1, que contrapone las tenebrosas turbulencias de la tempestad con la calidez del consuelo interior. La mujer de Schumann, Clara Wieck (1819-1896), uno de los talentos musicales más grandes de su tiempo, está representada en el concierto con su preciosa *Am Strande* (Navidad

de 1840), a partir de una traducción alemana de un texto de Robert Burns, cuyo arrebatado impulso lírico y puntuales estancamientos parecen remitir ocasionalmente a la música de Robert, acreditando la calidad de la escritura pianística y la delicada emotividad que distinguen a su autora.

“Desde lo alto de la montaña, desde la profundidad del valle, te envío muchos saludos de amistad”: así reza el texto de la postal enviada por Johannes Brahms a Clara el 12 de septiembre de 1868. El recogimiento que ofrecen la noche y el bosque al triste vagabundo enmarca una de las grandes canciones del compositor, *Die Mainacht*, op. 43 n° 2 (1866), en la que reaparecen imágenes y tópicos como el fulgor argentino de la luna, la amplitud y sensualidad de la textura, las ramas y hojas del bosque empapadas de escarcha, la ausencia, la distancia y el desconuelo en la fría y oscura noche, la sonrisa que se desvanece. Son estos motivos y lugares comunes que alcanzan una bellísima traducción en la cálida y apacible recreación de Brahms, basada en un poema de Ludwig Hölty (1748-1776), utilizado ya por Schubert en su canción homónima, D 194, y que deja espacio a un apacible lirismo, culminando en la sección central (“Y las lágrimas solitarias...”).

La producción vocal de Gustav Mahler (1860-1911) constituye probablemente el punto culminante de su producción. Así lo corrobora la canción *Ich atmet' einen linden Duft!*, que abre el ciclo compuesto a partir de poemas de Friedrich Rückert (1901). En ella los sonidos de la naturaleza

Fritz Lang,  
*Die Nibelungen* (1924)



Frederic Edwin Church, *Estación lluviosa en los trópicos* (1866)

aparecen transfigurados por un lirismo esencial, desnudo, en un registro extático cuya contención expresiva y cristalina polifonía nos revela la vertiente más moderna del autor (“pues el aroma del tilo es el dulce aroma del amor”).

La música británica está representada con una amplia diversidad de autores y estilos: Ralph Vaughan Williams (1872-1958), con *Silent noon*, sobre un texto de Dante Gabriel Rossetti, de ambiente plácido y recogido, basada en un insistente motivo rítmico, y apenas turbada por pequeños cambios métricos de deliciosa raigambre brahmsiana; Gustav Holst (1874-1934), con *Betelgeuse*, basada en un texto del poeta simbolista Humbert Wolfe, una misteriosa evocación de la gran

estrella roja de la constelación de Orión; George Butterworth (1885-1916), autor malogrado cuya breve producción exhala un inocente lirismo, con *Loveliest of trees*; o Rebecca Clarke (1886-1979), con *The tiger*, que refleja el sombrío dramatismo del poema de William Blake en que se basa.

La producción vocal de Benjamin Britten (1913-1976), joya de la corona de su catálogo, es muy rica en alusiones a los tópicos que nos ocupan. *At Day-Close in November*, incluida en el ciclo *Winter words*, op. 52, sobre textos de Thomas Hardy, subraya la melancolía latente del texto con una densidad armónica y una acumulación de disonancias poco habitual en el autor. De Sally Beamish (1956) escucharemos *Hoopoe*, sobre un texto del poeta persa Hafez de Shiraz, capturando su misticismo sufí con una escritura orientalizante, y, de Tansy Davies (1973), *Destroying beauty*, de quejumbrosos acentos melancólicos. Ambas ratifican la vigencia de las imágenes románticas en las generaciones más recientes.

Charles Ives (1874-1954) y Aaron Copland (1900-1990) acreditan el vigor del repertorio vocal en la música norteamericana del siglo xx. La colección de *114 Songs* de Ives, publicada en 1922, constituye *de facto* el núcleo central de su catálogo, que destaca por su originalidad, inventiva y radical modernidad. Los motivos y tópicos del romanticismo son omnipresentes en sus canciones, que adoptan a menudo un tono trascendente y visionario, próximo a la experiencia de lo sublime. No es ajeno a ello la impronta que sobre el

compositor ejercieron las figuras de Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau, integrantes del círculo trascendentalista de Concord. Es el caso de *The Housatonic at Stockbridge*, que recuerda con sus sonoridades amplias y tranquilas la felicidad de un paseo de luna de miel con su nueva esposa, Harmony, por los prados a lo largo del río mencionado en el título. Copland, por su parte, confiere una genuina pátina bucólica al maravilloso poema de Emily Dickinson *Nature, the gentlest mother*.

El último bloque tiene un inequívoco perfume francés. Gabriel Fauré (1845-1924) se encuentra representado por *Prison*, op. 83 n<sup>o</sup> 1, a partir de un sentido poema de Paul Verlaine, adalid del simbolismo, cuya progresión emocional avanza con pulso decidido, articulando coloraciones armónicas muy personales (“*Mon Dieu!*”) para glosar la desesperación de quien –como el poeta– sufre prisión. Claude Debussy (1862-1918), por su parte, con *L'ombre des arbres*, a partir de un poema del mismo Verlaine (procedente de sus *Ariettes oubliées*), refleja con incomparable sutileza y tenues cromatismos tristanescos la cansina melancolía del texto (“¿Y qué tristes lloraban en las hojas altas tus esperanzas ahogadas!”). Cierra este bloque Reynaldo Hahn (1874-1947) con una de sus canciones más conocidas, *Le rossignol des lilas*, con su flujo regular de corcheas y cuyo lirismo, deudor del *Lied* centroeuropeo, evita todo ánimo descriptivo, interiorizando el sentimiento de añoranza que despiertan el paso del tiempo y el regreso del ruiseñor.

## Mark Padmore, tenor



Reclamado por igual en el mundo de la ópera y del recital, son especialmente notables en su carrera sus interpretaciones como Evangelista en las Pasiones de Johann Sebastian Bach junto con la Filarmónica de Berlín dirigidas por Sir Simon Rattle y puesta en escena de Peter Sellars. En el campo de la ópera, destaca su reciente participación en las nuevas producciones de *Death in Venice* de Benjamin Britten en la Royal Opera House, de la óperas de cámara *The Corridor* y *The Cure* de Harrison Birtwistle en Aldeburgh y en el papel protagonista de *Cave*, una nueva ópera de Tansy Davies encargada por la London Sinfonietta, así como en los papeles de Capitán Vere (*Billy Budd* de Britten) o el Evangelista en la escenificación de la *Pasión según San Mateo* en el Festival de Glyndebourne. Entre sus actuaciones más recientes se

incluyen colaboraciones con el Cuarteto Elias y James Baillieu en el Wigmore Hall, su residencia artística en el festival Oxford Lieder, una gira por Japón con Mitsuko Uchida (con la que ha grabado *Schwanengesang* de Franz Schubert para el sello Decca), el papel de Ulises en *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi con Fabio Biondi para el Grand Théâtre de Ginebra y el ciclo *A constant obsession*, de Mark Anthony Turnage, con el Nash Ensemble. Fue, además, director del festival estival de St Endellion en Cornwall entre 2012 y 2022. Entre los galardones recibidos, destacan su nombramiento como Cantante del Año por *Musical America* en 2016, el doctorado *honoris causa* por la Universidad de Kent en 2014 y el nombramiento de Comandante de la Orden del Imperio Británico por la reina Isabel II en 2019.

## Julius Drake, piano



Residente en Londres y reconocido como uno de los mejores pianistas acompañantes, colabora con un gran número de artistas de primer nivel, tanto en recitales como en grabaciones. Es invitado con regularidad por los más importantes festivales como los festivales de Aldeburgh, Edimburgo, Múnich, Salzburgo o los Proms de la BBC y salas, como el Carnegie Hall, el Wigmore Hall o la Philharmonie de Berlín. Entre sus grabaciones recientes destacan *Diario de un desaparecido*, de Leoš Janáček (Hyperion), grabado con Nicky Spence y Václava Housková, que obtuvo en 2020 un Premio Gramophone

y el BBC Music Magazine, *Paradise Lost*, grabado con Anna Prohaska, y el sexto volumen de la integral de canciones de Franz Liszt con Julia Kleiter (Hyperion). Durante esta temporada, actúa en tres conciertos del ciclo *Lied und Lyric* en la Boulez Saal de Berlín; en una gira en los Estados Unidos con Matthew Polenzani y en giras europeas con Gerald Finley y Anna Prohaska. Otros hitos incluyen su participación en el Oxford International Song Festival con Christine Rice, en el Middle Temple Hall de Londres con Jamie Barton, en el Festival de Aldeburgh con André Schuen, en el Athénée de París con Alan Clayton y en Stuttgart con Günther Groissböck, así como en Bath, Basilea, Brujas y Roma con Ian Bostridge.

## Selección bibliográfica

Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Trad. de Mario Monteforte. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978.

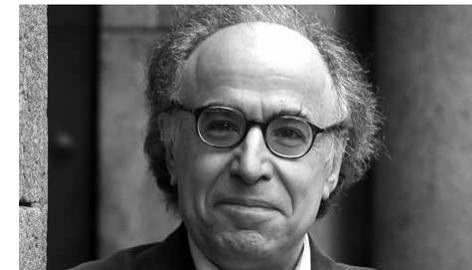
Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*. Trad. ing. de M. D. Herter Norton. Nueva York, Norton, 1970.

Carl Dahlhaus, *La música del siglo XIX*. Trad. de Gabriel Menéndez Torrellas. Tres Cantos, Akal, 2014.

Charles Rosen, *The Romantic Generation*. Cambridge, Harvard University Press, 1995.

Rüdiger Safranski, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Trad. de Raúl Gabás. Barcelona, Tusquets, 2009.

## Autor de las notas al programa



Compositor y musicólogo, se formó en Barcelona y Viena, y es licenciado en Filosofía y doctor en Musicología por la Universidad Autónoma de Barcelona. Reconocido como uno de los compositores españoles más destacados de su generación, su música destaca por su gran individualidad, su complejidad estructural y su riqueza de texturas, equilibrando rigor constructivo y poder expresivo. Sus obras son interpretadas en toda Europa, Estados Unidos, Canadá, Japón y Latinoamérica por formaciones como la Orquesta Filarmónica de Londres y la Orquesta de la Radio Alemana, la Sinfónica de la BBC, la Orquesta de la NHK de Tokio, la Orquesta Nacional de España, la London Sinfonietta, los Cuartetos Arditti, Casals y Diotima o los Músicos de Cámara de Seattle, bajo la dirección de Vladímir Jurowski, Oliver Knussen, Vasili Petrenko o Josep Pons. Se le han dedicado monográficos en el Teatro Miller de Nueva York, la Musikverein de Viena o la Sendesaal de Bremen. Ha sido profesor de la Universidad Pompeu y Fabra de Barcelona y de la Universidad de Alcalá de Henares, director pedagógico de la Joven Orquesta Nacional de Cataluña y

director del Conservatorio Superior del Liceu de Barcelona. Es autor de los libros *El humor en la música* (2000) y *Paisajes del Romanticismo musical* (2020) y su música ha sido objeto del volumen *Arquitecturas de la emoción* (editado por J. Pérez Senz, 2017), todos ellos publicados por Galaxia Gutenberg. Su amplia discografía incluye una docena de grabaciones monográficas de su música, además de cinco discos y una grabación en vídeo y Blu-ray para Naxos. Ha sido compositor residente en el Auditori de Barcelona, en Bremen y en el Centro Nacional de Difusión Musical y ha recibido los Premios Nacionales de la Generalitat de Catalunya (2007) y del Ministerio de Cultura (2013). En 2013 estrenó, por encargo del Gran Teatre del Liceu, su ópera *L'enigma di Lea*, con texto de Rafael Argullol.

## CRÉDITOS

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

© Benet Casablanca

ISSN: 1989-6549, octubre-noviembre 2023  
DL: M-30498-2009

### Diseño

Guillermo Nagore

### Maquetación

Rosana G. San Martín

### Impresión

Ágata, S. L. Madrid

TEMPORADA DE MÚSICA  
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

### Director

Miguel Ángel Marín

### Coordinadores de producción

Daniel Falces Pulla  
Sonia Gonzalo Delgado  
Celia Lumbreras Díaz

### Asistente de coordinación

Juan Antonio Casero Gallardo

### Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

### Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

### Documentación y archivo

José Luis Maire

Ciclo de miércoles: "Imágenes del Romanticismo", octubre-noviembre de 2023 [notas al programa de Benet Casablanca]. - Madrid: Fundación Juan March, 2022.

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

Programas de los conciertos: [I.] Ensoñación nocturna. "Obras de F. Schubert, R. Schumann, J. Brahms, C. Debussy y R. Strauss", por Kate Royal, soprano, y Joseph Middleton, piano; [II.] La patria soñada. "Obras de F. Schubert, M. Reger, H. Wolf, J. Brahms, F. Schreker, R. Strauss, A. Strauss y E. Grieg", por Benjamin Appl, barítono, y James Baillieu, piano; [III.] El desarraigo del errabundo. "Obras de F. Schubert", por Samuel Hasselhorn, barítono, y Malcolm Martineau, piano y [IV.] El bosque romántico. "Obras de F. Schubert, R. Schumann, G. Mahler, A. Copland, G. Butterworth, B. Britten, T. Davies, R. Hahn, C. Debussy, R. Vaughan Williams, R. Clarke, G. Fauré, S. Beamish, C. Schumann, C. Ives, J. Brahms y G. Holst", por Mark Padmore, tenor, y Julius Drake, piano, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 11, 18 y 25 de octubre y 1 de noviembre de 2023.

También disponible en internet: [march.es/musica](http://march.es/musica)

1. Canciones (Soprano) con piano - S. XVIII-S. XX. - 2. Lieder.- 3. Canciones (Tenor) con piano - S. XVIII-XXI.- 4. Canciones (Barítono) con piano - S. XVIII-XX.- 10. Programas de conciertos.- 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](http://march.es), en directo y en diferido)**. En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

## ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en [march.es/invitaciones](http://march.es/invitaciones).

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por [march.es](http://march.es) y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE y RTVEPlay.

## RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en [march.es/musica](http://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 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March ([canal.march.es](http://canal.march.es)) y el canal de YouTube de la Fundación.

## 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  
Juan José Mantecón  
Ángel Martín Pompey  
Antonia Mercé "La Argentina"  
Gonzalo de Olavide  
Elena Romero  
Joaquín Turina  
Dúo Uriarte-Mrongovius  
Joaquín Villatoro Medina

## PROGRAMA DIDÁCTICO

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

## CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información del programa de conciertos en [march.es/boletines](http://march.es/boletines).

Síganos en **redes sociales**:  
X, Facebook, YouTube, Medium

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

### UN SIGLO DE MÚSICA POLACA

8 NOV

FOLCLORE, VANGUARDIA Y TONALIDAD

**Cuarteto Apollon Musagète**

Obras de K. Penderecki, W. Lutosławski y K. Szymanowski

15 NOV

EL LEGADO CHOPINIANO

**Ewa Pobłocka**, piano

Obras de F. Chopin, Z. Noskowski, K. Szymanowski, I. J. Paderewski, R. Maciejewski y R. Augustyn

22 NOV

OTOÑO DE VARSOVIA

**Ensemble de la ORCAM**

**Marzena Diakun**, dirección

Obras de H. Górecki, G. Bacewicz, P. Mykietyn, M. Karłowicz y W. Lutosławski

29 NOV

**Leticia Moreno**, violín

**Claudio Bohórquez**, violonchelo

**Łukasz Krupiński**, piano

Obras de K. Penderecki, J. Wieniawski y K. Penderecki

Notas al programa de **Aleksander Laskowski** y **Carmen Noheda**

### AULA DE (RE)ESTRENOS (123): MÚSICA ELECTRÓNICA VS. INSTRUMENTAL: DIÁLOGOS DE TIMBRES

16 FEB

**CrossingLines**

Obras de J. M. Sánchez-Verdú y A. Webern

Notas al programa de **Santi Bargañó**

---

LA

---

MARCH

---

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

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

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

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

Suscríbete a nuestra  
newsletter con este  
código QR:

