
LA



MARCH

Cabaré Pierrot

Melodramas de Alexander Zemlinsky
y Arnold Schoenberg

MELODRAMAS

3 - 7 ABR 2024

Cabaré Pierrot

Melodramas de Alexander Zemlinsky y Arnold Schoenberg

MELODRAMAS

DEL 3 AL 7 DE ABRIL DE 2024

El poeta simbolista Albert Giraud inspiró a Arnold Schoenberg una de sus composiciones más singulares: un ciclo de veintiún textos (“tres veces siete”) que recrean un mundo expresionista y nocturno de tintes siniestros y dejos cabaretísticos. La obra, también descrita como un melodrama, recurre a la técnica del *Sprechgesang*, que el propio compositor definió como “melodía hablada”. Esta recitación con indicación de alturas, secundada por un grupo de cinco instrumentistas, se confió en su estreno en 1912 a la actriz Albertine Zehme, dedicataria de la obra. Con el mimodrama *Ein Lichtstrahl* (Un rayo de luz) de su cuñado Alexander Zemlinsky a modo de prólogo, esta producción supone la octava edición del formato *Melodramas*, que inició su andadura en la Fundación en 2016.

Nueva producción de

FUNDACIÓN JUAN MARCH



ÍNDICE

4

FICHA ARTÍSTICA

6

ARGUMENTOS Y ESTRUCTURA

14

Cabaré Pierrot: artistas frente al espejo

Tomás Muñoz

22

Schoenberg y Zemlinsky en el nacimiento del cabaré literario

Paloma Ortiz de Urbina

36

Verklärtes Kabarett

José Luis Téllez

49

LIBRETOS

65

BIOGRAFÍAS

Cabaré Pierrot

Ein Lichtstrahl (1901)

Mimodrama para piano y tres actores con música de
Alexander Zemlinsky (1871-1942)
y libreto de **Oskar Geller**

Pierrot lunaire, op. 21 (1912)

Tres veces siete poemas con música de **Arnold Schoenberg** (1874-1951),
sobre poemas de **Albert Giraud**,
traducidos al alemán por **Otto Erich Hartleben**

Nueva producción de la Fundación Juan March

Dirección de escena y dramaturgia

Tomás Muñoz

Dirección musical y piano

Eduardo Fernández

REPARTO

Pierrot, Ella, Alma Schindler y Albertine Zehme

Sonia de Munck, soprano

Él, Schoenberg y Camarero 1

Pepe Viyuela, actor

El Otro y Camarero 2

José Luis Montiel, actor

Zemlinsky

Eduardo Fernández, piano

Violinista callejera

Cecilia Bercovich, violín y viola

Natalia Margulis, violonchelo

Sofía Salazar, flauta y flautín

Eduardo Raimundo Beltrán, clarinete y clarinete bajo

EQUIPO ARTÍSTICO Y TÉCNICO

Diseño de escenografía **Tomás Muñoz**

Diseño de vestuario **Gabriela Salaverri**

Diseño de iluminación y de vídeo **Tomás Muñoz y José Miguel Hueso**

Coreografía **Rafael Rivero Hervis**

Regiduría **Nuria Hernando**

Realización de vídeo

y programación de luces

José Miguel Hueso (Rotor media)

Rótulos y animaciones de vídeo

Vera Morcillo

Caracterización

Sara Álvarez

Ayudante de dirección y de producción

Nuria Hernando

Ayudante de escenografía

Cristina Martín

Ayudante de vestuario

Sabina González

Ayudante de iluminación

Vera Morcillo

Realización de escenografía

Scnik

Alquiler de vestuario

Sastrería Cornejo

Sobretitulado

Estéfano Cerami

EQUIPO TÉCNICO FUNDACIÓN JUAN MARCH

Scope Producciones S. L.

Coordinación **Patricia Pérez de la Manga**

Realización y vídeo **Carlota Falcó, José Sevilla, Juanma Paz,**

Carlota Guzmán y Marina Blanc

Iluminación

Álvaro Caletrio, Marina Blanc

e Irene Álvarez

Sonido

Simón Rey y Joaquín Martín

Operador de cámara

Javier Millán

DURACIÓN

60 minutos

REPRESENTACIONES

Miércoles 3 de abril, 18:30 h

Sábado 6 de abril, 12:00 h

Domingo 7 de abril, 12:00 h

La función del día 3 se transmite en directo por *streaming*
en Canal March, YouTube y RTVE Play,
y por Radio Clásica de RNE

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

Ein Lichtstrahl

de Alexander Zemlinsky (1871-1942)

Mimodrama para piano y tres actores
con libreto de Oskar Geller

Estrenado en Viena el 23 de abril de 1902

PERSONAJES

Ella, Alma Schindler

Sonia de Munck, soprano

Él

Pepe Viyuela, actor

El Otro

José Luis Montiel, actor

Zemlinsky

Eduardo Fernández, piano

Retrato de la compositora Alma Margaretha Maria Schindler, después de casada conocida como Alma Mahler. En otoño de 1900 Alma comenzó a estudiar composición con Alexander Zemlinsky. Ambos se enamoraron, manteniendo su idilio en secreto. Tras una crisis, y mientras aún mantenían una relación, Alma inicia un romance con Gustav Mahler, anunciando su compromiso a Zemlinsky en diciembre de 1901. Fotografía en blanco y negro, fechada alrededor de 1908. Biblioteca Nacional de Austria.



ARGUMENTO

Al subir el telón, Ella se encuentra sentada leyendo el periódico en la habitación cuando entra Él, muy enfadado y acusándola de haber sido infiel por una carta. Ella lo tranquiliza con cariño y asegura serle fiel, hasta que Él se acerca a la puerta, dispuesto a salir, y se encuentra al Otro. Él estalla en cólera, pero Ella se interpone explicando que se trata del sastre, que ha venido a tomarle medidas, labor que ejecuta sensualmente mientras Él observa a ambos, gesticulando furiosamente por su incapacidad de intervenir. Fingiendo serenidad, Él se marcha, despidiéndose con cariño, momento en el cual el Otro y Ella comienzan a tratarse amorosamente mientras hablan de Él y beben vino. Se sienten inquietos por si regresa, pero deciden continuar, hasta que su preocupación se confirma cuando suena la puerta. El Otro se esconde rápidamente en el armario, donde se pone a leer un periódico con una vela, y Él entra corriendo, inquiriéndole por los dos vasos de vino y la tardanza. Ella consigue calmarlo nuevamente, conduciéndolo hacia el sofá, donde beben vino mientras Ella rechaza sus muestras de cariño. En ese momento, Él apaga accidentalmente la lámpara y observa un rayo de luz procedente del armario, que se dispone a abrir. Encuentra en su interior al Otro leyendo despreocupadamente, lo que da lugar a otra acalorada discusión entre los tres. Ella decide confesar su infidelidad y marcharse, pero el Otro propone un duelo a muerte con Él para satisfacerlo. Discutiendo sobre el duelo, Ella y el Otro arrastran a Él hasta el armario, donde tropieza y Ella lo encierra. Mientras Ella se ocupa de preparar sus maletas, el Otro brinda varias veces por su rival, encerrado en el armario. Finalmente, Ella y el Otro se abrazan alegremente y abandonan la habitación.

ESTRUCTURA

Versión revisada

1. *Mäßig bewegt* [Moderadamente]
2. *Noch etwas bewegter* [Algo más animado]
3. *Ruhig* [Tranquilo]
4. *Wieder bewegter und aufgeregt* [De nuevo más animado y agitado]
5. *Viel langsamer* [Mucho más lento]
6. *Heftig* [Enérgico]
7. *Tempo wie früher* [Tempo como antes]
8. *Furioso* [Furioso]
9. *Mit Feuer, bewegt* [Con fuego, animado]
10. *Walzer-Zeitmaß* [Tiempo de vals]
11. *Wie früher, aber viel heftiger und sehr stark* [Como antes, pero mucho más enérgico y muy fuerte]
12. *Sehr schnell* [Muy rápido]
13. *Gemessen* [Medido]
14. *Sehr gemessen* [Muy medido]
15. *Erregt, sehr schnell* [Agitado, muy rápido]
16. *Langsam und zart* [Lento y delicado]
17. *Energisch, im Tempo* [Enérgico, a tempo]
18. *[Tempo wie früher]* [Tempo como antes]
19. *Immer steigern* [Cada vez con más intensidad]
20. *Brillant* [Brillante]
21. *Walzer-Tempo, graziös* [Tempo de vals, con garbo]
22. *Sehr rasch* [Muy rápido]

Pierrot lunaire, op. 21

de Arnold Schoenberg (1874-1951)

Tres veces siete poemas de 'Pierrot lunaire' de Albert Giraud, traducidos al alemán por Otto Erich Hartleben

Estrenada en la Choralionsaal de Berlín el 16 de octubre de 1912, con la soprano Albertine Zehme como vocalista

PERSONAJES

Pierrot

Sonia de Munck, soprano

Schoenberg

Pepe Viyuela, actor

El Otro

José Luis Montiel, actor

Cecilia Bercovich, violín y viola

Natalia Margulis, violonchelo

Sofía Salazar, flauta y flautín

Eduardo Raimundo, clarinete y clarinete bajo

Eduardo Fernández, dirección y piano

Cartel original del estreno de *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg en la Choralionsaal de Berlín en 1912.

ARGUMENTO

La obra, inspirada en el ambiente del cabaré vienés, se encuentra estructurada en tres grupos de siete poemas. El primero introduce las ideas recurrentes en todo el ciclo, como la luna, la noche, la muerte del artista, la sangre y el arte por el arte. Pierrot expone estos elementos mientras canta sobre el amor, el sexo y la religión. La segunda parte supone una expansión de la noche oscura. Pierrot es decapitado después de realizar una especie de rito pagano y se abordan temas como la violencia, el crimen y la blasfemia. La tercera y última parte, de carácter melancólico y nostálgico, se vuelve progresivamente más brillante mientras Pierrot regresa a su ciudad natal de Bérghamo con el peso de su pasado. Pierrot es un payaso triste, transformado en una parodia de sí mismo, angustiado y culpable. Pero su representación externa es la de Colombina a fin de explorar, a través de esta dualidad, las ideas psicoanalistas del yo y del ello, y la androginia en un sentido místico. El resultado final es un Pierrot triste que vive inmerso en la zozobra y las contradicciones. Quiere recuperar su nostálgica infancia mientras sus experiencias le hacen ser cada vez más cruel y cínico. La Luna burlona desempeña el papel de amante, verdugo y mancha.



ESTRUCTURA

Primera Parte

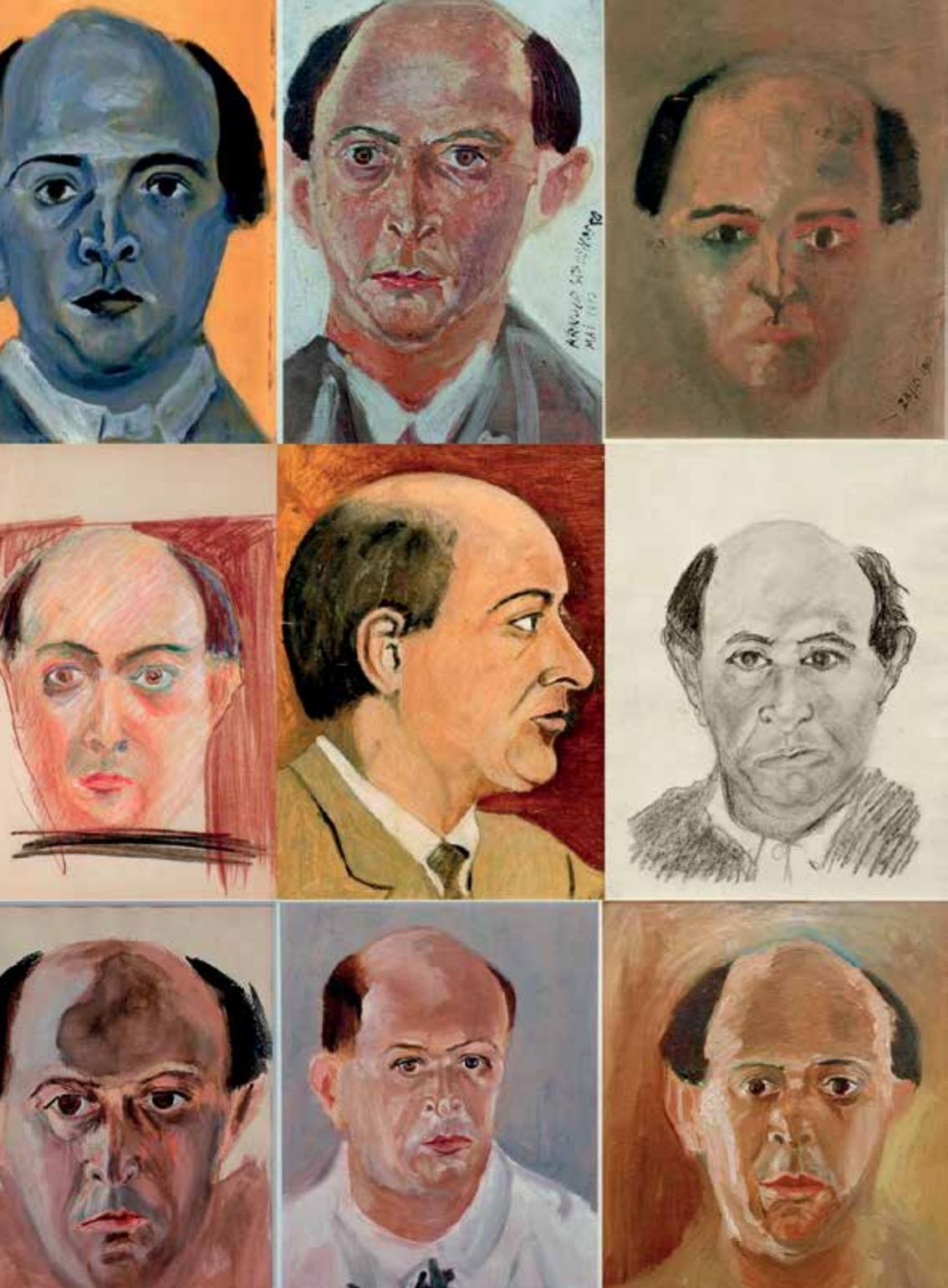
1. *Mondestrunken: "Den Wein, den man mit Augen trinkt"*
[Ebrio de luna: "El vino con los ojos se bebe"]
2. *Colombine: "Des Mondlichts bleiche Blüten"*
[Colombina: "Las pálidas flores del claro de luna"]
3. *Der Dandy: "Mit einem phantastischen Lichtstrahl"*
[El dandi: "Con un fantástico rayo de luz"]
4. *Eine blasse Wäscherin: "Eine blasse Wäscherin"*
[Una pálida lavandera: "Una pálida lavandera"]
5. *Valse de Chopin: "Wie ein blasser Tropfen Bluts"*
[Vals de Chopin: "Como una pálida gota de sangre"]
6. *Madonna: "Steig, o Mutter aller Schmerzen!"*
[Madonna: "¡Elévate, oh madre de todos los dolores!"]
7. *Der kranke Mond: "Du nächtig todeskranker Mond"*
[La luna enferma: "Tú, luna nocturna, mortalmente enferma"]

Segunda Parte

8. *Nacht (Passacaglia): "Finstre, schwarze Riesenfalter"*
[Noche: "Oscuras, gigantescas mariposas negras"]
9. *Gebet an Pierrot: "Pierrot! Mein Lachen"*
[Oración a Pierrot: "¡Pierrot! Mi risa"]
10. *Raub: "Rote, fürstliche Rubine"*
[Robo: "Rojos, principescos rubíes"]
11. *Rote Messe: "Zu grausem Abendmahle"*
[Misa roja: "Para la escalofriante cena"]
12. *Galgenlied: "Die dürre Dirne"*
[Canción del patíbulo: "La flaca ramera"]
13. *Enthauptung: "Der Mond, ein blankes Türkenschwert"*
[Decapitación: "La Luna, una brillante espada turca"]
14. *Die Kreuze: "Heilige Kreuze sind die Verse"*
[Las Cruces: "Santas cruces son los versos"]

Tercera Parte

15. *Heimweh: "Lieblich klagend – ein krystallnes Seufzen"*
[Nostalgia: "Un dulce quejido, suspiro de cristal"]
16. *Gemeinheit: "In den blanken Kopf Cassanders"*
[Maldad: "En la blanca cabeza de Casandra"]
17. *Parodie: "Stricknadeln, blank und blinkend"*
[Parodia: "Con agujas de tejer, lisas y brillantes"]
18. *Der Mondfleck: "Einen weißen Fleck des hellen Mondes"*
[La mancha lunar: "Con una mancha blanca de clara luna"]
19. *Serenade: "Mit groteskem Riesenbogen"*
[Serenata: "Con un grotesco arco gigante"]
20. *Heimfahrt (Barcarole): "Der Mondstrahl ist das Ruder"*
[De vuelta a casa (Barcarola): "Un rayo de luna es el timón"]
21. *O Alter Duft: "O alter Duft aus Märchenzeit"*
[Oh, antiguo perfume: "Oh, antiguo perfume de cuentos de hadas"]



Cabaré Pierrot: Artistas frente al espejo

Tomás Muñoz

En una ocasión alguien preguntó a Schoenberg si él era realmente el compositor Arnold Schoenberg: “Alguien tiene que serlo –respondió–, nadie quiere serlo, así que yo me he prestado a ello”.

Schoenberg siempre fue muy consciente del papel que le tocó representar en la historia de la música. Esta consciencia de sí mismo aparece en el corazón de la composición de *Pierrot lunar*. Aunque la obra nace como un encargo de la actriz de cabaré Albertine Zehme, Schoenberg se mira en el espejo de Pierrot y descubre su propio reflejo: un artista solitario que rompe con el pasado y que, a la vez, siente nostalgia de la tradición. La atracción por Pierrot, compartida por numerosos artistas de principios del siglo xx (incluidos cómicos como Chaplin), se materializa en Schoenberg en una música pura y expresiva, alejada del sentimentalismo y de la

ilustración; una música que se aprovecha de la libertad que le proporcionan el género del melodrama –con su característica ambigüedad entre música y teatro–, y el entorno del cabaré literario.

Schoenberg se ciñe a la estructura propuesta por Zehme y desarrolla el argumento de la obra en tres partes de siete poemas cada una. La primera parte se inicia con un Pierrot en el éxtasis de la inspiración (1), enamorado de Colombina (2), consciente de su dignidad y su propia imagen (3), atraído por la pálida luz de la luna (4). Sin embargo, el trayecto nocturno y la necesidad de superar el pasado pronto muestran un carácter doloroso, solitario y enfermizo (5-7). En la segunda parte, Pierrot se ve ensombrecido por negros pensamientos (8), olvida la risa (9), evoca la posibilidad de robar joyas musicales del pasado (10) y se ve abocado al sacrificio de carácter casi religioso (11), donde se confunden el deseo y el temor de la inmolación por el arte (12-14). En la tercera parte, el sacrificio da paso a la nostalgia (15); de vuelta a casa, Pierrot se muestra travieso y cruel con antiguos compañeros (16) y amantes (17), marcado por la experiencia traumática de la

Además su faceta de compositor, Arnold Schoenberg también pintaba y, junto a varios artistas, exhibió sus cuadros en el círculo del pintor Wassily Kandinsky. Estos son algunos de los autorretratos que el compositor realizó entre 1910 y 1920.



Boceto de escenografía para *Ein Lichtstrahl* de Tomás Muñoz. Julio de 2023, Madrid.

creación (18), pero recupera la alegría y respira por fin el antiguo perfume de su Bérnago natal (19-21). El tema de *Pierrot lunar* es el propio viaje creativo del artista y la liberación de su impulso creador, el único tema que Schoenberg reconocía como propio de la música.

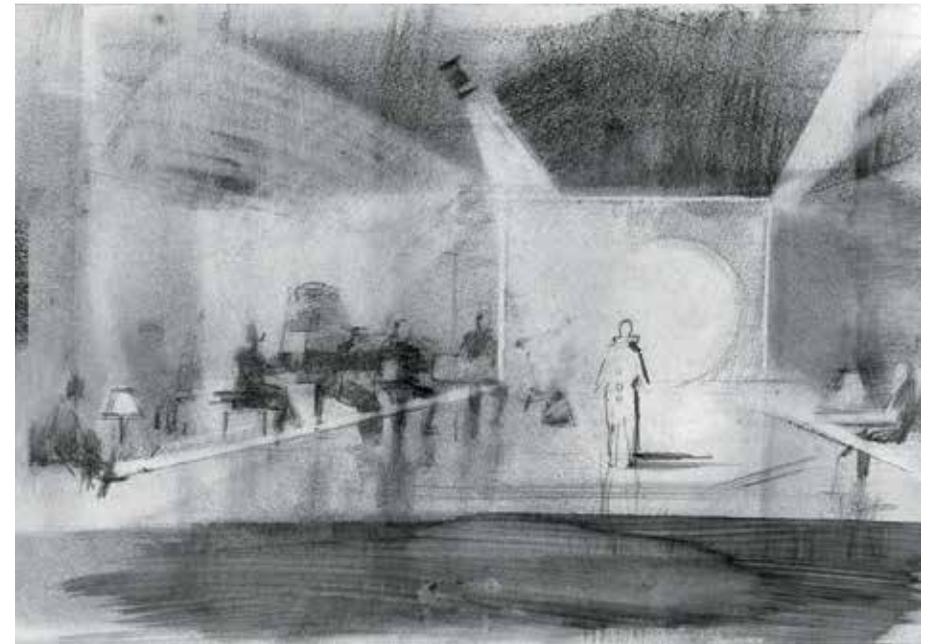
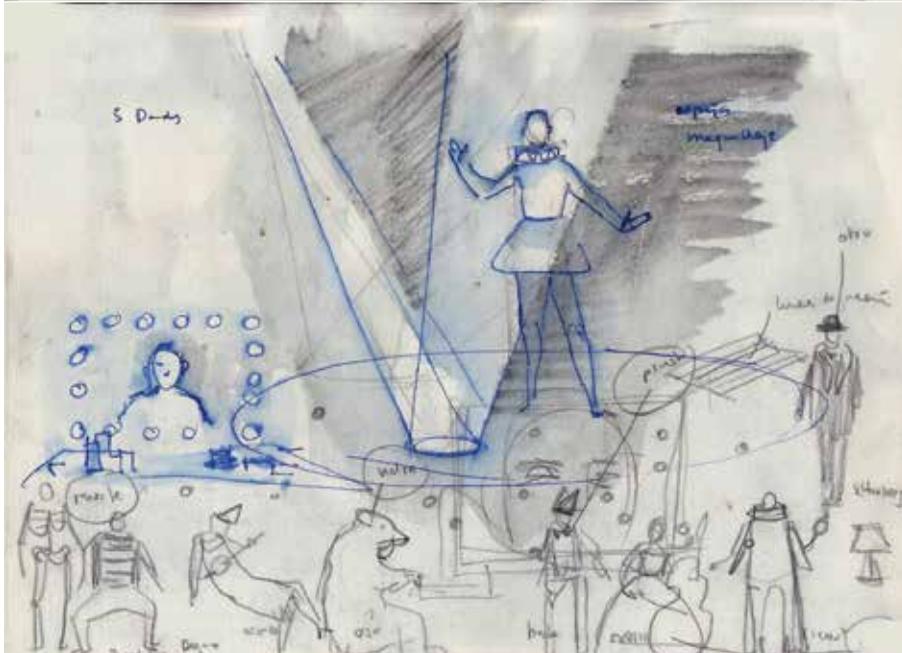
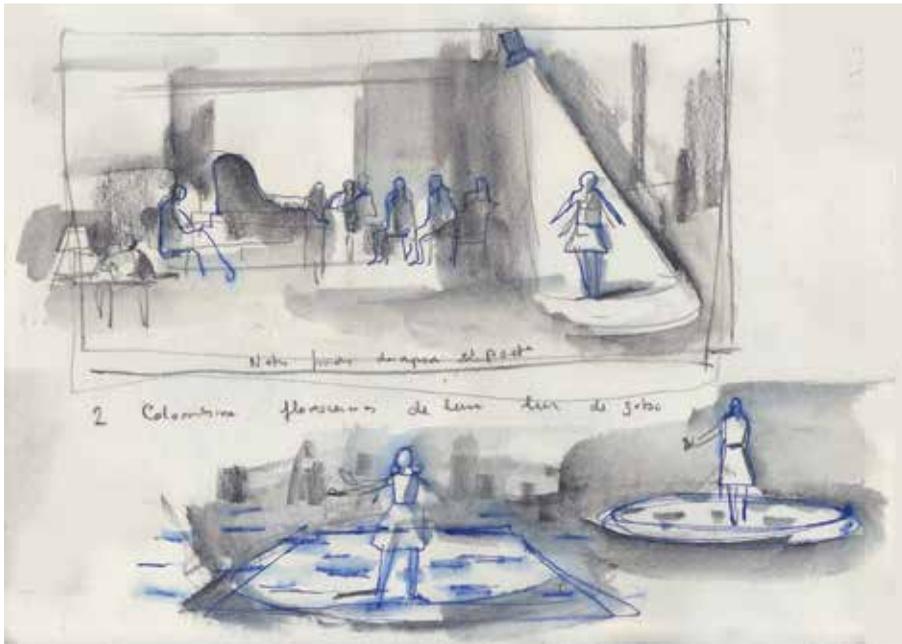
Comparar *Pierrot lunar*, estrenado en la Choralionsaal de Berlín en 1912, con el casi olvidado drama mímico *Ein Lichtstrahl*, compuesto solo once años

antes por Alexander Zemlinsky, da la medida de la revolución estética que supone la música de Schoenberg. *Ein Lichtstrahl*, también música de cabaré, fue compuesta para el Bunte Theater de Berlín (o Überbrettel), el primer cabaré alemán. El libreto es de Oskar Geller, escritor y actor vienés que durante unos meses actuó como mimo en la compañía del Überbrettel. El argumento, concebido para ser interpretado por el propio

Geller, es convencional: *Él* está celoso, *Ella* esconde a el *Otro* en un armario, pero un rayo de luz bajo la puerta delata su presencia. *Él* y el *Otro* pretenden batirse en duelo, pero finalmente los tres deciden ser amigos.

Zemlinsky escribe la partitura en los mismos días en que empieza a salir con su alumna Alma Schindler. Quizás el músico ve en la obra una manera jocosa de reflejar una relación que se inicia como un flirteo pero que acaba siendo turbulenta. La resistencia de Alma a entregarse del todo desespera a Zemlinsky y cuando por fin aparece el *Otro* en la figura de Gustav Mahler, Alma abandona por carta a Zemlinsky pidiéndole “perdón de rodillas”. Zemlinsky no puede estrenar *Ein Lichtstrahl*, porque Geller deja la compañía del Bunte Theater y, poco después, el cabaré cierra sus puertas. Entonces Zemlinsky contempla la posibilidad de estrenar la obra en un cabaré de Dresde y para ello reescribe el final, sustituyendo el *ménage à trois* original por un nuevo final en el que *Ella* huye con el *Otro*, reflejo del final traumático de su relación con Alma. Finalmente, la obra queda sin estrenar porque, como Geller había intuido, el drama mímico había dejado de interesar, aunque tanto el argumento como la música ilustrativa y bella de *Ein Lichtstrahl* anticipan de manera sorprendente la atmósfera del cine mudo con acompañamiento de piano que vendrá a continuación.

Las circunstancias que rodean a *Ein Lichtstrahl* no pudieron pasar inadvertidas para Schoenberg que, en 1901, instalado en Berlín, ejerce como director musical del Bunte Theater y se convierte en cuñado de su maestro Zemlinsky al casarse con su hermana Mathilde.



Bocetos para la escenografía y puesta en escena de *Pierrot Lunaire*, dibujados por Tomás Muñoz. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. Julio de 2023, Madrid.

Bocetos para la escenografía y puesta en escena de *Pierrot Lunaire*, por Tomás Muñoz. Julio de 2023, Madrid.



Fotograma de la grabación en vídeo para *Cabaré Pierrot*, realizado por Tomás Muñoz y José Miguel Hueso, con la soprano Sonia de Munck caracterizada como *Pierrot*. Marzo de 2024, Madrid.

Años después, en 1908, el matrimonio Schoenberg protagonizará un episodio que parece otro reflejo de *Ein Lichtstrahl*. Schoenberg sorprende a su mujer en brazos del pintor Richard Gerstl y Mathilde huye con su amante. El final de la aventura es más triste que en *Ein Lichtstrahl*: Schoenberg convence a Mathilde para que vuelva al hogar y Gerstl, poco después, se ahorca en su estudio. Un mito arraigado de la música clásica explica que el salto revolucionario hacia la atonalidad que se inicia en el *Cuarteto núm. 2* op. 10 de 1908, y que culmina en 1912 en *Pierrot*

lunar, se debió precisamente al impacto emocional de esta aventura.

La puesta en escena de este programa doble subraya tanto la disparidad estética de *Pierrot lunar* y *Ein Lichtstrahl* como el mundo común del que surgen ambas obras: el cabaré berlinés y las vivencias de unos creadores íntimamente relacionados, reflejadas en un juego de espejos. El concepto del espejo casa bien con la esencial ambigüedad de *Pierrot lunar*, una obra que se mueve entre la presentación y la re-presentación, con un papel protagonista de naturaleza incierta que recita los poemas como si estuviera des-doblado en otro. El espejo subraya el tema del doble –*Él* y el *Otro*– del que hablan ambas obras, aunque desde ángulos distintos: si en *Ein Lichtstrahl* se trata de una convencional suplantación amorosa, en *Pierrot lunar*, el payaso despedido de la *commedia dell'arte* se convierte en la imagen definitiva del artista moderno.



Vista del puente Elisabeth con la iglesia de san Carlos Borromeo de la Viena de principios del siglo xx. Fotografía en blanco y negro, coloreada con acuarela.

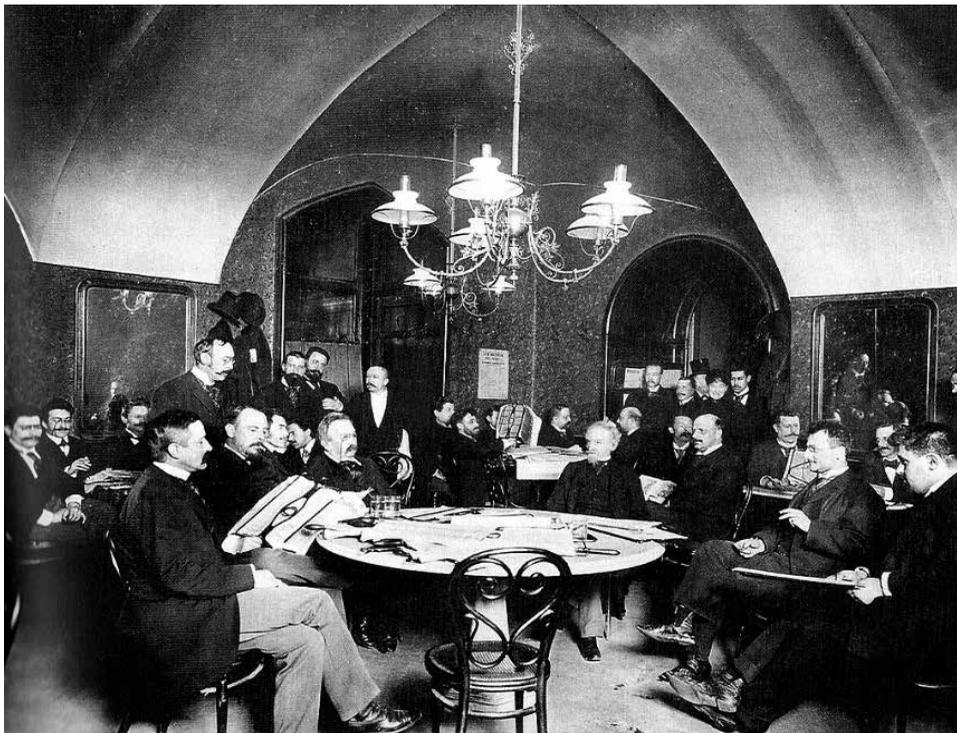
Schoenberg y Zemlinsky en el nacimiento del cabaré literario

Paloma Ortiz de Urbina

LA WIENER MODERNE

Entre finales del siglo XIX y el estallido de la Primera Guerra Mundial, con Francisco José I al frente del imperio, la ciudad de Viena experimentó un impresionante crecimiento demográfico que la convertiría, al final de su mandato, en la tercera ciudad más grande de Europa. La capital del imperio austrohúngaro era entonces un auténtico crisol de culturas, pues la población estaba integrada por ciudadanos de numerosas identidades nacionales y étnicas: austriacos (que a veces se denominaban alemanes), húngaros, checos, polacos, eslovacos, eslovenos, serbocroatas, italianos, bosnios o rumanos convivían entonces en la misma ciudad. Además, la Viena de aquella época integraba varias confesiones, reuniéndose en ella judíos, católicos y protestantes. En medio de la explosión demográfica de esta sociedad plurinacional y multiconfesional, Viena experimentó un histórico florecimiento artístico, científico y cultural sin precedentes que pasó a denominarse *Wiener Moderne* (*Modernidad vienesa*).

La metrópoli europea fue escenario de una febril actividad en todos los ámbitos de la cultura y de la ciencia. En el campo pictórico, el clasicismo convivía con el movimiento rupturista de la *Sezession* (equivalente al *art nouveau* franco-belga, al *Jugendstil* alemán o al *modernismo* español), produciendo obras que marcarían época de autores como Gustav Klimt, Oskar Kokoschka o Egon Schiele. Dentro del campo de la literatura, la ciudad acogía la modernidad literaria de escritores como Rainer



Fotografía en blanco y negro de un concurrido café vienes de principios del siglo xx.

Maria Rilke, Robert Musil, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr, Arthur Schnitzler, Joseph Roth o Stefan Zweig, con expresionistas como Franz Kafka o Alfred Kubin. La arquitectura europea se renovaba gracias a las rompedoras innovaciones de arquitectos vieneses como Otto Wagner, Adolf Loos, Josef Hoffmann o Joseph Maria Olbrich. El filósofo Ludwig Wittgenstein iluminaba el pensamiento de la época y Edmund Husserl inauguraba la fenomenología. La Universidad de Viena vivía un auténtico apogeo en las ciencias

naturales, gracias a físicos como Ludwig Boltzmann o matemáticos como Franz Mertens. Por si fuera poco, de la mano de Sigmund Freud, Viena asistió entonces a la revolución de la psiquiatría gracias al nacimiento del psicoanálisis.

En el terreno musical, el género de la opereta vivía en Viena un auténtico apogeo, donde triunfaban las obras de Franz Lehár, quien junto a Oscar Straus, Emmerich Kálmán y Leo Fall formaría el grupo representante de la llamada Edad de Plata de la opereta vienesa (*Wiener Silberne Operettenära*). Al mismo tiempo, Gustav Mahler sorprendía al mundo con sus innovaciones sinfónicas y representaba, junto al bávaro Richard Strauss, el imponente florecimiento tardío del romanticismo germánico

después de Richard Wagner. El discípulo de Mahler, Alexander Zemlinsky, sobresaliente figura de la música vienesa del momento, sería a su vez el único profesor que tendría el revolucionario Arnold Schoenberg, quien, a partir de los años veinte, pondría patas arriba el lenguaje tonal, avanzando hacia la composición dodecafónica y creando, con sus alumnos Anton Webern y Alban Berg, una escuela que pasaría a la posteridad: la (erróneamente denominada “segunda”) Escuela de Viena¹.

La ciudad respiraba intelectualidad y creatividad, demostrándolo no solo en avances científicos concretos y obras artísticas específicas, sino en la vida cotidiana, en las animadas tertulias de los numerosos elegantes cafés vieneses, como el Café Griensteidl, el Café Dobner o el Café Central, esparcidos por toda la ciudad. La guinda social de este glamur vienes serían las sonadas relaciones sentimentales entre todos ellos, que, al igual que los conciertos de Schoenberg, provocaban auténticos escándalos. La aventura amorosa entre el pintor expresionista Richard Gerstl y la primera mujer de Schoenberg, Mathilde (hermana de Zemlinsky), que se fugó primero con el artista pero regresó finalmente junto con su marido y terminó trágicamente

¹ Esta escuela, que integra a los numerosos alumnos que recibieron el magisterio de Arnold Schoenberg, se ha denominado, erróneamente, *Segunda Escuela de Viena*, en referencia a una supuesta *Primera Escuela de Viena* que ni era una escuela, ni sus integrantes eran todos vieneses, sino que se trataba de un grupo de compositores pertenecientes a una misma corriente estilística que habían residido en algún momento en la ciudad de Viena, concretamente Haydn, Mozart y Beethoven (y a veces Schubert).

con el suicidio del pintor, eran la comidilla de las conversaciones en los cafés. Los apasionados idilios entre la que sería musa para muchos intelectuales, la bella y culta Alma Maria Schindler, con artistas como Alexander Zemlinsky, Gustav Mahler, Oskar Kokoschka, Walter Gropius o Franz Werfel, hubieran llenado hoy las revistas del corazón. Los conciertos que presentaban música de Schoenberg, Berg y Webern acababan, en ocasiones, a bofetadas y los detalles de los altercados en las salas de concierto, a los que a veces acudía hasta la policía, quedaban documentados en la prensa de la época. Está claro que en aquella Viena de principios de siglo era difícil aburrirse.

DEL ÜBERBRETTL BERLINÉS AL CARLTHEATER VIENÉS: EL NUEVO CABARÉ LITERARIO

En medio de esta efervescente atmósfera vienesa, Alexander Zemlinsky y Arnold Schoenberg se conocieron en 1895 en la orquesta de cámara aficionada Polyhymnia, que dirigía Zemlinsky y a la que se incorporó, como violonchelista aficionado, Arnold Schoenberg. Tras impartir unos meses clases de composición a Schoenberg, Zemlinsky (tres años mayor que él), lo introdujo en la Viena musical del momento. Ambos músicos se hicieron no solo amigos, sino incluso familiares, concretamente cuñados, pues en 1901 Schoenberg se casaría con la hermana de Zemlinsky, Mathilde.

Mientras tanto, en 1900, el escritor Otto Julius Bierbaum publicó sus canciones alemanas (*Deutsche Chansons*), que acabaron vendiéndose como rosquillas en todo el territorio germanófono. Se



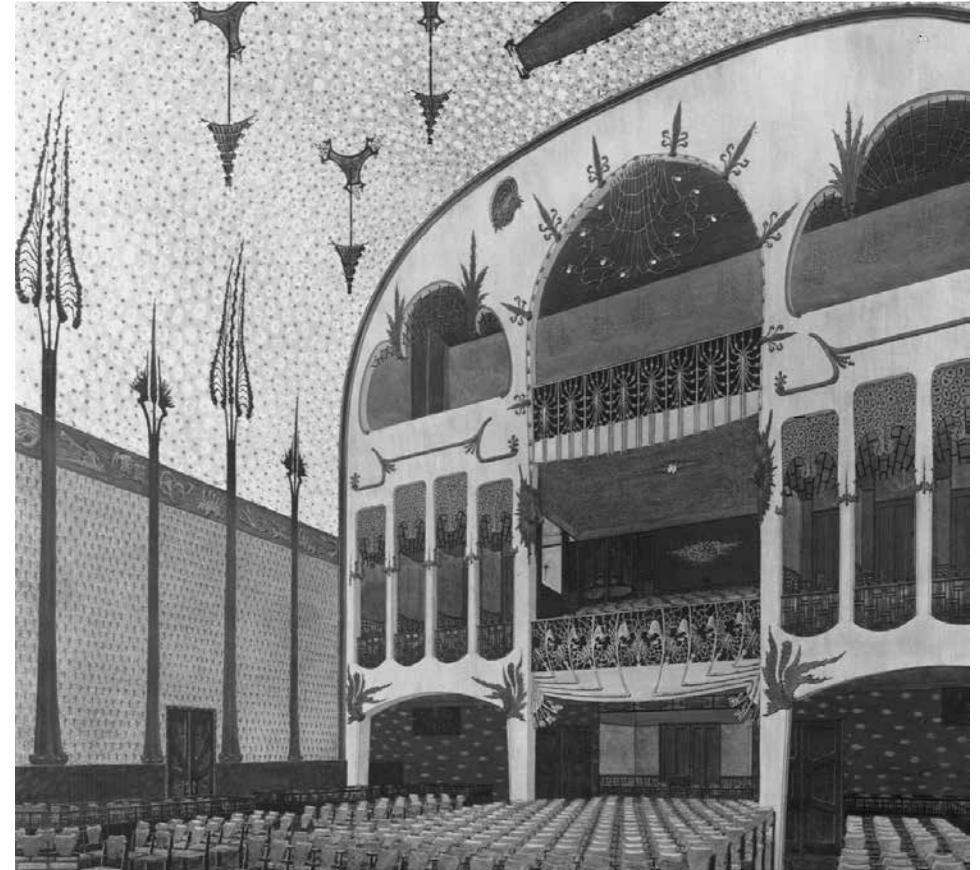
Caricatura aparecida en la prensa tras el *Skandalkonzert* o *Watschenkonzert* [Concierto del escándalo o Concierto de las bofetadas] dirigido por Schoenberg en Viena el 31 de marzo de 1913, aparecida en la prensa del momento. *Die Sonntags-Zeit*, 7 de abril de 1913.

trataba de una colección de poemas contemporáneos populares que contenía obras de grandes autores como Richard Dehmel, Arno Holz o Frank Wedekind. La intención de Bierbaum, muy acorde con la estética de comienzos de siglo XX, era la de acercar la cultura a toda la población. Entre los autores de esta antología se encontraba el escritor y empresario teatral Ernst von Wolzogen.

Inspirado en la novela que Bierbaum había publicado en 1897 (*Stilpe*), y siguiendo el modelo del *Chat noir* parisiense, el 18 de enero de 1901 Wolzogen fundó el Bunter Theater (Teatro multicolor), que se popularizaría bajo el nombre de Überbrettl. Este curioso nombre era una alusión irónica y divertida a la palabra *Übermensch* (superhombre) de Friedrich Nietzsche, expresando que el teatro debía ser mucho más que un *Brettl* convencional, término de la época

que designaba clubes de entretenimiento de poca monta. Wolzogen quería que el nuevo cabaré literario destacara por encima del resto por su ambición literario-artística. Lo consiguió, pues el Überbrettl fue uno de los primeros teatros de Alemania en ofrecer lo que se denominaría “cabaré literario”. Este concepto de cabaré era un contramodelo de las formas artísticas establecidas y estaba muy en consonancia con la actitud espontánea y socialmente crítica ante la vida de la joven generación de artistas de principios de siglo que, además, deseaban acercar la música y el teatro a ciudadanos de toda condición social. Entre abril y septiembre de 1901, Schoenberg compuso ocho *Lieder*, entre ellos algunos con textos tomados del libro de Bierbaum, y se los ofreció a Wolzogen, que eligió dos. Los *Brettl-Lieder*, llamados así por el escenario para el que fueron compuestos, condujeron al nombramiento de Schoenberg como director musical del Überbrettl, cargo que asumió entre diciembre de 1901 y julio de 1902.

Schoenberg aprovechó su estancia en Berlín para dar también clases en el Conservatorio Stern (gracias a la mediación de Richard Strauss) y se dejó empapar de las corrientes expresionistas que empezaban a fraguarse en la ciudad y que convertirían a Berlín en otro vibrante epicentro cultural equiparable a Viena y que aglutinaría a la vanguardia artística europea de los años veinte. Por su lado, y al igual que Schoenberg, Zemlinsky fue contratado como director musical de otro teatro, el Carltheater de Viena, entre 1900 y 1901. En este teatro se habían representado las primeras óperas bufas de Jacques Offenbach.



Interior del teatro Überbrettl, cuna del cabaré literario. Berlín, 1901.

Durante los meses de verano, una vez terminada la temporada, el teatro solía ofrecerse a producciones invitadas. En el verano de 1901 se ofreció allí, con gran éxito, el programa del Überbrettl berlinés. El programa constaba de *Lieder*, recitaciones, escenas teatrales y diálogos sobre textos literarios, sombras chinescas o pantomimas. Zemlinsky asistió a todas las obras con gran interés

sin perderse ni una (como se refleja en el intercambio de cartas entre Alma Schindler y el compositor).

EIN LICHTSTRAHL O EL RAYO DE LUZ DE ZEMLINSKY

Así, el trabajo en el Carltheater despertó en Zemlinsky un nuevo interés por el teatro musical, supuso una repentina fuente de inspiración y fue el comienzo de un período fructífero en el ámbito de las obras escénicas, pues, sin contar su *Ein Lichtstrahl*, el músico compuso entre 1895 y 1916 seis obras escénicas:



Alexander Zemlinsky sentado al piano y Arnold Schoenberg, de pie, en Praga. Fotografía en color sepia. Estudio fotográfico Schlosser, 1917.

cinco óperas y un ballet. Zemlinsky puso música a sus primeras canciones para el *Überbrettel* en enero de 1901 y entre el 8 y el 17 de mayo de este mismo año compuso su mimodrama *Ein Lichtstrahl* (*Un rayo de luz*). La obra se entretreja con el resto de su producción, pues se observan en ella analogías temáticas con la Sinfonía en Si mayor de 1897, a la vez que prefigura su propia *Eine florentinische Tragödie* (*Una tragedia florentina*), que terminaría en 1916. Sin embargo, en general, se trata de una obra aislada en

la producción del autor: un interesante y original mimodrama de quince minutos de duración, con texto de Oskar Geller, en el que aparecen tres personajes (*Ella, Él y el Otro*), acompañados por un piano. La composición de esta peculiar obra coincidió con la apasionada relación sentimental que Zemlinsky mantuvo con su alumna Alma Schindler, que contaba entonces con veinte años, documentada a través del intercambio de cartas entre la pareja. El idilio terminaría ocho meses después, al prometerse su discípula

Retrato fotográfico del compositor Alexander Zemlinsky (1871-1942). Sin fecha.



–nada más ni nada menos– que con el entonces reputado Gustav Mahler. ¿Pudo esta arrebatadora relación reflejarse en la música? Nada se ha escrito sobre ello, así que, de momento, esto es algo que solo puede juzgar el oyente. Las actuaciones musicales del *Überbrettel* tuvieron gran éxito durante el primer año de producción y fueron fuente de inspiración para numerosos empresarios teatrales, dando lugar a la aparición de numerosos cabarés literarios en Berlín, que se extenderían

por el resto de Europa. Sin embargo, a comienzos de 1902, los negocios del teatro berlinés empezaron a hacer agua, por lo que Zemlinsky entendió la dificultad de estrenar allí su *Ein Lichtstrahl*. Así que envió el mimodrama a Dresde, al dramaturgo Franz Artzt, que colaboraba con el cabaré del *Quartier latin* parisense. La obra no llegó a ser estrenada en aquel momento, sino ya póstumamente en Viena en 1992, pero su singularidad ha hecho que el interés por esta pequeña joya no haya hecho más que crecer.

En lo que respecta a la estética de esta breve pero singular obra, podría añadirse, además, que *Un rayo de luz* de Zemlinsky fue una pieza visionaria, pues preconizó un nuevo lenguaje que estaba a punto de nacer, fusionando la música con la imagen. El mimodrama del compositor vienés anticipa, por su estilo musical, que acompaña el gesto de la pantomima de los actores, lo que serán las partituras para piano u orquesta que, veinte años después, acompañarán en directo a las primeras imágenes que proyectará el nuevo cine mudo.

ATONALIDAD, LITERATURA Y SPRECHGESANG: EL PIERROT LUNAIRE DE SCHOENBERG

Tras ejercer como director musical del Überbrettl berlinés, Schoenberg regresó a Viena a finales del verano de 1903, donde entabló amistad con Gustav Mahler. En los años siguientes, hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial, Schoenberg compuso dos cuartetos de cuerda, la Sinfonía de cámara núm. 1 y las *Gurre-Lieder* (*Canciones de Gurre*), además de publicar su célebre *Tratado de armonía* (*Harmonielehre*). En otoño de 1911 se trasladó de nuevo a Berlín, donde terminó en la primavera de 1912 una obra que sería clave en la música del siglo xx: *Pierrot lunaire*. A principios de este año, la cantante y recitadora Albertine Zehme (antigua alumna de Cosima Wagner), especializada en textos o canciones de cabaré, había pedido al compositor que pusiera música al texto de una conferencia. Schoenberg, que tenía total libertad para elegir los poemas, el arreglo musical y el ensayo para este encargo, creó la composición entre

el 2 de marzo y el 6 de junio de 1912. El compositor vienés eligió para su obra poemas del ciclo de Albert Giraud de 1884 titulado *Pierrot lunaire: rondels bergamasques*, en la traducción al alemán del poeta Otto Erich Hartleben. El estilo literario de Giraud, con un lenguaje denso y simbólico, respondía al simbolismo decadente francés y encontraba analogías, por sus contrastadas metáforas, con el incipiente expresionismo literario alemán. El resultado fue una curiosa obra inspirada en el ambiente del cabaré vienés, titulada con la característica superstición numerológica de Schoenberg, *Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds 'Pierrot Lunaire'* (*Tres veces siete poemas de 'Pierrot Lunaire' de Albert Giraud*) y que acabó popularizándose como *Pierrot lunaire*. Schoenberg veía el potencial de la obra que estaba creando, ya que nada más componerla afirmó: “Puedo sentir perfectamente que estoy acercándome a una nueva expresión. Los sonidos se convierten aquí en una expresión directa, casi animal, de movimientos sensuales y emociones”.

En el momento de su composición, *Pierrot lunaire* era algo único y singular en la historia del género, que combinaba una serie de características especiales del sonido. Se utilizaba una voz parlante y cinco instrumentistas en alternancia, es decir, en diferentes combinaciones. Algo muy peculiar de esta breve pieza fue el empleo de la técnica del *Sprechgesang* (canto hablado), una forma de expresión a medio camino entre la voz y el canto. Esta recitación de la poesía de Giraud, que resulta hoy atractiva e inquietante, suponía una absoluta novedad en la escena musical de la época. El propio Schoenberg, como



La actriz, cantante, recitadora y abogada Albertine Zehme (1857-1946) fue quien encargó y la primera intérprete de una de las obras clave de la música moderna del siglo xx: *Pierrot lunaire* de Arnold Schoenberg. Apoyó a los artistas contemporáneos y al Club de Mujeres de Leipzig. Biblioteca Estatal de Oldenburgo, Alemania.

relataría su discípulo Sándor Jemnitz en 1931, consideraba de vital importancia el modo en que debía interpretarse este *Sprechgesang* cuando exclamó: “¡*Pierrot lunaire* no se canta! Las melodías vocales deben equilibrarse y modelarse de forma completamente diferente a la de las melodías habladas. Distorsionarias completamente la obra si la hicieras cantada, y tendrían razón todos los que

dijeran: ¡así no se escribe para cantar!” Por otra parte, en el acompañamiento instrumental, Schoenberg emplea un conjunto poco habitual (flauta, flautín, clarinete, clarinete bajo, violín, viola, violonchelo y piano) que produce una sensación de timbres cambiantes que mantienen al oyente en continua alerta. La música no es aún dodecafónica, pero sí se inscribe ya en una estética expresionista atonal. La pieza supone un desafío único para los intérpretes y una experiencia musical sin precedentes para el público.

Schoenberg quería establecer una nueva tradición con su discurso tonal recién formulado, que rompería moldes e inauguraría un nuevo método de composición para los siglos venideros. A pesar de que su obra fue considerada, desde el principio, provocadora y rompedora, Schoenberg no se consideraba un “revolucionario”, sino un “evolucionario”, es decir, un artista que evolucionaba basándose en la tradición. El recurso de Schoenberg a formas antiguas en el *Pierrot lunaire* (como *passacaglia*, fuga, canon, polca, vals, barcarola) es un ejemplo de ello.

El estreno de *Pierrot lunaire* se celebró el 16 de octubre de 1912 en la Choralionsaal de Berlín bajo la dirección del propio Schoenberg y con su amiga Albertine Zehme, a quien el compositor había dedicado la obra, como recitadora. Según Anton Webern, el estreno fue un gran éxito para los intérpretes y para Schoenberg. La verdad es que, a juzgar por la prensa berlinesa, la acogida no fue precisamente favorable. En la revista de arte *Der Sturm*, el escritor Alfred Döblin la defendió, pues la consideraba víctima de la incultura de los críticos musicales



Fotografía de Schoenberg, alrededor de 1910. Centro Arnold Schoenberg de Viena.

berlineses y destacaba la innovación absoluta de la nueva música atonal, que le resultó “increíblemente cautivadora” y en la que escuchó “sonidos y movimientos que nunca había oído antes”. Cuatro meses después, la representación del 24 de febrero de 1913 en el Rudolfinum de Praga acabó, sin embargo, en un escándalo mucho mayor, que anticipó el *Skandalkonzert* de Viena que se celebraría un mes después. Para Schoenberg

fue una experiencia traumática, que el compositor recordó durante el resto de su vida y que lo llevó más tarde a tomar precauciones y exigir garantías cada vez que ejecutaba la partitura de *Pierrot lunaire*. A partir de su estreno, cualquier representación de una obra de Schoenberg anunciaría escándalos, siendo el famoso *Watschenkonzert* (*Concierto de las bofetadas*) del 31 de marzo de 1913, que dirigió él mismo,



Los intérpretes de *Pierrot Lunaire* tras el estreno. De izquierda a derecha, Carl Essberger (clarinete), Eduard Steuermann (piano), Arnold Schoenberg (director), Albertine Zehme (actriz recitadora), Jakob Malinjak (violín y viola), Hans Kindler (violonchelo) y Hans W. de Vries (flauta). Fotografía en blanco y negro de autor sin identificar. Choralionsaal de Berlín, 16 de octubre de 1912.

el que claramente, y valga el juego de palabras, fue “el más sonado” de todos. El programa estaba integrado por obras de (por este orden) Webern, Berg, Zemlinsky, Schoenberg y Mahler. Nada más sonar la primera pieza de Webern

se empezaron a escuchar los primeros silbidos. Tras la segunda obra de Berg, se produjo una ruidosa carcajada general, la pieza de Zemlinsky relajó un poquito el ambiente, pero, tras la obra del propio Schoenberg, el escándalo fue tan descomunal, que se interrumpió la música y tuvo que acudir la policía, pues el propio público acabó a bofetada limpia. El concierto fue el mayor escándalo de la historia de Viena, relatado después con todo lujo de detalles en la prensa del momento. La música expresionista y experimental de la Escuela de Viena fue algo que la burguesía vienesa no pudo soportar.

CODA

A pesar de la incomprensión e indignación inicial con que fue recibida la música de Schoenberg, el mundo reconocería pronto el enorme potencial que ofrecía su nuevo lenguaje compositivo, que abrió paso a una nueva y revolucionaria estética musical que llegaría hasta nuestros días. De la misma manera, la obra de Zemlinsky, mal recibida en su época, pasaría a valorarse como siempre mereció, pero con el paso del tiempo. Schoenberg, con su proverbial instinto visionario, afirmó en 1949, en su exilio en Estados Unidos (al que también se

vería abocado Zemlinsky, igualmente judío vienés y víctima de la Segunda Guerra Mundial) que su compatriota había sido “un gran compositor, injustamente tratado en su época”, del que “se hablaría sin duda en la posteridad”. Y así fue, pues si bien Zemlinsky fue relegado a un segundo plano en la historia de la música, desde hace más de dos décadas, su obra no ha dejado de redescubrirse y revalorizarse. Ambos músicos, herederos de la efervescente Viena de comienzos de siglo XX, con estilos diferentes pero poseedores ambos de una gran originalidad, siguen admirándonos y sorprendiéndonos un siglo después.

Verklärtes Kabarett

José Luis Téllez

El domingo 28 de enero de 1912, Arnold Schoenberg anota en su diario que Albertine Zehme le ha encargado un ciclo de canciones sobre los poemas de Albert Giraud contenidos en la colección titulada *Pierrot lunaire* al precio de mil marcos: Schoenberg está tan encantado con la propuesta que lo haría incluso sin cobrar, según añade en la misma entrada: *Glänzende Idee, ganz in meinem Sinn* (excelente idea, con la que estoy enteramente de acuerdo). Posteriormente lo pensará mejor, y sugiere una retribución basada en los derechos de autor, a razón de cincuenta marcos por actuación con un mínimo garantizado de treinta representaciones, lo que genera discrepancias: pero la sangre no llega al río y, finalmente, el compositor acabará aceptando la propuesta inicial.

Albertine Zehme (*née* Aman) era una actriz que había comenzado en el Stadttheater de Leipzig. Abandonó la escena tras casarse con un prestigioso abogado, pero luego se dedicó al *Lied* e, incluso, acarició la idea de trabajar en la ópera: llegó a trasladarse a Bayreuth con la intención de estudiar la Venus de *Tannhäuser*, la Kundry de *Parsifal* y las tres versiones de Brünnhilde con Cosima Wagner. Regresó nuevamente al teatro en el Leipziger Schauspielhaus con obras de Ibsen: era más actriz que cantante. Casi todos los poemas de Giraud (en la traducción de Otto Erich Hartleben) habían sido convertidos en canciones por Otto Vrieslander ocho años antes de que Schoenberg abordase la tarea y Zehme llegó a cantar algunos de ellos; en el programa de mano se incluía un texto suyo en el que reivindicaba que aquellos *Lieder* debían ser más hablados que cantados: “porque yo debo hablar estas canciones” (*warum ich diese Lieder sprechen muß*), afirmaba de manera tajante. La fascinación por el significado conceptual de los poemas debía prevalecer, incluso, sobre la propia música, se-



Página 36 (18v) del manuscrito original de la obra *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg. Esta reproducción muestra parte del sexto movimiento, *Serenade*. Biblioteca del Congreso, Washintong.

Retrato de la actriz
Albertine Zehme.
Biblioteca Estatal
de Oldenburgo,
Alemania.



gún pareciera deducirse de sus palabras (lo que tendría consecuencias decisivas en el trabajo de Schoenberg). Los Zehme vivían cerca del futuro autor de *Pierrot lunaire* en los años del encargo, correspondientes a la segunda estancia del compositor en Berlín. Contratado por el Conservatorio Stern, el músico se alojó inicialmente en Villa Lepcke, en Zehlendorf (cuando al año siguiente

tuvo que abandonar esta residencia, Zehme ofreció a los Schoenberg una lujosa casa en el barrio de Südende de la que era copropietaria). La composición se inició el 12 de marzo con *Gebet an Pierrot* (actualmente, la novena pieza del ciclo) y concluyó el 9 de julio.

Albert Giraud era un poeta belga que escribía en francés: de fuerte impronta simbolista, *Pierrot lunaire* se publicó

en 1884, y consta de cincuenta poemas con estructura de *Rondel* (que la traducción de Hartleben respeta): trece versos agrupados como 4 + 4 + 5, de modo que los dos primeros se repiten para concluir la segunda estrofa, y el verso inicial regresa para concluir la tercera: la estructura poética sugiere ya una disposición musical en *da capo* que Schoenberg explota con gran imaginación. Hartleben, inicialmente naturalista, satírico y violentamente crítico, acabó experimentando una perceptible atracción hacia el simbolismo, un caso similar al de su amigo, el dramaturgo Gerhard Hauptmann, miembro como él de la, así llamada, *Gesellschaft der Zwanglosen*, la Sociedad de los Desligados. Su traducción de la obra de Giraud (muy libre, por otra parte) se publicó en 1893 y alcanzó una difusión inmediata: las componentes de tipo siniestro, sensual o alucinatorio desempeñan un destacado papel en la versión alemana.

En 1899, Schoenberg había escrito un *Lied* a partir de un texto de Hugo von Hofmannstahl (*Die Beiden*) sobre cuyo primer pentagrama puede leerse la indicación *Wenig gesungen als deklamiert* (Menos cantado que declamado): ahí se encuentra ya el germen de la concepción vocal que llegaría a su culmen en el último número de los *Gurre-Lieder* y, por supuesto, en la partitura de *Pierrot lunaire*. Schoenberg desarrolla aquí un tipo especial de notación en el que la plica de cada nota de la línea cantable aparece cruzada por una pequeña aspa. La significación musical precisa resulta controvertida y el propio Schoenberg lo explicó en varias ocasiones de modo disímil: en principio, se trata de atacar

la nota afinadamente para disolver la altura en el habla de modo inmediato (Schoenberg volverá a utilizar esa misma grafía en la parte de Moisés en la partitura de su ópera *Moses und Aron*). Se ha descrito esta vocalidad como *Sprechgesang* (canto hablado) o *Sprechstimme* (voz hablada): como bien señalase Pierre Boulez, un germen estrictamente afinado debe mantenerse, en la medida en que las ocasionales imitaciones contrapuntísticas por parte de los instrumentos con respecto a la voz perderían su lógica si la afinación desapareciese enteramente. En todo caso, ya en 1931, Schoenberg escribirá a Sándor Jemnitz, prestigioso compositor y crítico húngaro, antes de una ejecución en Budapest que la obra no debe cantarse (“*Pierrot ist nich zu singen*”), una indicación que había repetido casi desde el estreno. No obstante, en ciertas piezas del primer ciclo de *Pierrot lunaire* hay alguna palabra que debe destacarse cantando las notas de manera afinada, y la partitura lo señala claramente.

Schoenberg ha desarrollado en *Pierrot* una música atonal libre, dodecafónica, pero no serial: la idea es utilizar las doce notas de la escala cromática en pie de igualdad, sin centros atractivos directos ni indirectos: el planteamiento corresponde a la etapa expresionista característica del período previo a la Gran Guerra de 1914. La sistematización en el uso del material dodecafónico llegará ya en los años veinte (con el *Quinteto de viento* op. 26, por ejemplo): el serialismo es la forma en que el dodecafonismo atonal se materializará en el período de entreguerras y viene a ser el equivalente musical del neoclasicismo pictórico de la *Neue Sachlichkeit* de la República de

Konzert-Bureau Emil Gutmann
Berlin W 35.

Dreimal sieben Gedichte
aus Albert Girauds

„Lieder des Pierrot Lunaire“
(deutsch von Otto Erich Hartleben)

für eine Sprechstimme, Klavier, Flöte (auch
Piffolo), Klarinette (auch Bassklarinetten), Violine
(auch Bratsche) und Violoncell
(Melodramen)
Op. 21

von
Arnold Schönberg

In drei Teilen

Rezitation: **Albertine Zehme**

Ensemble:
Eduard Steuermann (Klavier)
Jakob Malinjak (Violine und Bratsche)
Hans Kindler (Violoncello)
Kammermusiker S. B. de Vries (Flöte und Piffolo)
Kammervirtuose A. Essberger (Klarinette und Bassklarinetten)

Aufführung für geladene Gäste
Mittwoch, den 9. Oktober, abends 8 Uhr, Choralions-Saal

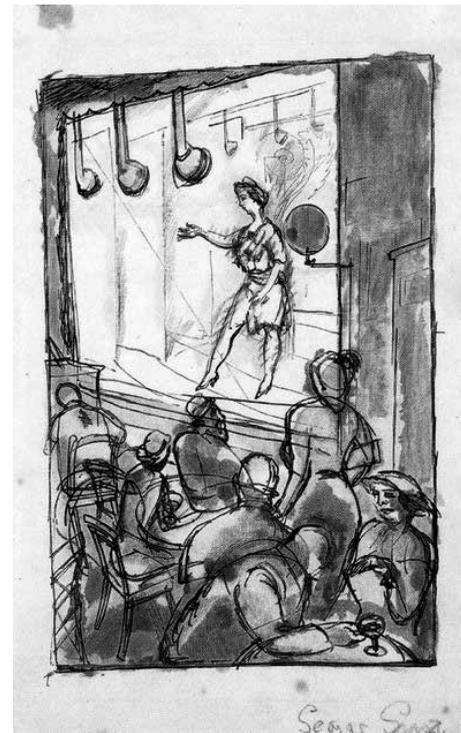
Öffentliche Aufführung
Mittwoch, den 16. Oktober, abends 8 Uhr, Choralions-Saal

Eintrittskarten à Mark 4, 3, 2 und 1 bei **Sots & Sots**, Leipziger Straße 57
und **Wertheim**, Leipziger Platz und Lauenburgerstraße 7b,
sowie abends an der Kasse.

Weimar. Por su parte, *Pierrot lunaire* es la partitura más popular y difundida de la etapa experimental de Schoenberg, la que entró de inmediato en repertorio y aquella cuya notoriedad no ha decaído desde el momento de su presentación: quizá, también, la más directa, imaginativa, expresiva y perfecta entre todas las suyas.

Pierrot lunaire op. 24 se estrenó en la Choralionsaal de Berlín el 16 de octubre de 1912, con reacciones inicialmente encontradas por parte del público, aunque concluyó en medio del mayor entusiasmo: junto a Albertine Zehme, ataviada como Pierrot, actuaban el pianista Eduard Steuermann, Hans W. de Vries (flauta y flautín), Karl Essberger

Programa del estreno de *Pierrot Lunaire* el 16 de octubre de 1912.



Escena de cabaré, del pintor alemán George Grosz (1893-1959), reconocido principalmente por sus dibujos caricaturescos de la vida salvaje de Berlín, durante la década de 1920. Grosz fue un miembro destacado del grupo dadaísta berlinés y de Nueva Objetividad en la República de Weimar, antes de emigrar en 1933 a los Estados Unidos.

(clarinete y clarinete bajo), Jakob Malinjak (violin y viola) y Hans Kindler (violonchelo). Schoenberg utiliza ocho instrumentos, pero solamente cinco ejecutantes, a fin de que cada episodio tenga una tímbrica diferente empleando medios mínimos. La ejecución tenía un componente teatral: Pierrot actuaba en la escena, pero los músicos se situaban tras un biombo, con Schoenberg en un

lateral para poder ser visto tanto por la cantante como por los instrumentistas. Steuermann, por su parte, era un prestigioso pianista amigo de Schoenberg en Viena que había realizado una magnífica versión para trío con piano del *Sexteto de cuerda* op. 4, titulado *Verklärte Nacht* (Noche transfigurada) y que aún se interpreta. Stravinsky, que asistió a la cuarta ejecución berlinesa (5 de diciembre), quedó fascinado por la obra desde el punto de vista musical, pero rechazó su orientación estética, que estimaba como un retorno al universo caduco propio de la iconografía modernista de Aubrey Beardsley. Tras las interpretaciones del estreno, *Pierrot lunaire* se ejecutó en Hamburgo, Dresde, Bratislava, Viena, Múnich, Stuttgart, Mannheim, Fráncfort, Praga y Ratisbona. La dirección no siempre fue realizada por Schoenberg como consecuencia de compromisos anteriores que debía asumir: el compositor fue relevado por Hermann Scherchen en diferentes ocasiones con perfecta adecuación. La acogida, en términos generales, y salvo casos muy concretos, fue entusiasta en todas partes.

Pierrot lunaire se articula en tres partes: el subtítulo de la obra la describe como *Dreimal sieben Gedichte*, “tres veces siete poemas”. Es una sucesión de tres ciclos, cada uno de los cuales se divide en siete partes. Si, en el primer ciclo, Pierrot canta a Colombina en el éxtasis de la inspiración poética, el segundo describe una noche sacrilega en la que el personaje acaba decapitado por un rayo de luna y en el tercero regresa a Italia y recuerda su pasado. Por lo demás, los números siete y tres tienen un papel nuclear en la estructura de la obra.

Durante su primera estancia en Berlín en 1902, Schoenberg, sustituyendo a Victor Hollaender, trabajó fugazmente en el Bunttes Theater (Teatro Multicolor) fundado por Ernst von Wolzogen, un local en la Köpenicker Straße que aspiraba a convertirse en el centro del cabaret literario que, en esos primeros años del siglo, empezaba a marcar la futura orientación artística de cierto espíritu berlinés estéticamente rupturista y antirromántico. Este tipo de local empezó a denominarse Überbrettel (literalmente: por encima del tablado), y aspiraba a ser algo así como un ennoblecimiento del teatro de

variedades. Leyeron allí sus poemas autores como Frank Wedekind, Christian Morgenstern o Richard Dehmel, en ocasiones acompañados instrumentalmente, y no cabe duda de que el espíritu del coliseo habría de manifestarse posteriormente en la propia obra de Schoenberg: cabe ver *Pierrot lunaire* como una transmutación del espíritu del Überbrettel, y en tal sentido bien cabría describir el op. 21 mediante el título utilizado para la presente nota, que recupera el correspondiente al, ya citado, *Sexteto de cuerda op.4 : Pierrot lunaire* es, en realidad, la música para un *Cabaret Transfigurado*.

PRIMERA PARTE

Núm. 1: Mondestrunken

El piano presenta una figura descendente de siete notas que, por este orden, incluye una tríada aumentada y otra disminuida: dos agregados basados en la división simétrica de la octava que desempeñarán un papel esencial en la configuración melódico-armónica de todo el texto. El violín, por su parte, insiste sobre una tercera menor mientras la flauta presenta otro motivo igualmente descendente que incluye otra tercera menor y su correspondiente sexta mayor ascendente. Toda la pieza funciona como una especie de *ostinato* instrumental que reitera dichos motivos y sus modificaciones sucesivas, sobre los que la voz desarrolla una suerte de

melólogo que sólo en algún punto exige una afinación precisa (como sucede con la palabra *stillen*, en el compás décimo, igualmente sobre la tercera menor ascendente Mi-Sol). La estructura general (como la de buena parte de las piezas) es una especie de minúscula *aria da capo* que regresa al comienzo tras un segmento central más intenso. Los motivos presentados al comienzo pasan de unos instrumentos a otros sin repetirse nunca literalmente, pero perfectamente reconocibles. Puede decirse que la pieza anticipa la idea compositiva general de toda la obra.

Núm. 2: Colombine

La evocación de la amada de Pierrot se efectúa sobre un ritmo de vals lento. Los *gruppetti* arpegiados contruidos

sobre diferentes séptimas y novenas van paulatinamente dominando la línea violinística hasta alcanzar la fermata del compás 32 sobre las palabras *so selig leis* de la voz. El piano, que ha sustentado la línea mediante una sucesión isócrona de acordes que contienen diferentes tritonos, introduce en los diez compases finales una insistente sucesión acompañada de corcheas junto con la flauta y el clarinete (ausentes hasta entonces), para concluir, tras otra exaltada y minúscula fermata del violín, con una tríada disminuida doblada por flauta y clarinete, tres veces repetida a guisa de diminuta coda. De estructura levemente binaria, se exige solamente una nota afinada (Si bemol) justamente en la palabra *Mond* (luna) en el paso del compás 35 al 36: para que no haya dudas, la partitura señala de manera explícita que la palabra/nota debe cantarse (*gesungen*).

Núm. 3: Der Dandy

El fuerte sentido irónico del texto recibe un exaltado tratamiento vocal que recrea el *aria di bravura* vista a través de un cristal deformante: hay algo de esperpéntico (dicho en sentido vallein-clanescos) en el trazado de la línea vocal, que salta violentamente de un extremo a otro de la tesitura mientras flautín y clarinete festonean la voz. A destacar la sonoridad del acorde perfecto de La menor en la mano derecha del piano sobre la novena y el tritono simultáneo de la izquierda en el arranque del compás nueve y el largo armónico sobre otro acorde de novena menor en la conclusión de la pieza, mientras la voz dice (¡sin afinación!) las palabras postreras (*“mit einem phantastischen Mondstrahl”*). Añadamos que el verso *“mit einem phan-*

tastichen Lichtstrahl” iniciado en el compás 16 debe cantarse de manera afinada (sobre las notas La-Si bemol-Do), pero solamente hasta la mitad del adjetivo, con un leve *crescendo*.

Núm. 4: Eine blasse Wäscherin

Una breve introducción de cuatro compases preludia la entrada de la voz: la marcha prácticamente homófona de los instrumentos (flauta, clarinete, violín y piano) diseña una especie de coral a todo lo largo de la pieza sobre el que la voz se mueve en un ámbito sumamente restringido (una séptima, entre Do y Si bemol), aunque en el compás undécimo se desciende hasta un Fa sostenido grave (que la intérprete puede sustituir por el Mi de la octava superior). Recóndita, melancólica, singularmente meditativa, con una dinámica en *ppp* casi constante, la pieza trasmite un hálito misterioso que no llega a revelar su secreto, finalizando con un inesperado (y enigmático) acorde de Sol menor con un La natural añadido a guisa de apoyatura.

Núm. 5: Valse de Chopin

Mórbido y malsano, el poema se recrea en los efectos de la tisis: la música se mueve en un compás ternario claramente valsable, si bien deliberadamente oscilante. Los diseños rítmicos del piano reproducen el acompañamiento normalizado de la danza, pero manejando una notable densidad armónica basada en agregados de novena y de séptima en diferentes inversiones. La flauta y el clarinete, por su parte, desarrollan un juego melódico contrastado cuyas líneas se reflejan y dialogan entre sí con una gran expresividad, que tan pronto duplica las respectivas figuras rítmicas como

las diluye. Los diez compases finales suponen una disolución paulatina del material, reducido en último extremo a una sola nota (La sostenido), repetida y ya fuera de ritmo.

Núm. 6: Madonna

El carácter paródico, sarcástico (y casi blasfemo) del texto se refleja nítidamente en el tratamiento musical: la pieza transmite un cierto espíritu de lejania aria barroca donde el violonchelo, en constante *pizzicato* (salvo en los compases 16 al 19 y en los cuatro últimos, donde expone un exaltado recitativo que desemboca en el Sol natural conclusivo), ofrece la convincente imagen de un *basso continuo* en corcheas isócronas punto menos que espectral, sobre el que la flauta y el clarinete bajo desarrollan un exquisito e imaginativo contrapunto, mientras que la voz se mueve casi siempre en su registro más grave, salvo en los compases 11 y 12, donde repite la invocación inicial. El piano, por su parte, solamente interviene en los cuatro últimos compases con figuras de acordes por quintas y cuartas superpuestas que cierran el texto con violencia.

Núm. 7: Der kranke Mond

Escrita como un dúo para la voz y la flauta, que se mantienen básicamente en el registro más grave de sus respectivas tesituras, el juego de réplicas, paráfrasis e imitaciones entre el canto/recitado y el instrumento convierte este número en el de belleza más secreta e inquietante de toda la primera parte del ciclo. De una especial e irresistible intensidad lírica y una expresividad a la vez exaltada y exangüe, la pieza fue explícitamente parafraseada por

Pierre Boulez en el tercer número de *Le marteau sans maître* (obra que, por lo demás, constituye un obvio y admirativo homenaje a *Pierrot lunaire*).

SEGUNDA PARTE

Núm. 8: Nacht

La tímbrica especialmente oscura (clarinete bajo y violonchelo, con el piano casi siempre en su registro medio y grave) se acomoda a la naturaleza fatídica del poema: la materialización musical del carácter inexorable del destino se refleja en la forma, una especie de *passacaglia* tratada con tanta expresividad como flotabilidad, según la repetición incesante de una figura formada por una tercera menor ascendente sucedida por otra mayor descendente, prolongada a su vez por un movimiento cromático igualmente descendente. El tema se comprime y se expande, se invierte y se retrograda a lo largo de la pieza, trabajando ocasionalmente mediante trémolos que transmiten un carácter espectral y amenazador.

Núm. 9: Gebet an Pierrot

Se trata del reflejo especular invertido (por así decir) de la súplica a la luna expresada en la segunda pieza. Si allí se hablaba de la belleza de Colombina, aquí la petición se dirige hacia el propio Pierrot. Si el clarinete dialoga con la voz, que inicia su curso con quebrada agitación, aquél lo comenta, anteponiendo y recordando células melódicas de amplio ámbito interválico. En forma tripartita muy libre de tipo *Lied*, el piano sustenta el conjunto con un delicado arpeggio de más de tres octavas:

especialmente destacable el posterior episodio en trémolos de los compases 11 y 12, de poderosa sonoridad, para asu- mir el protagonismo en los compases finales. Se trata, como ya se indicó, de la primera pieza del ciclo compuesta por Schoenberg.

Núm. 10: Raub

La idea dominante es la de un ritmo básicamente regular trazado mediante series de notas repetidas en valores muy breves, con una incisividad particular que confiere a la pieza su carácter. Flauta, clarinete, violín y violonchelo se unen y se separan, confluyen y se superponen, preludiando, envolviendo y casi cubriendo a la voz, formando un grupo tímbrico que solamente interrumpie su curso cuando la declamación, a su vez, ha detenido su curso, se diría que derrotada por los instrumentos. Solamente entonces hace su aparición el piano, que, en solitario, rememora una breve célula repetitiva para concluir con una línea quebrada que asciende por sucesivos saltos de novena hasta el Mi sobreagudo extremo.

Núm. 11: Rote Messe

Se trata del cuadro central de la obra, el que sustancia su transgresividad: recreándose en la expresión sacrílega, el texto diseña la evocación litúrgica con sarcasmo y delectación. La música moviliza a todos los instrumentistas, que mantienen acordes tenidos bajo los que el piano traza un curso arpegiado prolongado luego por el flautín en su registro sobreagudo. La sección central se abre mediante enérgicos movimientos homófonos de gran violencia entre todas las fuentes sonoras, acordes con la

ferocidad conceptual del poema: es un episodio de particular energía enunciativa que acaba disolviéndose de modo paulatino en una conclusión que se diría transverberada, más allá de la palabra o de la propia música.

Núm. 12: Galgenlied

Y, tras la blasfemia, el cadalso. El episodio más breve de la obra (trece compases con la indicación *sehr rasch*, muy rápido: alrededor de quince segundos de duración) camina hacia una conclusión en la que la inicial sincronía entre los instrumentos alternando con la voz se despliega hacia los extremos de las respectivas tesituras. Sin el soporte del teclado, la música pareciera flotar y deshacerse a la vez que se expone. Un perfecto ejemplo, en su fugacidad, de lo que se ha denominado *estilo aforístico*.

Núm. 13: Enthauptung

De una singular violencia enunciativa, utilizando dinámicas extremas, la pieza se desarrolla con gran energía y celeridad, metaforizando de modo muy convincente mediante un rotundo *glissando* descendente en sus últimos compases el movimiento del sable lunar que cercena metafóricamente la cabeza del protagonista. De una escritura instrumental sucesivamente más y más densa, el espesor sonoro se rarifica también de manera paulatina. La larga coda (quince compases sobre treinta y seis del total), en movimiento lento, en la absoluta ausencia de la voz (pero también del teclado), despliega una suerte de elegía a través de un diálogo, ocasionalmente imitativo, entre los dos instrumentos de viento y las dos de cuerda hasta alcanzar, con la solitaria



Manuscrito del texto del número 15, *Heimweh*, de *Pierrot Lunaire*.

tercera mayor ascendente de la flauta, una especie de resignada (a la vez que irónica) lamentación.

Núm.14: Die Kreuze

La voz, acompañada inicialmente tan solo por el piano, de escritura en extremo densa (¡tres pentagramas!) y gran dificultad de ejecución, propone una idea poética que, si bien convencional (la cruz como metáfora del sufrimiento del escritor) es convincentemente expuesta a través de violentos saltos entre los extremos de la tesitura. La pieza conclusiva de la segunda parte (que fue la última de la obra en ser compuesta) requiere la presencia simultánea de todos los instrumentos sólo a partir del

compás décimo (la pieza tiene veintidós): flauta, clarinete, violín y violonchelo tejen una delicada armonía basada en notas repetidas y en trinos que tan solo se despliega polifónicamente en los compases 13 y 14. La caprichosa fermata de la flauta precipita una conclusión titilante a la que el piano pone fin de manera brutal.

TERCERA PARTE

Núm. 15: Heimweh

El regreso al origen evoca la tonalidad no sin cierta nostalgia: un delicado arpeggio ascendente en las octavas superiores del piano al que responde el violín con un motivo que incluye una sexta descendente y un tritono ascendente que, al repetirse, se transforma en una quinta justa. El tema contrasta con un juego de semicorcheas en el clarinete que, seguidamente, retoma la figura presentada por el violín. Sobre una lejana evocación del ritmo de barcarola (¡pero en compás de cuatro partes!), los motivos se desarrollan introduciendo figuras decorativas, hasta alcanzar una coda en la que el material se extingue en un lamento paródico sobre los delicados arpeggios del teclado. Será el violonchelo solo quien concluya la pieza con un exaltado juego de tresillos que se disgrega en un arabesco del registro sobreagudo.

Núm. 16: Gemeinheit

La imagen de la infamia evoca a Casandra torturada por Pierrot con ironía macabra. El tempo, muy rápido, sobre insistentes diseños repetidos y armonías por cuartas y terceras superpuestas, proyecta las sonoridades a las

tesituras extremas: el flautín alcanza el extremo superior del registro (un Fa sostenido sobreagudo) con una sonoridad punzante, hiriente, que constituye tanto una imagen física (el grito de Casandra) como su propia parodia. De gran fuerza rítmica y densa escritura instrumental, la pieza supone una especie de clímax paroxístico que, a la vez, sugiere su propia caricatura.

Núm. 17: Parodie

De una escritura contrapuntística especialmente compleja, la pieza trabaja un canon estricto entre voz, viola y clarinete (éste último en espejo) en los quince primeros compases, sucedido por otros dos cánones que se superponen, el primero entre la voz y el flautín, y el segundo entre la viola y el clarinete (este último igualmente en movimiento especular) entre los compases 17 y 21. La conclusión supone, al mismo tiempo, el preludio (o la transición) para la pieza sucesiva (*Überleitung zu Mondfleck*, dice la partitura), una violenta serie de acordes macizos en el teclado que finalizan con un breve recitativo en la octava grave.

Núm. 18: Mondfleck

El juego polifónico se elabora nuevamente con una complejidad aún mayor: clarinete y flautín trazan un canon estricto a la quinta que el piano repite por aumentación (como es lógico, la respuesta es real en ambos casos, sin las modificaciones correspondientes a una hipotética respuesta tonal fugada), mientras violín y violonchelo desarrollan otro canon a la octava: todo el material se retrograda íntegramente, de modo que la pieza asume una especie de

simetría especular. La idea, de manera extremadamente alambicada, procede del poema, que describe cómo la luna se refleja sobre la espalda de Pierrot.

Núm.19: Serenade

Se trata de una especie de vals lento que describe con ironía y distanciamiento la música que Pierrot interpreta con su viola (según dice el poema: *Bratsche*), pero toda la pieza es un largo diálogo entre el violonchelo y el piano de muy delicado y complejo contenido melódico: la voz no aparece hasta el compás 16, narrando con desapego próximo al sarcasmo el filarmónico arrebatado de Pierrot, que Casandra, ahora, desdeña. El piano utiliza diferentes acordes de séptima alternando con otros pasajes en superposiciones de cuartas. Flauta, clarinete y violín intervienen tan solo en los diez últimos compases (la pieza tiene 53), cuando la voz ya ha concluido su parte: larga coda a la vez melancólica y levemente mordaz. El rápido dibujo conclusivo de la flauta sirve a la vez como desenlace e introducción de la pieza sucesiva, que debe atacarse sin pausa.

Núm. 20: Heimfahrt

Una barcarola sentimental y elegante acompaña el regreso de Pierrot a su tierra: breve y emotiva exposición melódica del clarinete en los compases iniciales sobre los arpeggios de la cuerda. A destacar el largo pasaje homófono entre violín y violonchelo que se comunica al clarinete entre los compases 11 y 24 mientras la flauta traza figuras arpegiadas para, finalmente, unirse al movimiento general: la pieza finaliza con una coda de cinco compases en la

que el material se diluye en el silencio. Es uno de los escasos números en que intervienen todos los instrumentos de forma coordinada.

Núm. 21: O alter Duft

La evocación de los mágicos cuentos de hadas sustenta la idea de un regreso que sugiere igualmente el retorno a la in-

fancia y que, al mismo tiempo, implica de manera velada la propia nostalgia de la tonalidad: sucesiones de acordes por tercetas, duplicación ocasional de la línea de canto por parte de la voz superior del piano. Tan solo la palabra, sobre la lejana resonancia del piano, solitaria, infinitamente nostálgica, pone punto final a la obra.



Retrato de Alexander Zemlinsky, realizado por Arnold Schoenberg.
Óleo sobre cartón.

EIN LICHTSTRAHL

Revidierte Fassung

1. Mäßig bewegt

Vorhang.
Sie sitzt vor dem Tisch und liest Zeitung.

(Noch irgend ein Vorgang.)

Die Tür öffnet sich und *Er* stürzt herein. Er ist wütend. Erst bleibt er stehen, sieht sich um, ob jemand bei ihr ist, dann läuft er wie verrückt im Zimmer herum und bleibt schließlich vor ihr stehen.

2. Noch etwas bewegter

3. Ruhig

Sie sieht ihn eine Weile verwundert an und fragt ihn dann lächelnd, was los sei.

4. Wieder bewegter und aufgeregt

Er ist zornig und erklärt ihr, er wisse alles, sie betrüge ihn. Er weist einen Brief hervor und hält ihn ihr an. Man hat ihm geschrieben, er möge vorsichtig, sie setze ihm Hörner auf. Ob er das von ihr verdient hätte?

Sie beruhigt ihn zärtlich und versichert ihm ihrer Treue. Langsam läßt er sich beruhigen, wird dann liebenswürdig, bittet sie wegen seiner Heftigkeit um Entschuldigung, küßt sie auf die Stirne und will wieder fort...

...will wieder zu seinen Freunden, Karten spielen.

5. Viel langsamer

Er geht langsam zärtlich ihr winkend, zur Türe.

6. Heftig

Er öffnet die Tür, da stößt er auf den *Dritten*, der ins Zimmer will. *Er* ist perplex, auch *Sie*

UN RAYO DE LUZ

Versión revisada

1. Moderadamente

Telón.
Ella está sentada frente a la mesa y lee el periódico.
(Más elementos escénicos.)

Se abre la puerta y entra impetuosamente *Él*. Está furioso. Al principio se queda inmóvil, mirando a su alrededor para ver si hay alguien con *Ella*. Luego corre como un loco por la habitación y finalmente se queda de pie inmóvil frente a ella.

2. Algo más animado

3. Tranquilo

Durante unos instantes, *Ella* lo mira asombrada y, sonriendo, le pregunta qué le pasa.

4. De nuevo más animado y agitado

Él está iracundo y le dice que lo sabe todo, sabe que lo engaña. Saca una carta del bolsillo y se la enseña. En ella le dicen que debe andarse con cuidado porque ella le ha puesto los cuernos. ¿Acaso se merece él algo así de ella?

Ella lo apacigua con ternura y le asegura que le es fiel. Poco a poco, él se calma y se vuelve más amable, le ruega que le perdone por su vehemencia, la besa en la frente y se dispone a salir de nuevo...

...para volver a jugar a las cartas con sus amigos.

5. Mucho más lento

Él se dirige lentamente hacia la puerta haciéndole gestos cariñosos.

6. Enérgico

Él abre la puerta y se choca con el *Otro*, que se dispone a entrar en la habitación. *Él* se queda

ist verlegen. Der *Dritte* lächelt und grüßt erst umständlich ihn und sie.

7. Tempo wie früher

“Was wollen Sie, wer sind Sie?“, braust *Er* auf und zerrt den *Dritten* vor. – “Was machen Sie hier?”

Dieser gestikuliert verlegen...

8. Furioso

...bis *Sie* endlich auf ihn zutritt und ihm Vorwürfe macht, daß er den *Dritten* so anfähre.

Er sei doch nur ihr Schneider, der ihr maßnehmen werde.

Er zweifelt daran, aber schon gibt *Sie* dem *Dritten* ein Zentimetermaß, er möge sofort beginnen. *Er* ist ganz perplex. Der *Dritte* geht auf die Idee sofort ein und beginnt mit dem Maßnehmen, wobei er sie zärtlich an sich drückt, bald um ihre Taille faßt usw.

Er verfolgt dies mit heftigen Gebärden, stellt sich einmal dazwischen. Aber er wird bald von ihr, bald vom *Dritten*, der seine Ruhe wiedergefunden hat, zur Seite geschoben.

(...um die Taille)
(...um Brust und Hals)
(...am Unterleib)

Er merkt endlich, daß er nichts ausrichten kann, daß er zur List seine Zuflucht nehmen muß. *Er* ist also scheinbar beruhigt, küßt *Sie* auf die Stirne, bespricht sich mit dem *Dritten*, er möge die Toilette recht fein machen, und empfiehlt sich.

Mit den letzten zwei Schlägen tritt *Er* zur Türe hinaus.

9. Mit Feuer, bewegt

Kaum ist *Er* draußen, wirft der *Dritte* das Maß von sich, eilt auf *Sie* zu und umarmt sie. *Sie* lachen ihn jetzt aus, setzen sich dann zu Tisch

perplejo, *Ella* está también desconcertada. El *Otro* sonríe y saluda violentamente a él y a ella.

7. Tempo como antes

“¿Qué quiere usted? ¿Quién es usted?“, pregunta *Él* colérico, tirando con fuerza del *Otro* hacia él. “¿Qué hace usted aquí?”

Este gesticula desconcertado...

8. Furioso

...hasta que *Ella* se dirige finalmente a él y le reprocha que esté gritando de esa manera al *Otro*.

Este dice que no es más que el sastre, que ha venido a tomarle las medidas.

Él lo pone en duda, pero *Ella* entrega rápidamente al *Otro* una cinta métrica y le dice que empiece enseguida. *Él* está absolutamente perplejo. El *Otro* se da cuenta enseguida de la idea y comienza con las medidas, apretándola con ternura contra él, cogiéndola a continuación por la cintura, etc.

Él sigue la escena con ademanes enérgicos, se interpone entre ambos. Pero lo apartan, primero ella, luego el *Otro*, que ha recuperado la calma.

(...por la cintura)
(...alrededor del pecho y el cuello)
(...por el bajo vientre)

Él se da cuenta por fin de que no va a llegar a ninguna parte y que tendrá que recurrir a la astucia. Finge, por tanto, estar tranquilo, besa a *Ella* en la frente, dice al *Otro* que haga un trabajo verdaderamente delicado y se despide.

Con las dos últimas notas, *Él* sale de la habitación.

9. Con fuego, animado

Apenas se ha marchado *Él*, el *Otro* tira el metro, se apresura hacia *Ella* y la abraza. *Se* ríen de él, se sientan luego a la mesa y conversan

und plaudern munter. *Sie* bringt eine Flasche Wein herbei, sie trinken und werden zärtlich.

10. Walzer-Zeitmaß

Sie setzt sich ihm auf den Schoß und umarmt ihn liebevoll.

Sie plaudern zärtlich miteinander, machen sich lustig über ihren Mann.

“Aber wenn *Er* doch zurückkehren sollte, so lange der *Dritte* noch da ist?“ *Sie* werden ängstlich besorgt. Dann aber: “Hol’s der Teufel! Trink!” usw.

Da klopf es an der Türe. *Sie* eilt rasch zum Kasten, öffnet diesen, der *Dritte* steigt hinein, darin ein Sessel, auf dem er sich bequem niedersetzt. *Er* zündet eine Kerze an, zieht eine Zeitung heraus und beginnt darin zu lesen.

Von draußen starkes Klopfen.

Es rüttelt an der Tür.

Sie schließt den Kasten und öffnet die Tür.

11. Wie früher, aber viel heftiger und sehr stark

Er stürzt ins Zimmer. “Warum hast du mir nicht gleich geöffnet?“ *Er* möge entschuldigen, bittet *Sie*, sie habe ein Glas Wein getrunken und sei auf dem Sofa eingeschlafen. *Er* deutet auf die zwei Gläser. Ob *Sie* aus beiden getrunken? “Gewiß, aus dem zweiten Glase, weil ins erste eine Fliege gefallen!“ *Er* glaubt ihr nicht und sieht suchend im Zimmer um. Sein Mißtrauen kränkt sie, er möge doch überall herumsuchen, vielleicht wird er endlich von seinem Wahnsinn geheilt usw.

Sie will nichts mehr von ihm wissen usw. *Er* wird schwankend und läßt sich endlich beruhigen. *Sie* führt ihn zärtlich zum Sofa, nun soll er endlich bei ihr bleiben, mit ihr die Flasche Wein trinken.

Er folgt, *Sie* hilft ihm, den Rock ablegen, setzt sich zu ihm.

alegremente. *Ella* trae una botella de vino, beben y se ponen cada vez más cariñosos.

10. Tempo de vals

Ella se sienta en su regazo y lo abraza amorosamente.

Los dos conversan dulcemente y se burlan del marido de ella.

“Pero ¿qué pasaría si volviera *Él* mientras el *Otro* sigue allí?“ *Se* sienten inquietos, preocupados. Pero poco después: “¡Al diablo con él! ¡Vamos a beber!“, etc.

Llaman a la puerta. *Ella* se apresura rápidamente hacia el armario, lo abre, el *Otro* entra. En su interior hay un sillón, en el que se sienta cómodamente. Enciende una vela, saca un periódico y empieza a leerlo.

Fuertes golpes desde fuera.

Sacudidas en la puerta de un lado a otro.

Ella cierra el armario y abre la puerta.

11. Como antes, pero mucho más enérgico y muy fuerte

Él entra impetuosamente en la habitación. “¿Por qué no has abierto la puerta enseguida?“ *Ella* dice que le perdone: había bebido un vaso de vino y se había quedado adormilada en el sofá. *Él* señala los dos vasos: ¿ha estado bebiendo de los dos? “¡Solo del segundo, claro, porque en el primero había caído una mosca!“ *Él* no la cree y observa inquisitivamente por toda la habitación. Su desconfianza la ofende, puede rebuscar por todas partes, quizás acabe curándose de su locura, etc.

Ella no quiere saber ya nada más de él, etc. *Él* se muestra vacilante y al final se tranquiliza. Dulcemente, *Ella* lo conduce hacia el sofá: al fin y al cabo, debería quedarse con ella para terminarse los dos la botella de vino.

Él la sigue, *Ella* lo ayuda a quitarse el abrigo y se sienta a su lado.

Er wird zärtlich, *Sie* verwehrt seine Zärtlichkeiten. Nun möchte *Er* auch rauchen, zieht eine Zigarre hervor, will sie an der Lampe anzünden.

Er zündet die Zigarre an (in vier Zügen).

Er ist aber ungeschickt und bläst die Lampe aus.

Es wird finster. Da brennt aus dem Spalt des Kastens heller Lichtschein.

12. Sehr schnell

Er stürzt auf den Kasten zu, öffnet ihn.

13. Gemessen

Der *Dritte* sitzt bequem im Sessel, liest die Zeitung.

14. Sehr gemessen

Er bleibt angenagelt stehen, der *Dritte* steigt langsam aus dem Kasten, stellt die Kerze auf den Tisch, grüßt höflich und streckt *ihm* die Hand entgegen. (Es ist wieder hell geworden.)

15. Erregt, sehr schnell

Der *Dritte* tritt ihn in den Weg und stößt ihn zurück. *Sie* erhebt sich und meint: "Ja, ich habe gefehlt, aber ich mußte so, denn ich liebe den *Dritten*. Ich werde gehen." *Er*: "Nein, du wirst nicht fortgehen. Und Sie, mein Herr!"

16. Langsam und zart

17. Energisch, im Tempo

Der *Dritte*: "Ich steh' zu Diensten, hier meine Karte!"

Er: "Ach was, Ihre Karte!" Der *Dritte*: "Ich habe Sie belogen – wir werden uns schießen."

Er (kleinmütig): "Schießen? – Denke nicht daran."

Él se muestra cariñoso, pero *Ella* rechaza sus caricias. *Él* quiere también fumar, saca un puro y se dispone a encenderlo con la lámpara.

Él enciende el puro (en cuatro caladas).

Sin embargo, torpemente, *Él* apaga la lámpara.

El cuarto se queda a oscuras. Por un resquicio del armario asoma un brillante resplandor.

12. Muy rápido

Él se precipita hacia el armario, lo abre.

13. Mesurado

El *Otro* está cómodamente sentado en el sillón, lee el periódico.

14. Muy mesurado

Él se queda clavado, el *Otro* sale lentamente del armario, pone la vela sobre la mesa, lo saluda cortésmente y le tiende la mano. (La habitación ha vuelto a iluminarse).

15. Agitado, muy rápido

El *Otro* se interpone en su camino y lo empuja hacia atrás. *Ella* se levanta y dice: "Sí, yo tengo la culpa, pero tenía que hacerlo, porque amo al *Otro*. Me voy". *Él*: "No, tú no vas a irte. ¿Y usted, caballero?"

16. Lento y delicado

17. Enérgico, a tempo

El *Otro*: "Estoy a su servicio. ¡Aquí tiene mi tarjeta!"

Él: "Ah, ¿cómo? ¡Su tarjeta!" El *Otro*: "Le he engañado: vamos a batirnos en duelo a pistola".

Él (tímidamente): "¿Un duelo? Ni se me pasa por la cabeza."

18. [Tempo wie früher]

Sie eilt auf ihn zu: "Nein, er schießt dich tot..."

Der *Dritte*: "Sie haben also Angst, dann werden wir fechten." *Er*: "Ich denke nicht daran, zu sterben!"

Er wird so über die Bühne geschleift, kommt in die Nähe des Kastens, stolpert und fällt in diesen. *Sie* eilt herbei und sperrt ihn ein.

19. Immer steigern

Er macht einen Höllenlärm.

20. Brillant

Sie und der *Dritte* freuen sich über ihre List, packen rasch zusammen.

21. Walzer-Tempo, graziös

Während *Sie* Koffer, Tasche usw. packt, trinkt der *Dritte* dem im Kasten eingesperrten heftig zu.

Die zwei umarmen sich voller Freude und verlassen das Zimmer.

22. Sehr rasch

Der Vorhang fällt.

18. [Tempo como antes]

Ella corre hacia él: "¡No, él te mataría...!"

El *Otro*: "Así que tienes miedo, entonces un duelo a sable". *Él*: "¡Ni se me pasa por la cabeza morir!"

Arrastran a *Él* por el escenario, cuando está cerca del armario, tropieza y cae en su interior. *Ella* se apresura hasta allí lo encierra con llave.

19. Cada vez con más intensidad

Él hace un ruido infernal.

20. Brillante

Ella y el *Otro* se alegran por su ingenio, recogen todo rápidamente.

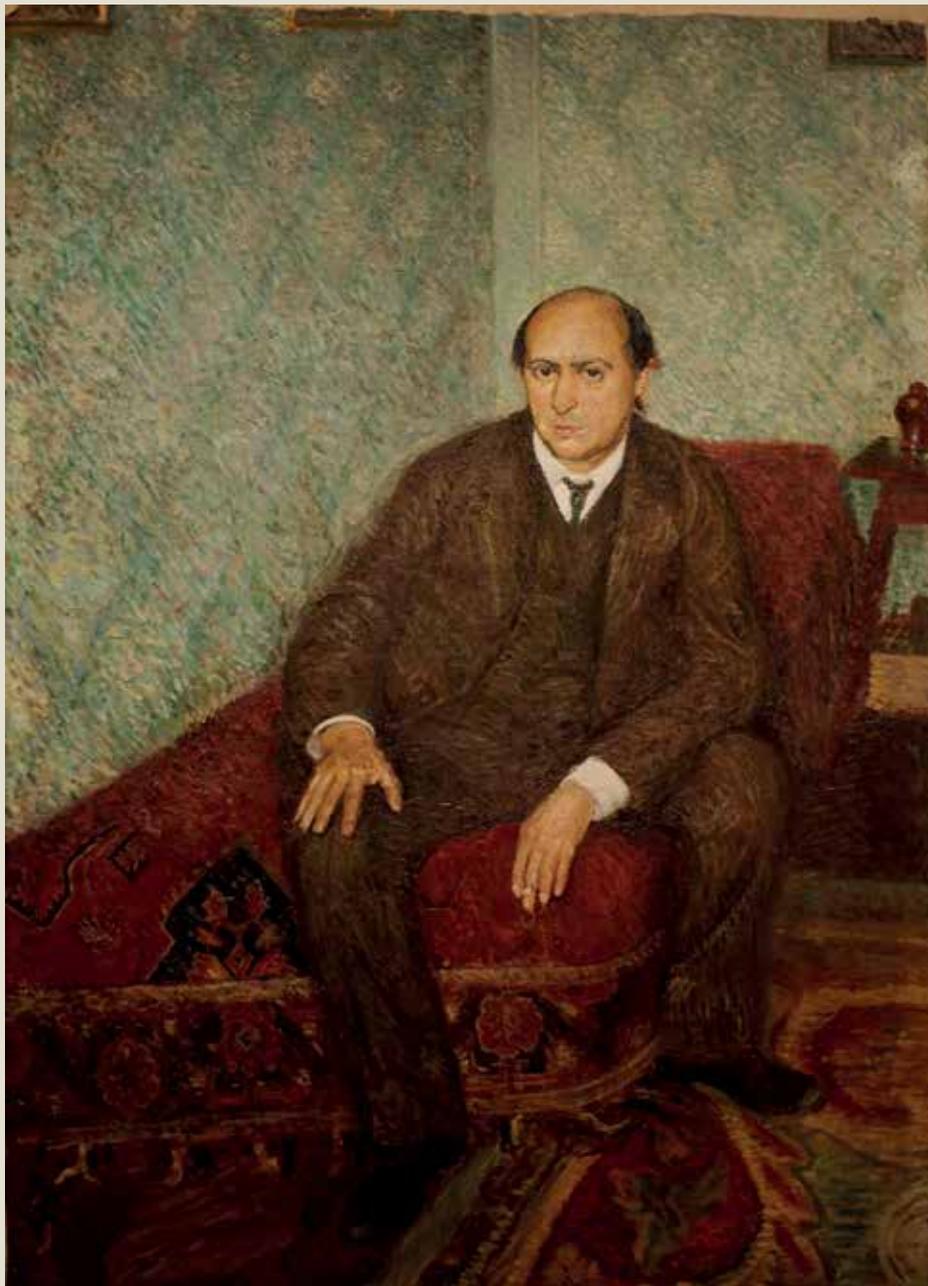
21. Tempo de vals, con garbo

Mientras *Ella* prepara maleta, bolso, etc., el *Otro* bebe enérgicamente a la salud del que está encerrado en el armario.

Los dos se abrazan llenos de alegría y salen de la habitación.

22. Muy rápido

Cae el telón.



Retrato de Arnold Schoenberg, del pintor austríaco expresionista Richard Gerstl (1883-1908). Óleo sobre lienzo.

PIERROT LUNAIRE

I. TEIL

1. Mondestrunken

Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Gießt nachts der Mond in Wogen nieder,
Und eine Springflut überschwemmt
Den stillen Horizont.

Gelüste, schauerlich und süß,
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!
Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Gießt nachts der Mond in Wogen nieder.

Der Dichter, den die Andacht treibt,
Berauscht sich an dem heiligen Tranke,
Gen Himmel wendet er verzückt
Das Haupt und taumelnd saugt und schlürft er
Den Wein, den man mit Augen trinkt.

2. Colombine

Des Mondlichts bleiche Blüten,
Die weißen Wunderrosen,
Blühn in den Julinächten –
O, bräch ich eine nur!

Mein banges Leid zu lindern,
Such ich am dunklen Strome
Des Mondlichts bleiche Blüten,
Die weißen Wunderrosen.

Gestillt wär all mein Sehnen,
Dürft ich so märchenheimlich,
So selig leis – entblättern
Auf deine braunen Haare
Des Mondlichts bleiche Blüten!

3. Der Dandy

Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die krystallinen Flakons
Auf dem schwarzen, hochheiligen Waschtisch
Des schweigenden Dandys von Bergamo.

In tönender, bronzener Schale
Lacht hell die Fontäne, metallischen Klangs.
Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die krystallinen Flakons.

PIERROT LUNAR

PARTE I

1. Ebrio de luna

El vino que con los ojos se bebe,
por la noche la luna derrama en oleadas,
y una marea inunda
el sereno horizonte.

¡Deseos, lúgubres y dulces,
fluyen innumerables entre las aguas!
El vino que con los ojos se bebe,
por la noche la luna lo derrama en oleadas.

El poeta, guiado por su devoción,
se embriaga con el sagrado licor,
al cielo dirige su mirada arrebatada
y vacilando, devora y sorbe
el vino que con los ojos se bebe.

2. Colombina

Las pálidas flores del claro de luna,
las blancas y maravillosas rosas,
que brotan en las noches de julio...
¡ojalá pudiera arrancar al menos una!

Para aliviar mi infortunio,
busco en los oscuros arroyos
las pálidas flores del claro de luna,
las blancas y maravillosas rosas.

Entonces, calmado quedaría mi anhelo,
si pudiera, como en una fábula,
tiernamente deshojar
sobre tu cabello castaño
¡las pálidas florecencias de la luna!

3. El dandi

Con un fantástico rayo de luz
alumbra la luna los cristalinos frascos
sobre el negro y sacrosanto tocador
del taciturno dandi de Bérghamo.

En la sonora vasija de bronce
ríe clara la fuente, con metálico sonido.
Con un fantástico rayo de luz
alumbra la luna los cristalinos frascos.

Pierrot mit wächsernem Antlitz
Steht sinnend und denkt: wie er heute sich
schminkt?
Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün
Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil
Mit einem phantastischen Mondstrahl.

4. Eine blasse Wäscherin

Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher;
Nackte, silberweiße Arme
Streckt sie nieder in die Flut.

Durch die Lichtung schleichen Winde,
Leis bewegen sie den Strom.
Eine blasse Wäscherin
Wäscht zur Nachtzeit bleiche Tücher.

Und die sanfte Magd des Himmels,
Von den Zweigen zart umschmeichelt,
Breitet auf die dunklen Wiesen
Ihre lichtgewobenen Linnen –
Eine blasse Wäscherin.

5. Valse de Chopin

Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken,
Also ruht auf diesen Tönen
Ein vernichtungssücht'ger Reiz.

Wilder Lust Akkorde stören
Der Verzweiflung eisigen Traum
Wie ein blasser Tropfen Bluts
Färbt die Lippen einer Kranken.

Heiß und jauchzend, süß und schmachkend,
Melancholisch düster Walzer,
Kommst mir nimmer aus den Sinnen,
Haftest mir an den Gedanken
Wie ein blasser Tropfen Bluts!

6. Madonna

Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!
Blut aus deinen magern Brüsten
Hat des Schwertes Wut vergossen.

Deine ewig frischen Wunden
Gleichen Augen, rot und offen.

Pierrot, con el rostro de cera,
permanece meditabundo y piensa: ¿cómo
maquillarme hoy?
Rechazando el rojo y el verde de Oriente,
engalana su faz con gesto solemne
con un espectral rayo de luna.

4. Una pálida lavandera

Una pálida lavandera
lava de noche los descoloridos linos;
desnudos, los brazos blancos como plata
los sumerge en el agua.

Furtivas brisas se deslizan por un claro
rizando suavemente las aguas del arroyo.
Una pálida lavandera
lava de noche los descoloridos linos.

Y la dulce doncella del cielo,
por las ramas suavemente acariciada,
tiende sobre los oscuros prados
todos sus descoloridos linos...
Una pálida lavandera.

5. Vals de Chopin

Como una pálida gota de sangre
tiñe los labios de una enferma,
así descansa en estos sonidos
un mórbido encanto destructivo.

Los acordes de una pasión salvaje
turban el frío sueño de la desesperación
como una pálida gota de sangre
tiñe los labios de una enferma.

Feroz y triunfante, dulce y anhelante,
melancólico y sombrío vals,
nunca abandonarás mis recuerdos,
¡te has adherido a mis pensamientos
como una pálida gota de sangre!

6. Madre dolorosa

¡Elévate, oh madre de todos los dolores,
sobre el altar de mis versos!
Sangre de tu pecho marchito
ha derramado la cruel espada.

Tus eternas heridas abiertas
semejan ojos, rojos y abiertos.

Steig, o Mutter aller Schmerzen,
Auf den Altar meiner Verse!

In den abgezehrten Händen
Hältst du deines Sohnes Leiche,
Ihn zu zeigen aller Menschheit –
Doch der Blick der Menschen meidet
Dich, o Mutter aller Schmerzen!

7. Der kranke Mond

Du nächtig todeskranker Mond
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl,
Dein Blick, so fiebernd übergroß,
Bannt mich, wie fremde Melodie.

An unstillbarem Liebesleid
Stirbst du, an Sehnsucht, tief erstickt,
Du nächtig todeskranker Mond,
Dort auf des Himmels schwarzem Pfühl.

Den Liebsten, der im Sinnenrausch
Gedankenlos zur Liebsten geht,
Belustigt deiner Strahlen Spiel, –
Dein bleiches, qualgebornes Blut,
Du nächtig todeskranker Mond!

II. TEIL

8. Nacht

Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.
Ein geschloßnes Zauberbuch,
Ruht der Horizont – verschwiegen.

Aus dem Qualm verlornen Tiefen
Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!
Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.

Und vom Himmel erdenwärts
Senken sich mit schweren Schwingen
Unsichtbar die Ungetüme
Auf die Menschenherzen nieder...
Finstre, schwarze Riesenfalter.

9. Gebet an Pierrot

Pierrot! mein Lachen
Hab ich verlernt!
Das Bild des Glanzes Zerfloß –,
Zerfloß!

¡Elévate, madre de todos los dolores,
sobre el altar de mis versos!

Con tus manos enflaquecidas
sostienes el cuerpo santo de tu Hijo,
para mostrarlo a todos los hombres...
Pero los ojos de ellos te esquivan,
¡oh, madre de todos los dolores!

7. La luna enferma

Tú, luna nocturna, mortalmente enferma,
sobre el oscuro lecho del cielo.
Tu febril y desorbitada mirada
me cautiva como una extraña melodía.

De una insaciable pena de amor
tú mueres, de anhelo, de profunda asfixia.
Oh, luna nocturna, mortalmente enferma,
sobre el oscuro lecho del cielo.

El amante, con sus sentidos embriagados,
va a reunirse distraído con su amada
y se deleita con tu juego de luces...
tu pálida sangre, fruto de tu suplicio,
Tú, luna nocturna, mortalmente enferma.

PARTE II

8. Noche

Oscuras, gigantesas mariposas negras
mataron el brillo del sol.
Como el libro sellado de un hechicero,
el horizonte duerme en silencio.

Desde la profundidad perdida,
los vapores matan los recuerdos.
Oscuras, gigantesas mariposas negras
mataron el brillo del sol.

Y del cielo hacia la tierra
descienden oscilando pesadamente
invisibles monstruos
al corazón de los hombres...
Oscuras, gigantesas mariposas negras.

9. Oración a Pierrot

¡Pierrot! ¡Mi risa
la he olvidado!
La imagen brillante se desvaneció,
¡se desvaneció!

Schwarz weht die Flagge
Mir nun vom Mast.
Pierrot! mein Lachen
Hab ich verlernt!

O gib mir wieder,
Roßarzt der Seele,
Schneemann der Lyrik,
Durchlaucht vom Monde,
Pierrot – mein Lachen!

10. Raub

Rote, fürstliche Rubine,
Blutge Tropfen alten Ruhmes
Schlummern in den Totenschreinen,
Drunten in den Grabgewölben.

Nachts, mit seinen Zechkumpanen,
Steigt Pierrot hinab, zu rauben
Rote, fürstliche Rubine,
Blutge Tropfen alten Ruhmes.

Doch da sträuben sich die Haare,
Bleiche Furcht bannt sie am Platze:
Durch die Finsternis, wie Augen! –
Stieren aus den Totenschreinen
Rote, fürstliche Rubine.

11. Rote Messe

Zu grausem Abendmahle
Beim Blendeglanz des Goldes,
Beim Flackerschein der Kerzen,
Naht dem Altar – Pierrot!

Die Hand, die gottgeweihte,
Zerreißt die Priesterkleider
Zu grausem Abendmahle
Beim Blendeglanz des Goldes.

Mit segnender Gebärde
Zeigt er den bangen Seelen
Die tiefend rote Hostie:
Sein Herz in blutgen Fingern
Zu grausem Abendmahle

12. Galgenlied

Die dürre Dirne
Mit langem Halse
Wird seine letzte
Geliebte sein.

Negra es la bandera que ondea
ahora en mi mástil.
¡Pierrot! ¡Mi risa
la he olvidado!

¡Ah, ahora devuélveme,
veterinario del alma,
lírico muñeco de nieve,
alteza lunar,
Pierrot, mi risa!

10. Robo

Rojos, principescos rubíes,
gotas de sangre de antiguas glorias
que dormitáis en los sarcófagos,
bajo las bóvedas sepulcrales.

De noche, con sus compañeros de juerga,
Pierrot descende para robar
los rojos, principescos rubíes,
gotas de sangre de antiguas glorias.

Sin embargo, los cabellos se les erizan,
un miedo mortal los paraliza en su sitio:
desde la oscuridad, ¡como si fueran ojos...!
Desde los ataúdes los miran fijamente,
los rojos, principescos rubíes.

11. Misa roja

Para la escalofriante cena,
entre el espléndido brillo del oro
y la trémula llama de las velas,
se acerca al altar... ¡Pierrot!

Su mano, a Dios consagrada,
rasga la vestidura sacerdotal,
acude a la escalofriante cena,
entre el espléndido brillo del oro.

Con ademán de bendición,
expone ante las almas inquietas
una hostia de la que caen rojas gotas:
¡su corazón en dedos ensangrentados,
acude a la escalofriante cena!

12. Canción del patíbulo

La flaca ramera
de largo cuello
será la última
de sus queridas.

In seinem Hirne
Steckt wie ein Nagel
Die dürre Dirne
Mit langem Halse.

Schlank wie die Pinie,
Am Hals ein Zöpfchen,
Wollüstig wird sie
Den Schelm umhalsen
Die dürre Dirne!

13. Enthauptung

Der Mond, ein blankes Türkenschwert
Auf einem schwarzen Seidenkissen,
Gespenstisch groß – dräut er hinab
Durch schmerzsdunkle Nacht.

Pierrot irrt ohne Rast umher
Und starrt empor in Todesängsten
Zum Mond, dem blanken Türkenschwert
Auf einem schwarzen Seidenkissen.

Es schlottern unter ihm die Knie,
Ohnmächtig bricht er jäh zusammen.
Er wähnt: es sause strafend schon
Auf seinen Sündenhals hernieder
Der Mond, das blanke Türkenschwert.

14. Die Kreuze

Heilge Kreuze sind die Verse,
Dran die Dichter stumm verbluten,
Blindgeschlagen von der Geier
Flatterndem Gespensterschwarme.

In den Leibern schwelgten Schwerter,
Prunkend in des Blutes Scharlach!
Heilge Kreuze sind die Verse,
Dran die Dichter stumm verbluten.

Tot das Haupt, erstarrt die Locken –
Fern verweht der Lärm des Pöbels.
Langsam sinkt die Sonne nieder,
eine rote Königskrone.
Heilge Kreuze sind die Verse.

Y en su cerebro está,
clavada como una aguja,
la flaca ramera
de largo cuello.

Esbelta como un pino,
en su cuello una trenza,
¡lujuriosamente
al canalla abrazará
la flaca ramera!

13. Decapitación

La luna, una brillante espada turca
sobre un negro cojín de seda,
como un gigantesco espectro caerá
en la oscura y dolorosa noche.

Pierrot vaga sin descanso
y con miedo mortal fija su mirada
en la luna, una brillante espada turca
sobre un negro cojín de seda.

Las rodillas le tiemblan,
se desmaya y cae.
Imagina, con un susurro tenso,
caer sobre su cuello pecador
la luna, una brillante espada turca.

14. Las cruces

Santas cruces son los versos,
los poetas se desangran en silencio,
enceguecidos por los cuervos
que revolotean en spectral bandada.

En sus cuerpos las espadas se tiñen
de sangre escarlata.
Santas cruces son los versos,
los poetas se desangran en silencio.

La cabeza caída, rígidos los rizos,
el viento se lleva lejos el ruido de la gente.
Lentamente cae el sol del ocaso,
cual real corona carmesí.
¡Santas cruces son los versos!

III. TEIL

15. Heimweh

Lieulich klagend – ein krystallnes Seufzen
Aus Italiens alter Pantomime,
Klingt's herüber: wie Pierrot so hölzern,
So modern sentimental geworden.

Und es tönt durch seines Herzens Wüste,
Tönt gedämpft durch alle Sinne wieder,
Lieulich klagend – ein krystallnes Seufzen
Aus Italiens alter Pantomime.

Da vergißt Pierrot die Trauermienen!
Durch den bleichen Feuerschein des Mondes,
Durch des Lichtmeers Fluten schweift die
Sehnsucht
Kühn hinauf, empor zum Heimathimmel,
Lieulich klagend ein krystallnes Seufzen!

16. Gemeinheit

In den blanken Kopf Cassanders,
Dessen Schrein die Luft durchzertert,
Bohrt Pierrot mit Heuchlermienen
Zärtlich – einen Schädelbohrer.

Darauf stopft er mit dem Daumen
Seinen echten türkschen Tabak
In den blanken Kopf Cassanders,
Dessen Schrein die Luft durchzertert.

Dann dreht er ein Rohr von Weichsel
Hinten in die glatte Glatze
Und behaglich schmaucht und pafft er
Seinen echten türkschen Tabak
Aus dem blanken Kopf Cassanders!

17. Parodie

Stricknadeln, blank und blinkend,
In ihrem grauen Haar,
Sitzt die Duenna murmelnd,
Im roten Röckchen da.

Sie wartet in der Laube,
Sie liebt Pierrot mit Schmerzen,
Stricknadeln, blank und blinkend,
In ihrem grauen Haar.

Da plötzlich – horch – ein Wispern!

PARTE III

15. Nostalgia

Un dulce quejido, suspiro de cristal,
como desde una vieja pantomima italiana,
se percibe: ¡qué árido y toscó,
se vuelve el sentimiento de Pierrot!

Y hace eco en el desierto de su corazón,
eco que se apaga por todos sus sentidos,
ese dulce quejido, suspiro de cristal,
como desde una vieja pantomima italiana.

¡Entonces Pierrot olvida sus aflicciones!
A través del pálido resplandor de fuego de la
luna,
el anhelo vaga por la corriente del mar de luz,
audazmente se eleva hacia el cielo del hogar,
¡dulce quejido, suspiro de cristal!

16. Maldad

En la blanca cabeza de Casandra,
cuyos gritos de auxilio desgarran los aires,
introduce Pierrot, con expresión hipócrita,
cariñosamente... un taladro.

A continuación, con el pulgar rellena
de auténtico tabaco turco
la pulida cabeza de Casandra,
cuyos gritos de auxilio desgarran los aires.

Después atornilla un canuto de cerezo
a la parte posterior de la lisa calva,
y con grandes bocanadas de humo fuma,
su auténtico tabaco turco
¡en la pulida cabeza de Casandra!

17. Parodia

Con agujas de tejer, lisas y brillantes,
clavadas en sus encanecidos cabellos,
se sienta la dueña mascullando,
con su falda roja.

Ella espera en el cenador,
ama a Pierrot con dolor,
con agujas de tejer, lisas y brillantes,
clavadas en sus encanecidos cabellos.

De repente... oye... ¡un susurro!

Ein Windhauch kichert leise:
Der Mond, der böse Spötter,
Äfft nach mit seinen Strahlen
Stricknadeln, blink und blank.

18. Der Mondfleck

Einen weißen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes,
So spaziert Pierrot im lauen Abend,
Aufzusuchen Glück und Abenteuer.

Plötzlich stört ihn was an seinem Anzug,
Er besieht sich rings und findet richtig –
Einen weißen Fleck des hellen Mondes
Auf dem Rücken seines schwarzen Rockes.

Warte! denkt er: das ist so ein Gipsfleck!
Wischt und wischt, doch bringt ihn nicht
herunter!
Und so geht er giftgeschwollen weiter,
Reibt und reibt bis an den frühen Morgen
Einen weißen Fleck des hellen Mondes.

19. Serenade

Mit groteskem Riesenbogen
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.
Wie der Storch auf einem Beine
Knipst er trüb ein Pizzicato.

Plötzlich naht Cassander, wütend
Ob des nächtigen Virtuosen.
Mit groteskem Riesenbogen
Kratzt Pierrot auf seiner Bratsche.

Von sich wirft er jetzt die Bratsche:
Mit der delikaten Linken
Fasst er den Kahlkopf am Kragen –
Träumend spielt er auf der Glatze
Mit groteskem Riesenbogen.

20. Heimfahrt

Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot,
Drauf fährt Pierrot gen Süden
Mit gutem Reisewind.

Der Strom summt tiefe Skalen
Und wiegt den leichten Kahn.
Der Mondstrahl ist das Ruder,
Seerose dient als Boot.

Una brisa que ríe socarrona:
la luna, la cruel burlona,
imita con sus rayos
las agujas de tejer, lisas y brillantes.

18. La mancha lunar

Con una mancha blanca de clara luna
sobre la espalda de su chaqueta negra,
así pasea Pierrot en la noche tibia,
buscando felicidad y aventura.

De repente, algo le molesta en su ropa,
mira alrededor y al fin lo descubre:
hay una mancha blanca de clara luna
sobre la espalda de su chaqueta negra.

¡Claro!, razona: ¡es una mancha de yeso!
Frota y frota, pero no puede hacerla
desaparecer.
Y así continúa, lleno de amargura,
y frota y frota hasta que amanece
una mancha blanca de clara luna.

19. Serenata

Con un grotesco arco gigante
Pierrot rasca su viola
y como una cigüeña sobre una sola pata
pellizca un mortecino pizzicato.

De repente, llega Casandra, enfurecida
por tanto virtuosismo nocturno.
Con un grotesco arco gigante
Pierrot rasca su viola.

Entonces, él arroja lejos la viola
y con su delicada mano izquierda
toma al calvo por el cuello.
Soñando toca sobre el liso cráneo
con el grotesco arco gigante.

20. Regreso a casa

Un rayo de luna es el timón
y la anémona sirve de barca,
con la que Pierrot viaja al sur
con viento favorable.

La corriente canturrea profundas notas
y mece la frágil embarcación.
Un rayo de luna es el timón
y la anémona sirve de barca.

Nach Bergamo, zur Heimat,
Kehrt nun Pierrot zurück;
Schwach dämmert schon im Osten
Der grüne Horizont.
Der Mondstrahl ist das Ruder.

21. O alter Duft

O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder meine Sinne!
Ein närrisch Heer von Schelmerein
Durchschwirrt die leichte Luft.

Ein glücklich Wünschen macht mich froh
Nach Freuden, die ich lang verachtet.
O alter Duft aus Märchenzeit,
Berauschest wieder mich.

All meinen Unmut geb ich preis;
Aus meinem sonnumrahmten Fenster
Beschau ich frei die liebe Welt
Und träum hinaus in selge Weiten...
O alter Duft aus Märchenzeit!

A Bérgamo, su patria,
navega Pierrot de regreso;
mientras débilmente amanece por oriente
sobre el verde horizonte.
Un rayo de luna es el timón.

21. Oh, antiguo perfume

¡Oh, antiguo perfume de cuentos de hadas,
que una vez más embriagas mis sentidos!
Una alegre tropa de pícaras desenfrenadas
atraviesa zumbando el ligero aire.

Con anhelo feliz vuelvo al placer
de las alegrías que hace tiempo descuidé.
¡Oh, antiguo perfume de cuentos de hadas,
que una vez más embriagas mis sentidos!

Toda mi tristeza he dejado de lado
y por mi ventana soleada
miro libremente el amado mundo
y sueño con lejanos parajes de dicha...
¡Oh, antiguo perfume de cuento de hadas!



Tomás Muñoz
Dirección de escena, dramaturgia y diseño de escenografía, iluminación y vídeo

Director de escena, escenógrafo, iluminador y pintor. Ha dirigido óperas de repertorio como *La Favorita* (Teatro Campoamor de Oviedo), *Così fan tutte* (Auditorio Baluarte de Pamplona) o *Don Pasquale* (Teatro Real), si bien ha destacado en la puesta en escena de óperas contemporáneas y poco conocidas, como *Vanitas* de Salvatore Sciarrino (Teatro de la Maestranza), *Trouble in Tahiti* de Leonard Bernstein (Teatro Real), *El casamiento* de Modest Músorgski (Teatro Real), *Bonhomet* y *el cisne* de Eduardo Pérez Maseda (Teatro de la Abadía), *Dos delirios sobre Shakespeare* de Alfredo Aracil (Teatros del Canal/Teatro Real) o *El teléfono* de Gian Carlo Menotti (Teatro Real). En la Fundación Juan March, en coproducción con el Teatro de la Zarzuela, ha dirigido *Fantochines*, *El pelele/Mavra* y *Los elementos*. Además, ha realizado diseños de iluminación y escenografía para otros directores de escena; ha trabajado en dirección de arte en cine y realizado diversas exposiciones. Es profesor de Escenografía en la Universidad Complutense de Madrid.



Eduardo Fernández
Dirección musical y piano

Galardonado con el Premio Ojo Crítico de Radio Nacional, ha tocado como solista de piano con la Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica RTVE, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta Ciudad de Granada y Orquesta de la Comunidad de Madrid. Ha obtenido grandes éxitos en salas como la Philharmonie de Berlín, Philharmonia de San Petersburgo, Centro de Arte Oriental de Shanghái, Centro Nacional para las Artes Interpretativas de Pekín, Philharmonie de Luxemburgo, Teatro de la Maestranza de Sevilla, así como el Teatro Monumental, Teatro Real y Auditorio Nacional de Madrid, colaborando con directores como Santtu-Matias Rouvali, Víctor Pablo Pérez, José Miguel Pérez-Sierra y Antoni Ros-Marbà. Descrito por *Fanfare Magazine* como “el sucesor de Alicia de Larrocha”, ha grabado *Iberia*, los *Intermezzi* op. 117, 118 y 119 de Brahms, y *Scriabin: The complete Preludes*, entre otros, para sellos como Warner, Naxos o Centaur. Desde 2020 graba para BIS Records, como el disco *Zimmermann: Obras completas para piano*, nominado a los Premios ICMA. Es doctor en Humanidades, Artes y Educación.



Sonia de Munck
Soprano

Soprano de referencia en el panorama lírico español, estudió en la Escuela Superior de Canto, donde obtuvo el Premio Fin de Carrera. Canta asiduamente en los principales escenarios españoles. Entre sus actuaciones destacan *Lettere amorose*, bajo la dirección de Alan Curtis, *Werther*, *L'enigma di Lea*, *Ariadne auf Naxos* en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, *Der Kaiser von Atlantis*, *The Telephone* y *Las horas vacías* en el Teatro Real de Madrid, *Marina*, *Diamantes de la corona* o *Doña Francisquita* en el Teatro de la Zarzuela, así como *Mysteries of the Macabre* con la Orquesta Sinfónica RTVE o la *Novena* de Beethoven con la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección de Juanjo Mena. Recientemente ha interpretado *Carmina Burana* con la Orquesta Sinfónica RTVE bajo la dirección de Pinchas Steinberg, *Cain ovvero il primo omicidio* de Alessandro Scarlatti en el Teatro Arriaga de Bilbao y *Parsifal* en el Teatre del Liceu de Barcelona con Josep Pons. En la Fundación Juan March ha participado en recuperaciones como *Fantochines* y *El pájaro de dos colores*, de Conrado del Campo. Ha grabado *Clementina* de Boccherini bajo la dirección de Pablo Heras-Casado.



Pepe Viyuela
Actor

Es actor, payaso y licenciado en Filosofía y Arte Dramático. Ha desarrollado su carrera fundamentalmente en el teatro, participando en funciones como *La fundación*, *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, *Rinoceronte*, *El alcalde de Zalamea*, *El burlador de Sevilla*, *Miles Gloriosus*, *Metamorfosis*, *Esperando a Godot* y *Tartufo*. Como payaso, es creador del espectáculo unipersonal titulado *Encerrona*, presente en los escenarios desde hace treinta y cinco años. Ha trabajado en cine y televisión, y es autor de seis libros de poemas, uno de ellos galardonado con el Premio Internacional de Poesía Margarita Hierro. Ha recibido también un premio Ondas y un premio Max por su trabajo como actor y cómico.



José Luis Montiel

Actor

Estudió Teatro en la Escuela Municipal de Chiclana y quedó completamente enamorado de las tablas. Decidió dejar su tierra, su familia y su trabajo para estudiar en la Escuela de Teatro de Mar Navarro y Andrés Hernández, donde, después de dos años, se diplomó en Teatro Gestual. Posteriormente fundó la compañía Guantuguan junto a Mario Ruz y David Roldán. Con ellos creó la obra *Big Boy*, escrita, producida y protagonizada por ellos mismos, con la dirección de Mar Navarro y Andrés Hernández. Tras el éxito de *Big Boy* decidió profundizar aún más en el mimo y especializarse en dicho estilo. Para ello se puso en manos de José Piris y, tras seis años de formación intensiva, se graduó en la Escuela Nouveau Colombier. Actualmente trabaja en el espectáculo *Redes*, coproducido por El Vodevil y dirigido por José Piris, del que es creador, productor y único intérprete.



Gabriela Salaverri

Diseño de vestuario

Nacida en Barcelona, estudió Diseño de Moda en la Escuela Superior de Diseño y Moda de Madrid. Entre sus últimos proyectos destacan el diseño de vestuario de las óperas *Faust* en el Teatro La Fenice, *Otello* y *Le nozze di Figaro* en la Ópera Real de Valonia, *Les mamelles de Tirésias* y *L'heure espagnole* en el Teatro Campoamor y las zarzuelas *Benamor*, *El sobre verde* e *Ifigenia en Tracia* para el Teatro de la Zarzuela. Y en el ámbito del teatro destacan sus trabajos *La Trilogía de Los Gondra* para el Centro Dramático Nacional, *Justicia* en el Teatre Nacional de Catalunya, *Naufragios* y *Madre Coraje* en el Centro Dramático Nacional o *El castigo sin venganza* y *La dama duende* con la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Ha concebido el vestuario para grandes producciones de musicales, como *El hombre de la Mancha*, *My Fair Lady*, *Sonrisas y lágrimas* y *Golfus de Roma*, entre otros. También ha diseñado el vestuario para las óperas de cámara *Fantochines*, *El Pelele*, *Mavra*, *Le Cinesi*, *Mozart y Salieri*, *El pájaro de dos colores* y *El caballero avaro*, todas ellas representadas en la Fundación Juan March en coproducción con el Teatro de la Zarzuela.



José Miguel Hueso

Diseño de iluminación y de vídeo

Estudió Percusión y es Licenciado en Comunicación Audiovisual y Multimedia por la Universidad Europea de Madrid, en la especialidad de Realización de vídeo, Escenografía e Iluminación. Ha trabajado en proyectos para Netflix y Fox, y en series como *Vis à vis* o *Élite*, además de colaborar con el canal olímpico OBS y como operador de cámara y mezclador en programas de televisión. Ha trabajado como responsable de iluminación en la Fundación Juan March de Madrid, desarrollando diseños de iluminación junto a Paco Azorín, Ernesto Caballero, Rita Cosentino o Antonio Najarro, entre otros. Es profesor de Iluminación y Dirección de fotografía, Fotoperiodismo y Montaje de vídeo en la Universidad Europea de Madrid. Paralelamente funda Rotor Media, productora de formatos audiovisuales para Internet, además de ocuparse de la dirección técnica y diseños de iluminación para teatro, con espectáculos que han girado por Estados Unidos, Europa o festivales nacionales como el de Alcalá de Henares o el de Teatro Clásico de Almagro.



Rafael Rivero

Coreografía

De origen cubano, estudió violín y se graduó en Ballet en la Escuela Nacional de Arte de La Habana. Fue Bailarín Principal del Ballet Nacional de Cuba, bajo la dirección de Alicia Alonso, interpretando grandes obras del repertorio clásico. Obtuvo la medalla de plata en el Concurso de Osaka (Japón, 1995), formó parte del Joven Ballet de Francia, bailó en la Ópera de Zúrich, bajo la dirección de Heinz Spoerli y en el Ballet Real de Amberes, bajo la dirección de Robert Denvers y, durante ocho temporadas, fue Bailarín Principal en la Compañía Nacional de Danza de España, dirigida por Nacho Duato, bailando en creaciones de coreógrafos como Jiří Kylián, Mats Ek o William Forsythe. Como actor y bailarín ha participado en obras dirigidas por Tomaz Pandur y Goyo Montero, y en series como *Aída*, *Sky Rojo*, *El Conde de Montecristo* y cortometrajes como *Le Track* (nominado en el Sunset Festival de 2007). Desde 2014 colabora en calidad de coreógrafo en producciones escénicas como *El Pelele*, *Mavra* y *Los Elementos* bajo la dirección de Tomás Muñoz.

Autores de las notas al programa



Paloma Ortiz de Urbina

Es profesora titular de Universidad de Alcalá desde 1997. Licenciada en Filología Alemana y doctora en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid, obtuvo el Premio Extraordinario por su tesis doctoral en 2003, con un trabajo dedicado a la recepción de Richard Wagner en España. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones musicales entre Austria, Alemania y España, concretamente en los autores Richard Wagner, Arnold Schoenberg y Roberto Gerhard. Ha sido invitada numerosas veces a Radio Clásica como experta en estos autores, así como a impartir conferencias dentro y fuera de España. Ha escrito más de cincuenta publicaciones centradas en sus principales líneas de investigación. Ha dedicado diez años a recopilar y editar la correspondencia inédita entre Arnold Schoenberg y Roberto Gerhard. Esta correspondencia fue publicada en alemán en la editorial Peter Lang en 2019, en inglés y en catalán en 2020, y serán publicadas próximamente en la editorial Akal en su versión española.



José Luis Téllez

Escritor musical y cinematográfico, simultaneó sus estudios musicales con los de Arquitectura. Ha publicado numerosos libros, escribe habitualmente en *Scherzo* y ha colaborado en *El País*, *La Vanguardia*, *Minerva*, *Sibila*, *Melómano*, *ABC de la música*, *Reales Sitios* y ha sido crítico titular de *El Público*. Como crítico cinematográfico ha colaborado en *La Mirada*, *Contracampo* y *Archivos* de la Filmoteca de Valencia. Ha colaborado en la *Antología Crítica del Cine Español* y el *Diccionario del Cine Español*. Como radiofonista ha trabajado en Radio Clásica, obteniendo el Premio Pablo Iglesias de radio (1984). Ha sido presentador de óperas y conciertos en La 2, y director de la sección de música de los programas de TV Educativa. Es profesor y conferenciante en cursos especializados y, desde 2009, imparte las conferencias previas a las óperas en el Teatro Real. Obtuvo el premio de la Asociación Española de Historiadores de Cine (2001), es Colegiado de Honor del Colegio de Arquitectos (2019) y miembro de la junta directiva del Círculo de Bellas Artes de Madrid.



Pierrot (1718-1719), de Jean-Antoine Watteau (1684-1721). Representación del personaje clásico de la *commedia dell'arte* italiana en el cual se basa el personaje escrito por Albert Giraud. Este personaje solía ser el bufón o payaso triste de la función, vestido en blanco con flores y botones grandes, tal como se observa en esta pintura. Óleo sobre lienzo.

El formato Melodramas

El carácter híbrido del melodrama ha dificultado su programación en los teatros de prosa, de ópera y en las salas de conciertos. Este formato de periodicidad anual, iniciado en 2016, muestra la riqueza y variedad de este influyente y poco conocido género dramático-musical.

La grabación en vídeo de estos melodramas está disponible en march.es/videos

1

LISZT, DRAMATURGO

Integral de los melodramas de Franz Liszt (1811-1886).

María Ruiz, dirección artística
Miriam Gómez-Morán, piano
Clara Sanchis, actriz
4, 6 y 7 de mayo de 2016

2

RICHARD STRAUSS, DRAMATURGO

Richard Strauss (1864-1949), quién exploró los límites del poema sinfónico, llegó al melodrama casi de forma natural. En su acercamiento al género confluirán la tradición liederística y el Leitmotiv wagneriano.

Paco Azorín, dirección artística
Rosa Torres-Pardo, piano
Pedro Aijón, actor
8, 10 y 11 de marzo de 2017

3

MANFRED

Robert Schumann (1810-1856) concibió este melodrama a partir de la traducción alemana del poema de Lord Byron. La obra fue estrenada en 1852 gracias a Franz Liszt.

Ignacio García, dirección artística
Laurence Verna, piano y dirección musical
Pedro Casablanc, actor, y otros
14, 16 y 17 de febrero de 2018

4

GRIEG Y SIBELIUS, DRAMATURGOS

Edvard Grieg (1843-1907) y Jean Sibelius (1865-1957) colaboraron con importantes dramaturgos

con el objetivo común de forjar las bases de un nuevo arte nacional de los países nórdicos.

Ernesto Caballero, director artístico
Eduardo Fernández, piano
María Adáñez y **Joaquín Notario**, actores
2, 3, 4 y 5 de junio de 2019

5

ROUSSEAU,

EL ORIGEN DEL MELODRAMA

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) escribió Pigmalión, el primer melodrama de la historia, al que Georg Anton Benda (1772-1795) puso música alcanzando gran éxito en toda Europa.

Carles Alfaro, dirección artística
Rosa Torres-Pardo, piano
Ernesto Arias y **Celia Pérez**, actores
7, 10 y 11 de abril de 2021

6

LA CANCIÓN DE AMOR Y MUERTE DEL ALFÉREZ CHRISTOPH RILKE

Melodrama de Viktor Ullmann sobre texto de Rainer Maria Rilke estrenado en el campo de concentración nazi en Theresienstadt en 1944.

Ernesto Caballero, dirección artística
Sofya Melikyan, piano
Carmen Conesa, actriz y cantante
Borja Luna, actor
20, 22 y 23 de abril de 2022

7

MEDEA

Melodrama de Georg Anton Benda a partir de un texto de Friedrich Wilhelm Gotter.

Marta Eguilior, dirección de escena
Cuarteto Seikilos
Carmen Conesa, **Ricardo Barral** e **Ylenia Baglietto**, actores
12, 15 y 16 de abril de 2023

8

CABARÉ PIERROT

Un mimodrama de Alexander Zemlinsky y un melodrama de Arnold Schoenberg.

Tomás Muñoz, dirección de escena
Eduardo Fernández, piano y dirección musical
Sonia de Munck, soprano
Pepe Viyuela y **José Luis Montiel**, actores
3, 6 y 7 de abril de 2024

CRÉDITOS

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

La representación del miércoles 10 se transmite en directo por Radio Clásica de RNE y por *streaming* a través del Canal March, YouTube y RTVE Play. Si desea volver a escuchar ese concierto, el audio estará disponible en [march.es/música/audios](https://march.es/musica/audios).

© Tomás Muñoz
© Paloma Ortiz de Urbina
© José Luis Téllez
© Fundación Juan March,
Departamento de Música

ISSN: 2445-2831
D.L.: M-11256-2016

Diseño del programa de mano

Guillermo Nagore

Ilustración de portada

Alfredo Casasola

Maquetación

Rosana G. San Martín

Impresión

Ágata Comunicación Gráfica

TEMPORADA DE MÚSICA DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores

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
Celia Martínez

Agradecimientos

Darío Blanco
Darío Pérez

Melodramas (8) "Cabaré Pierrot", abril 2024 [textos de Tomás Muñoz, Paloma Ortiz de Urbina y José Luis Téllez]. – Madrid: Fundación Juan March, 2024.

80 pp.; 20,5 cm. Melodramas, ISSN: 2445-2831, abril de 2024

Programa: "Ein Lichtstrahl", mimodrama para piano y tres actores con música de Alexander Zemlinsky y libreto de Oskar Geller, y "Pierrot lunaire, op. 21", tres veces siete poemas con música de Arnold Schoenberg, sobre poemas de Albert Giraud, traducidos al alemán por Otto Erich Hartleben, por Tomás Muñoz, dirección de escena, dramaturgia, diseño de escenografía, iluminación y vídeo; Eduardo Fernández, dirección musical y piano; Sonia de Munck, soprano; Pepe Viyuela y José Luis Montiel, actores; Cecilia Bercovich, violín y viola; Natalia Margulis, violonchelo; Sofía Salazar, flauta y flautín; Eduardo Raimundo, clarinete y clarinete bajo; Gabriela Salaverri, diseño de vestuario; José Miguel Hueso, diseño de iluminación y vídeo; Rafael Rivero Hervis, coreografía; funciones celebradas en la Fundación Juan March los días 3, 6 y 7 de abril de 2024.

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

Descriptorios: 1. Monólogos con música (Piano) - S. XX.- 2. Monólogos con música (Conjunto instrumental) - S. XX.- 3. Geller, Oskar (1863-).- 4. Giraud, Albert (1860-1929) - Adaptaciones musicales.- 5. Programas de conciertos.- 6. 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.**

ACCESO A LOS CONCIERTOS

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

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir **en directo** por 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 canal.march.es durante los 30 días posteriores a su celebración. En el buscador de publicaciones de la Fundación (<https://www.march.es/bibliotecas/publicaciones/>) las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

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

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, 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Siga la actividad de la Fundación a través de las redes sociales. Suscríbese a nuestros boletines electrónicos para recibir la programación en march.es/boletines

La **Fundación Juan March** es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve. A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museo 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

CERRAR LOS OJOS: ENTRE LA PENUMBRA Y LA OSCURIDAD

10 ABR

The Monochrome Project

Fanfarrías y arreglos para conjunto de trompetas de Lang, Du Fay, Britten, Pärt, Stravinsky, Ying, Smolka, Ruggles y Stockhausen

17 ABR

Cuarteto Sacconi

Entr'acte de Shaw y cuartetos de Britten y Beethoven

24 ABR

Jóvenes Cantoras de la ORCAM y **Ana González**, dirección

Canciones de Hyökki, Nystedt, Chilcott, Ešenvalds, Kruse, Domínguez, L. Adams y la *Suite Lorca* de Rautavaara, entre otras

8 MAY

Trio Imàge

Chacona para violín solo de J. S. Bach, *Dúo para violín y violonchelo* de Schulhoff y tríos de Kagel y F. Martin

Notas al programa de **Sonia Gonzalo Delgado** y **Cristina Roldán**

EL UNIVERSO MUSICAL DE FEDERICO GARCÍA LORCA

15 MAY

Ana María Valderrama, violín y **David Kadouch**, piano

Sonatas de Hahn y Poulenc entrelazadas con una selección de canciones de Lorca y secciones de *La vida breve* de Falla

22 MAY

Raquel Lojendio, soprano y **Aurelio Viribay**, piano

Canciones inspiradas en poesías de Lorca compuestas por Prieto, Poulenc, Legido, García Abril, Mariño, Ortega y el propio poeta

29 MAY

Esperanza Fernández, cantaora y **Chano Domínguez**, piano

Canciones extraídas de las obras teatrales de Lorca interpretadas en clave flamenca

Notas al programa de **Elena Torres**

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:

