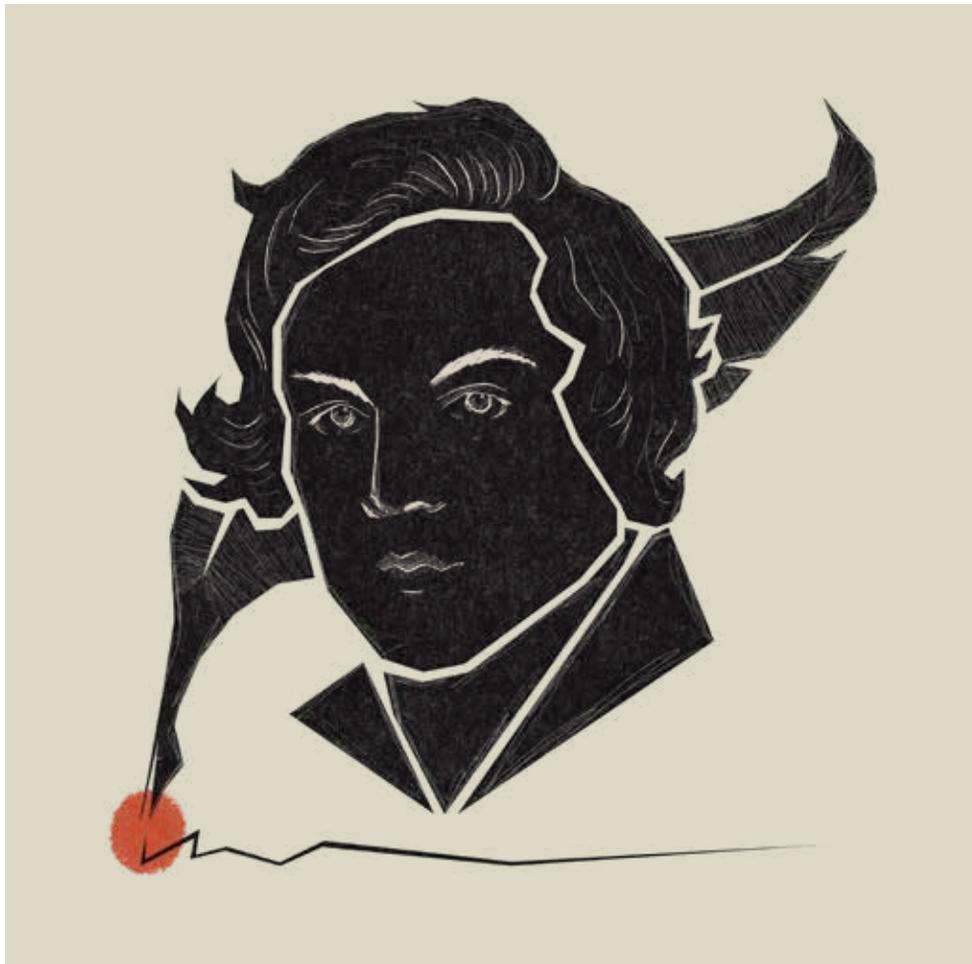

LA



MARCH

Schumann, poeta y novelista

CICLO DE MIÉRCOLES
8 OCT – 5 NOV 2025

Schumann, poeta y novelista

CICLO DE MIÉRCOLES

8 OCT – 5 NOV 2025

Robert Schumann, figura central del Romanticismo, dudó desde muy joven si dedicarse a la música o la literatura.

Su pasión por la poesía y la novela le permitió fundir en sus composiciones los dos polos de su personalidad, escindida a su vez entre Florestan y Eusebius. Este ciclo de cinco conciertos se adentra en su universo musical desde una perspectiva poética y narrativa. Su talento para transformar palabras en música se pone de manifiesto a través de *Lieder* inspirados por sus poetas preferidos, piezas instrumentales de impronta vocal e, incluso, composiciones para piano con una trama casi novelística. Una invitación a escuchar su música con oídos literarios.

FUNDACIÓN JUAN MARCH



ÍNDICE

5

ROBERT SCHUMANN: POETA MUSICAL, MÚSICO POETA
Natasha Loges

14

Miércoles, 8 de octubre
Samuel Hasselhorn, barítono
Julius Drake, piano

28

Miércoles, 15 de octubre
Claudio Bohórquez, violonchelo
Péter Nagy, piano

39

Miércoles, 22 de octubre
Eldar Nebolsin, piano

51

Miércoles, 29 de octubre
Severin von Eckardstein, piano

61

Miércoles, 5 de noviembre
Ilker Arcayürek, tenor
Malcolm Martineau, piano

76

Selección bibliográfica
Autora de las notas al programa

Robert Schumann: poeta musical, músico poeta

Natasha Loges

Das Dichterauge ist das schönste und reichste
[El ojo del poeta es el más hermoso y el más rico]

(Robert Schumann en una carta a su madre durante su viaje a Italia en 1829)

Las semillas del amor de Schumann por la literatura quedaron plantadas en su niñez gracias a su padre August, que era librero, en la localidad de Zwickau. Emil Flechsig, un amigo de la infancia de Robert, recordó que la biblioteca privada de August, cuidadosamente preservada, contenía todos los “tesoros clásicos del mundo”. El propio August escribía prolificamente en su tiempo libre; al menos cuatro mil páginas de ficción salieron de su pluma entre 1793 y 1800. Y aunque Robert no hizo nunca mención en sus diarios o cartas de los escritos de su padre, evidentemente los conocía, ya que los estudiosos han identificado similitudes en los estilos de padre e hijo. Lo cierto es que, durante el período 1823-1828, el niño Robert no estaba seguro de si había de dedicarse a la música o la literatura; pero esta última siguió teniendo una importancia fundamental para su creatividad durante toda su vida.

Schumann empezó a escribir poesía en su adolescencia, llegando a reunir dos tempranas antologías. Aunque esto

evolucionaría luego hacia la prosa, bebió en gran medida del estilo del escritor romántico Jean Paul. Pero él vivía en Zwickau, no en un centro urbano como Leipzig o Berlín, por no hablar de Viena, París o Londres; el estudioso Martin Schoppe ha defendido de manera convincente que la literatura fue una vía de escape de su monótono entorno provinciano. Schoppe muestra también que el joven Schumann pretendió anticipar con fuerza su futura fama, identificándose con contemporáneos tan sorprendentes como Napoleón. También guarda relación con esto la tendencia de Schumann durante toda su vida a dejarla documentada en diarios, cuadernos y otros escritos semipúblicos y públicos, como si estuviera ya preparando el terreno para los futuros historiadores. Schumann experimentó también con yoes alternativos a través de distintos personajes a los que puso otros nombres. A los quince años, Schumann fundó un Club Literario con diez compañeros de colegio. Prometieron defender elevados ideales (y explícitamente nacionalistas), dedicándose a “la literatura de la patria”. A los dieciséis años dejó reflejado en su diario que sería sólo la posteridad la que decidiría si “era realmente un poeta”, aunque no se tenía a sí mismo por un pensador profundo o lógico.



Josef Kriehuber,
Robert Schumann (1838),
litografía.



Friedrich Meier, *Jean Paul* (1810), óleo sobre lienzo. Berlín, Alte Nationalgalerie.

A pesar de que las canciones y la música para piano constituyen el eje de este ciclo, el espectro de géneros cultivados por Schumann que se inspiraban en fuentes literarias es mucho más amplio y comprende también la música coral, la ahora casi obsoleta *Deklamationsstück* (pieza declamatoria), la ópera y el melodrama, las baladas (para solista y orquesta), las oberturas literarias, etc. En esto mostró tener afinidades con su colega Hector Berlioz, que buscó asimismo traspasar las barreras entre literatura y arte. Por este motivo, Schumann reivindicó para sí mismo el título de *Tondichter* (“pintor de sonidos”) en vez de “compositor”. Se mantenía al día, leyendo publicaciones

como la *Morgenblatt für gebildete Stände* [Periódico matutino para clases educadas], que incluía un suplemento dedicado al arte y la literatura, el *Kunst- und Literaturblatt* [Periódico de arte y literatura]. Su colega Franz Brendel, que se hizo cargo de la dirección de la *Neue Zeitschrift für Musik* [Nueva revista de música], la publicación cofundada por el propio Schumann, recordó en 1858 (después de su muerte) que el compositor llevaba consigo libros adondequiera que fuera, incluidos los paseos, y que leía poesía siempre que estaba solo. Schumann encontraba incluso poesía en lugares inesperados; a los dieciocho años, describió una serie de variaciones de Schubert, recordando a Goethe, como una “novela compuesta’ perfecta”, lo que difícilmente podría tenerse por un paralelismo evidente.

Una ojeada a la lista de poetas asociados con Robert Schumann revela un panorama apabullante. Sus documentos personales –diarios, anotaciones domésticas, *Lektürebüchlein* (el registro de sus lecturas que mantuvo entre 1845 y 1853) y la *Mottosammlung*, la colección de aforismos con los que encabezaba cada uno de los números de la *Neue Zeitschrift für Musik*– ascienden en total a no menos de seiscientos títulos, desde poesía contemporánea hasta tratados científicos. Este tipo de prácticas no constituyen un caso único; no sólo Berlioz, sino que también Liszt y Wagner dedicaron mucho tiempo a la literatura y se expresaron profusamente por medio de la palabra hablada de diversos modos. Muchos escritores fueron también músicos competentes; las artes se encontraban entrelazadas mucho más íntimamente de lo que sería

el caso más tarde. Para Schumann, esta interrelación constituía un dogma.

Los años veinte y treinta del siglo XIX fueron una edad de oro para las artes en los territorios germanófonos. Figuras titánicas como Goethe y Schiller habían promovido una nueva sensación de confianza que impregnó a la emergente clase media. Esta confianza no sólo sugería que merecía la pena comunicar el yo personal (el sujeto), sino que también alentó el orgullo por la lengua y el pasado alemanes y, sobre todo, por su música. Las artes visuales viraron asimismo hacia un glorioso pasado, ejemplificado por figuras como Albrecht

Dürer. Para la burguesía, escribir, hacer música, dibujar y pintar eran todas ellas actividades que formaban parte de la vida de las personas civilizadas. Podemos recordar las delicadas acuarelas de Felix Mendelssohn, o los múltiples talentos de Franz Kugler, que escribía, cantaba, componía y dibujaba, aparte de tener un trabajo como funcionario (amigo de Adelbert von Chamisso, Kugler fue la primera persona que puso música a los poemas de *Frauenliebe und -leben* [Amor y vida de mujer]). En torno a las revoluciones de 1848-1849, sin embargo, los artistas se enfrentaron a nuevos desafíos cuando se esforzaron



Joseph Karl Stieler, *Johann Wolfgang von Goethe* (1828), óleo sobre lienzo. Múnich, Neue Pinakothek.

por encontrar relevancia en la sombría década de 1850. Estos cambios son evidentes en las transformaciones del propio Schumann, trágicamente interrumpidas por su muerte prematura en 1856, cuando tenía tan solo cuarenta y seis años.

Aunque Schumann estudió diversos idiomas, incluidos latín, griego, francés, italiano e inglés, solía limitarse a leer traducciones y siguió siendo patriótico en su imaginación literaria. Al igual que muchos alemanes, admiraba la literatura inglesa, especialmente la poesía de Byron (que había traducido su padre) y Shakespeare. Aunque leyó algo de Racine y Molière, sentía una fuerte aversión por la literatura francesa (como ha observado Gerd Nauhaus, Schumann se sintió amargamente decepcionado con las *Confesiones* de Rousseau, que leyó en 1847), lo que constituye probablemente un reflejo de las rivalidades nacionales que dominaron el siglo. Las inclinaciones políticas de Schumann resultan especialmente claras a finales de la década de 1840, los años revolucionarios, pero después del fracaso de la revolución regresó a sus “pilares” literarios: Goethe, Jean Paul y Shakespeare.

El propio Schumann albergó muchos planes de escribir, aunque fueron muy pocos los que acabaron traducándose en algo tangible. Su diario recoge una idea para una “biografía poética” de E. T. A. Hoffmann, así como una biografía de Felix Mendelssohn Bartholdy. Su libro de proyectos recogía muchas otras ideas. Lo que sí consiguió, sin embargo, fue una transformación del lenguaje de la crítica musical, redimiéndola de su sequedad por medio de la creación de una serie de personajes –los *Davidsbündler*– que

podían discutir entre ellos sobre la nueva música, un brillante concepto creativo extraído directamente de la literatura de comienzos del siglo XIX. Él era consciente de que este era un ámbito en el que brillaba, lo cual le llevó a publicar sus críticas completas, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, en una fecha tan temprana como 1854.

* * *

*Wir suchen überall das Unbedingte und
finden immer nur Dinge*

[Buscamos por doquier lo intangible, pero
encontramos siempre sólo cosas]

Novalis, *Blüthenstaub-Fragment*, copiado por
Robert Schumann

Inspirándose en la estética de su adorado escritor Jean Paul y de los conceptos de ironía romántica en el primer Romanticismo, Schumann imbuyó especialmente sus primeras obras para piano de una serie de elementos que iban de lo absurdo a lo abrupto, de lo soñador a lo diabólico. E. T. A. Hoffmann, uno de los escritores más legibles y brillantes de esa época, ejerció también una enorme influencia en la imaginación de Schumann. En un escrito fechado el 5 de junio de 1831, el compositor recordaba su fascinación casi macabra por los mundos fantásticos de Hoffmann; Schumann afirmó que “apenas es posible respirar mientras lees a Hoffmann”. Las huellas de estos escritores se hallan entrelazadas en los ciclos pianísticos que Schumann compuso en la década de 1830.



E. T. A. Hoffmann,
Autorretrato (antes
de 1822), óleo sobre
lienzo. Berlín, Alte
Nationalgalerie.

Pero fue en su faceta de compositor de canciones como Schumann pudo adquirir en un principio tanto fama como estabilidad. Cuando Schumann dejó a un lado el piano solo para componer canciones, el alivio resultó palpable. Como escribió a Clara Wieck en febrero de 1840 –su año de la canción–, “qué delicia es componer canciones [...] es música de un carácter completamente diferente que no tiene que pasar a través de los dedos, sino que es mucho más melodiosa y directa”. Pero existían también razones prácticas por las que Schumann pasó a cultivar en 1840 la

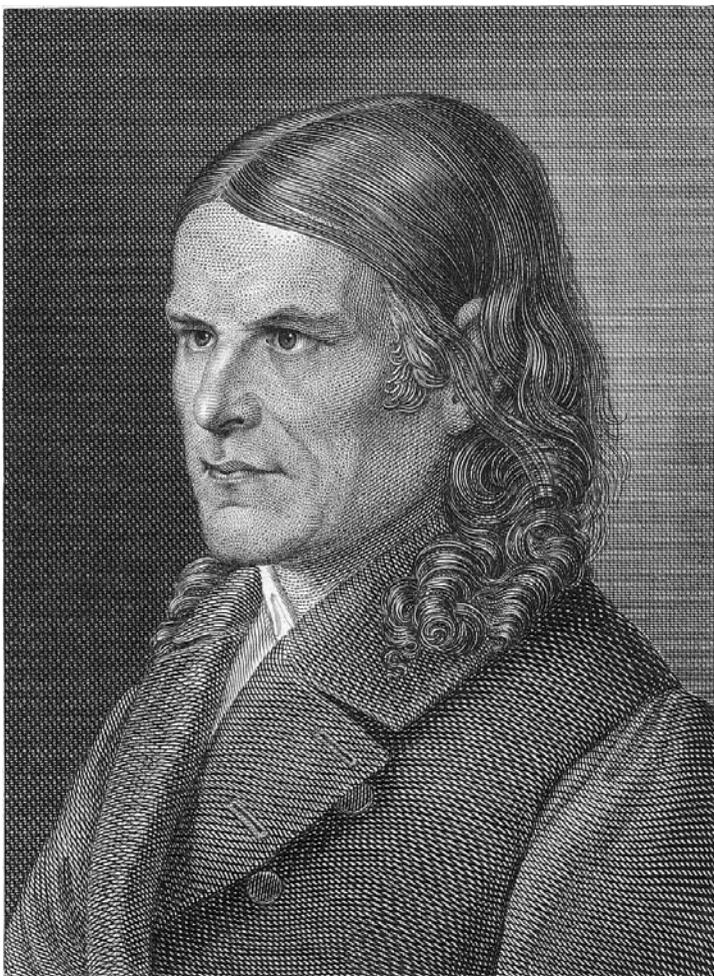
composición de canciones en vez de las obras para piano solo. Quería casarse y necesitaba demostrar que era capaz de mantener a una familia.

Schumann compuso más de doscientas sesenta canciones a partir de textos de más de sesenta poetas. De aquí surge una distinción entre Schumann como lector y como compositor. Muchos poetas escribían con las futuras canciones en mente, ya que se trataba de un modo muy eficaz de asegurarse su popularización. Figuras titánicas como Goethe, que inspiró no sólo canciones, sino también obras de

mayores dimensiones como las *Szenen aus Goethes "Faust"*, exigían un enfoque diferente. En esta tarea de encontrar poemas para canciones, Schumann contó con la colaboración de Clara Wieck, la brillante pianista de renombre internacional con quien contrajo matrimonio en 1840. Ya en 1839, la joven pareja empezó a recopilar una colección de poemas, principalmente de autores contemporáneos, con la clara intención

de ponerles música. Esta colección, los *Abschriften von Gedichten zur Composition*, se mantuvo viva hasta 1852 y constituye un documento fascinante de los gustos e intenciones de ambos.

Tristemente, después de su matrimonio, él (y también, por consiguiente, ella) mostró una actitud mucho más conservadora sobre el futuro papel de Clara en su vida. La última colección de *Abschriften* contiene



Karl Barth, *Friedrich Rückert* (1826), grabado.

noventa y cuatro canciones de él y tan sólo siete de ella. Sin embargo, la mayoría de los poemas fueron copiados por Clara, lo que sugiere que quedó relegada a un papel de cuasisecretaria. Ocho embarazos durante sus dieciséis años de matrimonio, además del apoyo constante que necesitaba Robert, en el sentido de valerse de su influencia para preparar, ensayar y promocionar su música, le privaron a ella del tiempo y la confianza para explorar su propia voz compositiva. Sus canciones nacieron inevitablemente como regalos navideños o de cumpleaños de ella a él.

¿A qué poetas de canciones admiraron los Schumann? Las tres figuras dominantes son Heinrich Heine, Friedrich Rückert y Joseph von Eichendorff. Heine era ya una gran figura literaria en los años veinte y fueron innumerables los compositores que pusieron música a sus poemas breves y bien contruidos. Más tarde, cuando se trasladó a París, pocos compositores repararon en sus poemas más extensos, a pesar de que todos sus escritos reflejaban su aguda conciencia política. Es posible que sus poemas suenen a algunos oyentes dulces y plañideros, pero es frecuente que escondan una pulla. En conjunto, el sentimiento romántico le parecía absurdo, pero lograba su objetivo con tanta sutileza que muchos lo pasaban por alto.

Schumann empezó a sentir admiración por Friedrich Rückert cuando era aún joven y lo describió como “un poeta adorado, un gran músico por medio de la palabra y el pensamiento”. Esto apenas hace justicia a los logros de un escritor que aprendió persa, árabe, sirio, etíope, sánscrito, diversos

dialectos indios, turco y muchos otros, a menudo en unos pocos meses. A lo largo de los años, Schumann puso música a casi medio centenar de los poemas de Rückert (que escribió más de diez mil), además de encontrar inspiración para obras orientalistas como los *Bilder aus den Osten* [Cuadros de Oriente], op. 66. Los poemas de *Liebesfrühling* [Primavera del amor] op. 37, que es también el op. 12 de Clara Schumann, fueron escogidos conjuntamente por la pareja poco después de su boda; y cuando Rückert recibió una copia de las canciones, contestó expresando la gran alegría que le había producido.

Eichendorff, un escritor romántico tardío, escribió novelas humorísticas y soñadoras inmensamente populares en la década de 1820, que incluían con frecuencia poemas para ser cantados. Sus personajes y ritmos entraron a formar parte de la conciencia pública alemana y modeló para ellos una versión idealizada de su nación emergente. La Alemania de Eichendorff posee tanto historia como belleza, expresadas en un paisaje intemporal de bosques, castillos y pequeñas ciudades. Sus personajes son con frecuencia soñadores y poco prácticos, y se inspiran en modelos medievales de artesanos itinerantes, músicos y artistas. Aunque la carrera del propio Eichendorff como funcionario no fue sencilla, se aseguró un lugar duradero en el corazón de su país.

Como las canciones de Schumann tienden a interpretarse en la actualidad en grupos de un mismo número de opus, nuestra percepción de sus poetas se encuentra dominada por estos tres nombres. Pero hay otros grupos de obras en los que los poetas



Eduard Eichens, *Joseph Freiherr von Eichendorff* (1841), grabado.

aparecen mezclados, ofreciendo a los compradores una atractiva selección de estilos y sentimientos. Aquí se descubre a un gran número de magníficos poetas, como Emanuel Geibel, cuyas traducciones de poemas españoles le gustaban especialmente a Schumann. Figuras como Nikolaus Lenau también avivaron su imaginación con su exploración de la psique humana. Y hay muchos más, que dibujan

colectivamente el paisaje literario de los tiempos del compositor.

Dar forma a los diversos ciclos y colecciones para piano solo o para voz de aquellos años de febriles lecturas y pensamientos no fue algo fácil para Schumann. Piezas muy diversas surgían al mismo tiempo y no se agrupaban (y reagrupaban) hasta que habían de ser enviadas a la imprenta. Los títulos se revisaban con frecuencia. Además,

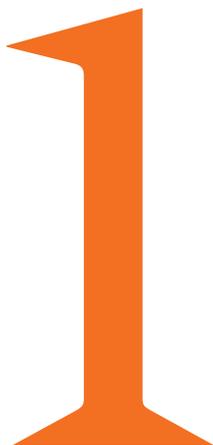
existían muchas afinidades audibles y literarias *entre* colecciones (basta con pensar en la aparición en *Carnaval* de “Papillons” o de los “Davidsbündler”, puesto que ambos contaron también con colecciones epónimas). Formalmente, el enfoque de Schumann se sustenta en el concepto de selección más que en el de desarrollo. Valiéndonos de un paralelismo científico, en la composición de Schumann puede distinguirse un elemento atómico, ya que tenemos la sensación de que infinitas combinaciones pueden generar moléculas, y que esas moléculas pueden generar a su vez un número infinito de nuevas cadenas. Aunque, desde los años cincuenta, la tendencia es a interpretar estas colecciones pianísticas y vocales de principio a fin, esta no fue la norma en el siglo de Schumann, con la salvedad de *Carnaval*, que es excepcional en muchos sentidos. Nos ha llegado únicamente una carta en la que Clara escribe que tocó las *Novelletten*, op. 21 todas seguidas para varios expertos musicales, algo que no era ni mucho menos una situación habitual. Como ha defendido David Ferris, Schumann y sus contemporáneos abordaron con audacia todo aquello que guardaba relación con la estructura y la coherencia, invitándonos a reinterpretar constantemente los significados de esas palabras a través de la interpretación.

A partir de 1844, y a pesar de renunciar a seguir dirigiendo su revista de música, Schumann dedicó buenas dosis de energía a buscar material literario destinado a la composición de obras escénicas; en

este sentido, aquí puede mencionarse a Tristan, Mazeppa, Hermann y Dorothea, Sakontala, Till Eulenspiegel y Sardanápalo (y muchos de ellos fueron llevados a sus composiciones por sus contemporáneos). El propio Schumann completó *Genoveva* y *Manfred*, de grandes dimensiones, pero es mucho más lo que se quedó en su imaginación. Cuando estaba gradualmente acercándose, sin él saberlo, al final de su vida, Schumann releó en 1852-1853 intensamente a los autores que había amado en su juventud, ya que tenía la intención de preparar una antología de sus escritos que trataran de música. Habría de llamarse un *Dichtergarten*, un jardín de poetas. De este proyecto sólo llegó a completar cerca de trescientas páginas, un testimonio de su devoción por la palabra escrita. No se publicó hasta 2007.

En esta serie de cinco conciertos se dan cita una rica selección de obras familiares y menos familiares del compositor, así como una contribución esencial de Clara Schumann, la inmensamente leal esposa de Robert. Son muchos quienes son conscientes de su trabajo asiduo durante sus dieciséis años de matrimonio y cuarenta de viudedad promocionando de manera constante la música de su marido. La inclusión de la voz de Clara en este ciclo constituye un recordatorio de que la música de Schumann habría desaparecido probablemente sin su dedicación inquebrantable.

(Traducción: Luis Gago)



MIÉRCOLES 8 DE OCTUBRE DE 2025, 18:30

Los poetas de Schumann

Samuel Hasselhorn, barítono
Julius Drake, piano

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

I

Clara Schumann (1819-1896)

Volkslied (Heinrich Heine)

Sechs Lieder, op. 13 (selección)

Liebeszauber (Emanuel Geibel)

Ich stand in dunklen Träumen (Heinrich Heine)

Die stille Lotosblume (Emanuel Geibel)

Er ist gekommen in Sturm und Regen (*Lieder*, op. 12 n° 1) (Friedrich Rückert)

Sie liebten sich beide (*Sechs Lieder*, op. 13 n° 2) (Heinrich Heine)

Lorelei (Heinrich Heine)

Robert Schumann (1810-1856)

Gedichte von N. Lenau und Requiem, op. 90

Lied eines Schmiedes

Meine Rose

Kommen und Scheiden

Die Sennin

Einsamkeit

Der schwere Abend

Requiem

II

Robert Schumann

Lieder, op. 40 (Adelbert von Chamisso a partir de textos de Hans Christian Andersen y Claude-Charles Fauriel)

Märzveilchen

Muttertraum

Der Soldat

Der Spielmann

Verratene Liebe

Liederkreis, op. 39 (Joseph von Eichendorff)

In der Fremde

Intermezzo

Waldesgespräch

Die Stille

Mondnacht

Schöne Fremde

Auf einer Burg

In der Fremde

Wehmut

Zwielicht

Im Walde

Frühlingsnacht

Los poetas de Schumann

Cuando Robert Schumann entró por primera vez en contacto con Clara Wieck, que tenía entonces nueve años, se dio cuenta enseguida del papel esencial que habría de tener esta niña extraordinariamente dotada y educada de la manera más experta para poder llevar a cabo sus propios planes futuros. Para Clara Wieck, la composición al piano constituía una parte normal de su vida. Sus primeros intentos de componer canciones datan de 1832, cuando tenía tan sólo trece años. Lo habitual en el caso de los virtuosos del teclado del siglo anterior es que se desarrollaran con soltura en muchos aspectos de la forma, la armonía y la textura. Clara Wieck disfrutó de una educación musical exhaustiva y de élite, también en ámbitos como la armonía, la orquestación y el contrapunto, que estaban fuera del alcance de las mujeres en los marcos institucionales. Era, además, una música práctica de primer nivel, capaz de leer a primera vista, ensayar, viajar, organizar conciertos, negociar contratos y tejer una red de contactos. En la década de 1830, cuando empezó a tomar vuelo su carrera como virtuosa del piano,

improvisaba y tocaba sus propias composiciones en los conciertos.

Del mismo modo, el encuentro de Clara Wieck con Robert Schumann, que era once años mayor que ella, enriqueció enormemente sus perspectivas artísticas. Hacia 1835, su vida y su creatividad se encontraban ya entrelazadas con la de Robert (aunque ambos flirtearon con otras personas y tuvieron relaciones más serias durante estos años). Esto resulta particularmente evidente en la manera cada vez más sutil en que ella afrontó la composición de canciones a partir de poemas.

Tras su matrimonio en 1840, la vida de Clara experimentó una clara transformación; tanto ella como Robert creían que el papel fundamental de ella era ocuparse de su marido y de sus hijos. Robert la animaba a que compusiera, siempre y cuando ello no tuviera prioridad sobre sus propias creaciones. Su tiempo disponible para componer no dejó de verse reducido, no sólo con la llegada de cada uno de los siete hijos que sobrevivieron, sino también debido a las numerosas necesidades emocionales y prácticas del propio



Retrato de Clara Wieck (1827). Zwickau, Robert-Schumann-Haus.

Robert. Ella dejó constancia de su dolor por la pérdida de “*poésie*” en el diario que compartían. Sin embargo, las composiciones de Clara evolucionaron y florecieron en los primeros estadios de su matrimonio y ella respondió con intensidad a la literatura que leían juntos.

Esta respuesta resulta evidente en el grupo de siete canciones que abren este recital, centrado en los poetas favoritos de uno y otro: Heine, Geibel y Rückert. En conjunto, este grupo de canciones nos invita a reflexionar sobre la realidad del amor de “*apariencia perfecta*”. La composición del “*Volkslied*” data de 1840. Esta

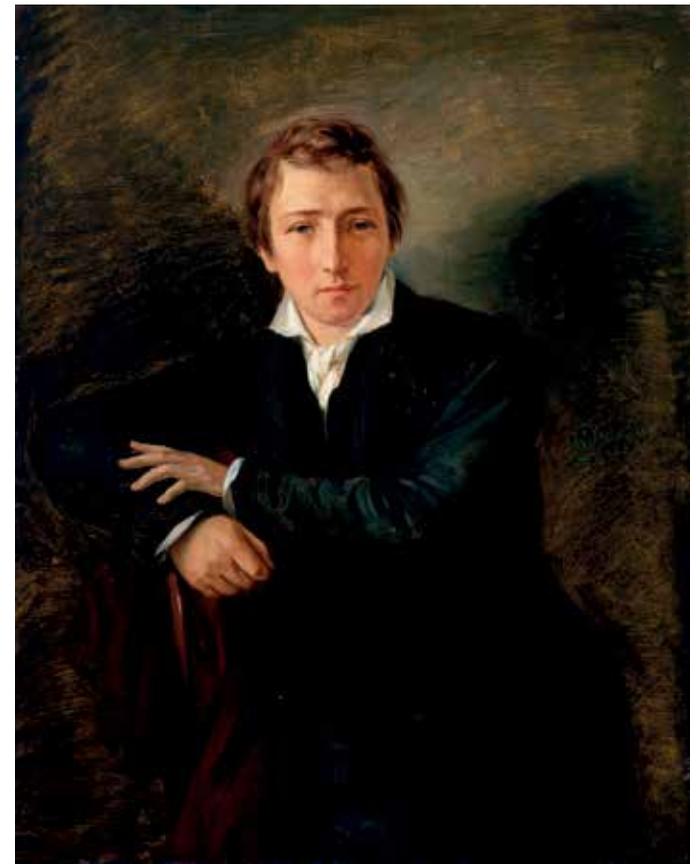
canción sombría y críptica es una antirromanza típica de Heine, que arremete contra las ilusiones de vivir felices para siempre. Las canciones de la op. 13 vieron la luz entre 1840 y 1843, y se publicaron en 1844. “*Liebeszauber*”, que tiene en común su rápido acompañamiento acórdico repetido con canciones como “*Frühlingsnacht*”, de la op. 39 de Robert, es una expresión del amor arrebatadoramente panteísta, con la salvedad de que el poeta puede recordar únicamente su eco. Un acompañamiento con un pulso mucho más lento apuntala “*Ich stand in dunklen Träumen*” (un poema de Heine famoso por la música mucho más lóbrega que compuso Schubert para él). “*Die stille Lotosblume*”, de Emanuel Geibel, un poeta infravalorado, termina con un misterio: el poeta pregunta al loto blanco si comprende la canción que canta el cisne al morir, lo que constituye un símbolo conmovedor, quizá, de la propia y lenta muerte compositiva de Clara durante su matrimonio.

Tanto “*Er ist gekommen in Sturm und Regen*”, de la colección conjunta *Liebesfrühling*, como “*Sie liebten sich beide*”, de su op. 13, comparten material temático con la *Sonata en Sol menor* de Clara Schumann, compuesta entre diciembre de 1841 y enero de 1842. La primera canción describe un intenso y breve encuentro erótico, en el que la persona poética atesorará para siempre el recuerdo de su unión. Se trata de un sentimiento inesperadamente moderno: una noche de placer que no implica necesariamente amor, y que no deja



después ni amargura ni reproches. “Sie liebten sich beide”, otro poema de Heine, describe el problema opuesto: la muerte interior que llega tras el amor ocultado y suprimido. El conjunto termina con “Lorelei”, que retoma el motivo de los acordes repetidos y constantes. En esta angustiada leyenda, el poeta –Heine– describe cómo la sirena Lorelei, encaramada en una roca, atrae a un barquero hasta su muerte. Heine está aquí refiriéndose también astutamente a los peligros que acechaban a Alemania (que, en su opinión, tenía prioridades políticas apremiantes) si se distraía con placeres ilusorios, aunque el poema puede interpretarse asimismo como una relación peligrosa sin más.

Lista de las “Canciones con acompañamiento de piano de Clara Schumann”, preparada en 1842 por su marido, Robert. Berlín, Staatsbibliothek.



Moritz Daniel Oppenheim, *El poeta Heinrich Heine* (1831), óleo sobre papel montado en lienzo. Hamburgo, Kunsthalle.

La afinidad de Robert Schumann con el poeta Nikolaus Lenau en las canciones de su op. 90 surgió del reconocimiento de la “excentricidad” que ambos compartían, o, tal como lo reconoceríamos ahora, de su inestabilidad mental. Los estudiosos han señalado que éste es también el caso de Friedrich Hölderlin y Heinrich von Kleist. Schumann estaba perfectamente al tanto de que Hölderlin había perdido la razón y de que Kleist se había quitado la vida

en 1811 a los treinta y cuatro años. Pero Lenau era un contemporáneo cuyo derrumbamiento mental se produjo pocos años antes que el de Schumann. Padecía de depresión y pasó los seis últimos años de su vida en un manicomio. En 1838, Schumann intentó pedirle poemas para su revista, la *Neue Zeitschrift für Musik*, pero sin éxito; quizá Lenau, que era un gran amante de la música, no llegó a recibir la invitación. Cuando ambos se conocieron más tarde en Viena,



Portada de
Gedichte von N.
Lenau und Requiem
altkatholisches
Gedicht, op. 90 de
Schumann. Leipzig,
Fr. Kistner, 1850.

Schumann percibió “una melancolía, una mirada muy suave y cautivadora en torno a su boca y sus ojos”.

Las canciones op. 90 se publicaron poco después de la muerte del poeta en 1850, con una elaborada cubierta que incluía la imagen de una cruz y una corona fúnebre. Mientras que seis de los siete poemas eran de Lenau, el último era un réquiem católico por el trágico poeta. Schumann encontró este texto inusual en un volumen que Eichendorff había editado en 1849,

los *Gedichte von Leberecht Dreves*, que contenían versiones alemanas de antiguos poemas religiosos latinos. Al igual que sucede en las canciones sobre poemas de Andersen que escucharemos más adelante, tan solo la canción inicial ofrece una cierta levedad en su estado de ánimo; a continuación, las canciones descienden hasta regiones lóbregas y abiertamente aterradoras. Oímos el enérgico martilleo del herrero en el “Lied eines Schmiedes” que abre la

colección, una canción de un honrado trabajador. “Meine Rose” capta de manera exquisita la declinante fragilidad de una rosa primaveral, una metáfora de la “rosa” del corazón del poeta, cuyo sufrimiento él mismo no puede curar. Schumann utiliza un estilo conversacional y semejante al recitativo en esta canción de una delicadeza extrema. “Kommen und Scheiden” es un poema que parece un simple hálito y que esboza un desengaño amoroso en apenas un puñado de palabras y notas. “Die Sennin” reintroduce texturas más ricas, con evocaciones del canto tirolés y cencerros en un afectuoso homenaje a una niña vaquera que canta, aunque se nos dice que ella también morirá y que su pérdida será llorada. “Einsamkeit” evoca estudios de contrapunto para recrear un pasado arcaico, pero, al igual que sucede en “Kommen und Scheiden”, la voz apenas canta. “Der schwere Abend” podría ser perfectamente una canción inspirada por Heine, un poema más de *Dichterliebe*. Esto resulta evidente no sólo por su argumento, que describe la misteriosa separación de los amantes, sino también por la textura del acompañamiento, que recuerda a “Ich hab’ im Traum geweinet” de su op. 48. El “Réquiem” conclusivo es una de las canciones más extraordinarias de Schumann, y de las menos características de su estilo, que cuenta con un acompañamiento de ricas texturas y que posee un carácter pictórico en su descripción del cielo eterno.

Las canciones de la op. 40 a partir de poemas de Hans Christian Andersen

fueron compuestas entre el 16 y el 18 de julio de 1840, con una rapidez excepcional incluso para Schumann. Las traducciones del poeta danés fueron realizadas por el botánico y escritor, radicado en Berlín, Adelbert von Chamisso. Son el fruto del viaje de Andersen a Alemania en 1831, durante el cual se conocieron él y Chamisso. Las canciones de Schumann no son abiertamente pictóricas o programáticas, pero sí que responden con notable transparencia al contenido de los textos. Así, “Märzveilchen” es cándida y musicalmente transparente, incluso hasta la premonitoria súplica final de que Dios tenga piedad del joven que presumiblemente caerá atrapado por los preciosos ojos que se esconden tras las flores. En “Muttertraum”, los acontecimientos toman rápidamente un cariz más sombrío, recordando al oyente la alarmante tasa de mortalidad infantil (un tema que también preocupó a Friedrich Rückert, que perdió a dos de sus hijos pequeños). El poema concluye con una imagen horrible del cuervo que se encuentra esperando para arrancarle los ojos al niño. “Der Soldat” resultaba también enormemente relevante en aquel siglo de guerras, ya que detalla el horror de un escuadrón militar que se ve obligado a ejecutar a uno de los suyos. Aquí, el poeta, con el corazón roto, sabe que la mayor muestra de compasión se traduce en una muerte rápida y es él mismo quien dispara el tiro mortal.

La sencillez falsamente inocente de “Märzveilchen” resulta más distante incluso en la cuarta canción, “Der Spielmann”. Este texto podría proceder directamente de Eichendorff, ya que



C. A. Jensen, *Hans Christian Andersen* (1836), óleo sobre lienzo.

contiene muchos de los motivos que encontraremos en la op. 39: una boda, un marido que no tiene conciencia de la situación, una novia apesadumbrada y el músico que está enfermo de amor por ella. El último poema, "Verratene Liebe", es una traducción libre de un poema del escritor francés Claude-Charles Fauriel, que él mismo tradujo a su vez del griego. Este final ligeramente inapropiado es, en realidad, una leve reflexión sobre la rapidez con que los cotilleos

pueden revelar un amor secreto, y la canción de Schumann suena bastante complacida por ello.

Joseph Freiherr von Eichendorff fue un poeta del Romanticismo tardío, rebosante de talento, otra figura cuyas palabras estaban hechas para que se compusiera música con ellas. Robert declaró que estas canciones de la op. 39, compuestas en mayo y junio de 1840, eran sus "más románticas" en una carta a Clara. Se trataba de poesía que estaba recién salida de la



impresión en 1837, y recopilaba poemas procedentes de las muy amadas novelas de Eichendorff, además de nuevos versos. Schumann crea una sutil acumulación de temas a lo largo de las doce canciones. Las primeras presentan ideas relativamente sencillas: la soledad y la añoranza del hogar (nº 1), la imagen de la amada (nº 2), la traicioneramente seductora Lorelei (nº 3, un tema que también sirvió de inspiración a Heine) y la franca felicidad (nº 4). A partir de la quinta canción, las ideas empiezan a superponerse y fusionarse, de ahí que la nº 5 describa una noche iluminada por la luna que es tan exquisita que el alma del poeta emprende el vuelo hacia su hogar. Las siguientes

Comienzo del manuscrito de "Frühlingsnacht", última canción del *Liederkreis*, op. 39 de Schumann. Berlín, Staatsbibliothek.

canciones siguen sumergiendo al oyente más profundamente en este intrincado pero onírico entramado de ideas: la extraña belleza de la noche, que le permite al poeta soñar con la felicidad futura (nº 6); un viejo caballero en lo alto, en un castillo, mientras que abajo, en el valle, una novia llora con el corazón roto (nº 7); un lugar misterioso, en el que el canto de los ruiseñores recuerda el pasado, la luna, el castillo, la distancia,

la separación: y una amada muerta (nº 8); un cantante apesadumbrado, ruiseñores, primavera (nº 9); un bosque sombrío y una advertencia para que apreciemos las cosas que amamos (nº 10); una boda en el bosque, a pesar de lo cual el corazón del poeta se estremece profundamente (nº 11). Y justo cuando sentimos que jamás escaparemos de esta maraña de motivos románticos, Schumann nos saca de ella con la última canción, una de las grandes favoritas del siglo XIX: “Frühlingsnacht” [Noche primaveral]. Este *Lied* concluye de manera triunfal, con el bosque cantando en un coro panteísta que la amada es suya.

La generación de Schumann interpretó estas colecciones de muchas maneras distintas. Tal como revelan las descripciones anteriores, estos ciclos no estaban organizados

como narraciones secuenciales. Dado que se publicaban habitualmente versiones para voz aguda y para voz grave, y las interpretaciones solían celebrarse tanto en entornos informales como públicos, la planificación armónica sigue siendo en muchos casos un ideal abstracto. Además, tal como ha señalado David Ferris, Schumann no mostró ningún especial interés por el género del ciclo de canciones en sus escritos críticos. Sin embargo, sí que sigue siendo un concepto poderoso que fascina más a nuestra generación que a la suya. El tratamiento de la literatura que encontramos en Schumann mostraba constantemente que la selección y el arreglo de poemas formaban parte del proceso de apreciación; él mismo compiló grupos de canciones como si se tratara de ramos de flores.

Samuel Hasselhorn



Desarrolla su carrera en los escenarios internacionales de la ópera, el *Lied* y el oratorio. En la temporada 2024-25 debutó en *Yevgueni Oneguín* y participó en una nueva producción de *La flauta mágica* en el Teatro Estatal de Núremberg. Canta también en la Deutsche Oper de Berlín (*Tannhäuser*) y en la Staatsoper Unter den Linden (*La mujer silenciosa*) bajo la dirección de Christian Thielemann. En concierto, ha cantado con la Sinfónica de Atlanta y ha realizado

una gira con el Collegium Vocale de Gante junto a Philippe Herreweghe. Interpreta además *Un réquiem alemán* de Brahms en Oviedo, el *Réquiem por quienes amamos* de Hindemith en Varsovia y el *War Requiem* de Britten en Hannover. También ofrecerá recitales en Alemania, Bélgica, Francia, España e Israel. Anteriormente, ha formado parte de la compañía de la Staatsoper de Viena, además de actuar en la Staatsoper Unter den Linden, el Teatro alla Scala de Milán o la Ópera Nacional de París. Su grabación de *Die schöne Müllerin* recibió el Diapason d’Or, y en 2024 publicó su primer disco con orquesta: *Urlicht. Songs of Death and Resurrection*.

Julius Drake



Residente en Londres, goza de una reputación internacional como uno de los instrumentistas más destacados de su generación. Colabora habitualmente con renombrados artistas en recitales y grabaciones. Su pasión por el repertorio vocal le ha llevado a diseñar numerosos repertorios en recitales para salas como el Wigmore Hall de Londres, el Concertgebouw de Ámsterdam y la Pierre Boulez Saal de Berlín. Actualmente dirige la serie anual de

recitales *Julius Drake and Friends* en el Middle Temple Hall de Londres y es profesor de Piano como instrumento acompañante en la Guildhall School of Music. Su discografía es amplísima e incluye grabaciones con artistas como Gerald Finley e Ian Bostridge. Su interpretación de *El diario de un desaparecido* de Leoš Janáček recibió premios de las revistas *Gramophone* y *BBC Music Magazine* en 2020. Sus compromisos recientes incluyen recitales en el Teatro alla Scala de Milán, el Teatro de la Zarzuela de Madrid y el Festival Mahler en el Concertgebouw de Ámsterdam, lo que ratifica su estatus como uno de los pianistas más versátiles y solicitados del panorama musical actual.

2

MIÉRCOLES 15 DE OCTUBRE DE 2025, 18:30

Canciones sin palabras

Claudio Bohórquez, violonchelo
Péter Nagy, piano

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

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I **Robert Schumann** (1810-1856)

Fantasiestücke, op. 73
Zart und mit Ausdruck
Lebhaft, leicht
Rasch und mit Feuer

Tres Romanzas, op. 94
Nicht schnell
Einfach, innig
Nicht schnell

Cinco piezas en el estilo popular, op. 102
Mit Humor
Langsam
Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen
Nicht zu rasch
Stark and markirt

II **Robert Schumann**

Märchenbilder, op. 113
Nicht schnell
Lebhaft
Rasch
Langsam, mit melancholischen Ausdruck

Dichterliebe, op. 48
Im wunderschönen Monat Mai
Aus meinen Tränen sprießen
Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne
Wenn ich in deine Augen seh'
Ich will meine Seele tauchen
Im Rhein, im heiligen Strome
Ich grolle nicht
Und wüssten's die Blumen
Das ist ein Flöten und Geigen
Hör' ich das Liedchen klingen
Ein Jüngling liebt ein Mädchen
Am leuchtenden Sommermorgen
Ich hab' im Traum geweinet
Allnächtlich im Traume
Aus alten Märchen winkt es
Die alten, bösen Lieder

Canciones sin palabras

Este concierto expresa un aspecto esencial de la relación idealizada entre música y literatura por parte de Schumann: que ambas formas artísticas no sólo podían complementarse una a otra, sino que podían transformarse mutuamente. Las formas e ideas literarias podían expresarse por medio de la música, y no eran necesarias las palabras para que la música inspirara imágenes y resonancias literarias.

A finales de la década de 1840, Schumann se había apartado de la música para piano solo y de la canción para cultivar la música de cámara. Los Schumann habían abandonado Leipzig para trasladarse a Dresde en busca de mejores oportunidades profesionales para Robert. Algunos estudiosos interpretan este giro compositivo hacia la música de cámara como un “giro introspectivo” hacia la contemplación doméstica –al fin y al cabo, los Schumann tenían ya para entonces cinco hijos–, así como una respuesta al fracaso de las revoluciones democráticas de 1848-1849 y la consiguiente desilusión que ello le produjo. En 1849 aparecieron

varias obras a dúo con piano: para clarinete, trompa, oboe, violonchelo (y, más tarde, viola). Estas obras también permitieron que Schumann desarrollara un conocimiento más profundo de los instrumentos orquestales, necesario para su trabajo tanto en Dresde como en Düsseldorf. Idéntica importancia revestía su deseo de escribir música más accesible que sus esquivas composiciones para piano, que inicialmente no fueron bien recibidas.

El contexto más amplio revestía una mayor complejidad. El entorno tradicional para la música de cámara de élite, es decir, la corte aristocrática para la que habían compuesto figuras como Haydn o Beethoven, estaba quedándose poco a poco obsoleto. Eran muchas las personas que hacían música, por supuesto, en hogares burgueses; el propio Schumann había tocado profusamente música de cámara durante su infancia, y fue a través de su amigo en Leipzig, el excelente violinista Ferdinand David, como se familiarizó con el repertorio para cuarteto de cuerda. Sin embargo, la cultura de conciertos

Eduard Kaiser, *Clara y Robert Schumann* (1847), litografía.



públicos dedicados específicamente a la música de cámara estaba aún dando sus primeros pasos. A ello había que añadir el impacto transformador de las revoluciones, que obligaron bruscamente a Schumann a enfrentarse al duro “mundo real”, un cambio que consiguió llevar a cabo con un éxito tan sólo parcial. Aunque Schumann se mostró cada vez más activo políticamente, no era un hombre llamado a participar

directamente en aquellos violentos acontecimientos, sino que lo que hizo, en cambio, fue huir de Dresde (y dejar que Clara, embarazada, huyera después con los niños por su cuenta). No obstante, las revoluciones dejaron huella en sus composiciones, tal como Clara dejó anotado en su diario.

Este fue el turbulento contexto en que vieron la luz los dúos instrumentales de aquellos años. Las *Fantasiestücke*, op. 73 fueron



Copia manuscrita de la primera página de “Zart und mit Ausdruck”, de las *Fantasiestücke*, op. 73, de Robert Schumann.

las primeras obras camerísticas que utilizaron este título literario, adaptado de los escritos de E. T. A. Hoffmann, uno de los autores predilectos de Schumann. El título original, *Soiréestücke*, sugiere el contexto que Schumann tenía en mente para su interpretación: los conciertos de música de cámara que Clara organizaba con gran éxito. Ella se dispuso inmediatamente a tocar las *Fantasiestücke* con el clarinetista Johann Gottlieb Kotte “con gran placer”. (De hecho, no hay lugar para la exageración en el papel de Clara

como la primera intérprete de las obras de Robert.) El clarinete no era, sin embargo, esencial en esta partitura: las piezas se publicaron simultáneamente en versiones para clarinete, violín y violonchelo, y son los tres instrumentos los que siguen interpretándolas habitualmente. Esta decisión ejemplifica el mayor pragmatismo que caracterizó a muchas de las obras de Schumann de este período.

El primer movimiento, “Zart und mit Ausdruck” [Delicado y con expresión], es indagador, tierno y

nostálgico, en contraposición a los exuberantes comienzos favorecidos por muchos compositores. La melodía se despliega casi como una improvisación, resistiéndose a adoptar una estructura formal y un fraseo regular. “Lebhaft, leicht” [Vivo, ligero] es un movimiento alegre y danzable, si bien se encuentra teñido de una tristeza en modo menor; podemos oír ecos de las anteriores obras para piano de Schumann en sus texturas. El último movimiento, “Rasch und mit Feuer” [Rápido y con fuego], se abre con una tremenda energía ascendente, pero también esta acaba disolviéndose en el lirismo, unificando melódicamente las piezas precedentes.

Tras el éxito de las *Fantasiestücke*, las *Drei Romanzen*, op. 94 reflejan también una transformación instrumental. Escritas originalmente para oboe y piano (con el violín ofrecido como alternativa, esta vez en contra de los deseos de Schumann), estas piezas aparecieron a finales de aquel año dedicado a la música de cámara, en diciembre en Düsseldorf, como regalo navideño para Clara. A pesar de contener episodios interiores contrastantes, las tres piezas están en tonalidades y *tempi* estrechamente relacionados, centrados en torno a la nota La (menor o mayor). Las dos piezas situadas en los extremos comparten un título que anima a ser prudentes, “Nicht schnell” [No deprisa], como si Schumann estuviera ya previendo la tentación de los intérpretes de echar a correr.

La “Romanze” era un género literario narrativo que gozaba de gran popularidad y estaba asociado

a la caballería medieval. La primera “Romanze” de esta colección transmite una tristeza arcaica y una clara sensación de diálogo instrumental más que de enfrentamiento. El movimiento intermedio, “Einfach, innig” [Sencillo, íntimo], ofrece un esbozo de carácter. Compartiendo su tempo con el primero, se trata más de una continuación que de un contraste. El melodioso fraseo y la tesitura del oboe –o, como esta tarde aquí, del violonchelo– evocan fácilmente una voz cantable. Aun así, el entorno más probable para esta música eran una *soirée* o un concierto camerístico, ya que es poco probable que hubiera muchos oboístas aficionados para la interpretación musical doméstica. Clara Schumann organizó muchos conciertos de este tipo a lo largo de su carrera pública.

Las *Fünf Stücke im Volkston* [Cinco piezas en el estilo popular] presentaron a Schumann un nuevo desafío y necesitó de un tiempo inusualmente largo para terminarlas. Normalmente, las obras que adoptaban formas breves fluían con facilidad de su pluma y quedaban terminadas en pocos días. Schumann deseaba escribir, sin embargo, las *Fünf Stücke* en un lenguaje sencillo, folclórico, probablemente como un reflejo de la tendencia artística posrevolucionaria más extendida de la época: captar el espíritu de “el pueblo”. Muchos escritores y compositores empezaron a cultivar un estilo más sencillo y accesible en aquella época. Schumann no era, sin embargo, como los demás, especialmente dado el estado de su salud mental, cada vez más frágil. Le

resultaba difícil adaptar y comprimir sus ideas musicales en las frases cortas y regulares características del género, y es frecuente que irrumpa su habitual estilo rapsódico. Al igual que en muchos otros dúos de esta época, Schumann tenía en mente a un instrumentista concreto: en este caso, el violonchelista lipsiense Andreas Grabau.

La primera pieza, “Mit Humor” [Con humor], lleva el subtítulo “Vanitas vanitatum”, una frase predilecta extraída de un poema de Goethe un tanto nihilista. El “cantante” describe aquí una serie de búsquedas fallidas en las que se ha involucrado –dinero, mujeres, viajes, fama y guerra– y concluye que sólo cuando no invierte en nada, el mundo le pertenece. Con sus enérgicos ritmos, la música alude a la presencia de las personas que se llamaban entonces “Zigeuner” o “zíngaros”. La segunda pieza, “Langsam” [Lento], evoca una canción de cuna, aunque con un compás cambiante. La pieza más semejante a una canción es la central, “Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen” [No rápido, tocando con mucho sonido]. Su textura inusualmente exigua recuerda mucho a la amarga canción “Ich hab’ im Traum geweinet” [“He llorado en sueños”], del ciclo *Dichterliebe* [Amor de poeta]. Esta tragedia se disipa rápidamente con “Nicht zu rasch” [No demasiado rápido], cuyo exuberante movimiento ascendente recuerda al último de las *Fantasiestücke*, aunque pronto se ve interrumpido por una melodía lírica. El “Stark und markirt” [Fuerte y marcado] conclusivo recuerda en parte al estado de ánimo

de la pieza inicial, con un carácter que remite ligeramente a la música zíngara. Resulta cuestionable que una figura como Schumann pudiera evocar verdaderamente a “el pueblo”; a pesar de todo, estas piezas tuvieron unas cifras de venta relativamente buenas.

Las *Märchenbilder* op. 113 fueron escritas originalmente para viola (con el violín como segunda opción) durante el período optimista que siguió al estreno de la Primera Sinfonía de Schumann en 1851. Es probable que la inspiración viniera dada por la extraordinaria manera de tocar de Wilhelm Joseph von Wasielewski, un amigo y violinista virtuoso de Leipzig que había unido fuerzas con Schumann en Düsseldorf como concertino de la orquesta de la ciudad. Consta de cuatro movimientos que exploran estados de ánimo contrastantes tanto dentro de cada pieza como entre ellas. Este procedimiento de los contrastes abruptos recuerda a la tendencia juvenil de Schumann a componer con las voces de sus álgos literarios: Florestan (extravertido) y Eusebius (introvertido).

Durante muchos años no hubo pruebas concluyentes de que Schumann tuviera en mente “Märchen” [cuentos de hadas] específicos. Sin embargo, recientes investigaciones de Klaus Martin Kopitz han sacado a la luz un poema en cuatro partes enviado a Schumann por el oscuro poeta berlinés Louis du Rieux el 19 de febrero de 1851, con una carta en la que le pedía utilizarlo como la base para una sonata titulada *Märchenbilder*. Schumann respondió positivamente, pidiendo más poemas,



Portada de la primera edición de *Märchenbilder*, op. 133, de Robert Schumann. Berlín, Carl Luckhardt [1852].

aunque parece que no llegó a enviar ninguno. Compuso, sin embargo, las cuatro piezas entre el 1 y el 4 de marzo de 1851 en Düsseldorf. Una vez más, los títulos supusieron para él una preocupación durante algún tiempo; entre los títulos que barajó figuraron *Violageschichten* [Historias para viola], *Mährchengeschichten* [Historias de cuentos], *Mährchen* [Cuentos] y

Mährchenlieder [Canciones de cuentos] –todos sutilmente diferentes– antes de ofrecer las *Märchenbilder* al editor Luckhardt. Como acotación al margen, Louis du Rieux viajaría poco después a Guatemala y presentó un informe al gobierno prusiano sobre una potencial colonización: un vínculo inesperado entre el Schumann provinciano y la historia global más amplia.

El primer movimiento, “Nicht schnell” [No rápido], es un vals lento, lírico y melancólico. El segundo, “Lebhaft” [Vivo], en modo mayor, es una enérgica marcha. Un desafío constante en esta música, para los intérpretes modernos, es mantener el equilibrio entre el piano y el instrumento de cuerda, ya que Schumann los sitúa con frecuencia en registros superpuestos; esto resulta más fácil en un piano histórico vienés, en el que el sonido es menos resonante. La tercera, “Rasch” [Rápido], resuelve este problema con mayor eficacia al ofrecer texturas y papeles contrastantes, en vez de enfrentar a ambos instrumentos. La última pieza, “Langsam, mit melancholischem Ausdruck” [Lento, con expresión melancólica], es otro vals lento. Wasielewski ofreció el estreno (con viola) el 12 de noviembre de 1853 en una de las veladas que organizaba Clara Schumann en Bonn, en el hotel “Zum goldenen Stern” [La estrella dorada]. Cuando Robert murió menos de tres años después, Clara escribió a Wasielewski para que preparara la primera biografía de su querido marido, lo que dio lugar a una emocionante transformación de este músico en escritor.

Resulta absolutamente apropiado, tanto estilística como históricamente, que las dieciséis canciones del ciclo vocal *Dichterliebe* [Amor de poeta]

de Schumann se interpreten en un arreglo para piano y violonchelo. A lo largo del siglo XIX, este tipo de transferencias de repertorio no sólo eran habituales, sino que desempeñaron un papel esencial para difundir la música antes de la época de las grabaciones. Permitían que las personas se familiarizaran con nuevas obras utilizando cualesquiera instrumentos que tuvieran a mano, así como establecer relaciones profundas y táctiles con una música que no era automáticamente “suya”. Todo, desde las sinfonías de Beethoven a las óperas de Rossini, podía resultar de este modo accesible, y a medida que el violonchelo fue ganando prominencia como instrumento solista, se vio envuelto de manera natural en este movimiento.

El progresivo asentamiento del violonchelo como un instrumento solista quedó realmente consolidado en décadas posteriores del siglo XIX, principalmente gracias a las interpretaciones de Alfredo Piatti, un contemporáneo de Clara Schumann. Sin embargo, el instrumento se adecua de manera ideal para emular el canto de la voz humana. Para quienes conozcan el ciclo *Dichterliebe*, los versos de Heinrich Heine, que describen el amor y el desengaño amoroso, resuenan en el oído interno: un tipo de escucha imaginativa que habría hecho las delicias del propio Schumann.

Claudio Bohórquez

Con ascendencia peruana y uruguaya, ha sido aclamado como uno de los músicos más interesantes de su generación. Entre sus últimos compromisos destaca la gira con la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington bajo la dirección de Christoph Eschenbach. Como estudiante de Boris Pergamenschikow, obtuvo muy pronto reconocimientos internacionales en el Concurso Juvenil Chaikovski de Moscú y en el Concurso



PETER ADAMIK

de Violonchelo Rostropóvich en París. En 2000, fue premiado en el Concurso Internacional Pablo Casals celebrado bajo los auspicios de la Academia Kronberg: Marta Casals Istomin le hizo entrega del primer premio, un galardón especial por la mejor interpretación en música de cámara y también le permitió tocar el violonchelo de Casals, construido por Matteo Goffriller, durante un período de dos años. También obtuvo el primer premio en el Concurso Internacional de Música de Ginebra, lo cual marcó el inicio de su carrera como solista y, desde 2003, es profesor en la Musikhochschule Hanns Eisler de Berlín. Toca un violonchelo construido por Giovanni Battista Rogeri prestado por el Landesbank Baden-Württemberg.

Péter Nagy



Es un pianista húngaro cuya carrera internacional comenzó tras obtener el primer premio en el Concurso de la Radio Húngara en 1979, poco después de iniciar sus estudios a los ocho años en la Academia Liszt de Budapest. Ha actuado como solista y músico de cámara junto a artistas

como Zoltán Kocsis, Miklós Perényi, Leonidas Kavakos, Daniel Hope, Kim Kashkashian, Charles Neidich, Nobuko Imai, Claudio Bohórquez, Ruggiero Ricci o Frans Helmerson, así como con los cuartetos St. Lawrence y Kuss. Es profesor de Piano en la Musikhochschule de Stuttgart y dirige el departamento de instrumentos de teclado en la Escuela de Doctorado de la Academia Liszt. Su discografía incluye grabaciones para sellos como Hungaroton, Delos, Naxos, BIS, Hyperion, Decca, Berlin Classics y ECM.

3

MIÉRCOLES 22 DE OCTUBRE DE 2025, 18:30

Lieder al piano

Eldar Nebolsin, piano

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

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

I

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

An die ferne Geliebte, op. 98 (arreglo para piano de Franz Liszt)

Andante espressivo

Poco Allegretto

Allegro assai

Allegro non tanto, con grazia e sentimento

Vivace

Andante con moto, cantabile

Robert Schumann (1810-1856)

Fantasía en Do mayor, op. 17

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen – Im

Legendenton – Erstes Tempo – Adagio – Im Tempo

Mässig. Durchaus energisch – Etwas bewegter – Viel bewegter

Langsam getragen. Durchweg leise zu halten – Etwas bewegter –

Nach und nach bewegter und schneller – Adagio

II

Robert Schumann

Frühlingsnacht (*Liederkreis*, op. 39 n° 12) (arreglo para piano de Franz Liszt)

Widmung (*Myrthen*, op. 25 n° 1) (arreglo para piano de Franz Liszt)

Robert Schumann

Carnaval, op. 9

Préambule

Pierrot

Arlequin

Valse noble

Eusebius

Florestan

Coquette

Réplique

Sphinxes

Papillons

A.S.C.H.-S.C.H.A (*Lettres dansantes*)

Chiarina

Chopin

Estrella

Reconnaissance

Pantalon et Colombine

Valse allemande

Valse allemande - Intemezzo: Paganini

Aveu

Promenade

Pause

Marche des "Davidsbündler" contre les Philistins

Lieder al piano

Este programa se centra en un aspecto vital de la interpretación en la época de Schumann: el mundo del virtuosismo pianístico. Clara Schumann era, por supuesto, una pianista extraordinaria, pero, bajo la influencia de su marido, rechazó cada vez más el pianismo deslumbrante, de dedos ágiles y carácter a menudo improvisatorio, que caracterizó gran parte de su carrera previa a que contrajera matrimonio, y pasó a dedicarse, en cambio, a promocionar la música de su marido. El propio Robert, tras haberse lesionado la mano, y sin haber sentido nunca una gran inclinación por el estudio constante y riguroso, no estaba en condiciones de interpretar su propia música para piano.

Fue, por tanto, el soberbio virtuoso Franz Liszt quien dio a conocer al público una inolvidable serie de transcripciones para piano. En una carta de 1880 a su amigo, el conde Zichy, Liszt declaró que era él quien había inventado prácticamente el arte de la transcripción: al fin y al cabo, había invertido en la tarea cincuenta años de su vida. Este recreador empedernido preparó alrededor de

cuatrocientas transcripciones a lo largo de su vida, muchísimas más que Schumann, Mendelssohn o Brahms, y que constituyen alrededor de la mitad del total de su producción.

La influencia de Liszt como pianista fue tan grande que el repertorio del que se erigió en valedor en sus transcripciones, y que solía publicar más tarde, pudo fomentar que el público cobrara conciencia de la existencia de composiciones de figuras como Schubert y Schumann. Músico de corazón generoso, y que tampoco andaba escaso de confianza en sí mismo, estaba deseoso de promover las obras que admiraba, al tiempo que hacía gala también de su colosal técnica pianística. Liszt compartía el profundo interés de Schumann por la literatura, tal como se plasmó no sólo en sus numerosas canciones, sino también por medio de sus obras escénicas y sinfónico-corales, así como en sus poemas sinfónicos, un género formalmente innovador en el que se fundían la palabra (tácita) y la música.

Por lo que respecta a Beethoven, Liszt sentía un inmenso respeto por él, pero ningún miedo. Cuenta la leyenda

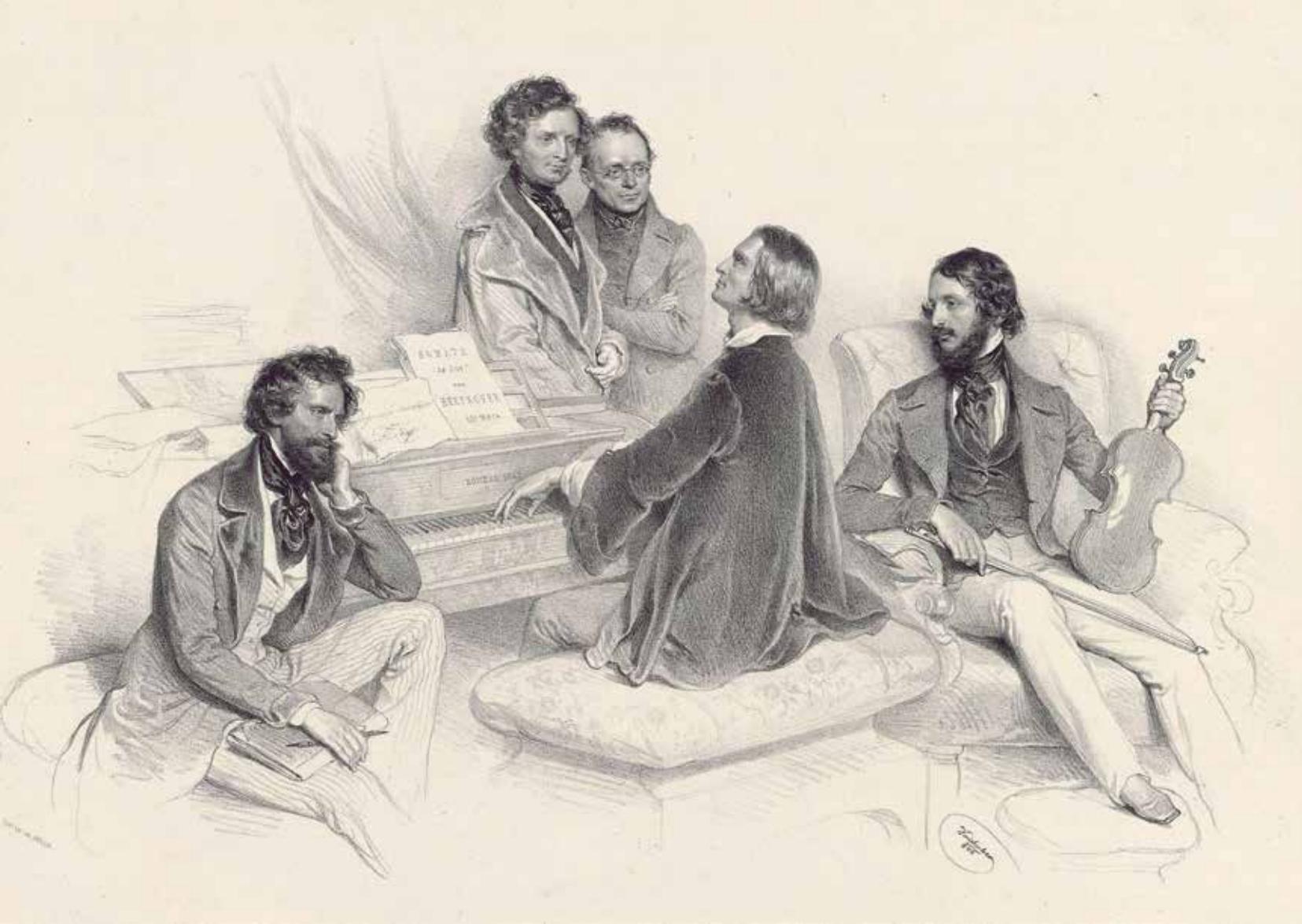


Retrato de Clara Schumann (1840). Zwickau, Robert-Schumann-Haus.

que Beethoven había dado al niño Liszt el “Weihekuss”, o beso de consagración, al final de un concierto en Viena en 1823. Esta anécdota es casi con toda seguridad una invención, pero a Liszt le gustaba repetir que cuando tocó para Beethoven en su estudio, el compositor alemán le besó la frente, de ahí que otros repitieran también este atractivo mito. Liszt dedicó muchas energías

a apoyar a la Asociación Beethoven, fundada en 1835 con el propósito de erigir un monumento al compositor en la ciudad de Bonn. Participó en los aspectos económicos y en la dirección artística, además de tocar el piano, aunque desde el principio fue una iniciativa terriblemente caótica.

Una forma más eficaz de lealtad se expresaba por medio de la



Joseph Kriehuber, *Una matinée en casa de Franz Liszt* (1846), litografía. En la imagen pueden identificarse, de izquierda a derecha, Joseph Kriehuber, Hector Berlioz, Carl Czerny, Franz Liszt y Heinrich Wilhelm Ernst. París, Bibliothèque nationale de France.

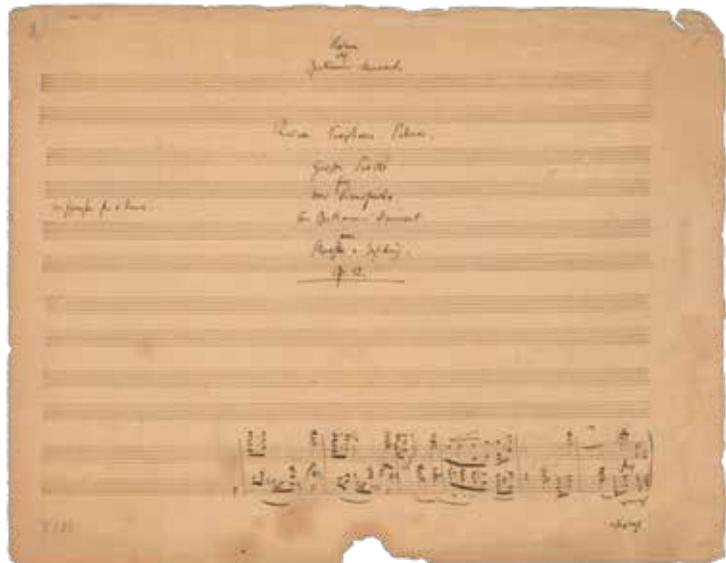
transcripción. A lo largo de un cuarto de siglo, comenzando en 1838, Liszt hizo transcripciones de las nueve sinfonías de Beethoven que fueron muy populares. La transcripción para piano de *An die ferne Geliebte*, que realizó en 1849, es una versión muy

fiel, que se ciñe al material musical original y a la estructura del ciclo de canciones de Beethoven. Este lo escribió en 1816 a partir de los poemas de un joven médico llamado Alois Isidor Jeitteles. Está compuesto –lo que constituyó entonces un caso

único– para interpretarse como un ciclo continuo de seis canciones que se encuentran conectadas por medio de interludios, a diferencia de ciclos como *Winterreise* de Schubert, o incluso *Dichterliebe* de Schumann, que no están compuestos de esta manera ininterrumpida. Liszt multiplica la caracterización trasladando la línea vocal entre diferentes registros, con lo cual crea una sensación de diálogo. Al hacerlo así, transforma el significado original de la obra, que estaba dirigida a la “amada lejana”.

An die ferne Geliebte conecta a Beethoven tanto con Schumann como con Liszt gracias a una cita de la última canción del ciclo que aparece en el primer movimiento de la *Fantasia*, op. 17 de Schumann. Esta obra magistral, compuesta en 1836, estaba también asociada con la futura esposa de Schumann, la virtuosa del piano Clara Wieck: en una carta fechada el 17 de marzo de 1838, le escribió que el primer movimiento estaba concebido como “un profundo lamento por ti”. A pesar de ello, Schumann dedicó la obra a Liszt, quien, en una carta del 5 de junio de 1839, escribió que se sentía orgulloso de que le confiriera ese honor. La *Fantasia* estaba concebida para representar la vida de Beethoven.

Al igual que Liszt, Schumann también deseaba contribuir al monumento a Beethoven, por lo que decidió, en un arranque de optimismo, componer una obra y aportar los ingresos que obtuviera con las ventas. Se refirió incluso al proyecto en un artículo publicado en un número de la *Neue Zeitschrift für Musik* en 1836, presentando cuatro perspectivas



Cubierta manuscrita original de lo que acabaría siendo la *Fantasia*, op. 17 de Schumann: “Obolen auf Beethovens-Monument. Ruinen. Trophoen. Palmen. Grosse Sonate für das Pianoforte. Für Beethovens’ Monument von Florestan und Eusebius. Op. 12”. Bonn, Beethoven-Haus.

diferentes personificadas en otros tantos miembros de la Davidsbündler [Cofradía de David] y todos ellos versiones imaginarias de sí mismo. Resulta sorprendente que Schumann creyera que esta obra tan exigente y de grandes dimensiones podría llegar a venderse lo suficientemente bien como para que pudiera reportarle ingresos. La *Fantasia* se concibió inicialmente como una Gran Sonata, pero fue adquiriendo un carácter cada vez más programático. Los tres movimientos pasaron pronto a llamarse “Ruinas”, “Arco de triunfo” y “Corona estrellada”, recorriendo la

carrera de Beethoven tal como la veía el propio Schumann. También fue pasando por varios títulos, entre ellos *Dichtungen für das Pianoforte* [Poemas para el piano].

¿Por qué dedicó Schumann la obra a Liszt? Alan Walker ha defendido que la razón más evidente es la gratitud que sentía por la elogiosa crítica que había escrito Liszt de la por entonces aún desconocida música para piano de Schumann en un extenso artículo aparecido en 1837 en la revista francesa *La revue et gazette musicale*. Hay que recordar también que Clara Wieck sentía una gran admiración por el virtuoso, al que escuchó en abril de 1838 en Viena. Declaró que “[Liszt] no puede compararse con ningún otro músico [...] despierta temor y asombro [...] su presencia al piano es indescriptible”. Por último, era razonable esperar que el dedicatario de una obra la interpretara luego en

público, lo cual beneficiaba tanto al compositor como al pianista.

Lamentablemente, estas relaciones de camaradería tardaron poco en deteriorarse. Cuando se imprimió la *Fantasia* en la primavera de 1839, Robert Schumann aún no conocía personalmente a Liszt. Pero en la primavera de 1840 empezaron rápidamente a hacerse amigos; Schumann viajó a Leipzig para escribir una reseña de los conciertos de Liszt y ambos fueron inseparables durante dos semanas. Pero, más tarde, un alumno de Liszt denunció al padre de Clara, Friedrich Wieck, por injurias, y ganó. Clara se sintió profundamente consternada y se puso de parte de su padre. Inmediatamente después, Liszt emprendió una gira que marcó una época y en la que lo trataron como si fuera un miembro de la realeza. Sintiendo una cierta envidia, los Schumann empezaron a tildar a Liszt de charlatán; Clara Schumann lo llamó un “destrozapianos”.

El conflicto llegó a su cenit en 1848 en Dresde, cuando Liszt llegó con dos horas de retraso a una velada que había organizado Clara Schumann y tuvo luego palabras descorteses para el *Quinteto con piano* de Schumann. Clara declaró que, por su parte, había “cortado con Liszt para siempre”. El compositor húngaro, que no le guardó rencor, siguió dirigiendo la música de Schumann e incluso le dedicó su propia y extraordinaria *Sonata para piano en Si menor* en 1853.

Sin embargo, la saga prosiguió tras la muerte de Schumann. En 1857, mientras estaba preparando la edición completa de las obras de su marido,

Clara sustituyó el nombre de Liszt como dedicatario de la *Fantasia* por el suyo. Por equivocada que pueda parecer ahora esta decisión, había dedicado su vida a su marido y sentía que era también merecedora del reconocimiento público. Sin embargo, ella misma no estrenó la obra hasta diez años más tarde, en 1867, tras lo cual ya no volvió a tocarla. Por lo que se refiere a Liszt, nunca la interpretó en público, ya que le parecía demasiado difícil para que el público pudiera disfrutarla, aunque sí que la tocó a menudo en privado para entendidos. La obra entró finalmente en el repertorio a principios del siglo xx gracias a los alumnos de Liszt, no de Clara Schumann.

Tal como puede verse a partir de los extensos títulos en el programa, Schumann se decantó por títulos largos y descriptivos. El contenido emocional de la obra a partir del comienzo “durchaus phantastisch” [absolutamente fantástico] es abrumador. Pero es la literatura la que se encuentra en el centro mismo de la obra, y la sección central “Im Legendenton” [En tono de leyenda] permite que el oyente viaje en el tiempo hasta un pasado medieval con una intensidad que no para de crecer y que acaba desembocando en un enorme clímax, tras lo cual una breve coda apacigua las cosas. El segundo movimiento, “Mäßig. Durchaus energisch” [Moderado. Enérgico en todo momento], contiene una música en el estilo de una marcha, en la que Schumann realiza una serie de juegos sobre ritmos con puntillo. La coda incluye un buen número de



Pequeña nota manuscrita de Clara Schumann con el comienzo de *Carnaval*, de Robert Schumann. La nota está fechada: “Londres, abril 76. Clara Schumann”. Nueva York, The Morgan Library & Museum.

saltos notoriamente difíciles, escritos seguramente con Liszt en mente. El último movimiento, “Langsam getragen” [Tocado lentamente], contiene algunos de los compases revestidos de una mayor magia de toda la literatura pianística. La sombra de Beethoven asoma y destella periódicamente por medio de citas de varias de sus obras.

El continuo apoyo de Liszt a los Schumann se refleja en el hecho de que realizara transcripciones de canciones de Schumann, incluidas las dos con que se abre la segunda parte del concierto. “Widmung” [Dedicatoria], que Liszt publicó con el título de “Liebeslied” [Canción de amor], data de algún momento entre 1846 y la década de 1860. Las texturas pianísticas se encuentran considerablemente elaboradas y el acompañamiento de modestas dimensiones de Schumann se enriquece por medio de varias repeticiones que dan paso a densas octavas y arpeggios virtuosísticos, convirtiendo la delicada canción de amor en una declaración operística.

En “Frühlingsnacht” [Noche primaveral], una de las canciones más populares de Schumann, el enfoque es brillantemente sofisticado. Liszt sitúa inicialmente la melodía de la canción en la mano izquierda, relegando los rápidos acordes repetidos de Schumann a la mano derecha. Cuando la melodía asciende, desaparece ocasionalmente por completo o regresa como un recuerdo fragmentado, un gesto verdaderamente schumanniano. Liszt incorpora una repetición de toda la canción, esta vez con un tratamiento virtuosístico y exquisitamente delicado del acompañamiento de la mano derecha. En la última exposición de la melodía principal, profusos arpeggios ascendentes expresan el éxtasis del amante. La transcripción siempre lleva aparejada un grado de mediación o apropiación del otro, lo cual resulta perfecto para el camaleónico y cosmopolita Liszt. El lenguaje de la transcripción se solapa con el lenguaje de las palabras. A menudo se han establecido comparaciones

con la labor de traducir poesía. No existe ciertamente mejor manera que ésta de “meterse en la piel” de otro compositor.

El vasto ciclo *Carnaval*, op. 9, de treinta minutos de duración, apareció en 1837, más o menos al mismo tiempo que las relaciones de Schumann tanto con Clara Wieck como con Liszt estaban creciendo en intensidad, y también a la par que el compositor vivía un episodio romántico con Ernestine von Fricken, cuya firma expresada por medio de notas musicales entretejió en la partitura. Schumann se sentía cada vez más confiado en su capacidad para abordar formas ambiciosas. Al igual que *Papillons* (que podrá escucharse también en otro de los conciertos de este ciclo, el próximo 29 de octubre), los números individuales se basan en el popular vals y toda la obra retrata una escena de baile que va cambiando rápidamente y en la que aparecen invitados de la *commedia dell'arte* italiana.

A lo largo de veintiuna piezas, Schumann juega repetidamente con la convención y la expectativa, exactamente del mismo modo que su escritor predilecto, Jean Paul, utilizaba técnicas de extrañamiento en su escritura. Por ejemplo, Schumann integró en el núcleo de la obra tres “Esfinges” –bloques de notas que no suelen tocarse– que representan tanto Asch, la ciudad en que vivía Ernestine von Fricken, como las letras “musicales” de su propio nombre, un hecho al que se refirió en una carta al pianista Ignaz Moscheles. El fantástico baile de carnaval está

poblado por una mezcla de personajes reales e imaginarios. Pierrot, Arlequín, Pantalón y Colombina proceden de la *commedia dell'arte*; Eusebius y Florestan son dos caras del propio Schumann; Chiarina (Clara), Chopin y Paganini son aproximaciones a los personajes reales. *Carnaval* se cierra con la “Marcha de los Davidsbündler” (otro vals que no resulta nada fácil de bailar). Esta “marcha” de clausura representa al grupo semificticio de artistas de Schumann que estaban luchando por elevados ideales estéticos “contra los filisteos”. Los *Davidsbündler* eran la comunidad artística idealizada de Schumann.

Schumann se sintió decepcionado por la acogida que tuvo su *Carnaval* y dijo a Moscheles a comienzos de otoño de ese año que no había nadie, a excepción de él mismo, que pareciera muy interesado en la variedad de diferentes estados emocionales que había retratado. Sin embargo, la normalmente cautelosa Clara Wieck incorporó inmediatamente *Carnaval* a su repertorio. Tocó la obra en Dresde y Viena, y la interpretó para Liszt, que la incluyó asimismo en su repertorio. El concepto global es asombrosamente sofisticado, recordando (como observa Arnfried Edler) a ese humor romántico que se encuentra ejemplificado en obras como *Gestiefelter Kater* [El gato con botas] de Ludwig Tieck o *Kater Murr* [El gato Murr] de E. T. A. Hoffmann. La escucha de esta obra caleidoscópica puede realizarse en múltiples niveles, lo cual constituye seguramente el motivo de que se haya preservado su popularidad.

Eldar Nebolsin



Es uno de los pianistas más reconocidos de su generación. Su carrera internacional comenzó en 1992 al ganar el Gran Premio del Concurso Internacional de Piano de Santander Paloma O'Shea, y en 2005 recibió el Premio Sviatoslav Ríjter en Moscú. Ha actuado como solista con orquestas como la Filarmónica de Nueva York, la Sinfónica de Chicago, la Orquesta de París o la Metropolitana de Tokio, bajo la batuta de directores como Mstislav Rostropóvich, Riccardo Chailly, Leonard Slatkin o Charles Dutoit. Es miembro del Ensemble Spectrum Concerts de la Filarmónica de Berlín y desarrolla

una intensa labor camerística. En la temporada 2025-2026 tiene previsto actuar con la Filarmónica George Enescu en Bucarest y la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, además de ofrecer recitales en la Sociedad Filarmónica de Bilbao junto con Asier Polo y en el Festival Rafael Orozco. Desde 2013 es catedrático de Piano en la Musikhochschule Hanns Eisler de Berlín. La crítica internacional lo ha calificado como “el Ríjter de su generación” (*American Record Guide*) y un “virtuoso de fuerza y poesía” (*Gramophone*).



MIÉRCOLES 29 DE OCTUBRE DE 2025, 18:30

Música novelada

Severin von Eckardstein, piano

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

I**Robert Schumann** (1810-1856)*Papillons, op. 2**Introduction. Moderato**Negra = 120**Prestissimo**Negra = 120**Presto**Negra = 80**Negra = 152**Semplice**Negra = 132**Prestissimo**Vivo – Più lento**Negra = 112 – Più lento – In tempo vivo**Finale**Kreisleriana, op. 16**Äußerst bewegt**Sehr innig und nicht zu rasch**Sehr aufgeregt**Sehr langsam**Sehr lebhaft**Sehr langsam**Sehr rasch**Schnell und spielend***II****Robert Schumann***Waldszenen, op. 82**Eintritt**Jäger auf der Lauer**Einsame Blumen**Verrufene Stelle**Freundliche Landschaft**Herberge**Vogel als Prophet**Jagdlied**Abschied**Novelletten, op. 21 (selección)**nº 7 Äußerst rasch**nº 8 Sehr lebhaft – Trio I Noch lebhafter – Trio II Hell und lustig*

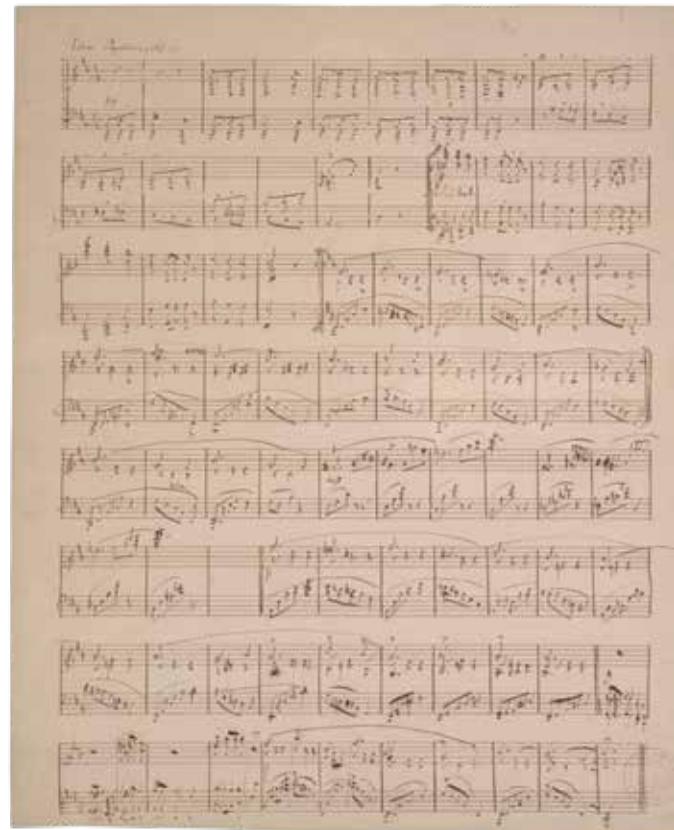
La música como novela

Este programa reúne tres de las colecciones pianísticas más queridas de Schumann, *Papillons*, *Kreisleriana* y las posteriores *Waldszenen*, antes de concluir con dos números sustanciales de las *Novelletten*, otra recopilación de piezas sueltas. Nos sumerge en el onírico mundo pianístico de Schumann, que se vio enriquecido técnicamente y revestido de una mayor precisión estructural gracias a la influencia de la virtuosa Clara Wieck, con quien contrajo matrimonio en 1840.

Papillons, op. 2 recuerda la importancia de Jean Paul en la imaginación de Schumann. Jean Paul era el seudónimo del escritor Johann Paul Friedrich Richter, un músico aficionado de talento que alcanzó la fama literaria en los años que dieron paso al siglo XIX. Sin embargo, Jean Paul vivió la mayor parte de su vida en pequeñas localidades de Franconia, de ahí que cuando viajó a Weimar entre 1798 y 1800 para establecer conexiones con figuras como Goethe y Schiller, éstos se distanciaron de él por su tendencia a beber en exceso y

sus maneras zafias. Lo cierto es que la desbocada imaginación de Jean Paul es difícil de reconciliar con su vida cotidiana; tras la publicación de *Titan* (1803), el escritor se estableció en Bayreuth, una pequeña ciudad bávara hacia la que se sintió atraído, al parecer, por su excelente cerveza. No llegó a completar sus otras dos obras: *Flegeljahre* [La edad del pavo, 1805], en la que se basan las *Papillons* de Schumann, o *Der Komet* [El cometa, 1822].

Aunque los escritos de Jean Paul raramente se leen en la actualidad, fue famoso por su embriagadora mezcla de excesos emocionales, macabros giros argumentales y un estilo de prosa enrevesado. Sus novelas solían extenderse hasta las casi mil páginas. También coqueteó con el absurdo, escribiendo obras con títulos como “La fábrica de cerveza de mis jugos gástricos” y “Una petición escrita al planeta Mercurio”. El biógrafo de Schiller, Thomas Carlyle, que admiraba a Jean Paul, describió su escritura en 1827 como un “arabesco salvaje y complicado”, una “perfecta selva india”,



Copia manuscrita de la primera página de *Papillons*, op. 2, n.º 10, de Robert Schumann, transportado a la tonalidad de Si bemol mayor. Esta copia fue realizada durante la estancia de Schumann en Enderich (1854-1856) y el manuscrito fue regalado a su hija Marie por Clara. Washinton, Library of Congress.

captando con ello no sólo su exotismo, sino también las exigencias que plantea al lector.

August, el padre de Robert Schumann, admiraba enormemente a Jean Paul, de ahí que Robert sintiera un entusiasmo natural por él, llegando incluso hasta el punto de copiar el estilo del escritor en sus cartas de finales de la década de 1820. Leer a Jean Paul le perturbaba el sueño y le hacía sentirse “como si empezara a hacer tonterías”. Cuando, el 20 de marzo de 1838, Robert animó a Clara Wieck a que leyera *Flegeljahre* de Jean Paul, le

advirtió de que tal vez no todo podría estar claro, porque “a su manera” era “como la Biblia”, lo que constituye una comparación extraordinaria. Schumann también afirmó que había aprendido más contrapunto en Jean Paul que en los tratados de música, refiriéndose con ello a los diálogos interiores que inspiraba en él el escritor. Inmortalizó su pasión por Jean Paul en las citas que publicaba en las cubiertas de su revista, la *Neue Zeitschrift für Musik*.

Papillons, publicada en abril de 1832, se basa en el género del vals. Como ha

defendido Arnfried Edler, la música de baile experimentó una explosión de popularidad después de la Revolución Francesa. Esto resulta evidente en las numerosas danzas para piano de Franz Schubert, una música que Schumann tocaba y admiraba. Estos son los cimientos para *Papillons*, si bien combinados, en su imaginación, con las escenas de baile de *Flegeljahre* de Jean Paul. Un oyente podría bailar los valsos de Schubert, mientras que las doce viñetas de *Papillons* son evocaciones de escenas de danza fantásticas. Además, las piezas fueron componiéndose en momentos diferentes y en libros diferentes. El tercer *Studienbuch* de Schumann contiene sus intentos de recopilar las piezas en una sola colección, como una suerte de música de fondo para acompañar los dos últimos capítulos de *Flegeljahre*.

La copia personal de Schumann de esta obra contiene numerosas marcas que recogen su entendimiento experimental – que fue tomando forma poco a poco– de las sinergias existentes entre la música y la novela. Sin embargo, anotó con cierta preocupación en su diario que a los oyentes no les gustaban los bruscos cambios de estado de ánimo, que para él reflejaban de una manera tan perfecta el mundo de Jean Paul. Al fin y al cabo, fueron estas bruscas mutaciones las que inspiraron la asociación con las mariposas (*papillons*) que revolotean durante un baile de carnaval. Sin embargo, dos meses después de que apareciera la obra, el propio Schumann criticó los apresurados cambios de carácter

entre los movimientos, que evocaban mariposas “autodestructivas” que pasaban volando antes de que el pianista pudiera aprehenderlas.

Kreisleriana, op. 16 (1838), por el contrario, presenta un manejo del carácter y la forma que reflejaba una mayor confianza en sí mismo. Schumann sentía una profunda afinidad artística con el escritor y compositor E. T. A. Hoffmann, quien –al igual que el propio Schumann– también se había visto obligado inicialmente a estudiar Derecho. Hoffmann encontró una voz literaria original inspirándose en los cuentos fantásticos o *Märchen*, relatos en apariencia ingenuos enraizados en el paisaje alemán, pero incorporando a menudo elementos sombríos y sobrenaturales. Según Simonin de Sire, un admirador belga de Schumann, *Kreisleriana*, de entre sus obras para piano de 1838-1839, era la predilecta del compositor.

El personaje más atractivo de Hoffmann era el músico Johannes Kreisler, que quedó inmortalizado en 1814 en una colección de ensayos y cuentos titulada *Kreisleriana*, así como en *Lebensansichten des Katers Murr* [Puntos de vista y consideraciones del gato Murr], un *tour de force* estructural del que Schumann publicó varios extractos en la *Neue Zeitschrift für Musik*. El trastornado Kreisler es excéntrico, románticamente susceptible y se encuentra volcado en su arte. Como Schumann escribió a Clara, él se identificaba fuertemente con el personaje. *Kreisleriana* es una de las dos colecciones para piano de Schumann (la otra son

las *Fantasiestücke*) que admite explícitamente la conexión músico-literaria con una obra de Hoffmann. Los estudiosos sostienen que *Kreisleriana* es el más coherente de todos sus ciclos, con una estricta estructura armónica. Sin embargo, Clara Schumann no la interpretó en público como colección completa. Schumann dedicó la obra a Chopin, a quien no conocía personalmente y cuya reacción no ha quedado documentada.

La colección presenta una alternancia de estados de ánimo y tonalidades, contraponiendo el desasosiego y el lirismo. Ciertas texturas reaparecen repetidamente, lo que sirve para introducir cohesión en esta media hora de música. Empezamos en un turbulento modo menor, con una música armónica y rítmicamente inestable. El segundo número, “Sehr innig” [Muy íntimo], presenta frases regulares y líricas, si bien interrumpidas por dos *Intermezzi* contrastantes a un tempo rápido (un recurso que Schumann utilizaba a menudo como una forma de interrupción irónica). El tercero, “Sehr aufgeregt” [Muy agitado], se abre en una siniestra tonalidad menor, pero se disuelve casi inmediatamente después en una serie de líneas melódicas ascendentes y descendentes que semejan un sueño. El nº 4, “Sehr langsam” [Muy lento] es una inquisitiva melodía de reminiscencia, mientras que el nº 5, “Sehr lebhaft” [Muy rápido], recuerda por su carácter a los núms. 1 y 3. El nº 6, “Sehr langsam”, constituye un desafío, ya que la música repite obsesivamente un único tema tantas

veces que se corre el riesgo de que devenga banal. El nº 7, “Sehr rasch” [Muy rápido], revive de nuevo el turbulento modo menor, pero apunta hacia una forma sonata al incorporar una rápida fuga antes de un último cambio de carácter hacia un dócil coral. El nº 8, “Schnell und spielend” [Rápido y juguetón], que pone fin a la obra, es, al igual que el nº 1, un ensayo virtuosístico de desestabilización rítmica y que presenta una conclusión desconcertante.

Cuando Schumann escribió sus *Waldszenen*, op. 82 en 1849, su vida se había transformado. Ahora era padre de cinco hijos (y habrían de llegar más) y gran parte de su tendencia juvenil a las digresiones ya había quedado atrás. En esta colección se inspiró en un tema muy querido de la literatura romántica alemana: el bosque, que se había revestido de un enorme significado simbólico (fue fundamental para ello la poesía de Eichendorff, a la que Schumann también puso música, interpretada en este ciclo el 8 de octubre).

Cada una de las piezas de *Waldszenen* es comparativamente breve y se centra en una sola imagen. Las piezas más lentas son mucho más fáciles de tocar que la mayor parte de la música anterior de Schumann, como si esto formara parte de un giro hacia un lenguaje musical más democrático. Esta accesibilidad técnica fue elogiada en la crítica aparecida en la *Neue Berliner Musikzeitung* en 1851. La “Eintritt” [Entrada] inicial es acogedora y el lenguaje pianístico, transparente. El cazador al acecho en “Jäger auf der Lauer” describe



W. Severin, *Ambrotipia de los hijos de Clara y Robert Schumann* (1854). De izquierda a derecha, Ludwig, Marie, Felix (en los brazos de Marie), Elise, Ferdinand y Eugenie. Faltan Julie y Emil. Reproducido en Ernst Burger, *Robert Schumann*, Maguncia, Schott Verlag, 1999, p. 317.

la emoción de la cacería. “Einsame Blume” presenta una flor, solitaria pero rodeada de otras voces.

Poco después, sin embargo, ya no va todo tan bien. “Verrufene Stelle” recuerda a los pasajes espeluznantes de *Kreisleriana*. Aquí, Schumann incluyó una cita del dramaturgo y poeta Friedrich Hebbel que sugiere que una flor de este “lugar de mala reputación” se ha vuelto roja por la sangre humana. Inicialmente, Schumann había querido incluir este tipo de referencias literarias para las otras cinco piezas de esta colección,

valiéndose tanto de la poesía de Eichendorff como de otras colecciones de poemas sobre el bosque de Heinrich Laube y Gustav Pfarrius. Insistió, sin embargo, en que tales procedimientos no eran programáticos, sino que se decidían después de terminada la composición con el fin de ofrecer pistas interpretativas: nada más que eso. La edición de la colección de 1980 restaura en la partitura todas las citas que Schumann tenía pensado incluir y serán proyectadas en este concierto.

“Freundliche Landschaft” [Paisaje amistoso] presenta una bonita superficie, pero parece una música desorientada, que avanza formando círculos, como si este paisaje no fuera del todo fiable. En “Herberge”, el refugio parece retratado decididamente con buen humor e ingenuidad. “Vogel als Prophet” es una de las piezas breves más logradas de Schumann, que fue muy apreciada (entre otros) por el escritor Hermann Hesse. Este pájaro profeta es tan misterioso como la corneja del *Winterreise* de Schubert, a pesar de que Schumann inserta un tranquilizador coral interno. Otra alegre canción de caza, “Jagdlied”, constituye un reflejo del nº 2. La lírica “Abschied” [Despedida] cierra la obra con una transparencia formal nada fácil de encontrar en las anteriores colecciones para piano. No resulta en absoluto sorprendente que las *Waldszenen* se convirtieran enseguida en una de las obras más populares de Schumann, tanto en Alemania como en muchos otros países.

Volvamos diez años atrás: los meses de enero a mayo de 1838

representaron un clímax en la composición de música para piano por parte de Schumann. Entre otras obras, escribió las *Novelletten*. Reunió ocho en su op. 21, de las que podremos escuchar dos: la nº 7, “Äusserst rasch” [Extremadamente rápido], y la nº 8, “Sehr lebhaft” [Muy vivo]. Es evidente que le gustaban este tipo de títulos, ya que los utilizó a lo largo de toda la colección, generando una suerte de relación familiar entre ellas. Pero en las *Novelletten* encontramos otros temas literarios, como sucede en “BallmäÙig” [En el estilo de un baile], que recuerda a *Carnaval* y a *Papillons*. En cualquier caso, una interpretación completa de las ocho piezas no resultaría muy práctica, de ahí que los pianistas suelen decantarse por una selección.

Aun únicamente con dos *Novelletten*, el efecto resulta sensorialmente abrumador. La nº 7, “Äusserst rasch”, es un vals a toda velocidad que irrumpe de entrada con violentas octavas. Como es característico de Schumann, le sigue una sección lírica marcadamente contrastante, antes de volver abruptamente a una versión desarrollada del material inicial. Sin embargo, la nº 8, “Sehr lebhaft”, es muy representativa de cómo Schumann afronta el virtuosismo pianístico, estructural y narrativo. En ella, bloques musicales inconexos acaban juntándose por pura fuerza de voluntad. Arranca con una figuración increíblemente rápida que

revolotea alrededor de una melodía, como si estuviera emergiendo de entre la niebla. Dos tríos internos presentan cambios de carácter, textura y tonalidad; el segundo acaba dando paso inesperadamente a un nocturno chopiniano, si bien acompañado inicialmente de un seco acompañamiento rítmico antes de una presentación, que sí se asemeja ya realmente a un nocturno, titulada “Einfach und gesangsvoll” [Sencillo y cantable].

Como si quisiera indicar que se acerca la conclusión, Schumann escribe más tarde la indicación “Fortsetzung und Schluss” [Continuación y final]. Sin embargo, esta música extensa sigue siendo discursiva y de un carácter exploratorio. Es como si Schumann fuera un invitado que se queda de pie en la puerta, preparado para marcharse, pero que sigue recordando una cosa más que decir, u otro embellecimiento de algo que ya ha contado antes y que luego, finalmente, se da cuenta de que va a perder su autobús y parte en medio de un torbellino de sombreros, bufandas y abrigos. Se trata de un efecto novelesco que recuerda de alguna manera no sólo a Jean Paul, sino también a Cervantes y a Dickens. Las *Novelletten* resultan fascinantes de un modo muy peculiar y personal, y se encuentran conectadas entre ellas al mismo tiempo que presentan también grandes formas autónomas.

Severin von Eckaredstein



Es uno de los pianistas alemanes más destacados de su generación, con una amplia trayectoria como solista en los principales escenarios internacionales. Ha actuado con orquestas como la Real Concertgebouw, la Sinfónica de Dallas, la Orquesta de la NHK o la del Teatro Mariinski bajo la dirección de Paavo Järvi, Jaap van Zweden, Philippe Herreweghe, Marek Janowski

o Valeri Guérguiyev. Nacido en Düsseldorf en 1978, ha sido premiado en certámenes como el Concurso de Leeds, el Concurso de la ARD de Múnich y el Concurso Reina Elisabeth de Bélgica, donde obtuvo el primer premio en 2003. En 2023 fue nombrado profesor de Piano y Música de cámara en la Musikhochschule de Colonia. Su discografía incluye obras de Medtner, Skriabin, Wagner, Schubert, Schumann y Debussy, entre otros. Su grabación de *La maison dans les dunes de Dupont* recibió el Diapason d'Or, y su último disco, *Vers la flamme*, se publicó en octubre de 2023.

5

MIÉRCOLES 5 DE NOVIEMBRE DE 2025, 18:30

Amor de poeta

Ilker Arcayürek, tenor
Malcolm Martineau, piano

En colaboración con el Teatro Arriaga Antzokia de Bilbao

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

I

Clara Schumann (1819-1896)

Lieder, op. 12 (selección) (Friedrich Rückert)

Liebst du um Schönheit

Warum willst du andre Fragen

Sie liebten sich beide (*Sechs Lieder*, op. 13 n° 2) (Heinrich Heine)

Lorelei (Heinrich Heine)

Die gute Nacht, die ich dir sage (Friedrich Rückert)

Die stille Lotosblume (*Sechs Lieder*, op. 13) (Emanuel Geibel)

Liebeszauber (*Sechs Lieder*, op. 13) (Emanuel Geibel)

Robert Schumann (1810-1856)

Andantino (Sonata para piano n° 2 en Sol menor, op. 22)

Robert Schumann

Cinco Lieder, op. 40 (selección) (Adelbert von Chamisso a partir de textos de Hans Christian Andersen)

n° 3 *Der Soldat*

n° 4 *Der Spielmann*

Sängers Trost (*Cinco Lieder und Gesänge*, op. 127 n° 1) (Justinus Kerner)

Der Einsiedler (*Drei Gesänge*, op. 83 n° 3) (Joseph von Eichendorff)

Zigeunerliedchen n° 2 "Jeden Morgen, in der Frühe" (*Liederalbum für die Jugend*, op. 79 n° 8) (Emanuel Geibel)

II

Robert Schumann

Dichterliebe, op. 48 (Heinrich Heine)

Im wunderschönen Monat Mai

Aus meinen Tränen sprießen

Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne

Wenn ich in deine Augen seh'

Ich will meine Seele tauchen

Im Rhein, im heiligen Strome

Ich grolle nicht

Und wüssten's die Blumen

Das ist ein Flöten und Geigen

Hör' ich das Liedchen klingen

Ein Jüngling liebt ein Mädchen

Am leuchtenden Sommermorgen

Ich hab' im Traum geweinet

Allnächtlich im Traume

Aus alten Märchen winkt es

Die alten, bösen Lieder

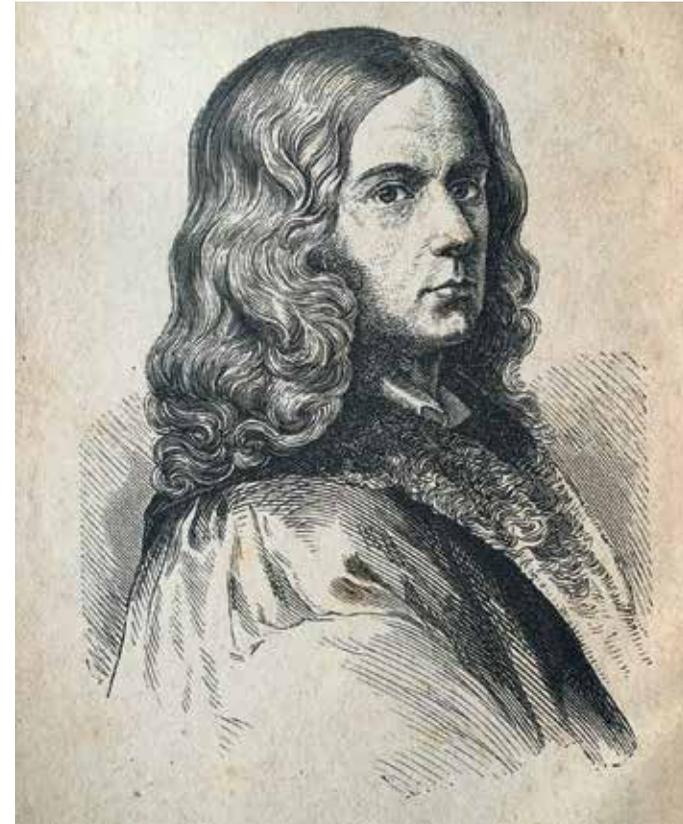
Amor de poeta

El puñado de canciones de Clara Schumann que abre este programa dan fe de la importancia de la asociación creativa que representó su matrimonio con Robert. Como se ha recordado anteriormente, Clara Schumann, de soltera Wieck, fue una niña prodigio, famosa ya en toda Europa cuando no era más que una adolescente. Gracias a su clarividente (pero tiránico) padre, Friedrich Wieck, recibió una esmeradísima educación y estudió composición, teoría, armonía, contrapunto y orquestación. Nacida en Leipzig, pudo asistir regularmente a los mejores conciertos de su época y, como era habitual por aquel entonces, interpretó e improvisó sus propias obras en concierto. Cuando conoció a Robert, que tenía entonces veinte años, ella tenía sólo nueve y ya actuaba en público.

Robert sabía que su mujer era excepcional y la animó a componer y publicar, aunque al mismo tiempo insistió en que sus propias composiciones eran lo prioritario. Clara también aceptó que, como él daba por hecho, el genio era un atributo puramente masculino; incluso antes de casarse, sus cartas

revelan cómo tendía a menospreciarse. Sus acompañamientos pianísticos, generalmente muy parcos, rara vez revelan sus extraordinarias dotes como pianista (en este programa, únicamente el acompañamiento de “Lorelei” deja entrever qué clase de pianista era). Desde una distancia de casi doscientos años, podemos preguntarnos si Robert Schumann *veía* realmente a Clara Wieck; antes de casarse, la llamaba Chiarina o Cilia, como si la hubiera incorporado a sus mundos de fantasía. Sin embargo, en los pocos años en que pudo florecer antes de quedar silenciada por las crecientes necesidades de su marido y de sus hijos, escribió una serie de canciones de exquisita factura que han pasado a convertirse en una parte ya muy consolidada del repertorio.

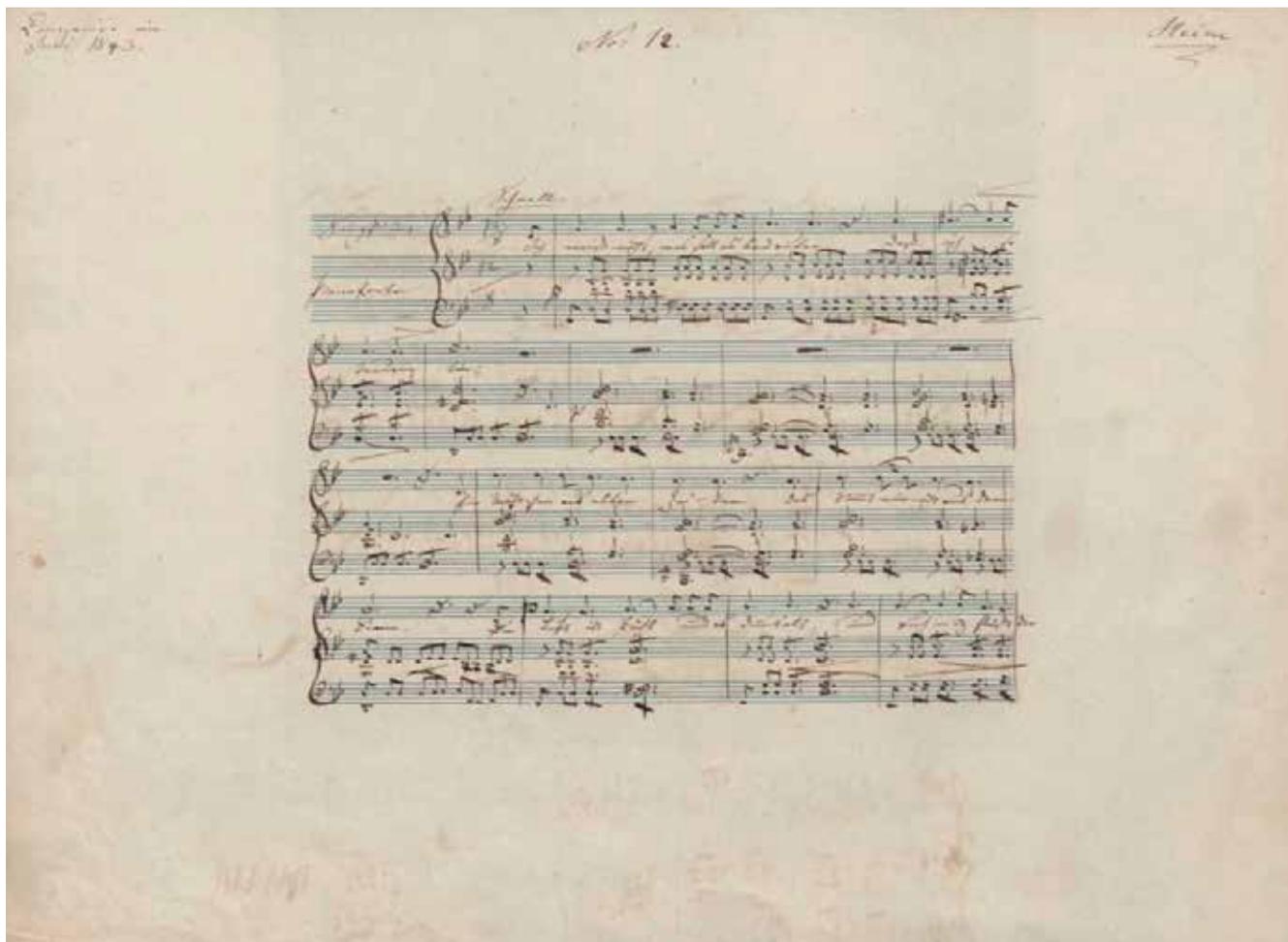
Las canciones que se han conservado reflejan los principales temas del Romanticismo, como son la naturaleza, el amor, el anhelo y la muerte. Las dos canciones de la op. 12 proceden de una inusual publicación conjunta, *Liebesfrühling*, que fue al mismo tiempo la op. 37 de Robert y que se concibió vagamente como una obra para dos cantantes.



Robert Reinick, Adelbert von Chamisso (1831), litografía.

Los textos son todos del poeta orientalista Friedrich Rückert. “Liebst du um Schönheit” disocia a la persona poética de la belleza, la juventud y la riqueza, defendiendo enigmáticamente que el amado debe amar por el amor mismo. “Warum willst du andre Fragen” es una de las canciones de amor más populares de Clara Schumann, y fue una de las tres que Franz Liszt transcribió para piano. Clara puso música dos veces a “Sie liebten sich beide”, a partir de un texto de Heine, como si estuviera intentando profundizar aún más

bajo la superficie del poema. Su adaptación de “Lorelei” vio la luz en algún momento de la década de 1840 y, aunque no se publicaría hasta 1992, se ha convertido desde entonces en una de las predilectas del repertorio. “Die gute Nacht, die ich dir sage” fue otra de las canciones inspiradas en Rückert y nació al mismo tiempo que las canciones de *Liebesfrühling*. Esta, sin embargo, quedó excluida, posiblemente porque su calma casi austera no encajaba con el ambiente general de la colección de un amor doméstico.



Comienzo de la partitura manuscrita de la canción “Lorelei”, de Clara Schumann. Berlín, Staatsbibliothek.

“Die stille Lotosblume” es un poema de Emanuel Geibel, uno de los mejores poetas de canciones de su época; presenta una escena de un loto blanco, puro, perfecto, alrededor del cual un cisne moribundo canta una misteriosa canción. “Liebeszauber” recuerda a las texturas de “Frühlingsnacht” de la op. 39 de Robert (que ya se ha escuchado en el primer concierto de este ciclo), pero este poema de Geibel

tampoco es una canción de amor al uso. Aquí, el ruiseñor canta al amor de una manera tan hermosa que todo el bosque se ve inundado de la belleza de la canción, pero el embelesado poeta concluye apesadumbrado que las canciones que ha escuchado desde entonces no han sido más que un pálido eco. La inclusión del “Andantino” de la *Sonata en Sol menor*, op. 22 de Robert recuerda la

práctica popular en los conciertos del siglo XIX de intercalar diversos géneros pianísticos. Se trata de una obra que Clara Schumann defendió regularmente para hacer frente al escepticismo y la impaciencia con que el público acogía el estilo a menudo digresivo de Robert.

Oiremos a continuación dos canciones de la op. 40, a partir de poemas de Hans Christian Andersen traducidos por Adelbert von Chamisso. “Der Soldat” y “Der Spielmann” presentan ambas relatos sombríos de experiencias masculinas, un recordatorio de las vidas que llevaban los hombres en sus trabajos. El primero –demoledor– cuenta una ejecución militar por un pelotón de fusilamiento y en el que la víctima y el ejecutor han sido amigos muy queridos –y quizá algo más– antes de ese terrible momento. “Der Spielmann” es una tragedia a menor escala, en la que una novia en una fiesta nupcial está enamorada no de su marido, sino del pobre músico que toca el violín. Ambas canciones son punzantes versiones de impotencia masculina. “Des Sängers Trost”, un texto de Justinus Kerner, amplía esta misma idea; el cantante no tiene amada, ni viajero alguno que honre su tumba, pero las flores, la luna y el prado acariciarán a su cantante cuando se haya ido. Aunque fue escrita en 1840, el gran año de la composición de canciones, no se publicó como parte del más famoso ciclo op. 35 de Kerner, sino mucho más tarde, en la op. 127. En “Der Einsiedler”, Schumann viaja en el tiempo a un pasado medieval con poderosas armonías modales, pero también podría estar capturando la

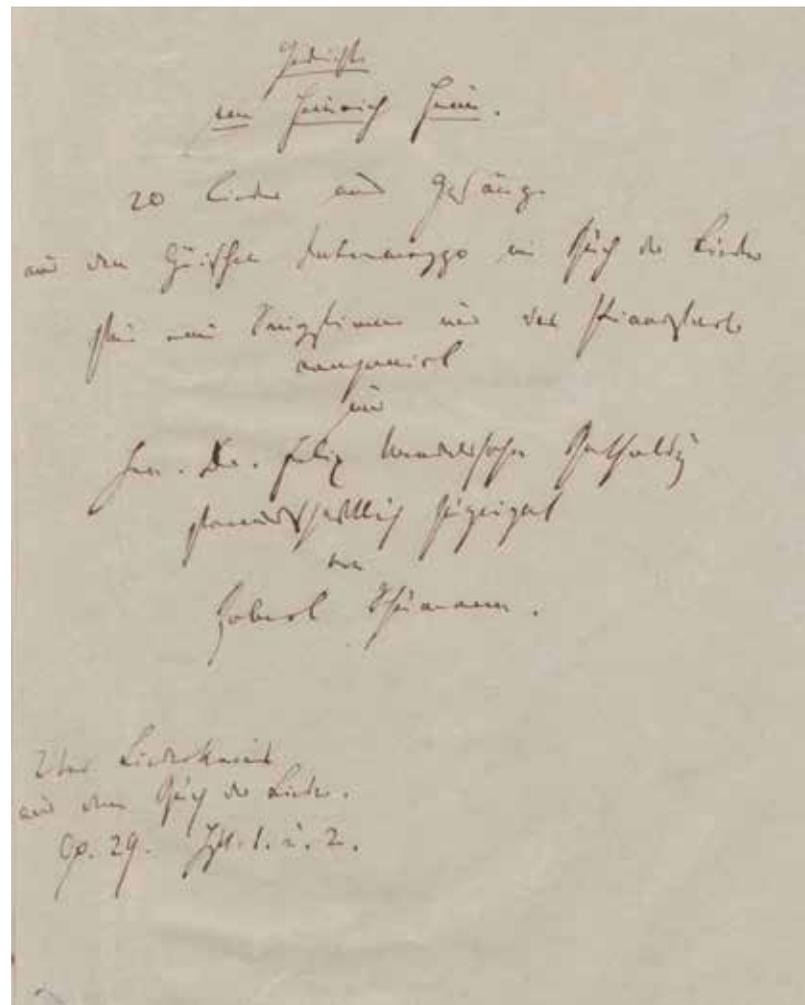


Johann Anton
Völlner, Robert
Schumann,
daguerrotypo
(Hamburgo, 1850).
Zwickau, Robert-
Schumann-Haus.

sensación de alienación y el miedo a ser olvidado del propio compositor.

El conjunto se cierra con “Zigeunerliedchen” [una cancioncilla zíngara], compuesta de manera igualmente sencilla, en la que el protagonista ha sido secuestrado y cada mañana se lava la cara con sus propias lágrimas. Esta pequeña

y extraña viñeta de Geibel plasma el miedo de las comunidades de viajeros, que se asociaban a la libertad y la *alegría de vivir*, pero también a la inestabilidad y la deshonestidad. El lenguaje musical extremadamente sencillo refleja el hecho de que esta obra procede de un cancionero para niños, la op. 79 de Schumann, escrito



Cubierta manuscrita de lo que acabaría siendo *Dichterliebe*, op. 48, integrada aún por veinte canciones, con una dedicatoria a Felix Mendelssohn Bartholdy e identificada por Schumann, abajo a la izquierda, como “2º Liederkreis” (el primero sería el *Liederkreis* op. 24, también a partir de poemas de Heinrich Heine). Berlín, Staatsbibliothek.

en 1849, en los tiempos idílicos de su propia paternidad. Schumann fue un padre cariñoso y entusiasta y, como ha expresado Graham Johnson, “se llevaba bien con el niño que seguía habiendo en su propia manera de ser”.

El concierto –y el ciclo– se cierra con el popular ciclo de Heine, *Dichterliebe*, op. 48, de Schumann. Aún sigue siendo objeto de debate cómo captó

Schumann el antirromanticismo sardónico de Heine (si es que llegó realmente a hacerlo), que se manifiesta en su manera burlona de abordar los temas del amor, las flores, los corazones rotos, etcétera. Del mismo modo, no está claro en qué medida Schumann comprendía o compartía la conciencia política e histórica del poeta. El compositor y el escritor se vieron tan solo una vez, en Múnich en mayo de 1828, pero Schumann era poco más que un muchacho por aquel entonces.

Las canciones presentan un retrato irresistiblemente romantizado de la poesía de Heine, algo en lo que Schumann no se encontraba ni mucho menos solo. Ya se había sumergido en la poesía de Heine para su *Liederkreis*, op. 24, que contiene una colección autónoma de nueve canciones. El ciclo *Dichterliebe*, compuesto en 1840 y publicado en 1844, consta de dieciséis canciones, todas las cuales giran en torno al tema del amor no correspondido, lo cual provoca anhelo, tristeza, rabia, desafío y, finalmente, un intento sólo parcialmente convincente de renuncia o de “seguir adelante”. “Im wunderschönen Monat Mai” se abre con una armonía confusamente ambigua que demanda un cierre cadencial. Este no llega, sin embargo, en la siguiente canción, “Aus meinen Tränen sprießen”. Ya en el tercer poema, “Die Rose, die Lilie”, los motivos florales empiezan a acumularse rápidamente, fundiéndose de una manera indistinguible con la amada del poeta. En “Wenn ich in deine Augen seh”, el poeta se dirige a la amada directamente,

pero experimenta la pena y el sobrecogimiento más amargos cuando la mira a los ojos. Esto da lugar a que se retome otra vez el mundo metafórico de las flores en “Ich will meine Seele tauchen”, en la que sumerge su alma en el cáliz de un lirio.

“Im Rhein, im heiligen Strome” inspira un brusco cambio de carácter y de ambientación. Nos encontramos de repente en la catedral de Colonia, contemplando la historia alemana esculpida en piedra, con la salvedad de que, en cuanto el poeta se centra en la Virgen María, vuelve a recordar a su amada. Se arma de valor y coraje para cantar “Ich grolle nicht”, prometiendo firmemente que su corazón no se romperá, a pesar de la traición insensible de la amada (ésta fue la canción más popular del ciclo, fundamentalmente por el agudo operístico que Schumann compuso a modo de alternativa hacia el final de la canción). Pero todas estas poses quedan mitigadas con “Und wüssten’s die Blumen”, de nuevo una retirada al mundo en miniatura y nada amenazador de las flores. “Das ist ein Flöten und Geigen” se hace eco de un tema que se había escuchado anteriormente en este ciclo de conciertos (como sucede en “Der Spielmann”), a saber, el músico que trabaja, que lleva una vida muy humilde y que nunca tendrá pareja porque carece de estabilidad económica. En “Hör ich das Liedchen klingen”, toda la energía del poeta se ha desvanecido y se abandona al dolor.

La rabia mezclada con la pena desencadena un chorro de energía en “Ein Jüngling liebt ein Mädchen”, una

maraña shakespeariana de jóvenes de ambos sexos enamorados de la persona equivocada, y que resulta a un tiempo risible y desgarradora. En la canción “Am leuchtenden Sommermorgen”, podemos preguntarnos si nuestro cantante sigue conservando la cordura; oye que las flores le hablan y se refieren a su amada como su “hermana”, antes de que la música dé paso a un exquisito y extenso posludio. La sensación de progresivo desquiciamiento (o, a los ojos de Heine, de un absurdo exceso emocional) se ve agravado en “Ich hab’ im Traum geweinet”. Independientemente de que el cantante sueña con que su amada ha muerto, o que le ha abandonado o que sigue enamorada de él, se deshace en amargas lágrimas. Lo cierto es que su amada se le aparece incluso en sus sueños en “Allnächtlich im Traume”. Ella parece rechazarlo, y ella misma llora, mientras que él no puede comprender la palabra secreta que le dice.

La energía vuelve a incrementarse con la alegre y divertida “Aus alten Märchen winkt es”, que de repente cambia el foco para trasladarse a un pasado fantástico, un paraíso de castillos, cuentos de hadas y una naturaleza virgen. Sin embargo, se trata de un breve respiro onírico antes de la última y dramática canción: “Die alten, bösen Lieder”. El significado de este poema trasciende con mucho una historia de desengaño amoroso privado que sustenta el ciclo de canciones en su totalidad. Heine exige nada menos que una ruptura con la estupidez del Romanticismo. Va

acumulando imágenes cada vez más hiperbólicas, entre ellas nada menos que doce gigantes para llevarse este monstruoso fétetro. Juega con la imagen exagerada del “yo romántico sufriente” que rechazaba con tanta firmeza. ¿Cómo responde Schumann? En un principio, se sitúa a la altura de la hipérbole con una música grandiosa, pero poco a poco va reduciendo y disminuyendo la escala hasta situarse al nivel del individuo, algo a lo que sus oyentes respondían con tanta profundidad. En un golpe maestro, recuerda y, a continuación, amplía el posludio de “Am leuchtenden Sommermorgen”, como si quisiera volver a depositar al poeta en su paraíso de flores y sueños.

Para muchos, *Dichterliebe* es el más logrado y el más delicado de los ciclos de Schumann, plagado de sutilezas armónicas y texturales. Es posible que los oyentes detecten una narración entre los poemas, aunque su propio carácter abierto constituye parte del atractivo del ciclo. No se revela detalle alguno sobre el protagonista perdidamente enamorado; todo cuanto sucede se alberga únicamente en su memoria. Además, se trata de la historia de cualquier ser humano, “una vieja historia” que “no cesa de repetirse”, como afirma con frialdad la undécima canción, a pesar de lo cual el desgarro amoroso de cada persona se percibe como algo espantosamente único. La selección de dieciséis canciones recorre un enorme abanico de estados de ánimo que van desde la melancólica nostalgia a la euforia, la rabia y –finalmente– la amarga resignación.

Ilker Arcayürek



Nacido en Estambul y criado en Viena, ha sido ganador del Concurso Hugo Wolf, finalista en el Cantante del Mundo de la BBC (2015) y ha formado parte del programa Artistas de la Nueva Generación de la BBC (2015-2017). Ha interpretado papeles principales (Tamino, Ferrando, Don Ottavio o Rodolfo) en la Ópera de Zúrich, el Teatro Real, el Festival de Salzburgo y la Volksoper de Viena. Debutó en Estados Unidos como Nadir en *Les pêcheurs de perles*, seguido de

actuaciones en las Óperas de Santa Fe, Amberes, Gante y el Bunkamura de Tokio. Aparece regularmente con orquestas como las Sinfónicas de las Radios de Viena y Baviera, la Royal Philharmonic de Londres o la Tonkünstler de Viena, bajo la dirección de Marin Alsop, Mirga Gražinytė-Tyla o Thierry Fischer. Como intérprete de *Lied*, ha actuado en salas como el Wigmore Hall de Londres, la Schubertiada de Vilabertrán, el Life Victoria Barcelona y la Park Avenue Armory de Nueva York. Sus grabaciones han recibido elogios de la crítica y varias nominaciones a los premios Opus Klassik. Entre sus próximos compromisos destacan su debut como Max en *Der Freischütz* de Weber en la Ópera Flamenca, su debut en Milán con el *Mesías* de Handel y una gira europea con la *Novena* de Beethoven bajo la dirección de Philippe Herreweghe.

Malcolm Martineau



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

ciclo de conciertos en el Wigmore Hall londinense y en el Festival de Edimburgo. Su catálogo discográfico cuenta con más de cien títulos y ha recibido dos premios Gramophone, un Grammy y un premio de la *BBC Music Magazine*. En la actualidad, es profesor en la Royal Academy of Music de Londres y es doctor *honoris causa* y *fellow* internacional en Acompañamiento en el Real Conservatorio de Escocia. En 2014, la reina Isabel II le concedió el título de Officer (OBE) de la Orden del Imperio Británico por sus servicios a la música y su labor con los cantantes jóvenes.

Selección bibliográfica

Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Korrespondenten in Berlin 1832 bis 1883 (editado por Klaus Martin Kopitz, Eva Katharina Klein und Thomas Synofzik). *Schumann-Briefedition als Gesamtausgabe*, serie II, vol. 17. Colonia, Dohr, 2015.

Ernst Burger, *Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*. Maguncia, Schott, 1999.

Joe Davies (ed.), *Clara Schumann Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

Roe-Min Kok y Joe Davies (eds.), *Clara and Robert Schumann in Context*. Cambridge, Cambridge University Press, 2026.

Natasha Loges, "From Miscellanies to Musical Works: Julius Stockhausen, Clara Schumann and *Dichterliebe*", en *German Song Onstage: Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries* (editado por Natasha Loges y Laura Tunbridge). Bloomington, Indiana University Press, 2020, pp. 70-86.

Martin Schoppe, *Robert Schumann 1810-1856 – Seine Kindheit und Jugend in Zwickau*. Zwickau, Robert-Schumann-Haus, 1981.

Robert Schumann, *Tagebücher*, 2 vols. (editados por Gerd Nauhaus). Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1971-1987.

Alan Walker, *Robert Schumann: The Man and His Music*. Londres, Barrie and Jenkins, 1972.

Autora de las notas al programa

Natasha Loges



Profesora de Musicología de la Musikhochschule de Friburgo, centra su investigación en repertorios vocales y pianísticos, en la cultura concertística y en las mujeres compositoras. Ha publicado las monografías *Pauline Viardot* (2026) y *Brahms and His Poets* (2017), ha coeditado *Brahms in the Home and the Concert Hall* (2014), *Brahms in Context* (2019), *Musical Salon Culture in the Long Nineteenth Century* (2019) y *German Song Onstage* (2020) y se encuentra ultimando los libros *Global Perspectives on Women Pianists*, *In a New Key: Studies of Women Pianists* y una colección de ensayos sobre el repertorio vocal global. Realiza programas radiofónicos en la BBC Radio 3, escribe para la *BBC Music Magazine* y

organiza eventos relacionados con sus líneas de investigación en el Southbank Centre, el Wigmore Hall, los festivales internacionales de la canción en Oxford y Zeist, Primavera de Heidelberg, la Academia Hugo Wolf de Stuttgart y el Festival de la Canción de California. Es miembro de la red Igualdad y Diversidad en los Estudios Musicales, con sede en el Reino Unido. En el curso 2025-26 es Fellow en el Hamburg Institute for Advanced Study.

CRÉDITOS

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

© Natasha Loges
© Luis Gago

ISSN: 1989-6549, octubre-noviembre 2025
DL: M-30498-2009

Diseño

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Impresión

Ágata, S. L. Madrid

Ilustración de portada

Alfredo Casasola

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores de producción

Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Asistente de coordinación

Juan Antonio Casero Gallardo
Javier Pérez Fernández

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire

Agradecimientos

Irene Comesaña Aguilar
Martín Pinillos Sáenz

Ciclo de miércoles: "Schumann, poeta y novelista", octubre-noviembre de 2025 [notas al programa de Natasha Loges]. - Madrid: Fundación Juan March, 2025.

80 pp.; 20,5 cm. (Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549, octubre-noviembre 2025).

Programas de los conciertos: [I.] Los poetas de Schumann. "Obras de C. y R. Schumann", por Samuel Hasselhorn, barítono y Julius Drake, piano; [II.] Canciones sin palabras. "Obras R. Schumann", por Claudio Bohórquez, violonchelo y Péter Nagy, piano; [III.] *Lieder* al piano. "Obras de L. van Beethoven y R. Schumann", por Eldar Nebolsin, piano; [IV.] Música novelada. "Obras de R. Schumann", por Severin von Eckardstein, piano; [V.] Amor de poeta. "Obras de C. y R. Schumann", por Ilker Arcayürek, tenor y Malcolm Martineau, piano, celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 8, 15, 22 y 29 de octubre y 5 de noviembre de 2025.

También disponible en internet: march.es/musica

1. *Lieder*.- 2. Canciones (Barítono) con piano.- S. XIX.- 3. Canciones en alemán.- 4. Música para violonchelo y piano.- S. XIX.- 5. Música para piano.- S. XIX.- 6. Arreglos (Música).- 7. Fantasías.- 8. Canciones (Tenor) con piano.- S. XIX.- 9. Schumann, Robert, 1810-1856 - Ciclos de conciertos.- 10. Programas de conciertos (Documentos).- 11. Fundación Juan March - Conciertos

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

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 y RTVEPlay.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 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 y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

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

PROGRAMA DIDÁCTICO

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

CANALES DE DIFUSIÓN

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

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

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

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

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

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

CONCIERTO EXTRAORDINARIO: PIANO, PIANO. TRES GENERACIONES

12 NOV

Josep Colom, Josu de Solaun, Juan Floristán, Ana Guijarro y Noelia Rodiles, piano

Obras de J. S. Bach, Kraprállová, Schubert, G. Ortiz, Brahms, J. Colom, Falla, M. Castillo, Chopin, Dvořák y Rachmaninoff, a dos, cuatro y seis manos

Notas al programa de **María Nagore**

RAVEL ENTRE ESPAÑOLES: FALLA Y VIÑES

19 NOV

SOÑAR CON GRANADA

Ana Guijarro, piano y **Dúo Moreno-Gistáin**, pianos

Noches en los jardines de España, en versión para dos pianos, junto con obras y arreglos de Chabrier, Fauré, Debussy y el propio Ravel

26 NOV

LA AMISTAD CON VIÑES

Juan Floristán, piano y **Jesús Noguero**, actor

Obras de Ravel, Debussy y Falla vinculadas con Viñes, intercaladas con lecturas dramatizadas extraídas de los diarios de Ricardo Viñes

3 DIC

EL QUIJOTE, CASTILLOS IMAGINARIOS

Stéphane Degout, barítono y **Simon Lepper**, piano

Canciones de Ravel, Schumann, Ibert y Fauré que reflejan la cultura hispana que inundó el París de 1900 por sus conexiones temáticas y el tratamiento de elementos musicales del folclore hispano

Notas al programa de **Màrius Bernadó**

AULA DE (RE)ESTRENOS 130: EL ARCA DE NOÉ: PIANO

12 NOV

Ricardo Descalzo, piano

Selección representativa de obras para piano de destacados compositores del panorama español contemporáneo, comisariada por el propio pianista

Notas al programa de **Daniel Falces**

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:

