

Ápeiron Ediciones



CATÁLOGO COLECCIÓN

t r i t o n o



Ápeiron Ediciones

www.apeironediciones.com

C/ Príncipe de Vergara, n.º 132, planta 9 — 28002 Madrid

Tfno. (+34) 611 00 28 41

info@apeironediciones.com

MAESTROS DEL VIOLÍN

Frederick H. Martens



Traducción de Alba Ramírez Guijarro y Roberto Vivero

Ápeiron Ediciones

«Bien sé», dijo el Profesor Auer, «que hay una especie de teoría según la cual yo doy unos cuantos pases mágicos con el arco a modo de ilustración y —*presto*— ¡ahí tienes un Zimbalist o un Heifetz! Pero la verdad es que no tengo ningún método —a no ser que se le quiera llamar ‘método’ a seguir las puras líneas naturales del desarrollo basadas en principios naturales—, y entonces, claro está, no hay ningún secreto sobre mi enseñanza. El único punto realmente importante sobre el que enfatizo al enseñar es no anular nunca la individualidad de mis alumnos [...] Y otro gran principio de mi enseñanza, el responsable de los resultados, es exigir todo lo posible del alumno. ¡Entonces dará algo!

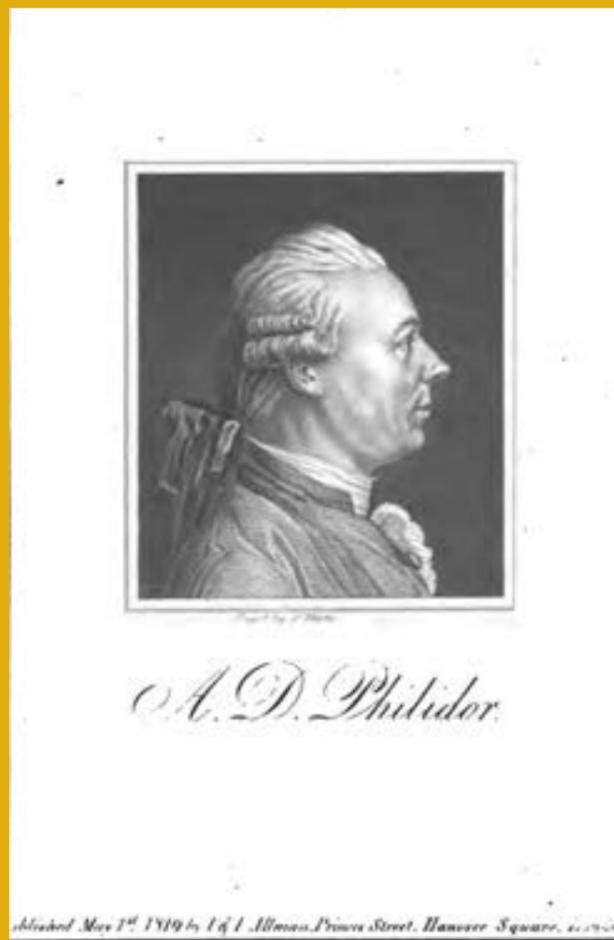
»¿El dominio del violín? Para mí representa la suma total de los logros por parte de los que viven en la historia del arte. Todos aquellos que puede que hayan muerto hace mucho, pero de los que aún vive en la memoria su trabajo y sus creaciones, son los auténticos maestros del violín, y su dominio es el registro de sus logros. Cuando era niño, recuerdo que los compositores más conocidos del momento eran Marschner, Hiller, Nicolai y otros, pero la mayor parte de lo que escribieron se ha olvidado. Por otra parte, están Tartini, Nardini, Paganini, Kreutzer, Dont y Rode, y todavía viven; y lo mismo sucede con Ernst, Sarasate, Vieuxtemps y Wieniawski. Joachim (por cierto, el único gran violinista alemán que conozco, ¡y era húngaro!), aunque tuvo pocos grandes alumnos y compuso más bien poco, siempre será recordado porque, junto con David, le dio al virtuosismo en violín un impulso de nobleza e introdujo un ideal más elevado en la música para este instrumento. Son hombres como estos los que siempre serán considerados “maestros” del violín de la misma manera que el “dominio del violín” se define por lo que ellos hicieron».

ÍNDICE

- | | |
|-----------------------|----------------------------|
| i. Eugène Ysaÿe | xiii. David Mannes |
| ii. Leopold Auer | xiv. Tivadar Nachéz |
| iii. Eddy Brown | xv. Maximillian Pilzer |
| iv. Mischa Elman | xvi. Maud Powell |
| v. Samuel Gardner | xvii. Leon Sametini |
| vi. Arthur Hartmann | xviii. Alexander Saslavsky |
| vii. Jascha Heifetz | xix. Toscha Seidel |
| viii. David Hochstein | xx. Edmund Severn |
| ix. Fritz Kreisler | xxi. Albert Spalding |
| x. Franz Kneisel | xxii. Theodore Spiering |
| xi. Adolfo Betti | xxiii. Jacques Thibaud |
| xii. Hans Letz | xxiv. Gustav Saenger |

VIDA DE PHILIDOR MÚSICO Y AJEDRECISTA

George Allen



Traducción de Antonio Gude y Roberto Vivero

Ápeiron Ediciones

t r i t o n o

«El nombre de Philidor debe vivir en la Historia de la Música incluso si todas sus obras deben perecer. Todos los historiadores de la música francesa, desde La Borde hasta Poisot pasando por Castill-Blaze y Fétis, coinciden al declarar que Philidor fue el máximo responsable del trabajo de fundación de la más nacional de toda la música de entretenimiento de su país, la Opéra-Comique. Tampoco puede la reforma de la ópera ser siquiera ser mencionada sin hacerle a Philidor la justicia de haber sido el primer y único compositor que alcanzó un éxito que no podría ser perfeccionado y hecho perdurable por agencias no menos graves que el enérgico genio, la voluntad de hierro y la terrorífica *bâton* de Gluck.

Ningún compositor crea ni reforma un departamento del drama lírico solo con el talento y la ciencia musicales. Sin, por lo tanto, pedir para Philidor una igualdad con los cinco o seis Inmortales del arte, es seguro afirmar que poseía genio y que este era de un elevado nivel. No podemos, sin duda, pedir la prueba de las afirmaciones en vivo de la sala de conciertos o del escenario, pero podemos aportar testigos cuya competencia no se puede poner en tela de juicio. Grétry, su contemporáneo, pone a Philidor al lado del mismísimo Gluck por la «fuerza de la expresión armónica». Fétis, al mismo tiempo el Néstor y el Corifeo de los críticos musicales, les concede a las obras de Philidor un peculiar sello de originalidad. Y estas dos altas autoridades le otorgan una característica marca del genio: la disposición y la capacidad para inventar nuevos medios de expresión».

ÍNDICE

Vida de Philidor, músico y ajedrecista

Prefacio

Dedicatoria

Capítulo I. Juventud. Música y ajedrez

Capítulo II. La estancia de Philidor en el extranjero

Capítulo III. Philidor y la ópera comique

Capítulo IV. El Philidor de mediana edad

Capítulo V. Philidor y el Club de Ajedrez de Londres

Capítulo VI. Revolución francesa. Última visita de Philidor a Inglaterra. Muerte y carácter

«Philidor como autor y jugador de ajedrez», TASSILO VON HEYDEBRAND UND DER LASA

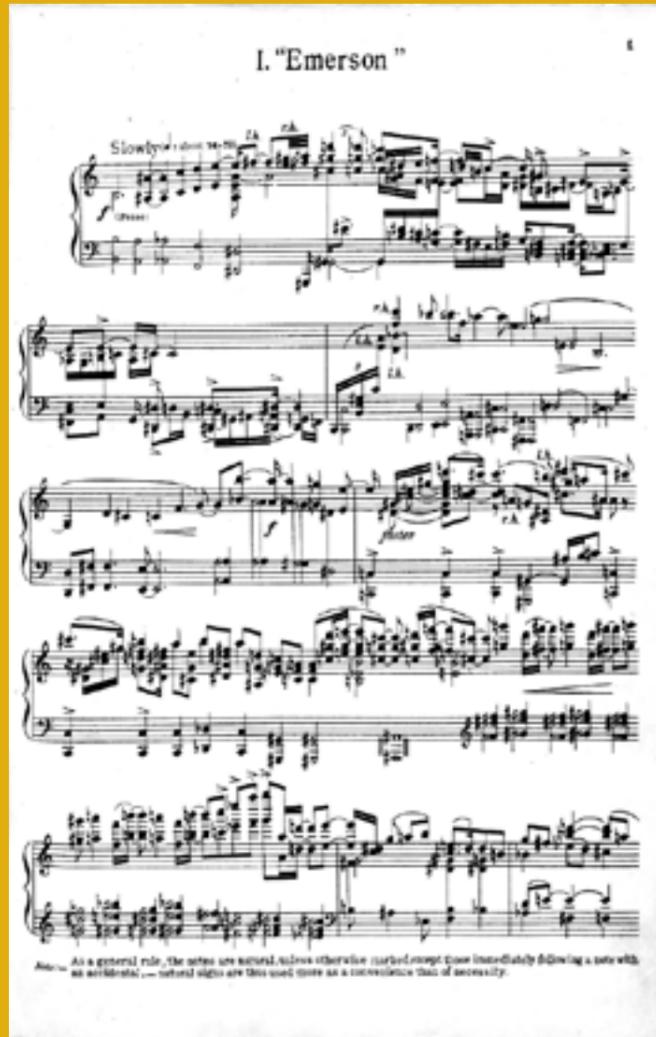
Philidor como autor de ajedrez

Philidor como jugador de ajedrez

Apéndice. Correcciones y añadidos

ENSAYOS ANTE UNA SONATA

Charles Ives



Edición, introducción, traducción y notas de Antonio Fernández Díez

Ápeiron Ediciones

t r i t o n o

«Quien aborda la obra de Charles Ives (Connecticut, 1874-New York, 1954) por primera vez no tardará en preguntarse por la razón de que su música sea considerada la primera y única música genuinamente americana, puramente americana. Seguidor de la filosofía y la conducta de la vida de Thoreau, al que dedicaría el segundo movimiento de la *Sonata Concord* y, paralelamente, después de Emerson, el segundo capítulo de los *Ensayos ante una sonata* en la que se basaban, Ives rechazaría, desde el primero momento, la idea de convertir la música en profesión. Lo que, sin más, podría ser la clave de escritura de toda su obra musical como filosófica. La vida y obra de Charles Ives ha sido susceptible de provocar, entonces y ahora, la animadversión de los músicos profesionales reticentes, entonces y ahora, a reconocer su justo valor en la medida en que Ives omitiría deliberadamente de su vocabulario, y de su vida, la opinión pública. De hecho, el crítico musical Nicolas Slonimsky ha calificado a Ives como un “rebeldé musical” que, no por casualidad, en la *Sonata Concord* desafía de una manera directa al “público musical”, teniendo en cuenta que la música de Ives no sería conocida o interpretada, por voluntad propia, prácticamente hasta el final de su vida. La complejidad y ausencia de convencionalismo harían de la música de Ives, envuelta en un caos aparente, a diferencia de los *Ensayos ante una sonata*, una excepción dentro de la música moderna».

De la Introducción de ANTONIO FERNÁNDEZ DÍEZ

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN:
*IVES Y LA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA
EN AMÉRICA*

NOTA A LA EDICIÓN

BIBLIOGRAFÍA ESCOGIDA

NOTA DEL AUTOR

PRÓLOGO

1. EMERSON

2. HAWTHORNE

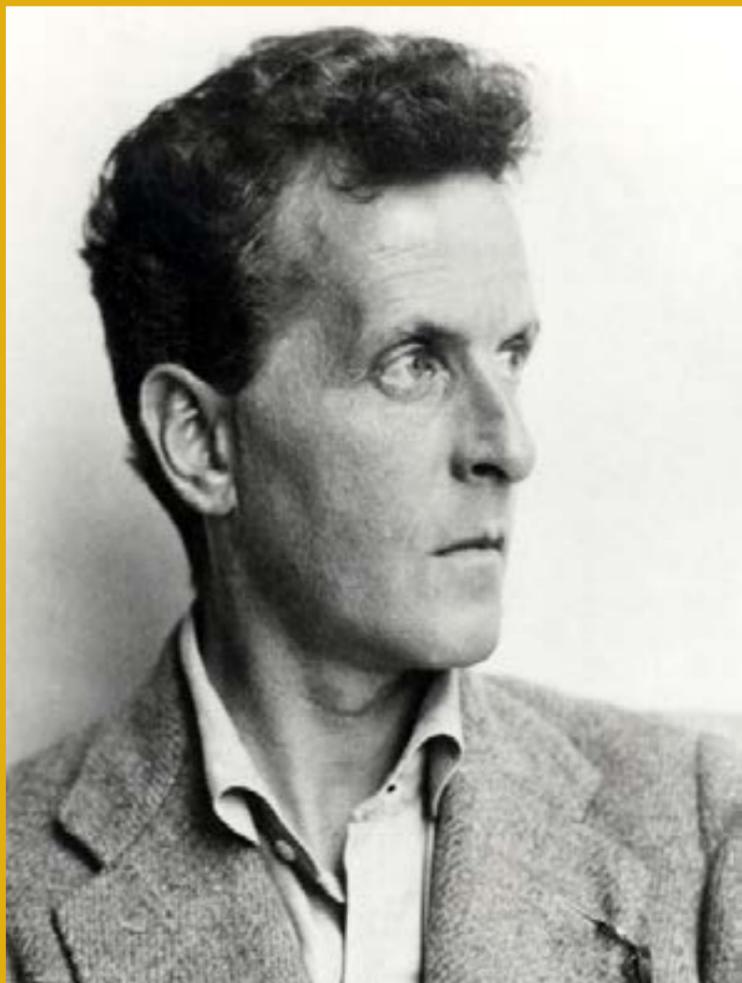
3. «LOS ALCOTT»

4. THOREAU

EPÍLOGO

CORRESPONDENCIA CON RUDOLF KODER

Ludwig Wittgenstein



Traducción de Venancio Andreu Baldó e Isabel Gamero Cabrera

Ápeiron Ediciones

t r i t o n o

El presente intercambio epistolar entre Ludwig Wittgenstein y Rudolf Koder es, en su conjunto, un documento de carácter privado, el testimonio de una amistad a lo largo de una vida, surgida, y en no menor medida alimentada, por un amor compartido hacia la música. La amistad con Ludwig llevó a Koder, en el transcurso del tiempo, a una relación estrecha con las hermanas de Wittgenstein. También se convirtió para ellas —a partir de la música— en un compañero vital.

El intercambio epistolar viene acompañado de un comentario sucinto de pasajes individuales y de un comentario temático, bastante más amplio, que se estructura en dos ensayos sobre lo musical, en el entorno familiar de los Wittgensteins, y en la vida y en la obra de Ludwig Wittgenstein, respectivamente.

El primer ensayo está dedicado al «compositor de casa» de los Wittgensteins, Josef Labor. Su biografía nos reconduce al siglo XIX, a las cercanas relaciones familiares de los Wittgensteins con Joseph Joachim y a la amistad con Johannes Brahms, a los salones musicales de la aristocracia vienesa y a la manera de vivir la música, y a sus predilecciones al respecto, de la familia Wittgenstein.

El segundo ensayo se ocupa de los aspectos musicales en el filosofar de Ludwig Wittgenstein y en las conversaciones y memorias transmitidas por diferentes contemporáneos y amigos. El recurso a una comprensión romántica de la música, cuyos fundamentos son esbozados, y la configuración, en consonancia con ello, de un canon en las predilecciones musicales de Wittgenstein, dan lugar a un comentario temático, específico, sobre las formulaciones dispersas en el conjunto de la correspondencia y en los escritos menores. También es aludida, y examinada de la mano de posicionamientos contemporáneos sobre teoría musical, la afinidad, tematizada por Wittgenstein, entre música y lenguaje.

MARTIN ALBER, «Prólogo»

ÍNDICE

Prólogo

Rudolf Koder

CORRESPONDENCIA WITTGENSTEIN-KODER

Josef Labor y la familia Wittgenstein

*Sobre los aspectos de lo musical
en la vida y la obra
de Ludwig Wittgenstein*

Informe editorial

Bibliografía

Índice cronológico de las cartas

BRAHMS

J. Lawrence Erb



Traducción de Alba Ramírez Guijarro

Ápeiron Ediciones

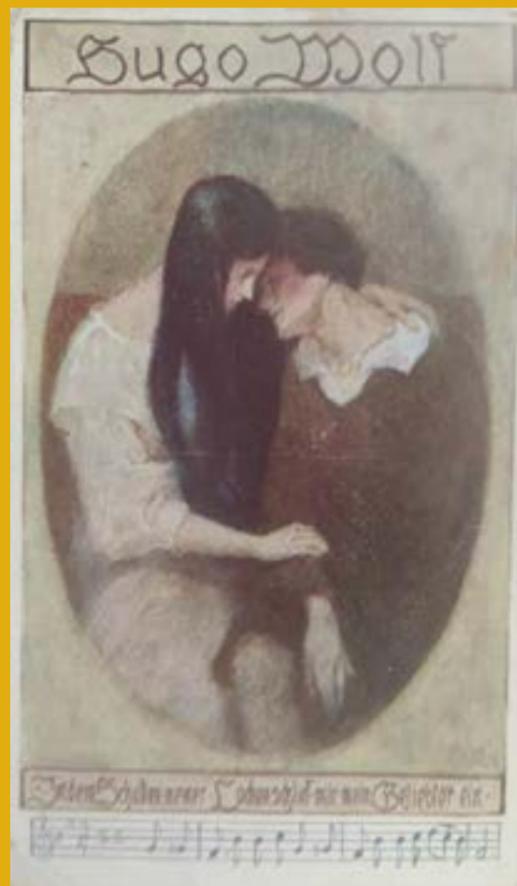
t r i t o n o

Aunque su primer profesor de piano considerase que Brahms desperdiciaba el tiempo en componer, Brahms no dejó de hacerlo nunca. El lector encontrará en este volumen a un niño sorprendido al descubrir que la música puede escribirse, a un joven cuya pobreza no le alejará de la composición, a un romántico enamorado. J. Lawrence Erb reúne en este libro los viajes y estancias de Brahms en Alemania, Suiza, Austria e Italia, el éxito que tuvieron sus giras de conciertos, las publicaciones de sus obras a lo largo de su vida y sus encuentros con Liszt, Joachim, Schumann, Wagner, Dvořák, Tchaikovsky... Que Brahms se quedase dormido mientras Liszt tocaba el piano o que pusiese excusas tras el primer acto de las óperas —para huir porque le resultaban insoportables—, no son más que anécdotas de una vida en la que nunca faltaron conciertos y encuentros con músicos. Además de lo importantes que fueron para Brahms las obras de Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Paganini, Schubert, Schumann o Mendelssohn —entre muchos otros— también tiene relevancia la literatura, son muy inspiradoras para él las obras de Hölderlin, Keller, Daumer, Schiller, Herder y Goethe.

La fortaleza de Brahms ante la adversidad, su talante juguetón o formal en función de la ocasión, su respeto hacia Wagner a pesar de la rivalidad que había entre ambos (incluidos los elogios que Brahms dedicó a Wagner cuando Wagner era criticado de forma dura), la honestidad y modestia que caracterizaban a Brahms o su lealtad hacia los Schumann son solo algunas de las cualidades de un hombre cuyo carácter agradó mucho a quienes le conocieron. Aunque siempre fue aceptado como un pianista brillante, cosa distinta ocurrió con sus composiciones, que al principio fueron juzgadas de manera muy severa. Su música no se entendía, no fue interpretada como un nuevo estilo, sino como un insulto hacia el estilo de Mozart, Haydn y Beethoven. Es a partir de 1863 cuando sus obras empiezan a considerarse una aportación muy valiosa a la historia de la música. Este libro ayuda a entender el contexto del romanticismo, a comprender por qué Brahms apostó por la música absoluta en vez de por la música programática y a conocer la vida de «uno de los más leales trabajadores en el desarrollo de todo lo que es verdadero en el arte: Johannes Brahms».

HUGO WOLF: *SPANISCHES LIEDERBUCH,* NIETZSCHE Y LITERATURA

Roberto Vivero



Ápeiron Ediciones

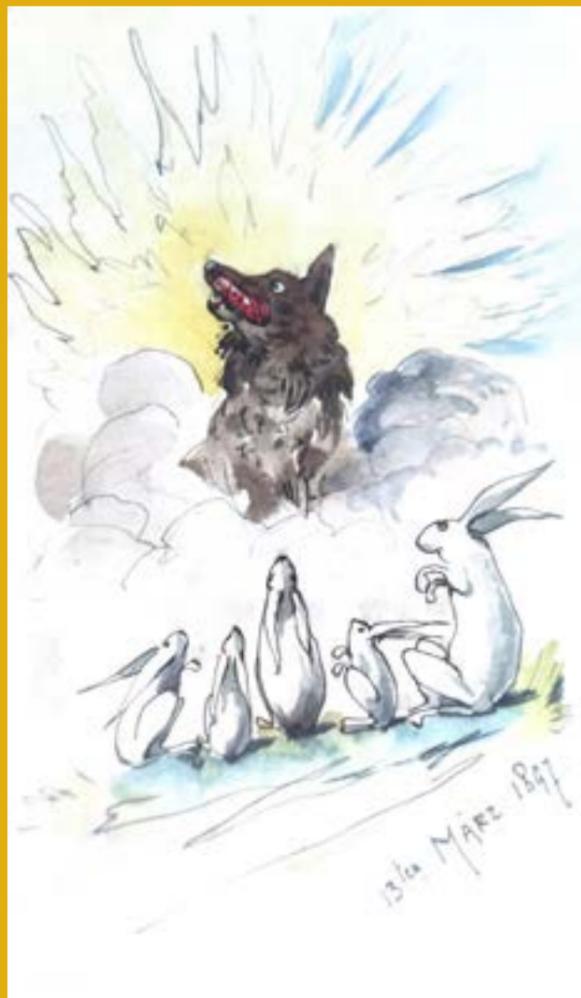
Después de componer los grandes ciclos de canciones a partir de textos de Mörike, Eichendorff y Goethe, Hugo Wolf elige el *Spanisches Liederbuch* de Geibel y Heyse para crear el cancionero homónimo. Si en el pasado Wolf ya buscaba tema y libreto para una ópera de ambiente «español», meridional, a partir del trabajo en este ciclo la búsqueda se convierte casi en una obsesión que solo encontrará alivio con la composición de *Der Corregidor* (libreto de Rosa Mayreder a partir de *El sombrero de tres picos* de Alarcón). Con el *Spanisches Liederbuch*, Hugo Wolf inicia una nueva fase en su creación que coincide con la progresiva aparición de nuevos estímulos culturales y artísticos. En el presente libro, además de ofrecerse los poemas originales en español del *Spanisches Liederbuch*, se repasan las cartas y las críticas musicales de Wolf para pensar sobre la relación de este con la literatura y para explorar la posibilidad de una afinidad entre el *Spanisches Liederbuch*, la mirada al sur, la propia vida de Hugo Wolf y la filosofía de Nietzsche.

ÍNDICE

1. PRESENTACIÓN
2. BIBLIOGRAFÍA
3. LA BIBLIOTECA DE HUGO WOLF
4. *SPANISCHES LIEDERBUCH* /
CANCIONERO ESPAÑOL
5. NIETZSCHE O EL SUR
6. HUGO WOLF Y LA LITERATURA

RECUERDOS DE HUGO WOLF: ENTRE EL CARIÑO Y LA POLÉMICA

Roberto Vivero



Ápeiron Ediciones

t r i t o n o

Rosa Mayreder se preguntaba quién podía afirmar que realmente había conocido a Hugo Wolf, que de verdad había sabido quién era. Su carácter fuerte, directo, franco, incluso descortés, su labilidad emocional, sus críticas musicales en el *Wiener Salonblatt* ayudaron a forjar alrededor de Hugo Wolf una especie de leyenda negra que se ve compensada por las palabras de quienes –como Haberlandt, Werner o Eckstein– lo trataron durante más tiempo, en diferentes circunstancias e incluso en la intimidad, lo que no evitó la polémica y la maledicencia. El presente libro recoge una selección de textos que intenta reflejar de manera sencilla y amena esta tensión alrededor de Hugo Wolf.

ÍNDICE

Presentación

- «Un compositor loco.
(El destino de Hugo Wolf)» (1897)
- Michael Haberlandt: «Sobre la enfermedad
de Hugo Wolf» (1897)
- Hermann Bahr: «Hugo Wolf» (1898)
- Richard Kukula: «Recuerdos de Hugo Wolf»
(1903)
- Michael Haberlandt: *Hugo Wolf. Recuerdos y
reflexiones* (1903)
- Karl Kraus: «Me ha escrito un músico» (1903)
- Hermann Bahr: «Recuerdos de Hugo Wolf»
(1903)
- Paul Müller: «Recuerdos de Hugo Wolf»
(1903)
- Marie Lang: «Los años de desarrollo de Hugo
Wolf» (1904)
- Marie Lang: «El origen del *Corregidor*.
Recuerdos de Hugo Wolf» (1904)
- Hermann Bahr: «Brahms» (1912)
- Rosa Mayreder: «Recuerdos de Hugo Wolf»
(1921)
- Heinrich Werner: «Hugo Wolf. En el vigésimo
aniversario de su muerte» (1923)
- Heinrich Werner: «Hugo Wolf y Anton
Bruckner. Una contribución a la celebración
oficial del centenario del nacimiento de
Bruckner» (1924)
- Friedrich Eckstein: «Hugo Wolf y Friedrich
Nietzsche. Hugo Wolf y la literatura» (1936)
- Alma Mahler sobre Hugo Wolf (1940)
- Edmund Hellmer: «El colapso. Extracto de
una carta» (1921)
- Heinrich Werner sobre el brote de locura de
Hugo Wolf (1925)
- Michael Haberlandt: Palabras de despedida
junto a la tumba de Hugo Wolf (1903)

EL CORREGIDOR
LIBRETO DE ROSA MAYREDER
PARA LA ÓPERA DE HUGO WOLF

Roberto Vivero



Ápeiron Ediciones

A principios de 1895, cinco años después de haber recibido y rechazado el libreto, Hugo Wolf decide componer una ópera a partir del texto de Rosa Mayreder. A mediados del año siguiente, la obra se estrenará en Mannheim y, desde entonces (e incluso ya antes, por parte de los amigos de Wolf), el libreto no dejó de recibir críticas, principalmente, por su supuesta falta de eficacia dramática. En el presente volumen, además de presentar una traducción del libreto, se contextualiza el trabajo en la ópera, se compara la traducción de Hulda Meister (leída por Wolf y Mayreder) con la actual edición de Reclam y se realiza una «reducción dramática» de la novela breve de Alarcón *El sombrero de tres picos* con el propósito de ofrecer nuevos medios para seguir estudiando el libreto del *Corregidor*.

ÍNDICE

1. PRESENTACIÓN
2. GRACIAS Y DESGRACIAS
3. RECLAM VERSUS RECLAM
4. *EL SOMBRERO DE TRES PICOS:*
REDUCCIÓN DRAMÁTICA
5. *EL CORREGIDOR:*
UNA TRADUCCIÓN DEL LIBRETO
6. APÉNDICE
 - 6.1. HEINRICH WERNER: «*EL CORREGIDOR*
DE HUGO WOLF EN VIENA» (1920)
 - 6.2. ROSA MAYREDER: «SOBRE EL LIBRETO
EL CORREGIDOR» (1936)

SÉNECA, SÓCRATES Y DEMÁS FILÓSOFOS EN LA ÓPERA

Wolfgang Molkow



Traducción de Roberto Vivero

Ápeiron Ediciones

Desde Monteverdi y Telemann hasta Strauss y Henze pasando por Paisiello y Boito, los filósofos se han subido al escenario operístico para dar ejemplo de dignidad, para comunicar su pensamiento y, también, para quedar en ridículo.

En el presente libro, Wolfgang Molkow –con mirada certera y paso ágil y rápido– nos guía en el camino recorrido por los filósofos en ese género musical que, por locuaz y a veces incluso parlanchín, parece en un principio condenado a prescindir de los pensadores, quienes prefieren guardar silencio antes que pronunciar una palabra vacía.

Pero no se trata solo del repaso de un aspecto que podría parecer anecdótico e incluso marginal, sino que la presencia de los filósofos incluye, también, la presencia de la mismísima filosofía en la ópera, lo que posibilita que esta, recordando su origen abstracto y puramente intelectual, pueda reflexionar sobre su propio ser.

ÍNDICE

PRÓLOGO DE LOS SABIOS

EL NACIMIENTO DE LA ÓPERA A PARTIR DEL ESPÍRITU DE LA FILOSOFÍA

ÓPERA BARROCA: DE MONTEVERDI A TELEMANN

EL SÓCRATES PACIENTE DE TELEMANN

EXCURSO. BURLADORES DE LOS FILÓSOFOS: ARISTÓFANES Y GOLDONI

GALUPPI Y PAISIELLO: SÁTIRAS SOBRE EL FILOSOFISMO

«PORQUE UNA ÓPERA NO ES UNA HISTORIA FILOSÓFICA». DEL DON ALFONSO CLÁSICO
AL MEFISTO ROMÁNTICO

EL DIALÉCTICO MEFISTO SE VISTE PARA LA ÓPERA

PENSADORES EN LA ÓPERA ROMÁNTICA

«EL ARTE DE WAGNER ES TRASCENDENTAL»

WOLF, PFITZNER, STRAUSS Y PUCCINI

LA MUERTE DE SÓCRATES

LA ARMONÍA DEL MUNDO

FRIEDRICH NIETZSCHE Y WALTER BENJAMIN COMO PROTAGONISTAS OPERÍSTICOS

EPÍLOGO

Y CUANTO MENOS MUSICAL, MEJOR...

LA ESCENA OPERÍSTICA MADRILEÑA ENTRE 1925 Y 1965

Aitor Merino Martínez



Prólogo de MARÍA CASO
(Concejala del Ayuntamiento de Madrid)

Presentación de ISAMAY BENAVENTE
(Directora del Teatro de la Zarzuela de Madrid)

Ápeiron Ediciones

Desde mediados del siglo XIX, el Teatro Real de Madrid no solo ha sido un símbolo de la vida cultural madrileña, sino también uno de los principales escenarios operísticos del mundo. Inaugurado el 19 de noviembre de 1850, a lo largo de su historia ha acogido a algunos de los más célebres compositores, cantantes, directores de orquesta, bailarinas y coreógrafos de la escena internacional. Sin embargo, su cierre en abril de 1925 marcó el inicio de una etapa de incertidumbre para la ópera en Madrid, obligándola a subsistir sin un espacio fijo y con recursos limitados. A pesar de los desafíos económicos, técnicos, organizativos y políticos, la actividad operística logró mantenerse viva gracias al esfuerzo conjunto de numerosos empresarios, compañías itinerantes y organismos públicos y privados.

Este libro ofrece un análisis detallado de los espacios que acogieron la ópera tras el cierre del Teatro Real, los agentes que hicieron posible su continuidad y los títulos estrenados entre 1925 y 1965. Desde una perspectiva interdisciplinar que combina herramientas de la historia del arte, la musicología, la sociología y la teoría de la recepción, la obra reconstruye las redes de colaboración y las dinámicas culturales que sustentaron la escena operística en un periodo de gran inestabilidad, revelando cómo la ópera, lejos de desaparecer, supo adaptarse y resistir en un contexto de transformación constante. Este enfoque nos ayudará a entender la ópera no solo como una manifestación artística o una forma de entretenimiento, sino como una ventana para analizar las dinámicas históricas, los retos culturales y las estrategias de resistencia que definieron una España en constante transformación.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

PRÓLOGO

María Caso (Concejala del Ayuntamiento de Madrid)

PRESENTACIÓN

Isamay Benavente (Directora del Teatro de la Zarzuela de Madrid)

INTRODUCCIÓN

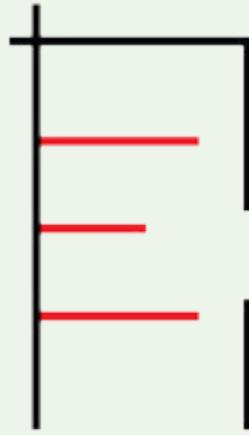
PARTE I (1925-1931)

PARTE II (1931-1939)

PARTE III (1939-1965)

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA



Ápeiron Ediciones

Eidos

r i v e r r u n

Sofía y yo

Desarrolla tu talento

MÁSCARAS

Publicaciones periódicas

arte = facto

CLAVILEÑO

Malasaña

t r i t o n o

Faber & Sapiens

τέχνη

Documenta

Grodek

Ápeiron Ediciones

www.apeironediciones.com

C/ Príncipe de Vergara, n.º 132, planta 9 — 28002 Madrid

Tfno. (+34) 611 00 28 41

info@apeironediciones.com