



lbs
CLASSICAL

SCHUMANN

WORKS FOR CELLO & PIANO

MYRIAM
SOTELO

ALBERTO
MARTOS



Un recital de violonchelo y piano evocador de la intimidad de los Schumann

Clara...

Clara Wieck -que en 1840 pasó a ser Clara Schumann tras su matrimonio con Robert- fue una pianista precoz -empezó a ofrecer recitales a los diez años de edad- y excepcional, dotada de una técnica poderosa y de honda capacidad expresiva que lució en giras por toda Europa. Después de años tenso, porque Frédéric Wieck, padre de la niña y profesor de Robert, frenó las prisas de ambos por casarse, cuando se produjo esta unión que les trajo la felicidad familiar también les trajo numerosos hijos, con lo cual la carrera de Clara, aunque no se truncó, sí se limitó considerablemente. Clara fue admirada como intérprete por Chopin, Liszt y Mendelssohn y, más que admirada, venerada (y amada) por Brahms. Como compositora no fue ambiciosa formalmente, pero sí de fina sensibilidad y delicada inspiración. Sus obras giraron siempre en torno al piano, instrumento para el que cultivó formas breves propias del despertar romántico, como impromptus, vales, caprichos, nocturnos, romanzas, fantasías..., pero también compuso para el piano acompañando a la voz (Lieder) y en

distintas formaciones camerísticas, incluso con orquesta.

Las **Tres Romanzas, op. 22** de Clara Schumann que abren la presente grabación es música que se planteó para violín y piano, aunque la parte violinística ha sido adaptada tradicionalmente para otros instrumentos: oboe, clarinete, viola, violonchelo... La versión violonchelística que se contiene en este CD se debe a su intérprete, Alberto Martos.

La primera *Romanza* es un *Andante molto* de andadura serena y poética. Sigue un *Allegretto* de mayor arrebato expresivo y la intensidad romántica crece en la pieza que cierra el tríptico, acaso la más próxima a los caracteres reconocibles de la música de Robert.

Esta composición data de julio de 1853, el año en que un joven Johannes Brahms, de 20 años de edad, apareció en casa de los Schumann, en Düsseldorf, para aprender de su admirado Robert y quedar prendido de la personalidad musical y humana de Clara. Poco después (en 1854), Schumann llevó a cabo un intento de suicidio, atormentado por problemas mentales que le llevarían incluso a un período de internado y aislamiento y, finalmente, a su temprana muerte en 1856. A partir del

grave aviso, Clara compuso menos y, tras el fatal desenlace, dedicó principalmente su tiempo y su esfuerzo a procurar la difusión y la edición de la música de su esposo, tarea en la que contó con el apoyo de Brahms. El trato y amistad entre Clara y Johannes duró hasta la muerte de ambos a unos meses de distancia en 1896 y 1897, respectivamente.

... y Robert

Nos situamos en un año crucial, el 1849. Por entonces, los Schumann optaron por el retiro campestre a la vista de la tensión que se respiraba en Dresde, donde residían en aquel momento, ciudad que fue centro de notables episodios revolucionarios durante el alzamiento que allí se vivió, con epicentro en el mes de mayo de dicho año. Mientras el gran arquitecto Gottfried Semper y, mucho más intensamente, el genial compositor Richard Wagner se implicaron en tumultos callejeros, proclamas y barricadas, Clara y Robert Schumann buscaron la tranquilidad y permanecieron al margen de la revuelta.

Precisamente en aquel fecundo año Robert Schumann abordó varias obras camerísticas que parecen escritas en ambiente relajado, en muy poco tiempo, sin excesiva ambición formal ni constructiva, pero con el sello de

su alta inspiración melódica y armónica. Existe entre ellas un cierto denominador común, lo que podríamos denominar una cierta indefinición instrumental: son piezas para oboe y piano o para trompa y piano o para clarinete y piano..., pero en las cuales el papel “melódico”, según se indica en la misma partitura, puede ser trasvasado a otros instrumentos con similar capacidad “cantable”; bien de la misma familia de viento o incluso de la de cuerda (violín, violonchelo). En definitiva, se trata de “cantar sin texto”, son auténticas “romanzas sin palabras”.

Las *Piezas de fantasía op. 73* escritas en un par de días de febrero de 1849, se plantearon originalmente para clarinete y piano. El timbre cálido y efusivo de este instrumento de viento-madera ha movido con frecuencia a que los instrumentos de cuerda de registro medio y grave -la viola, el violonchelo- se apropien de su música con buenos resultados, a veces incluso previstos por el propio autor. (Recuérdese que, más tarde, también Johannes Brahms compuso dos formidables *Sonatas* para clarinete o viola y piano).

Fantasiestücke es un título bien romántico y muy adecuado para que Schumann,

compositor profundamente respetuoso con la gran tradición formal beethoveniana, se sintiera cómodo: el título de *sonata* imponía para él un mayor rigor constructivo que no era compatible con la *fantasía*, es decir, con la libertad y espontaneidad con que surgieron estas tres piezas que, sin embargo, además de su gran belleza, poseen suficiente vinculación expresiva entre sí como para constituir un tríptico homogéneo.

La primera es un movimiento de gran aliento, “tierno y con expresión”, escrito en *la menor*. Sigue una especie de scherzo en *la mayor*, con la indicación de “vivo y ligero” y el tríptico se completa en tiempo “rápido y fogoso” con una pieza en la que reaparece apuntado algún tema de los utilizados anteriormente.

El ***Adagio y Allegro, op. 70*** se tituló en origen *Romanza y Allegro* y hay que decir que, aunque nació con cierto grado de indefinición instrumental -trompa o violín o violonchelo, *ad libitum*-, Schumann la concibió originalmente para trompa, formando parte del grupo de obras que dedicó a este instrumento con la idea de familiarizarse con las posibilidades técnicas que ofrecía la trompa de tres pistones, cuyo uso empezaba por entonces a expandirse en

Alemania. Pero es un hecho que Schumann vio las tres versiones, como también lo es que, en el siglo XX, Pablo Casals se “apropió” de la obra y, desde que la prodigó en sus recitales, la versión de cello es la que más se escucha y, seguramente, en la que mejor brillan los contenidos de la partitura.

Este díptico fue escrito prácticamente de tirón, el 14 de febrero de 1849, aunque se rematará unos días más tarde. El estreno, con Clara al piano, tuvo lugar en Dresde el 26 de enero del año siguiente y, curiosamente, fue en la versión de violín: ciertamente, la exigencia que presenta la partitura debía superar los recursos de la mayoría de los trompistas de la época: en todo caso la de los trompistas a los que Schumann tenía acceso en aquel lugar y momento.

El *Adagio* es una especie de nocturno muy expresivo, tiernamente *cantabile*, de aire muy próximo al de las *Romanzas* de Clara, su esposa, mientras que el *Allegro con brio* responde al prototipo de rondó, rigurosamente simétrico, con cuatro apariciones del tema principal o estribillo, caracterizado por su inicio en impetuosos tresillos. Se trata de música acaso no trascendente, pero escrita por mano maestra y de incuestionable atractivo.

El 8 de junio de 1850 Robert Schumann cumplía 40 años. En Leipzig, unos días antes de asistir al estreno de su ópera *Genoveva* y en velada íntima, su esposa Clara se sentaba al piano para obsequiarle interpretando, junto al violonchelista Andreas Grabau -dedicatarario de la partitura- estas ***Fünf Stücke im Volkston, op. 102 (Cinco piezas en estilo popular)*** que había escrito en unos días de abril del año anterior, el tan mencionado 1849. También sería Clara intérprete del estreno público de la obra, que tuvo lugar en la Gewandhaus de Leipzig, pero ya desaparecido el compositor, el 6 de diciembre de 1859.

La obra, de la que se han hecho distintas versiones para instrumentos de viento-madera, resulta un tanto atípica en el catálogo del compositor, tan lleno de música admirable y bellísima, pero no tanto de obras como estas a las que quepan los calificativos de deliciosa y bien humorada. El título es perfectamente explícito, pues es el aire popular, nunca tomado por Schumann tan de cerca, el que impregna estas piezas de principio a fin. Las cinco son muy sencillas, de forma ternaria y, aunque no responden a un tipo de escritura convencionalmente "virtuosística", sí permiten un aprovechamiento admirable

de las peculiaridades del violonchelo. Tres de estas *Cinco piezas* (las impares) están en la tonalidad de *la menor* tan cara al compositor: la de su célebre *Concierto* pianístico y la del *Concierto de violonchelo* que seguiría inmediatamente a estas piezas.

La estructura de la obra es tan sencilla como la de cada una de las páginas que la integran: una especie de suite que comienza "con humor", termina en un impetuoso "con fuerza y marcado" y se organiza con criterios de variedad y contraste. La segunda pieza evoca a una nana, mientras que la cuarta es una especie de marcha popular con el correspondiente trío.

Era la primera vez que Schumann escribía para un instrumento de cuerda en solista, pero inmediatamente se sucederían el mencionado *Concierto para violonchelo y orquesta* (1850), las dos *Sonatas para violín y piano* (1851), las *Märchenbilder para viola y piano* (1851) y el *Concierto para violín y orquesta* (1853): como era su norma, Schumann componía en rachas intensas sobre un género o un tipo de instrumentación determinados.

Las ***Tres Romanzas, op. 94*** fueron escritas entre el 7 y el 12 de diciembre de 1849, como

regalo de Navidad para Clara, su esposa, y en círculos íntimos debió escucharlas Robert Schumann en más de una ocasión, si bien parece que el estreno en concierto público se llevó a cabo un tiempo después de la muerte del compositor, el 24 de enero de 1863, en la Gewandhaus de Leipzig, por el dúo formado por el oboísta Emilíus Lund y el pianista y compositor Carl Reinecke. Porque, en efecto, el original fue escrito para oboe, papel que aquí escuchamos según la transcripción para el cello que modernamente hizo el violonchelista inglés Oliver Gledhill.

La primera de las piezas se nutre de dos temas diferenciados cuya exposición alterna con la aparición de un pasaje *scherzando*. Las otras dos presentan un más claro esquema tripartito A-B-A. Destaca el aliento lírico de la segunda *Romanza*, mientras que en la tercera parece imponerse un vago aire popular. Las tres se acogen al tono de *la*, y la primera y la tercera están en *la menor*, tonalidad tan significativa para Schumann, como ha quedado apuntado.

En 1851, Robert Schumann concluyó su oratorio *La peregrinación de la Rosa*, revisó su gran *Sinfonía en Re menor* (la que se publicó finalmente como *Cuarta*) y compuso varias de sus mejores *Oberturas*. Junto a

esto, brotaron cuatro espléndidas obras camerísticas: las dos primeras *Sonatas para violín*, el *Trio n.º 3* y las ***Märchenbilder, op. 113*** (que podríamos traducir como ***Ilustraciones de cuentos de hadas***) para viola y piano que aquí nos interesan, páginas que han sido grabadas al violonchelo por Alberto Martos en la transcripción histórica del violonchelista alemán Robert Hausmann, que fue miembro del Cuarteto Joachim y gran amigo e intérprete de Brahms, así como dedicatario de la hermosa *Sonata en fa mayor, op. 99* del gran maestro de Hamburgo.

Las *Märchenbilder op. 113* constituyen una deliciosa muestra del Schumann músico-poeta y son testimonio de uno de los últimos momentos de lucidez de Schumann, esto es, de un compositor pletórico que pronto iba a ser cruelmente golpeado por los problemas de salud mental que ya no le abandonarían hasta su muerte a los 46 años de edad. En su diario, con fecha 1 de marzo de 1851, hay una primera referencia a unas *Historias para viola (Violageschichten)*, y el día 4 daría fin a la composición que finalmente se titularía *Märchenbilder*. Su esposa Clara, y el violista Wilhelm Joseph von Wasielewski, que había sido alumno de Schumann y fue el dedicatario de esta composición, leyeron

enseguida la partitura en privado y ellos mismos la estrenarían en concierto público el 12 de noviembre de 1853, en Bonn.

En esta bella obra no se trata de buscar descripción alguna, sino de evocar un mundo mágico, lleno de sugerencias poético-sonoras que se encadenan con fluidez y espontaneidad, con la lógica interna de sus propios contenidos musicales. Así, la ordenación resultante, aunque se pueda asemejar a la de la sonata convencional, se aproxima casi más a la libre fantasía de las mejores obras pianísticas schumannianas. De hecho, la sucesión de sus cuatro movimientos no es la típica de la sonata, pues se sitúan en el centro los dos rápidos, mientras que el inicial y el final, en tiempo moderado el primero (una especie de Lied) y lento el último (una especie de berceuse), muestran el denominador común de una expresividad melancólica a la que tan bien se prestan el timbre de la viola o el del cello.

José Luis García del Busto

Razón poética

Apunta la filósofa malagueña María Zambrano que somos *seres musicales*, los únicos individuos que reparan en el sonido de sus pulmones, de su corazón. Tanto es así, que, para que suceda el milagro de *abismarse en la belleza*, el intérprete debe someterse continuamente a diferentes metamorfosis, las cuales permiten unificar los distintos ritmos, pulsos y acentos de los sentires de las almas: la del artista y la de aquella encarnada a través de la partitura.

Esta transformación de ritmos propios los define Zambrano como una *herida del ser, un nuevo renacer, morir estando vivos* para reinventarnos a través del arte. *Se puede morir estando vivo*, no con ritmos impuestos, sino compuestos, entregándonos y acompasándonos con unos pulsos que no son los nuestros pero que multiplicarán las aristas del saber proyectando una iridiscencia que se expandirá constantemente en su propio espectro.

El binomio sístole-diástole engendrado en el pentagrama y gestado en el corazón del intérprete desde la primera mirada hacia la partitura tendrá un parto emocional

múltiple bajo el formato de la *Música de Cámara*, el cual permitirá el brote de un pulso común a través de una doble metamorfosis que conceda a los intérpretes hablar en una misma lengua materna fundada por el compositor.

Al igual que conviven *Florestán* y *Eusebius*, los personajes de la doble naturaleza schumaniana inspirados en las figuras de *Vult* -el flautista guasón- y *Walt* -el poeta soñador- del literato Jean Paul, así han de mezclarse y potenciarse las esencias de la partitura y de su traducción acústica, creando además un espacio altruista donde los diferentes latidos de varios corazones -sin los dones temporal y el de la ubicuidad- se expresarán emergiendo colores, triunfos y alegrías.

Todo lo expresado lo resumiría Zambrano a través de su idea de *Razón Poética*, la cual conecta con la capacidad de la música para comunicar emociones, evocar estados de ánimo y trascender las limitaciones del lenguaje verbal; es una forma de conocimiento que va más allá de la razón discursiva y que se conecta con la esencia del ser humano y su capacidad de crear.

Presentamos una versión honesta de tres almas y tres latidos bajo tres huellas: la de

una partitura, la de un violonchelo y la de un piano. Una *Razón Poética* que pretenderá, parafraseando a Zambrano, *instaurar en el alma un instante sensorial de luz: como el morir, como el nacer, como el amar.*

Tal y como indicaba Robert Schumann, *si aquí existe poesía -pues uno puede ser, pero no hacerse poeta- que lo decida la posteridad.*

Para nuestra hija Leonor:
La Música a ti debida.

Myriam Sotelo





A cello and piano recital evoking the intimacy of the Schumanns

Clara...

Clara Wieck, who became Clara Schumann after marrying Robert in 1840, was a precocious and exceptional pianist. Starting recitals at the age of ten, she possessed a powerful technique and deep expressive capacity that she showcased in tours across Europe. After tense years, because Frédéric Wieck, her father and Robert's teacher, deterred their rush to get married, when the union finally brought them familial happiness, it also brought numerous children, for which Clara's career, although not stopped entirely, was limited considerably. Admired by Chopin, Liszt, and Mendelssohn as a performer, and more than admired, she was revered (and loved) by Brahms. As a composer, she wasn't formally ambitious but she did display fine sensitivity and delicate inspiration. Her works always revolved around the piano, an instrument for which she cultivated brief forms typical of the romantic awakening, such as impromptus, waltzes, caprices, nocturnes, romances, and fantasies, and she also composed for the piano accompanying the voice (Lieder) and in various chamber formations, even with an orchestra.

The **Three Romances, op. 22** by Clara Schumann, which open this recording, is music initially intended for violin and piano, although the violin part has traditionally been adapted for other instruments: oboe, clarinet, viola, cello, etc. The cello version on this album is due to its performer, Alberto Martos.

The first *Romance* is an *Andante molto* with a serene and poetic pace. It is followed by an *Allegretto* with greater expressive fervor, and the romantic intensity grows in the piece that concludes the three-part work, perhaps the closest to recognizable characteristics of Robert's music.

This composition dates from July 1853, the year when a young Johannes Brahms, at the age of 20, appeared at the Schumanns' home in Düsseldorf to learn from his admired Robert. He also became captivated by Clara's musical and human personality. Shortly after (in 1854), Schumann attempted suicide, tormented by mental problems that would lead him to a period of institutionalization and isolation and, ultimately, his early death in 1856. Following this grave event, Clara composed less, and after the tragic outcome, she dedicated her time and effort mainly to ensuring the

dissemination and edition of her husband's music, a task in which she had Brahms' support. The relationship and friendship between Clara and Johannes lasted until their deaths, only months apart, in 1896 and 1897, respectively.

...and Robert

We find ourselves in a crucial year, 1849. At that time, the Schumanns opted for a rural retreat due to the tension in Dresden, where they resided at that moment—a city that was the center of notable revolutionary episodes during the uprising that occurred there, with its epicenter in May of that year. While the great architect Gottfried Semper and, much more intensely, the brilliant composer Richard Wagner engaged in street tumults, proclamations, and barricades, Clara and Robert Schumann sought tranquility and stayed out of the revolt.

Precisely in that fruitful year, Robert Schumann tackled several chamber works that seem to be written in a relaxed atmosphere, in a very short time, without excessive formal nor constructive ambition, but with the stamp of his high melodic and harmonic inspiration. There is a certain common denominator among them, which

we could call a certain lack of instrumental definition - pieces for oboe and piano, or for horn and piano, or for clarinet and piano - but in which the “melodic” role, as indicated in the score, can be transferred to other instruments with similar “singable” capacity, either to the same woodwind family or even to the string family (violin, cello). In short, it's about “singing without text”; they are authentic “songs without words.”

The *Fantasy Pieces, op. 73*, written in a couple of days in February 1849, were originally conceived for clarinet and piano. The warm and effusive timbre of this woodwind instrument has often prompted string instruments with medium and low registers - the viola, the cello - to appropriate its music with good results, sometimes even anticipated by the composer himself. (It should be recalled that later, Johannes Brahms also composed two formidable *Sonatas* for clarinet *or viola* and piano).

“*Fantasiestücke*” was a very romantic and suitable title for Schumann, a composer deeply respectful of Beethoven's great formal tradition, to feel comfortable. The title of *sonata* imposed a greater constructive rigor on him that was incompatible with *fantasy*, i.e., the freedom

and spontaneity with which these three pieces emerged. However, besides their great beauty, they have enough expressive connection among them to constitute a homogeneous three-part work.

The first is a movement of great inspiration, “tender and with expression,” written in A minor. It is followed by a kind of scherzo in A major, with the indication “quick and light,” and the three-part work is completed in a “fast and fiery” tempo with a piece in which some themes used earlier reappear.

The ***Adagio and Allegro, op. 70***, was originally titled “*Romance and Allegro*”, and it must be said that, although it originated with a certain degree of lack of instrumental definition - horn or violin or cello, *ad libitum* - Schumann originally conceived it for the horn. It was part of a group of works dedicated to this instrument, intending to familiarize himself with the technical possibilities offered by the three-piston horn, whose use was beginning to expand in Germany at that time. But it is a fact that Schumann foresaw the three versions, as is also the case that, in the 20th century, Pablo Casals “appropriated” the work, and since he performed it in his recitals, the cello version is the most heard and probably

where the contents of the score shine best. This two-part work was written practically in one fell swoop on February 14, 1849, although it was finalized a few days later. The premiere, with Clara at the piano, took place in Dresden on January 26 of the following year, and curiously, it was in the violin version. Certainly, the demands presented by the score must have exceeded the resources of most horn players of the time, or in any case, those horn players to whom Schumann had access in that place and at that time.

The *Adagio* is a kind of very expressive nocturne, tenderly *cantabile*, with a very close air to that of his wife Clara’s *Romances*, while the *Allegro con brio* corresponds to the rondo prototype, rigorously symmetrical, with four appearances of the main theme or refrain, characterized by its impulsive triplet beginning. It is perhaps not transcendent music, but written by a master hand and of unquestionable attractiveness.

On June 8, 1850, Robert Schumann turned 40. In Leipzig, a few days before attending the premiere of his opera “*Genoveva*,” and in an intimate gathering, his wife Clara sat at the piano to delight him by performing, alongside cellist Andreas Grabau - to whom

the score had been dedicated - these **“Fünf Stücke im Volkston, op. 102” (Five Pieces in Popular Style)** that he had written in a few days in April of the previous year, the much-mentioned 1849. Clara would also be the performer for the public premiere of the work, which took place at the Gewandhaus in Leipzig, but by then, the composer had already passed away on December 6, 1859.

The work, for which various versions have been created for woodwind instruments, is somewhat atypical in the composer's catalog, which is filled with admirable and beautiful music, but not as much with works like these that can be described as delightful and good-humored. The title is perfectly explicit, as the folk air, never used by Schumann so intimately, permeates these pieces from beginning to end. All five are very simple, in ternary form, and although they do not adhere to a conventionally “virtuosic” writing style, they do allow for an admirable exploration of the cello's peculiarities. Three of these *Five Pieces* (the odd-numbered ones) are in the key of A minor, so dear to the composer: the tone of his famous *Piano Concerto* and the tone for *Cello Concerto* that would immediately follow these pieces.

The structure of the work is as simple as each of the pages that make it up: a kind of suite that begins “with humor;” ends in an impulsive “forceful and marked,” way and is organized with criteria of variety and contrast. The second piece evokes a lullaby, while the fourth is a kind of folk march with the corresponding trio.

It was the first time that Schumann wrote for a solo string instrument, but immediately following would be the aforementioned *Concerto for Cello and Orchestra* (1850), the two *Sonatas for Violin and Piano* (1851), the *Märchenbilder for Viola and Piano* (1851), and the *Concerto for Violin and Orchestra* (1853): as was his norm, Schumann composed in intense bursts of a specific genre or type of instrumentation.

The **Three Romances, Op. 94** were written between December 7 and 12, 1849, as a Christmas gift for Clara, his wife. Robert Schumann must have heard them in intimate circles on more than one occasion, although it seems that the public concert premiere took place some time after the composer's death, on January 24, 1863, at the Gewandhaus in Leipzig, performed by the duo formed by oboist Emilius Lund and pianist-composer Carl Reinecke. Indeed, the

original was written for oboe, and here we hear it modernly transcribed for cello by the English cellist Oliver Gledhill.

The first piece draws on two distinct themes, alternating their exposition with a scherzando passage. The other two present a clearer tripartite A-B-A structure. The lyrical spirit of the second *Romance* stands out, while the third seems to carry a vague folk-like air. All three are in the key of A, with the first and third being in A minor, a tone that was particularly significant for Schumann, as previously mentioned.

In 1851, Robert Schumann completed his oratorio *"The Pilgrimage of the Rose"*, revised his great *Symphony in D minor* (ultimately published as *the Fourth*), and composed several of his best *Overtures*. Alongside these, four splendid chamber works emerged: the first two *Violin Sonatas*, *Trio No. 3*, and the **"Märchenbilder, Op. 113"** (which we could translate as **Fairy Tale Illustrations**) for viola and piano that interest us here. These pages have been recorded on the cello by Alberto Martos, using the historical transcription by the German cellist Robert Hausmann, who was a member of the Joachim Quartet and a close friend and interpreter of Brahms,

as well as the person to whom Brahms's beautiful *"Sonata in F Major, Op. 99"* was dedicated.

The *"Märchenbilder, Op. 113"* constitute a delightful exhibition of Schumann as a musician-poet and bear witness to one of Schumann's last moments of lucidity—a composer in full bloom who would soon be cruelly struck by mental health problems that would persist until his death at the age of 46. In his diary, dated March 1, 1851, there is an initial reference to *"Stories for Viola"* (*Violageschichten*), and by the 4th, he completed the composition that would eventually be titled *"Märchenbilder."* His wife Clara and the violist Wilhelm Joseph von Wasielewski, who had been a student of Schumann and was the person to whom this composition was dedicated, read through the score immediately in private, and they themselves would premiere it in a public concert on November 12, 1853, in Bonn.

This beautiful work is not seeking to describe anything, but rather, to evoke a magical world full of poetic and sonorous suggestions that link together with fluidity and spontaneity, with the internal logic of its own musical content. The resulting

order, although resembling that of the conventional sonata, is almost closer to the free fantasy of Schumann's best piano works. In fact, the succession of its four movements deviates from the typical sonata structure, placing the two fast movements in the center, while the initial movement has a moderate pace (a kind of Lied) and the final movement has a slow pace (a kind of berceuse). The initial and final movements exhibit the common denominator of a melancholic expressiveness well-suited for the timbre of the viola or cello.

José Luis García del Busto

Translation: Jen Novell

Poetic Reason

The Malaga philosopher María Zambrano points out that we are musical beings, the only individuals who pay attention to the sound of their lungs, their heart. So much so that, in order for the miracle of *immersing oneself in beauty* to happen, the performer must continually subject him/herself to different metamorphoses, which allow unifying the different rhythms, pulses, and accents of the feelings of two souls: that of the artist, and that embodied through the score.

Zambrano defines this transformation of personal rhythms as a *wound of being, a new rebirth, dying while being alive* to reinvent ourselves through art. One can die while being alive, not with imposed rhythms, but rather, composed rhythms, giving ourselves in to and harmonizing with pulses that are not our own but that will multiply the confines of knowledge, projecting an iridescence that will constantly expand in its own spectrum.

The systole-diastole pairing conceived on the stave and nurtured in the heart of the performer from the first glance at the score will have a multiple emotional birth in the

format of *Chamber Music*, which will allow the appearance of a common pulse through a double metamorphosis that grants the performers the ability to speak in a shared mother tongue founded by the composer.

Just as *Florestán and Eusebius*, the characters of Schumann's dual nature inspired by the figures of *Vult* - the jester flutist - and *Walt* - the dreamy poet - of the writer Jean Paul, the essences of the score and its acoustic translation must mix and enhance each other, creating an altruistic space where the different beats of various hearts - without the gifts of temporality and ubiquity - will express themselves, emerging with colors, triumphs, and joys.

Zambrano would summarise all of this through her idea of *Poetic Reason*, which connects with the ability of music to communicate emotions, evoke moods, and transcend the limitations of verbal language; it is a form of knowledge that goes beyond discursive reason and connects with the essence of the human being and their ability to create.

We present an honest version of three souls and three heartbeats under three marks: that of a score, that of a cello, and

that of a piano. A *Poetic Reason* that will aim, paraphrasing Zambrano, *to establish a sensory moment of light in the soul: like dying, like being born, like loving.*

Just as Robert Schumann said, *if poetry exists here - for one can be, but not become, a poet - let posterity decide.*

For our daughter Leonor:
Music owed to you.

Myriam Sotelo

Translation: Jen Novell

Booklet in Spanish & English

Recording venue: Auditorio Manuel de Falla · 17-19th April 2023

Music Producer: Paco Moya

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Photographer: Jesús Escudero

Liner notes: José Luis García del Busto

Translation: Jen Novell

CD total time 76:27

© 2024 Copyright: IBS Artist

N°Cat: IBS12024 | DL GR 133-2024

CLARA SCHUMANN

Drei Romanzen op. 22 (arr. Alberto Martos)

[1] I. Andante molto	3:17
[2] II. Allegretto	3:19
[3] III. Leidenschaftlich schnell	5:03

ROBERT SCHUMANN

Adagio und Allegro op. 70

[4] I. Adagio	4:44
[5] II. Allegro	5:14

Fantasiestücke op.73

[6] I. Zart und mit Ausdruck	3:05
[7] II. Lebhaft, leicht	3:40
[8] III. Rasch und mit Feuer	4:23

Drei Romanzen op.94 (arr. Oliver Gledhill)

[9] I. Nicht schnell	3:48
[10] II. Einfach, innig	3:50
[11] III. Nicht schnell	4:26

Fünf Stücke im Volkston op. 102

[12] 1. "Vanitas vanitatum". Mit humor	3:15
[13] 2. Langsam	3:44
[14] 3. Nicht schnell, mit viel Ton zu spielen	3:43
[15] 4. Nicht zu rasch	2:09
[16] 5. Stark und markiert	3:03

Märchenbilder op. 113 (arr. Robert Hausmann)

[17] I. Nicht schnell	3:35
[18] II. Lebhaft	3:49
[19] III. Rasch	2:27
[20] IV. Langsam, mit melancholischem Ausdruck	5:31

lbs
CLASSICAL

CLARA & ROBERT SCHUMANN

WORKS FOR CELLO & PIANO

ALBERTO MARTOS
CELLO

MYRIAM SOTELO
PIANO

Booklet in Spanish & English

Recording venue: Auditorio Manuel de Falla · 17-19th April 2023

Music Producer: Paco Moya

Sound engineer: Cheluis Salmerón

Photographer: Jesús Escudero

Liner notes: José Luis García del Busto

Translation: Jen Novell

CD total time 76:27

© 2024 Copyright: IBS Artist

N°Cat: IBS12024 | DL GR 133-2024

