

MELODRAMAS (I)

4, 6 y 7 de mayo de 2016



LISZT, DRAMATURGO

LISZT, DRAMATURGO

Integral de los melodramas
para narrador y piano



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

MAYO DE 2016



El melodrama (también conocido como melólogo en el mundo teatral hispano) es un género que integra la declamación de una trama dramática, los aspectos gestuales de una obra teatral y la música de una composición inspirada en el texto. Inventado por el filósofo y también compositor Jean-Jacques Rousseau (1712-1777), alcanzó su primer desarrollo a finales del siglo XVIII, y gozó de un segundo periodo de esplendor desde mediados del siglo XIX hasta el primer tercio del XX. Autores como Benda, Mendelssohn, Schumann, Grieg, Richard Strauss, Martinů, Ullmann, Humperdinck, Schulhoff, Nielsen, Schönberg o Hindemith se acercaron a este particular género en algún momento de sus carreras.

El carácter híbrido del melodrama ha dificultado su programación natural en los espacios institucionalizados de la cultura contemporánea: el acompañamiento musical lo expulsó de las salas de teatro declamado, el texto hablado de los teatros de ópera y la dimensión teatral de las salas de conciertos. Esta condición de “género apátrida” en tierra de nadie alienta esta nueva iniciativa de la Fundación Juan March, de periodicidad anual, centrada en el melodrama. El objetivo es mostrar al público interesado la riqueza y variedad de un género dramático-musical tan original como desconocido.

La edición inaugural de este nuevo formato presenta la integral de los melodramas de Franz Liszt (1811-1886), en origen anunciados como “baladas para declamar con acompañamiento de piano”. Cuatro obras compuestas entre 1857 y 1877 a partir de extensos poemas de N. Lenau, M. Jókai, A. Tolstói y G. Bürger. Esta producción presenta los textos en traducción versificada al español y utiliza un piano original construido en Viena en 1883 por Friedrich Ehrbar.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

ÍNDICE

7

Ficha artística

14

Breve historia del melodrama

Alberto Hernández Mateos

26

*Liszt, dramaturgo:
de la balada al melodrama*

Antonio Simón

52

Textos poéticos y
traducción rimada

74

Biografías



AUSGABE KAHN

FR. LISZT

Lenore

MELODRAM

CFK

LISZT, DRAMATURGO

Integral de los melodramas
para narrador y piano



Miriam Gómez-Morán, piano

Clara Sanchis, actriz

María Ruiz, dirección artística

Fer Lázaro, diseño de iluminación

Luis Gago, traducción rimada



Franz Liszt (1811-1886)

Lenore S 346

sobre texto de Gottfried August Bürger

Der traurige Mönch S 348 (El monje afligido)

sobre texto de Nikolaus Lenau

Vals Mephisto n° 1 S 514, para piano

Des toten Dichters Liebe S 349 (El amor del poeta muerto)

sobre texto de Mór Jókai

Der blinde Sänger S 350 (El cantor ciego)

sobre texto de Alekséi Konstantínovich Tolstói



Piano original de Friedrich Ehrbar

construido en Viena en 1883

Duración:
60 minutos



Funciones:
4 de mayo, 19:30 h
6 de mayo, 19 h
7 de mayo, 12 h

*La función del día 4 se transmite en directo por Radio Clásica de RNE,
y en vídeo a través de www.march.es/directo.
La función del día 7 se retransmite en diferido por Catalunya Música*



Estreno y edición original

Lenore:
Leipzig, 4 de junio de 1859,
por Franziska Ritter y Hans von Bülow.
Primera edición dedicada a Marie Seebach
publicada en Leipzig por C. F. Kahnt en 1860

El monje afligido:
Meinigen, *matinée* privada
entre el 22 y el 25 de agosto de 1867,
por Franziska Ritter y Franz Liszt.
Primera edición dedicada a Franziska Ritter
publicada en Leipzig por C. F. Kahnt en 1872

El amor del poeta muerto:
Hotel Hungría de Budapest,
16 de marzo de 1874, por Róza Jókai y Franz Liszt.
Primera edición publicada en Budapest
por Táborisky & Parsch en 1874

El cantor ciego:
¿1877, por Otto Lehfeld y Franz Liszt?
Primera edición publicada en
San Petersburgo por B. Bessel en 1877



EL PIANO DE FRIEDRICH EHRBAR

El piano utilizado en este concierto, perteneciente a la Colección de Pianos Históricos Serrato y restaurado por Eduardo Muñoz Torrejón, fue construido en 1883 por Friedrich Ehrbar en Viena. Junto con Streicher y Bösendorfer, fue uno de los tres grandes constructores vieneses de su época.

Es, por tanto, un modelo representativo de la última etapa del Romanticismo, que llegó a ser utilizado por compositores de la talla de Johannes Brahms o Franz Liszt.

El piano está construido con madera de nogal español, tiene una dimensión de 2'20 metros de largo e incorpora mecánica vienesa. Su principal rasgo es el uso innovador de un arpa de hierro completa que permite cruzar las cuerdas graves por encima de las restantes. De este modo, abandona la estructura de arpa recta de los pianos de la primera mitad del siglo XIX y se adelanta al sistema de construcción de los pianos actuales, aumentando así su volumen sonoro.



Franz Liszt, en un piano Ehrbar.



BREVE HISTORIA DEL MELODRAMA

Alberto Hernández Mateos

Fundación Juan March

José Subirá definió el melodrama como un “género teatral inventado por Rousseau, donde la orquesta dialoga con las palabras del actor situado en el escenario, para expresar, mediante la música, los sentimientos que le conmueven”¹. Esta definición, que Subirá toma literalmente del musicólogo francés François-Joseph Fétis, ha sido complementada por Eduardo Huertas, quien lo define como “un género de teatro musical, menor y mixto, en el que se combinan, alternando, la palabra en verso y la música orquestal; y, en otros casos, también el gesto o la mímica y el canto coral. Dicha alternancia es, teatralmente hablando, estructural, ya que la música es la otra parte dialogante de la obra y, como tal, desarrolla, igual que el actor, la trama, subrayando y también expresando estados de ánimo”². Todas estas definiciones dejan patente que el melodrama es, en primera instancia, un género dramático en el que una acción recitada se superpone a la música y en la que esta constituye un elemento estructural y expresivo.

A lo largo de la historia, el término “melodrama” se ha empleado en contextos muy diversos. Compuesto por las raíces griegas “μέλος” (canto con acompañamiento musical) y “δρᾶμα” (hacer, actuar), ha sido utilizado para referirse a cualquier acción dramática con acompañamiento musical (en particular a la ópera), a cada uno de los fragmentos musicales intercalados en obras teatrales o a ciertas composiciones alegóricas del siglo XIX. Y, por supuesto, a ciertas películas con un exagerado componente sentimental, lacrimógeno, o patético. El género surgió en el siglo XVIII sin un nombre claro. Así, Jean-Jacques Rousseau, a quien la historia le ha otorgado el mérito de haber inventa-

1. José Subirá, *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, Barcelona, CSIC, 1949, 2 vols., p. 18. Subirá toma el término de Mijtjana, quien, a su vez, podría haberlo tomado de Pedrell. Sobre la gestación y el empleo del término “melólogo”, véase Javier Guijarro Ceballos, “El ‘melólogo’, el nombre de un género sin nombre”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXXIV (2011), pp. 39-52.

2. Eduardo Huertas, *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*, Madrid, El Avapiés, 1989, p. 96.

do el género, subtítulo “scène lyrique” a su *Pygmalion*, pero también empleó el término “mélodrame”. En España, donde fue calurosamente acogido, se emplearon términos como “melodrama”, “escena unipersonal”, “escena de música”, “escena trágico-lírica”, “drama trágico”... Por su parte, el musicólogo José Subirá en su clásico estudio de 1949 propuso utilizar el término “melólogo” (formado por las raíces “μέλος”, melodía, y “λόγος”, palabra). Sin embargo, la mayor parte de los idiomas se han inclinado por utilizar el término “melodrama”: *mélodrame* en francés, *melodrama* en inglés, *Melodram* en alemán, con la excepción del italiano *melòlogo*.

¿Por qué el melodrama? Origen y objetivos estéticos

A diferencia de otros géneros, el melodrama tiene un padre conocido. Fue el filósofo y compositor Jean-Jacques Rousseau quien, en 1770, estrenó en Lyon la primera obra del género: *Pygmalion*, que contó con música de Horace Coignet³. Desde ese momento, la obra se difundió con notable éxito por toda Europa.

El objetivo de Rousseau al crear el género era profundizar en la expresión realista de los sentimientos humanos, una cuestión que preocupaba a los filósofos y artistas del momento, que pretendían apartarse de la estereotipación racionalista del Barroco para conseguir una representación más verosímil y sentimental. Así, Diderot se había interesado por las posibilidades expresivas del gesto y coreógrafos como Gasparo Angiolini o Jean-Georges Noverre habían profundizado en ellas para crear géneros como

3. Con acierto, Subirá recuerda la faceta musical de Rousseau, a quien se deben la mayor parte de los artículos relacionados con la música de la *Encyclopédie*, el influyente *Dictionnaire de musique*, además de la ópera *Le devin du village* (1753, mantenida en cartel hasta entrado el siglo XIX).



Grabado de la edición de M. Berquin de *Pygmalion* de Rousseau (1775).

el *balletto pantomimo* o el *ballet d'action*⁴. Pero fue Rousseau quien lideró la reivindicación de las capacidades expresivas de la música, en unas ocasiones con argumentaciones polémicas publicadas en la prensa, y en otras componiendo óperas como *Le devin du village*. El *philosophe*, también responsable de algunos de los artículos de la *Encyclopédie*, señala en la voz “Recitativo obligado” cómo el actor, “transportado por una pasión que no le permite decir todo, hace interrupciones, se detiene”; realiza pausas en las que “habla la orquesta por él; y las pausas rellenadas de tal modo afectan al oyente infinitamente más que si el mismo actor dijese todo cuanto la música da a entender”.

Con estas palabras, Rousseau estaba plantando la semilla del género que inauguraría unos años más tarde. Con él pretendía explorar las capacidades para imitar los sentimientos humanos de la forma más realista posible: la música prolongaría la sensación de meditación que se daba en las pausas del texto

4. Sobre el ballet pantomime, véase Ellen Lockhart, “Alignment, absorption, animation: pantomime ballet in the Lombard Illuminismo”, *Eighteenth-Century Music*, nº 8, vol. 2 (2011), pp. 239-259.

recitado, sugiriendo que los pensamientos del protagonista resultaban demasiado profundos como para ser expresados con palabras, mientras que el gesto movería al espectador a solidarizarse con el personaje⁵. Y lo cierto es que, a pesar de la extrañeza que pudo causar en ciertos sectores del público, el melodrama triunfó por toda Europa: para los partidarios de la renovación, significaba un soplo de aire fresco que aportaba naturalidad en el teatro, mientras que para el público aficionado significaba la ocasión de contemplar un espectáculo novedoso que ponía a prueba las capacidades del actor y se completaba con efectos (músicas agradables, decorados grandiosos) que captaban su atención. En definitiva, el melodrama supuso un impulso renovador que permitió modernizar la expresión en la tragedia y hacer que esta resultase contemporánea en cuanto al estudio de las emociones.

El melodrama en España

El estreno español del *Pygmalion* de Rousseau, en su idioma original, tuvo lugar el 25 de enero de 1788 en el coliseo de los Caños del Peral. El *Memorial literario* señaló que: “Este es un monólogo con intermedios de música, y al final la estatua habla unas palabras”. Las primeras traducciones al castellano, en verso, se publicaron ese mismo año y fueron obra de Francisco Durán, Juan Diego Rojo y Juan Ignacio González del Castillo. Dos años más tarde, en 1790, se publicaría la versión de Francisco Mariano Nifo, que subiría a las tablas de los Caños en 1793 y pasaría luego por los coliseos de la Cruz y del Príncipe. Y, en 1796, *Pigmaleón* (así aparece en su portada) volvía a subir a las tablas de los Caños: en esta ocasión era la compañía italiana la encargada de ponerlo en escena, y el libreto recoge los textos en italiano y en castellano. El éxito del *Pygmalion* rous-

5. Ivy L. McClelland, *'Pathos' dramático en el teatro español de 1750 a 1808*, Liverpool, Liverpool University Press, 1998, vol. II, p. 5.

seauniano llegaría hasta bien entrado el siglo XIX: de 1813 data una edición valenciana realizada por el impresor José Ferrer de Orga.

En general, los autores españoles no imitaron el tema de Rousseau, tal vez por encontrarse este autor en el *Index librorum prohibitorum*, donde se señalaba que el *Pygmalion* perjudicaba las buenas costumbres, excitaba la concupiscencia de la carne y tenía propósitos lascivos (de hecho, Juan Ignacio González del Castillo se vio envuelto en un proceso inquisitorial que seguía activo en 1793). Quizá fuera esta la razón de que los autores españoles se inclinaran por textos heroicos e históricos. Aunque el primer melodrama español fue el *Hannibal* de González del Castillo (1788), el más influyente cultivador del melodrama en España fue Tomás de Iriarte, que estrenó en Cádiz en 1790 su “escena trágica unipersonal” *Guzmán el Bueno*, repuesta en Madrid al año siguiente. Partiendo de este conocido episodio de la historia española, Iriarte compuso el texto y la música de una obra que, siguiendo el modelo de Rousseau, alterna texto recitado y música y otorga un mayor relieve a esta.

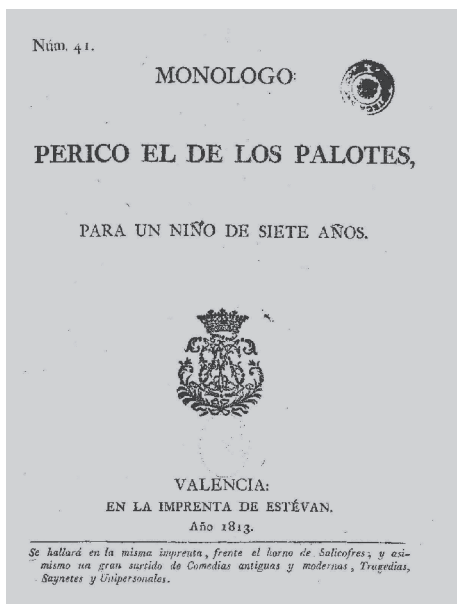
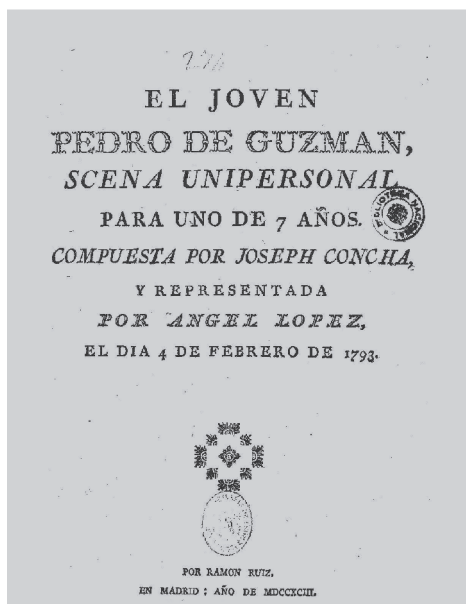
Los numerosos melodramas españoles de la época (Subirá recoge más de 65 publicados entre 1788 y 1821)⁶ seguirán este mismo modelo y se inclinarán por asuntos históricos o legendarios, dando también cabida a escenas exóticas y sentimentales. Más raros son los melodramas religiosos, los de costumbres o los de mitología, si bien a finales del siglo XVIII comienzan a proliferar los melodramas burlescos, que parodian conocidos melodramas “serios”⁷. Es el caso de *Perico de los palotes*, estrenado en 1793, que parodiaba a *El joven Pedro de Guzmán*, un melodrama de José Concha de ese mismo año que narra la historia de Guzmán el Bueno desde la perspectiva de su hijo. Menos frecuentes aún (cuando no inexistentes)

6. J. Subirá, *El compositor Iriarte...*, vol. II, pp. 422-427.

7. Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro breve en España*. Madrid-Fráncofort del Meno, Iberoamericana Vervuert, 2008, vol. III, p. 581-582.

fueron los melodramas ambientados en contextos lúgubres, una corriente que sí proliferó en el resto de Europa, particularmente en Francia⁸.

La situación en el momento final del siglo XVIII dejaba en España dos corrientes: por un lado, el recital monologado en el estilo de Iriarte, y por otro, un melodrama en el que varios personajes representaban situaciones complejas. La última década del siglo XVIII –un periodo de intensa experimentación en el que la sociedad y la literatura españolas se enfrentaron a profundos cambios– acogió con entusiasmo a un género cuya vigencia se mantuvo durante las dos primeras décadas del siglo XIX, para extinguirse luego sin dejar rastro.



Portadas del melodrama El joven Pedro de Guzmán y del melodrama paródico Perico el de los Palotes.

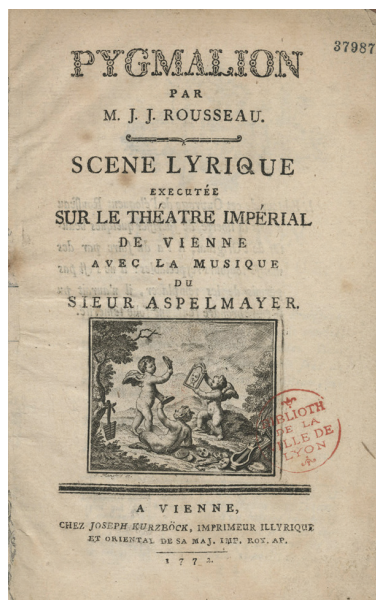
8. I. L. McClelland, *'Pathos' dramático...*, vol. II, p. 57-58.

El melodrama en los países de habla germana

En 1772 se estrenó en Weimar una nueva versión del *Pygmalion* de Rousseau con música de Anton Schweitzer. Tres años más tarde se estrenaría en Gotha un duodrama con el título de *Ariadne auf Naxos*, con texto alemán de Johann Christian Brandes y música de Jiří Antonín Benda. Esta creación alcanzó un notable éxito (fue interpretada en ciudades como París o Madrid) y convirtió a Benda en un especialista en el género: ese mismo año estrenó su *Medea*, uno de los pocos melodramas que permanece hoy en el repertorio, y en 1779 puso música al *Pygmalion* de Rousseau. Pero la aportación de Benda va aún más allá, al hacer evolucionar el modelo rousseauiano y crear el esquema en el que se desarrollarán los melodramas germánicos.

A diferencia de lo que ocurría en el *Pygmalion* y en los melodramas españoles, donde el texto declamado rara vez se su-

perponía a la música, en los melodramas de Benda la letra y la música suelen oírse de forma simultánea. En ciertos momentos, la orquesta realiza notas sostenidas que acompañan la declamación de ciertas palabras, mientras se potencia la imitación musical de fenómenos naturales (tormentas, huracanes, etc.). Finalmente, los melodramas



Portada del *Pygmalion* de Rousseau con música de Franz Asplmayr (Viena, 1772).

alemanes suelen inclinarse por temáticas trágicas y heroicas, que facilitan la imitación de sentimientos extremos. Con esta propuesta, el melodrama alemán (que decayó a lo largo del siglo XIX) ejercería una gran influencia en la exploración de las capacidades expresivas de la música escénica al tiempo que enfatizaría el rol del actor como núcleo de estas obras.

El melodrama en el siglo XIX

La influencia de Rousseau se extendió por toda Europa, incluyendo Italia, donde su *Pygmalion* se interpretó en ciudades como Venecia, Pisa, Verona o Brescia, tanto en francés como en distintas traducciones al italiano, y con música de autores como Cimarosa. Posiblemente el más ambicioso melodrama italiano sea el *Werther* de Pugnani (c. 1790), una creación que incluye varios monólogos a cargo del protagonista, y que se basa en la novela homónima de Goethe.

Pero fue Bohemia el territorio europeo donde, con más fuerza, se conservó encendida la llama del melodrama. El modelo de Benda fue mantenido e imitado por autores como Adalbert Gyrobetz, autor de *El engañador engañado* y *Mirina*. Entrado el siglo XIX, Zdeněk Fibich hizo avanzar el género al introducir una técnica análoga al *leitmotiv* wagneriano y suprimir las interrupciones en la música. De este modo, el fondo sonoro acompaña a la declamación de principio a fin de la obra. Entre los seguidores de Fibich destacan, a finales de siglo, Ludvík Čelansky (cuya música presenta rasgos impresionistas) y Victor Dyk, autor de *Zmoudrent Dona Quijota* (*Don Quijote vuelto a la razón*).

Fuera de la “isla” checa, el interés por el género melodramático fue decayendo a lo largo del siglo, aunque se insertó el procedimiento melodramático en un buen número de óperas. Con todo, existe un número significativo de melodramas compuestos por autores como Mendelssohn (*El sueño de una noche de*

verano, 1843) o Schumann. Su *Manfred* (1848-1849), sobre texto de Byron arreglado por el propio compositor, fue concebido para gran orquesta y estrenado en 1852 por Franz Liszt, quien decidió además representarlo escénicamente. Es posible que *Manfred* impulsara en Liszt el deseo de componer los melodramas con acompañamiento pianístico que conforman el programa de esta producción. Entre estas obras destaca *Lenore*, donde busca una mayor integración entre texto y música, para lo que sugiere que, en determinados pasajes, se repita la música tantas veces como sea necesario mientras el actor desarrolla la declamación de ciertas frases.

El siglo XX: la experimentación

El melodrama, nacido en un contexto de experimentación en la segunda mitad del siglo XVIII, resurgió a finales del siglo XIX en un contexto artístico que, de nuevo, buscaba experimentar con las posibilidades expresivas de la acción dramática y de la música: en Francia, Georges Bizet (*L'Arlesienne*, 1873) y Jules Massenet (*Les Erinnyes*, 1873) se acercaron al género, que en Noruega alcanzó especial notoriedad con el *Peer Gint* de Edvard Grieg sobre un texto de Ibsen (1876).

La preocupación de los compositores del último Romanticismo por subrayar los pasajes textuales más aptos para ser enunciados que para ser cantados, junto con la búsqueda de la unión ideal entre texto y música que se daría en la tragedia griega, guió la resurrección del melodrama ideada por el compositor Engelbert Humperdinck⁹. Su *Die Königskinder* (1897), que él describió como un “melodrama obligado” (*gebundenes Melodram*), trataría de dar respuesta a estos retos y generaría polémicas al dar un paso más en la integración entre música y palabra. Para

9. Edward Kravitt, “The joining of words and the music in late romantic melodrama”, *The Musical Quarterly*, vol. 62, nº 4 (1976), pp. 572-573.

ello, inspirado por los principios wagnerianos, ideó un sistema de notación con el que pretendía reflejar las inflexiones exactas de la voz y otorgar un mayor realismo a la acción declamada. Surgía así el primer ejemplo del *Sprechgesang* (“canción hablada”), una técnica que poco tiempo después incluyó Schönberg en su melodrama *Erwartung* (1909, estrenado en 1924). Esta tímida resurrección del género llevó a buscar obras nuevas y de calidad, e impulsó a Richard Strauss a componer sus dos melodramas: *Enoch Arden* (1897) y *Das Schloss am Meere* (1899), que fueron interpretados en Alemania y Estados Unidos. Si Humperdinck había encontrado en el melodrama con orquesta su camino hacia el naturalismo, Strauss hallaría en el piano y en la tradición *liederística* el mejor modo de lograrlo.

La influencia del *Sprechgesang* se dejará sentir con fuerza en la vanguardia vienesa de principios de siglo. Pero su utilización por parte de Schönberg y sus discípulos no profundizará en el realismo de la acción ni contribuirá a aportar nitidez a las especificidades del género. Al contrario, la experimentación vanguardista ampliará los límites del melodrama y acabará por disolverlo entre las numerosas propuestas experimentales que fusionan música, gesto y palabra. El siglo XX mantuvo así una discreta pero constante presencia en los escenarios teatrales.

LISZT, DRAMATURGO: DE LA BALADA AL MELODRAMA

Antonio Simón

Conservatorio Superior de Málaga

En septiembre de 1847 –poco más de dos años después de abandonar España tras su exitosa gira por la península ibérica–, Liszt ofrecía en Elisavetgrado el último concierto de su carrera como pianista errante. Durante los años de sus agotadoras giras por Europa, la idea de retirarse de los escenarios para dedicarse con más intensidad a la composición nunca le abandonó. Pero diferentes circunstancias le habían mantenido, como señala Alan Walker, ligado a su instrumento “como Mazeppa a su caballo”. Todo apunta a que la relación que estableció con la princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein –a la que había conocido tras un concierto en Kiev en febrero de ese mismo año– pudo ser el catalizador crucial de su decisión de dar por concluida de forma definitiva su carrera pianística.

Sea como fuere, en febrero de 1848, Liszt se establece con la princesa Sayn-Wittgenstein en Weimar, capital del Gran Ducado de Sachsen-Weimar, tras aceptar la invitación del duque Carl Friedrich y su esposa la gran duquesa María Pavlovna –hija del zar Nicolás I de Rusia– de entrar al servicio de la corte ocupando el cargo de Kapellmeister, que ya ejercía de forma honorífica desde 1842. Daban así comienzo lo que los biógrafos de Liszt denominan “los años de Weimar”, que se prolongarían hasta 1861 y que conformarían a la postre el período más sedentario de su vida y aquel en el que produjo una buena parte de las obras por las que es hoy más conocido entre el gran público, entre ellas los dos conciertos para piano, la *Sonata en Si menor*, sus dos sinfonías (*Fausto* y *Dante*) y la práctica totalidad de sus poemas sinfónicos.

A pesar de ser una pequeña población de apenas once mil habitantes, Weimar ofrecía a Liszt el atractivo de su poderoso pasado cultural durante los años dorados de Goethe y Schiller, el apoyo como mecenas de las artes de María Pavlovna, buenas comunicaciones ferroviarias con el resto de Alemania y, por supuesto, un teatro que contaba con una orquesta estable. Esta formación,

a la que dirigió durante todos estos años, le proporcionó al compositor una herramienta fundamental para poner a prueba sus experimentos compositivos y formarse en el arte de la instrumentación, en el que no era muy diestro a su llegada a la ciudad.



El Altenburg, residencia de Liszt en Weimar. C. Hoffman, 1859.

Además de asistirle en sus tareas creativas, la orquesta del Teatro de la Corte le permitió poner en escena infinidad de óperas, muchas de ellas de contemporáneos como Rossini, Meyerbeer, Verdi, Cornelius o Wagner –incluyendo el estreno de *Lohengrin*–. En estos años, Liszt dirige también gran cantidad de música incidental vinculada a obras dramáticas, verbigracia *Athalia* de Mendelssohn en 1850, *La novia de Messina* y *Manfred* de Schumann en el 51 y el 52 respectivamente, *Romeo y Julieta* de Berlioz y *Egmont* de Beethoven en el 54. Muchas de estas piezas fueron además objeto por parte de Liszt de artículos en la *Neue Zeitschrift für Musik* –más tarde compilados y publicados por Lina Ramann como *Dramaturgische Blätter*–. En estos escritos, Liszt hacía patente que el origen de su interés por estas obras estaba en su carácter pionero en la exploración de la fusión del drama y la música.

La atracción del maestro húngaro por esta fusión cristaliza en primera instancia en sus poemas sinfónicos –algunos de los cuales fueron inicialmente concebidos como oberturas a un drama teatral¹– y sobre todo en la música incidental que compone en 1850 para la representación escénica del *Prometeo desencadenado* de Johann Gottfried von Herder, “escena mitológica” en la que las intervenciones de los actores alternan con las de un coro en una estructura similar a un drama griego. Liszt compuso para la ocasión una obertura y puso música a los ocho coros acompañándolos de la orquesta.

La seducción que la fusión melodramática ejercía sobre el compositor se mantuvo mientras residió en Weimar². Algunos de los frutos que se derivaron también de ella pertenecen a un subgénero del melodrama del que Robert Schumann parecía haber sido pionero en 1853: la balada para declamación con acompañamiento de piano³. Liszt compuso en el tramo final de sus años en Weimar tres obras con este formato: *Lenore* en 1857-1858 y *La lealtad de Helge* y *El monje afligido* en 1860. Sin duda estas piezas debieron surgir del caldo primigenio que le proporcionaron las grandes obras melodramáticas para orquesta y las recientemente publicadas baladas para declamación y piano de Schumann. No obstante, todo apunta a que otra circunstancia resultó también decisiva: el contacto que el compositor mantuvo en estos años con Marie Seebach y Bogumil Dawison, principales exponentes de un nuevo estilo actoral.

1. Por ejemplo, *Tasso*, que fue interpretado por primera vez en 1849 en el Teatro de la Corte como una obertura al *Torquato Tasso* de Johann Wolfgang von Goethe.

2. Aunque los poemas sinfónicos acabarían por convertirse tras sucesivas revisiones en piezas autónomas no adheridas a un texto dramático, cabe señalar que *Hamlet*, el último de los que escribió en los años de Weimar, fue todavía bosquejado en 1858 como un “preludio al drama de Shakespeare”.

3. Schubert había ya escrito en 1826 un acompañamiento pianístico para ilustrar la declamación del breve poema de Pratovera *Despedida de la tierra*. No obstante, la pieza no sería publicada hasta 1873 y no comparte muchas de las características propias de la balada melodramática que exploraron Schumann y Liszt.

El nuevo estilo actoral

En la Alemania de mediados del siglo XIX era todavía prevalente el estilo clásico de interpretación teatral que habían promovido Schiller y en particular Goethe. Este estilo, idealizado y artificial, ponía sobre todo énfasis en la armonía, el encanto y la belleza y se caracterizaba por una grácil y elegante gestualidad que evocaba las poses clásicas de la pintura y la escultura. Como consecuencia del todavía poderoso influjo de Goethe, el estilo clásico era particularmente predominante en Weimar. En este contexto, Liszt tuvo por primera vez contacto con una nueva escuela de actuación que tenía su origen en Francia –y sobre todo en Inglaterra– y propugnaba una aproximación más naturalista y centrada en la claridad y la expresión dramática. Este nuevo estilo “melodramático” privilegiaba la gestualidad corporal y facial, la inflexión de la voz y tendía a un cierto grado de exceso y sobredramatización.

Bogumil Dawison, actor de origen polaco, era considerado el mayor exponente de este nuevo estilo y “alabado por su fiereza” y por la “inmediatez y potencia” de su presencia escénica⁴. Liszt tuvo ocasión de conocerlo en enero de 1856 cuando este interpretó en el Teatro de Weimar *Clavigo* de Goethe y *Hamlet* de Shakespeare. Los dos artistas trabaron de inmediato amistad, como prueba su afectuosa correspondencia en los años sucesivos. Liszt admiraba el estilo actoral de Dawison –que debió de parecerle radical en comparación con el de la escuela clásica que imperaba en Weimar– y le consideraba particularmente efectivo como recitador de melodramas. Además, debió de ver en el polaco un reflejo de su propio estilo interpretativo pues en sus cartas hace referencia a una gran “afinidad entre

4. Su estilo no era, no obstante, del gusto de todos. Eduard Devrient llegó a acusarlo de contribuir a la degradación de la interpretación en Alemania con sus “modernas maneras inglesas”.

su virtuosismo y el mío. Él crea cuando reproduce. Su concepción del rol de Hamlet es completamente nueva”.



Bogumil Dawison, 1865. Marie Seebach, 1855.

Ambos vistos por Joseph Kriehuber.

En agosto de este mismo año de 1856, Liszt conoce en un viaje en tren a Pest a Marie Seebach, actriz que era considerada “la Dawison femenina”. Pocos meses después, en enero de 1857, Seebach actúa por primera vez en Weimar en un *tour de force* que incluyó en una sola semana los roles de Gretchen, Julieta, María Estuarda y Adriana Lecouvreur y la declamación de dos de las baladas con acompañamiento de piano de Schumann en un concierto en el Teatro de la Corte⁵.

En esos mismos días, se celebraría en el Altenburg –la residencia de Liszt en Weimar– una *soirée* en honor de la actriz en la que ambos interpretaron juntos el melodrama de Schumann *Heideknaben*. Tras esta velada, Liszt acepta la sugerencia de

5. Con Hans von Bronsart al piano. Liszt dirigió ese día *Ce qu'on entend sur la montagne* y el estreno de su segundo concierto para piano y orquesta.

WIENER.

Mittwoch den 7. Januar 1857.

K o n z e r t

im Großherzoglichen Hof-Theater

von

Hans von Bronsart

zum

Besten des Orchester-Pensionsfonds

unter Direktion des Herrn **Dr. Liszt** und gütiger Mitwirkung der Fräulein **Seebach**,
der Herren Konzertmeister **Singer** und Kammervirtuos **Cossmann**,
sowie der Großherzoglichen Hof-Kapelle.

PROGRAMM.

1. **Ce qu'on entend sur la montagne.** Symphonische Dichtung (nach V. Hugo) von **Fr. Liszt.**

Der Dichter vernimmt zwei Stimmen; die eine unermeßlich, glorreich und ordnungsvoll, dem Herrn ihren jubelnden Lobgesang entgegenbrausend: — die andere dumpf, voll Schmerzenslaut, von Weinen, Kläffern und Fluchen angeschwellt. Die eine sprach Natur, die andere Menschheit. Die beiden Stimmen ringen sich einander näher und näher, durchkreuzen und verschmelzen sich, bis sie endlich in geweihter Betrachtung aufgeben und verfallen.

2. } a) Schön Hewig, { Balladen von F. Hebbel, mit Klavierbegleitung von
b) Der Haidenrabe, { R. Schumann.
Fräulein Seebach — (Klavierbegleitung — Herr von Bronsart.)

3. Trio für Piano, Violine und Cello von **Hans v. Bronsart.**

a) Allegro molto, b) Scherzo-Vivace, c) Adagio funebre, d) Finale.
H. v. Bronsart, H. R. Singer und R. B. Cossmann.

4. Zwanzig, dreißig, vierzig! Humoristisches Gedicht.
Fräulein Seebach.

5. Zweites Konzert für Piano mit Orchesterbegleitung, von **Fr. Liszt.**
H. v. Bronsart.

Preise der Plätze:

Fremden-Loge	1 Ihr. — Sgr.	Barriere-Loge	— Ihr. 15 Sgr.
Balkon	— „ 20 „	Barriere	— „ 10 „
Sperreloge	— „ 20 „	Gallerie-Loge	— „ 7 ¹ / ₂ „
Parquet	— „ 15 „	Gallerie	— „ 5 „

Anfang um 7 Uhr.

Ende um 9 Uhr.

Die Billets gelten nur am Tage der Vorstellung, wo sie gelöst worden.

Der Zutritt auf die Bühne, bei den Proben wie bei den Vorstellungen, ist nicht gestattet.

Das Theater wird um 6 Uhr geöffnet.

Seebach de escribir para ella un acompañamiento melodramático a las baladas *Lenore* de Bürger y *Des sängers Fluch* de Uhland, el segundo de los cuales nunca vio la luz. Sin embargo, Liszt sí que puso música a *Lenore*, aunque Seebach nunca llegó a declamar la pieza en público⁶. Finalmente sería Franziska Ritter, sobrina de Wagner, la que la estrenara en Leipzig el 4 de junio de 1859 –con Hans von Bülow al piano–, después de haber impresionado a Liszt el mes anterior con su recitado de la obra.

Escrita por Gottfried August Bürger y publicada en 1774, **Lenore** fue extremadamente popular durante todo el siglo XIX, quizás la balada poética más famosa de su tiempo⁷. Encuadrada en el subgénero gótico de la *Schauer-Balada*, la acción tiene lugar al final de la Guerra de los Siete Años entre austriacos y prusianos (1765-1773).

Lenore espera la vuelta de Wilhelm, su prometido, alistado como soldado en el conflicto. Enfrentada al más que probable deceso de su amado –el resto de las tropas ha regresado y no hay noticias de Wilhelm–, la protagonista reniega de Dios y blasfema contra él por su inmisericordia. Desesperada, se desea a sí misma la muerte esa misma noche. Al caer la tarde, un jinete que parece ser Wilhelm viene a buscarla y la insta a que lo acompañe para que se casen de inmediato. Juntos cabalgan a través de la noche en un galope desenfrenado que termina al llegar al camposanto de una iglesia. Wilhelm se transforma entonces en el espectro de la muerte que se lleva con él a Lenore jaleado por la danza macabra de un corro de espíritus. La narración es pues al tiempo una escalofriante historia de fantasmas y un cuento moralizante sobre las consecuencias de desconfiar de la providencia divina.

6. Lina Ramann sugiere que el acompañamiento le debió de parecer demasiado intrusivo.

7. Como tal inspiró innumerables composiciones musicales además de la versión de Liszt. Sirvan como ejemplo las baladas para piano de Theodore Kullak (1853) y Anton Rubinstein (1873); las sinfonías de Joachin Raff (1872) y August Klughardt (1875) y el poema sinfónico de Henri Duparc (1875).



Lenore vista por Vautier en 1867.

El 9 de noviembre de 1859, solo cinco meses después del estreno de *Lenore*, Liszt presentaría en Weimar –durante las festividades del centenario de Schiller– *Vor hundert Jahren*, una nueva composición orquestal melodramática con texto de Friedrich Halm. La obra narra la vida de Schiller y requiere de la participación de cinco actores en los roles de Germania, la Poesía y tres hadas. Y en el año 1860, la pluma de Liszt daría a luz dos nuevas baladas melodramáticas con acompañamiento pianístico.

La primera de ellas, *La lealtad de Helge*, es en realidad una adaptación de la obra homónima para bajo-barítono y piano que Felix Draeseke (1835-1913) había publicado como su op. 1. Draeseke había conocido a Liszt en Dresde en 1857 y este le acogió desde un primer momento como su protegido. En agosto de 1858, el maestro húngaro se refiere a la ópera de Draeseke *El rey Sigurd* –escrita bajo la influencia directa del *Lohengrin* de Wagner–, como una composición “colosal, elegante y altamente sustancial” y expresa su intención de ponerla en escena en Weimar. Diversas circunstancias harían imposible este estreno

y Liszt, probablemente con la intención de buscar otra vía para promover la obra de su pupilo, decide llevar a cabo una adaptación melodramática de *La lealtad de Helge*, obra por la que también muestra gran estima⁸.

El Helge al que se refiere el título de la obra es uno de los héroes de las sagas nórdicas. En éstas, se enamora de la walkiria Sigrun, por cuya mano guerrea con Högne, padre de la anterior, y con Hothbrodd –al que Högne ha prometido desposar con Sigrun– y su padre Granmar. Högne perece en la batalla y su hijo Dag, que promete en primera instancia lealtad a Helge, acaba por asesinarlo en venganza por la muerte de su padre. La balada poética de Strachwitz en que se basa la composición de Draeseke hace referencia a una escena concreta de esta saga en la que Helge –que ha ascendido al Valhalla tras su muerte– retorna durante la noche a lomos de su caballo a visitar a Sigrun, tal es su amor por ella que está por encima de las delicias de la casa de Odín.

La obra original de Draeseke resultaba quizás demasiado extensa como canción –su duración ronda los quince minutos–. Por otra parte, la naturaleza épico-amorosa del texto de Strachwitz, debió parecer a Liszt particularmente apropiada para preparar una versión melodramática. Esta adaptación plantea la duda de a quién adjudicar su autoría, dada la magnitud de las intervenciones que realiza el compositor húngaro. Liszt respeta la base del discurso musical de la versión de Draeseke, pero al tiempo elimina una parte sustancial de la música, añade algún fragmento propio, modifica completamente la escritura pianística de algunas secciones; y transforma la rítmica, la ar-

8. Años después se referiría así a ella en una carta a Olga von Meyendorff: “*La lealtad de Helge* de Draeseke tiene algo de lo sublime, especialmente en el *élan d’amour* que se repite tres veces crescendo. [...] Si esta balada hubiera aparecido como una obra póstuma de Schubert o Schumann, hubiera tenido mucho mayor éxito. A no ser que aparezcan bajo un nombre conocido, las mejores obras se arriesgan a pasar desapercibidas o no ser apreciadas por el público”.

monía y la intención de otras hasta hacerlas casi irreconocibles. En todo caso, Liszt publica –con su típica generosidad– la obra como “adaptación” de la de Draeseke.

El final de los años de Weimar

Si *Lenore* y *La lealtad de Helge* fueron consecuencia más o menos directa de la relación de Liszt con Seebach, Dawison y Draeseke, *El monje afligido* –tercera balada melodramática del compositor– parece tener su origen en una necesidad expresiva cuasi autobiográfica.

El final de los años de Weimar sería a su vez el comienzo de un periodo de gran tristeza en la vida personal de Liszt. A finales de 1858 su sueño de liderar en la ciudad una nueva edad dorada de las artes como la que habían protagonizado Goethe y Schiller empezaba a desvanecerse. Su autoridad en el Teatro de

la Corte se había visto mermada en extremo por la actitud intransigente del nuevo intendente, Franz von Dingelstedt, que había ocupado el puesto en 1857 recomendado por el propio Liszt. Las intrigas y hostilidades tuvieron su punto álgido en el estreno de la ópera cómica de Cornelius *El barbero de Bagdad*. La representación terminó en escándalo y pocas semanas después, en febrero de 1859, Liszt decidía renunciar a su posición de Kapellmeister. A su decepción ante el hundimiento de sus proyectos en Weimar se sumaría otro duro golpe en diciembre de



Liszt en 1858 (Franz Hanfstaengl).

1859: la muerte de su hijo Daniel a los veintidós años de edad. Tras enfermar en Berlín en el hogar de su hija Cosima, Daniel fallece en presencia de Liszt.

Por otra parte, las dificultades para conseguir la nulidad del anterior matrimonio de la princesa Sayn-Wittgenstein empezaban a hacer insostenible la posición de la pareja en la conservadora y pequeñoburguesa Weimar. Pocos meses después de la muerte de Daniel, en mayo de 1860, Carolyne partía hacia Roma con la intención de persuadir al Papa de que permitiera verificar la nulidad de sus anteriores nupcias. Solo en Weimar y terriblemente abatido, Liszt compone en memoria de Daniel su “oración” para orquesta y coro masculino *Les morts* y en septiembre de 1860 hace testamento.

El mes siguiente, en este contexto de desolación y desesperanza, veía la luz ***El monje afligido***, la más conocida de las baladas melodramáticas de Liszt. Basada en un texto de Lenau, la pieza fue dedicada a Franziska Ritter –que, recordemos, había estrenado *Lenore*⁹ – y su fama deriva en gran parte del avanzado lenguaje armónico con el que está escrita, premonitorio de la obra tardía del propio compositor y del atonalismo del siglo XX. Liszt combina en ella el uso de la escala de tonos enteros y el acorde de tercera aumentada generando un ambiente ambiguo y áspero en el que, como bien apunta Winkler, “el oyente debería perder pie al entrar [...], como si estuviera escuchando música de otros planetas”.

Consciente de lo desabrido del lenguaje que utiliza en la obra, Liszt se expresaba en estos términos en una carta a Emilie Genast:

Después de unas mediatundas horas el domingo por la tarde, retomé *El monje afligido* de Lenau. La última estrofa es la que

9. Según Ramann, *El monje afligido* fue estrenado por Liszt y la propia Ritter en una *matinée* privada durante el transcurso del *Tonkünstlerversammlung* celebrado en Meinigen entre el 22 y el 25 de Agosto de 1867.

más me acongoja [...] Me era imposible escribir una sola nota — pero por fin ayer acabé un par de cortas páginas que deberían [al menos] pasar por apropiadas para acompañar una declamación. Aunque probablemente no sean utilizables por las disonancias; ¡son tan desoladoras, tan sin fondo y sin tonalidad!

En el poema de Lenau, un jinete busca refugio a la tormenta en una torre deshabitada. Según la leyenda, el espíritu de un monje se aparece a los que osen morar en ella. Tal es la tristeza que emana su mirada que aquellos que lo ven quedan inundados por una negra pena que solo les permite desear la muerte. El jinete se acomoda en la torre y a media noche el fantasma del monje se hace en efecto presente. Tras sostener su mirada, el caballero y su caballo quedan anegados por una tristeza tal que al día siguiente se internan a morir en un lago cercano.

Todo apunta a que Liszt encontró ecos autobiográficos en la figura del monje. No en vano, en 1857 se había unido a la Tercera Orden de San Francisco. Según apunta Winkler, la tríada aumentada Fa-La-Do# con la que termina la primera secuencia de la introducción (F-A-Cis en alemán) sería de hecho un anagrama del propio Liszt: Franciscus era su nombre en latín. De esta forma el compositor le habría dado al monje su propio nombre de pila.



La tríada Fa-La-Do# (F-A-Cis) en *El monje afligido*, cc. 9-12, mano derecha.

En agosto de 1861 -después de un festival en el que se interpretaron su *Prometeo desencadenado*, la *Sinfonía Fausto* y el segundo concierto para piano -ya sin el compositor a la batuta-, Liszt liquidaría todas sus propiedades abandonando para

siempre su hogar en el Altenburg de Weimar. Así, poco antes de su cincuenta cumpleaños, terminaba este fructífero periodo de su vida.

La «vie trifurquée»

Un largo hiato temporal mediaría entre este primer interés de Liszt por la balada melodramática y sus dos últimas obras en este subgénero¹⁰. Y como veremos a continuación, serían de nuevo vínculos personales y necesidades de expresión casi autobiográficas los que le llevarían de vuelta a él.

Tras unos años de vida retirada y solitaria en Roma, donde había tomado las órdenes menores, Liszt es invitado en 1869 a volver a Weimar para ofrecer clases magistrales de interpretación pianística. Dos años después, es reclamado para hacer lo propio en Budapest. Daba así comienzo lo que el propio Liszt denominó su “vida trifurcada”, que se prolongaría hasta su muerte y en la que constantes y agotadores viajes le llevaron a distribuir su tiempo entre Weimar, Budapest y Roma.

En estos años, su contacto con la sociedad húngara –que nunca había dejado de existir– se intensificó. Hungría se sentía honrada de tener al gran maestro de vuelta y los reconocimientos y homenajes a su figura menudearon a principio de los setenta. En este contexto, Liszt participaba el 12 de enero de 1873 en un concierto en el Hotel Hungría de Budapest en el que interpretó su balada *Lenore* junto a la célebre actriz Róza Jókai. Llevado quizás por el entusiasmo del momento, Liszt se compromete tras la actuación a poner música melodramática a un texto en húngaro.

10. Una sexta balada, *Der ewige Jude*, sobre texto de Schubart, es citada en varios catálogos de la obra de Liszt entre las obras dudosas o perdidas.

Sería su amigo Kornél von Abrányi el que le llamara la atención sobre la balada ***El amor del poeta muerto***, escrita por el marido de Róza Jókai, Mór Jókai, uno de los más reconocidos literatos del país. Liszt encuentra apropiado el texto y en diciembre de ese mismo año 73 se encuentra con Jókai para discutir con él “las indicaciones y entonaciones necesarias” para poner música a una obra que habría de ser “un humilde homenaje a Mme. Jókai”.

Pocas semanas después, Liszt pondría música al texto de Jókai durante su estancia en la localidad de Horpács del 15 de enero al 17 de febrero de 1874. El 16 de marzo se presentaba la pieza en público, de nuevo en el salón de Baile del Hotel Hungría y con Mme. Jókai en el papel de recitadora.

La balada de Mór Jókai está dedicada a Sándor Petőfi (1823-1849), reputado poeta y héroe nacional que pereció en la bata-

lla de Segesvár, librada durante la guerra por la independencia húngara. El texto mezcla lo erótico y lo sobrenatural en una mórbida narración que comienza con un canto de amor del protagonista a su mujer y su hijo antes de marchar a la guerra de la que intuye no volverá. Fallecido en efecto en combate, su esposa



Mór Jókai y su esposa Róza en 1873.

contrae segundas nupcias y el poeta retorna de entre los muertos a reclamar “lo que es suyo”¹¹. Al final del relato, su mujer e hijo perecen y se reúnen finalmente con él en “la morada cuyo techo perennemente reverdece”. Años más tarde, en 1877, Liszt utiliza parte del material musical de este melodrama para componer su obra *Dem Andenken Petőfis - Petőfi szellemének*, con versiones para piano solo y para piano a cuatro manos. Todavía en 1885, un año antes de morir, el compositor realiza una nueva versión de la pieza y la incluye en sus *Retratos históricos húngaros* con el título de “Alexander Petőfi - Petőfi Sándor”.

La música que compuso para el texto de Jókai debió de avivar de alguna manera el interés de Liszt por el género. Así, al año siguiente pondría música melodramática a la balada ***El cantor ciego*** de Alekséi Tolstói. Esta inspirada composición de Liszt ha pasado –injustamente– algo desapercibida para los estudiosos de su obra, deslumbrados por el avanzado lenguaje de *El monje afligido* y por la popularidad de *Lenore*.

Si *El monje afligido* parece haber evocado en Liszt resonancias autobiográficas, otro tanto se puede decir –en opinión del autor de estas notas– de *El cantor ciego*. En la balada de Tolstói, un bardo anciano, ciego y vagabundo es invitado a cantar ante el príncipe y los nobles boyardos que están de cacería en el bosque. El bardo acude a la llamada, toma asiento sobre una roca y se lanza a cantar una extática balada acompañado de su *gusli*. Al terminar, ya en el ocaso del día, se extraña del silencio que le rodea. El bosque le habla entonces afeándole su necedad: tan arrobado había estado en su canción que no se había percatado de que los boyardos y el príncipe, impacientes, se habían marchado antes incluso de que él llegara. No puede pues esperar alabanza o recompensa alguna. El bardo responde que no aguardaba compensación a sus esfuerzos y que él

11. Tras la muerte de Petőfi, su esposa Júlia Szendrey contrajo nuevas nupcias sin respetar siquiera el período oficial de luto establecido por las costumbres de la época.

no es sino un instrumento en manos de la música: “El que es llamado por ella no puede permanecer silente, se convierte en esclavo de otro espíritu; quiera o no está obligado a contar lo que sus obedientes oídos escuchan”. Así, aunque pensaba estar actuando para el príncipe, su canción ha sido cantada para todo el que quisiera oírla. Y a todos, se interesen o no por su arte, les extiende sus mejores deseos.

Ya desde sus años de pianista virtuoso, las referencias de Liszt a sí mismo como un simple mensajero del arte, al que se debe, son un tema recurrente en su correspondencia. Su conocido *motto* “Génie oblige” es quizás la formulación más conocida de esta idea, pero ni mucho menos la única. Por otra parte, estas líneas de una carta de Liszt a Táborzsky, editor de la pieza, en la que le da indicaciones para publicar una versión para piano solo, parecen confirmar nuestras sospechas autorreferenciales:

Sufra, pues, que me sirva de ese mismo ejemplar para indicar la versión que me parece se debería poner en el arreglo para piano (solo, sin declamación). Añado las anotaciones y cambios necesarios, y dejo que Ud. decida si las publica o no, en la versión que aquí adjunto. No tengo pretensión alguna sobre el valor de mis mercancías y no las confectiono más que... ¡por el honor de Castilla! – El conde Tolstói comprendía este sentimiento; no hay que hacer negocio: he ahí por qué he cantado con Tolstói su balada *El cantor ciego*, ¡deseándoles también finalmente la paz a todos los nobles boyardos!

El 7 de octubre de 1875, Liszt expresaba en una carta su deseo de que el propio Tolstói, buen amigo del compositor, declamara la obra en Weimar. Estos planes se frustraron cuando solo tres días después –mientras el maestro húngaro daba en Roma los últimos retoques a la pieza– Tolstói fallecía víctima de una sobredosis de morfina. En todo caso, Liszt ponía con *El cantor ciego* un emocionante e inspirado broche final a su exploración del género melodramático.

La balada melodramática en Liszt

Si bien hoy en día es común el uso del término melodrama para definir la combinación de texto recitado con acompañamiento pianístico, tanto Schumann como Liszt publicaron en primera instancia sus acercamientos al género como “Baladas para declamación con acompañamiento de piano (melodramático)”. Y Liszt se refiere siempre a estas piezas en su correspondencia como baladas, generalmente con indicación del autor del texto, verbigracia “la balada de Tolstói”.

El término balada hunde sus raíces en el medioevo y aunque en un principio tuvo su origen en canciones de danza destinadas al baile *-ballares-*, acabó en general por hacer referencia a una pieza narrativa de carácter lírico-épico vinculada a tradiciones populares y orales. Durante el movimiento romántico de finales del siglo XVIII se suscitó un importante interés por el género entre las élites sociales e intelectuales, del cual derivó la creación de la estilizada balada literaria o lírica. Estas baladas suelen tomar la forma de un poema en estilo narrativo generalmente en verso rimado, de una cierta extensión, y relatado por un narrador omnisciente. Las temáticas habituales son épicas y amorosas y es frecuente que aparezcan elementos sobrenaturales y legendarios. El tono es predominantemente exaltado y con frecuencia moralizante.

Las incursiones de Schumann y Liszt en el melodrama con acompañamiento pianístico están unívocamente vinculadas a este género poético y a sus convenciones temáticas y estilísticas, que encajan en el paradigma de la estética melodramática propuesto por Linda Williams: “una dialéctica entre pathos y acción” que permite “la revelación de verdades morales y emocionales”. No es pues de extrañar que el contacto de Liszt con el nuevo estilo actoral melodramático de Dawson y Seebach le llevara naturalmente a la balada literaria como origen de sus composiciones en este ámbito.

Es por otra parte interesante señalar que el lenguaje del melodrama resultaba perfectamente natural a la idiosincrasia teatral de la personalidad de Liszt y a sus presupuestos estéticos pues, si bien consideraba la música un lenguaje poético con plenas capacidades comunicativas¹², nunca rechazó la posibilidad de vincular la narrativa puramente musical a elementos de otras artes cuando consideró que esta unión pudiera crear un artefacto de mayor potencia expresiva. Así, ya en sus primeras colecciones pianísticas la música está a menudo asociada a imágenes poéticas o citas de autores como Byron, Hugo o Senancourt.

En este sentido, quizás uno de los elementos más característicos de la poética de Liszt sea la dialéctica constante que se produce en su obra entre el lenguaje puramente connotativo de la música y las posibilidades denotativas de otras artes, en particular de la literatura.

Narrativa literaria, narrativa musical

La balada melodramática se sitúa en uno de los extremos de esta dialéctica, pues el texto proporciona una línea narrativa clara que privilegia las cualidades denotativas de la palabra. Desde este punto de vista, la música puede fácilmente verse relegada al papel subsidiario de mero proveedor de un acompañamiento que ilustre la trama recitada. Al tiempo, las ba-

12. A finales de la década de 1830 se expresaba ya en estos términos en el prólogo de su *Impressions et poésies* (primera parte del *Album d'un Voyageur*): “A medida que la música instrumental progresa, se desarrolla y se libera de las primeras trabas, tiende a impregnarse de esa idealidad que ha marcado la perfección de las artes plásticas, a convertirse no ya en una simple combinación de sonidos, sino en un lenguaje poético más apto quizá que la propia poesía para expresar todo lo que, en nosotros, va más allá de los horizontes acostumbrados, todo lo que escapa al análisis, todo lo que afecta a las profundidades inaccesibles, a los deseos imperecederos, a los presentimientos infinitos”.

ladas para piano solo del compositor nos confrontan –en el contexto de una misma forma poética– con una aproximación antitética desde el punto de vista narrativo. No asociadas a título o programa alguno, estas piezas desarrollan un relato puramente musical en el que, no obstante, se reconocen los elementos épicos y exaltados del género.

Vemos pues que para Liszt ambos acercamientos a la composición de una balada son igualmente válidos siempre que la pieza resultante resulte efectiva desde el punto de vista de sus cualidades expresivas. No obstante, el primero de estos acercamientos, el melodramático, presenta obvios problemas de equilibrio entre la narrativa musical y la literaria. Enfrentado a ellos, Liszt adopta dos tipos de soluciones distintas a este conflicto. Su primer melodrama, *Lenore*, es paradigmático de la primera de ellas.

En *Lenore*, la música se somete casi por completo a la narrativa textual, puntuando, ilustrando la declamación sin pretensiones de crear un relato musical paralelo. Esta alianza de música y texto tiene como resultado una cierta profusión de gestos de un mimetismo casi pictórico, que incluye efectos onomatopéyicos y el uso de tropos fácilmente reconocibles como la marcha militar que escuchamos al poco de iniciarse la balada. La música adopta pues el rol de clarificar, enfatizar y añadir expresión dramática al texto. En palabras de Cormac, *Lenore* “es testamento de un nuevo deseo de utilizar la música para crear atmósferas, mimetizar el gesto, sugerir voces y representar cercanamente los eventos de una narrativa (externa)”.

Cabe resaltar que este “descriptivismo” musical se encuentra con mucha mayor frecuencia en las baladas melodramáticas que en las grandes obras programáticas de Liszt –v.g. los poemas sinfónicos o las sinfonías *Dante* y *Fausto*– que tienden más a una destilación genérica de los rasgos esenciales de una trama y la expresión de estados psicológicos o de conciencia de un personaje. Así, Liszt parece haber considerado el aludido mimetismo pictórico uno de los rasgos propios del melodrama.

Por otra parte y anticipando técnicas que serán años más tarde habituales en el cine, la música melodramática de Liszt anuncia en ocasiones el posterior desarrollo de la acción o proporciona un trasfondo moral a ésta. Sirva como ejemplo de ello la escena en la que Wilhem se reencuentra con Lenore y le propone que se casen esa misma noche. Lentos y monótonos acordes cromáticos basados en el alucinado motivo inicial que abre la pieza colisionan con el texto, haciendo intuir al oyente que la escena no es lo que aparenta y que su desenlace no será favorable para la protagonista.

Es también de resaltar que Liszt hace uso en *Lenore* de algunas de las técnicas compositivas que exploró durante sus años en Weimar, en particular la utilización de motivos recurrentes que se reciclan a lo largo de una pieza asociados a un objeto narrativo. Así, *Lenore* está construida en su mayor parte sobre dos motivos musicales –emblemas, como los denomina Winkler– de los que se deriva buena parte del resto de la pieza. El primero de ellos –una breve secuencia cromática que termina en un acorde de tríada aumentada– es un grito alucinado que representa la desesperación blasfema de Lenore. Inmediatamente después se anuncia el segundo motivo que parece una suerte de angustiada pregunta sin respuesta.



Lenore, cc. 1-4.

Como ha quedado sugerido, la narrativa musical no sigue en *Lenore* un desarrollo coherente en términos tonales sino que está compuesta de gestos aislados y generalmente breves que puntúan el texto. Así, los dos motivos que abren la obra no

guardan entre sí –ni con la marcha inmediatamente posterior– relación tonal alguna con la marcha inmediatamente posterior. Sin embargo, gran parte del material musical de la pieza está construido a partir de estos motivos iniciales, particularmente del primero, del que se deriva el desarrollo cromático ascendente de muchos de los pasajes. De esta forma, dentro de un contexto musical fragmentado, el compositor consigue preservar una cierta cohesión emocional, formal y narrativa. Con este planteamiento, Liszt pergeña una primera y radical solución a la composición de melodramas.

Los dos melodramas que compuso en los años setenta, en particular *El cantor ciego*, son por su parte paradigmáticos de una aproximación radicalmente distinta al problema de poner música a una balada lírica. Si en el caso de *Lenore* el piano está constantemente presente por medio de un discurso fragmentado y subsidiario, en *El cantor ciego* la música se distribuye en varios grandes bloques que se alternan con secciones de texto sin acompañamiento musical. Y aunque ocasionalmente alguno de estos bloques musicales hace uso del mimetismo pictórico comentado en el caso de *Lenore*, la mayor parte de ellos muestran un desarrollo temático y armónico que funciona de forma autónoma y paralela al texto.

Un buen ejemplo de esto es la sección central de *El cantor ciego*. Mientras el narrador describe la balada improvisada –épica e inflamada– que entona el bardo acompañado de su gusli, Liszt se encarga de poner esta balada en sonidos. La música es pues –a través de 137 compases ininterrumpidos– el canto del ciego en sí misma. A resultas de ello, esta sección central es en la práctica una pieza autónoma dotada de continuidad narrativa y coherencia formal por sí sola.

Así pues, las soluciones musicales que propone Liszt en *El cantor ciego* son hasta cierto punto opuestas a las que desarrolla en *Lenore*: la música se desenvuelve en paralelo al texto siguiendo su propia lógica interna. Ya no estamos ante gestos

fragmentados que puntúan e ilustran la declamación sino ante una narrativa con entidad propia que sorprendentemente consigue funcionar junto a la palabra sin entrar en colisión con ella. Dos relatos, pues, en pie de igualdad que dialogan entre sí.

Visto esto, no es de extrañar que Liszt preparara un arreglo para piano solo de *El cantor ciego*. Para ello, solo hubo conectar las secciones principales de la pieza eliminando algunos pequeños gestos de transición necesarios en la versión melodramática. De ello surge con naturalidad una pequeña pieza épica que tiene muchas de las características de la música tardía de Liszt y que no estaría fuera de lugar en una de sus últimas colecciones pianísticas como el tercer libro de los *Años de peregrinaje*¹³. Es significativo, sin embargo, que el compositor nunca hiciera lo propio con *Lenore*, aún más teniendo en cuenta que llegó a ser una pieza asaz popular en los años posteriores a su composición. La explicación es bien sencilla: la naturaleza fragmentaria de la música de *Lenore* hace casi imposible perfeccionar con ella una pieza instrumental que funcione por sí sola.

Consideraciones finales

Diferentes circunstancias terminaron desterrando a la música melodramática de las salas de concierto, siendo quizás la más decisiva de ellas la predominancia de las tesis formalistas y la consecuente primacía de la música absoluta, que rechazaba de plano cualquier intromisión de otras artes en el reino de lo musical. A día de hoy se programan ocasionalmente la obertura del *Egmont* de Beethoven o la del *Manfred* de Schumann pero solo en muy raras circunstancias es posible presenciar

13. De *El amor del poeta muerto* se puede decir algo parecido. Liszt reciclaría en 1877 dos de las grandes secciones de la balada melodramática en la pieza para piano solo *Dem Andenken Petőfis*, S 195. En 1885 haría también uso de este mismo material en la sexta pieza de los *Retratos históricos húngaros* S 205, dedicada a Sándor Petőfi.

una representación escénica completa de estas grandes composiciones de música incidental dramática. En parte por las mismas razones, las baladas melodramáticas de Liszt continuaban siendo una parte oscura de su catálogo. Comentadas más bien como curiosidades, rara vez se interpretan en público o se graban. Ojalá este ciclo sirva para reivindicar la vigencia de un género que merece ser recuperado tanto por la gran calidad de muchas de las obras escritas dentro de sus límites como por su capacidad de conectar con el espectador moderno, habituado a las narrativas híbridas del audiovisual.

Por otra parte, como bien apunta Raykoff, “estas desatendidas piezas pueden proveer una nueva perspectiva [...] del significado de los efectos melodramáticos en otras producciones culturales que incorporan la música como acompañamiento al discurso hablado”. En este sentido, conviene recordar que la síntesis de música de fondo y letra hablada presente hoy en muchas de nuestras formas artísticas tecnológicas tiene su origen en la tradición del melodrama decimonónico. Así, los hallazgos en este género fueron a la postre decisivos en el desarrollo de las técnicas del cine mudo y los seriales radiofónicos y más tarde del cine sonoro y el resto de artes audiovisuales.

Como hemos visto, Liszt prefiguró en sus baladas melodramáticas la práctica totalidad de estas futuras técnicas del audiovisual, adelantándose como en tantas otras ocasiones a su tiempo. Así, si el maestro húngaro se vio a sí mismo reflejado en el bardo ciego del poema de Tolstói, nosotros estamos tentados de ver en él a otro ciego, a aquel Tiresias que podía barruntar el porvenir, tal fue la cantidad de semillas de futuro que nos dejó. Como él mismo vaticinaba y el correr de los años ha ido demostrando, solo el paso del tiempo haría germinar estas semillas en todo su potencial.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

Helga Lühning, “Helges Treue. Ballade und Melodram von Draeseke und Liszt, en Draeseke und Liszt”, en *Draesekes Liedschaffen. Tagungen 1987 und 1988 in Coburg, Veröffentlichungen der Internationalen Draeseke-Gesellschaft: Schriften 2*, Bad Honeff, Güdrun Schroeder, 1988, pp. 37-75.

Ivan Raykoff, “Schumann’s melodramatic afterlife”, en Roemin Kok y Laura Tunbridge (eds.), *Rethinking Schumann*, Óxford, Oxford University Press, 2011.

Antonio Simón, *Franz Liszt en la península ibérica. Su discurso musical y su reflejo en los medios*, tesis doctoral, Universidad de Málaga, 2015.

Jaqueline Waeber, *En musique dans le texte: le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, París, Van Dieren Editeur, 2005.

Alan Walker, *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848-1861*, Ithaka, Cornell University Press, 1993.

Alan Walker, *Franz Liszt: The Final Years, 1861-1886*, Ithaka, Cornell University Press, 1997.

Gerhard J. Winkler, “‘Der Traurige Mönch’ (1860): Considérations archéologiques sur les ouvres tardives de Liszt”, en *Actes du Colloque international Franz Liszt (1811-1886)*, París, Sorbonne, 1986, pp. 105-118.

Gerhard J. Winkler, ‘Tradition’ and ‘Progress’: *Liszt’s first melodrama Lenore*, en Hans Kagebeck y Johan Lagerfelt (eds.), *Liszt, the progressive*, 2001, pp. 223-237.

Caspar David Friedrich. Monje en la orilla del mar, c. 1810.





TEXTOS*

**Todos los textos en castellano son traducciones rimadas libres de Luis Gago*

Lenore

Gottfried August Bürger (1747-1794)

Lenore fuhr ums Morgenrot
Empor aus schweren Träumen:
„Bist untreu, Wilhelm, oder tot?
Wie lange willst du säumen?“ –
Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht
Und hatte nicht geschrieben,
Ob er gesund geblieben.

Der König und die Kaiserin,
Des langen Haders müde,
Erweichten ihren harten Sinn
Und machten endlich Friede;
Und jedes Heer, mit Sing und Sang,
Mit Paukenschlag und Kling und Klang,
Geschmückt mit grünen Reisern,
Zog heim zu seinen Häusern.

Und überall, allüberall,
Auf Wegen und auf Stegen,
Zog Alt und Jung dem Jubelschall
Der Kommenden entgegen.
„Gottlob!“ rief Kind und Gattin laut,
„Willkommen!“ manche frohe Braut;
Ach! aber für Lenoren
War Gruß und Kuß verloren.

Sie frug den Zug wohl auf und ab
Und frug nach allen Namen;
Doch keiner war, der Kundschaft gab
Von allen, so da kamen.
Als nun das Heer vorüber war,
Zerraupte sie ihr Rabenhaar
Und warf sich hin zur Erde
Mit wütiger Gebärde.

Die Mutter lief wohl hin zu ihr: –
„Ach! daß sich Gott erbarme!
Du trautes Kind! was ist mir dir?“ –
Und schloß sie in die Arme. –
„O Mutter, Mutter! hin ist hin!
Nun fahre Welt und alles hin!
Bei Gott ist kein Erbarmen.
O weh, o weh mir Armen!“

Lenore

Lenore despierta al alba. Incierto
y profundo era su sueño. De repente:
“¿Eres infiel, Wilhelm, o estás muerto?
¿Cuánto más tiempo seguirás ausente?”
De las tropas del rey era soldado,
en el sitio de Praga ha batallado,
ni una sola carta recibida
para saber si aún sigue en esta vida.

Emperatriz y rey, los adversarios,
cansados ya de tan larga discordia,
aplacaron sus odios legendarios
y acordaron por fin paz y concordia;
los dos bandos, mudados en cantores,
al ritmo del redoble de tambores
con hojas y con flores adornados,
a sus casas regresan aliviados.

Y en pueblos y en ciudades, por doquier,
en puertos, en caminos y en los puentes,
niños y viejos corren a acoger
a los hombres que llegan sonrientes.
“¡Gracias a Dios!” gritan niños y esposas,
“¡Bienvenidos!”, las novias jubilosas;
para Lenore, ¡ay!, no hay nada de eso:
ni saludos ni abrazos, ningún beso.

Paciente les pregunta, uno por uno,
si conocen a alguien con su nombre;
pero entre todos ellos no hay ninguno
que pueda darle nuevas de su hombre.
Cuando todos ya se han retirado,
abatida, el pelo desgreñado,
se tira al suelo en ese mismo instante
y la furia aparece en su semblante.

Su madre hacia ella se apresura:
“¡Ah! ¡Ten compasión de ella, Dios santo!
¿Qué es lo que te pasa, criatura?”
Y la abraza para aliviar su llanto.
“¡Oh, madre! ¡Ya todo ha terminado!
¡Siga el mundo, para mí se ha acabado!
¡Compasivo no es Dios, como se dice!
¡Ay, mísera de mí, ay infelice!”

„Hilf Gott! Hilf! Sieh' uns gnädig an!
Kind, bet' ein Vaterunser!
Was Gott tut, das ist wohlgetan,
Gott, Gott erbarmt sich unser!" –
„O Mutter, Mutter! Eitler Wahn!
Gott hat an mir nicht wohlgetan!
Was half, was half mein Beten?
Nun ist's nicht mehr vonnöten!" –

„Hilf, Gott, hilf! Wer den Vater kennt,
Der weiß, er hilft den Kindern.
Das hochgelobte Sakrament
Wird deinen Jammer lindern." –
„O Mutter, Mutter, was mich brennt,
Das lindert mir kein Sakrament!
Kein Sakrament mag Leben
Den Toten wiedergeben!" –

„Hör' Kind! Wie, wenn der falsche Mann
Im fernen Ungarlande
Sich seines Glaubens abgetan,
Zum neuen Ehebande?
Laß fahren, Kind, sein Herz dahin!
Er hat es nimmermehr Gewinn!
Wann Seel' und Leib sich trennen,
Wird ihn sein Meineid brennen!" –

„O Mutter, Mutter! Hin ist hin!
Verloren ist verloren!
Der Tod, der Tod ist mein Gewinn!
O wär' ich nie geboren!
Lisch aus, mein Licht! auf ewig aus!
Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!
Bei Gott ist kein Erbarmen!
O weh, o weh mir Armen!" –

„Hilf, Gott, hilf! Geh' nicht ins Gericht
Mit deinem armen Kinde!
Sie weiß nicht, was die Zunge spricht;
Behalt' ihr nicht die Sünde!
Ach, Kind, vergiß dein irdisch Leid,
Und denk' an Gott und Seligkeit!
So wird doch deiner Seelen
Der Bräutigam nicht fehlen." –

„O Mutter! Was ist Seligkeit?
O Mutter, was ist Hölle?
Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit;

“¡Ten, Dios, misericordia tú también!
¡Un padrenuestro, hija, con fervor!
Todo cuanto hace Dios está hecho bien.
¡Ten compasión, Dios, de nuestro dolor!”
“¡Eso son, madre, vanas ilusiones!
¡Dios jamás escuchó mis oraciones!
¿De qué me ha servido tanto rezar?
¡Ya nada queda por lo que rogar!”

“¡Dios, ayuda! Si sufren un tormento
sabemos que a tus hijos das consuelo.
El alto y venerado sacramento
te brindará amparo a tan gran duelo.”
“¡Oh, madre, lo que quema como fuego
no hay sacramento que le dé sosiego!
¡A los muertos, por más que así se pida,
no hay sacramento que les dé la vida!”

“¡Escucha, niña! ¿Y si el hombre infiel,
allá en Hungría, o en otro lugar,
ha roto el lazo que te unía a él
y a otra ha decidido desposar?
¡Olvida a semejante corazón!
¡Consúmase por siempre en la aficción!
¡Y que el perjurio arda en el infierno
y se consuma en el fuego eterno!”

“¡Oh, madre, mi final yo vaticino!
¡Para siempre ya todo está perdido!
¡La muerte, la muerte es mi destino!
¡Para esto, mejor no haber nacido!
¡Apágate, luz mía, eternamente!
¡Morir quiero esta noche, de repente!
¡Compasivo no es Dios, como se dice!
¡Ay, misera de mí, ay infelice!”

“¡Dios, ayuda! ¡No te muestres severo
con tu hija, que tanto ha soportado!
No tomes lo que dice por sincero;
¡no le tengas en cuenta su pecado!
¡Olvida, hija, el pesar terrenal!
¡Piensa en Dios y en la dicha celestial!
No añorarás más a tu prometido:
¡tu vida volverá a tener sentido!”

“¡Oh, madre! ¿Qué es la dicha?
¡Oh, madre! ¿Y el infierno?
Con él es la pura dicha;

Und ohne Wilhelm Hölle!
Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!
Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!
Ohn' ihn mag ich auf Erden,
Mag dort nicht selig werden!" –

So wütete Verzweiflung
Ihr in Gehirn und Adern.
Sie fuhr mit Gottes Vorsehung
Vermessen fort zu hadern;
Zerschlug den Busen, und zerrang
Die Hand bis Sonnenuntergang,
Bis auf am Himmelsbogen
Die goldnen Sterne zogen. –

Und außen, horch! ging's trap trap trap,
Als wie von Rosseshufen:
Und klirrend stieg ein Reiter ab
An des Geländers Stufen;
Und horch! und horch! den Pfortenring
Ganz lose, leise, klinglingling!
Dann kamen durch die Pforte
Vernehmlich diese Worte:

„Holla, holla! Tu' auf, mein Kind!
Schläfst, Liebchen, oder wachst du?
Wie bist noch gegen mich gesinnt?
Und weinst oder lachst du?" –
„Ach, Wilhelm, du? So spät bei Nacht?
Geweinet hab' ich und gewacht;
Ach, großes Leid erlitten!
Wo kommst du hergeritten?" –

„Wir satteln nur um Mitternacht.
Weit ritt ich her von Böhmen:
Ich habe spät mich aufgemacht
Und will dich mit mir nehmen!" –
„Ach, Wilhelm, erst herein geschwind!
Den Hagedorn durchsaust der Wind,
Herein, in meinen Armen,
Herzliebster, zu erwärmen!" –

„Laß sausen durch den Hagedorn,
Laß sausen, Kind, laß sausen!
Der Rappe scharrt! es klirrt der Sporn;
Ich darf allhier nicht hausen.
Komm, schürze, spring' und schwinde dich
Auf meinen Rappen hinter mich!

¡Y sin Wilhelm, el infierno!
¡Apágate, luz mía, eternamente!
¡Morir quiero esta noche, de repente!
¡En esta tierra, sin su compañía,
no habrá dicha que pueda llamar mía!"

Harta de desesperar,
se exalta su vehemencia.
Y no cesa de atacar
de Dios la providencia;
las venas encendidas,
sus manos retorcidas,
hasta que el sol se pone en el oeste
y centellea la esfera celeste.

Y fuera, ¡escucha!, algo ha sonado,
los cascos de un caballo que se acerca:
después el jinete ha desmontado
y se detiene al lado de la cerca;
¡Escucha el tintineo de la puerta,
que sólo suena al quedarse abierta!
Al otro lado, oyendo atentamente,
suenan estas palabras claramente:

“¡Hola, ábreme, niña, estoy aquí!
¿Duermes, querida, o aún estás velando?
¿Es que sigues pensando mal de mí?
¿Y sonríes, o aún estás llorando?”
“¿De noche, Wilhelm, por fin has llegado?
Te he llorado mucho y te he velado;
¡Un gran sufrimiento he padecido!
Tu caballo, ¿desde dónde te ha traído?”

“A medianoche todos ensillamos.
He cabalgado sin buscar abrigo
y muy tarde Bohemia abandonamos,
pues solo quiero llevarte conmigo.”
“¡Ah, Wilhelm, entra aquí corriendo!
El viento entre el espino está rugiendo.
¡No te quedes ahí fuera, mi amor,
aquí en mis brazos hallarás calor!”

“¡Deja que el viento ruja en la cancela,
déjalo rugir, niña, en el espino!
¡Piafa el caballo! Aguja la espuela;
debo partir de aquí y seguir camino.
¡Vamos, deprisa, no sigas ahí,
móntate al caballo detrás de mí!

Muß heut' noch hundert Meilen
Mit dir ins Brautbett eilen." –

„Ach! wolltest hundert Meilen noch
Mich heut' ins Brautbett tragen?
Und horch! Es brummt die Glocke noch,
Die elf schon angeschlagen." –
„Sieh hin, sieh her! Der Mond scheint hell.
Wir und die Toten reiten schnell,
Ich bringe dich, zur Wette,
Noch heut' ins Hochzeitbette." –

„Sag' an, wo ist dein Kämmerlein?
Wo? Wie dein Hochzeitbettchen?" –
„Weit, weit von hier! – Still, kühl
und klein! –
Sechs Bretter und zwei Brettchen!" –
„Hat's Raum für mich?" – „Für dich und
mich!
Komm', schürze, spring' und schwinge dich!
Die Hochzeitsgäste hoffen;
Die Kammer steht uns offen." –

Schön Liebchen schürzte, sprang und
schwang
Sich auf das Roß behende;
Wohl um den trauten Reiter schlang
Sie ihre Lilienhände;
Und hurre, hurre, hop hop hop!
Ging's fort in sausendem Galopp,
Daß Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.

Zur rechten und zur linken Hand
Vorbei vor ihren Blicken
Wie flogen Anger, Heid' und Land!
Wie donnerten die Brücken!
„Graut Liebchen auch? – Der Mond
scheint hell!
Hurrah! die Toten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Toten?" –
„Ach nein! – Doch laß die Toten!"

Was klang dort für Gesang und Klang?
Was flatterten die Raben?
Horch, Glockenklang! Horch, Totensang:
„Laßt uns den Leib begraben!"

Tengo que cabalgar hasta el final,
hasta llevarte al lecho nupcial."

“¿Quieres seguir entonces cabalgando
hasta conducirme al lecho nupcial?
¡Escucha a las campanas repicando!
¡Las once! ¡Y con este vendaval!”
“Nos guía siempre la luz de la luna.
Raudos cabalgan los muertos a una.
Apuesto a que aún en este día
en el lecho nupcial tú serás mía.”

“Dime, ¿dónde está tu habitacioncita?
Y tu lecho conyugal, ¿cómo es?”
“¡Lejos! ¡Tranquila, fresca y pequeña!
¡Seis tablones y otros dos de través!”
“¿Hay sitio para mí?” “¡Para ti y para mí!”
¡Vamos, deprisa, no sigas ahí!
Invitados y boda nos aguardan;
unos novios nunca se acobardan.”

Ágilmente, de un salto, decidida,
a montar al caballo se apresura;
a su amado con fuerza va ceñida
con manos como lirios, ¡qué blancura!
Y al momento, sin perder un instante,
inician un galope trepidante
con caballo y jinete resollando,
en las piedras chispazos provocando.

¡A izquierda y derecha, por ambos
flancos,
sus miradas van dejando atrás
praderas, campos, huertos y barrancos!
¡Y los puentes retumban los que más!
“¡No temas, nos guiamos por la luna!
Raudos cabalgan los muertos a una.
¿Tiene miedo mi amada de los muertos?”
“¡No lo tengo! ¡Deja en paz a los
muertos!”

¡Qué extraños sonidos todos juntos!
¿Y ves a los cuervos revolotear?
¡Suenan campanas! Toque de difuntos:
“¡Dejadnos el cadáver enterrar!”

Und näher zog ein Leichenzug,
Der Sarg und Totenbahre trug.
Das Lied war zu vergleichen
Dem Unkenruf in Teichen.

„Nach Mitternacht begrabt den Leib
Mit Klang und Sang und Klage!
Jetzt führ' ich heim mein junges Weib;
Mit, mit zum Brautgelage!
Komm', Küster, hier! Komm mit dem
Chor
Und gurgle mir das Brautlied vor!
Komm', Pfaff', und sprich den Segen,
Eh' wir zu Bett uns legen!" –

Still Klang und Sang . . . Die Bahre
schwand . . .
Gehorsam seinem Rufen,
Kam's, hurre, hurre! nachgerannt,
Hart hinter's Rappen Hufen,
Und immer weiter, hop, hop, hop!
Ging's fort in sausendem Galopp;
Daß Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.

Wie flogen rechts, wie flogen links
Gebirge, Bäum' und Hecken!
Wie flogen links, und rechts, und links
Die Dörfer, Städt' und Flecken! –
„Graut Liebchen auch? . . . Der Mond
scheint hell!
Hurrah! die Toten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Toten?" –
„Ach! Laß sie ruhn, die Toten!" –

Sieh' da! sieh da! Am Hochgericht
Tanzt um des Rades Spindel,
Halb sichtbarlich, bei Mondenlicht,
Ein luftiges Gesindel. –
„Sasa! Gesindel, hier! Komm hier!
Gesindel, komm und folge mir!
Tanz' uns den Hochzeitreigen,
Wann wir zu Bette steigen!"

Und das Gesindel, husch, husch, husch!
Kam hinten nachgeprasselt,
Wie Wirbelwind am Haselbusch
Durch dürre Blätter rasselt.

Y el cortejo avanza con premura
para dar a su muerto sepultura.
Esos cantos se pueden comparar
con el son de los sapos al croar.

“¡Tras dar la medianoche lo enterráis
con cánticos, respuestas y lamentos!
Ahora con mi novia me dejáis:
¡la llevo a los nupciales aposentos!
¡Ven aquí, sacristán, con la coral
e interpretadme la canción nupcial!
¡Ven, párroco, y da tu bendición!
Luego consumaremos nuestra unión.”

No se oyen cantos... No está el ataúd...
Obediente a sus gritos, suelto el freno,
reemprende el corcel con prontitud
la carrera con loco desenfreno,
y sin parar, sin perder un instante,
avanzan con galope trepidante
con caballo y jinete resollando,
en las piedras chispazos provocando.

¡Cómo dejan a izquierda y a derecha
montañas, altozanos y arboledas!
¡A la derecha, a izquierda y a derecha
ciudades, campos, pueblos y veredas!
“¡No temas, nos guiamos por la luna!
Raudos cabalgan los muertos a una.
¿Tiene miedo mi amada de los muertos?”
“¡Para nada! ¡Deja en paz a los muertos!”

¡Allí, junto al patíbulo! ¡Mira!
Casi invisible a la luz de la luna,
en torno al carro, gira que te gira,
un etéreo gentío baila a una.
“¡Vosotros, gente! ¡Venid corriendo aquí!
¡Venid, vosotros, y seguidme a mí!
¡Bailadnos todos un corro nupcial
cuando entremos al lecho conyugal!”

Y entonces el gentío, ¡zas, zas, zas!,
como un remolino apenas sentido,
se acerca crepitando desde atrás
y secas hojas lanzan su crujido.

Und weiter, weiter, hop, hop, hop!
Ging's fort in sausendem Galopp;
Daß Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.

Wie flog, was rund der Mond beschien,
Wie flog es in die Ferne!
Wie flogen oben über hin
Der Himmel und die Sterne! –
„Graut Liebchen auch? – Der Mond
scheint hell!
„Hurrah! die Toten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Toten?“
„O weh! Laß ruhn die Toten!“

„Rapp'! Rapp'! Mich dünkt, der Hahn
schon ruft,
Bald wird der Sand verrinnen. –
Rapp'! Rapp'! Ich witt're Morgenluft, –
Rapp'! tummle dich von hinnen! –
Vollbracht! Vollbracht ist unser Lauf!
Das Hochzeitbette tut sich auf;
Die Toten reiten schnelle!
Wir sind, wir sind zur Stelle!“ – – –

Rasch auf ein eisern Gittertor
Ging's mit verhängtem Zügel,
Mit schwanker Gert' ein Schlag davor
Zersprengte Tor und Riegel.
Die Flügel flogen klirrend auf,
Und über Gräber ging der Lauf.
Es blinkten Leichensteine
Rund um im Mondenscheine.

Ha sieh! Ha sieh! im Augenblick,
Huhu! ein gräßlich Wunder!
Des Reiters Koller, Stück für Stück,
Fiel ab, wie mürber Zunder,
Zum Schädel, ohne Zopf und Schopf,
Zum nackten Schädel ward sein Kopf;
Sein Körper zum Gerippe
Mit Stundenglas und Hippe.

Hoch bäumte sich, wild schnob der Rapp'
Und sprühte Feuerfunken;
Und hui! war's unter ihr hinab
Verschwunden und versunken.
Geheul, Geheul aus hoher Luft,

Y sin parar, sin perder un instante,
avanzan con galope trepidante
con caballo y jinete resollando,
en el suelo chispazos provocando.

Las cosas alumbradas por la luna,
¡con qué presteza se separan de ellas!
¡Cómo pasan de largo una tras una
velozmente en el cielo las estrellas!
“¡No temas, nos guiamos por la luna!
Raudos cabalgan los muertos a una.
¿Tiene miedo mi amada de los muertos?”
“¡Ay, Dios mío! ¡Deja en paz a los
muertos!”

“Creí oír que el gallo ya cantaba
y ya presiento el aire matutino.
¡En el reloj la arena ya se acaba!
¡Corcel, deprisa, sigue tu camino!
¡Nuestro viaje llega a su final!
Ya se nos presenta el lecho nupcial;
Raudos cabalgan los muertos a una.
¡Ya hemos llegado, por fortuna!”

Al gran portón, con su verja vetusta,
se aproximaron con las riendas flojas,
y con un solo golpe de su fusta
saltaron el cerrojo y las dos hojas.
Se abrieron de golpe con un chirrido
y entre las tumbas siguió su recorrido.
Las lápidas brillaban una a una
al reflejarse la luz de la luna.

¡Ah, mira! ¡Ah, mira! De repente,
¡horror! ¡Es escalofriante!
El cuerpo del jinete, lentamente,
se deshace, por detrás y por delante.
Su cabeza, sin piel ni cabellera,
se transforma en monda calavera;
se torna el cuerpo una osamenta extraña
con su reloj de arena y su guadaña.

Resollando furioso, encabritado,
el caballo lanza chispas de fuego;
debajo de ella, de pronto ha pasado
primero a sombra y ni rastro luego.
Por el aire, aullidos,

Gewinsel kam aus tiefer Gruft;
Lenorens Herz, mit Beben,
Rang zwischen Tod und Leben.

Nun tanzten wohl bei Mondenglanz
Rund um herum im Kreise
Die Geister einen Kettentanz
Und heulten diese Weise:
„Geduld! Geduld! Wenn's Herz auch bricht!
Mit Gott im Himmel hadre nicht!
Des Leibes bist du ledig;
Gott sei der Seele gnädig!”

de las tumbas, gemidos;
Su corazón Lenore, estremecida,
siente debatirse entre muerte y vida.

En derredor, a la luz de la luna,
formando un corro, sin decir nada,
los espectros bailan todos a una.
Como un lamento suena esta tonada:
“¡Aun roto el corazón, paciente seas!
¡En el divino cielo no hay peleas!
Del cuerpo separada, ahora ten calma;
¡y que Dios se apiade de tu alma!”

Der traurige Mönch

Nikolaus Lenau (1802-1850)

In Schweden steht ein grauer Turm,
Herbergend Eulen, Aare;
Gespielt mit Regen, Blitz und Sturm
Hat er neunhundert Jahre;
Was je von Menschen hauste drin,
Mit Lust und Leid, ist längst dahin.

Der Regen strömt, ein Reiter naht,
Er spornt dem Roß die Flanken;
Verloren hat er seinen Pfad
In Dämmerung und Gedanken;
Es windet heulend sich im Wind
Der Wald, wie ein gepeitschtes Kind.

Verrufen ist der Turm im Land,
Daß Nachts, bei hellem Lichte,
Ein Geist dort spukt im Mönchsgewand,
Mit traurigem Gesichte;
Und wer dem Mönch ins Aug' gesehen,
Wird traurig und will sterben gehn.

Doch ohne Schreck und Grauen tritt
Ins Turmgewölb der Reiter,
Er führt herein den Rappen mit,
Und scherzt zum Rößlein heiter:
«Gelt du, wir nehmen's lieber auf
Mit Geistern, als mit Wind und Trauf?»

Den Sattel und den nassen Zaum
Entschnallt er seinem Pferde,
Er breitet sich im öden Raum
Den Mantel auf die Erde,
Und segnet noch den Aschenrest
Der Hände, die gebaut so fest.

Und wie er schläft, und wie er träumt
Zur mitternächt'gen Stunde,
Weckt ihn sein Pferd, es schnaubt, es bäumt.
Hell ist die Turmesrunde,
Die Wand wie angezündet glimmt;
Der Mann sein Herz zusammennimmt.

Weit auf das Roß die Nüstern reißt,
Es bleckt vor Angst die Zähne,

El monje afligido

Hoy usan una torre gris en Suecia
lechuza y águila como cobertizo;
nueve siglos lleva la construcción recia
bajo la lluvia, el rayo y el granizo;
quienesquiera que dentro la habitaron,
ha tiempo que esta vida abandonaron.

La lluvia cae, un caballo ha llegado,
el jinete lo espolea en el ijar;
anochece, parece ensimismado:
no logra su camino recordar;
aúlla el bosque con el viento retorciéndose
como un niño azotado estremeciéndose.

Se dice malhadada esta torre redonda,
pues tanto de noche o en un día radiante,
con hábito de monje un espectro ronda,
afligido el semblante;
quien lo mira a los ojos tentando a la suerte
comparte su aflicción y anhela la muerte.

Pero el jinete, sin ningún temor,
entra en la torre indiferente,
conduce a su corcel negro al interior,
y bromea con él alegremente:
“¿Con fantasmas no es mejor acaso
que bajo la lluvia y con el viento al raso?”

Sin la montura y la brida empapada
deja a su corcel desguarnecido,
él se tumba en la estancia desolada,
deja en el suelo el abrigo extendido,
y aún avivan los rescoldos del fuego
sus robustas manos con sosiego.

Y mientras duerme y ya está soñando,
al dar la medianoche lo despierta
el caballo encabritado y resollando.
La luz invade la torre desierta,
como de un fuego es el resplandor;
el jinete se arma de valor.

Abre boca y ollares de par en par,
el miedo lo deja atenazado,

Der Rappe zitternd sieht den Geist
Und sträubt empor die Mähne;
Nun schaut den Geist der Reiter auch
Und kreuzet sich nach altem Brauch.

Der Mönch hat sich vor ihn gestellt,
So klagend still, so schaurig,
Als weine stumm aus ihm die Welt,
So traurig, o wie traurig!
Der Wanderer schaut ihn unverwandt
Und wird von Mitleid übermannt.

Der große und geheime Schmerz,
Der die Natur durchzittert,
Den ahnen mag ein blutend Herz,
Den die Verzweiflung wittert,
Doch nicht erreicht – der Schmerz
erscheint
Im Aug' des Mönchs, der Reiter weint.

Er ruft: „O sage, was dich kränkt?
Was dich so tief beweget?“
Doch wie der Mönch das Antlitz senkt,
Die bleichen Lippen reget,
Das Ungeheure sagen will,
Ruft er entsetzt: „Sei still! sei still!“ –

Der Mönch verschwand, der Morgen graut,
Der Wanderer zieht von hinnen;
Und fürder spricht er keinen Laut,
Den Tod nur muß er sinnen;
Der Rappe rührt kein Futter an,
Um Roß und Reiter ist's gethan.

Und als die Sonn' am Abend sinkt,
Die Herzen bänger schlagen,
Der Mönch aus jedem Strauche winkt,
Und alle Blätter klagen,
Die ganze Luft ist wund und weh –
Der Rappe schlendert in den See!

el caballo, sin dejar de temblar,
ve al fantasma con su pelo encrespado;
también lo ve el jinete y se santigua
según la usanza antigua.

El monje está ante él, meditabundo,
terrible, quejumbroso y tan callado
como si por él llorara todo el mundo,
¡tan triste y apenado!
Fijamente lo observa, con toda atención:
y el hombre es vencido por la compasión.

El dolor misterioso y lacerante
surca los campos como un escalofrío;
puede intuirlo un corazón sangrante,
la desesperación lo presiente sombrío,
pero no lo comprende: ese dolor aflora
en los ojos del monje, y el jinete llora.

Él grita: “Dime, ¿por qué este desconuelo?
¿Qué te conmueve y es tan doloroso?”
Pero al bajar el monje su mirada al suelo
para contar algo horroroso,
moviendo sus pálidos labios espantado,
le grita “¡Calla! ¡Calla!” horrorizado.

Se nubla el día, el monje se ha ido,
el jinete se aleja del lugar;
de su boca no sale ya un solo sonido,
en la muerte nada más puede pensar;
el corcel no prueba su comida,
para caballo y jinete ya no hay vida.

Cuando se pone el sol al anochecer,
sus corazones laten con espanto,
el monje hace señas por doquier,
todas las hojas entonan su planto,
de dolor se llena el aire aciago:
¡el caballo se adentra renqueante en el lago!

A holt költ szerelme

Mór Jókai (1825-1902)

Zeng a liget a csalógány dalain:
Mélázza a völgyi tilinkót;
A sziklapatak csókdossa szelíden
A rózsafüzért, a habokba leringót;
Langy szellet a bokrot, a méh a virágot
“Hát mink én édenem üdve, világom.
Meg nem csókoljuk-e egymást?”

Hát mink meg nem csókoljuk-e egymást?
En, – és Te, meg Ő: – Háromszivű egység:
Szép hölgyem ölén nevető kicsinyem,
Óh kérlek! óh kérlek az égbe, nevens még!
Lantom szerelemre felajzva remeg:
Hadd énekelem meg gyermekemet! –
– Szerelmi dalt a fiamhoz!”

“Hadd zengjek dalt a fiamhoz. –
Nem tudja, mi az még? – Dajkadana!
Majd hogya megérti, szívébe bevéssé
Ah annyival édesebb ajkad, anya.
Elmond nekí, apja ki volt, hova lett?
Mily boldogul élt, a mig élt, te veled,
Nóm. – Özvegyem tán, mire hull a levél.

Tán özvegyem, a mire hull a levél!
Oh mondsza, felejteni tudsz-e te engem?
– Olcsó a halál, hova engemet hinak. –
Majd meghal-e nálad is árva szerelmem?
– Óh nem, nem, örökkön örökre soha!
Ha téged a sir rabol el, mi oda
Mindketten e sirba leszállunk.

El amor del poeta muerto

Resuena la arboleda con el canto
del ruiseñor,
la flauta melancólica desde el valle
se suma;
el arroyo montañoso besa dulcemente
la guirnalda de rosas que remolinea en la
espuma,
el céfiro besa el arbusto, la abeja la flor:
y nosotros, delicia de mi Edén, mi amor,
¿no deberíamos estar besándonos?

Entonces, ¿no deberíamos estar
besándonos?
Yo, tú y él, tres corazones que no cabe
separar:
mi niño sonriente en el regazo de mi
mujer.
¿Te lo suplico, continúa riendo sin parar!
El amor hace estremecer a mi laúd,
quiero cantar a mi niño en su beatitud,
una canción de amor para mi hijito.

Dejadme cantar a mi hijito,
aun cuando tome mi canción por una
nana.
Cuando pueda comprender, jamás la
olvidará.
Cantada por ti, su madre, ¡cuánta dulzura
gana!
Cuéntale quién era yo, y lo que fue de mí,
cuán feliz me sentía viviendo junto a ti:
mi mujer, acaso mi viuda.

“¡Mi mujer, acaso mi viuda, cuando
caigan las hojas!
Oh, dime, ¿podrías olvidarme y aun así
vivir?
La muerte es cotidiana allí donde me
llaman,
¿mi amor huérfano en tu corazón ha de
morir?”
“¡Oh, no, no! ¡Jamás, jamás separarte!
El día que la tumba venga a reclamarte,
¡habrá de acogernos juntos a los dos!”

“Olcsó a halál, hova engemet hinak!”
A harcz mezején rendet a ki vág,
Nem válogat az, nem hallgat imára,
Nem nézi, ki a tövis és a virág?
Kit fed feledés moha, hol kimulék?
S kit vesz föl a hir ege, csillagul ég!
Nem hangszere lant a halálnak...

Ám harczy robaj, dobogó paripák,
Bószült tömegek vihar-átka!
Vérnász, hol a csókokat osztja a vas,
S a sir hideg férgé a mátká;
Jaj szóknak kardala! – Tűzi harang! –
– És közbe’, ha csend marad, pendül a
lant.
S azt mondja: “előre, halálba!”

“Már nyugszik a harcz”, károgja busán
Lombhagyta juharról a holló.
“A vér mezején nincs több aratás;
Már mind lekaszálja a tarló...”
– Gyászshirnőke harczy mezőnek! izend
meg:
Hol bajnokom? Hol van a hős, a ki
zengett?
Szólj! hol van a férj, a kit úgy szereték?

Holló felel: Úgy ketten szereténk őt!
Sok deli hős indula szavára:
– Dus lakomám nekem és fiaimnak...
Én megsíratom; te ne várjad!
Száz közt legalul fektetten
Alszik. – Gyászoljuk meg a hőst mink
ketten.
Én holtig. – Az uj nászójég az özvegy...”

“¡La muerte es cotidiana allí donde me
llaman!”
Quien en el campo de batalla siega vidas
no escucha ni atiende a ruegos o
plegarias,
una flor o una espina son cosas parecidas,
igual da el muerto olvidado, sin memoria,
que aquel cuya vida lo encumbraba a la
gloria.
El laúd toca al amor, no a la muerte...

Oíd la fanfarria, la estampida de los
caballos,
el fragor del aullido de la masa
enfurecida,
la boda sangrienta en que las espadas
besan
y el gusano en la tumba es la prometida.
Un coro de lamentos, el fuego hecho
tañido,
el laúd, en el fugaz silencio, eleva su
sonido
con el grito: ¡Adelante! ¡A la muerte!

“La batalla se acaba”, grazna tristemente
el cuervo sobre el arce deshojado,
terminó la cosecha en el campo de la
sangre,
no queda nada que no fuera cortado.
“Oráculo sombrío de los campos de
batalla, responde:
¿dónde está mi bardo, mi héroe cantor,
dónde?
¿Dónde está mi marido, al que tanto he
amado?”

Responde el cuerpo: “¡Los dos lo amamos!
Inflamó de valor a bravos combatientes,
que ahora son un festín para mí y los
míos.
Lloraré por él; esperanzas de que vuelva
no alimentos:
bajo cientos de cuerpos se encuentra
reposando.
Lloremos por él, su ausencia
lamentando:
yo hasta mi muerte y tú hasta tu boda!”

Új nászéjig az özvegyi fátyolt,
Oly lenge lepelt, eltépi a szél. –
A férfi vigaszba' mi láng, mi varázs van!
S az asszonyi sziv, az hajh nem aczél!
– A holtak az álmat! A szivnek öröm
kell!
Nem félt a halott! Szép lepke, te röpkedj,
Majd ha a nászzenetánczra hevít!

Nászzenet hangjainál repül a pár:
Új szerető karján deli asszony;
A tarka füzér, a menyasszonyi dísz
Leng fűrtéiről kígyózva le hosszan.
S még boldogabb óra, mely eljön a
csenddel:
Ajkat, szemet édesen elcsuk a szender; –
Csak két sziv dobogása beszél...

Csak két sziv dobogása beszél...
Hát ott ama harmadik: sirbéli rém?
Csontfő, koszorús kalpag főve,
Sirbolti világ fénylik szeműrén,
Ott szive fölött a koronátlan
Ország czimer. – Éppen e helyen át van
Lőve: Mutatja a felbuzogó vér...

És szól, nem az ajk, hanem a vérző seb:
“Én édenem üdve, világom!
Mint várlak regen epedve lakomba!
Neked és kicsinyemnek vetve az ágyom:
Hármunknak elég. Nem költ ki se zajjal.

En la noche de bodas, el leve velo de la
viuda
queda por el viento desgarrado.
¡Qué magia, qué fuego, en las penas
humanas!
De acero el corazón de una mujer no fue
creado.
¡Dejad dormir a los muertos! El corazón
ansia disfrutar.
¡Los muertos no anhelan! ¡Empieza a
revolotear,
mariposa, al baile te invita la música
nupcial!

La pareja remolinea al son de la música:
la espléndida mujer en brazos de su
nuevo amor;
una guirnalda de colores adorna a la
novia
y sigue a sus cabellos mientras gira y gira
en derredor.
Las horas silenciosas pasan aún más
felizmente
cuando el sueño cierra ojos y labios
dulcemente,
Sólo dos corazones están despiertos,
palpitando...

Sólo dos corazones están despiertos,
palpitando...
¿Qué? ¿No hay ahí un tercero? Un
espectro de la tumba.
Una calavera con sombrero y con corona
en cuyas huecas órbitas brilla una luz de
ultratumba.
Sobre su pecho, las armas de que le han
despojado;
allí donde la bala certera lo ha alcanzado
sigue brotando la sangre para dar
testimonio.

Y habla: no los labios, sino la sangrienta
herida.
“¡Delicia de mi Edén, mi todo, mi confín!
¡Cuánto tiempo he deseado verte en mi
morada!

Jó hosszú az éj ott, meszsi a hajnal,
Éjfél az idő, jer alunni hivem!

Jer vélem alunni lakomba! mi szép az!
Zöld bársony a domború kúpteteje.
Átszőve virággal, – arany, hiacint,
Tarka kavicsmozaik belseje.
És bútor, – halld én boldogságom! –
Legdrágább csont a világon:
Hős fiak csontkoponyája merőn...”

“Csontkoponya! – Te nem ő vagy! –
Ereszsz el!
Férjem sohasem voltál. – Idegen!
Arcod nem övé. – Nem láttalak én. –
Hagyj nyugtot – eredj sírodba – nekem!
– A rém koponyája nevet: “Hahaha!
Tréfás a világ szörnyen od alá!
Szép asszony, imé igazad van.”

“Sok társam e házban. Együtt mi lakunk; –
Nem leltem az arczom; téved a kéz;
Ám visszamegyek s majd meglelem azt:
A válogatás ott bármi nehéz;
S majd visszajövök, ha valódi fejem
A sok koponyák sora közt kilelem.”
Szól s eltűnik a siri álom.

És megjelen újra, megtartja az éjfél:
Elmondja, mit álmodik ember a sirban?
Elmondja, hogy élnek a holtak alatt?

Mi cama está hecha para ti y para mi
pequeñín,
nos basta para los tres: reina el silencio
ahora.
Las noches son largas, lejos queda la
aurora,
Ya es medianoche: ¡ven a dormir, mi
amor!

Ven conmigo a mi casa, a mi hermosa
morada.
De terciopelo verde es su techo curvado,
tachonado de jacintos dorados y
azulosos,
el interior se halla con piedras de colores
adornado,
y escucha, amada mía, el mobiliario
es de esta tierra el más hermoso osario,
las calaveras de los héroes caídos.”

“¡Cráneo espectral! ¡Tú no eres él!
¡Déjame irme!
¡Tú jamás has sido mi esposo! ¡Extraño
desconocido!
¡Tu rostro no es el suyo, no te he visto
jamás,
déjame sola, vuelve a la tumba de la que
has salido!”
La risa del espectro estalla irreprímible:
“El mundo de aquí abajo es una broma
horrible;
tienes toda la razón, hermosa mía.

Comparto mi casa con muchos
compañeros,
no pude hallar mi cara, se equivocó mi
mano.
Pero voy a volver y buscaré mi rostro;
la búsqueda será difícil, pero no será en
vano.
Encontraré el rostro que era mío de veras
entre las pilas de las calaveras.”
Así habló la visión, y desapareció.

Al llegar la siguiente medianoche,
aparece de nuevo;
cuenta lo que en la tumba los muertos

Rég elfeledtetet: a múltba mi hir van?
Hajdankori kéjt, – porlepte reményit; –
És zengi szerelmi dalát, ama régít. –
Ő az! – Csak feje nem. – Az a másé. –

Mind másnak az arcza, mit elhoz
alantról;
Álarcai száma tömérdek:
Van vén, – fiatal, – komorabb, szelidebb;
Kik mind a közös nagy üregbe befértek.
És hija nejét, s szerette fiát,
Nő, gyermek, álmából ijedve, kiált,
Ó nem ! ne vigy engem el innen!

És hija a nőt és gyermekit is
Húsz évig a rém szakadatlan,
Sirján a tövis megtépi, ha kél,
És öltönye mind szakadottabb;
Majd árnya csupán a régi alaknak:
Fénytünetmény, odavetve falakra.
S még egyre susog: “óh jertek oda!”

Ősz asszony lesz a nő, vén ifjú a gyermek:
Élő váz, ki az életet unja;
Kín látni anyának! – A szíve beteg,
A szíve nehéz; ez a földre levonja;
“Óh leld igaz arczodat meg valahára!
Nem rettegi éjjeli jöttödet, várja,
Várja sóhajtva az asszony, a gyermek.”

S felkölti szerelme hívása az alvót,
És megjelen éjféli óra előtt: –
Ugy tündököl arcza, merész szeme villan.
És ajka mosolyg, a miként az előtt.
Kard s lant keziben. – Eldobja magától, –
Más dolga! Szeretve karolja ma által
A gyermeket és az anyát.

han soñado,
habla del modo en que viven bajo tierra,
de cosas olvidadas y nuevas del pasado,
de deseos y anhelos polvorientos, antaño
apremiantes.
Y canta su canción de amor, la misma de
antes.
¡Es él! Por más que su cabeza sea de otro.

Trae desde abajo toda clase de rostros;
se suceden las máscaras sin interrupción,
son viejas y jóvenes, tristes y dulces,
en la fosa común se apiñan en montón.
Llama a mujer e hijo, ambos acostados.
Despiertan de sus sueños y gritan
espantados:
“¡Oh, no! ¡No nos saques de aquí!”

El espectro sigue llamando a mujer y
niño:
veinte años con un sinfín de apariciones.
Las espinas que abundan en la tumba
le desgarran la ropa, que queda hecha
jirones;
no es más que una sombra descarnada,
una aparición, una sombra en los muros
proyectada.
Pero no deja de susurrar: “¡Venid y
seguidme!”

La mujer echa canas, el niño envejece:
un esqueleto vivo, hastiado de la vida,
su madre sufre: su corazón está enfermo,
le pesa el alma, por la tierra atraída.
“¡Encuentra por fin tu rostro tal cual era!
El miedo ya no existe en esta espera:
te esperamos los dos entre suspiros”.

Este mensaje de amor despierta al
durmiente;
antes de medianoche vuelve a aparecer,
el rostro iluminado, los hermosos ojos
relucientes,
y los labios sonríen, como solían hacer;
y el laúd y la espada ya ha olvidado:
su mente se encuentra en otro lado.
Abraza amorosamente a madre e hijo

És elviszi őket messze magával.
Hol háza fölött szép zöld a földél.
A rózsabokor rajt őszszeborul,
S hullatja virágít hamva fölé...
– Elvitte magával mind, mi övé volt,
S most kezd csak alunni nyugodtan a rég
holt.
Míg fenn magas égen csillaga ég!

S zeng a csalogány a tavasz ligetén. –
Költőnk dala sir pásztor furulyából. –
Villámaival csókolja meg egymást
Két felleg az alkonyi égen – távol. –
– Nem dörg: méh döng a virágon...
Lenn súg a halott: “Szűm üdve, világom,
Csókoljuk örökre mi egymást!”

y se los lleva muy lejos de allí,
a la morada cuyo techo perennemente
reverdece,
donde las cenizas se cubren con los
pétalos
del rosal que allí crece y refflorece.
Aquello que era suyo se ha podido llevar
y sólo ahora el muerto podrá ya
descansar
mientras brilla su estrella en el cielo
nocturno.

Canta en el bosque primaveral el
ruiseñor,
la canción del poeta suena en la flauta
del pastor.
Lejos, en la luz del crepúsculo, dos
nubes, de repente,
se besan cuando el rayo despide su
fulgor,
pero sin trueno. Una abeja zumba sobre
la flor.
Abajo susurra el muerto: “¡Alma mía, mi
amor,
besémonos sin cesar, eternamente!”

Der blinde Sänger¹

Alekséi Konstantínovich Tolstói

Der Fürst ritt am Morgen mit seinem Geleit
Zur Jagd aus beim frühesten Strahle;
Den Ur und den Eber verfolgte er weit;
Die Hörner verstummen; es ist an der Zeit,
Zu ruh'n bei dem labenden Mahle.

Sie sammeln am Fuß einer Eiche sich bald,
Mit Speis' und mit Trank sich zu letzen.
Da spricht der Gebieter: – „Gar lustig
erschallt
Der Becher Geklirr; – doch ein Lied hier
im Wald
Vernähm' ich mit sonderm Ergötzen.“

Ein Knappe berichtet: „Es wohnt dort ein
Mann
Am Bach, – ich entsinne mich dessen –,
Ein Blinder, der singen gar meisterhaft
kann.“
Der Fürst gibt zur Antwort: „Geh hin,
sag an:
Er komm und vergnüg uns beim Essen!“

Erquickt sind die Jäger, sie säumen am Ort
Des Liedes vergessend, nicht länger;
Es setzen ihr Waidwerk die Fröhlichen
fort. –
Zur Eiche derweil, auf das fürstliche Wort,
Geht langsamen Schrittes der Sänger.

Er sucht mit dem Stabe, ihn prüfend, den
Pfad;
Im Herzen erklinget dem Greise
Begeistertes Tönen, indessen er naht;
Schon reift der Gedanken gesegnete Saat,
Zusammen fügt Lied sich und Weise.

El cantor ciego

Príncipe y cortejo, con la aurora,
salen en sus caballos a cazar;
mata un jabalí, un uro avizora;
es tarde, calla el cuerno; es ya hora
de refrescarse, comer y descansar.

A los pies de un roble, al mediodía,
beben y se protegen del calor.
Dice el príncipe: “Amo la algarabía
y el vino en las copas, pero querría
que alguien cantase en este verdor.”

Un joven responde: “Basta cruzar
el río y a un cantor encontraremos;
es ciego, pero sabe bien tocar.”
Dijo el príncipe: “Lo has de buscar:
que nos entretenga mientras comemos.”

Repuestas las fuerzas, sin hacer nada,
añoran las delicias de palacio
y acuerdan reemprender la cabalgada.
Pero el músico es fiel a la llamada
y camina hasta el roble muy despacio.

Él se abre camino con su bastón
y mientras cruza el bosque en solitario
la música nace en su corazón:
épica toma forma la canción
conforme a su gran destinatario.

1. Aunque el poema original de Tolstói fue escrito en ruso, Liszt utilizó la versión en alemán que aquí se reproduce para componer su obra.

Er kommt zu dem Eichbaum; – da schreit
nur der Star,
Der Specht nur zerschlägt die Rinde;
Doch wendet sein Antlitz dorthin, wo die
Schar
Der rastenden Männer vor Kurzem noch
war,
Mit tiefem Verneigen der Blinde.

„Dank, Fürst, für die Gnade! Dank sei dir
und Preis!
Bojaren, Euch allen sei Ehre!
Hier bin ich! Welch Lied soll der dürftige
Greis
Beginnen vor diesem erhabenen Kreis,
Das würdig der Hörenden wäre?

Was kund sich gegeben dem inneren Sinn, –
Versuch ich's mit Worten zu sagen?“
Er horcht in den Walddraum. – Still bleibt es
darin.
Er setzt auf den schwellenden Rasen sich
hin;
Die Saiten beginnt er zu schlagen.

Es schallt durch den Hain, und den Lippen
entquillt
Das Lied immer lauter und lauter:
Die Schönheit, die Himmel und Erdenwelt
füllt.
Und jegliches nahe und ferne Gebild
Mit geistigen Augen erschaut er:

Das edle Gestein, das im Süd und im Nord
Die Berge geheimnisvoll decken;
Des Meeres Getier, und am düsteren Ort
Inmitten des Walds den bezauberten Hort,
Die Kämpfe verwegener Recken.

Er preist, was rühmlich geschah und
geschieht:
Der Völker hochherziges Ringen;
Der Fürsten Gerechtigkeit ehret sein Lied;
Die Gnade der Mächt'gen im ird'schen
Gebiet
Ruft's nieder auf's Haupt der Geringen.

Ya en el roble, picotea el vencejo
y una urraca canta alegremente;
Aun ciego, a un lado siente su reflejo:
allí lo esperan príncipe y cortejo,
y hacia ese lado se inclina cortésmente.

“¡Las gracias, noble príncipe, te doy,
y a vosotros, boyardos, cortesanos!
Para cantaros ya dispuesto estoy.
¿Qué cantar, viejo y pobre como soy,
ante oyentes tan nobles y mundanos?

¿Lo que mi alma profética ha escuchado
voy a osar con palabras expresar?“
Todos callan, ninguno ha contestado.
En el suelo, de musgo tapizado,
se sienta y el gusli empieza a tocar.

Atraviesan el bosque sus sonidos
y en su canto surgen todas las cosas:
sitios remotos y desconocidos,
al mar y a sus tesoros escondidos,
al nacimiento de piedras preciosas

que ocultan bajo el suelo su hermosura,
monstruos que viven subterráneamente;
grandes tesoros en la fronda oscura,
nobles que a su enemigo dan captura:
todo esto ve el ojo de su mente.

Canta a lejanas gestas de la historia
y a los tiempos propicios que siguieron;
al valor de los pueblos y a la gloria
de príncipes de espléndida memoria
que con los pobres compasivos fueron.

Er grüßt den verfolgten, geknechteten
Mann,
Er schließt den Bund mit ihm enger;
Sein Wort spricht dem Frevler prophetisch
den Bann;
Am Schandpfahl kettet's verurteilend an
Der Schwachen vermess'nen Bedränger.

Sein Denken sprießt auf, wie in goldener
Pracht
Die Ähren gedrängt sich erheben;
Was längst in ihm schlief, unterdrückt von
der Macht
Des Grams und des Alters, – ist plötzlich
erwacht
Zu vollem und herrlichem Leben.

Sein Antlitz erglüht, wie's erglühte zur Zeit
Der hoffnungumleuchteten Jahre;
Gewalt auf der Stirn, vom Gebrechen
befreit,
Erhebt er das Haupt, – vom zerrissenen
Kleid
Umwallt wie vom Fürstentalare.

Noch nie gab das Herz solch ein Dichten
ihm ein;
Es fügten die wechselnden Lieder
So reichlich sich ein zu harmonischen
Reih'n. –
Und schon blickt im Westen mit
demantenen Schein
Vom Himmel der Abendstern nieder.

Zu Ende geführt ist des Alten Gesang,
Die Augen, die lichtlosen, heben
Sich aufwärts; – des Geists voll, des Macht
ihn durchdrang,
Verstummt er; – die Hand läßt mit
schließendem Klang
Die Saiten verhallend erbeben.

Doch still bleibt die Stätte; ihm kund gibt
sich kaum
Der Waldtaube Girren und Stöhnen
Im duftenden Laub; – und zur Lichtung
am Baum

Saluda con cariño a los cautivos,
execra la crueldad de los tiranos,
denuncia con voz firme a los altivos
que al débil menosprecian despectivos
y se avergüenza de actos inhumanos.

Sus ideas brotaban ferazmente
igual que en el campo el trigo germina;
cuanto dormía se volvió presente
y asomó fulgurante, de repente,
lo que el pesar del tiempo difumina.

Su rostro arde con el mismo fuego
que era en su juventud habitual;
luce su frente un poder palaciego
y los harapos del anciano ciego
semejan una túnica imperial.

No cantó en esta vena nunca antes;
su pensamiento jamás había tejido
una tela de colores tan brillantes.
Y surgieron estrellas destellantes
en un cielo de pronto enrojecido.

La epopeya ya casi ha concluido,
sus ojos se elevan hacia el cielo.
Por el divino espíritu invadido,
cesa su canto y el postrer sonido
que su gusli produce emprende el vuelo.

El silencio persiste, continúa;
solo de cuando en cuando, con su arrullo,
la tórtola lo rompe y atenúa.
Como un eco que el bosque perpetúa
suena un cuerno de caza cual murmullo.

Dringt manchmal von fern durch den
waldigen Raum
Des rufenden Jagdhorns Ertönen.

Ihn wundert's, daß nichts sich geregt um
ihn,
Daß keiner geredet im Kreise.
Sein Haupt neigt sich träum'risch; – da
schwanket das Grün,
Ein Flüstern beginnt durch die Waldung zu
zieh'n,
Sie spricht zu dem Sinnenden leise:

„Du törichter Alter! Du bist hier allein;
Du sangst an verödeter Stelle!
Das Mahl ist beendet, getrunken der Wein.
Zu bleiben fiel keinem der Waidmänner ein,
Du armer, betrogner Geselle!

Die Beute verfolgend, durchschweift – wie
zuvor –
Der Troß meine tauigen Gründe;
Es bellen die Hunde, – du hörst es, du Tor;
Es stößt in die Hörner im lustigen Chor
Das fürstliche Jägersinde.

Man rief dich hierher, – doch du säumtest
zu lang;
Es hatten, am Ort zu verziehen,
Nicht Zeit die Bojaren. Für deinen Gesang
Wird niemand Belohnung dir geben, noch
Dank,
Du Armer! umsonst war dein Mühen!“ –

„Mich dünket, mein Wald, mein
befreundeter du,
Daß wahr du gesprochen dem Alten.
Ich sang in der Einsamkeit friedlicher Ruh;
Doch steht mir das Grollen darüber nicht zu,
Nicht wollt ich Belohnung erhalten.

Und wahrlich – hätt ich, dessen Auge nicht
sieht,
Gewußt um mein einsam Verbleiben, –
Nicht hemmen auch dann hätt ich können
das Lied,

Que todos callen lo deja asombrado
y agacha su cabeza, pensativo.
El viento agita el sauce, atribulado,
y el bosque le habla en tono delicado:
“¡Viejo necio!”, le dice compasivo,

“Cantabas aquí solo y confundido;
¡nadie te oía, todo está desierto!
Las copas vacías, todo ha concluido.
El cortejo y el príncipe han partido,
no hay nadie bajo el roble, todo es cierto.

Ahora mi bosque están atravesando
después de reanudar la cacería;
el rastro de sus presas van buscando
y las persiguen con su jauría
al tiempo que sus cuernos van tocando.

Los boyardos carecen de paciencia
y no esperan por un cantor anciano.
Tu canción se ha quedado sin audiencia
y no oírás loa alguna a su excelencia.
Eres pobre y has trabajado en vano.”

“Bosque amigo, gracias por hablarme:
tu opinión con la mía concordaba.
Ya soy un viejo, no puedo engañarme
y por cantar a nadie lamentarme.
Mi corazón un premio no esperaba.

La noche de mis ojos me ha ocultado
mi soledad, es cierto, y no me importa,
pues la canción de mí se ha apoderado:

Nicht das, was sich mächtig gedrängt ins
Gemüt,
Verbannen aus ihm und vertreiben.

Sie mögen dort jagen nach ihrem Begehr,
Erlegen das Wild, das bedrohte.
Das Lied, das er sang, fiel dem Greise nicht
schwer,
Und ihm nicht zum Tadel gereicht's, noch
zur Ehr,
Denn ihm steht es nicht zu Gebote.

Es strömt aus dem Herzen wie Fluten
heraus,
Die nicht sich bewältigen lassen;
Es hat das Beleben des nächtigen Taus,
Das Wärmen der Sonne, des Sturmes
Gebraus,
Des Todes unabwendbar Erfassen.

Wem's aufgeht im Sinn, wie ein
leuchtender Strahl,
Der ist einem Geiste zu eigen,
Ihn zeichnet der Sehermacht glühendes
Mal;
Es redet in ihm, und er hat nicht die Wahl,
Er kann, was ihm tönt, nicht verschweigen.

Der Gießbach rollt schäumend, von Felsen
umruht,
Er weiß nicht, ob Hirten und Herden
Mit seiner kristallinen, blinkenden Flut,
Verweilend an ihr in der Mittagszeit Glut,
Im Tale erquicken sich werden.

Dem Fürsten zur Lust und zur Ehre
begann
Das Lied, das vernehmen er sollte.
Doch weiter griff's um sich, indem ich's
ersann,
Und freier und freier ergoß es sich dann
Für jeden, der hören es wollte.

el espíritu irrumpe desbocado
y te invade, te eleva, te transporta.

¡Dejad a los sabuesos rastrear,
disfrute el príncipe con ciervo y gamo!
Al mendigo no le cuesta cantar,
no cabe el canto alabar ni juzgar,
pues no es ni su dueño ni su amo.

Es potente como una torrentera,
como el rocío nocturno, favorable;
es tan fragante cual la primavera,
es un cálido sol, tempestad artera:
como la muerte cruel, inexorable.

A quien apresaa, no puede callar,
a otro espíritu sirve diligente,
una musa le inspira sin cesar;
quíeralo o no, tiene que contar
lo que escucha sumiso y obediente.

El arroyo, al llegar la primavera,
hacia la estepa empieza a despeñarse
como una espumeante torrentera,
sin saber si las vacas a su vera
vendrán con el pastor a refrescarse.

'Toco para mi príncipe' -pensaba-,
pero mientras cantaba mi canción
fronteras invisibles traspasaba
y sin distinción igual llegaba
a quien quería prestar atención.

Und Preis meinen Hörern! – Laß
dankend mich hier,
Gebieterin Erde, dich loben!
Dem Barden sei Preis, der gesungen mit
mir!
Und Preis, du mein Wald, mein
befreundeter, dir!
Und Preis den Gestirnen dort oben!

Und die grüß ich auch, die mein Lied
nicht gehört, –
Mög ihnen nur Heil widerfahren!
Der Fürst herrsche lange beglückt und
geehrt!
Dem Volk sei beschwerdloses Leben
gewährt –
Und Frieden den edlen Bojaren!” –

¡Saludo a todos los que me escuchaban!
¡Salve a la Tierra, emperatriz y madre!
¡Y a los arroyos que borboteaban,
a los astros celestes que brillaban
y a ti, frondoso bosque, nuestro padre!

También saludo al que no oyó mis
cantos:
¡concédale Dios suerte en sus acciones!
¡Larga vida a mi príncipe, y sin llantos!
viva el pueblo sin duelos ni quebrantos
y los boyardos libres de aflicciones!”

BIOGRAFÍAS



MIRIAM GÓMEZ-MORÁN

Piano

Comienza sus estudios de piano a los once años en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtiene su título de profesor superior de piano en 1994 bajo la guía de con C. Deleito, M. Carra y J. L. Turina. De 1992 a 1996 estudia en la Academia de Música Liszt Ferenc de Budapest, Hungría, bajo la dirección de F. Rados, K. Zempléni y K. Botvay. Entre 1998 y 2000 realiza estudios de clave y fortepiano en la Musikhochschule de Freiburg en Alemania con R. Hill y M. Behringer, así como de piano con T. Szász.

Galardonada en numerosos concursos nacionales e internacionales, Gómez-Morán mantiene desde los doce años una creciente actividad concertística con actuaciones en España, Hungría, Reino Unido, Alemania, Francia, Italia, Canadá y Estados Unidos. Además de sus apariciones como solista en recital y con orquesta, realiza frecuentemente conciertos como componente de grupos de cámara y de música contemporánea. Forma dúo con Javier Bonet (trompa natural y fortepiano) y trío con este mismo trompista y la soprano María Eugenia Boix (Trío Auf dem Strom), así como dúo de piano a cuatro manos (Dúo Prometheus) con José Felipe Díaz.

Imparte clases magistrales regularmente, es autora de varios artículos para revistas especializadas y ha realizado grabaciones para los sellos Verso y Arsis. Desde el año 2000 es Catedrática de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León.



CLARA SANCHIS

Actriz

Formada musicalmente en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, compagina su carrera de actriz con la música y la escritura.

Ha protagonizado una veintena de espectáculos teatrales. Actualmente está de gira con la Compañía Nacional de Teatro Clásico con *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca bajo la dirección de Helena Pimenta, y con *La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga. Sus últimas interpretaciones en televisión han sido Isabel de Portugal en la serie *Isabel* y la cuarta temporada de *Amar en tiempos revueltos*, para Televisión Española. Ha conducido durante tres temporadas el espacio para la música clásica de *La 2, Programa de mano*. Desde 2008 colabora semanalmente como articulista de opinión en el diario *La Vanguardia*.

Entre sus interpretaciones en los escenarios, destacan trabajos como *Agosto* de Tracy Letts, con dirección de Gerardo Vera, *Donde hay agravios no hay celos*, de Rojas Zorrilla, con dirección de Helena Pimenta, *El lector por horas o Próspero sueña Julieta* de Sanchis Sinisterra, *Macbeth* de Shakespeare, con dirección de María Ruiz, *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, con dirección de Eduardo Vasco o *Las troyanas* de Eurípides con dirección de Mario Gas. Ha realizado numerosos trabajos en cine y en televisión de la mano de directores como Gonzalo Suárez, Manuel Iborra, Ricardo Franco, Emilio Martínez Lázaro, Jordi Frades o Juan Cavestany.



MARÍA RUIZ

Dirección artística

Ha sido profesora de interpretación en el Laboratorio de Teatro William Layton, profesora de dirección de actores para realizadores de televisión en el Instituto de Radiotelevisión Española, de interpretación para la Unión de Actores de Madrid, y en el taller anual de dirección en Escénica Granada del Centro de Estudios Artísticos y Técnicos de Andalucía. Miembro fundador del Proyecto Piamonte en 1988, ha sido también asesora de teatro para la gerencia del CEyAC de la Comunidad de Madrid (1992-1993), ha dirigido el Real Coliseo Carlos III de San Lorenzo de El Escorial (1995-1996) y el festival Clásicos en Alcalá (2001-2003). En 1995 fundó su propia compañía: Teatro del Olivar.

Ha sido ayudante de dirección de José Luis Gómez, Miguel Narros, Carlos Gandolfo, Pep Montanyès y José Carlos Plaza, entre otros, y ha dirigido casi cuarenta espectáculos, entre los que figuran *Francesca o el infierno de los enamorados*, con música de Alfredo Aracil y libreto de Luis Martínez Mérida (Teatro de la Zarzuela, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea y Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1989), *Catón (un republicano contra César)* de Fernando Savater (Festival de Mérida, 1989), *Edmond* de David Mamet (Teatro María Guerrero, 1990), *María Estuardo* de Friedrich Schiller (Compañía Teatro del Olivar, 1996), *La Serrana de la Vera* de Vélez de Guevara (Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2003), *Filoctetes* de Fernando Savater (UNAM de México, 2007) o *La noche de la iguana* de Tennessee Williams (Teatro Reina Victoria de Madrid, 2008), entre otros.

Melodramas (I): “Liszt, dramaturgo”: mayo 2016
[textos de Alberto Hernández Mateos y Antonio Simón.
- Madrid: Fundación Juan March, 2016.]
81 p.; 21 cm.

(Melodramas, ISSN: 2445-2831; mayo 2016)
Programas de los conciertos: Lenore S 346, música de
Franz Liszt y texto de Gottfried August Bürger. Der
traurige Mönch S 348, música de Franz Liszt y texto de
Nikolaus Lenau. Vals Mephisto nº 1 S 514, música de Franz
Liszt. Des toten Dichters liebe S 349, música de Franz Liszt
y texto de Alekséi Konstantínovich Tolstói. Traducciones
versificadas de Luis Gago. Clara Sanchis, actriz; Miriam
Gómez-Morán, piano; María Ruiz, dirección artística;
celebrados en la Fundación Juan March los días 4, 6 y 7
de mayo de 2016.

También disponible en internet:
<http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Melodramas (Piano) - Programas de mano - S. XIX.-
2. Fundación Juan March-Conciertos.

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

La función del día 4 se transmite en directo por Radio Clásica de RNE, y en vídeo a través de www.march.es/directo.

La función del día 7 se retransmite en diferido por Catalunya Música

Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en www.march.es/musica/audios

© Alberto Hernández Mateos

© Antonio Simón

© Luis Gago (traducciones rimadas libres)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales
ISSN: 2445-2831

Participan:

radio clásica
rne

Cat  música

Creada en 1955 por el financiero mallorquín Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, en Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, en Palma de Mallorca. A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMO CICLO

BERTOLT BRECHT: MÚSICA, LITERATURA Y TEATRO

- 10 de mayo Conferencia. *Bertolt Brecht, de cuerpo entero*
Miguel Sáenz
- 11 de mayo Concierto. *Brecht compositor*
José Antonio López, barítono y Rubén Fernández Aguirre, piano
- 12 de mayo Lecturas dramatizadas. *Escenas Brechtianas*
Ester Bellver, actriz y Pedro Casablanc, actor
Miguel Sáenz, presentador
- 18 de mayo Concierto. *Cabaret: la canción protesta y el teatro político*
Mary Carewe, cantante y Philip Mayers, piano
- 25 de mayo Concierto. *Kurt Weill: Berlín, París, Hollywood*
Elizabeth Atherton, soprano y Roger Vignoles, piano
- 1 de junio Concierto. *Hanns Eisler: The Hollywood Songbook*
Günter Haumer, barítono y Julius Drake, piano

Depósito legal: M-11256-2016. Imprime: Improitalia, S.L. Madrid



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Castelló, 77. 28006 Madrid
Entrada gratuita
Se puede reservar anticipadamente en www.march.es/reservas

Fundación Juan March, Departamento de Música · musica@march.es
Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica/