

Poesía en música

DEL 17 DE ENERO AL 7 DE FEBRERO DE 2018
CICLO DE MIÉRCOLES

A musical staff with a bass clef on the left. The word "poesía" is written across the staff, with each letter positioned on a different line or space. The letters are: 'p' on the first space, 'o' on the first line, 'e' on the second space, 's' on the second line, 'í' on the third space, and 'a' on the third line.

p
o e s í a

CICLO DE MIÉRCOLES

POESÍA EN MÚSICA



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Ciclo de miércoles: "Poesía en música": enero-febrero 2018
[introducción y notas de José Ramón Ripoll]. - Madrid: Fundación
Juan March, 2018.

65 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; enero-febrero 2018)

Programas de los conciertos: [I] "Poesía catalana y castellana con obras de F. Pedrell, F. Alió, M. Ortega, M. García Morante y J. Rodrigo", por Joan Martín-Royo, barítono y Rubén Fernández Aguirre, piano; [II] "Poesía popular, integral de *Des Knaben Wunderhorn* de G. Mahler", por Dorottya Láng, mezzosoprano; Julien Van Mellaerts, barítono y Julius Drake, piano; [III] "Poesía alemana con obras de F. Schubert, F. Liszt, R. Schumann, P. I. Chaikovski, C. Loewe, C. M. von Weber, J. Brahms, G. Mahler, H. Wolf, R. Strauss, H. Pfitzner y P. Viardot", por Elena Gragera, mezzosoprano y Anton Cardó, piano; [y IV] "Poesía francesa con obras de G. Fauré, C. Saint-Saëns, G. Bizet, F. Liszt, C. Debussy y R. Hahn", por Louise Alder, soprano y Roger Vignoles, piano; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 17, 24 y 31 de enero y 7 de febrero de 2018.

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

1. Canciones (Barítono) con piano - Programas de mano - S. XX.- 2. Canciones en catalán - Programas de mano - S. XX.- 3. Canciones en castellano - Programas de mano - S. XX.- 4. Canciones (Mezzosoprano) con piano - Programas de mano - S. XX.- 5. Canciones en alemán - Programas de mano - S. XX.- 6. Canciones (Mezzosoprano) con piano - Programas de mano - S. XIX.- 7. Canciones en alemán - Programas de mano - S. XIX.- 8. Canciones (Soprano) con piano - Programas de mano - S. XIX.- 9. Canciones en francés - Programas de mano - S. XIX.- 10. Fundación Juan March - Conciertos

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

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE. Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en www.march.es/musica/audios

© José Ramón Ripoll
© Fundación Juan March
Departamento de Música
ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción
La música de Homero
La música callada
La analogía del universo
La música de Goethe
La melodía dormida
- 16 **POESÍA CATALANA Y CASTELLANA**
Miércoles, 17 de enero - **Primer concierto**
Obras de F. PEDRELL, F. ALIÓ, M. ORTEGA,
M. GARCÍA MORANTE y J. RODRIGO
por **Joan Martín-Royo**, barítono
y **Rubén Fernández Aguirre**, piano
- 28 **POESÍA POPULAR**
Miércoles, 24 de enero - **Segundo concierto**
Integral de *Des Knaben Wunderhorn* de G. MAHLER
por **Dorottya Láng**, mezzosoprano;
Julien Van Mellaerts, barítono y **Julius Drake**, piano
- 38 **POESÍA ALEMANA**
Miércoles, 31 de enero - **Tercer concierto**
Obras de F. SCHUBERT, F. LISZT, R. SCHUMANN,
P. I. CHAIKOVSKI, C. LOEWE, C. M. VON WEBER,
J. BRAHMS, G. MAHLER, H. WOLF, R. STRAUSS,
H. PFITZNER y P. VIARDOT
por **Elena Gragera**, mezzosoprano
y **Anton Cardó**, piano
- 52 **POESÍA FRANCESA**
Miércoles, 7 de febrero - **Cuarto concierto**
Obras de G. FAURÉ, C. SAINT-SAËNS, G. BIZET,
F. LISZT, C. DEBUSSY y R. HAHN
por **Louise Alder**, soprano
y **Roger Vignoles**, piano

Introducción y notas de **José Ramón Ripoll**

Desde la antigua Grecia, se entendía que la música y el texto gozaban de una unión indisoluble. Hasta tal punto que, para algunos pensadores, la melodía debía nacer de las particularidades de cada idioma y de cada texto. Inspirado en esa idea, este ciclo de conciertos plantea un acercamiento al repertorio canoro a partir de la poesía y los poetas, y no de la música y los compositores como suele ser habitual. Cada concierto se ocupa así de una tradición poética distinta: alemana, castellana, catalana, francesa y popular (y, por tanto, anónima), puesta en música por algunos de los más importantes compositores de los siglos XIX, XX y XXI.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

INTRODUCCIÓN

Desde los tiempos más remotos de la humanidad, la música ha caminado engarzada a la palabra poética y viceversa, como si fueran almas desnudas que no tuvieran más remedio que fundirse entre sí para encontrar una razón de ser. Incluso entre las tribus, pueblos y culturas de las que tenemos escasas pruebas de su tradición nos llegan siempre unos vestigios, por medio de señales y representaciones gráficas, que testimonian esta unión casi sagrada. La poesía es, en sí misma, memoria de los hombres porque ella nos acerca el eco de la antigüedad, pero también, desde ese rumor, nos alienta a afrontar el futuro con otras palabras. Una sociedad que renuncie a la búsqueda de su palabra original se olvida de sí misma y corre el peligro de padecer Alzheimer colectivo, donde sus propios habitantes no se reconozcan los unos a los otros. La música no es cuestión aparte, porque su propio sonar está implícito en la disposición de las palabras, en el ritmo que producen las sílabas unidas, según la inspiración de quien nombra y evoca a la vez. Esa interna musicalidad, sin embargo, es heredera de los ruidos de la naturaleza, e incluso de los sonos del hombre, aquellos que surgen del silencio más íntimo del ser.

El poeta escucha el eco de un canto que viene del origen y lo dice en sus versos incipientes, de alguna forma traduce cuanto ya está dicho y no se oye o, al menos, no prestamos la atención suficiente para oírlo. Ese canto primero inunda las palabras que dan vida al poema, y a la par, esas palabras vivían ya en ese canto, dispersas y en un orden distinto al que el poeta nos muestra. Es decir, el arcaico trenzado del verbo y de la música viene de muy atrás, quizás de cuando el hombre recordó los sonidos del universo antes de estar allí. De hecho, los antiguos babilonios y griegos creían que dicho universo se sustentaba sobre una base de carácter sonoro, algo que, con el tiempo, la física cuántica parece haber reforzado a partir del estudio del Big Bang y sus reproducciones acústicas: un viaje parecido al eterno retorno de Nietzsche, que después Mahler convertiría en su canción eterna.

La propia formación de la lengua es producto de una estructura sonora que la configura desde un principio. Cada fonema guarda en sí mismo una gruta distinta, un hueco hacia el fondo o un espacio abierto que se convierte en música desde el momento en que el hombre le da su aliento para nombrarlo. Por eso las primeras palabras que se dijeron fueron casi sagradas, pues no podía concebirse la casualidad por sí misma sin la intervención de dioses o seres superiores que otorgaran un código verbal para la comunicación cotidiana y para expresar las emociones y sentimientos más escondidos. Mas, como bien decía Borges, cualquier formación aleatoria de letras o morfemas puede transportar el concepto más hermoso del mundo en una lengua posible y aún no imaginada, un idioma producto del azar y la combinatoria, cuyos libros y tratados se encontrarían clasificados en la infinita “biblioteca de Babel”. Y esa palabra sería bella no solo por su significado, sino antes de significar: por la delicadeza de su estructura y su inusitada sonoridad. Palabra que suena y busca la unidad con las otras palabras para crear la música que, igual que en el espejo, le devuelve su espíritu y acento para andar por la imaginación de los hombres como si fuera su propia casa.

LA MÚSICA DE HOMERO

En la antigua Grecia, los poemas, por muy largos que fueran –la *Iliada* o la *Odisea*– estaban destinados a ser cantados o recitados según el ritmo de sus versos, sin otro fin que hacer que las hazañas, los mitos y las historias humanas y divinas que allí se contaban, entrasen por el oído para instalarse en la memoria de quienes “escuchaban”. Todo entonces funcionaba como una canción popular entonada en las plazas de los pueblos, mientras los habitantes la iban haciendo suya con el paso del tiempo, transformando a veces su orden y alterando sus versos: una canción de canciones, pues naturalmente se extraían pasajes con entidad propia, ya que la duración de un recitado total podría andar cercano al día y la noche completos. La voz se bastaba a sí misma para decir el verso con su música, sin necesidad de más apoyo que el bastón del poeta, que acentuaba los pies de los hexámetros

golpeando el suelo. Algunos rapsodas utilizaban la cítara o el aulós para acompañar el canto, pero esta costumbre no fue bien recibida por aquellos que creían que la verdadera música del poema estaba contenida dentro de sus palabras y, por tanto, cualquier exceso instrumental, distraía al público y se apartaba de su verdadera función. La plenitud del canto era suficiente para alzar la palabra sin necesidad de adiciones tímbricas ni exageraciones gestuales, pero, conforme la poesía fue adentrándose en el territorio de las emociones humanas y en el interior de su pensamiento, se amplió su campo sonoro y traspasó el signo convencional de su propio lenguaje, subrayando así su primigenia condición rítmica.

Alrededor del siglo I de nuestra era, el romano Arístides Quintiliano, estudioso de la música griega, advierte de que “los poetas no se dedican ya a cuestiones musicales, sino que con una pequeña parte de la música narran las hazañas de los antiguos, invocan a las Musas y a Apolo, el que preside a las Musas”. Quién iba a decir que, cerca de veinte siglos más tarde, Ezra Pound iba a aseverar que “desgraciada o afortunadamente se puede escribir material que pasa por poesía sin haber estudiado antes música”. El poeta de los *Cantos* lo clarifica: “material que pasa por poesía”, porque esta última nunca se manifiesta sin la música. Lo otro es literatura a secas o simple sonar. “Et tout le reste est littérature” (Valéry).

Fueron entonces los músicos quienes se ocuparon de moldear la melodía implícita en los versos, y –como decía Miguel Ángel en referencia a la escultura– cincelar la piedra para sacar a la luz la figura que llevan dentro. Tejieron una red con las palabras del poeta, un juego de voces que las multiplicaba en un tejido armónico desconocido. Incluso devolvieron la palabra a la música, ya sin la voz humana, sin la presencia del antiguo rapsoda, solo con la sustancia de la idea trocada de nuevo en sonido. Se dice entonces que una música es poética porque participa de la condición esencial de la poesía: romanzas sin palabras, al decir de Mendelssohn. O tal como hiciera Liszt a partir de Dante, Petrarca y Victor Hugo. O tal vez Debussy en su *Suite bergamasque*, iluminada en Venecia por el “claro de luna” de Verlaine.

LA MÚSICA CALLADA

Pero es en la canción, el aria o el *Lied* donde la fusión viva y palpitante entre el texto y la música alcanza su cima. Desde los trovadores provenzales hasta nuestros días, el encuentro entre el poeta y el compositor es el resultado de un diseño natural. Como río y montaña, los dos están predestinados a un mismo paisaje, y a su vez pueden hacer que ese paisaje cambie conforme avanza el tiempo. Nunca la palabra de Goethe hubiera seguido la misma dirección si no hubiese encontrado en el camino a Beethoven, Schubert o Schumann. Por muy decidida que fuese su intención primera, la música modifica su tono, regula su volumen y vivifica su ritmo. Esa palabra requiere una determinada suerte de acercamiento por parte del compositor, quien, atraído por el enigma de su motivo y forma, utiliza los elementos necesarios para no exagerarla en el aire ni acallarla en la tierra, sino hallar su verdadero compás interior para representarla más allá de su propio código.

La música rescata incluso aquello que la poesía silencia y forma parte del poema. No se escribe todo cuanto se sugiere, pues en el silencio a veces se oculta lo más importante del poema. Allí vive un mundo que el compositor interpreta y sugiere en la partitura, convirtiendo la “música callada” en “soledad sonora”, ofreciendo una serie de detalles inexplicables tal vez para el propio escritor que surgen al oído como frases incrustadas en el texto e inaudibles también en el momento de su lectura. Son signos y símbolos que pueden adoptar formas reales o abstractas, pero que, en cualquier caso, nos muestran el poema en su doble o triple vertiente.

En la programación de este ciclo puede oírse el mismo poema tratado de variadas maneras por diferentes compositores. Así sucede con los poemas de Goethe, Tieck, Rückert, Eichendorff, Mörike o Verlaine. En cada una de las versiones se percibe el poema con nuevos matices que abren puertas secretas hacia su interior, iluminan pasadizos desconocidos y esparcen sus palabras como si fueran semillas pertenecientes a distintos frutos. Sin embargo, el corazón del poema permanece latiendo y su sustancia varía perceptiblemente según la mirada de cada

compositor, igual que cambia la estructura molecular de la materia cuando la observamos. Si Antonio Machado afirmaba que la poesía es “palabra en el tiempo”, la música es su auténtica realidad, porque la transporta por épocas y estilos manteniendo su naturaleza original, pero cediéndole los elementos que corresponden a cada época. No es igual el Góngora de Literes que el de Manuel de Falla o Luis de Pablo, por poner un ejemplo cercano.

LA ANALOGÍA DEL UNIVERSO

La palabra poética recorre, pues, la historia de la humanidad como un nervio vital, un germen permanente que configura la presencia del hombre en épocas y estéticas dispares, pero que, a su vez, la suspende en el tiempo. La música es su impulso, su efecto y su dolor, la manifestación de su movimiento, expansión de su propio ser. Por otra parte, la poesía es también resultado de su roce interno, del crujido y ritmo de la palabra, del silabeo del verso. Los poetas románticos conciben el poema como la analogía del universo donde se entrecruzan pasiones y planetas, algo así como una explicación evolucionada de la música de las esferas, del neoplatónico “sueño de Escipión”, e incluso del sonido dantesco de los nueve círculos en torno al centro luminoso, primario, ojo de Dios, que aparece en los últimos versos del *Paraíso*, en la *Divina Comedia* de Dante.

La analogía –dice Octavio Paz– concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima. La analogía no solo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal.

Concretamente, los poetas románticos y sus sucesores escriben bajo esa rotación, como si cada palabra estuviera colocada en el poema atendiendo a un orden cósmico superior que, a su vez, tuviese una correspondencia con los elementos más cercanos al hombre, con la naturaleza y la voz popular.

Los músicos bebieron de la misma fuente y participaron de idéntico ideal que los poetas, hasta el convencimiento de que tanto unos como otros respondían a la misma llamada inspirativa de la creación, y su trabajo, con palabras o con sonidos, no se diferenciaba demasiado el uno del otro. Al fin y al cabo, el primer resultado era una grafía entre líneas que podrían considerarse como partes diversas de un mismo edificio y, aunque cada uno utilizase sus peculiares elementos, el final de su trabajo era girar en la misma órbita, responder a la filosofía de la unidad con el objetivo de formar parte del todo. Al músico romántico le falta la mitad sin el poeta, porque es en la métrica de sus versos, en la interior corriente sonora del poema y en su capacidad evocadora donde descubre lo mejor de sí mismo y hace suyo el poema hasta alcanzar la completud. El poeta halla en el músico el justo vehículo para viajar más allá del poema y atravesar su autolimitación, abrir ventanas y probar otra luz. Ir arriba, al espacio donde todo gira en rotación armónica, y a las calles y plazas, ser canción en la voz de la gente. Decía también Borges que hubiera cedido el resto de su obra porque un verso suyo se repitiera de memoria en los mercados. La canción llegó a ser entonada por voces anónimas que ni se preguntaban por la autoría de su música y letra, aunque detrás de sus versos y compases se escondiera la más alta inspiración artística: poeta y músico, que a veces recaía en la misma persona, pasaron a formar parte de la memoria colectiva. De hecho, como sostiene Harold Bloom, los poemas deberían memorizarse y mantenerse frescos en la mente para que surjan de manera espontánea en la conversación cotidiana cuando lo necesitemos. Eso es la cultura, afirma. Y lo mismo podría ocurrir con la música. Hay sociedades donde las canciones son como las arterias que transportan la sangre al corazón para que luego este las bombee y las esparza de nuevo por todo el cuerpo, y en ese recorrido alimentan la razón de ser, la capacidad de sentir y la disposición intelectual. Son pueblos que cantan y en su cantar expresan, a la vez, cuanto son, al margen y a la contra de cualquier proceso encauzado hacia el adoctrinamiento patriótico o la identificación nacional. La canción, es verdad, atrae hacia la tierra, pero también invita a volar por el cielo. Es una forma de recuerdo, nostalgia, afirmación, sueño y futuro.

LA MÚSICA DE GOETHE

La lengua alemana vivió su esplendor en el *Lied* como género, más allá del ámbito estrictamente literario o musical; más allá de los cancioneros populares de otros idiomas y territorios, quizá porque el nexo entre música y poesía se hizo pronto visible y participativo entre su gente. Quizás el coral luterano, cantado por los fieles al unísono como la forma más perfecta de establecer un contacto directo con la divinidad, estrechó el vínculo entre el buen poema y la buena música. “El pueblo –escribió Edouard Schuré– no cesó jamás de cantar, pero no cogió vuelo hasta que tomó su impulso con el sentimiento de su fuerza y su libertad. Entonces creó el *Volkslied*, el verdadero *Lied* moderno. Ya no más largas epopeyas, sino lirismo puro”. Lejos del populismo, el *Volkslied* se centra en el espíritu popular cultivado por los propios poetas. No se trata de canciones meramente tradicionales, sino de poemas en el mejor sentido del término, que después serán llevados al terreno musical por los compositores.

El músico escoge el poema y entra en su mundo mejor que nadie, hasta convertirse en su principal lector. Al mismo tiempo, el *Lied* popular sirve de estímulo al poeta e influye en su estilo y su disposición al empleo de ciertos usos, estrofas y materiales literarios. Es decir, el atractivo es doble, hasta que uno y otro se encuentran en un punto equidistante. De hecho, Goethe mantenía un concepto del *Lied* literario distinto al poema: decía haber escrito un *Lied* cuando se trataba de un texto pensado de antemano para ser puesto en música. Las características rítmicas de ese poema, incluso su atmósfera, tenían que ser adecuadas, no solo a la labor del posible compositor, sino a su futura audición como obra musical. Al autor de *Fausto* le gustaba imaginar su *Lied* con la música ya escrita, prefiriendo el carácter aparentemente sencillo de la canción popular, que en equilibrio con la visión profunda y compleja del poeta daba unos resultados sorprendentes y apetitosos para ser tratados por los compositores de la época. Beethoven intentó por todos sus medios acercarse al maestro de igual a igual, porque era consciente de lo que representaban ambos genios para la cultura europea. En una de sus cartas le escribe: “Cuando sus poesías me penetran

en la mente, tengo el orgullo de pretender lanzarme, elevarme, hacia su misma altura”. Beethoven, sin embargo, interpreta a Goethe desde su propia voluntad de superación, no alcanzando los matices y la comprensión de Schubert, que amó al poeta y moldeó su palabra. A lo largo de su obra, el músico austriaco ha mostrado saber rastrear todos los resortes del lenguaje poético. Nadie como él ha mimado la sonoridad intrínseca del verso del poeta alemán. A veces parece como si su tarea solamente hubiese consistido en sacar a la luz la verdadera música interior del poema; su respiración, sus silencios, sus susurros y, en definitiva, sus secretos. Más que un maestro de la prosodia, podríamos decir que fue un mago de su propia sensibilidad.

Cuando hablamos de los *Lieder* de Schubert estamos recitando desde nuestro interior los poemas de Goethe. A pesar del auge que alcanzara el *Kunstlied*, más elaborado literariamente y con mayor presencia de la personalidad estilística del autor, Goethe se sintió atraído por la naturalidad del *Lied* desnudo, casi nacido de la tierra, y Schubert, sin embargo, lo refinó hasta el punto de inaugurar una nueva etapa en el mundo matrimonial de la música y la poesía. Su pensamiento surge, en la mayoría de los casos, de una intuición sonora que le concede forma poco a poco y obtiene como resultado, casi siempre, un nuevo paradigma de la lengua alemana.

LA MELODÍA DORMIDA

El “cantor del bosque alemán”, Joseph von Eichendorff, que participó del gusto por la canción popular, sobre todo de la mítica recopilación titulada *Des Knaben Wunderhorn*, llevada a cabo por sus amigos Archim von Arnim y Clemens Brentano –a la que dedicamos amplia información en las notas al programa del segundo concierto de este ciclo–, pensaba que el *Lied*, en cierta forma, ya estaba escrito antes de rozar el papel con la pluma o incluso antes de imaginar el poema: “Hay un *Lied* que duerme en todas las cosas que yacen olvidadas en los sueños. Solamente puedes revelar su canto al mundo si encuentras la palabra mágica”. Ese canto maravilloso dormita en la naturaleza, “en los sueños de la soledad de los bosques, así como en

el laberinto del corazón humano..., una belleza hechizada cuya liberación es el destino del poeta”.

Lied o canto, aria, melodía, poema, virelai, balada o madrigal han guardado en su seno el latido de la humanidad como la mejor y más rica expresión de su existencia, donde la victoria y la pérdida, la nostalgia y el anhelo, la realidad y el sueño, el amor y el dolor, Dios y la nada o la vida y la muerte han sido sus principales argumentos, si es que en música y poesía podemos referirnos, sin más, a la trama. Antes de escribir el poema “Espacio”, su autor, Juan Ramón Jiménez, le escribía en una carta a Luis Cernuda:

Toda mi vida he acariciado la idea de un poema seguido sin asunto concreto, sostenido solo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesiva, es decir, por los elementos intrínsecos, por su esencia. Un poema escrito que sea a lo demás versificado, como es por ejemplo la música de Mozart o Prokófiev, a lo demás música; sucesión de hermosura más o menos inesplicable [*sic*] y deleitosa.

Y ochocientos años antes, Guillermo de Aquitania decía:

Haré un poema de la pura nada.
No se tratará de mí ni de otra gente.
No celebrará amor ni juventud
ni cosa alguna,
sino será compuesto durmiendo
sobre un caballo.

Quizás de ese galope o del trotar constante, o del fondo del sueño, brote también la música.

José Ramón Ripoll

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Ramón Andrés, *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona, Acantilado, 2008.
- Achim von Arnim, Clemens Brentano (recopiladores), *Des Knaben Wunderhorn: Alte deutsche Lieder*. Ed. de Heinz Rölleke, Stuttgart, Philipp Reclam, 2006, 3 vols.
- Anton Cardó, *El Lied romántico alemán*, Madrid, Alianza, 2017.
- Juan Andrés García Román (ed.), *Floreced mientras. Poesía del Romanticismo alemán*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.
- Victor Hugo, *Lo que dice la boca de sombra y otros poemas*, Madrid, Visor, 2015.
- Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, 2010.
- José Luis Pérez de Arteaga, *Mahler*, Madrid, Scherzo-Antonio Machado, 2007.
- Ángel L. Prieto de Paula (ed.), *Poesía del Romanticismo alemán*, Madrid, Cátedra, 2016.
- José Luis Reina Palazón, *Antología esencial de la poesía alemana*, Madrid, Espasa Calpe, 2004.
- Paul Verlaine, *Poesía*. Edición bilingüe de Jacinto Luis Guereña, Madrid, Visor, 2007.
- Paul Verlaine, *Fiestas galantes*. Traducción de Manuel Machado, Sevilla, Renacimiento, 2007.
- Alejandro Zabala, “La producción liderística de Felipe Pedrell”, en *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), pp. 325-324.

PRIMER CONCIERTO

POESÍA CATALANA Y CASTELLANA

I

Poemas de **Francesc Matheu** (1851-1938)

Francesc Alió (1862-1908)

Sis melodies (selección)

Prólech

Sí tu fosses aquí

Felipe Pedrell (1841-1922)

La primavera

La primavera que a estimar convida

Cada vegada que et veig

De celístia matinera

Mirant d'una viola

No sé què hi ha en ta mirada

Sí les floretes de ta finestra

Sí alguna nit a despertar venia

D'ençà que per tot, hermosa

Vine, verge beneïda

Quan el sol a ta finestra

Sí pogués un sol instant

Cançons d'amor que he dictades

* *Estreno absoluto*

Miércoles, 17 de enero de 2018

19:30 horas

II

Poemas de **Antonio Machado** (1875-1939)

Miquel Ortega (1963)

Tríptico de canciones *

(dedicadas a Rubén Fernández Aguirre)

Coplas mundanas

Parábola

Por tierras de España

Manuel García Morante (1937)

Caminante

Señor, ya me arrancaste

Sabe esperar * (dedicada a Joan Martín-Royo)

Muerte * (dedicada a Joan Martín-Royo)

Joaquín Rodrigo (1901-1999)

Con Antonio Machado (selección)

Preludio

Tu voz y tu mano

Fiesta en el prado

Cantaban los niños

Canción del Duero

Traducción sobretitulada de Nathalie Bittoun

Joan Martín-Royo, *barítono*

Rubén Fernández Aguirre, *piano*

FRANCESC MATHEU (1841-1922)

La poesía catalana ha estado siempre impregnada de unos aires y aromas peculiares que le han otorgado una gran singularidad entre las lenguas romances. Comparte con sus idiomas vecinos la misma luz que los envuelve y las mismas aguas que los bañan, pero en ella parece que cuaja con más fuerza un particular sentimiento de mediterraneidad, una mirada que entrecierra los ojos y transforma la lejanía en algo cercano, o un delicado rumor dentro de su lengua, que bien parece reproducir el persistente ir y venir de las olas del mar. Desde Ausiàs March hasta los poetas contemporáneos, la poesía catalana ha combinado en sus versos el vibrante azul marítimo con cierto tono crepuscular más allá de épocas y estilos. En el terreno de la música ha ocurrido algo parecido. Compositores como Pedrell, Toldrà, Mompou, Blancafort o Gerhard han desarrollado su trabajo bajo un particular fulgor mediterráneo que los ha distinguido del resto de los compositores del resto de España, franceses o italianos. Incluso en el caso de Granados, cuya obra es fundamental para la eclosión de la nueva música española, pervive una melancolía característica, no solo como parte de la herencia romántica, sino como rasgo de su origen.

La primera parte de este concierto está dedicada al poeta **Francesc Matheu i Fornell**, nacido en Barcelona en 1851, quien contribuyó desde muy joven, a través de sus artículos, empresas editoriales y proyectos culturales al fomento del catalanismo. En 1870, fue uno de los fundadores de la Jove Catalunya, una de las primeras sociedades abiertamente catalanas con matices radicales, y a partir de ahí desarrolla una extraordinaria labor cultural, interviniendo en la organización de los Juegos Florales, con el intento de recuperar una antigua tradición que impulsara una poesía refinada y culta escrita en lengua catalana, iniciativa que fue apoyada por un sector importante de políticos e intelectuales. El propio Matheu participó varias veces en los certámenes, obteniendo el máximo galardón: Mestre en Gai Saber. Desde el grupo de los Juegos y a través de numerosos artículos publicados en *La Il·lustració Catalana* y la *Revista Catalana* –de las que fue también fundador y director– defen-



Ramón Casas, *Retrato de Francesc Matheu* (c. 1903). Carboncillo sobre papel. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

dió la ortografía tradicional de su propia lengua frente a la reforma llevada a cabo por Pompeu Fabra, aunque al final, ya en 1933, comprendió que la unificación del

idioma era una imperiosa necesidad para el desarrollo natural de una literatura autónoma. Presidió el Orfeó Catalá en 1914 y el Ateneo Barcelonés en 1920. Defensor de los aliados durante la Primera Guerra Mundial, fomentó estrechos lazos entre Francia y Cataluña, lo que justificó la concesión de la Cruz de la Legión de Honor. Ligado durante su juventud al movimiento de la *Renaixença*, cuyas figuras más importantes fueron Jacinto Verdaguer, Joan Maragall y Buenaventura Carlos Alibau, publicó varios poemarios aún bajo la sombra del Romanticismo, como *Cançons alegres d'un jove fadrí festejador* [Canciones alegres de un joven pretendiente], 1875; *Lo reliquiari* [El relicario], 1878; *La copa. Brindis y cançons* [La copa. Brindis y canciones], 1883, ya más dueño de un estilo propio y una visión íntima de la realidad, y *Poesíes* [Poesías], 1889, entre otros títulos.

El compositor y pianista **Francesc Alió y Brea** (Barcelona 1862-1908) también escogió dos poemas de Matheu para sus *Sis cançons –Prolech y Si tu fosses aquí–*, pero quiso iniciar su ciclo con los primeros versos de la última canción de la serie de Pedrell: “Cançons d’amor que he dictades, / de dintre mon cor eixiu...”. La obra de Alió –uno de los compositores más can-

tados en Cataluña por haber sido el autor de la música de *Els segadors* a partir de un texto de Manuel Milá Fontanals y una melodía interpretada por Jaume Collels, muy popular a finales del siglo XIX-, no está lo suficientemente difundida ni es demasiado apreciada, a pesar de la finura de sus procedimientos. Es verdad que su dedicación musical se centró más en el estudio y recopilación de las canciones populares, continuando el trabajo de su maestro Felipe Pedrell, quien prologó varias de sus obras, pero no es justo echar en el olvido su breve y fina labor creativa. Cercano al Orfeo Catalá y fundador de la Sociedad de Conciertos Catalana, Alió creía en la música como uno de los pilares, junto con la poesía, sobre el que debía basarse el sentimiento catalanista. De su tarea rastreadora surgieron algunas compilaciones de *Lieder* como *Colecció de sis melodies per a canto i piano*, *Cinc cançons per a cant i piano* y *23 cançons populars catalans*, más algunas piezas para piano solo, como *Ballet*, *Marxa fantástica*, *Nota de color* o *Barcaroles*. Las *Sis melodies per a canto i piano* fueron compuestas en 1887, y además de los poemas mencionados de Francesc Matheu, constan de textos de Àngel Guimerà, Appel·les Mestres y Jacinto Verdaguer.

El vasto conocimiento que **Felipe Pedrell** poseía de la música popular española y el convencimiento de que en su *Cancionero musical popular español* se escondía el mayor tesoro inspirativo para abrir una nueva etapa sonora tras un siglo romántico de tanteos y repeticiones, atrajo a figuras como Albéniz, Granados, Falla, Turina o Gerhard, por citar a las más importantes, sin dejar de señalar a los compositores catalanes integrados en la generación de 1908: Enric Morera, Lluís Millet, Antoni Nicolau, Francesc Alió o Amadeo Vives. Su pensamiento partió del análisis cotidiano de una realidad musical bifurcada en estilos y múltiples variantes para dirigirse a una renovada concepción sonora, más acorde con los planteamientos europeos a partir de la idea wagneriana de la totalidad. Quizás, como amante de la música y la cultura alemanas, puede considerarse a Pedrell el verdadero protagonista del *Lied* catalán y uno de los principales pioneros del *Lied* español, aunque su mérito no solo consiste en trasladar la fórmula germana a la poesía o cancioneros hispánicos, sino en adaptarla a unos giros y estilos musicales propios ya de una nueva latinidad, de la que nos habla

Falla. El *Lied* y la canción se dilatan durante cincuenta años de su carrera, entre poetas que van desde los antiguos anónimos medievales catalanes (los *lais*) a Juan Antonio Viedma o el mismo Francesc Matheu, pasando por Hugo, Gautier o la voz popular que se esconde tras su última colección de canciones (*Canciones arabescas*, 1906).

En 1880 acomete Pedrell el ciclo de canciones titulado *La primavera*, compuesto por doce poemas procedentes de *El relicario*, segundo libro de poemas de Francesc Matheu. Podríamos encuadrar estos textos dentro de la poesía amorosa de corte nostálgico, influidos por el realismo lírico de Heinrich Heine, que huye de resoluciones extremadamente dramáticas, como solía ocurrir en pleno Romanticismo germánico. Aquí, ya desde el primer poema, *La primavera que a estimar convida* [La primera, que invita a amar], que da título a toda la serie pedrelliana, es una invitación al amor y a todo un itinerario elegíaco a la mujer amada que actúa libremente, lejos de los sentimientos del poeta, pero a quien la palabra poética idealiza y configura más allá de su propia realidad. La primavera es la estación donde todo empieza y el símbolo de un principio que ha de continuar la palabra y la música. Desde el punto de vista sonoro, el ciclo es perfectamente unitario, incluso hay canciones que se enlazan entre sí, y, aunque cada una de ellas funcione autónomamente, todo el ciclo participa de una unidad musical que nos hace recordar la concepción de un Schumann o un Schubert ante sus grandes colecciones liderísticas.

La parte armónica del piano, aunque sencilla en este caso, no se limita a acompañar simplemente a la melodía, sino que desarrolla el curso de la palabra con cierta libertad. El exotismo de la época, que iba a tener una sólida presencia varios años más tarde en las *Canciones arabescas* (1906), se asoma ya en *Si les floretes de ta finestra* [Si las florecillas de tu ventana], melodía que fue adaptada por el compositor para su *Serenata española*. Y para rematar, el wagnerianismo de Pedrell irrumpe melódica e incluso armónicamente en la última canción del ciclo, recordándonos límpidamente uno de los motivos principales de *Tannhäuser*.



Leandro Oroz, *Retrato de Antonio Machado* (1925). Sanguina. Fundación Ortega y Gasset, Madrid.

ANTONIO MACHADO (1875-1939)

Matheu i Fornell murió en Sant Antoni de Vilamajor, en 1938, meses antes de que Antonio Machado pasara cerca de allí, camino del exilio y a la espera de su inmediato final. Machado quizás haya sido uno de los poetas españoles cuyos versos han inspirado más a los músicos venideros, no solo como elemento cantable, sino como argumento o evocación de obras puramente instrumentales. Recordemos el *Homenaje*, de Rodolfo Halffter, concebido para piano; las *Elegías a la muerte de tres poetas españoles*, de Cristóbal Halffter, escritas para orquesta sinfónica, o la “ópera imaginaria” *Ecos de Antonio Machado*, de Tomás Marco, por citar solo tres ejemplos. En cuanto a la canción, el poeta sevillano ocupa un lugar significativo, no solo por la calidad intrínseca de sus poemas, sino porque ellos ya contienen en sí mismo una especial musicalidad que facilita al compositor la tarea de encontrar, tanto la melodía como su propia articulación rítmica e incluso su ambiente armónico. Y no es Machado precisamente un poeta que usara la música como tema inspirativo para sus textos, pero estos sin su constante sonar serían inconcebibles. Mas si la música aparece poco como concepto, sí se hacen presente al cantar, la canción y el sonido de su propio caminar como una resonancia de la palabra en el tiempo:

... y yo sentí la espuela sonora de mi paso
repercutir lejana en el sangriento ocaso
y más allá, la alegre canción del agua pura.

El *Tríptico de canciones*, de **Miquel Ortega** (Barcelona, 1963), agrupa tres poemas de Machado que ofrecen posibilidades diversas a la hora de ser puestos en música, ya por su constitución formal y rítmica, ya por su estricto contenido, si es que en poesía puede hacerse esta taxativa separación. *Coplas mundanas* es una “galería” del libro *Soledades* (1899-1907) escrita en octosílabos, cuya dicción facilita el discurso musical. Los otros dos, *Parábola* y *Por tierras de España*, se encuadran en *Campos de Castilla* (1907-1917), este último escrito en ale-

jandrino, de ritmo y acentuación pausada, que invita a la recreación melódica. Según el compositor:

Por tierras de España surgió de un tirón, lo que para mí es siempre buena señal. Ese surgir de un tirón es lo más cercano que conozco a la “inspiración” y se produce en el momento de leer el poema... Las dos canciones extremas son más operísticas que la central, que se podría decir que es el “tiempo lento”, el momento lírico, más cercana a la forma *Lied* que las otras dos, lo que sirve como contraste y da un toque de formalidad clásica de la cual soy muy devoto.

Manuel García Morante, pianista y compositor nacido en Barcelona, en 1937, como buen conocedor del *Lied* y la canción (colaboró habitualmente con Victoria de los Ángeles y ha trabajado el repertorio vocal con su esposa, la mezzosoprano Myriam Alió), ha recurrido en varias ocasiones a los versos de Machado para componer su obra. Las dos primeras canciones –*Caminante* y *Señor ya me arrancaste*– forman parte de un ciclo de diez, estrenado por Carmen Bustamante en 1988. En *Muerte*, que es estreno absoluto, el compositor “trata de traducir en música todo el dolor sentido por Machado ante el asesinato brutal de Lorca”. También se interpreta por primera vez *Sabe esperar*, poema perteneciente a *Campos de Castilla* bajo el título de *Consejos*, que combina el alejandrino con el heptasílabo y el endecasílabo, lo que da pie al compositor para cambiar de compás y de grupos de nota de valoración especial (tresillos y seisillos). La canción termina en una sugerente suspensión, acompañando el carácter meditativo del verso: “que el arte es largo y, además, no importa”. En 2007, García Morante llevó a cabo otra serie sobre Machado para voz, clarinete y piano porque, según sus propias palabras, el poeta siempre ha ejercido en él un enorme impacto como lector y como músico. “Sus valores humanos y éticos, su humildad y la inmensa profundidad de su sentir me cautivaron totalmente”.

Decía Federico Sopena que lo mejor de la obra de **Joaquín Rodrigo** se concentraba en el encuentro del músico saguntino con los poetas Gil Vicente, San Juan de la Cruz o Lope de Vega, porque en la fusión natural de la poesía con la música

se daban cita todas las gamas sensitivas, desde la profunda ternura del *Cántico espiritual*, hasta la “limpia melancolía” de los villancicos. Tenía Rodrigo un olfato especial a la hora de seleccionar a sus poetas, a pesar de su personalidad aparentemente ajena a las sutilidades poéticas. Se acercaba a ellos por afinidad formal, siempre pensando en el resultado final de las canciones, pero también por una correlación ética y estética a la vez. Así, cuando se acercó por vez primera a la obra machadiana para componer un ciclo de canciones, en 1972, ya en plena madurez de su carrera, manifestó que esos poemas convienen a la música por ser cortos y concentrados, y porque dejan en la penumbra de los sentimientos del autor muchas cosas no reveladas directamente: “Sigo creyendo en la melodía, en la frase completa y medida cuando de canción se trata, y por ello esta colección responde a la manera de hacer de la que jamás me he apartado”. La obra fue un encargo de la Comisaría General de la Música de aquella época. Rodrigo escoge diez poemas pertenecientes a diferentes etapas de Machado, respetando solo en tres de ellos los títulos originales, y utilizando en los siete restantes una frase de los primeros versos, ya que el autor utilizó como epígrafe la numeración romana en la mayoría sus poemas.

Rodrigo trata el poema de Machado desde una profunda penetración. Entra en el texto como si fuera producto de su propia inspiración, y de esa concordancia surge una música natural, algo así como un fluido del propio verso. El compositor ha sabido perfectamente acudir a poemas que le permitieran el uso de diversos registros, a veces contrapuestos, con el fin de mostrar un abanico lo suficiente variado de matices y registros expresivos que responden a la intención primera del poeta.

JOAN MARTÍN-ROYO

Licenciado en Historia del Arte, estudió composición, piano, violín y fagot en el Conservatorio del Liceo, al tiempo que fue alumno de la soprano Mercè Puntí y amplió sus conocimientos con C. Ludwig, E. Söderström y T. Quasthoff. Ganador del tercer premio en el Concurso Viñas, su repertorio comprende papeles en *Il viaggio a Reims* (Teatro de la Moneda de Bruselas), *La pietra del paragone* (Teatro Regio de Parma y Teatro Châtelet de París), *La Cenerentola* (Festival Glyndebourne), *Le nozze di Figaro* (Teatro de los Campos Elíseos de París y Gran Teatro del Liceu de Barcelona), *Così fan tutte* (Palau de les Arts de Valencia y Teatro de los Campos Elíseos de París), *Don Giovanni* (Ópera de Montecarlo), *Die Zauberflöte* y *Peter Grimes* (ambos en Santiago de Chile), *Werther* (en Las Palmas), *Manon* (Gran Teatro del Liceu) y *La Bohème* (en Komische Oper Berlín).

Ha grabado el disco de arias *Ànima* con la Orquesta del Liceu (Columna Música), las óperas *Mariana en sombras* y *Adelgaza en tres días* de García Demestres (D+3) y los DVD *La pietra del paragone* (Naïve) y *La pequeña zorrilla astuta* (BBC). En sus recientes apariciones se incluyen los papeles de Figaro, Papageno y Belcore (en *L'elisir d'amore*) en Barcelona, la *Pasión según san Juan* de Bach en París, *El retablo de Maese Pedro* en Madrid y Toulouse, el *Stabat Mater* de Rossini en Tokio y el estreno en época contemporánea de *Cristoforo Colombo* de Ramón Carnicer en el Teatro de la Maestranza de Sevilla, además de numerosos conciertos como solista. Para las próximas temporadas, cabe destacar su vuelta al Liceu con los papeles de Guglielmo y Mercutio (en *Romeo et Juliette*).

RUBÉN FERNÁNDEZ AGUIRRE

Nace en Barakaldo (Vizcaya). Se especializa en acompañamiento de cantantes en Viena con D. Lutz y en Múnich con D. Sulzen. Recibe además los consejos de F. Lavilla, W. Rieger y M. Zanetti. Pianista habitual de Carlos Álvarez, Ainhoa Arteta, María Bayo, Gabriel Bermúdez, Mariola Cantarero, Elena de la Merced, Nancy Fabiola Herrera, Jose Ferrero, Ismael Jordi, Jose Antonio López, David Menéndez, Carmen Romeu y Carmen Solís, también ha actuado con Celso Albelo, José Bros, Measha Brüggergosman, Mariella Devia, Andeka Gorrotxategi, María José Montiel, Cristina Gallardo-Domàs, Clara Mouriz, Montserrat Martí, Christopher Robertson, Isabel Rey, Ofelia Sala, Ana María Sánchez, José Luis Sola y Leontina Vaduva entre otros.

Actúa en la mayoría de teatros y festivales españoles, así como en importantes escenarios internacionales como la

Musikverein de Viena, el Teatro de La Moneda de Bruselas, el Festival Rossini de Pérsaro, Carnegie Hall y el Avery Fisher Hall en Nueva York, el Teatro Solís de Montevideo, el Teatro São Pedro de São Paulo y en salas de concierto de París, Lyon, Bremen, Damasco, Detmold, Graz, Budapest, Argel, Álamos, Buenos Aires, México D. F. y Punta del Este.

De su discografía destacan la *Integral de canciones de Antón García Abril* (Bolamar Music), *Carlos Álvarez Live in La Monnaie*, *Canciones en la Alhambra* y *Granados Songs Integral* (Ibs Classic Gold) además del disco *Ensueños* (AIM Records) junto a la mezzosoprano Nancy Fabiola Herrera.

En el año 2010 recibió el Premio Ópera Actual “por su dedicación a la lírica y el creciente prestigio que está logrando en este campo”.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 24 de enero de 2018

19:30 horas

POESÍA POPULAR

Integral de los *Lieder* de Gustav Mahler basados
en *Des Knaben Wunderhorn*

I

Gustav Mahler (1860-1911)

Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald *
Ablösung im Sommer *
Um schlimme Kinder artig zu machen *
Aus! Aus! *
Starke Einbildungskraft *

Es sangen drei Engel **
Das himmlische Leben **

Der Tamboursg'sell **
Das irdische Leben **
Zu Strassburg auf der Schanz *
Wo die schönen Trompeten blasen **

Scheiden und Meiden *
Rheinlegendchen **
Verlorne Müh **

* Colección Lieder und Gesänge
** Colección Des Knaben Wunderhorn

II

Gustav Mahler

Lied des Verfolgten in Turm **
Revelge **
Nicht wiedersehen *
Der Schildwache Nachtlied **
Urlicht **

Des Antonius von Padua Fischpredigt **
Wer hat dies Liedlein erdacht? **
Selbstgefühl *
Trost im Unglück **
Lob des hohen Verstandes **

Traducción sobretitulada de **Luis Gago**

Dorottya Láng, mezzosoprano
Julien Van Mellaerts, barítono
Julius Drake, piano

DES KNABEN WUNDERHORN

Es imposible adentrarse en la obra de **Gustav Mahler**, aunque sea de manera sensitiva, sin tener presente la poesía que casi en todo momento la mantiene. Se dice que una música es poética, no solamente cuando se nutre directamente del poema perfectamente formulado, sino cuando la sustancia lírica que este destila ha invadido toda la arquitectura sonora levantada por el autor. Incluso aunque en muchos rincones del discurso mahleriano nos topemos, de hecho, con giros y motivos musicales que, por su decidido sarcasmo podrían resultarnos prosaicos, la poesía circula por toda su producción con absoluta naturalidad. Más aún, se podría afirmar que el núcleo de su producción es íntegramente poético, desde que el autor se decide aprehender la realidad, no solo para entenderla, que en ningún caso es su propósito, sino para encontrar en ella la canción que justifique la paradoja existencial del dolor y la alegría al mismo tiempo. Mahler escribe un poema cuando compone una sinfonía.

Sus primeras células sonoras configuran pronto un pensamiento, pero un pensamiento poético más que musical, en el sentido de que este último se dilata más en la abstracción de su propio lenguaje, mientras que el otro, por más esencias sonoras que segregue, se sujeta más a la palabra como significación, si no fija, sí ondulante. Por otra parte, el poema como tal, es decir, como edificio verbal, llega a convertirse en la línea medular del compositor desde que era muy joven y vivía con sus padres en una aldea de Bohemia. Muy pronto comenzó a leer poesía en alemán, repartida en colecciones y antologías que circulaban en la escuela o entre sus amigos, y vislumbró que el *Lied*, tanto en su forma pura como bifurcado en sus más bellas y complejas variantes, habría de ser el eje de toda su obra, incluso en aquella que carece de partes vocales. Mahler era un buen lector de poesía o, al menos, sabía bien elegir los poemas para exprimirles todo el jugo posible desde el punto de vista musical. No quería, sin embargo, que la música subrayara el poema, adquiriendo esta una función secundaria o representativa, sino que pretendía que el poema escogido fuese en sí mismo el material fecundo para una canción o un pasaje con la suficiente capacidad de independencia como para sustentarse en su propia estructura.



Emil Orlik, *Retrato de Gustav Mahler*, 1902.

La melodía, aunque muy importante, y pensada siempre en combinación con el tono del poema, su ritmo y su silabeo, está lejos de reducirse a una ruta marcada por las señales de la palabra. Al contrario, la línea melódica transforma el curso normativo del poema, alterando su pulsión e impulsando sus emociones. Así, el resultado es siempre sorprendente, sin poder decirse que el autor manipule el contenido ni la formalización poemática. El acompañamiento instrumental, por otra parte, constituye un entramado que bien podría echar a andar sin las palabras, una vez diseñado sobre ellas o, a través de ellas, ya sea en sus manifestaciones pianísticas u orquestales.

Mahler, que buscaba en la naturaleza una especie de fusión liberadora de sí mismo y de su propio duelo vital –pues no ol-

videmos que asistió a la muerte de seis hermanos y a la de su hija María, con un padre tirano y arbitrario que protagonizaba verdaderas escenas de violencia doméstica delante de toda la familia— pretendía iniciar un camino exterior e interior al mismo tiempo. Esa integración con la unidad quizás fue la única forma de encontrar cierta compensación, y también el camino anhelante hacia un futuro imaginario, hacia una perfección humanitaria, que a veces se hacía presente en su propia música.

Entre los años 1887 y 1888, Mahler se topó con los dos volúmenes de *Des Knaben Wunderhorn* [El cuerno mágico de la juventud], una antología de cantos y poemas populares alemanes, recopilada por el novelista Achim von Arnim (1781-1831) y por el poeta, compositor y cantante Clemens Brentano (1778-1842), hermano de Bettina Brentano, amiga de Beethoven y de Goethe. Precisamente el gran poeta de Fráncfort fue el dedicatario de esta magnífica edición, que reunía lo más completo de la literatura popular alemana, tanto en sus diversas formulaciones como en sus temas más variopintos, y fue él quien se encargó de su recensión, con el deseo de que estos *Lieder*, perfectamente arreglados y modificados por los recopiladores, fueran devueltos al pueblo para su mayor difusión y pudieran constituirse en materia viva, al formar parte del acervo cultural de la nación.

El primer tomo de *Des Knaben Wunderhorn* se publicó en 1805, una fecha en la que el fervor nacional surgía con fuerza tras los acontecimientos políticos que habían tenido lugar unos años atrás, cuando el avance de las tropas napoleónicas “obligó” al viejo Imperio germánico a constituirse en pequeños Estados. De alguna forma, este “recordatorio” de lo que seguía latiendo en los más lejanos rincones alemanes —sus proclamas, historias, oraciones, cuentos, cantos y recónditas mitologías— fortificó el espíritu de una naciente ciudadanía que aún continuaba identificándose con la manifestación popular, como una de sus señas más importantes de identidad. Incluso poetas y escritores cultos, que ya habían abandonado el modo rudimentario de emprender el *Lied*, aplaudieron esta publicación y volvieron a sentirse influenciados de alguna manera por su contenido. La salida del segundo volumen, en

1808, encendió más aún el entusiasmo de los lectores, incluso de aquellos que no tenían la costumbre de leer pero compraron los ejemplares para colocarlos en un sitio visible de la casa, como símbolo del sentimiento patriótico. Lo cierto es que, en sus más de quinientos textos, los autores lograron resumir el espíritu y el sentir de un anhelo unificado en el imaginario de una colectividad, constituyendo una especie de mitología o epopeya nacional que, en varios casos, como el de Mahler, trasciende sus propias fronteras. Aventuras y gestas, héroes, amores imposibles, caballeros, proezas, fábulas y narraciones protagonizadas por personajes fantásticos, historias de soldados que se disponen a dar su vida en la guerra o que simplemente huyen de ella en una eterna persecución atrajeron el interés del compositor bohemio como nunca antes les había sucedido a otros compositores más cercanos a la fecha de publicación. Quizás la deformación de la lente desde la que Mahler observaba la vida le condujo inevitablemente a esta especie de relato particular donde reinaba la ironía, a veces hasta un sarcasmo extremo, sin apartarse nunca de la tristeza. O también ese eterno apego al mundo de la infancia, como un niño que eternamente quiere vivir de otra manera, en otro paraíso, hizo de esta colección su cantera más frecuentada.

Mahler descubrió *Des Knaben Wunderhorn* en Leipzig a través de su amigo Karl von Weber, nieto del compositor Carl Maria von Weber, aunque con anterioridad ya había utilizado algún texto de la colección, bien porque lo conociera desde niño por transmisión oral, bien porque lo encontrara incluido en cualquier otra antología. Lo cierto es que la selección de Arnim y Brentano brindó a Mahler una extensa gama de temas y motivos tan adecuados a su personalidad cambiante y pensamiento en marcha que recurrió a ella durante un largo periodo de su vida, estadio que algunos críticos y estudiosos han denominado como “los años Wunderhorn”, que parte de 1888, fecha del inicio de composición de los primeros *Lieder*, hasta la composición de *Der Tambour’sell* [El joven tamborilero] en 1901. Son trece años de una breve e intensa vida durante los que el músico busca y rebusca, tratando de vislumbrar un espejo donde contemplarse o, mejor dicho, hallar un pretexto

literario para construir, a partir de él, un azogue sonoro capaz de reflejar su anhelante figura.

Mahler compuso en total veinticuatro *Lieder* basados en los textos de *Des Knaben*, repartiéndolos por sus ciclos vocales y sinfonías, en un ir y venir tan errático que a veces no resulta demasiado fácil clasificarlos. De hecho, especialistas, directores y cantantes determinan órdenes distintos a la hora de su interpretación o registro.

Entre los años 1888 y 1885 escribió Mahler el primer cuaderno de *Lieder und Gesänge* a partir de materiales procedentes de otras fuentes distintas a *Des Knaben Wunderhorn*, y entre 1888 y 1901 –como hemos ya apuntado– los nueve primeros *Lieder* basados en textos de esta última colección, que aparecieron publicados, como segundo y tercer cuaderno del mismo ciclo, es decir, de *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit* [Canciones y tonadas de la época de la juventud] –epígrafe, este último, que añadieron los editores después de la muerte del compositor–.

Los nueve *Lieder* fueron concebidos originalmente para voz y piano y, aunque su disposición y desarrollo armónicos son típicamente mahlerianos, no llegan al refinamiento arquitectónico de la segunda tanda, es decir, los que están pensados desde el primer momento para voz y orquesta, compuestos entre 1892 y 1901. Podemos entonces dividirlos en dos grupos: los nueve *Wunderhornlieder* con piano original, y los *Wunderhorn* con orquesta. En un principio, Mahler quiso agrupar doce de ellos bajo el título *Lieder Homoresken o Balladen und Humoresken*, ya que tanto los textos escogidos como el tratamiento sinfónico de cada uno de ellos se movían dentro de un mundo burlón, un tanto satírico, no exento en ningún instante del dramatismo que envuelve toda su obra. Pero Mahler decidió al final dejar fuera de esta serie a tres de ellos para incorporarlos a sus sinfonías: el destino definitivo de *Urlicht* [Luz primigenia], para contralto, es el cuarto movimiento de la *Sinfonía n.º 2*; *Es sungen drei Engel einen süßen Gesang* [Tres ángeles cantan una dulce canción], para soprano, pasa al quinto movimiento de la *Sinfonía n.º 3*, y *Das himmlische Leben* [La vida celestial], para soprano, se integra en el cuarto movimiento de la *Sinfonía n.º 4*.

Además, en 1905 se publicaron, como parte de los *Sieben Lieder aus letzter Zeit* [Siete Lieder de los últimos días], *Revelge* y *Der Tambourg'sell*, de 1899 y 1901 respectivamente.

En 1914 se publicó la versión pianística de los *Lieder* orquestales, realizada por el propio autor y conservada en los archivos de Alma Mahler, bajo el título de *Fünzfén Lieder, Humoresken und Balladen aus "Des Knaben Wunderhorn"* [Quince Lieder, humorescas y baladas a partir de "El muchacho del cuerno mágico"], que, sumada a los nueve primeros *Lieder*, originalmente pianísticos, forman la integral de los *Wunderhornlieder*, que se recogen en este concierto.

DOROTTYA LÁNG

La joven mezzosoprano húngara Dorottya Láng ha Gado el aplauso internacional gracias a su encantador e impecable talento. John Allison dijo de ella en *The Telegraph*: “rápidamente se mostró como una cantante de gran equilibrio musical (...) con un color rico y equilibrado”.

Nacida en Budapest en 1986, Láng estudió en la Universidad de la Música y de las Artes Escénicas de Viena con Claudia Visca. Entre otros, ha obtenido el primer premio en el Concurso Emmerich Smola, el tercer premio en el Con-

curso de Canto del Wigmore Hall/Kohn Foundation y el primer premio en el Concurso de la Mozart Academie de Aix-en-Provence.

En la temporada 2016-2017 ha interpretado los papeles de Angelina en *La Cenerentola* y Hermia en *El sueño de una noche de verano* en la Ópera Estatal de Hamburgo, la *Sinfonía n.º 8* de Mahler en la Filarmónica del Elba bajo la dirección de Kent Nagano, la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven en su debut en la Tonkünstler y un recital de Schubert junto a Helmut Deutsch.

JULIEN VAN MELLAERTS

Ganador del Concurso Internacional de Canto Wigmore Hall / Kohn Foundation, del Premio Kathleem Ferrier, de la Beca Kiwi Music y del Premio Condesa de Munster, entre otros muchos, ha cantado papeles en *Albert Herring*, *Une éducation manquée*, *La finta giardinera*, *Les mamelles de Tirésias* y *Die Fledermaus* en el Royal College of Music. Además, ha participado en las producciones de *Faramondo* para el London Händel Festival, *La viuda alegre* para el Festival de Ópera Ryedale, *L'Orfeo* para la Ópera de Otago, *La cenerentola* para Diva Opera y *La bohème* para la Haddo House Opera.

Entre sus actuaciones en concierto destacan la *Pasión según san Juan* y el *El Mesías*

con la Orchestra of St. John's, el *Requiem for an Angel* de Paul Carr con el Bournemouth Symphony Chorus, los *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler con la East Anglia Chamber Orchestra, *The Genius of Mozart* con la Orion Orchestra y el estreno mundial de *Land Unknown* de Lewis Murphy en la Ópera de Nueva Zelanda. Entre sus próximos compromisos destacan la interpretación de *Des Knaben Wunderhorn* junto a Julius Drake en la Fundación Juan March de Madrid, el papel de Chuanard en *La bohème* para la Ópera de Nueva Zelanda, el rol de Dandini en *La cenerentola* para Diva Opera, y el papel principal en *Eugenio Oneguín* para la Sociedad Filarmónica de Cambridge, entre otros muchos.

JULIUS DRAKE

Residente en Londres, disfruta de una gran reputación internacional como uno de los instrumentistas más destacados de su campo y colabora con artistas de primer nivel. Realiza frecuentes actuaciones en los principales centros musicales, como Aldeburgh, Edimburgo, Múnich, la Schubertiada y el Festival de Salzburgo, el Carnegie Hall y el Lincoln Centre de Nueva York, el Concertgebouw de Ámsterdam y el Wigmore Hall y los Proms de Londres.

Entre sus grabaciones destaca una serie para Hyperion junto a Gerald Finley. Sus grabaciones con las canciones de Barber, los *Lieder* de Schumann y las *Canciones y proverbios* de Britten han obtenido Premios Gramophone en 2007, 2009 y 2011. También han sido premiadas sus grabaciones junto a Ian Bostridge para EMI. Igualmente, Drake ha grabado varios recitales para el sello Wigmore Live con Alice Coote, Joyce Didonato, Lorraine Hunt Lieberson, Christopher Maltman y Matthew Polenzani, ha grabado las sonatas de Kodály y Schoeck con los violonchelistas Natalie Clein

y Christian Poltera para los sellos Hyperion y Bis, obras de Chaikovski y Mahler con Christianne Stotijn para Onyx, canciones inglesas con Bejun Mehta para Harmonia Mundi, y de los *Lieder* de Schubert (*Poetisches Tagebuch*) con Christoph Prégardien. Esta última grabación ha merecido el Premio Anual de la Crítica Alemana en 2017.

En la actualidad, está grabando la integral de las canciones de Franz Liszt para Hyperion y un conjunto de cuatro recitales junto a Ian Bostridge con obras de Schubert que serán registrados en directo en el Wigmore Hall.

Esta temporada ofrecerá un ciclo de conciertos titulado *Julius Drake and Friends* en el histórico Middle Temple Hall de Londres, y recitales en Fráncfort, Dresde, Viena y Florencia con Ian Bostridge; en Bristol y Barcelona con Mark Padmore; en Madrid y Ámsterdam con Sarah Connolly; en Génova con Willard White; en Viena con Alice Coote y Angelika Kirchschlager, y en Nueva York con Gerald Finley, Matthew Polenzani y Christoph Prégardien.

TERCER CONCIERTO

POESÍA ALEMANA

I

Poemas de **Johann Wolfgang von Goethe** (1749-1832)

Franz Schubert (1797-1828)

Wandrer's Nachtlied D 768

Franz Liszt (1811-1886)

Über allen Gipfeln ist Ruh S 306

Franz Schubert

Nur wer die Sehnsucht kennt, de 4 Gesänge D 877

Robert Schumann (1810-1856)

Nur wer die Sehnsucht kennt, de Lieder und Gesänge Op. 98a

Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893)

Nur wer die Sehnsucht kennt, de 6 Romances Op. 6

Franz Schubert

Gretchen im Zwinger D 564

Carl Loewe (1796-1869)

Ach neige, du Schmerzenreiche (Scene aus "Faust") Op. 9

Poemas de **Ludwig Tieck** (1773-1853)

Carl Maria von Weber (1786-1826)

Sind es Schmerzen, de 6 Lieder Op. 30

Johannes Brahms (1833-1897)

Sind es Schmerzen, de Die schöne Magelone Op. 33

Poemas de **Friedrich Rückert** (1788-1866)

Franz Schubert

Dass sie hier gewesen D 775

Robert Schumann

Die Blume der Ergebung, de 3 Gesänge Op. 83

Jasminstrauch, de Lieder und Gesänge Op. 27

Gustav Mahler (1860-1911)

Ich atmet' einen linden Duft, de Rückert Lieder

Miércoles, 31 de enero de 2018

19:30 horas

II

Poemas de **Joseph Karl von Eichendorff** (1788-1857)

Robert Schumann

Mondnacht, de Liederkreis Op. 39

Johannes Brahms

Mondnacht

Hugo Wolf (1860-1903)

Das Ständchen, de Eichendorff Lieder

Richard Strauss (1864-1949)

Im Abendrot, de 4 letzte Lieder

Poemas de **Eduard Mörike** (1749-1832)

Hugo Wolf

Das verlassene Mägdlein, de Mörike Lieder

Hans Pfitzner (1869-1949)

Das verlassene Mägdlein, de 4 Lieder Op. 30

Hugo Wolf

Der Gärtner, de Mörike Lieder

Pauline Viardot (1821-1910)

Der Gärtner, de 3 Lieder von Eduard Mörike

Johannes Brahms

An eine Äolsharfe, de 5 Gedichte Op. 19

Hugo Wolf

An eine Äolsharfe, de Mörike Lieder

Robert Schumann

Die Soldatenbraut, de Romanzen und Balladen Op. 64

Traducción sobretitulada de **Luis Gago**

Elena Gragera, mezzosoprano

Anton Cardó, piano

El siglo XIX alemán gozó de todos los ingredientes necesarios para hacer de su tiempo la mayor cumbre romántica europea. Desde su antecedente, el movimiento *Sturm und Drang* [Tormenta e impulso], comenzado en la década de 1760 a 1770, el pensamiento literario germánico caminó por senderos sinuosos que lo condujeron a un campo abierto, donde el sueño de la libertad, en consonancia con el deseo espiritual de fusión con la naturaleza, traspasó definitivamente las fronteras impuestas por la Ilustración y el Clasicismo, en un acto de invención creadora que transformó la conciencia del artista y su misión en el mundo. La figura más imponente del Romanticismo germánico es Goethe, quien, desde su sabiduría y autoridad, moldeó casi todas las artes que se manifestaban a su alrededor.

Este concierto gira en torno a cinco poetas importantes del Romanticismo alemán envueltos por la música (Goethe, Tieck, Rückert, Eichendorff y Mörike), y la peculiaridad de su programa consiste en hacernos disfrutar de las variadas versiones de un mismo poema que llevaron a cabo diferentes compositores de la época.

Debemos aclarar que muchos datos y observaciones recogidos en estas notas son fruto de una larga y amena conversación con Elena Gragera y Anton Cardó, protagonistas de este recital y verdaderos expertos en la materia.

George Dawe, *Retrato de Johann Wolfgang Goethe* (1728).
Grabado. Biblioteca Duque Augusto, Wolfenbüttel, Alemania.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749-1832)

Bajo el título *Wandrer's Nachtlid* [Canción nocturna del caminante] se encierran dos estrofas de Goethe que, tanto por fecha de escritura –1776 y 1880 respectivamente– como por entidad formal, podrían considerarse como dos poemas autónomos. Sin embargo, los dos forman parte de un mismo concepto de relación entre el hombre y el cosmos y de un anhelo de paz connatural a la muerte. Tras una verdadera y documentada experiencia extática, la tarde del 6 de septiembre de 1780 Goethe escribió estos versos a lápiz en la pared de madera de la choza de Kikckelahn, que ardió en 1870 y fue reconstruida cuatro años más tarde como uno de los puntos importantes del itinerario del poeta. **Franz Schubert**, que fue el músico que mejor supo captar la capacidad poética de Goethe, recurrió al poema en dos ocasiones: en 1815, donde utiliza el texto de la primera parte o estrofa (*Wandrer's Nachtlid D 224*), y en 1823, basándose esta vez en el segundo texto.

Liszt también compuso dos versiones de este mismo poema, *Über allen Gipfeln ist Ruh* [Sobre todas las cumbres reina la paz]: una en 1842 y otra en 1859. En esta última, el compositor húngaro alcanza un alto grado de intensidad y de compenetración con el profundo lirismo del texto, mejorando considerablemente la primera versión.



Goethe tarda casi veinte años en acabar *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, novela que encierra casi todo el pensamiento vital del artista en sus distintas vertientes. Ni romántica, ni realista, ni clásica, es el testimonio de su propia experiencia a través de situaciones y personajes. Dentro de la narración hay un poema que cuen-

ta la historia de Mignon, fruto de un incesto de un arpista con su hermana. Mientras ensayan una comedia de Shakespeare, la joven se enamora platónicamente de Wilhelm Meister, a quien toma por amante y protector. Goethe apunta nada más: “Solo quien conoce el anhelo sabe lo que yo sufro”.

Schubert, en el *Lied Nur wer Sehnsucht kennt* construye un mundo sonoro independiente a partir del poema. Sin embargo, **Schumann** se sitúa en el corazón de Mignon y trata de pensar musicalmente a través de ella. Por otra parte, Chaikovski magnifica el sentimiento, dentro del decir ruso, hasta casi el desbordamiento y la máxima belleza.

En la primera parte del *Fausto* de Goethe hay un pasaje que reúne todas las condiciones para esperar la música de **Schubert**, y es la plegaria de Margarita arrodillada ante la imagen de la Virgen, rogándole que perdone a su amado por haber establecido un pacto con el diablo. En *Gretschens Bitte F 564* [La plegaria de Margarita], el compositor se concentra en la línea melódica para acentuar la vehemencia de la de la oración. Quizás fuera ese momento de cúspide lo que le llevó a abandonar la partitura a los cinco versos, con un calderón. En 1938, **Britten**, como buen conocedor de la obra schubertiana, retoma la canción y la termina, casi sin que se note su mano.

Aunque fue llamado el Schubert del norte de Alemania, el estilo rapsódico de **Carl Loewe** le diferencia bastante del compositor vienés. En *Ach neige, Du Schmerzensreiche* [Llena de clemencia, dolorosa] se sitúa incluso en las antípodas de este, ya que trata el texto desde una escritura vertical, armónica más que melódica, donde el acorde continuado trata de reflejar la misma religiosidad y devoción que la manifestada en la plegaria original de Goethe. Suena a antiguo, en el mejor sentido del término, y a cierto Beethoven, aunque el autor supo definir bien su estilo rapsódico en el mundo de la balada, de la que se constituyó en uno de sus máximos representantes.

Retrato de Ludwig Tieck a partir de una pintura de Joseph Karl Stieler (1906). Grabado. Meyers Konversationslexikon, Bibliographisches Institut, Berlín.

LUDWIG TIECK (1773-1853)

Influido por Goethe, Novalis y los hermanos Schlegel, con los que funda la revista *Das Athenaeum*, órgano clave en la difusión de la estética romántica, Ludwig Tieck destacó por su narrativa y su teatro, aunque también cultivó en menor grado la poesía. Sus historias y cuentos se basan en la tradición alemana y en la literatura popular, llevadas a cabo, sin embargo, con gran refinamiento y tendencia al idealismo. Fue un gran hispanista, de cuya labor destaca la traducción al alemán de *El Quijote*. Además de un buen baladista, Tieck llevó a cabo dos versiones de los *Volkmarchen* [Cuentos populares de hadas], de los que tanto Weber como Brahms extrajeron *El maravilloso romance de la bella Maguelona y el conde Provençio*, una historia de profundo amor donde Pedro de Provenza, el protagonista, ante la oposición de su padre a su matrimonio con Maguelona, renuncia a su herencia y juntos deciden fugarse a viajar por tierras desconocidas.

Carl Maria von Weber compone el *Lied Sind es Schmerzen* [Son sufrimietnos] en 1813, y lo incluye como sexta canción en el ciclo de la Op. 30, comenzado en 1804. Se trata de una canción muy poco difundida en la programación vocal y casi desconocida en nuestro país. **Brahms** escribe nada menos que dieciséis piezas a partir de la historia de Tieck, recogidas bajo el título de *Romanzen aus “Der schönen Magelone”*. Aunque la estructura estrófica de las canciones responde a la tradición del

Lied, y considerando que Brahms huía de toda impostura teatral, en este ciclo se pueden apreciar ciertas inflexiones operísticas, derivadas quizás de la disposición dramática de los textos y su experiencia como pianista acompañante del barítono Julius Stockhausen.

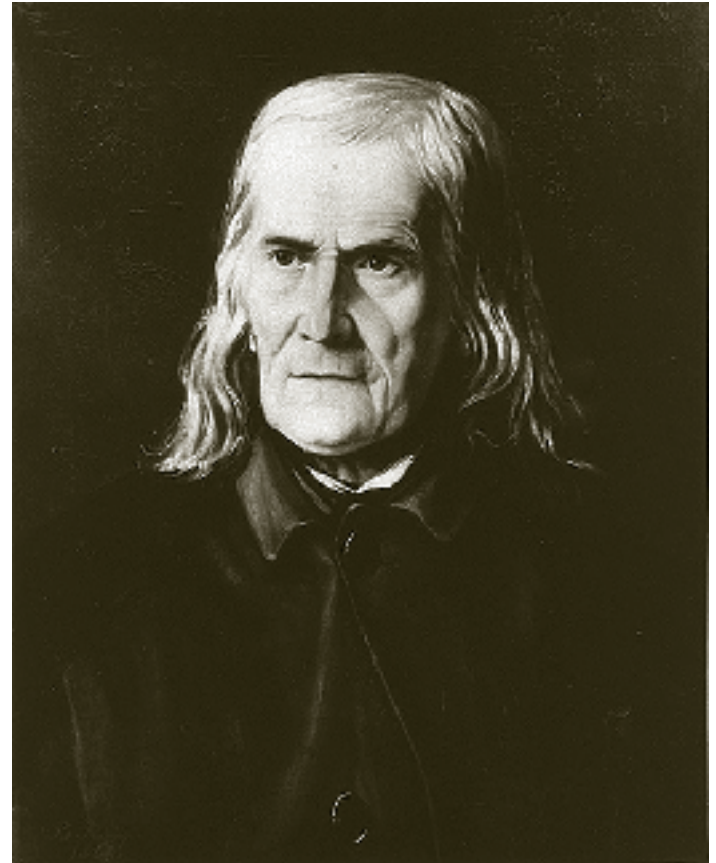


FRIEDRICH RÜCKERT (1788-1866)

Se ha catalogado a Friedrich Rückert como un representante de la literatura romántica tardía, desvinculada ya de su primitivo compromiso con la transformación del mundo a través de la mirada del poeta. También como un escritor asociado a la escuela vienesa *Biedermeier*, propagadora un arte de amabilidad frente a los conflictos del ama humana. Se le ha llamado también el poeta de las flores, porque las ha cantado con profusión y conocimiento. Sin embargo, bajo la apariencia amable de su poesía palpita un corazón que sufre y, a la vez, un hombre que se busca a sí mismo. El dolor de un padre que presencié la muerte de siete de sus hijos se recoge en una extensa serie de poemas a la que Mahler acudiría para escribir sus *Kindertotenlieder*. Además, en su incansable camino espiritual y como buen orientalista que fue, tradujo a poetas sufíes, árabes y persas como Omar Jayam o Hafez, que inspiraron a Goethe y, de alguna manera, sembraron una semilla nueva en el imaginario del Romanticismo. Autor de más de diez mil poemas recogidos en seis volúmenes, su más brillante antología está formada por aquellos textos que los compositores escogieron para componer canciones.

En *Dass sie hier gewesen* [Que ella estuvo aquí], **Schubert** se funde con el dramatismo textual y penetra en el mundo de la nostalgia y el amor, a partir del aroma de la flor. Compuesto hacia 1823 y perteneciente a la Op. 59, este *Lied* avanza treinta años antes el célebre acorde introductorio del *Tristan* wagneriano.

Schumann es el compositor que con mayor asiduidad ha usado los textos de Rückert hasta llegar a familiarizarse con ellos de un modo natural. En *Die Blume der Ergebung* [La flor de la renuncia], el piano crea un entramado que refleja la pasión interior, de donde fluye una voz casi declamante que esparce la palabra a lo largo de todo el discurso con una gran belleza, consiguiendo con ello uno de sus mejores *Lieder* amorosos de toda su obra. En *Jasminenstrauch* [La mata de jazmines], el asunto sigue siendo la flor. Más alegre y saltarín que el anterior, este breve poema está lleno de gracia y dulzura.



Bertha Froriep, *Retrato de Friedrich Rückert* (1864). Staatliche Museum, Berlín.

Otro mundo bien distinto es Mahler en *Ich atmet' einen linden Duft* [Respiré una suave fragancia], que pertenece a los *Rückertlieder*, compuestos para orquesta o piano entre 1901 y 1902. Aunque recupera el tilo schumanniano, el compositor bohemio impone su estética y juega con el vocablo en alemán y su polisemia, tal como lo concibió Rückert –“*Linde*” (“tilo”), también significa “delicado” o “ligero”–, demostrando así una gran complicidad con el poeta.

JOSEPH KARL VON EICHENDORFF (1788-1857)

Igual que Tieck, Joseph von Eichendorff defendió las ideas del sentir romántico desde la revista *Das Athenaeum* pero, en este caso, dicho sentimiento estaba cargado de una fe profunda en el cristianismo y todo cuanto su iconografía representaba. De ahí el gusto del poeta por la estética barroca, sobre todo por la española, y su predilección por Calderón de la Barca. Sin embargo, su misticismo se sustenta en un profundo amor a la naturaleza, que lo convierte en uno de los más vibrantes poetas de su época, pese a sus formas poéticas un tanto conservadoras y tradicionales. Su poesía lleva el ritmo por dentro y fluye como un arroyo entre los bosques, creando un murmullo y una musicalidad contagiosa que atrajeron de modo especial a los compositores coetáneos y venideros. El propio poeta pensaba que el músico solamente debe hallar entre las palabras “la melodía fundamental, que cual misteriosa corriente atraviesa el mundo y recorre, aunque no sea advertida, el corazón de la muerte.”

Schumann y Brahms abordaron el poema *Mondnacht* [Noche de luna] desde perspectivas distintas. El primero trata de develar el ritmo interno y los símbolos acústicos del poema que nos habla del beso del cielo y de la tierra en perfecta unión matrimonial. Y en alemán, “*Ehe*” es el vocablo que significa “matrimonio”, cuyas letras corresponden a la notación Mi, Si, Mi. Así, el piano repite en intervalos descendentes: “boda”, “boda”, “boda”... Toda la nostalgia que destila el poema se traduce en bellísimos cromatismos y en una serie de acordes batidos que reproducen los latidos de un anhelante corazón. La versión de **Brahms** es mucho más tranquila y sencilla, ya que se trata de una obra de juventud que el compositor de Hamburgo escribiera para complacer a Schumann.

Wolf compuso los *Eichendorff-Lieder* en 1887, y, entre ellos, *Das Ständchen* [La serenata], donde un estudiante ofreciéndole una serenata a su amada, rememora su juventud y se sitúa en el papel del muchacho, cantando ahora en pasado. La mano derecha del piano es la voz del joven, mientras la izquierda reproduce el acompañamiento del laúd, produciendo una fusión interesante de tiempos y emociones.



Retrato de Joseph Karl von Eichendorff a partir de una pintura de Franz Kugler (1832). Grabado. *Die deutschen Romantiker*, Artemis, Zürich.

Si hay un texto por el que se recuerde hoy a Eichendorff, ese es *Im Abendrot* [A la caída de la tarde], poema que forma parte de las *Cuatro últimas canciones* con orquesta de **Richard Strauss**. El compositor, ya cerca de su final, escoge este poema como despedida y pacífico encuentro con el rojizo atardecer, “ya cansado de caminar”. La versión pianística, autorizada por el autor es de Ernst Roth, quien no se olvida de una nota o matiz a la hora de transcribir la nueva partitura, lo que encierra una gran dificultad de ejecución. Aparecen sutilmente los mismos trinos de los violines representando a dos alondras, los mismos *pianissimi*, hasta llegar al último verso, donde el poeta y el músico se preguntan a la vez si aquello será el final de todo. Entonces surge de pronto el tema straussiano de *Muerte y transfiguración*.

EDUARD MÖRIKE (1804-1875)

La naturaleza y sus detalles de luz más imperceptibles fueron captados con esmero y gran sensibilidad por el poeta Eduard Mörike. Uno de sus secretos fue evocar sus observaciones y experiencias a través de un lenguaje cotidiano, no exento de lirismo, que casaba con los gustos de los lectores. A pesar de su austera vida sentimental, su poesía amorosa es intensa y variada. Fue vicario y pastor protestante, pero, debido a su carácter hipocondriaco, se jubiló muy pronto, y se dedicó a la enseñanza de la literatura en un colegio femenino. Su obra fue un reclamo para muchos compositores, no solo por el interés de sus temas, sino por contener entre sus versos el ritmo íntimo de la naturaleza.

Pfitzner y **Wolf** atacan el mismo poema con intenciones parecidas pero el resultado es bien distinto. Se trata en este caso de *Das verlassene Mägdlein* [La doncella abandonada]. El primero copia el mismo ritmo que utiliza **Wolf**, e incluso se aproxima al texto de la misma manera, usando más material cromático, quizás para acentuar su lirismo. Sin embargo, **Wolf** es parco y solamente utiliza una escasa escritura para dejar el poema desnudo. Todo ocurre muy lentamente, y mientras el personaje del poema piensa en la traición de su amado, viendo centellear las chispas del fuego, un ritmo dactílico le acompaña, lo que nos hace recordar *La muerte y la doncella* de Schubert.

Der Gärtner [El jardinero] es uno de los *Lieder* más conocidos de **Wolf**, que ya tenía experiencia con la poesía de Mörike. Esta canción, llena de gracia, imita a la joven princesa cabalgando en el caballo que aparece en el poema. Más novedosa resulta la inclusión en el programa de un *Lied* de **Pauline García Viardot** sobre el mismo poema, hija del compositor y empresario teatral sevillano Manuel García y hermana de la célebre Malibrán, nacida en París en 1821, pero vecina, en Baden-Baden, de Brahms y del matrimonio Schumann. Son más conocidas sus canciones francesas que sus no menos interesantes *Lieder* en alemán.

El arpa eólica es un instrumento inventado en el siglo XVIII por el jesuita alemán Athanasius Kircher, que consiste en una caja

de resonancia con doce cuerdas tensadas que se colocaba en ventanas o jardines para hacerlas vibrar por el viento. Su sonar era mágico y etéreo, y los románticos creían que reproducía los sonidos de la naturaleza. A ella dedicó Mörike un poema –*An eine Äolsharfe* [A un arpa eolia]–, que comparten Brahms y Wolf. La versión de **Brahms** es más rapsódica, aunque el piano también parece recordarnos los sonidos del arpa. Pero **Wolf**, mucho más intimista y con una visión poética extraordinaria, traza el *Lied* sobre una estructura arpegiada más compleja. La mano derecha es el sonido exterior del mundo, y la izquierda, el sonido interno del corazón.

Die Soldatenbraut [La novia del soldado] es un poema en el que habla una mujer que evoca las hazañas de su novio en la guerra. **Schumann** adopta un ritmo de marcha militar, un poco paródica, sin renunciar a la delicadeza que le caracteriza. La canción pertenece al ciclo *Romances y baladas*, compuesto entre los años 1841 y 1848.



Retrato de Eduard Mörike
(c. 1875). Fotografía.
Landesarchiv Baden
Württemberg, Stuttgart.

ELENA GRAGERA

Elena Gragera recibió la tradición interpretativa del *Lied* de la mano de I. Seefried y G. Souzay, y la de la obra de Johann Sebastian Bach de la contralto holandesa A. Heynis. Ha cantado en los principales escenarios musicales españoles y en Londres, Ámsterdam, San Petersburgo, Moscú, Toulouse, La Haya y París.

Ha colaborado con directores como H. Rilling, W. Christie, J. Pons, A. Ros Marbá, A. Soriano y E. García Asensio. También es solista del Octeto Ibérico, con el que ha grabado el disco *Pasión Argentina* (Challenge).

Su ya extenso catálogo de grabaciones ha sido elogiado y premiado por las más importantes publicaciones musicales españolas, y contiene, entre otras, *Veinte cantos populares* de Joaquín Nin, *Integral de la obra para voz y piano* de Ernesto Halffter, *Integral de la obra para voz y piano* de Isaac Albéniz, *Canciones para voz y piano* de Roberto Gerhard, *Album de Comendadoras* de Eduardo Rincón con textos de José Hierro, para los sellos Harmonia Mundi, Columna Música, Autor, Calando y Challenge.

ANTON CARDÓ

Estudió en el Conservatorio Superior de Música del Liceu de Barcelona y en la Schola Cantorum de París, donde se graduó con el Primer Premio de Piano y Música de Cámara. Más tarde trabajó con Rosa Sabater y Paul Schilhawsky. A partir de entonces ha acompañado, entre otros muchos, a cantantes como Gérard Souzay, Jessye Norman, Edith Mathis y Arleen Auger, en Niza, París y Lucerna. Ha ofrecido recitales en el Teatro Real, el Auditorio Nacional y el Auditorio 400 Reina Sofía en Madrid, el Palau de la Música y L'Auditori y el Teatro del Liceu en Barcelona, y en los festivales Grec de Barcelona, Santander, Torroella de Montgrí, Alicante, La Coruña, Valladolid, Semana de Música Religiosa de Cuenca, Centro Nacional de Difusión Musical, así como en importantes salas en París,

Londres, Niza, Toulouse, La Haya, Utrecht y Ámsterdam, entre otras ciudades.

Además, ha sido invitado a impartir cursos de interpretación para cantantes y pianistas en la Universidad Nacional de Seúl, y en los conservatorios de Versalles, Varsovia y San Petersburgo. Cuenta con diversas grabaciones discográficas, entre las que destacan la integral de canciones de Isaac Albéniz, Federico Mompou, Joaquín Nin, Joaquín Nin-Culmell, Ernesto Halffter y un monográfico de Josep Soler, entre otras grabaciones. Ha presentado distintos programas para televisión y para Radio Clásica dedicados al *Lied*, de entre los que destaca la serie de 53 programas con el título *El mundo de Hugo Wolf*. Recientemente ha publicado una *Introducción al Lied romántico alemán*, para Alianza Editorial.

CUARTO CONCIERTO

POESÍA FRANCESA

I

Poemas de **Victor Hugo** (1802-1885)

Gabriel Fauré (1845-1924)

Le papillon et la fleur
Mai
L'absent
Rêve d'amour

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

L'Attente
La Cloche

Georges Bizet (1838-1875)

Les adieux de l'hôtesse arabe
La Coccinelle

Franz Liszt (1811-1886)

S'il est un charmant gazon
Oh! quand je dors
Comment, disaient-ils
Enfant, si j'étais roi

Miércoles, 7 de febrero de 2018

19:30 horas

II

Poemas de **Paul Verlaine** (1844-1896)

Gabriel Fauré

Cinq mélodies de Venise Op. 58 (selección)
Mandoline
En Sourdine
Green
Clair de lune

Claude Debussy (1862-1918)

Mandoline
En sourdine
Green
Clair de lune
Pantomime

Reynaldo Hahn (1874-1947)

L'heure exquise
Offrande
Fêtes galantes

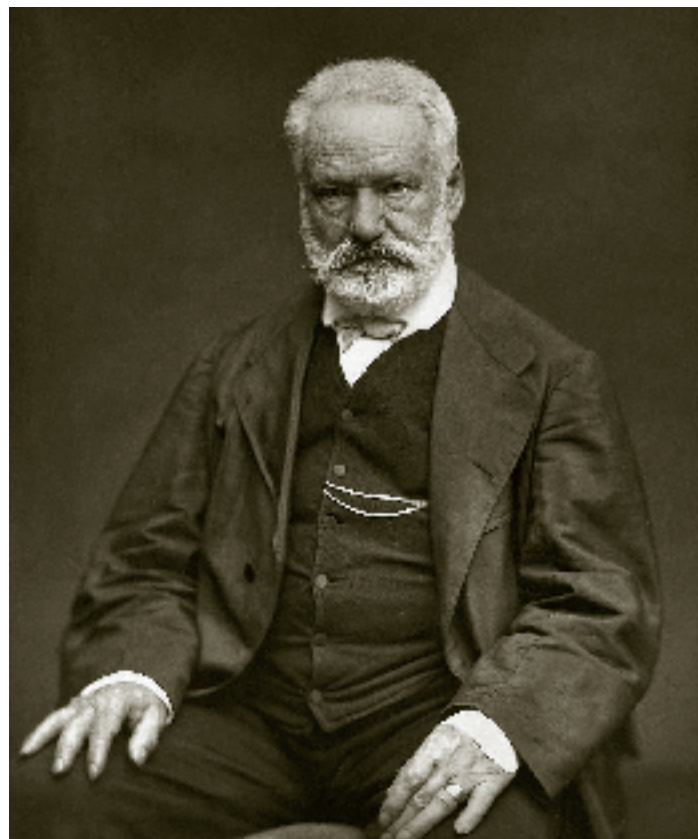
*Traducción sobretitulada de Carmen Torreblanca
y José Armenta*

Louise Alder, *soprano*
Roger Vignoles, *piano*

El Romanticismo llegó a Francia después de haberse aposentado en Alemania e Inglaterra, y fueron precisamente los alemanes quienes transportaron las nuevas leyes artísticas entre aquellos que, huyendo de la Revolución, y más tarde, del Imperio napoleónico, se refugiaron en el país vecino. El regreso de estos “emigrados” llevó consigo el germen de una distinta concepción del arte y un espíritu renovador. Las contradicciones de toda revolución conllevan un conservadurismo en cuanto a la manera de entender las manifestaciones artísticas bajo el pretexto de un mal entendido popularismo que nada tiene que ver con lo popular. Así, mientras que Goethe o Byron ejercían el dominio de las letras más allá de sus respectivos territorios, el periodo revolucionario francés solo había dado nombres de segunda en el campo de la literatura. Habría que esperar a la publicación de *Las meditaciones poéticas*, de Lamartine, en 1820, o las *Odas*, del joven Victor Hugo, en 1822, para que el concepto romántico, ya anunciado en las teorías de Chateaubriand, se asentara definitivamente en el país.

VICTOR HUGO (1802-1885)

Como ocurrió en Alemania, la poesía y la música continuaron siendo las más robustas columnas sobre las que se sostuvo el friso del Romanticismo, aunque, en este caso, hay que sumar la del teatro, de cuyas obras dramáticas se extrajeron a veces los mejores versos. Hugo cultivó el género teatral, enfrentándose a los académicos y guardianes del orden aristotélico, empeñados en respetar los esquemas clasicistas y la construcción retórica del texto. En el prefacio de *Cromwell*, el autor defendió la imaginación del escritor como la fuente más importante de vida para la obra literaria, por encima de todo precepto dictado por el uso reiterado de la tradición, regla que puso en práctica en su literatura más que en su vida particular, no exenta de paradojas, cambios ideológicos, coqueteos con los poderes públicos, exilios y avatares políticos. Mas lo importante es el resultado de su incansable trabajo, la búsqueda de la verdad en el arte y en el fondo de su poesía. Victor Hugo creía en la palabra poética como la voz más íntima y primigenia del hombre, aquella que le infunde la voluntad de ser, la luz que ilumina la concien-



Étienne Carjat, *Retrato de Victor Hugo* (1876). Fotografía. Biblioteca Nacional de Francia, París.

cia y da sentido a la naturaleza humana. Sin esa conciencia y sin esa voluntad no puede haber liberación, que es el primer propósito de su poesía o, al menos, de su última poesía, en la que el poeta conforma un ideal de justicia, moral y bien común, impulsado desde el espíritu y en busca del contacto profundo con la totalidad. No hay revolución posible si su empuje no surge de esta fusión experimentada por el corazón humano. En *La aurora*, uno de sus poemas que Fauré convirtió en canción, nos dice que todo canta en la naturaleza –el humo, el agua, el

roble, los tejados- y todos los alientos se transforman en voces, mientras él busca la verdad.

La poesía de Hugo se caracteriza por la connivencia que desde su nacimiento ha mantenido con la música. No es que esté emparentada con esta, sino que es pura sonoridad. No es abstracta en sí misma, como la música, pero sí participa de su misma libertad creadora, en cuanto brota sin porqué y es el son de su fuente quien le otorga el cauce y el sentido. Decía que “la música expresa aquello que no puede decirse con palabras pero no puede permanecer en silencio”. Sus palabras van más allá de su propio significado y señalan lo que permanece silenciado. Ese es el enigma de la poesía.

Pocas veces en la historia un escritor en vida atrajo la atención de tantos compositores. Tres años después del polémico estreno de *Hernani* en la Comédie Française (1830), Donizetti estrenaba la ópera *Lucrezia Borgia* en el Teatro alla Scala de Milán, con libreto basado en el drama de Victor Hugo. Verdi también lo haría en el veneciano Teatro de La Fenice con su homónima *Ernani* (1844) y *Rigoletto* (1851), melodrama inspirado en *El rey se divierte* (1832). Mendelssohn compuso la obertura *Ruy Blas* en 1839, meses después del estreno teatral en París. Liszt, por otra parte, además de recurrir a los textos del poeta para componer una serie de *Lieder*, supo adaptar las ideas de estos al mundo orquestal, como ocurre por ejemplo con el poema sinfónico *Lo que se oye en la montaña S 95* (1849), a partir de un poema de *Hojas de otoño* (1831). O en *Mazeppa S 100* (1851), también poema sinfónico basado en un texto del mismo nombre, extraído de *Las orientales* (1829), del que llevó a cabo también uno de sus *Estudios de ejecución trascendental S 139* (1851). O su “fantasía quasi sonata” para piano, *Después de una lectura de Dante* sobre el poema del mismo título, recogido en *Las voces interiores* (1837). Sus poemas fueron convertidos en canciones por muchos compositores franceses y extranjeros, que se sintieron atraídos tanto por la fuerza su contenido como por la natural disposición de sus versos a convertirse en música.

La sutileza poética de **Fauré** supo extraer la línea melódica pura, casi imperceptible, que atravesaba como un filamento

los versos del poeta. En este sentido, el músico francés es un perfecto observador, de afinadísimo oído, que expone el poema en toda su dimensión formal y emotiva con escasos materiales expresivos. Así ocurre en *Le papillon et la fleur* [La mariposa y la flor] y en el conjunto de las melodías de juventud, que van desde la Op. 1 a la Op. 5.

Toda la producción de **Saint-Saëns** está salpicada de textos de Victor Hugo, en los que, conforme van pasando los años, el compositor entra con una mirada más profunda y conmovedora. La especial sensibilidad del compositor parisino se adecua perfectamente a la dicción y prosodia del poeta. *L'attente* [La espera] destaca tanto por su viveza melódica como por el potente acompañamiento –propio de un gran pianista, como lo fue el autor–, redoblando la fuerza del poema. *La cloche* [La campana], sin embargo, es más tranquila y sencilla, aunque la melodía nos transmite toda la intensidad primera de los versos. Ambas canciones fueron compuestas en 1855.

La capacidad de **Bizet** para adaptarse a los ritmos exóticos se manifiesta en el *Adieu de l'hôtesse arabe* [La despedida de la anfitriona árabe], uno de los más famosos poemas de Victor Hugo, concretamente el número XXIV de *Las Orientales* (1828). Bizet solo utiliza la cuarta y séptima de las ocho estrofas, obteniendo un impecable resultado (1866). *La coccinelle* [La mariquita], es un poema con cierta picardía, entre erótico y chistoso, donde un joven trata de ahuyentar a una mariquita que se ha posado en el cuello de una sirvienta. Al final habla el insecto y dice: “Los animales son criaturas de Dios / pero la estupidez es para el hombre”. Es el número XV de *Aurora* (1854), y fue compuesto como canción en 1868.

Totalmente familiarizado con la poesía, el pensamiento y la figura de Victor Hugo, **Liszt** emprende, entre los años 1842 y 1845, cuatro auténticos *Lieder*. El compositor húngaro entendió como nadie la esencia del poeta francés porque, en definitiva, los dos participan de una visión del mundo y el arte bastante parecidas. Liszt se abre ante estos textos porque parecen estar escritos para él. Los estudia y revisa en una primera versión, hasta ofrecernos la escritura definitiva. Las cuatro canciones

que se interpretan en este concierto –la rapsódica y lírica *S'il est un charmant gazon* S 284 [Si hay un bello césped], la intimista *Oh! quand je dors* S 282 [¡Ah!, cuando duermo], la entrecortada *Comment disaient-ils* S 276 [Como, ellos decían] y la contrastada y enfática *Enfant, si j'étais roi* [Niño, si yo fuera rey]– sintetizan la unión natural entre el músico y el poeta.

PAUL VERLAINE (1844-1896)

La aparición de *Fêtes galantes* de Paul Verlaine en 1869 da una vuelta de tuerca a la poesía francesa, aún magullada por los excesos retóricos del parnasianismo y la amplia sombra del Romanticismo. Verlaine concibe la poesía como un pequeño instante de luz y oscuridad, un fogonazo que de pronto alumbraba la conjunción del mundo y su caos al mismo tiempo, un símbolo que quizás no haya que desvelar, porque en su forma e imagen y en su propio sonido se encuentra la esencia del arte, dispuesta a apaciguar o revolver –según los casos– las emociones y sentimientos del alma humana.

Con los poemas de *Fêtes galantes* se entusiasmaron los compositores franceses, pues los recibieron como la horma de su zapato, ya que la divisa del autor –“Antes que nada, la música”– era más que una *boutade* literaria y se convertiría en el motor de su propia obra. Así, el ritmo interior de sus versos, su personal encabalgamiento, las rimas externas e internas del poema, la medida perfecta de sus pies y de sus sílabas, su acentuación, anáforas y aliteraciones le ofrecen al músico un material de trabajo único para la canción, ya no solo desde el punto de vista prosódico, sino como concepto expresivo, moderno y diferente. Los alejandrinos del poeta se funden solo en una amalgama sonora donde cuesta decantarse por la música que portan dentro de sí o el motivo al que señalan a través de sus símbolos. Las cesuras y los hemistiquios de dichos versos son naturales, producto de su propia prosodia, lo que facilita al compositor la puesta en música o la reinterpretación de sus propias sonoridades.

Aunque no se sabe ciertamente el verdadero origen de los veinticuatro poemas que integran el poemario, su autor se inspiró



Retrato de Paul Verlaine (1893). Fotografía. Colección Benjamin R. Tucker, Biblioteca Pública de Nueva York.

en algunos cuadros del pintor rococó Jean-Antoine Watteau, a quien se atribuye el género de las *fêtes galantes*, que son escenas del siglo XVIII de corte bucólico, amoroso, idílico, donde la afectación y el teatro forman parte de la vida, como si se tratara de una coreografía o de una representación de la comedia del arte, con sus leyendas y personajes. Los poemas no reflejan el ambiente de los cuadros, sino que se inspiran en su atmósfera para trasladarla a una escena irreal, un mundo de sueños envuelto en la melancolía que siempre rodeó la obra y la vida del poeta.

Tanto Fauré como Debussy se sintieron atraídos por la poesía de Verlaine y, concretamente, por el conjunto de poemas de las *Fêtes galantes*. En el catálogo de Fauré figuran dos colecciones de canciones sobre textos del poeta, como las *Cinc mélodies “de Venise”* (1891), *La bonne chanson Op. 61* (1892-1893), más varias melodías sueltas que, junto a textos de otros poetas, forman parte de ciclos distintos, a los que hay que sumar la suite orquestal *Masques y bergamasques* (1918-1920), inspirada también en el aire de las *Fêtes* del poeta. Debussy compuso diecisiete melodías, siete piezas instrumentales: las famosas *Ariettes oubliées* de las que existen versiones (1886 y 1903), *Tres melodías* (1891) y una triple serie de *Fêtes galantes*, que se extiende desde 1880 hasta 1904, a las que hay que sumar la *Suite bergamasque* (1890-1905) para piano y *Masques* (1903-1904)

En el caso de **Fauré**, tanto *Mandoline* [Mandolina], como *En sourdine* [Con sordina] y *Green* [Verde] pertenecen al ciclo mencionado de *Cinc melodías “de Venise”*, y *Clair de lune* [Claro de luna] a *Dos melodías Op. 46* (1887). En **Debussy**, *Mandoline*, *En sourdine*, *Clair de lune* y *Pantomime* [Pantomima], escritas entre 1882 y 1883, fueron incluidas en segunda versión en *Fêtes Galantes*. *Green* (1886) pertenece a las citadas *Ariettes oubliées*.

Fauré descubre a Verlaine en 1887, en plena madurez y con su estilo bastante definido. El músico se deja seducir por los elementos internos del poema que expone con delicadeza y maestría sobre el pentagrama, haciendo gala de su invención melódica y, al tiempo, tratando de adecuarse a las escenas dieciochescas que, aunque en el texto estén solo presentes como fondo pictórico, aquí son resaltadas casi como primer motivo poético. Fauré sentía una especial predilección por lo clásico, y una de sus grandes características consistía en iluminar el pasado desde su mirada sin caer en ningún tipo de arcaísmos. Desde *Mandoline*, que imita la pulsación del instrumento de cuerda en un ritmo alegre y puntiagudo, hasta la bellísima melodía de *Clair de lune*, sobre una línea limpia y versicular, estas canciones nos muestran la sensibilidad del autor a flor de piel.

Debussy, por su parte, vuelve la cara al siglo XVIII con afán renovador, pero también con ganas de contentar al gusto de la *belle époque*, fascinado por los trajes y costumbres del viejo régimen. En su esnobismo, el compositor no se queda en la superficie, sino que se adentra en un mundo que el poeta, a través de sus palabras, devuelve a una cierta atemporalidad, a una realidad suspendida. Debussy se hace cómplice del poeta y lo acompaña allí donde quiere. La punzante melodía de *Mandoline*, acompañada por una trepidante sucesión de acordes arpegiados, ya lo diferencia de Fauré, aunque participa aún de una intención parecida, pero en la larga melodía de *Green* ya se muestra absolutamente distinto, dueño de un lenguaje caracterizado por una dicción y prosodia absolutamente nuevas. *Clair de lune* es otra muestra de belleza y misterio en una noche de impresiones y reflejos, como una concentración del mundo sonoro del autor.

No es nada extraño que **Reynaldo Hahn** se sintiese atraído por los versos de Verlaine, ya que su percepción del hecho sonoro coincide plenamente con el universo del poeta. La canción *L'heure exquise* [La hora exquisita] forma parte de su segunda colección de melodías, *Canciones grises*, compuesta entre 1887 y 1890. El poema pertenece al libro *La buena canción* (1870), y es uno de los más altos logros líricos, no solo del compositor, sino de todo el repertorio francés. La melodía es de tal delicadeza que parece dictada por el aliento de las palabras de forma natural, apoyada en un sencillo acompañamiento en arpegios. El texto de *Offrande* (1891) es el mismo que lleva el título de *Green*, extraído del poemario *Romanzas sin palabras* (1874). Su melodía es amplia, sencilla, casi recitada, apoyada en acorde claros y solemnes. *Fêtes galantes* (1892) contiene el mismo texto que *Mandoline* y, por tanto, evoca una serenata ligera y alegre desde el punto de vista rítmico y expresivo. Comienza por un preludio en tiempo rápido y en octava alta que cambia continuamente de compás ternario a cuaternario. Se sucede la imitación de la mandolina en la mano derecha del piano con la voz, que interpreta un precioso cromatismo, reproducido después por el teclado.

LOUISE ALDER

Estudió en la Royal College of Music's International Opera School. Ha ganado, entre otros, el premio a la mejor cantante joven en los Premios Internacionales de Ópera 2017 y el premio Glyndebourne. Como miembro del ensemble de la Ópera de Fráncfort ha cantado los roles de Atalanta en una nueva producción de *Xerses* y Gilda en *Rigoletto*. Además, ha cantado los papeles de Zerlina en *Don Giovanni* para Glyndebourne on Tour y ha debutado con la Ópera Nacional de Gales interpretando el rol de Sophie en *Der Rosenkavalier*.

Ha actuado en los Festivales Händel de Aldeburgh, Edimburgo, St. Magnus y Londres, y en los Proms de la BBC, donde ha interpretado el papel protagonista de *Semele*. Asimismo, ha interpretado la *Misa en Do menor* de Mozart,

el *Gloria* de Poulenc, la *Sinfonía n.º 3* de Vaughan Williams, *L'incoronazione di Poppea*, un programa íntegramente dedicado a Händel en el Festival de Edimburgo y la *Pasión según San Juan* de Bach. Ha ofrecido recitals en la Musikverein de Graz, la Ópera de Fráncfort, la Fundación Juan March de Madrid, el Instituto Barber de Birmingham, el Festival de Brighton, la Holywell Music Room de Óxford y el Perth Concert Hall con pianistas como Helmut Deutsch, Joseph Middleton, Gary Matthewman, John Paul Ekins, Roger Vignoles y Matthew Fletcher.

Sus grabaciones incluyen un disco con los *lieder* de Strauss junto al pianist Joseph Middleton (Orchid Classics), *The Rape of Lucretia* (Opus Arte) y *L'Orontea* de Cesti (OEHMS Classics/Oper Frankfurt).

ROGER VIGNOLES

Está reconocido actualmente como uno de los pianistas acompañantes más destacados de la escena internacional. Después de graduarse en música por la Universidad de Cambridge (Magdalene College), se unió a la Royal Opera House como pianista repetidor y completó su formación con Paul Hamburger. Ha acompañado a Kiri Te Kanawa, Elisabeth Söderström, Sir Thomas Allen, Christine Brewer, Brigitte Fassbaender, Dame Felicity Lott y Mark Padmore, entre otros muchos, en salas como el Concertgebouw de Amsterdam, el Carnegie Hall de Nueva York y el Wigmore Hall de Londres.

Su discografía más reciente incluye *Loewe Songs and Ballads* con Florian Boesch y las canciones completas de Strauss para Hyperion. Su grabación de *Winter Words, Holy Sonnets of John Donne* y *Before Life and After* de Britten con Mark Padmore en Harmonia Mundi recibió un Diapason d'Or y el Premio Caecilia en 2009. Durante la temporada 2011-2012 destacó su ciclo de canciones en el Wigmore Hall, una gira por Norteamérica con Florian Boesch, una gira europea con Elina Garanča, y clases magistrales en el Reino Unido y otros países.

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

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

PRÓXIMOS CICLOS

Melodramas (3)

MANFRED. *Poema dramático de Robert Schumann con texto de Lord Byron*

Dirección musical y piano **Laurence Verna**

Dirección de escena **Ignacio García**

Manfred **Pedro Casablanc**

14, 16 y 17 de febrero de 2018

Oriente y la música occidental

En paralelo a la exposición *El principio Asia. China, Japón e India y el arte contemporáneo en España (1957-2017)*

Introducción y notas de **José María Sánchez-Verdú**

28/2 **ORIENTE EN LAS VANGUARDIAS**
por **Nicolas Hodges**, piano

7/3 **HAIKUS**
por el **Grup Instrumental de València**,
Joan Cerveró, dirección

8/3 **JAPÓN EN EUROPA**
por **Yukiko Akagi**, piano

14/3 **EL OTRO EXÓTICO**
por **Mahan Esfahani**, clave

21/3 **DESCUBRIENDO ORIENTE: MISIONES Y EMBAJADAS**
por el **Grupo de música barroca La Folia**,
Pedro Bonet, dirección



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2017-2018



Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de los miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica, de RNE. Los conciertos de los miércoles y los domingos se pueden ver en directo a través de www.march.es/directo.

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

