

CICLO DE MIÉRCOLES

---

# COMPOSITORAS

enero-febrero 2014



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

---

# COMPOSITORAS

enero-febrero 2014

Fundación Juan March

## Introducción y notas al programa de **Pilar Ramos**

Ciclo de miércoles: Compositoras, enero-febrero 2014 [introducción y notas de Pilar Ramos]. - Madrid: Fundación Juan March, 2014.

88 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; enero-febrero 2014).

Programas: [I] “En la academia: Obras de F. Caccini, C. Assandra, G. P. da Palestrina, C. Monteverdi, A. Gabrieli, B. Strozzi, A. Forqueray, L.-N. Clérambault y E. J. de la Guerre”, por Concerto Soave; [II] “En la sala de conciertos: Obras de C. Wieck y R. Schumann”, por Éric Le Sage; [III] “En el salón (I): Obras de F. Mendelssohn, C. Wieck y R. Schumann”, por el Trio Ex Aequo; [IV] “En el salón (II): Obras de R. Schumann, C. Wieck, M. Salvador, E. Halffter, C. Debussy, R. Hahn, J. Massenet, M. Bonis, N. Boulanger y X. Montsalvatge”, por María José Montiel, mezzosoprano y Rubén Fernández Aguirre, piano; [V y VI] Cendrillon, opereta de salón, por Aurelio Viribay, piano y dirección musical y Tomás Muñoz, director de escena, María Rey-Joly, José Manuel Montero, José Antonio Carril, Pablo García-López, Mercedes Lario, Marta Knörr y Sonia de Munck, cantantes; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 15, 22, 29 de enero; miércoles 5, 12 y viernes 14 de febrero de 2014.

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

1. Canciones (Soprano) con bajo continuo - Programas de mano - S. XVII.- 2. Motetes - Programas de mano - S. XVI.- 3. Motetes - Programas de mano - S. XVII.- 4. Madrigales - Programas de mano - S. XVII.- 5. Cantatas a solo - Programas de mano - S. XVII.- 6. Cantatas a solo - Programas de mano - S. XVIII.- 7. Música para viola da gamba - Programas de mano - S. XVIII.- 8. Música para clave - Programas de mano - S. XVII.- 9. Música para piano - Programas de mano - S. XIX.- 10. Variaciones (Piano) - Programas de mano - S. XIX.- 11. Improvisación (Música) - Programas de mano - S. XIX.- 12. Tríos de piano - Programas de mano - S. XIX.- 13. Canciones (Soprano) con piano - Programas de mano - S. XIX.- 14. Canciones (Soprano) con piano - Programas de mano - S. XX.- 15. Fundación Juan March-Conciertos.

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

© Pilar Ramos (introducción y notas al programa)

© Fundación Juan March

Departamento de Actividades Culturales

ISSN: 1989-6549

# ÍNDICE

---

- 4 Presentación
- 6 Introducción: Un programa húngaro  
Una vida musical de hombres y mujeres  
Algunas diferencias

## **CONCIERTOS**

- 14 Miércoles, 15 de enero - Primer concierto  
**En la academia**  
Obras de F. CACCINI, C. ASSANDRA, G. P. da PALESTRINA,  
C. MONTEVERDI, A. GABRIELI, B. STROZZI, A. FORQUERAY,  
L.-N. CLÉRAMBAULT y E. J. de la GUERRE  
**Concerto Soave**
- 40 Miércoles, 22 de enero - Segundo concierto  
**En la sala de conciertos. Música escrita e improvisada**  
Obras de C. WIECK y R. SCHUMANN  
**Éric Le Sage**, piano
- 48 Miércoles, 29 de enero - Tercer concierto  
**En el salón (I)**  
Obras de F. MENDELSSOHN, C. WIECK y R. SCHUMANN  
**Trio Ex Aequo**
- 54 Miércoles, 5 de febrero - Cuarto concierto  
**En el salón (II)**  
Obras de R. SCHUMANN, C. WIECK, M. SALVADOR, E. HALFFTER,  
C. DEBUSSY, R. HAHN, J. MASSENET, M. BONIS, N. BOULANGER  
y X. MONTSALVATGE  
**María José Montiel**, mezzosoprano  
y **Rubén Fernández Aguirre**, piano

## **TEATRO MUSICAL DE CÁMARA**

- 82 Miércoles y viernes, 12 y 14 de febrero  
*Cendrillon*, opereta de salón. Música y letra de Pauline Viardot

## **CONFERENCIA**

- 87 Jueves, 23 de enero  
**Consuelo Díez**  
“Fanny Mendelssohn y la mujer en la composición musical”

Por razones de diversa índole, las obras escritas por compositoras no han tenido la visibilidad que les correspondería en las programaciones musicales. En muchas ocasiones, no ha sido tanto por falta de repertorios como por prejuicios ideológicos o sociales. La propuesta de este ciclo es reconstruir los espacios musicales, reales o verosímiles, en los que las compositoras se han integrado históricamente con naturalidad; conviviendo junto a sus colegas masculinos. El ciclo propone así un recorrido que comienza en las academias barrocas de Francia e Italia, en las que la conversación erudita se combinaba con la escucha atenta de la música. Muchas obras compuestas por Francesca Caccini, Barbara Strozzi y Élisabeth Jacquet de la Guerre estaban destinadas a estos espacios.

4

La institucionalización del concierto público a lo largo del siglo XIX permitió el desarrollo de la carrera profesional de algunas intérpretes femeninas, en particular de cantantes y pianistas. El segundo concierto del ciclo recrea el tipo de conciertos ofrecidos por Clara Wieck, una de las primeras pianistas virtuosas en obtener un reconocimiento público. Junto a obra habituales de su marido Robert, este programa incluye la reconstrucción de una práctica entonces tan frecuente (y tan escurridiza de documentar) como la improvisación de preludios interpretados como preámbulo de obras escritas.

Los dos siguientes conciertos se centran en los espacios íntimos e intensos de los salones privados, a los que se destinó la mayoría de la música de cámara del siglo XIX, como fue el caso de los tríos con piano de Fanny Mendelssohn y la propia Clara Wieck. En un contexto estéticamente distinto, con una mayor emancipación de la música compuesta por mujeres, cabe situar las canciones de autoras como Matilde Salvador, Mélanie Bonis y Nadia Boulanger.

El ciclo culmina con la representación de *Cendrillon* con música y texto de Pauline Viardot, cantante y compositora francesa de origen español e hija del tenor Manuel García. La producción de esta opereta de salón, estrenada en una casa nobiliaria en París en 1904, supone el inicio en la Fundación de una nueva línea de programación musical centrada en el teatro musical de cámara.

**FUNDACIÓN JUAN MARCH**

## INTRODUCCIÓN

### UN PROGRAMA HÚNGARO

El 18 de noviembre de 1854, Clara Wieck y Pauline Viardot ofrecieron un concierto conjunto en la Sala Europa, de Pest, aprovechando la coincidencia de sus respectivas giras. Aun después de poner sillas suplementarias en la sala principal, el público abarrotó los pasillos y las salas adyacentes, como no podía ser menos ante uno de los mejores dúos de cantante y pianista imaginables. Y el éxito fue completo tras un programa que, desde nuestra perspectiva actual, resulta chocante:

6

1. Beethoven: *Sonata en la mayor Op. 101*.
2. Rossini: un aria de *L'Italiana in Algeri*.
3. R. Schumann: *Andante y variaciones para dos pianos Op. 46* (a cargo de ambas artistas).
4. y 5. R. Schumann: dos piezas de *Phantasiestücke Op. 12*.
6. Domenico Scarlatti: *Tempo di ballo*.
7. J. S. Bach: “Preludio y fuga en La menor”, de *El Clave bien temperado*.
8. Un arreglo de Viardot sobre una *Mazurca* de Chopin con texto en español (pieza que hubo que repetir).
9. Las *Danzas húngaras* de Brahms, tocadas por Clara a partir del manuscrito.

Para placer de los oyentes, se escuchó música italiana (Rossini, Scarlatti) y alemana (Beethoven, Schumann, Brahms), nueva (Brahms) y antigua (Scarlatti, Bach), de cámara y ópera. En definitiva, un programa que sería raro hoy, cuando los conciertos y libros de historia suelen estar compartimentados en países y cronologías. Pero, al margen de las piezas interpretadas, quizás sorprende aún más constatar el protagonismo femenino del evento. Pauline Viardot y Clara Wieck eran admiradas en toda Europa, circunstancia que las dos amigas aprovechaban para difundir la música que apreciaban. Por eso, cada una de las obras mencionadas estaba ligada a estas mujeres de una manera particular. La obra de Rossini estaba vinculada a la familia García (a los padres de Pauline, sus hermanos y a ella misma) quienes habían estrenado y cantado por medio mundo sus principales óperas. La relación con

Chopin era distinta pero, de nuevo, personal y profesional. Pauline Viardot había tratado al pianista en los años en que este convivía con George Sand, gran amiga de la cantante. La escritora utilizó en sus novelas temas del padre de la Viardot, Manuel García, y creó uno de sus personajes más famosos, Consuelo (título de la primera parte de su novela), basándose en la personalidad de Pauline. En Londres, en 1848, la Viardot había dado un concierto en el cual cantó sus propias transcripciones para canto y piano (y, por tanto, con texto) de mazurcas y polonesas del compositor polaco, acompañada al piano por el mismo Chopin. Un año después Pauline cantó en el *Réquiem* de Mozart durante el multitudinario funeral del compositor en La Madeleine de París. La música de Chopin también solía figurar en los conciertos de Clara. Su admiración era compartida por Robert Schumann, quien había sido uno de los primeros y mejores propagandistas del arte de Chopin. La pianista tenía preferencia así mismo por las piezas de Brahms, quien por entonces vivía en su casa, para ayudarla durante sus continuas ausencias con la crianza de los hijos tras el internamiento de su marido, Robert, en una clínica cercana a Bonn. De Brahms estrenaría Pauline Viardot la *Rapsodia para contralto*, obra dedicada a ella (1870). También Robert Schumann le había dedicado a la cantante su primer libro de canciones, *Liederkreis Op. 24*. Por último, *El Clave bien temperado* de Bach formó parte en varias ocasiones del intenso programa de estudio que se autoimponía el matrimonio Schumann con vistas a mejorar las habilidades de los dos en la composición. Viardot poseía el manuscrito autógrafo de la cantata *Schmücke dich* de Johann Sebastian Bach, uno de sus tesoros más preciados.

La cadena de relaciones entre Clara Wieck y Pauline Viardot era, desde luego, extensísima, pues no se reducía a las preferencias musicales o las amistades; hay otros paralelismos. En primer lugar, ninguna de las dos se ciñó al repertorio trillado o al éxito fácil. Todo lo contrario. Corrigieron y estrenaron obras de compositores noveles y consagrados, compatriotas o extranjeros, a la vez que difundieron obras antiguas casi olvidadas (por ejemplo, las óperas de Gluck). En segundo lugar,

como hijas de madres cantantes y de padres pedagogos, no interrumpieron sus actividades profesionales al casarse, pese a tener varios hijos. Un factor decisivo en lo prolongado de sus carreras es que se casaron con artistas que comprendieron e impulsaron lo extraordinario de su talento para la interpretación y la composición. Sin embargo, y es un tercer paralelismo, las dos se consideraron en primer lugar intérpretes, y solo en un segundo plano compositoras, un hecho, por otra parte, bastante frecuente en el XIX. No obstante, Pauline siguió componiendo casi hasta el final, es más, una vez retirada de los escenarios creó sus obras de mayor envergadura. Aquí se apartó de la trayectoria de Clara, quien dejó prácticamente de escribir música a los 37, tras la muerte de su marido.

### **Una vida musical de hombres y mujeres**

Pauline Viardot y Clara Wieck fueron figuras excepcionales en tanto que solo unos cuantos artistas son considerados como los mejores de su generación. Sin embargo, el panorama descrito como una vida musical en la que participan hombres y mujeres no era una excepción. Al contrario, era más habitual de lo que solemos pensar. No podemos olvidar, por otra parte, el hecho de que las mujeres eran mayoría como público y como anfitrionas de los salones aristocráticos y burgueses. En España sucedía lo mismo, en realidad. Si creemos el testimonio de Francisco Asenjo Barbieri, cualquier evento musical tenía una audiencia predominantemente femenina:

Llegaos a escuchar una banda militar, y veréis alrededor de ella las niñeras que zarandean los niños al compás de la música. Entrad en la iglesia cuando haya una función solemne, y veréis la exigua proporción en que se halla el número de hombres respecto al de mujeres. Penetrad en un salón de baile o en un teatro de música, y notaréis que la concurrencia es siempre mucho mayor de mujeres que de hombres. Disponed un concierto, y hallaréis un hombre por cada veinte mujeres para realizarlo... (Conferencia de 25 de abril de 1869 en la Universidad de Madrid).

Incluso prescindiendo del público, los programas de los conciertos y, en general, los documentos sobre la actividad mu-

sical atestiguan una presencia de las mujeres como compositoras, intérpretes, autoras de los textos o mecenas, que los historiadores de finales del siglo XIX y gran parte del siglo XX no han sabido o querido transmitir.

El ciclo de conciertos que ahora presentamos pretende ofrecer la oportunidad de escuchar obras relevantes de compositoras en programas compartidos con sus compañeros habituales, los varones. Pauline Viardot y Clara Wieck ocuparán un lugar destacado, junto a autoras de distintas épocas y geografías. Los conciertos se han ordenado en torno a los distintos espacios donde se interpretaban las obras: el salón, la iglesia, la cámara, y la sala de conciertos. En estos lugares siempre se escuchó música escrita o interpretada por mujeres. Fuera de instituciones muy concretas, como los monasterios femeninos, o de ocasiones particulares, las obras de las compositoras se oían en sesiones que incluían piezas de compositores. Con ellos, en definitiva, compitieron, aunque sus trayectorias, circunstancias y estatus legal, eran, por lo general, muy distintas hasta bien entrado el siglo XX.

### **Algunas diferencias**

Es este un aspecto, el de las diferencias, sobre el que merece la pena detenerse un momento. Consideremos al menos el punto fundamental: incluso durante todo el siglo XIX la gran mayoría de mujeres que componían con cierta regularidad, como Pauline Viardot o Clara Wieck, eran intérpretes profesionales, y solo en un segundo plano, compositoras. Y esto marca una gran diferencia, como señalaba entonces (1869) el filósofo y economista Stuart Mill:

A las mujeres de las clases cultas se les enseña casi sin excepción, en mayor o menor grado, alguna rama de las bellas artes, pero no para que se puedan ganar con ella la vida ni la consideración social. Todas las artistas femeninas son aficionadas. Las excepciones son de las que confirman la verdad general. A las mujeres se les enseña música, pero no para que la compongan, solo para que la interpreten; en consecuencia, los hombres solo son superiores en música a las mujeres precisamente como compositores. La única

de las bellas artes que practican las mujeres, en cierta medida, como profesión, y que ejercen durante toda su vida, es la representación teatral; y en esta se reconoce que son iguales a los hombres o incluso superiores. Para que la comparación fuera justa debería establecerse entre las obras de las mujeres en cualquier arte y las de los hombres que no practican ese arte como profesión. En la composición musical, por ejemplo, no cabe duda que las mujeres han producido obras tan buenas como las mejores de los músicos aficionados varones<sup>1</sup>.

Stuart Mill tenía pues una respuesta a esa pregunta que ha angustiado a tantas mujeres de talento musical: ¿Por qué no ha habido grandes compositoras? Para él, la respuesta estaba en la falta de profesionalidad. Lo cual era ir un paso más allá de lo que otros pensadores ya venían señalando desde tiempo atrás como causa de la escasez de mujeres compositoras: la falta de educación.

10

Existían por otra parte unos condicionantes que hoy solemos olvidar. A lo largo del siglo XIX la esperanza media de vida de las mujeres europeas osciló entre los 35 y los 44 años, y su número de hijos era, normalmente, cuatro o cinco. Por ello, eran altas las probabilidades de que una mujer adulta tuviera siempre a su cargo hijos menores. Esto implica que el desarrollo de una carrera profesional solo resultaba rentable para las intérpretes y compositoras con medios económicos o un talento fuera de lo común. Ser un intérprete o compositor “del montón” era un privilegio inaccesible para las mujeres.

Otra diferencia entre las trayectorias femeninas y las masculinas ha sido la llamada “ansiedad de la autoría”, el resultado de la interiorización o consciencia por parte de las mujeres de no insertarse en una tradición o genealogía de composi-

---

<sup>1</sup> John Stuart Mill, *El sometimiento de las mujeres. Prólogo de Ana de Miguel*, Madrid, Edaf, 2005, pp. 197-198 (edición original en 1869). Se cree que en este libro están muy presentes las ideas de su mujer, Harriet Taylor, fallecida en 1858.

toras<sup>2</sup>. Este sentimiento aparece reflejado incluso en documentos relativos a creadoras de la primera mitad del XX. Las intérpretes no tenían este problema, pues nunca se perdió la memoria de cantantes e instrumentistas. Sin embargo, compartían con las compositoras, y en general, con las escritoras o pintoras, el problema de que la autopromoción –necesaria en la carrera de cualquier artista, ya sea en un sistema de mecenazgo o en una sociedad de mercado– se ha juzgado como inapropiada para las mujeres.

Conviene recordar estas cuestiones porque, conscientes de la injusta exclusión de las mujeres, los libros actuales de historia de la música parecen asumir que cumplen con lo políticamente correcto si se incorporan unas cuantas autoras a las historias tradicionales, en las que solo se nos hablaba de compositores. Es una tendencia resumida en la expresión “añádanse mujeres y remuévase”<sup>3</sup>. Como si la historia fuese una receta cuyo proceso o resultado apenas variase por la adición de otro ingrediente. Sin embargo, si hablamos de esas mujeres como si fueran hombres, es decir, sin considerar sus específicas situaciones y problemas, presentamos una historia tan alejada de la vida de esas mujeres como las historias que solo hablan de los varones. Es necesario dejar claro, por otra parte, que explicitar dificultades y particularidades no implica necesariamente escribir historias de seres desgraciados. Muchas compositoras experimentaron una enorme satisfacción al escribir música, un sentimiento que sobrepasaba o compensaba las adversidades. Y en tanto que las situaciones hostiles son muchas veces inevitables, esas estrategias de supervivencia se retroalimentaban con una energía formidable.

---

2 El concepto fue acuñado por Sandra Gilbert y Susan Gubar en su estudio sobre las escritoras anglófonas del siglo XIX, como contraposición al concepto de “ansiedad de la influencia” de Harold Bloom. Véase Sandra Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998 (edición original en 1979).

3 Merry-E. Wiesner, *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 4. Sobre el problema de autopromoción véase p. 150.

¿Es la música de las compositoras diferente? Obviamente, ese planteamiento implica que hay *una* manera de componer común a todos los varones, de la cual podría diferenciarse *una* manera de escribir femenina. Descartada, pues, la pregunta en esos términos, sí podemos hablar de la especial significación de algunos recursos cuando se ponen en manos femeninas. Escucharemos así ejemplos de lamentos barrocos en boca de personajes masculinos (algo que los compositores solían evitar), y versiones que enfatizan el protagonismo de las mujeres en cuentos y mitos.

Siglo y medio después de la cita anterior de Stuart Mill, y del concierto húngaro de Pauline Viardot y Clara Wieck, cuando las trabas decimonónicas al ingreso de las mujeres a las clases de composición han desaparecido en occidente, y cuando la figura y la obra de las compositoras resulta más accesible, seguimos preguntándonos por qué ellas siguen siendo minoría en esas aulas. El ideal no tiene por qué ser la paridad, desde luego, pero el reducido porcentaje femenino en las asociaciones de compositores en la mayoría de los países sigue siendo, al menos, llamativo.

Quizá las estudiantes de música tienen sus buenas razones para no decidirse por la composición. Ninguna de ellas puede ser ya, sin embargo, la falta de modelos. Para muestra, el presente ciclo de conciertos.

**PILAR RAMOS**

## SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Jane Bowers y Judith Tick (eds.), *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1987.
- Marcia Citron, *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Sandra Gilbert y Susan Gubar, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998 (edición original en 1979).
- Pilar Ramos López, *Feminismo y Música: Introducción crítica*, Madrid, Narcea, 2003.
- John Stuart Mill, *El sometimiento de las mujeres*. Prólogo de Ana de Miguel, Madrid, Edaf, 2005.
- Nancy B. Reich, *Clara Schumann. The artist and the woman*. Edición revisada, Iaca and Cornell, Cornell University Press, 2001.
- Merry-E. Wiesner, *Women and Gender in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

## ALGUNOS SITIOS DE INTERNET

Archiv Frau und Musik: [www.archiv-frau-musik.de](http://www.archiv-frau-musik.de)

Asociación de Mujeres en la Música: [mujeresenlamusica.blogspot.com](http://mujeresenlamusica.blogspot.com)

Forschungszentrum Musik und Gender: [www.fmg.hmt-hannover.de](http://www.fmg.hmt-hannover.de)

International Alliance for Women in Music: [www.iawm.org](http://www.iawm.org)

Femmes compositrices: [www.lamediatheque.be/travers\\_sons/fc\\_04.htm](http://www.lamediatheque.be/travers_sons/fc_04.htm)

Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte: [www.comuarte.org](http://www.comuarte.org)

# PRIMER CONCIERTO

---

Miércoles, 15 de enero de 2014. 19:30 horas

---

## En la academia

I

### Mujeres en la Iglesia

**Francesca Caccini** (1587-1641)

*Maria, dolce Maria*, de Il Primo Libro delle Musiche

**Caterina Assandra** (c. 1590-1618)

*O quam suavis*, de Motetti a due e tre voci Op. 2

*Veni Sancte Spiritus*, de Motetti a due e tre voci Op. 2

**Giovanni Pierluigi da Palestrina** (c. 1525-1594)

*Pulchra es amica mea*, de Motetorum. Liber Quartus

14

**Claudio Monteverdi** (1567-1643)

*O Quam Pulchra es*, de Ghirlanda sacra

### Cantantes y cortesanas

**Francesca Caccini**

*Aria Lasciatemi qui solo*, de Il Primo Libro delle Musiche

**Andrea Gabrieli** (c. 1532-1585)

*Canzon detta "Susanne un jour" d'Orlando Lasso*, de Canzoni alla francese et ricercari ariosi

**Barbara Strozzi**

*Appresso ai molli argenti*, de Diporti di Euterpe

---

## CONCERTO SOAVE

**Monique Zanetti**, *soprano*

**Sylvie Moquet**, *viola da gamba*

**Mathias Spaeter**, *archilaúd*

**Jean-Marc Aymes**, *clave*

## II

**Cantantes y cortesanas****Antoine Forqueray** (1672-1745)

Pièces de viole (selección)

*La Sylva*, de la Suite n° 5 en Do menor*La Régente*, de la Suite n° 3 en Re menor*La Portugaise*, de la Suite n° 1 en Re menor**Louis-Nicolas Clérambault** (1676-1749)*Alphée et Aréthuse*, de Cantates françoises. Livre II**Élisabeth Jacquet de la Guerre** (1652-1729)*Suite n° 3 en La menor*, de Pièces de clavecin (selección)*Prélude**Allemande**Courante**Sarabande**Chaconne**Cantate Esther*, de Cantates françoises sur des sujets tirez de l'écritureRecitativo *Par la souveraine sagesse*Aria *Ah! Ah! Quelle affreuse image*Recitativo *De votre époux, Esther*Arioso *Et quoy n'osez-vous*Recitativo *Elle approche*Aria *Venez, venez, bannissez ces alarmes*Recitativo *Ainsi devant son maître*Aria *Souvent la verité timide*

## EN LA ACADEMIA

Una de las mayores consecuencias del Concilio de Trento (1545-1563) en la vida cotidiana de decenas de miles de mujeres fue la exaltación y refuerzo de la clausura conventual. Sin embargo, el convento resultaba una opción atractiva para las católicas que querían desarrollar una carrera musical sin los altibajos y riesgos propios de las compañías de teatro o la vida cortesana. La música suponía, para los conventos, una manera elaborada de oración y culto, y por tanto de ingresos, al tiempo que proporcionaba entretenimiento. En la primera parte del concierto escucharemos música religiosa que invoca a la Virgen, modelo de las monjas, o se basa en el *Cantar de los Cantares*, el cual permitía a las esposas de Cristo identificarse con la amiga bíblica.

16

*O dolce Maria* (1618) es un madrigal espiritual, en el nuevo estilo nacido con la ópera: la recitación sobre un bajo continuo, una invención que dirigía la atención hacia la melodía plegada a los matices poéticos del texto. Su autora, **Francesca Caccini** (1587-1641), había actuado como cantante en las primeras óperas de la historia, escritas por su padre, Giulio Caccini, y por Jacopo Peri. A su vez, ella sería la primera compositora de óperas. Pero el talento musical de Francesca Caccini no era un caso aislado. Así, las composiciones de **Caterina Assandra** (1590-después de 1618) ya habían llamado la atención entre los eruditos antes de que, a la edad de 19 años, profesara los votos de benedictina y publicara sus *Motetes a dos y tres voces Opus 2* (1609), donde se recogen las dos piezas incluidas en el concierto de hoy. Ambas están en el estilo moderno, entonces reciente, para voces solistas y continuo. Tras el velo de la lengua latina, las monjas podían disfrutar de las imágenes sensuales (sobre todo en *O quam suavis*) y de los recursos vocales exhibidos por la nueva música barroca.

El nuevo estilo no acabó, sin embargo, con el anterior, propio del Renacimiento. Todo lo contrario, las composiciones de **Giovanni Pierluigi da Palestrina** (c. 1525-1594) seguían interpretándose, pero revestidas ahora, en tanto que estilo anti-

guo, de un prestigio si cabe mayor. *Pulchra es amica mea* basa su letra en el *Cantar de los cantares*, el libro bíblico plagado de imágenes eróticas y que, por tanto, se prestaba al despliegue de los madrigalismos (o traducciones musicales del texto), equilibrados entre las distintas voces como correspondía a la polifonía clásica. No sorprende que Palestrina agrupara estos motetes tan cercanos al madrigal y al intimismo de la cámara en un volumen distinto, el Cuarto (1584).

El contraste entre la serena belleza de la composición de Palestrina, tan acorde con su texto, y la belleza teatral, al tiempo que discontinua, de *O Quam Pulchra es* de **Claudio Monteverdi** (1567-1643), marca los cambios estilísticos vividos en la península italiana entre las últimas décadas del XVI y las primeras del XVII. Monteverdi se sintió especialmente atraído por este pasaje de los *Cantica canticorum* al que ya había puesto música en su primera publicación de canciones religiosas (1582) y en sus *Vísperas* (1610). La versión que oiremos se incluyó en una antología de motetes para voz sola y continuo de varios autores: *Ghirlanda Sacra* (1625).

Como en los conventos, en las cortes y teatros italianos del siglo XVII las mujeres componían y cantaban, pero su reputación no estaba a salvo, bien al contrario, estaba en riesgo permanente. Uno de los mayores éxitos en el teatro cortesano fue la ópera *Arianna* de Monteverdi (1608), de la que únicamente se ha conservado el lamento *Lasciatemi morire* en varias fuentes. Y si se ha conservado es, precisamente, por la impresión que provocó. Francesca Caccini asumió el reto de escribir una pieza citando el terrible verso del aria de Monteverdi al final de cada estrofa. Al igual que en nuestros momentos más obsesivos, las ideas vuelven machaconas a hurgar en un dolor que va repitiéndose sobre el mismo bajo. Dejaremos para más adelante la cuestión de que esta autora invirtió los papeles asignados por Monteverdi, repetidos en casi todos los lamentos, otorgando al hombre el papel doliente, como haría más tarde también Barbara Strozzi.

Antes de volver a otra escena dolorosa, tomemos un respiro con *Susanne un jour*, una adaptación o intabulación para tecla de la conocida canción de Orlando di Lasso realizada por **Andrea Gabrieli** (1532-1585). Aunque la versión instrumental perdía la letra, el público reconocía en la canción la historia bíblica de la joven sorprendida por los ancianos a la hora del baño.

En la misma Venecia donde habían vivido Gabrieli y Monteverdi desarrolló casi toda su peculiar carrera profesional **Barbara Strozzi** (1619-1677). Sus obras no se escuchaban, sin embargo, en la Basílica de San Marcos, sino en los exquisitos círculos de las academias y palacios. De ella escucharemos el lamento *Aprresso ai molli argenti* (1659) que cumple con las características del género: la alternancia entre la desesperación, la melancolía o los recuerdos alegres, así como los suspiros, los descensos al grave y el empleo del bajo de chacona. La maestría con la que Strozzi combina estos elementos con el lucimiento de la voz y de las posibilidades dramáticas es propia de una digna heredera de su maestro, Cavalli, quien había sido, a su vez, discípulo de Monteverdi. Hay algo raro, sin embargo, en este lamento: un detalle que no pasaría desapercibido para nadie en el XVII. En efecto, solían ser los personajes femeninos quienes lloraban la pérdida del ser amado o una injusticia atroz. Es más, como se ha dicho tantas veces, esta asociación del lamento con las mujeres marcó a generaciones cuya educación sentimental tenía lugar, preferentemente, en los teatros. Significativamente, Barbara Strozzi escribió varios lamentos protagonizados por varones, quienes, puestos a expresar su sufrimiento, lo hacían como cualquier mujer. Y es inevitable constatar que ya Francesca Caccini había presentado una inversión de papeles en *Lasciatemi qui solo*. Y eso, más que una rareza, era toda una reivindicación: hombres que se expresan como mujeres, mujeres que se expresan como hombres, y por tanto, componen.

El interés por los caracteres humanos, tan obsesivo en el siglo XVII, nos ha dejado tipos memorables, como el Tartufo o Monsieur Jourdain, el burgués gentilhomme, en el teatro,

y los ancianos músicos de Georges de la Tour, los campesinos de Louis Le Nain y los ilustres personajes retratados por Velázquez y Rembrandt, en la pintura. Curiosamente, la galería de retratos es casi siempre femenina en las colecciones de música francesa para tecla, laúd o viola, aunque eran piezas interpretadas tanto por varones como por mujeres. Sin embargo, el predominio de personajes femeninos no resta variedad a esta colección de imágenes. Todo lo contrario, como podremos ver en las tres piezas siguientes. Las tres proceden de suites distintas incluidas en el libro póstumo de **Antoine de Forqueray** (1672-1745) *Pièces de viole* (1747): *La Sylva*, “Tres tendrement” (muy tiernamente) de la nº 5, *La Régente*, “Noblement et son tenu” (Noblemente y manteniendo el sonido), de la nº 3 y por último, *La Portugaise*, “Marque et d’aplomb” (Marcado y con aplomo). De la melancolía de Sylva, pasaremos a la ironía primero, y al lirismo después, en la passacaglia de La Regenta, para terminar con la más enigmática La portuguesa. Al escuchar estos ejemplos se comprende que en su tiempo Forqueray fuese admirado no solo por su técnica, lo cual no era cualquier cosa en la época dorada de la viola da gamba, sino, especialmente, por su imaginación.

A diferencia de Forqueray, su colega en la corte, **Élisabeth Jacquet de la Guerre** (1665-1729), no tituló las danzas de *Les pièces de clavecin* (1687) con sugerentes nombres femeninos, ni especificó su carácter más allá de las connotaciones indicadas por los ritmos de danza. La joven clavecinista reservaba la fantasía para los preludios, como suele suceder en las suites francesas. El preludio no medido, en el cual se suspendía el compás, es una de las creaciones más sorprendentes de la música barroca. Así, mientras que la obsesión por la simetría y la regularidad rítmica, derivada de la danza, determinaba los otros movimientos de la suite, el preludio inicial desbordaba imaginación rítmica, armónica y melódica. Por ello, tras el desbocamiento libérrimo del comienzo, los ritmos de danza parecían como una vuelta al orden de lo cotidiano. Y lo cotidiano, para un miembro de la corte de Luis XIV, era la danza.

A diferencia de las danzas, las cantatas no se interpretaban diariamente, pero su mayor brevedad y, especialmente, su reducido coste, las hacían más frecuentes que las óperas. No olvidemos que las óperas barrocas francesas comprometían durante meses a compositores, poetas, cantantes, músicos, bailarines y cientos de artesanos (pintores, sastres, carpinteros, etc.). Sin embargo, en otro sentido, las cantatas, como las óperas, tenían ocupado a todo ese mundo de infinitas murmuraciones que era Versalles, en tanto que eran descifradas con placer como alusiones a la vida cortesana y, especialmente, a la familia real. La persecución de Alfeo a la ninfa Aretusa espeja aquella de Apolo a Dafne, y la de Pan a Siringa. Según estos mitos, para escapar de sus perseguidores, la doncella, socorrida por los dioses, es transformada en manantial, en laurel o en junco. Las lecturas religiosas subrayaban una defensa extrema de la castidad, pero los cortesanos preferían leer estas historias como advertencias sobre la futura condición de plantas sin flores (ergo sin frutos) que esperaba a las muchachas esquivas al cortejo, y a la postre, al matrimonio. La cantata *Alphée et Arethuse*, de **Louis-Nicolas Clérambault** (1676-1749), desmontaba incluso el mito, pues Aretusa acaba enamorándose de su Alfeo, y experimentando, así, los placeres de la vida. De ahí la moraleja, dirigida a los enamorados no correspondidos: “Amantes, una belleza rebelde / tarde o temprano se rinde a vuestros deseos”.

No sabemos qué dama se vio representada en Aretusa. Pero, de Madame de Maintenon, la antigua amante del rey y protectora de Élisabeth Jacquet de la Guerre, se podía decir lo que afirmaba la cantata de *Esther*: “vuestras virtudes y encantos / os han colocado por encima de las leyes”. En efecto, por sus cualidades, Maintenon se había convertido en la esposa de Luis XIV tras un matrimonio secreto, una vez fallecida la reina. Nada menos que Racine había sancionado esta lectura de la pareja bíblica como trasunto del rey francés y la nueva consorte al mencionar a ambos en el prólogo de su tragedia *Esther* (1689). En la cantata *Esther*, como tantas veces en el teatro del Antiguo Régimen, el rey pone fin a una orden injus-

ta, dictada bajo el influjo de un consejero deshonesto pues, en último término, los errores del rey se presentan siempre como culpa de otros. Lo que no es tan habitual es que sea una mujer, Ester, la única que, poniendo su vida en peligro, se atreve a denunciar la situación ante el monarca. Lo hace movida por lo que parece ser la voz de su conciencia, ya que la cantata no nombra a Dios en ningún momento (una manera quizás sutil de sortear el pasado protestante de Mme. de Maintenon). Preciosa y pequeña como una joya, *Esther* era la primera cantata del libro de *Cantates françaises sur des sujets tirez de l'Écriture* (1708). Con esta obra, la compositora se atrevía en su madurez con un género novedoso en Francia. Otras heroínas bíblicas como Susana, Raquel y Judit protagonizaban ese primer volumen, aparecido en tiempos de guerra, cuando Francia se batía en media Europa para imponer los derechos del rey Borbón en el trono español.

A otro tipo de “virtudes” y “encantos”, a las de sus interpretaciones como cantante, clavecinista y laudista, y a las de sus composiciones, debía Élisabeth de la Guerre su elevada posición en la disputada jerarquía musical francesa. Con los mínimos recursos de tiempo y plantilla disponibles en la cantata de cámara, su autora consiguió expresar las pasiones del texto (el miedo, la determinación, el alivio), especialmente en sus recitativos, donde se concentra la tensión dramática, dejando las efusiones líricas para las arias, mucho más ligeras.

# TEXTOS DE LAS OBRAS

---

FRANCESCA CACCINI

---

## **Maria, dolce Maria**

Maria, dolce Maria,  
nome soave tanto  
che'n pronunciarti imparadis'il core.  
Nome sacrato e santo  
che'l cor m'infiammi di celeste amore.

Maria mai sempr'io canto  
ne può la lingua mia  
più felice parola trarmi dal sen  
già mai che dir Maria.

---

22

Nome ch'ogni dolor temprà, e consola.  
Voce tranquilla ch'ogni affanno acqueta;  
ch'ogni cor fa sereno,  
ogn'alma lieta.

---

CATERINA ASSANDRA

---

## **O quam suavis**

O quam suavis est,  
Domine, spiritus tuus!  
qui ut dulcedinem tuam  
in filios demonstrares,  
pane suavissimo de caelo praestito,  
esurientes reple bonis,  
fastidiosos divites dimittens inanes.  
Alleluia.

## **Veni Sancte Spiritus**

Veni Sancte Spiritus,  
amor divini fluminis.

**María, dulce María**

María, dulce María,  
nombre tan dulce  
que pronunciar te me embelesa el corazón.  
Nombre sagrado y santo  
que me inflama el corazón con un amor celestial.

María, nunca mientras yo cante  
puede mi lengua  
sacar de mi pecho una palabra más feliz  
que decir María.

Nombre que aplaca y consuela cualquier dolor.  
Palabra tranquila que calma toda preocupación,  
que da serenidad a todos los corazones,  
alegría a todas las almas.

**¡Qué dulce es tu espíritu, Señor!**

¡Qué dulce es tu espíritu, Señor!,  
y cómo se manifiesta esta dulzura  
en tus hijos hambrientos,  
a los que nutres con dulcísimo pan celestial,  
rechazando a los vanos poderosos.  
Aleluya.

**Ven, Espíritu Santo**

Ven, Espíritu Santo,  
que emanas divino amor.

Amoris tui iaculo  
tange et faucibus cor meum  
amoris tui iaculo.  
O alme spiritus  
consolator animae  
fortitudo fragilium,  
Pater orferarum  
sydus navigantium  
veni decus viventium  
veni et miserere mei.

---

CLAUDIO MONTEVERDI

---

**O quam pulchra es**

O quam pulchra es, amica mea,  
columba mea, formosa mea,  
O pulchra es, O quam pulchra.  
Oculi tui columbarum,  
capilli tui sicut greges caprarum,  
dentes tui sicut greges tonsarum.  
O quam pulchra es, O pulcherrima,  
quam pulchra es inter mulieres.  
Egredere et veni,  
veni quia amore langueo.  
Veni, formosa mea, veni, soror mea,  
veni, immaculata mea,  
veni quia amore langueo  
et anima mea liquefacta est.

---

FRANCESCA CACCINI

---

**Lasciatemi qui solo**

Lasciatemi qui solo.  
Tornate augelli al nido  
Mentre l'anima e' l' duolo

*Tu amor es mi reposo,  
toca y devora mi corazón,  
en tu amor hallo descanso.  
Oh, nutriente Espíritu,  
consuelo de almas,  
fortaleza de débiles,  
Padre de huérfanos,  
estrella de navegantes,  
ven, ornamento de vida,  
ven, y ten piedad de mí.*

***Oh, qué hermosa eres***

*Oh, qué hermosa eres, amiga mía,  
paloma mía, preciosa mía,  
qué bella, qué hermosa eres.  
Tus ojos son como palomas,  
tus cabellos, rebaño de cabras,  
tus dientes, ovejas esquiladas.  
Oh, qué bella eres, qué hermosísima,  
la más bella entre las mujeres.  
Levántate y ven,  
ven, que estoy enfermo de amor.  
Ven, hermosa mía, ven, hermana mía,  
ven, inmaculada mía,  
ven, que muero de amor,  
y mi alma se deshace.*

***Dejadme aquí solo***

*Dejadme aquí solo.  
Volved, pájaros, al nido  
mientras mi alma y mi dolor*

Spiro su questo lido.  
Altri meco non voglio  
Ch'un freddo scoglio,  
E 'l mio fatal martire.  
Lasciatemi morire.

Dolcissime sirene,  
Che 'n sì pietoso canto  
Raddolcite mie pene  
Fate soave il pianto  
Movet' il nuoto altronde  
Togliete all'onde  
I crudi sdegni, e l'ire.  
Lasciatemi morire.

Placidissimi venti  
Tornate al vostro speco  
Sol miei duri lamenti  
Chieggo che restin meco.  
Vostri sospir non chiamo  
Solingo bramo  
I miei dolor finire.  
Lasciatemi morire.

Felicissimi amanti  
Tornate al bel diletto  
Fere eccels'o notanti  
Fuggite il mesto aspetto.  
Sol dolcezza di morte  
Apra le porte  
All'ultimo languire.  
Lasciatemi morire.

Avarissimi lumi  
Che su 'l morir versate  
Amarissimi fiumi  
Tard'è vostra pietate  
Già mi sento mancare.  
O luci avar'e  
Tarde al mio conforto  
Già sono esangu'e smorto.

*exhalo en esta costa.  
No quiero conmigo a nadie  
salvo a un frío peñasco  
y a mi fatal padecimiento.  
Dejadme morir.*

*Dulcísimas sirenas,  
que con canto tan misericordioso  
endulzáis mis penas,  
suavizad mi llanto,  
id a nadar a otro lugar,  
arrebataid a las olas  
el cruel desdén, y la ira.  
Dejadme morir.*

*Placidísimos vientos,  
volved a vuestra cueva;  
sólo pido que permanezcan conmigo  
mis penosos lamentos.  
No llamo a vuestros suspiros,  
deseo poner fin a mis dolores  
en soledad.  
Dejadme morir.*

*Amantes felicísimos,  
volved a vuestros hermosos placeres;  
animales, del cielo o de las aguas,  
alejaos de este triste semblante.  
Que sólo la dulzura de la muerte  
abra las puertas  
a este postrer padecimiento.  
Dejadme morir.*

*Avarísimos ojos,  
que a punto de morir derramáis  
amarguísimos ríos,  
tarde llega vuestra piedad,  
ya me siento desfallecer.  
Oh, ojos, parcos  
y tardíos para darme consuelo,  
ya estoy exangüe y pálido.*

**Appresso ai molli argenti** (Giovanni Pietro Monesi)

Appresso ai molli argenti  
d'un rivo mormorante,  
sedeo Fileno amante  
per accordar con l'onde i suoi lamenti,  
all' hor ch'in sen nutriva  
per lontana beltà fiamme cocenti.

Ond'ei, dal duolo oppresso,  
sospirava, piangeva, indi s'udiva  
gridar contro la sorte;  
e solo egli chiedea,  
per dar fine al suo mal, pietade a morte.

---

28

Onde, da un cruccio interno  
traffitto e combattuto,  
mesto, pallido e muto  
le luci al ciel rivolse,  
poi, parlando così, d'Amor si dolse:

“A qual barbara sventura  
mi condanna Amor tiranno,  
che sol vuol di pena e affanno  
del cor ch'avampa alimentar l'arsura!

A' miei danni congiurato,  
vuol Amor per tormentarmi  
dal mio sole allontanarmi  
perch'io mora disperato,

ond'io provo in modo strano  
mentre a Filli son lontano,  
più ardent' il foco e la prigion più dura.  
A qual barbara sventura!

Appresso il caro bene  
gradite eran le pene,

### ***Junto a las argentinas aguas***

*Junto a las argentinas aguas  
de un río murmurante  
se sentaba el amoroso Filene  
para afinar sus lamentos con las olas  
mientras en su pecho alimentaba  
llamas ardientes por su lejana amada.*

*Así, oprimido por el dolor,  
él suspiraba, lloraba y luego se le oyó  
gritar contra el destino;  
y lo único que pedía,  
para poner fin a su sufrimiento, era piedad a la muerte.*

*Entonces, traspasado y atormentado  
por un suplicio interno,  
triste, pálido y mudo,  
elevó los ojos al cielo,  
y luego se quejó del amor hablando así:*

*“¡A qué bárbara desdicha  
me condena el tirano Cupido,  
que solo quiere alimentar las llamas  
de un corazón que arde de pena y de anhelo!*

*Conjurado con mis penalidades,  
Cupido quiere para atormentarme  
alejarme de mí sol  
para que yo muera desesperado,*

*y por ello siento de un modo extraño,  
mientras estoy lejos de Filis,  
el fuego más ardiente y la prisión más severa.  
¡A qué bárbara desdicha!*

*Junto a mi amado tesoro,  
las penas eran bienvenidas,*

m'era dolce il soffrir, soave il foco,  
ma l'idolo ch'adoro  
in pianto amaro or ch'io non miro, io moro.

Chiare stelle in cielo ardenti,  
siete belle e risplendenti,  
ma sia pur con vostra pace:  
più assai di voi il mio bel sol mi piace.

Augelletti, che spiegate  
vostr'affetti in voci grate,  
di voi tutti il canto io lodo,  
ma in udir Filli mia molto più godo.

Vaghi fiori, che spirate  
d'almi odori aurette amate,  
sete belli, io lo ravviso,  
ma son più belli i fior ch'ha Filli in viso.”

30

Mentr'in tal guisa il misero Fileno,  
lagnandosi d'Amore  
narrava il suo dolore  
alle stelle, agl'augelli, ai fiori, all'acque,  
dal mesto cor trasse un sospiro e tacque.

---

LOUIS-NICOLAS CLÉRAMBAULT

---

**Alphée et Aréthuse** (Marie de Louvencourt, 1680-1712)

### Récitatif

Dans ces fertiles champs où les Fils de la Terre  
Gémissent sous le poids d'un Rocher embrasé,  
Arethuse fuyoit un Amant empressé,  
Sa constance allarmoit la Nimphe trop sévère:  
Que ne puis, dit-elle, échapper a tes fers?  
Amour, veux-tu me suivre au bout de l'Univers?

*sufrir me resultaba dulce, suave el fuego,  
pero ahora que ya no veo  
al ídolo que adoro, muero con un llanto amargo.*

*Estrellas refulgentes que ardéis en el cielo,  
sois hermosas y resplandecientes,  
pero, a pesar de vuestra paz,  
mi hermoso sol me gusta mucho más que vosotras.*

*Pajarillos, que expresáis  
vuestros sentimientos con voces agradables,  
ensalzo el canto de todos vosotros,  
pero disfruto mucho más oyendo a mi Filis.*

*Hermosas flores, que exhaláis  
amadas brisas de maravillosas fragancias,  
sois hermosas, lo reconozco,  
pero son más hermosas las flores que Filis tiene en su rostro”.*

*Mientras de tal guisa el desdichado Fileno,  
quejándose de Cupido,  
contaba su dolor,  
a las estrellas, a los pájaros, a las flores, a las aguas,  
de su triste corazón escapó un suspiro, y se quedó en silencio.*

**Alfeo y Aretusa** (Marie de Louvencourt, 1680-1712)

*Recitativo*

*En estos fértiles campos donde los Hijos de la Tierra  
gimen bajo el peso de una Roca encendida  
Aretusa huía de un amante exaltado,  
su constancia alarmaba a la Ninfa inflexible:  
¿por qué no puedo, dice ella, huir de tus flechas?  
¿Amor, quieres perseguirme hasta fin del Universo?*

**Air**

Cruel vainqueur, es-tu jaloux  
Que ma fierté balance la victoire?  
Ne puis-je sans blesser ta gloire  
Dérober mon coeur a tes coups?

Mil'autres charmés de se rendre,  
Volent au devant de tes traits,  
N'aimens-tu qu'à troubler la paix  
De ceux qui veulent se défendre?

Cruel vainqueur, es-tu jaloux...

**Récitatif**

Sur ces bords étrangers l'insensible Arethuse  
Croioit éviter son Amant;  
Mais une vaine erreur l'abuse,  
Alphée a ses regards paroît au même instant.  
Dieux! S'il n'est point, dit-elle, de rivage  
Où l'on puisse échapper au pouvoir de l'Amour,  
Que la terre, du moins, s'ouvre, et m'offre un passage,  
Pour chercher un azile au ténébreux séjour.

Diane entend ses voeux; sur l'infidèle rive  
Elle conduit ses pas précipités;  
Alphée suit encor la Nimphe fugitive;  
Où fuyez vous? dit-il, inhumaine, arrêtez.

**Air**

Terminez le cruel martire  
D'un Dieu constant pour vos appas,  
Ah! faut-il par mes maux à l'inferral Empire  
Apprendre des tourmens qu'il ne connoissoit pas?

Rendez vous Nimphe inexorable,  
Laissez calmer votre couroux;  
L'Enfer pour moi plus favorable  
Ne m'a pas séparé de vous.

Terminez le cruel martire...

### **Aria**

*¿Triunfador cruel, estás receloso  
de que mi orgullo contrarreste tu victoria?  
¿Es que no puedo, sin herir tu gloria,  
preservar mi corazón de tus golpes?*

*Otros muchos, encantados de rendirse,  
revolotean ante tus dardos,  
¿sólo te complace turbar la paz  
de los que quieren defenderse?*

*Triunfador cruel, estás receloso...*

### **Recitativo**

*En estas orillas extranjeras, la fría Aretusa  
creía evitar a su Amante;  
pero un vano error la engaña,  
en ese instante Alfeo aparece ante sus ojos  
¿Dioses! Si no hay ribera, dice ella,  
donde se pueda esquivar el poder del Amor,  
que al menos la tierra se abra y me ofrezca una vía  
para buscar refugio en su lóbrega morada.*

*Diana escucha sus deseos; a la orilla impía,  
dirige sus precipitados pasos;  
aún persigue Alfeo a la Ninfa fugitiva;  
¿a dónde huís?, dice él, inhumana, parad.*

### **Aria**

*Concluid el cruel martirio,  
de un Dios tenaz a vuestros encantos,  
¡ay, habré de revelarles, mediante mis desdichas,  
al infernal Imperio tormentos que él desconocía?*

*Rendíos, Ninfa implacable;  
apaciguad vuestra cólera;  
el Infierno, para mí más propicio  
no me ha separado de vos.*

*Concluid el cruel martirio...*

### **Récitatif**

Pour arrêter cette inhumaine,  
Alphée a ses regrets unissoit ses soupirs:  
Un tendre mouvement rend la Nimphe incertaine,  
En vain dans les Enfers elle cherche la haine  
Pour l'opposer a ses naissants désirs;  
L'Amour triomphe, une éternelle chaine,  
En unissant leurs coeurs, commence leurs plaisirs.

### **Air**

Amants, une beauté rebelle  
Tôt ou tard se rend a vos voeux,  
Brûlez d'une flamme fidèle,  
L'instant qui briserait vos noeuds  
Peut-être est celui de la belle  
A choisi pour vous rendre heureux.

34

Le Dieu des Amours s'intéresse  
Dans le sort d'un fidèle Amant,  
Il contraint l'objet qui le blesse  
A finir un jour son tourment;  
Heureux qui doit a sa tendresse  
Un sort si doux et si charmant!

Amants, une beauté rebelle...

---

ELISABETH JACQUET DE LA GUERRE

---

**Cantate Esther** (Antoine Houdar de la Motte, 1672-1731)

### **Récitatif**

Par la souveraine Sagesse  
Esther fut amenée au trône des Persans:  
Seule, par ses charmes puissans,  
Du cœur d'Assuerus elle avoit la tendresse.

### **Recitativo**

*Para detener a la despiadada  
Alfeo unía los suspiros a sus lamentos:  
una tierna mudanza hace vacilar a la Ninfa,  
en vano en los Infiernos ella busca el rencor  
para oponerlo a sus nacientes deseos;  
El Amor triunfa, una atadura eterna  
uniendo sus corazones da inicio a sus deleites.*

### **Aria**

*Amantes, la belleza rebelde  
tarde o temprano se rinde a vuestros deseos,  
arded con pasión persistente;  
el instante que quebrantaría vuestras ataduras  
puede ser el mismo que la amada  
ha elegido para haceros feliz.*

*El Dios de los Amores se interesa  
por la suerte de un Amante fiel,  
él insta el motivo de sus desgarros  
a acabar su tormento un día;  
feliz quien debe a su ternura  
una tan encantadora y deliciosa suerte!*

*Amantes, la belleza rebelde...*

### **Cantata Ester**

#### **Recitativo**

*Por la más alta Providencia  
Ester fue conducida al trono de los Persas:  
Por sus poderosos encantos, solo ella  
tenía cautivado el corazón de Asuero.*

Mais que luy sert l'éclat d'un si haut rang,  
Dans ce moment fatal quel danger la menace?  
Elle apprend que des Juifs on a proscrit la race,  
Et le fer dans dix jours doit verser tout leur sang.

**Air**

Ah, quelle affreuse image se trace à ses esprits!  
Que de pleurs! que de cris! quel horrible carnage!  
Le barbare courroux opprime l'innocence;  
La Vieillesse & l'Enfance expriment sous ses coups:  
Ciel! Prenez leur défense, les abandonnez-vous?

**Récitatif**

De votre Epoux, Esther, il faut chercher l'appuy.  
Mais vous tremblez? Du Téméraire,  
Qui sans son ordre ose approcher de luy,  
Le trépas est le prompt salaire.

36

**Arioso**

Et quoy n'osez-vous faire un généreux effort?  
C'en est fait. Elle part, & le Ciel la rassure.  
En vain de sa vertu se trouble la Nature,  
Elle va pour les Juifs s'exposer à la mort.

**Récitatif**

Elle approche; à l'aspect du trône redoutable  
Elle tombe, & d'effroy  
son cœur se sent glacer;  
Mais son Époux touché du trouble qui l'accable,  
Luy fait grâce, & vient l'embrasser.

**Air**

Venez, bannissez ces alarmes,  
Et ranimez-vous à ma voix.  
Esther, vos vertus & vos charmes,  
Vous ont mise au dessus des Lois.  
Écoutez mon cœur qui soupire,  
Partagez-en la vive ardeur;  
De la moitié de mon Empire,  
Je voudrais payer ce bonheur.

*Pero, ¿de qué le sirve el esplendor de tan alto rango?  
¿qué peligro la amenaza en este instante fatal?  
Sabe que la raza de los judíos ha sido condenada,  
y que las armas harán derramar su sangre en diez días.*

### **Aria**

*¡Ah, qué terrible visión le atraviesa el alma!  
¡Cuántos llantos!, ¡cuántos gritos!, ¡qué horrible matanza!  
Una furia salvaje aplasta a los inocentes;  
los viejos y los niños exclaman ante sus golpes:  
¡Cielos! amparadlos, ¿los abandonáis?*

### **Recitativo**

*Hay que buscar, Ester, el apoyo de vuestro esposo.  
¿Pero tembláis? Para el temerario  
que ose presentarte a él sin su venia  
la muerte es el precio inmediato.*

### **Arioso**

*¿Y no tendríais el valor de hacer un generoso esfuerzo?  
Ya está hecho. Ella parte y el cielo la reconforta.  
En vano la Naturaleza se inquieta por su virtud,  
va exponerse a la muerte por lo judíos.*

### **Recitativo**

*Se acerca al ver el terrible trono  
Se desploma de terror  
y siente helarse su corazón;  
pero su esposo, conmovido por la turbación que la agita,  
la perdona y acude a abrazarla.*

### **Aria**

*Venid, apartad esa inquietud  
y que mi voz os reanime.  
Ester, vuestras virtudes y encantos  
os han situado por encima de las leyes.  
Escuchad a mi corazón que suspira,  
Compartid con él esta viva pasión;  
con la mitad de mi Imperio  
querría pagar yo esta felicidad.*

### **Récitatif**

Ainsi devant son Maître,  
Esther a trouvé grâce.  
La fortune des Juifs bientôt change de face;  
Et le perfide Aman, de leur sang altéré,  
Epreuve avec la mort qui punit son audace,  
L'affront qu'à l'Innocent il avoit préparé.

### **Air**

Souvent la vérité timide  
Du trône n'ose s'approcher;  
Si vous voulez qu'elle vous guide,  
Roys, c'est à vous de la chercher.  
Chassez le mensonge perfide,  
Qui la force de se cacher.

## **CONCERTO SOAVE**

**Monique Zanetti**, *soprano*  
**Sylvie Moquet**, *viola da gamba*  
**Mathias Spaeter**, *archilaúd*  
**Jean-Marc Aymes**, *clave*

En tan solo unos pocos años, Concerto Soave se ha convertido en una de las formaciones de referencia en la interpretación de la música italiana del *Seicento*. Liderado por el clavecinista Jean-Marc Aymes, el conjunto reúne a solistas especializados en el repertorio, esencialmente italiano, del si-glo XVII. La agrupación toma la forma de un *concerto* en el sentido histórico: “un joyero ricamente coloreado (esto es, con distintos instrumentos) destinado a proteger una o más voces”.

### **Recitativo**

*Así, ante su Señor,  
Ester ha encontrado indulgencia.  
La suerte de los judíos cambia printo de cara;  
y el pérfido Amán, de perversa condición,  
sufre la muerte que castiga su osadía,  
el deshonor que él había preparado al inocente.*

### **Aria**

*A menudo la tímida verdad  
no se atreve a acercarse al trono;  
si Queréis que ella os guíe,  
sois vosotros, reyes, quienes debéis buscarla.  
Desterrad la pérfida mentira  
que la obliga a ocultarse.*

Revisiones y traducciones **LUIS GAGO** (italiano),  
**LUIS LÓPEZ MORILLO** (latín)  
y **CARMEN TORREBLANCA** con **JOSÉ ARMENTA** (francés).

Cada grabación de Concerto Soave con L'Empreinte Digitale, Harmonia Mundi y, ahora bajo contrato exclusivo, con Zig Zag Territoires, ha sido recibida con entusiasmo de manera unánime por el público y la crítica. El conjunto es invitado regularmente a los más prestigiosos festivales como los de Utrecht, Ambronay, Montreux, Bruges, Innsbruck, Nantes o Festival d'Aix-en-Provence. Asimismo, actúa con regularidad en las principales capitales europeas, en Estados Unidos y en Canadá.

# SEGUNDO CONCIERTO

---

Miércoles, 22 de enero de 2014. 19:30 horas

---

## En la sala de conciertos Música escrita e improvisada

### I

**Robert Schumann** (1810-1856)

Preludio improvisado al “Andantino” de la *Sonata en Fa menor*, de **Clara Wieck**

*Quasi variazioni: Andantino di Clara Wieck*, de la Sonata nº 3 en Fa menor Op. 14

---

40

**Robert Schumann**

Fantasiestücke Op. 12

Preludio improvisado a “Des Abends” de **Clara Wieck**  
*Des Abends*

Preludio improvisado a “Aufschwung” de **Clara Wieck**

*Aufschwung*

*Warum*

*Grillen*

*In der Nacht*

*Fabel*

*Traumeswirren*

*Ende vom Lied*

---

**Éric Le Sage**, piano

---

## II

### **Clara Wieck** (1819-1896)

Soirées Musicales Op. 6 (selección)

*Mazurka*

*Notturmo*

*Mazurka*

---

41

### **Robert Schumann**

Davidsbündlertänze Op. 6

*Lebhaft*

*Innig*

*Mit Humor*

*Ungeduldig*

*Einfach*

*Sehr rasch*

*Nicht schnell*

*Frisch*

*Lebhaft*

*Balladenmassig - Sehr rasch*

*Einfach*

*Mit Humor*

*Wild und lustig*

*Zart und Singend*

*Frisch*

*Mit gutem Humor*

*Wie aus der Ferne*

*Nicht schnell*

## EN LA SALA DE CONCIERTOS

Pendientes como vivimos de frases breves del teléfono o del ordenador, y de televisiones que pasan revista al mundo en tres minutos, cuesta imaginar cuán novedoso debió resultar el fragmento como ideal estético en una época donde no existía *twitter*. Para los primeros románticos, rodeados de las aparatosas pinturas de historia o de los minuciosos retratos, el boceto resultaba tan moderno en su ambigüedad como las ruinas frente a lo pomposo de los edificios neoclásicos. Los filósofos se entusiasmaron por los aforismos, los poetas, por las poesías breves. En palabras de Friedrich Schlegel, que era tan filósofo como poeta, “Como una pequeña obra de arte, un fragmento debe estar aislado del mundo circundante y ser, en sí mismo, perfecto y acabado como un erizo”.

42

A la estética del fragmento responden todas las obras que escucharemos hoy, y que provocaban no poco desconcierto entre muchos oyentes. En efecto, por más familiarizado que estuviese con los fragmentos poéticos, el público habitual de las intrincadas sonatas beethovenianas, acostumbrado a retener motivos y relaciones entre las secciones musicales durante largo rato, debió desorientarse ante las composiciones del joven Schumann, formadas por sucesiones de miniaturas. De hecho, tenemos varios testimonios sobre la extrañeza que producía la fragmentaria cualidad de su escritura pianística de juventud. Por ello, empeñada en la divulgación de la obra de Schumann, **Clara Wieck** (1819-1896) desarrolló una estrategia a varios niveles. En primer lugar, programaba cuidadosamente cada concierto, seleccionando las obras y adecuando su manera de interpretarlas en función de las preferencias de cada auditorio. Como testimonia la documentación acerca de más de dos mil conciertos suyos y su propio diario, ella no consideraba igual al público parisino que al londinense, al de Leipzig que al de Praga, del mismo modo que una pieza adecuada para un salón privado podía no serlo para una gran sala de conciertos. Pero ella tenía un recurso más, al cual debía en gran parte su legendaria fama como pianista: la improvisación. En efecto, los preludios e interludios improvisados preparaban al oyente para la escucha de la pieza siguiente.

No sabemos hasta qué punto las escasas improvisaciones tuyas conservadas reflejan lo que escuchó su público, pues Clara Schumann las escribió a petición de sus hijas a los 77 años, cuando ya llevaba cinco años retirada. Ella no solo improvisaba en los conciertos que daba por toda Europa (incluidas Rusia y Gran Bretaña) desde los 9 años, sino diariamente, antes de comenzar sus escalas y ejercicios al piano. Seguía, pues, el método recomendado por su padre, Friedrich Wieck, con el cual había aprendido de niña a improvisar antes que a solfear. De hecho, las improvisaciones que conservamos son de dos tipos: ejercicios por una parte, y preludios o introducciones a otras obras, por la otra. Su resistencia a escribir esas creaciones no nacía pues de una dificultad para improvisar, sino de su concepto de la improvisación como fragmento creado en el momento. Es más, alguno de estos preludios tiene finales alternativos. Se tocan muy poco y ni siquiera suelen incluirse en los discos titulados *Obra completa de Clara Wieck*.

La primera obra de Clara Wieck que escucharemos hoy es el *Preludio al movimiento lento de la Sonata nº 3 en Fa menor Op. 14 de Robert Schumann* (1810- 1856). En su primera versión, esta sonata, escrita entre 1835 y 1836, tenía cinco movimientos. Aconsejado por su editor, **Robert Schumann** la publicó con el título de *Concert sans orchestre* y omitió los dos *scherzi* (uno de los cuales publicaría en una versión revisada de esta sonata en 1853). Toda la sonata estaba construida sobre un tema que se hace más evidente en el segundo movimiento, titulado “Quasi variazioni. Andantino di Clara Wieck”, dedicado a la pianista, que fue el primero en componer. Algunos estudiosos han señalado que, en realidad, el tema aparece en apuntes anteriores del propio Robert, por lo que no habría sido creado por Clara (como creía el compositor). Esto tendría su lógica, dado que, durante una temporada, el joven estudiante de piano vivía en la casa de su maestro, Friedrich Wieck, donde también practicaba la hija de este, la entonces niña Clara. Era, pues, inevitable oírse mutuamente. Partiera

la idea de él o de ella, el tocar la sonata con su preludio nos permite disfrutar del intercambio y estímulo artístico en continua efervescencia entre ambos talentos musicales. No parece que Clara tocara nunca esta sonata íntegra en sus conciertos públicos. Sin embargo, sí sabemos que tocó el “Andantino” en algunos conciertos privados, para los cuales reservaba un repertorio exquisito.

El mayo y julio del año siguiente, 1837, escribió Robert Schumann las *Fantasiestücke Op. 12* a modo de constelación de breves movimientos, los cuales, como el erizo de Schlegel, son completos en sí mismos a la vez que se desgajan, es decir, que pertenecen a algo mayor, como todo fragmento. El largo alejamiento impuesto entonces a la pareja por el padre de Clara había hecho mella en los dos, distanciándoles también afectivamente. La atracción de Schumann por una joven escocesa, Anna Laidlaw, le llevó a dedicarle sus *Fantasiestücke*. Clara escribió únicamente dos preludios para los dos primeros números de la Op. 12: “Des Abends” y “Aufschwung” (ver ilustraciones en pp. 60 y 61). Estas eran dos de las piezas de Schumann que Clara prefería y tocaba con mayor frecuencia, pues no siempre tocaba todas las piezas de esta obra, ni lo hacía en el mismo orden. La preferida del compositor era sin embargo la agitada “In der Nacht” (“De noche”).

Quizás lo que más llama la atención de estos preludios es que no tienen las acrobacias que uno espera de un virtuoso. Eso hubiera atraído la atención sobre el preludio y no sobre la obra preludiada. Por el contrario, Clara Wieck introducía la obra llevando emocionalmente al oyente hacia la pieza de Robert, trabajando con algunos motivos o armonías de la pieza preludiada. Al mismo tiempo, con estas creaciones, Clara hacía más suyas las *Fantasiestücke*, aun después de que, como solía ser habitual, la pianista escocesa destinataria de la obra hubiese abandonado el piano profesional tras casarse.

Las *Soirées Musicales Op. 6* las publicó Clara un año antes, en 1836. Lo hizo a la vez en Leipzig y en París, pues, pese a que contaba entonces 17 años, era ya una celebridad, a diferencia

de Robert. Siguiendo una costumbre entonces muy asentada, y practicada por la propia compositora como intérprete, no oiremos las siete piezas que componen esta obra, sino solo los números 3, 4 y 5. Son unas piezas que dejan sentir la fascinación ante la música de Chopin, otro ferviente explorador de fragmentos. Cabe destacar que la *ballade* de Clara se publicó el mismo año que la primera balada impresa de Chopin. Como las baladas chopinianas, las de Clara recurren a una disposición en tres secciones y transmiten esa mágica sensación de querer contarnos algo que no podemos concretar.

El 13 de agosto de 1837, el mismo Gewandhaus de Leipzig, donde un mes antes la joven Laidlaw había encandilado con su brillante concierto a Schumann, sería el escenario de la reconciliación, a la vez teatral e íntima, de Robert y Clara, quienes tendrían que esperar aún tres años para casarse. Ella escogió para su recital cuatro de los *Estudios Sinfónicos* de Schumann, mostrando públicamente su compromiso con el compositor. Un mes después Robert iniciaba la composición de su *Davidsbündlertanzen Op. 6*, cuyo primer número, “Lebhaft”, ya rinde homenaje a Clara, citando la *Mazurca en Sol mayor* que acabamos de escuchar. El título alude a la banda de David, o Davidsbündler, el grupo de artistas imaginarios cuyos nombres utilizaba Schumann como pseudónimos en la revista que había fundado ese mismo año, *Neue Zeitschrift für Musik* (1837), donde publicaba poesía y crítica musical. Cada uno de los personajes tenía su propio estilo literario y, sobre todo, su manera de enfocar la crítica musical, escrita siempre en primera persona. De la misma manera, cada una de las 18 danzas breves que integran la *Davidsbündlertanzen Op. 6* lleva la firma “F.”, “E.”, o “F. und E.”, designando a dos personajes de esta peculiar pandilla, al extrovertido Florestán o al reservado Eusebio. Tanto Florestán como Eusebio ya habían sido títulos de piezas de una obra anterior, *Carnaval* (1835), pero ahora, según las propias palabras del compositor, era como si estos personajes hubieran perdido sus máscaras y escrito ellos mismos las *Davidsbündlertanzen*. La escisión típica e irónica de los románticos del círculo de Jena entre el entusiasmo creativo y el distanciamiento crítico se veía,

pues, en Schumann, multiplicada en varias figuras creadoras, al mismo tiempo que fundida con la propia composición. Como lema, al comienzo de la obra escribió un antiguo refrán (otro ejemplo de fragmento): *In all' und jeder Zeit verknupft sich Lust und Leid: bleibtfromm in Lust undseyd dem Leid mit Muth bereit* (El placer y el dolor son siempre inseparables: sé inocente en el placer y valiente en el dolor).



Clara Wieck hacia 1837



Robert Schumann

## ÉRIC LE SAGE

Nacido en Aix-en-Provence, es uno de los mejores pianistas de su generación, alabado por su sutilísimo sonido, su auténtico sentido de la estructura y su poético fraseo. Es considerado “un discípulo de la gran tradición francesa del piano de Schumann” y elogiado por su “perfecta estética pianística francesa”. En 2010 finalizó la grabación de la integral para piano de Robert Schumann y con ella ha tocado en el Museo Louisiana de Arte Moderno (Dinamarca), el Théâtre du Châtelet, la Salle Pleyel, el Théâtre des Champs-Élysées, el Festival Schumann (Düsseldorf), La Roque d'Anthéron, la Folle Journée, el Festival St. Magnus y el Festival Beethoven (Varsovia). Ha ofrecido recitales y conciertos en

el Festival Internacional de Menton, Potsdam Sanssouci, Théâtre du Châtelet, Wigmore Hall, Suntory Hall, Carnegie Hall, y la Schubertiade de Schwartzberg, entre otros espacios. Ha colaborado con numerosas orquestas europeas y norteamericanas bajo la batuta de directores como A. Jordan, E. de Waart, S. Denève, L. Lan-grée, M. Plasson, M. Stern y Sir S. Rattle. Sus grabaciones han sido galardonadas con el Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik, Diapason d'Or de l'Année, el Choc de l'Année Classica, el Choc du Monde de la Musique, el Grand Prix du Disque y la Victoire de la Musique. Ha ganado concursos como el de Oporto (1985) o el de Robert Schumann de Zwickau (1989).

# TERCER CONCIERTO

---

Miércoles, 29 de enero de 2014. 19:30 horas

---

## En el salón (I)

### I

**Fanny Mendelssohn** (1805-1847)

Trío con piano en Re mayor Op. 11

*Allegro molto vivace*

*Andante espressivo*

*Lied: Allegretto*

*Finale: Allegro moderato*

---

48

**Clara Wieck** (1819-1896)

Trío con piano en Sol menor Op. 17

*Allegro moderato*

*Scherzo: Tempo di menuetto*

*Andante*

*Allegretto*

---

## II

**Robert Schumann** (1810-1856)

Trío con piano en Re menor Op. 63

*Mit Energie und Leidenschaft*

*Lebhaft, doch nicht zu rasch*

*Langsam, mit inniger Empfindung*

*Mit Feuer*

---

### TRÍO EX AEQUO

**Matthias Wollong**, *violín*

**Matthias Moosdorf**, *violonchelo*

**Olga Gollej**, *piano*

## EN EL SALÓN (I)

Junto con el teatro y la sala de conciertos, el salón fue uno de los principales espacios para escuchar música en el siglo XIX. Al ser la privacidad su característica distintiva, ya fuera en Francia, en los países germánicos, o en Rusia, el salón fue un espacio mayoritariamente femenino, en el sentido de que las damas predominaban entre los invitados y también entre los anfitriones. El salón respondía a varias necesidades, como la sociabilidad, mecenazgo, ostentación, propaganda, etc., además de cumplir su función más inmediata: la de responder a las inquietudes artísticas e intelectuales de sus propietarios. Gran parte de la música de cámara del siglo XIX iba destinada a estos espacios. Algunas piezas, las más sencillas, no pasaron nunca del salón a la sala de conciertos, pues permanecieron como repertorio de aficionados. Otras obras, como las que escucharemos hoy, nacidas ya con el sello de “obra de arte” (es decir, pensadas por sus creadores como integrantes de una tradición que se consideraba por encima de las contingencias mundanas) antes de pasar a las salas de concierto, se escuchaban primero en los salones, a menudo todavía manuscritas, donde las sensibilidades más granadas las discutían con entusiasmo.

Ejemplo paradigmático de este tipo de salón de élite fue el de la casa berlinesa de los Mendelssohn, iniciado en 1823 por el padre de los músicos. Abraham Mendelssohn retomaba así una costumbre familiar, pues Sara Itzig Levy, tía de su mujer, había tenido ya un salón donde desplegaba sus notables habilidades al clavecín aprendidas de un hijo de Bach, Wilhelm Friedemann. Los conciertos de los Mendelssohn reunían los domingos alternos a aristócratas y burgueses, además de un exquisito círculo de intelectuales y poetas, como Bettina von Arnim y Heinrich Heine, y a artistas visitantes, como Ferenc Liszt, Niccolò Paganini, Charles Gounod o Clara Wieck. Fanny Mendelssohn concentró gran parte de sus energías en estas *Sonntagsmusiken*, dado que su familia no le permitió ejercer como músico profesional fuera del ambiente privado (en donde no se cobraba entrada). En estas veladas, que ella siguió organizando incluso después de casada, Fanny dirigía

su propio coro y a veces también la orquesta, tocaba el piano, y programaba música suya y de su hermano, además de obras de Beethoven, Bach, Händel, Mozart y Weber, algunas de las cuales no se habían escuchado aún en la capital prusiana o habían caído en el olvido.

El único trío con piano de **Fanny Mendelssohn** (1805-1857), el *Trio en Re menor Op. 11* escrito en 1846, se publicó póstumamente, de manera que, aunque es anterior a los de Clara Wieck y Robert Schumann, quizás estos no lo conocían cuando abordaron la composición de sus respectivos tríos. En cualquier caso, los tríos de estos tres autores guardan, sin embargo, similitudes que pueden explicarse por su estrecha proximidad en el tiempo, en el espacio, y en los modelos clásicos admirados por los tres compositores. Los tres tríos dan gran protagonismo al piano, y construyen los movimientos extremos como sonatas, imponentes al tiempo que arrebatadas, mientras que los movimientos centrales son más ligeros e íntimos.

**Clara Wieck** (1819-1896), una de las artistas que frecuentaron el salón de los Mendelssohn, se volcó en la composición y, por primera vez desde que escribiera su *Concierto para piano*, abordó una obra para conjunto instrumental en 1846, unos meses después la muerte de su hijo pequeño Emil, de un año de edad. Al acabar su *Trio en Sol menor Op. 17* escribió en su diario: “Realmente nada da más satisfacción que haber compuesto algo y escucharlo”. Como afirmaría tiempo después, la composición conseguía abstraerle del todo, hasta el punto de que solo respiraba “en el mundo de las notas”. Son palabras que resultan sorprendentes, pues en otros textos suyos, y sobre todo, a lo largo de toda su carrera, Clara antepuso su actividad de intérprete a la composición. La creación le exigía un esfuerzo mayor, y lo que es más, una vez acabada la obra, solía juzgarla sin piedad. Si bien Clara afirmó en una carta que pensaba dedicar el trío a la recientemente fallecida Fanny Mendelssohn, tal dedicatoria no aparece en la obra impresa.

El trío no despliega el virtuosismo que quizás uno espera en la escritura de una pianista de su talla, lo cual sucede en varias de sus obras. Especialmente el segundo movimiento, en tempo de minueto, no tiene la brillantez habitual en el *scherzo* a partir de Beethoven. Es como si hubiera querido reservar su sello impactante de pianista para el último movimiento. Y es que la caricatura del pianista circense espantaba a todos los virtuosos del instrumento. La obra recibió buenas críticas, además de los elogios de Joachim y de Felix Mendelssohn, a quien le impresionó especialmente el fugato del desarrollo del último movimiento. Una prueba indiscutible de su aceptación fue que se interpretó con regularidad durante el siglo XIX, casi siempre junto al *Trío en Re menor* de Robert, el mismo emparejamiento que escucharemos hoy. Pese a esta buena acogida, su autora, que interpretaba bastante música de cámara, tocó esta pieza en contadas ocasiones, pues prefería tocar los tríos de su marido.

En 1847 **Robert Schumann** (1810- 1856) vive una de sus épocas de desbordante creatividad, que alternaba con otros periodos improductivos. En ese año está concentrado en obras dramáticas, como *Fausto* (una serie de escenas basadas en el texto de Goethe) y su ópera *Genoveva*. A la vez que esta música, y estimulado quizás por el trío que acabamos de escuchar, terminado por Clara el año anterior, Robert compone su primer *Trío en Do menor Op. 63*. Aunque las obras para piano del joven Schumann, integradas por fragmentos o miniaturas, podrían hacerle parecer como poco inclinado a la sonata, la cual exige una manera diferente de abordar las proporciones y la composición, él nunca dejó de admirar las sonatas de los maestros clásicos vieneses. En el *Op. 63* se manifiestan la devoción y el método dedicados a su estudio de las sonatas y sinfonías de Haydn, Mozart y Beethoven, por una parte, y del contrapunto de Bach, por otra. En cuanto a la disposición de sus movimientos, este trío es clásico: el primer y el último movimientos tienen forma de sonata, el “Scherzo” tiene un único trío y el movimiento lento tiene la habitual forma ternaria. Sin embargo, la imaginación armónica adquirida en sus obras para piano de los años 30 le prestaron el color y la expresividad, el sello Schumann, a la disposición clásica de este trío.

### **TRÍO EX AEQUO**

Este conjunto es más que la suma de sus integrantes. Los músicos Matthias Wollong, Matthias Moosdorf y Gerald Fauth decidieron formar un trío con piano después de impresionantes carreras individuales, y de que cada uno de ellos hubiera ya tocado junto a sus compañeros en conciertos comunes durante años

**Matthias Wollong** pasó de ser concertino en la Orquesta Sinfónica de Berlín a ocupar este puesto en la Staatskapelle de Dresde en 1999, por sugerencia de Giuseppe Sinopoli. Laureado en el Concurso Joseph Joachim, ha sido invitado como solista por directores como Frühbeck de Burgos, Sir Colin Davis y Bernhard Haitink. Además, ha dirigido varias giras de la Orquesta de Cámara Alemana y de la Nueva Orquesta de Cámara de Berlín. Wollong ha grabado obras de Schoeck, Bloch y Furtwängler, entre otros autores. Toca un violín fabricado por Andreas Guarneri en 1676.

**Matthias Moosdorf** es violonchelista del Cuarteto de Leipzig, uno de los mejores cuartetos de cuerdas del mundo. Con este grupo ha viajado a

más de 60 países en todos los continentes y grabado más de 80 discos. Toca un chelo que fue fabricado en el taller de Andreas Guarneri en 1697.

Por su parte, **Olga Gollet** ha sido laureada en varias competiciones (Consejo Musical Alemán, Jeunesses Musicales de Alemania, entre otras) que le han permitido ofrecer conciertos en Europa, Latinoamérica y Oriente Próximo. Ha colaborado con formaciones y músicos como el Cuarteto de Leipzig, el Conjunto Contraste o el barítono Stephan Gentz. Junto con el clarinetista Karl Leister y el violonchelista Matthias Moosdorf formó el Trío ECCO en 2008, grabando un disco con obras de Eberl, Kreutzer y Ries. Además, ha grabado adaptaciones de obras orquestales de Mendelssohn y obras de música de cámara de Klughardt junto al Cuarteto de Leipzig. En 2009 fue invitada como profesora por el Conservatorio Edward Said (Fundación Barenboim-Said) en Israel/Palestina y, desde 2010, es becaria de Yehudi Menuhin Live Music Now. Además, es cofundadora del Festival de Música de Cámara de los Jardines de Wörlitz.

# CUARTO CONCIERTO

---

Miércoles, 5 de febrero de 2014. 19:30 horas

---

## En el salón (II)

### I

**Robert Schumann** (1810-1856)

Myrthen, Liederkreis Op. 25 (selección)

*Widmung*

*Der Nussbaum*

*Aus den Hebräischen Gesängen*

**Clara Wieck** (1819-1896)

Liebst du um Schönheit, de *Lieder Op. 12*

Ich stand in dunklen Träumen, de *Lieder Op. 13*

Am Strande

**Matilde Salvador** (1918-2007)

Vida garfio, de *Homenaje a la poesía femenina de América*

**Ernesto Halffter** (1905-1989)

Canção do Berço

Ai que linda moça, de *Seis canciones portuguesas*

---

## II

**Claude Debussy** (1862-1918)

Beau Soir

**Reynaldo Hahn** (1874-1947)

A Chloris

**Jules Massenet** (1842-1912)

Ouvre tes yeux bleus, de *Poème d'amour*

---

55

**Mélanie Bonis** (1858-1937)

Sauvez-moi de l'amour, de *Trois mélodies Op. 91 n° 2*

**Nadia Boulanger** (1887-1979)

Cantique

**Xavier Montsalvatge** (1912-2002)

Cinco canciones negras

*Cuba dentro de un piano*

*Punto de habanera*

*Chévere del navajazo*

*Canción de cuna para dormir a un negrito*

*Canto negro*

---

**María José Montiel**, *mezzosoprano*

**Rubén Fernández Aguirre**, *piano*

## EN EL SALÓN (II)

A su cualidad fragmentaria, capaz de transportar al oyente a un mundo propio en tres minutos, el Lied añadía algo no menos querido para el Romanticismo: la poesía. La tarea no era fácil, ya que, si el Romanticismo consistía –en palabras uno de sus protagonistas, E.T.A. Hoffmann– en un “palpitar de nostalgia infinita”, ¿cómo dar sensación de infinitud en tres minutos? Existía un modelo: la canción popular. Su recreación traía sabores campesinos, ahora añorados desde las confortables casas urbanas. Y es que las canciones tuvieron entonces como primer destinatario el salón burgués, donde a salvo de la despiadada lucha materialista de cada día, las veladas permitían desplegar el talento artístico y las más elevadas aspiraciones de los asistentes. Sin embargo, las canciones que oiremos hoy, escritas ya en la segunda mitad del XX, estaban dirigidas a la sala de conciertos.

56

Pocos poemas serían tan adecuados para encabezar *Myrthen Op. 25*, la colección de canciones que **Robert Schumann** ofreció como regalo de bodas a su esposa Clara en 1840, como “Widnung” (“Dedicatoria”), escrito por Friederich Rückert en las mismas circunstancias. El entusiasmo desbordante y agradecido del compositor se condensa en una brevísima canción que es, con justicia, una de las más conocidas de su autor. La tercera pieza del Op. 25 es “El nogal”, cuyo poema se refiere a la espera de la novia. Toda la ingenuidad y la ilusión de la joven enamorada están reflejadas en el piano, mientras que la voz recuerda a las melodías populares. Un tono muy diferente, triste y alejado del carácter popular, es el de la extensa canción número 15, “Mein Herz is schwer, Aus den hebräischen Gesängen”, una traducción alemana, realizada por J. Körner, de un texto perteneciente a las *Melodías hebreas* de Lord Byron. El poeta inglés había escrito, por cierto, ese libro de poemas en el mismo año de su propia boda (1815). Se trataba de poemas pensados como letras para melodías proporcionadas por un amigo músico: Isaac Natham.

Entre los sueños de Robert y Clara Schumann ante su inminente matrimonio estaba el de publicar obras conjuntas, de

manera que, según pensaba Robert, al proceder de un mismo corazón, nadie podría identificar qué obras eran suyas y cuáles de ella. Los *Gedichte aus Friedrich Rückert's 'Liebesfrühling' für Gesang und Pianoforte von Robert und Clara Schumann* (sin número de opus) se publicarían en el año siguiente a la boda, en 1841. En ediciones posteriores, los Lieder escritos por Clara aparecieron en su Op. 12 y los de Robert fueron incluidos en su Op. 37. En “Liebst du um Schönheit”, de Clara, la sencillez del poema se traduce en una música también simple, de un encanto irresistible. La carta con la que el poeta Friedrich Rückert respondió agradecido al envío del volumen conjunto de la pareja basado en sus versos fue uno de los tesoros del hogar de los Schumann, y una de las escasas pertenencias que ella metió en la maleta para el que sería el último viaje de Robert: el de su traslado al sanatorio de Endenich en 1854. De nuevo, la música traduce a otro maestro de la sencillez, Heinrich Heine, en “Ich stand in dunklen Träumen”, que trata de los tristes pensamientos del amante ante el retrato de la mujer de sus sueños. Este Lied forma parte de la Op. 13 de Clara, una colección de seis canciones escritas entre 1840 y 1842 y dedicadas a la reina Carolina Amalia de Dinamarca. El último de los Lieder de Clara que escucharemos hoy, “Am Strande”, es una traducción alemana de un poema de Robert Burns realizada por Wilhelm Gerhard. Fue el regalo que la pianista le hizo a Robert para las primeras navidades del matrimonio: las de 1840.

Más de cien años después, en 1956, terminó **Matilde Salvador** (1918-2007) un ciclo de trece canciones para voz y piano: *Homenajes a la poesía femenina de América*. De este ciclo oiremos “Vida garfio”, sobre un poema de la escritora uruguaya Juana Ibarbourou (1892-1979). Su tema es, sin embargo, muy cercano al Romanticismo: la fascinación por la muerte. Salvador dedicó gran parte de su extenso catálogo a las canciones, escogiendo con frecuencia para sus textos poemas escritos por mujeres.

Otra pareja de pianista y compositor está en el origen de las dos últimas canciones que oiremos en esta primera parte.

Tras su boda con la pianista portuguesa Alicia Cámara Santos en 1928, **Ernesto Halffter** (1905-1989), hijo a su vez de una pianista, se estableció en Portugal, donde residiría durante más de dos décadas. Las obras que escucharemos hoy pertenecen a las seis *Canciones Portuguesas* (1943). “A estrelinha d’alva” es una nana cuya letra se debe a Branca de Gonta Colaço, y se cree relacionada con el nacimiento del hijo del compositor. Por su parte, “Ai que linda moça” es un poema anónimo; un fado que se ha convertido en la canción más famosa de Ernesto Halffter.

La segunda parte del programa está centrada en *mélodies* que es como la tradición francesa solía titular a sus canciones artísticas para diferenciarlas de las *chansons*, de menores pretensiones. Muy lejana, en efecto, de la canción popular está *Beau soir*, una pieza de juventud de **Claude Debussy** (1862-1918). Publicada en 1891, fue probablemente escrita durante la década anterior, cuando el compositor aún estudiaba en el conservatorio parisino, pese a lo cual había encontrado ya un sello propio.

En 1916 publicó **Reynaldo Hahn** (1874-1947) *A Chloris*. Con esta pieza, Hahn se integraba en la lista de arreglistas del “Aria sobre la cuerda de Sol” de la *Obertura nº 3 en Re mayor BWV 1068* de Johann Sebastian Bach, a la que aún hoy siguen sumándose versiones como *Everything’s gonna be alright* de Sweetbox, por ejemplo. Para unas armonías tan antiguas, adornadas en la tradición francesa, a lo Rameau, Hahn escogió un poema de Théophile de Viau (1590-1626), quien ha pasado a la historia, no solo por su calidad literaria, sino también porque su conducta sexual le llevó a la cárcel, donde murió. Un caso, en definitiva, que el círculo de intelectuales y artistas en el que se movía Reynaldo Hahn podía sentir como muy próximo.

**Jules Massenet** (1842-1912), compuso *Ouvre tes yeux bleus* antes de *Manon* (1884), la ópera que le lanzó a la fama. Sus canciones tuvieron mucho éxito en los salones franceses,

como las tendrían las de su alumno en las clases de composición en el Conservatorio de París, Reynaldo Hahn.

A diferencia de Clara Wieck, Nadia Boulanger o Matilde Salvador, **Mel Bonís** (1858-1937) no nació en una familia de músicos. Por ello su entorno burgués nunca comprendió ni apoyó su vocación musical, que pronto sobrepasó las habilidades consideradas como apropiadas al estatus de la mujer en el hogar acomodado. Pese a que no era fácil sobresalir cuando se tiene por compañeros de clase a Claude Debussy y Gabriel Pierné, el talento de Mélanie fue destacado por sus profesores en el Conservatorio de París, especialmente por César Franck. Como tantas compositoras, pintoras, poetas y novelistas, Mélanie se refugió en un pseudónimo que escondía su sexo: “Mel”. La canción “Sauvez-moi de l’amour”, escrita en 1912, se publicó póstumamente como la segunda de sus *Trois mélodies Op. 91*.

Un tono también sencillo en extremo, si bien de tema religioso, domina en el poema *Cántico de la Virgen* de Maurice Maeterlinck. **Nadia Boulanger** (1887-1979), brillante pianista, escribió para esta poesía una música extrañamente estática. Su simpleza rítmica y melódica permite destacar en un primer plano una armonía poco convencional, en la cual es patente el influjo de Debussy, que tanta atracción producía en los jóvenes compositores franceses. Nadia Boulanger publicó *Cantique* en 1909, a los 22 años, cuando ya era profesora de piano y acompañamiento en el parisino conservatorio Femina-Musica. Aún faltaban pues varios años para que la muerte de su hermana, la también compositora Lili Boulanger, le hiciera dedicarse casi en exclusiva a la docencia de la composición y a la dirección de orquesta.

Las *Cinco canciones negras* (1945-1946) son las obras más interpretadas de **Xavier Montsalvatge** (1912-2002). Escoger textos de poetas comunistas como Rafael Alberti (entonces en el exilio) y Nicolás Guillén era ya una declaración de intenciones en la España de la posguerra. No lo era tanto la

adopción de ritmos cubanos, puesto que la habanera se había cultivado en los salones y en las zarzuelas desde mediados del XIX, y tuvo una nueva oleada de éxito con la vuelta de los indianos después del 98. El propio Montsalvatge recogió en los años 40 las melodías cubanas que escuchaba en la Costa



Según Marie, hija mayor de Clara Wieck y Robert Schumann, no fue hasta su último año de vida cuando Clara transcribió los preludios que solía improvisar antes de la interpretación de ciertas obras. En la imagen, el manuscrito del preludio a “Des Abends” de *Fantasiestücke Op. 12*, de Robert Schumann. Staatsbibliothek zu Berlin.

Brava y las publicó en su *Album de habaneras* (1948). A esta tradición cubana se añade también, en las *Canciones negras*, el peso del jazz en la Barcelona y en el París de los años 30, ciudades ambas tan queridas para Montsalvatge.



Clara Wieck siempre se mostró reticente a poner sobre papel pautado sus preludios improvisados, ya que sus interpretaciones de estas pequeñas piezas eran muy libres y variaban en cada ocasión. En la imagen, el manuscrito del prelude a “Aufschwung” de *Fantasiestücke Op. 12*, de Robert Schumann. Staatsbibliothek zu Berlin.

# TEXTOS DE LAS OBRAS

---

ROBERT SCHUMANN

---

## **Myrthen, Liederkreis Op. 25** (selección)

**Widmung** (Friedrich Rückert, 1788-1866)

Du meine Seele, du mein Herz,  
du meine Wonn', o du mein Schmerz,  
du meine Welt, in der ich lebe,  
mein Himmel du, darein ich schwebe,  
o du mein Grab, in das hinab  
ich ewig meinen Kummer gab!  
Du bist die Ruh, du bist der Frieden,  
du bist vom Himmel mir beschieden.  
Dass du mich liebst, macht mich mir wert,  
dein Blick hat mich vor mir verklärt,  
du hebst mich liebend über mich,  
mein guter Geist, mein bess'res ich!

62

**Der Nussbaum** (Julius Mosen, 1803-1867)

Es grünet ein Nussbaum vor dem Haus,  
duftig, luftig breitet er blätt'rig die Äste aus.  
Viel liebliche Blüten stehen dran;  
linde Winde kommen, sie herzlich zu umfah'n.  
Es flüstern je zwei zu zwei gepaart,  
neigend, beugend zierlich zum Kusse die Häuptchen zart.  
Sie flüstern von einem Mägdlein, das dächte die Nächte  
und Tage lang, wüsste ach! selber nicht was!  
Sie flüstern, wer mag versteh'n so gar leise Weis?  
Flüstern von Bräut'gam und nächstem Jahr.  
Das Mägdlein horchet, es rauscht im Baum;  
sehnd, wähnend sink es lächelnd in Schlaf und Traum.

**Aus den Hebräischen Gesängen** (Lord Byron, 1788-1824)

Mein Herz ist schwer! Auf! von der Wand  
die Laute, nur sie allein mag ich noch hören,  
entlocke mit geschickter Hand  
ihr Töne, die das Herz betören!

### **Dedicatoria**

¡Tú, alma mía, tú, corazón mío,  
 tú, placer mío, oh, tú, mi dolor.  
 Tú, mundo en el que yo habito,  
 tú, cielo en el que me elevo,  
 oh, tú, sepulcro mío, donde enterré  
 para siempre mi dolor!  
 Tú eres la calma, tú eres la paz,  
 tú me has sido enviada del cielo.  
 Que tú me ames me da valor,  
 tu mirada me ha transfigurado,  
 por tu amor me siento enaltecido,  
 ¡mi buen espíritu, mi mejor yo!

### **El nogal**

Verdea un nogal ante la casa,  
 airoso y perfumado extiende sus ramas cuajadas.  
 Está cubierto por muy lindas flores;  
 y suaves céfiros las rodean amorosamente.  
 Susurran emparejadas de dos en dos, inclinándose  
 y doblando delicadas sus tiernas cabecitas para besar.  
 Susurran de una doncella que piensa  
 de día y de noche sin saber, ay, en qué.  
 Susurran ¿quién podrá comprender tan delicada melodía?  
 Murmuran algo sobre el novio y el año que viene.  
 La doncella escucha, se oye crujir el árbol;  
 se sumerge en sus sueños llena de anhelo y de ilusiones.

### **De “Cantos hebraicos”**

Mi corazón está apenado! Adelante!, en la pared colgado  
 está mi laúd, que sólo entonces liberado,  
 puede transmitirme tañido por hábiles manos,  
 los sones que seducen el corazón!

kann noch mein Herz ein Hoffen nähren,  
es zaubern diese Töne her,  
und birgt mein trock'nes Auge Zähren,  
sie fließen, und mich brennt's nicht mehr!  
Nur tief sei, wild der Töne Fluss,  
und von der Freude weg gekehret!  
ja, Sänger, dass ich weinen muss,  
sonst wird das schwere Herz verzehret!  
denn sieh' ! vom Kummer ward's genähret,  
mit stummen Wachen trug es lang,  
und jetzt, vom Aussersten belehret,  
da brech' es oder heil' im Sang.

---

CLARA WIECK

---

---

64

**Lieder Op. 12**

**Liebst du um Schönheit** (Friedrich Rückert, 1788-1866)

Liebst du um Schönheit,  
o nicht mich liebe!  
Liebe die Sonne,  
sie trägt ein gold'nes Haar!

Liebst du um Jugend,  
o nicht mich liebe!  
Liebe den Frühling,  
der jung ist jedes Jahr!

Liebst du um Schätze,  
o nicht mich liebe,  
Liebe die Meerfrau,  
sie hat viel Perlen klar.

Liebst du um Liebe,  
o ja, mich liebe!  
Liebe mich immer,  
dich lieb'ich immerdar!

*Si mi corazón puede aún alimentar alguna esperanza,  
se debe solamente a la magia de estos sonos,  
y si mis ojos secos se llenan de lágrimas.  
¡Qué caigan, y cese entonces mi martirio!  
¡qué profundo y violento sea la ola de sonos,  
y que de la alegría permanezca alejada!  
¡Sí, cantor, debo llorar,  
para que mi corazón tan débil no se consuma!  
¡Helo aquí! De pena fue alimentado,  
endureciéndose mucho tiempo,  
velando en silencio, y ahora,  
instruido en el límite del dolor.*

***Si amas la belleza***

*¡Si amas la belleza,  
oh, no me ames!  
¡Ama al sol,  
él tiene cabellos de oro!*

*¡Si amas la juventud,  
no me ames!  
¡Ama a la primavera,  
joven cada año!*

*¡Si amas la riqueza,  
oh, no me ames!  
¡Ama a la sirena,  
que tiene tantas perlas!*

*¡Si amas el amor,  
oh, sí, ámame!  
¡Ámame siempre,  
pues siempre te amaré!*

### Lieder Op. 13

#### Ich stand in dunklen Träumen (Heinrich Heine, 1797-1856)

Ich stand in dunkeln Träumen  
und starrt' ihr Bildnis an,  
und das geliebte Antlitz  
heimlich zu leben begann.

Um ihre Lippen zog sich  
ein Lächeln wunderbar,  
und wie von Wehmutstränen  
erglänzte ihr Augenpaar.

Auch meine Tränen flossen  
mir von den Wangen herab -  
und ach! ich kann's nicht glauben,  
daß ich dich verloren hab!

66

#### Am Strande (Robert Burns, 1759-1796)

Traurig schau ich von der Klippe  
auf die Flut, die uns getrennt  
und mit Inbrunst fleht die Lippe,  
schone seiner, Element!

Furcht ist meiner Seele Meister,  
ach, und Hoffnung schwindet schier;  
nur im Traume bringen Geister  
vom Geliebten Kunde mir.

Die ihr, fröhliche Genossen,  
gold'ner Tag' in Lust und Schmerz,  
Kummertränen nie vergossen,  
ach, ihr kennt nicht meinen Schmerz!  
Sei mir mild, o nächt'ge Stunde,  
auf das Auge senke Ruh,  
holde Geister, flüstert Kunde  
vom Geliebten dann mir zu..

### **Sumido en sueños sombríos**

*Sumido en sueños sombríos  
miré fijamente su retrato,  
y el amado rostro  
en secreto empezó a vivir.*

*En torno a sus labios surgió  
una maravillosa sonrisa,  
y cómo con lágrimas de melancolía  
relucían sus ojos.*

*También brotaron mis lágrimas  
y cayeron por mis mejillas  
¡Ah! ¡No puedo creer  
que te haya perdido!*

### **En la orilla**

*Desde la orilla del acantilado,  
tristemente contemplo la marea que nos separa  
y con fervor mis labios imploran:  
¡calmaos, elementos!*

*El miedo se apodera de mi alma,  
ah, y la esperanza desaparece;  
sólo en sueños, los espíritus me traen  
nuevas noticias de mi amado.*

*Vosotros, alegres compañeros  
días dorados de alegría y dolor,  
afligidas lágrimas nunca olvidadas,  
ah, ¡vosotros no conocéis mi dolor!  
Sed buenas conmigo, oh, horas nocturnas,  
sobre mis ojos descansan  
dulces espíritus que me susurran  
nuevas noticias de mi amado.*

---

MATILDE SALVADOR

---

**Vida garfio** (Juana de Ibarbourou, 1892-1979)

Amante: no me lleves, si muero al camposanto  
A flor de tierra abre mi fosa, junto al riente  
alboroto divino de alguna pajarera  
o junto a la encantada charla de alguna fuente

A flor de tierra, amante. Casi sobre la tierra,  
donde el sol me caliente los huesos, y mis ojos,  
alargados en tallos, suban a ver de nuevo  
la lámpara salvaje de los ocasos rojos.

A flor de tierra, amante. Que el tránsito así sea  
más breve. Yo presiento  
la lucha de mi carne por volver hacia arriba,  
por sentir en sus átomos la frescura del viento.

68

Yo se que acaso nunca allá abajo mis manos  
podrán estarse quietas.  
Que siempre como topos arañarán la tierra  
en medio de las sombras estrujadas y prietas.

Arrójame semillas. Yo quiero que se enraícen  
en la greda amarilla de mis huesos menguados.  
¡Por la parda escalera de las raíces vivas  
Yo subiré a mirarte en los lirios morados.

---

ERNESTO HALFFTER

---

**Canção do Berço** (Branca de Gonta Colaço, 1880-1945)

A estrelinha d'alva  
mudou de logar  
p'ra ver a menina  
logo ao acordar.  
E a estrela da tarde,  
tremula, a sorrir,  
fez-se lamparina  
para a ver dormir.



Mélanie Bonis a los 17 años, retrato de Charles-Auguste Corbineau (1885).

***Canción de cuna***

*La estrellita del alba  
mudó de lugar  
para ver a la niña  
después de despertar.  
Y la estrella de la tarde,  
trémula al sonreír,  
se transformó en lamparilla  
para verla dormir.*

**Seis canciones portuguesas**

**Ai que linda moça** (Popular)

Ai que linda moça  
sai daquela choça  
loira e engraçada.  
Leva arregaçada  
a saia encarnada  
de chita grosseira.  
E cantarulando  
vai gentil guiando  
seu ditoso gado,  
seu rebanho amado  
sempre enamorado  
da canção fagueira.  
“Tudo são tristezas,  
tristezas e dôr.  
Tudo são tristezas  
para o meu amor”.

70

.....  
CLAUDE DEBUSSY  
.....

**Beau Soir** (Paul Bourget, 1852-1935)

Lorsque au soleil couchant les rivières sont roses,  
et qu'un tiède frisson court sur les champs de blé,  
un conseil d'être heureux semble sortir des choses  
et monter vers le coeur troublé.  
Un conseil de goûter le charme d'être au monde,  
pendant qu'on est jeune et que le soir est beau,  
car nous nous en allons comme s'en va cette onde,  
elle à la mer, nous au tombeau.

.....  
REYNALDO HAHN  
.....

**A Chloris**

S'il est vraie, Chloris, que tu m'aimes,  
j'entends, que tu m'aimes bien),  
je ne crois pas que les rois mêmes  
aient un bonheur pareil au mien.

**¡Ay, qué linda moza!**

¡Ay, qué linda moza  
sale de la choza  
rubia y graciosa!  
Lleva arremangada  
la saya encarnada  
de basto percal.  
Y canturreando  
va gentil guiando  
su feliz ganado,  
su rebaño amado  
siempre enamorado  
de dulce canción.  
“Todo son tristezas,  
tristeza y dolor.  
Todo son tristezas  
para mi amor”.

**Bello atardecer**

Cuando al ponerse el sol los ríos se vuelven rosas,  
y un tibio escalofrío corre por los trigales,  
un consejo de ser feliz parecer salir de las cosas  
y subir hacia el corazón turbado.  
Un consejo de gozar el encanto de estar en el mundo,  
mientras uno es joven y el atardecer es bello,  
porque nos vamos como se va esta onda,  
ella al mar, nosotros a la tumba.

**A Cloris**

Si es verdad, Cloris, que me amas,  
entiendo que me quieres bien),  
no creo que ni los mismos reyes  
disfruten de una felicidad como la mía.

Que la mort serait importune  
à venir changer ma fortune  
pour la félicité des cieux!  
Tout ce qu'on dit de l'ambrosie  
ne touche point ma fantaisie  
à u prix des grâces de tes yeux!

---

JULES MASSENET

---

**Poème d'amour**  
**Ouvre tes yeux bleus**  
**Lui**

Ouvre tes yeux bleus, ma mignonne:  
Voici le jour!  
Déjà la fauvette fredonne  
Un chant d'amour.  
L'aurore épanouit la rose:  
Viens avec moi  
Cueillir la marguerite éclose.  
Réveille-toi! Réveille-toi!  
Ouvre tes yeux bleus, ma mignonne:  
Voici le jour ! ...

**Elle**

A quoi bon contempler la terre  
Et sa beauté?  
L'amour est un plus doux mystère  
Qu'un jour d'été ;  
C'est un moi que l'oiseau module  
Un chant vainqueur,  
Et le grand soleil qui nous brûle  
Est dans mon cœur!

---

MÉLANIE BONIS

---

**Sauvez-moi de l'amour** (Maurice Bouchor, 1855-1929)  
Sauvez-moi de l'amour taillis où je m'enfonce  
Églantier épineux qui déchirez mes doigts

*La muerte sería importuna  
si viniera a cambiar mi fortuna  
por la felicidad de los cielos.  
¡Todo cuanto se dice de la ambrosía  
no llama la atención de mi fantasía  
si es al precio de la gracia de tus ojos.*

### **Él**

*Abre tus ojos azules, bonita mía:  
¡ya es de día!  
La curruca canta  
un canto de amor.  
La aurora enciende la rosa:  
ven conmigo  
a coger la margarita florecida.  
¡Despiértate, despiértate!  
Abre tus ojos azules, bonita mía:  
¡ya es de día!*

### **Ella**

*¿Para qué contemplar la tierra  
y su belleza?  
El amor es un misterio más dulce  
que un día de verano;  
en mí el pájaro entona  
un canto vencedor  
y el gran sol que nos abrasa  
está en mi corazón!*

### **Sálvame del amor**

*Sálvame del amor, espesura en la que me hundo,  
brezo espinoso que desgarras mis dedos,*

Baisers sauvages de la ronce  
Insectes altérés et cruels de nos bois.

Plus de vains rêves plus de saintes fiançailles  
Je me suis trop créé de stériles douleurs  
Dans les ténèbres des broussailles  
J'oublierai l'île verte et ses plaines de fleurs

Ah ! comment croire encore au songe magnifique  
Car le brutal enfant vient de me ressaisir  
Et la vision séraphique  
S'évanouit au souffle ardent de mon désir.

N'espère pas tromper la puissante nature  
Si tu nourris en toi le plus timide amour  
Tu seras bientôt sa pâture  
Où le cœur a frémi Eros aura son tour.

74

Dans les buissons aigus je me fraie un passage,  
Arbustes emmêlés qu'ignore le soleil  
Frappez-moi, cinglez mon visage  
Et faites ruisseler à flots mon sang vermeil.

---

NADIA BOULANGER

---

**Cantique** (Maurice Maeterlinck, 1862-1949)

À toute âme qui pleure,  
à tout péché qui passe,  
J'ouvre au sein des étoiles  
mes mains pleines de grâces.

Il n'est péché qui vive  
quand l'amour a parlé;  
Il n'est d'âme qui meure  
quand l'amour a pleuré...

Et si l'amour s'égare  
aux sentiers d'ici-bas,  
Ses larmes me retrouvent  
et ne se perdent pas...

*besos salvajes de la zarza,  
insectos deformes y crueles de nuestros bosques.*

*Ya no hay sueños vanos ni compromisos sagrados,  
me he creado demasiados sufrimientos estériles;  
en la tenebrosa maleza  
olvidaré la isla verde y sus llanuras de flores.*

*¡Ah! cómo seguir creyendo en el grandioso sueño  
cuando el niño brutal ha vuelto a sorprenderme  
y la visión seráfica  
desaparece en el inflamado aliento de mi deseo.*

*No esperes engañar a la poderosa naturaleza,  
si tú alimentas en ti el más tímido amor  
serás pronto pasto suyo;  
allí donde el corazón ha palpitado le llega el turno a Eros.*

*En la espinosa maleza me abro paso,  
arbustos enredados que el sol ignora;  
golpeadme, azotad mi rostro  
y haced fluir a borbotones mi roja sangre.*

### **Cántico**

*A toda alma que llora,  
a todo pecado que pasa,  
abro en lo profundo de las estrellas  
mis manos llenas de gracias.*

*Ningún pecado sobrevive  
cuando el amor ha hablado;  
ningún alma muere  
cuando el amor ha llorado...*

*Y si el amor se extravía  
por los senderos de aquí abajo  
sus lágrimas me reencuentran  
y no se pierden...*

### Cinco canciones negras

#### **Cuba dentro de un piano** (Rafael Alberti, 1902-1999)

Cuando mi madre llevaba un sorbete de fresa por sombrero  
y el humo de los barcos aún era humo de habanero,

*Mulata vuelta bajera...*

Cádiz se adormecía entre fandangos y habaneras  
y un lorito al piano quería hacer de tenor.

*...dime donde está la flor*

*que el hombre tanto venera.*

Mi tío Antonio volvía con su aire de insurrecto.

La Cabaña y el Príncipe sonaban por los patios de El Puerto.

(Ya no brilla la Perla azul del mar de las Antillas.

Ya se apagó, se nos ha muerto.)

Me encontré con la bella Trinidad...

Cuba se había perdido y ahora era de verdad.

Era verdad, no era mentira.

Un cañonero huido llegó cantándolo en guajiras.

*La Habana ya se perdió.*

*Tuvo la culpa el dinero...*

Calló,

cayó el cañonero.

Pero después, pero ¡ah! después,

fue cuando al Sí

lo hicieron Yes!

#### **Punto de habanera** (Néstor Luján, 1922-1995)

La niña criolla pasa

con su miriñaque blanco, ¡qué blanco!

Hola, crespón de tu espuma; marineros contempladla.

¡Va mojadita de lunas que le hacen su piel mulata!

Niña, no te quejes,

tan sólo por esta tarde quisiera mandar al agua

que no se escape de pronto de la cárcel de tu falda,

tu cuerpo cierra esta tarde rumor de abrirse de dalia.

Niña, no te quejes,

tu cuerpo de fruta está dormido en brocado.

Tu cintura vibra fina con la nobleza de un látigo,

toda tu piel huele alegre a limonar y naranjo.

Los marineros te miran y se quedan mirando.  
La niña criolla pasa  
con su miriñaque blanco, ¡qué blanco!

**Chévere del navajazo** (Nicolás Guillén, 1902-1989)

Chévere del navajazo se vuelve el mismo navaja:  
pica tajadas de luna, más la luna se le acaba;  
pica tajadas de sombra más la sombra se le acaba;  
pica tajadas de canto, más el canto se le acaba,  
¡y entonces, pica que pica, carne de su negra mala!

**Canción de cuna para dormir a un negrito**

(Ildefonso Pereda Valdés, 1899-1996)

Ninghe, ninghe, ninghe, tan chiquitito,  
el negrito que no quiere dormir.  
Cabeza de coco, grano de café,  
con lindas motitas, con ojos grandotes  
como dos ventanas que miran al mar.  
Cierra los ojitos negrito asustado  
el mandinga blanco te puede comer.  
¡Ya no eres esclavo! y si duermes mucho  
el señor de casa promete comprar  
traje con botones para ser un “groom”.  
Ninghe, ninghe, ninghe, duérmete, negrito,  
cabeza de coco, grano de café.

**Canto negro** (Nicolás Guillén, 1902-1989)

¡Yambambó, yambambé! / Repica el congo solongo,  
repica el negro bien negro: / ¡Aoe! congo solongo del Songo  
baila yambo sobre un pié. / Tambambó, yambambé.  
Mamatomba serembé cuserembá. / El negro canta y se ajuma,  
mamatomba serembé cuserembá. / El negro se ajuma y canta.  
Mamatomba serembé cuserembá, / el negro canta y se va.  
Acuememe serembó aé, / yambambó aé, yambambé aó,  
tamba, tamba, tamba del negro que tumba; / ¡Yambá! ¡Yambó!  
¡Yambambé! ¡Yambambá! ¡Yambambé! / baila yambó sobre un pié.

### MARÍA JOSÉ MONTIEL

La aclamada interpretación de *Carmen* de la mezzosoprano María José Montiel la convirtió en toda una revelación. Gracias a este triunfo fue invitada para cantarla en teatros de Estados Unidos, Suiza, Italia, Rusia, Alemania, Francia, España y Japón. Este hecho, unido a su encuentro con Riccardo Chailly, marca un giro en su carrera, interpretando juntos el *Réquiem* de Verdi en las principales salas de concierto de Europa y Japón, así como otras obras de repertorio sinfónico. Ha cantado además los siguientes roles operísticos: Amneris, Leonora (*La Favorita*), Sesto (*La clemenza di Tito*), Dorabella, Rosina y Federica (*Luisa Miller*). En 2014 cantará *Carmen* en la Ópera de Israel bajo la dirección de Zubin Mehta.

Ha actuado en escenarios como los del Carnegie Hall de Nueva York, Kennedy Center de Washington, La Scala de Milán, Musikverein y Staatsoper de Viena, La Fenice de Venecia, Festival de Bregenz, NHK Hall y NNT de Tokio, La Monnaie de Bruselas, Opéra National de París, Teatro Real de Madrid y Gran Teatro del Liceu en Barcelona.

Ha trabajado con directores de la talla de Maazel, Chailly, Mehta, Domingo, Steinberg, Oren, Fisher, Dutoit, López Cobos, Decker, Foster o Marriner, entre muchos otros, además de haber sido invitada por orquestas como las Filarmonías de Viena, Helsinki y Tokio, Sinfónica de Montreal, Virtuosos de Moscú, Orquesta Nacional de Francia, Fundación Arturo Toscanini o Giuseppe Verdi de Milán. En España colabora con casi todos los conjuntos orquestales del país y habitualmente con la ONE.

Estudiosa del repertorio de Lied, ha ofrecido más de un centenar de recitales. Su discografía abarca trabajos para sellos como Dial, BIS, RTVE, Ensayo, Fundación Autor, Stradivarius o Deutsche Grammophon. Su disco *Modinha*, con *Lieder* de Brasil, fue finalista a los Premios Grammy, y su DVD *Madrileña Bonita* obtuvo el DVD de Oro. Recientemente ha recibido el premio a la mejor cantante de ópera, que otorga la Fundación Premios Líricos del Teatro Campoamor de Oviedo, siendo la primera cantante española que lo recibe.

### **RUBÉN FERNÁNDEZ AGUIRRE**

Nace en Barakaldo (Vizcaya) en 1974. Se especializa en acompañamiento de cantantes en Viena con D. Lutz y en Múnich (D. Sulzen). Recibe además los consejos de F. Lavilla, M. Zanetti y W. Rieger. Repertorista en cursos y clases magistrales de R. Scotto, J. Aragall, I. Cotrubas, S. Estes, A. L. Chova, E. Viana y E. Sagi, ha sido pianista oficial del Concurso Operalia 2006 (presidido por Plácido Domingo) y maestro correpetidor en los Teatros Real de Madrid y de la Maestranza de Sevilla.

Fernández Aguirre es pianista habitual de Carlos Álvarez, Ainhoa Arteta, Ismael Jordi, Nancy-Fabiola Herrera, José Manuel Zapata, María Bayo, Elena de la Merced, Jose Ferrero, Mariola Cantarero, David Menéndez, Isabel Monar, Gabriel Bermúdez y Jose Antonio López, entre otros cantantes. También ha actuado con Mariella Devia, Celso Albelo, Leontina Vaduva, Cris-

tina Gallardo-Domàs, Eglise Gutiérrez, Dante Alcalá, Anna Chierichetti, Christopher Robertson, Isabel Rey, Simón Orfila, Manuela Custer y Ofelia Sala.

Actúa con regularidad en la mayoría de teatros y festivales españoles, así como en importantes escenarios internacionales: Musikverein de Viena, Teatro de La Monnaie de Bruselas, Rossini Opera Festival de Pesaro, Carnegie Hall de Nueva York, Auditorio Nacional de Montevideo, MNA de México D.F, Budapest, así como en ciudades como Argel, Bremen, Damasco, Bratislava y Graz.

Entre sus compromisos recientes destacan recitales con María Bayo por Sudamérica (Uruguay, Chile, Brasil). En 2010 recibió el premio Ópera Actual “por su dedicación a la lírica y el creciente prestigio que está logrando en este campo”.



Opereta de salón  
**Cendrillon**

12 y 14 de febrero 2014

---

Miércoles 12 de febrero de 2014

19:30 horas

Viernes 14 de febrero de 2014

19:00 horas

---

Pauline Viardot (1821-1910)

## CENDRILLON

Opereta de salón en tres cuadros

Libreto de **Pauline Viardot**,  
basado en el cuento de Charles Perrault



### Estreno

23 de abril de 1904. París, en el salón de Mademoiselle Mathilde de Nogueiras.

*Véase programa de mano aparte para el libreto  
y su traducción al castellano.*

Dirección de escena, vídeo  
e iluminación

**Tomás Muñoz**

Dirección musical y piano

**Aurelio Viribay**

Cenicienta  
El Príncipe Encantador  
El Barón Picotorvo  
El Conde Barrigula  
Magalona  
Armelinda  
El Hada

Reparto

**María Rey Joly**  
**José Manuel Montero**  
**José Antonio Carril**  
**Pablo García López**  
**Mercedes Larios**  
**Marta Knörr**  
**Sonia de Munck**

83

Coreografía  
Vestuario  
Diseño gráfico y vídeo  
Técnico de iluminación  
Alquiler de vestuario  
Realización de atrezzo  
Ayudante de dirección  
Subtítulos y regiduría  
Traducción y edición  
Edición musical

Ficha técnica

**Rafael Rivero y Yoko Taira**  
**Carmen González**  
**Aurelio Medina**  
**Fer Lázaro**  
**Cornejo**  
**César Omar**  
**Elena Águila**  
**Emilie-Jane Adam**  
**Carmen Torreblanca**  
**G. Miran éditeur, 1904**



La autora de la introducción y notas al programa **PILAR RAMOS**, profesora titular de Historia de la Música de la Universidad de La Rioja, ha sido profesora titular en las universidades de Granada y Gerona. Es licenciada en Musicología por la Universidad de Oviedo y en Historia del Arte por la Universidad de Granada, donde se doctoró con Premio Extraordinario. Es autora de los libros *Feminismo y música. Introducción crítica* (Madrid, Narcea, 2003) y *La música en la Catedral de Granada en la primera mitad del siglo XVII: Diego de Pontac* (Granada, Diputación Provincial, 1994) y editora de *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (Logroño, Universidad de La Rioja, 2012). Sus investigaciones se han centrado en cuestiones de historiografía musical, música ibérica de los siglos XV al XVIII e historia musical de las mujeres.



## CONFERENCIA

---

Jueves, 23 de enero de 2014. 19:30 horas

---

### **Fanny Mendelssohn y la mujer en la composición musical**

La conferenciante **CONSUELO DíEZ** resume su intervención: “trazaré un recorrido por diversas compositoras históricas y actuales centrado en la figura de Fanny Mendelssohn, como compositora de talento y cierto renombre dentro de la historia de la música occidental, enmarcada en el Romanticismo alemán. Situaré nombres en sus países y épocas, ya que los libros de Historia de la Música hasta ahora han reflejado muy pocos, por no decir casi ninguno, de manera que no sólo el público, sino también los profesionales de la música, apenas conocen la trayectoria, y sobre todo la obra, de mujeres compositoras, tanto de ayer como de hoy.

Me referiré en especial a las compositoras españolas, que son particularmente desconocidas en nuestro país. En verdad esta situación también ocurre con los compositores españoles, sobre todo los de siglos pasados. En ambos casos, no es que no conozcamos su obra porque apenas se interpreta, es que ni siquiera conocemos sus nombres”.



Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica.

La Fundación organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca.

A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, la Fundación creó el Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, actualmente integrado en el Instituto mixto Carlos III/ Juan March de Ciencias Sociales de la Universidad Carlos III de Madrid.

# PRÓXIMO CICLOS

---

## JAZZ IMPACT

Introducción de Miguel Sáenz  
y notas al programa de Jorge Fernández Guerra

26 de febrero **Jazz en metal**

Obras de R. Cardo, D. Defries, P. Caratini, L. Berstein, L. Morgan, L. Klein, A. Wilder, P. D'Rivera, D. Ellington y W. Fats, por el **Spanish Brass Luur Metals**.

5 de marzo **Norteamérica y su huella en Europa**

Obras de E. Schulhoff, G. Crumb, P. Hindemith, Ch. Corea, W. Albright y R. Shchedrin, por **Ricardo Descalzo**, piano.

12 de marzo **Impacto en España**

Obras de G. Gershwin, J. Guinjoan, J. M. García Laborda, A. Cazorra\*, M. Bertran, J. A. Amargós, D. del Puerto\*\*, M. Ortega\*\*, J. Rueda, G. Jiménez, S. Lanchares y N. Kapustin, por **Albert Nieto**, piano.

19 de marzo **En torno a Benny Goodman**

Obras de L. Bernstein, I. Stravinsky, F. Poulenc, J. Horowitz, G. Gershwin-C. Davis, P. Harvey y M. Gould, por **Joan Enric Lluna**, clarinete, **Juan Carlos Garvayo**, piano y **Toni García**, contrabajo.

26 de marzo **Trompeta de jazz**

Obras de L. Bernstein, J. Hubeau, N. Kapustin, D. Schnyder, F. Nathan\*, A. Botschinsky, G. Gershwin y C. Debussy, por **Manuel Blanco**, trompeta y **Pablo Arencibia**, piano.

Temporada 2013-14



\* *Estreno absoluto*

\*\* *Estreno en versión para piano*



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló, 77. Madrid - Entrada gratuita. Se puede reservar anticipadamente

[www.march.es](http://www.march.es) – [musica@march.es](mailto:musica@march.es)

Boletín de música y videos en [www.march.es/musica/](http://www.march.es/musica/)



**COMPOSITORAS**

**Fundación Juan March**