

Fundación Juan March

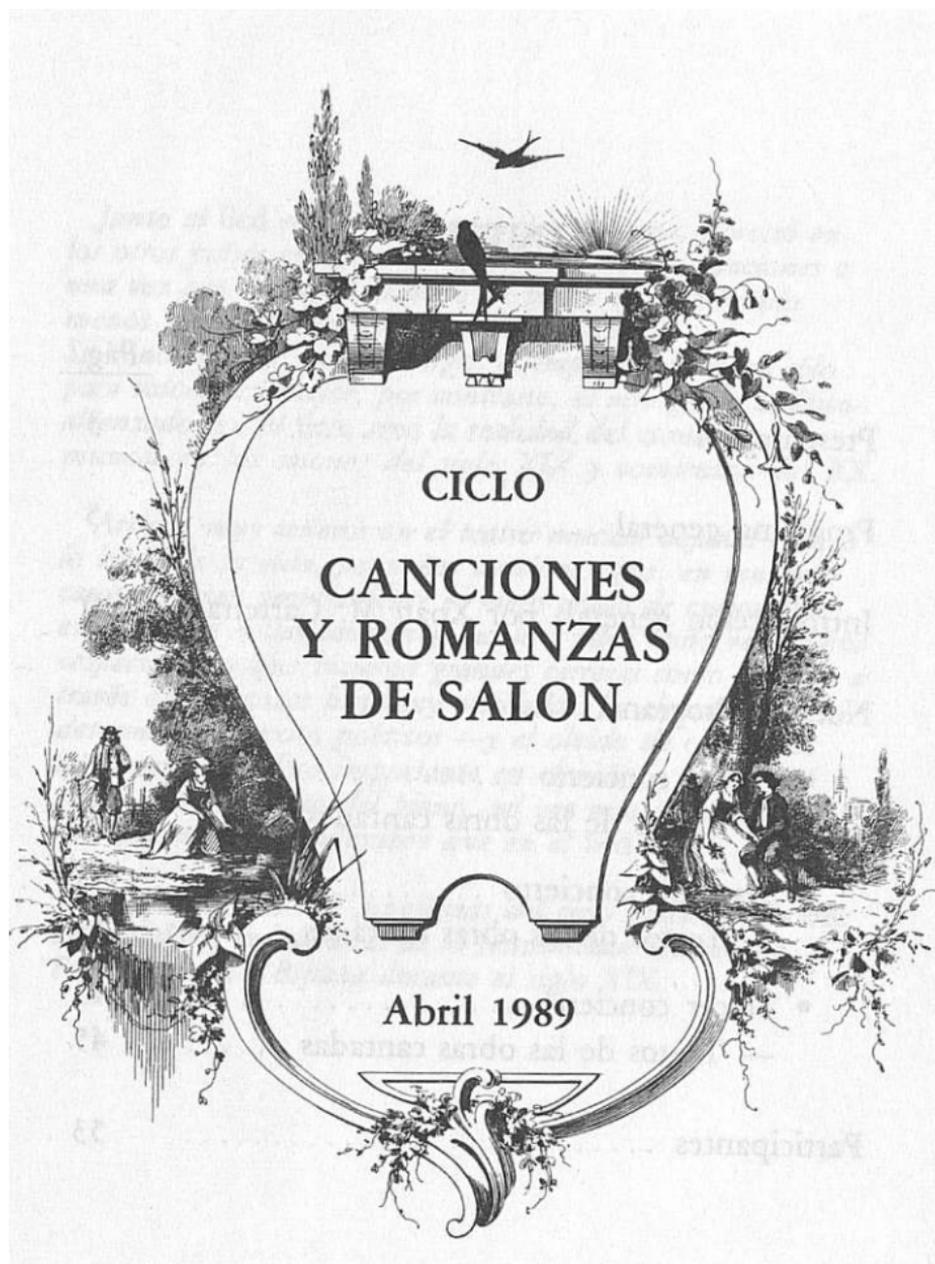
CICLO

CANCIONES Y ROMANZAS DE SALON

Abril 1989



Fundación Juan March



INDICE

	pág.
Presentación	3
Programa general	5
Introducción general, por Xoa M. Carreira	10
Notas al Programa	
• Primer concierto	15
— Textos de las obras cantadas.	21
• Segundo concierto	30
— Textos de las obras cantadas.	34
• Tercer concierto	40
— Textos de las obras cantadas.	45
Participantes	53

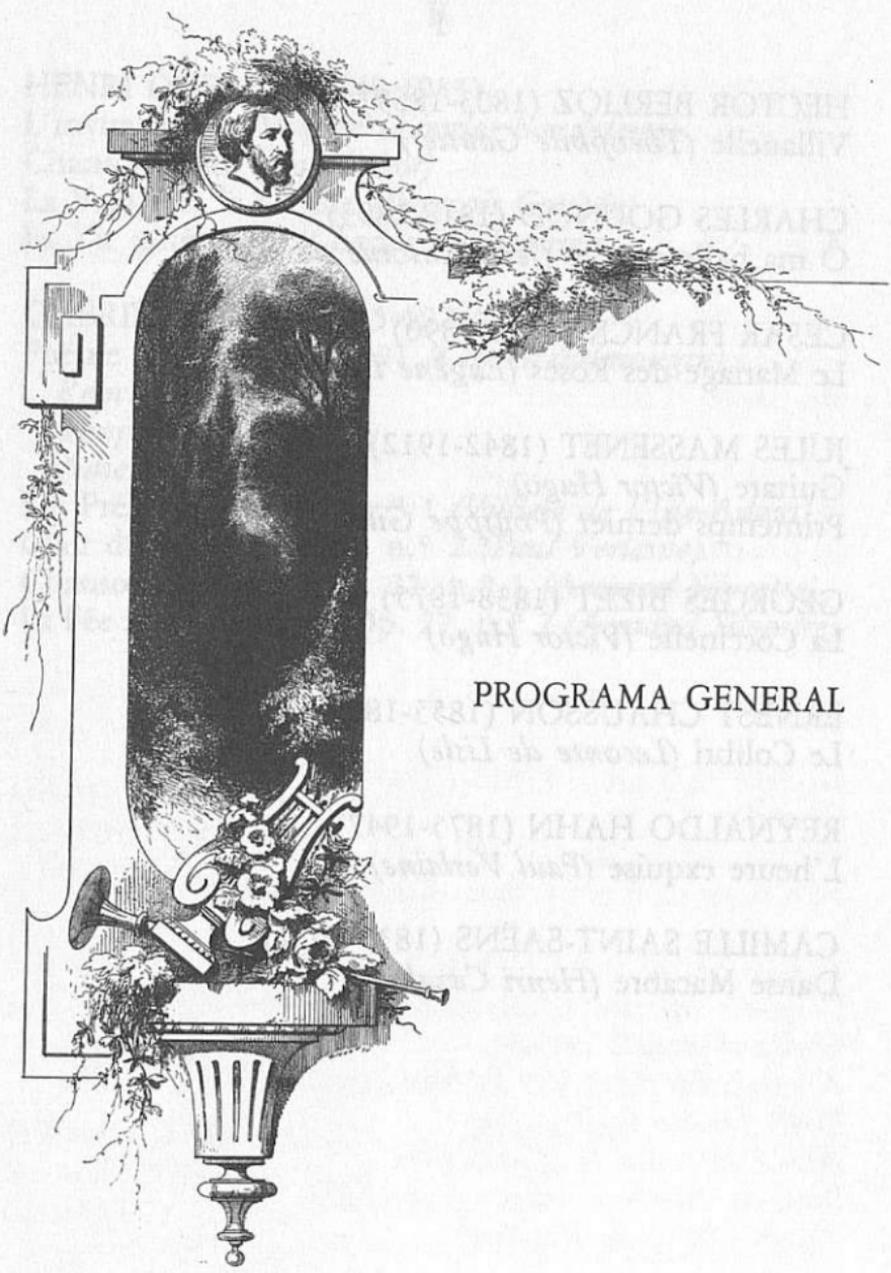
Junto al lied romántico en lengua alemana, floreció en los otros países europeos un género similar de canciones a una voz con acompañamiento de piano que ha tenido menos fortuna en las historias de la música. Su conocimiento, sin embargo, es imprescindible no sólo para valorar así mejor, por contraste, el alto grado estético alcanzado por el lied, sino la realidad del consumo musical en los salones del siglo XIX y comienzos del XX.

Artistas muy señeros en el teatro musical dejaron caer, a lo largo de su vida, pequeñas canciones que, en muchos casos, rebasan ampliamente el mero grado de curiosidad erudita: son bellas canciones, junto a ellos hubo verdaderos «especialistas» que hicieron grandes carreras como músicos a través de romanzas hoy muy olvidadas. La elección de determinados textos poéticos —y el olvido de otros— es igualmente un dato importante en el análisis global, así como el tratamiento del piano, tal vez más acompañante y con una mayor servidumbre que en el lied.

A través de los tres programas del ciclo presentamos tres encantadoras radiografías de la sensibilidad estética en Francia, Italia y España durante el siglo XIX.

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

ESTEREOGRAMA



PROGRAMA GENERAL

Interpretación: Manuel Ponce, Bernardino Gutiérrez
Luz de París, 1910

México, D. F., Mayo de 1910

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

La canción francesa

I

HECTOR BERLIOZ (1803-1869)

Villanelle (*Théophile Gautier*)

CHARLES GOUNOD (1818-1893)

O ma belle rebelle (*Jean-Antoine de Baïf*)

CESAR FRANCK (1822-1890)

Le Mariage des Roses (*Eugène David*)

JULES MASSENET (1842-1912)

Guitare (*Victor Hugo*)

Printemps dernier (*Philippe Gille*)

GEORGES BIZET (1838-1875)

La Coccinelle (*Victor Hugo*)

ERNEST CHAUSSON (1855-1899)

Le Colibri (*Leconte de Lisie*)

REYNALDO HAHN (1875-1947)

L'heure exquise (*Paul Verlaine*)

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921)

Danse Macabre (*Henri Cazalis*)

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

La canción francesa

II

HENRI DUPARC (1848-1933)

L'invitation au Voyage (*Charles Baudelaire*)

Chanson triste (*Jean Lahor*)

La Vague et la Cloche (*François Coppée*)

La Vie antérieure (*Charles Baudelaire*)

GABRIEL FAURE (1845-1924)

Poème d'un jour, Op. 21 (*Ch. Grandmougin*)

Rencontre

Toujours

Adieu

Les Présents, Op. 46, n.º 1 (*Villiers de l'Isle-Adam*)

Clair de Lune, Op. 46, n.º 2 (*Paul Verlaine*)

Chanson d'amour, Op. 27, n.º 1 (*Armand Silvestre*)

La Fée aux Chansons, Op. 27, n.º 2 (*Armand Silvestre*)

Intérpretes: Manuel Pérez Bermúdez, *barítono*
Xavier Parés, *piano*

Miércoles, 5 de abril de 1989- 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

La canción italiana

I

VINCENZO BELLINI (1801-1835)

Dolente immagine di Fille mia

Malinconia, Ninfa gentile

Ma rendi pur contento

Vaga luna, che inargenti

GAETANO DONIZETTI (1797-1848)

Una lacrima

Me voglio fa'na casa

GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868)

Mi lagnerò tacendo (*Pietro Metastasio*)

La promessa (*Pietro Metastasio*)

Anzoleta avanti la regata (de «La regata veneziana»)

II

GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

Stornello

Perduta ho la pace (*Wolfgang Goethe*)

Nell'orror di notte oscura (*Carlo Angiolini*)

FRANCESCO PAOLO TOSTI (1846-1916)

L'ultima canzone (*Francesco Cimmino*)

Ideale (*Carmelo Errico*)

A vucchella (*Gabriele D'Annunzio*)

Malia (*Rocco E. Pagliara*)

Non t'amo più (*Carmelo Errico*)

Pour un baiser (*Georges Doncieux*)

Aprile (*Rocco E. Pagliara*)

Intérpretes: Manuel Cid, *tenor*
Fernando Tutina, *piano*

Miércoles, 12 de abril de 1989- 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

La canción española

I

MARCIAL DEL ADALID (1826-1881)

Mignone (*A. Silvestrej*)

Les primesauts (*A. Silvestre*)

Triste esperance enfant (*V. Hugo*)

Rapelle toi (*A. de Musset*)

Sur des roses sous la neige (*Lamartine*)

La tour enchanté

Guitare (*V. Hugo*)

Serenata (*G. Pedroso*)

La virtud (*Selgas*)

La lisonjera (*Selgas*)

II

ISAAC ALBENIZ (1860-1909)

Seis baladas (*Marquesa de Balaños*)

Barcarola

La lontananza

Una rosa in dono

Il tuo sguardo

Morirò!

T'ho riveduta in sogno

FERMIN MARIA ALVAREZ (1833-1898)

Los ojos negros (*E. Blasco*)

Consejos (*E. Blasco*)

La partida (*E. Blasco*)

Intérpretes: Luis Alvarez, *barítono*
Sebastián Mariné, *piano*

Miércoles, 19 de abril de 1989- 19,30 horas.

INTRODUCCION GENERAL

La canción en los romanticismos latinos

Tras un concierto que ofreciera una selección de «lied» y de canciones italianas y españolas del XIX, un gran musicólogo de un país latino me hizo un comentario de esta guisa: *Cuando escuchamos una canción de Schubert o de Schumann, gracias a nuestro aprendizaje sentimos estar ante algo profundo y grandioso; conocemos que aquéllas son obras maestras. Pero cuando oímos una canción de Adalid o de Donizetti, nada precisamos entender y nos llenamos de sensaciones inmediatas, nuestras; basta con dejarnos llevar por esas obras.*

No creo excesivo afirmar que es el XIX el siglo cuya historia ha sido más transgredida mediante la superchería de prescindir de los gustos de la época y suplantarlos por nuestros propios gustos. Y los gustos de la época se orientan antes que nada y por encima de todo hacia la ópera, y la ópera que gustaba en los años románticos es la de Rossini, la de Weber, la de Bellini, la de Donizetti y la de los absurdamente olvidados, que pueden simbolizarse de «La Dame Blanche», de Boieldieu, puesto que recoge en libreto y partitura todos los «iconos» de la cultura romántica.

La música instrumental va a estar al servicio de los virtuosos (los monstruos sagrados de la sociedad musical romántica), especialmente guitarristas, pianistas y violinistas. Y el repertorio más extendido (a menudo creación de los propios virtuosos) es aquel formado por la fantasías y las variaciones sobre arias de las óperas más famosas; repertorio en el cual el virtuoso del instrumento remeda las agilidades vertiginosas de los divos vocales. El mismo tipo de virtuosismo que pugna por lograr la bailarina (protagonista del «ballet» romántico) en emulación asimismo de la sofisticada ornamentación vocal.

Pero aún por encima de los anteriores están los cantantes, especialmente las cantantes, cuyas proezas apenas podemos imaginar en nuestros días cuando leemos los testimonios de sus contemporáneos y que, sin embargo, para los más lúcidos, cual Stendhal, representaban la decadencia de la brillantez vocal con la desaparición del «cantare spianato», del cual no duda en responsabilizar a Rossini, a quien tanto admiraba. Seríamos, sin embargo, injustos si creyéramos que el «bel canto» (y sus consecuentes instrumentales y coreográficos) distraía lo sensitivo en beneficio de lo efectista; para la mentalidad romántica no se trataba de una especie de fuegos de artificio sino que era la expresión última de la verdad artística: el intérprete desempeñaba el papel de «médium» vehiculizando la emoción del público en un tipo de relación que ha llegado a nosotros a través de dos lenguajes ciertamente privilegiados cual el «jazz» (recordemos la energía del «scat singing» de Ella Fitzgerald en *Flying Home*

o las fascinantes series de tresillos que realiza John Zoltrane en el *Psalm* de su disco *A Love Supreme*, de evidente dependencia vocal) y el flamenco (citaré las granadinas *Rosa si no te cogí*, cantadas por don Antonio Chacón —muestra de la capacidad afectiva de un falsete empleado con deslumbrante inteligencia—, y las dislocadas bulerías *Yo escucho los cantos* de un Enrique Morente en pugna con el texto machadiano). Si es bien cierto que la segunda mitad del siglo romántico caminará por la senda de la renuncia a la ornamentación improvisatoria del intérprete en beneficio de la versión fijada y controlada por el compositor (lo cual no es otra cosa que el triunfo de éste sobre aquél en el aprecio del público), no lo es menos que los virtuosos sobrevivieron con singular fortuna hasta fecha muy reciente y que aún no se ha podido apagar la fascinación que provoca la impetuosa personalidad musical de Louis Moreau Gottschalk, quien sin duda sería reivindicado, caso de conocer su música, por esos adeptos al «heavy-rock» que consideran a Berlioz y a Paganini como pioneros de su gusto musical (se relaciona al «heavy» con el exceso de decibelios y se repara escasamente en el protagonismo del primer guitarra, que ha de improvisar, en el más puro estilo primo-romántico, variaciones sobre una melodía utilizando todas las posibilidades de su instrumento, es decir del cuerpo de la guitarra, de los pedales, del amplificador y de los altavoces).

Tan larga digresión nos ha llevado al valor de la melodía, en el Romanticismo ya liberada del delicado corsé de la cuadratura clásica (corsé absolutamente deteriorado tras el trato recibido de C.Ph.E. Bach). Las melodías articuladas en fragmentos múltiples de dos compases quedan arrinconadas en beneficio de soluciones intuitivas, y cuando regresan, como es práctica habitual en Mendelssohn, han perdido valor de código y se convierten en un instrumento más de la evanescente elegancia del autor. La codificación de la cuadratura se vincula a la exclusividad de los compases binarios y ternarios (cuya etiología platónica parece clara), que el Romanticismo no duda en infringir (el compás quinario es elegido por Chopin en el «largetto» de su *Primera Sonata*, y el público de 1825 se entusiasmó con el afectivo uso del mismo compás en el aria *Déjà la nuit sur nous répand* en el segundo acto de *La Dame Blanche*). Junto a esta relajación de códigos (claro antecedente de las cuales tenemos en las asimetrías entre ambas manos tan típicas de Clementi, que comúnmente se hacen hijas de Beethoven) vendrá la liberalización tonal que desembocará en el cromatismo wagneriano.

La historiografía romántica a través de Fétis atribuye al estilo chopiniano esta pérdida de respeto al mito tonal y el placer por el acorde perfecto. Frecuentemente se señala la afición por las modulaciones a las tonalidades lejanas y por las series armónicas que parecen ir ascendiendo a lo largo de la escala y que incluso no regresan a la tónica al fin de su viaje, creando la consiguiente tensión emotiva. Estas innovaciones con respecto a los

clasicismos se pueden observar desde muy pronto, bastante antes de Chopin, y no deja de ser significativo que cuando oímos música de Moscheies no podemos desechar cierta inquietud ante lo que nos parece *ya oído*; efectivamente, Moscheies nos recuerda a sus alumnos. Lógica consecuencia de que mientras ellos ocupan los programas de concierto, su maestro ha quedado relegado en la incomprensión a que sometemos hoy en día el primer tercio del XIX. Sin embargo en Moscheies encontraremos la explicación de esas modulaciones a tonos contiguos tan del gusto de Adalid y Mendelssohn y que caracterizarán ciertos aspectos del fin del XIX musical.

Así podemos explicar el famoso texto de Ludovic Vitet el 15 de enero de 1825 en *Le Globe*: *Si lo que deseáis es romanticismo musical pedid al armonista que acuda en vuestro auxilio; pero dirigios al armonista apasionado, al hombre que no padece el escrúpulo del error contrapuntístico y prefiere obedecer a su propia inspiración. Todo lo que la sola armonía no seña capaz de decirnos, se lo pedirá a su orquesta para transmitirlo. No temáis, al oír esa música, sentir un vacío en el alma; todas vuestras necesidades, todos vuestros deseos, resultarán satisfechos.*

Como ya dije, la voz es la protagonista del romanticismo musical, y ese protagonismo alcanza desde las máximas alturas de la ópera hasta la mínima intimidad de la canción. En relación con ésta no podremos olvidar el interés que a las canciones tradicionales conceden los viajeros ya desde finales del XVIII. La canción tradicional va muy pronto a ser motivo literario que deja de ser referencia en la narración para adquirir un propio protagonismo, y ello va de la mano de las primeras labores de recogida de música tradicional y la invención del «folklore». La canción tradicional entrará a formar parte de los «iconos» románticos y será vista como algo puro, prístino, incontaminado..., una vez más desde las cotidianas contradicciones entre teoría y práctica, pues nada impedía publicarlas con acompañamiento pianístico y convenientemente maquilladas o inventar libremente melodías de supuesto estilo tradicional. Lo que no impide que por este procedimiento hayan nacido páginas maravillosas como la *Marcha de los peregrinos*, el segundo movimiento de *Harold en Italia*.

Va a ser, desde luego, Alemania el país en que la historia de la canción parezca más gloriosa. El «lied» va a significar una reforma importantísima del concepto de canción, reforma que va más allá de la importancia concedida al acompañamiento pianístico, el cual va adquiriendo protagonismo incluso merced a las exigencias virtuosas que le piden Schumann o Liszt. Así como los códigos estróficos y rítmicos de la melodía caen, también lo hacen los rigores estróficos del «cuplet» dieciochesco. Lo que permitirá que el «lied» se convierta en un drama musical miniaturizado mediante un texto que desarrolle una historia. Ello va a ser reforzado por el piano (que desempeña el papel

expresivo que Viridot concedía a la orquestación), un piano que gracias a los progresos en la construcción avanza rápidamente en la oferta de posibilidades tímbricas. Lo sorprendente es que todo está presente con absoluta claridad en el primer «lied» de Schubert, *Gretchen am Spinnrade*, sobre texto de Goethe en 1814. El valor expresivo del «lied» es un instrumento poderosísimo del sentimiento romántico, y en la música alemana su historia se puede prolongar hasta el mismísimo Alban Berg.

La influencia del «lied» se dejó sentir por toda Europa a través de las ediciones pero sobre todo a través de la impresión causada por las interpretaciones de los grandes cantantes. Tal es el caso de Adolphe Nourrit y Francia. El «lied» va a causar la correspondiente reacción y vehiculizar la creación de los estilos nacionales de canción; muy a menudo alejados del modelo alemán del cual toman el concepto de minidrama, el desarrollo de la historia y la afectividad comentada por el acompañamiento pianístico. Asistiremos por doquier a la convivencia del género local de canción con los nuevos géneros ideados por estímulo del «lied». En el desarrollo de estos nuevos géneros, desde luego van a influir elementos extramusicales cual la oferta poética y la conciencia de las peculiaridades de cada idioma, que condicionarán en tal alto grado cumbres como *L'invitation au voyage*, de Henri Duparc, o los *Songs of Travel*, de Ralph Vaughan Williams.

Los motivos por los cuales el público español parece haber preferido el repertorio de «lieder» al grado de preterir al de «mélodies» e incluso al de nuestras canciones y hacer ignorar las ricas colecciones italianas o inglesas, tienen mucho que ver con el mercado fonográfico pero también con el papel jugado por Lola Rodríguez Aragón en los años de la autarquía al ofrecer en exclusiva los «lieder» y el repertorio español populista de nuestro siglo. Habría que considerar asimismo que la obra de referencia en castellano sobre la cuestión ha sido *El «lied» romántico* de Federico Sopeña Ibáñez (Madrid, 1973), cuya continuación dedicada a la canción fuera de Alemania no ha tenido la misma difusión.

De todos modos, por encima de la labor de difusión que realizaron Lola Rodríguez Aragón y el P. Sopeña, ha existido y sigue existiendo un factor bien conocido por quienes estudian los complejos fenómenos del consumo. Me refiero al *prestigio*. La música alemana posee prestigio, mucho más prestigio que la italiana y muchísimo más aún que la francesa y no digamos que la española. Y es cierto que contra todo pronóstico, el consumidor español dice preferir el «lied» a la «mélodie», a la «arietta», al «song» o a la canción. Y el prestigio prevalece a menudo por encima de la simple sensibilidad o de la natural apetencia por lo cercano, por lo conocido.

La gran contradicción musical de nuestra época es el concierto, el rito del concierto copiado de la reunión decimonónica en

el teatro, en el ombligo urbanístico de la nueva ciudad. Incluso los nuevos medios, cual la electroacústica, se han adaptado al ritual del concierto público, aún a sabiendas del escaso gusto de los oyentes por aplaudir a un altavoz. En el consumo de conciertos hemos incluido instrumentos que nunca soñaron en subir al escenario, ya sea el clavicordio ya sea el altavoz antes citado, pues la música para ellos pensada fue escrita para propio deleite del intérprete o para su reproducción por otros medios de difusión que entrarían en casa del oyente y no le pedirían que fuese a la sala de conciertos. El repertorio de voz y piano es también una posible víctima de la fagotización que la sala de conciertos hace de toda producción musical, incluso violentando la intimidad que una música parece reclamar. Muchas de la canciones de este ciclo fueron pensadas para producir el placer de la interpretación en primer lugar, y de compartir esa emoción en la intimidad del salón en segundo lugar. Otras, de gran dificultad interpretativa, nunca pudieron ser imaginadas más que para su ejecución por profesionales. Todas ellas son joyas de gran valor de la cultura de los romanticismos de sus países, de la cultura latina cuya sensibilidad es, desde luego, diversa de la que hizo nacer el «*lied*» y si no cerramos los ojos, es nuestra cultura.

Xoan M. Carreira

PRIMER CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

La *mélodie française*, de Berlioz à Duparc

En la historia de la musicología aparecen, de cuando en cuando, libros que nos sentimos tentados a denominar «definitivos»; tal es el caso del libro de Frits Noske *La mélodie française, de Berlioz à Duparc* (Paris, Presses Universitaires de France, 1954. 2.^a ed. 1970 rev.). Traducción inglesa de Rita Benton: *French Song from Berlioz to Duparc* (New York, Dover Pub. Inc. 1970). Tras veinticinco años de vida, el libro de Noske sigue siendo una obra maestra de metodología, de sensibilidad y de penetración, y puede afirmarse que en el cuarto de siglo transcurrido poco o nada se ha escrito sobre la «mélodie» que no sea deudor de Noske. Por lo que se refiere a las ediciones, resulta muy asequible la antología *French Art Songs of the nineteenth Century. 39 works from Berlioz to Debussy* (New York, Dover, 1978) preparada por Philips Hale con acierto, que es refundición de una edición bostoniana de 1904.

Parece que la denominación «melódie» surgió como consecuencia de la aplicación del nombre de las *Irish Melodies* de Thomas Moore a toda composición sobre esos textos o sus deudores. Coincidiendo con las actuaciones de A. Nourrit con los «Heder» de Schubert, Berlioz compone en 1829 sus *Neuf mélodies imitées de l'anglais*; también sobre poema de Moore compone Berlioz su *Elégie*, primera obra maestra de un género que se desarrollará rápidamente en esa década que se cierra con el ciclo *Les nuits d'été*, sobre seis poesías de Théophile Gautier. La primera de ellas, *Villanelle*, es considerada la más perfecta canción de su autor y significó una auténtica sorpresa en la música francesa. Una melodía vital, muy «cantábil», acompañada por una escritura pianística de bulliciosos acordes, pletórica de sorpresas armónicas muy lejanas ya de las extravagancias pasionales del período anterior. Como señala Noske, todo parte de la línea melódica cuyas pequeñas alteraciones endulzan el rigor estrófico de Gautier en *La comédie de la mort*.

Es desde luego Berlioz quien realiza la transformación del género dieciochesco, la «romance» en la «mélodie», vivida expresión del gusto romántico francés. El tema obligado de la «romance» es el amor tierno e infeliz, en palabras de Jean Jacques Rousseau: *Una historia de amor cualesquiera pero siempre trágica*. Correspondiendo a su herencia, la «romance» exige dulces melodías de acompañamiento sencillo, casi como una canción tradicional; y como el canto tradicional, ha de servir a la historia sin interferencias y la tensión dramática se crea progresivamente, incrementando cada estrofa la afectividad de la anterior, creando un interés progresivo y desembocando en la tra-

gedia más o menos violenta. El tratamiento procedente de la «opera comique» y modificado progresivamente por los gustos del Imperio y la Restauración, tiene su maestro en Hyppolyte Mompou, y la versión más truculenta del género se prolongará en la obra de Berlioz, Bizet, Gounod, etc. Sin embargo, una vez más va a ser Berlioz quien lleve la «romance» a su máxima posibilidad expresiva en su Op. 1, *Huit scènes de Faust*, muy especialmente en la «chanson gothique» *Le roi de Thulé*, compuesta en 1828 sobre la libérrima traducción de Gerard de Nerval del *Faust* de Goethe.

Afirmar que la «mélodie» se distingue de la «romance» por la elección de textos literarios elevados y por un más refinado acompañamiento, como es usual, significa olvidar la predilección de Mompou por Víctor Hugo o que *Le tac* encontró un compositor en Louis Niedermeyer. En realidad, el refinamiento consustancial a la «mélodie» está en íntima relación con la polémica que desde finales del siglo XVI protagoniza la evolución de la música vocal francesa; me estoy refiriendo a la *teoría prosódica*. Como señala Noske, *ninguna lengua de la Europa Occidental presenta tal cúmulo de dificultades como el francés para resolver el problema de la afinidad rítmica entre palabras y música*. El problema se presenta con la invención de la monodia acompañada, llena el siglo XVII al intentar aplicar la «comédie» a las formas francesas de la «opéra-ballet» y está en el origen de las polémicas del siglo XVIII entre partidarios de la ópera francesa y de la ópera italiana. Las «romances» tomaban las soluciones directamente de la tradición de la «opéra comique» y en ella se mantiene sin mayores problemas. Pero desde 1800 diversos teóricos se preocupan específicamente en las relaciones entre *cantidad silábica e intensidad musical*. Las soluciones propuestas a esta cuestión varían según los compositores, y no sería arriesgado decir que caracterizan su estilo vocal. Por otra parte, la poesía francesa decimonónica es en no pequeña parte una especulación sobre las posibilidades sonoras del francés que alcanzará la fascinación del *Le Cimetière marin* de Valéry en 1920 (¿cómo poner música al verso 79: *Les cris aigus des filies chatouillées!*). Creo simplemente que con elegir sus poetas contemporáneos, los compositores ya obtenían textos aún más refinados y que los arduos problemas planteados por la prosodia de esos poemas representan un reto para cualquier compositor de «mélodies»... como Franz Liszt, que compuso once (una de ellas un reto: el poema *Tristesse* de Musset), o Richard Wagner, autor de seis (*Les deux grenadiers*, es una traducción al francés de un poema de Heine!). De todos modos hay una preferencia evidente por determinados autores: Hugo, Gautier, Lamartine y Musset en la primera época, Silvestre y Verlaine luego. Magos del idioma como Vigny, Leconte de Lisle o Nerval son marginados por su propia impenetrabilidad, y sin duda ha sido pérdida extraordinaria y a veces incomprensible. ¿Por qué el único texto de Nerval que mereció la atención de un compositor fue su traducción del *Faust!*, pues Nerval es un prodigio de musicalidad.

Noske denomina *Melodie bourgeoise* a la producción de Charles Gounod, Victor Masse, Ernest Reyer, Georges Bizet, Léo Delibes y Jules Massenet en clara contradicción con la *Melodie romantique* de Hector Berlioz, Giacomo Meyerbeer, Franz Liszt, Richard Wagner, Félicien David y Henri Reber. Gounod es desde luego el instaurador de la tradición de la «melodie», quien desarrolla las características típicamente francesas en oposición al «lied». Ahora bien, los aspectos que se destacan en Gounod: *sensibilidad y atmósfera impregnada de civilización* frente a *sentimentalismo y populismo* (*Empfindung* y *Volkstümlichkeit*), no son cualidades musicales. El propio Noske reconoce que parece imposible reconocer *elementos puramente franceses en la melodía gounodiana...*, pero sí encuentra elementos específicos en la estructura y en la relación prosodia-línea melódica, así como en el acompañamiento y armonía. *O ma belle rebelle* (de *6 mélodies*, París, 1855) es uno de esos casos en que la influencia alemana semeja ausente por obra de un arcaísmo acorde con el texto de Jean-Antoine de Baif (1532-1589). Un ritmo muy simple, salpicado de síncopas de variedad a ese acompañamiento plétórico de bellas combinaciones armónicas, en un diatonismo por el que corretean alegres disonancias.

Bizet sólo compuso 48 «mélodies» y nunca pareció tener especial interés por el género. Bizet era un compositor para la escena y no se encontraba a gusto en el salón burgués, y sus canciones se tornan pretenciosas, incluso fuera de lugar, cual un personaje de «grand opéra» apoyado en un piano en un rincón. No podemos menos que sonreír ante *La Coccinelle* (París, 1868), en que el explosivo genio de Bizet se vuelve impotente ante la miniatura poética de Víctor Hugo («enriquecida» con la adición de diversas interjecciones) y parece escribir tres números de ópera, un recitativo, un vals y una conclusión plétórica de «style pompeur». Sería injusto sin embargo no reconocer a Berlioz su extraordinario conocimiento de la voz, su calor expresivo, que le hace evitar el edulcorado ambiente de otros autores y la flexibilidad de sus frases melódicas.

Las 223 «mélodies» de Massenet son la máxima muestra de sensibilidad, de refinamiento en el estilo burgués sin renuncia, desde luego, al exotismo o incluso al pintoresquismo. Y esa burguesía llegó a idolatrarlo y tomarlo como símbolo de su propia cultura decadente. Sus «mélodies» son desde luego, como dice Noske, *una fiel imagen de la época*. Massenet, que conoció como pocos los secretos de la escritura vocal, renuncia no ya a la estrofa sino incluso al verso y consigue que la frase melódica genere una especie de *prosa musical* que responde por otra parte a la desestructuración que caracteriza la poesía de sus contemporáneos. *Guitarre* (París, 1886) y *Printemps dernier* (Suiza, 1885), muestran ya una gran influencia de los «lieder» de Schumann en el papel protagonista del piano y su interferencia en el canto. La naturalidad y el equilibrio de la composición nos hacen asombrar ante *la difícil facilidad* de un autor que a veces parece improvisar una obra que no precisa ser revisada.

Bajo el epígrafe *La «mélodie» bajo la influencia de la música instrumental*, agrupa Noske a Castillón, Franck, Lalo y Saint-Saëns. Se refiere Noske a que dado el grado de refinamiento alcanzado por la «mélodie» alrededor de 1860 no podía ser menos que beneficioso su encuentro con la música abstracta, puesto que liberaría a la «mélodie» de su dependencia de la escena. No en vano los autores citados son los grandes maestros de la sinfonía, de la sonata y del concierto.

La influencia del «lied» sobre Saint-Saëns es evidente desde sus primeras canciones; como los autores alemanes, es capaz de lograr una atmósfera perfecta para el poema y es capaz de dotar a la «mélodie» de la inmensa riqueza de matices que posee su música instrumental; quizá no haya sabido interiorizar «la poesía» y sus canciones tengan algo de preciosismo artesanal, pero ello no evita la fascinación que nos producen joyas como *Le Pas d'Armes du Roi Jean* o *Clair de lune*. Su capacidad para la parodia se revela en la versión original de la *Danse Macabre* (1873), canción que no le satisfizo a pesar de su éxito editorial, que arregló para voz y orquesta a la búsqueda de la necesaria atmósfera lúgubre y finalmente renunciando al texto y realizando el perfecto poema sinfónico. De todos modos, como señaló Cathy Berberian, la referencia a los violinistas en el canto es un acierto por más que sea una obra menor en el grupo de sus 144 «mélodies».

A Franck se le ha reprochado muy a menudo su escaso gusto literario, incluso su escaso respeto por la prosodia francesa, que le ha llevado a forzar y violentar algunos bellísimos poemas. Sin embargo, Franck poseía una extraordinaria intuición para recrear las imágenes poéticas en su propio mundo musical, y los resultados son tan fascinantes como en *Le Mariage des Roses* (1871) la mejor de sus 22 «mélodies» sin duda. El texto es una mediocre adaptación del poema de Ronsard *Mignonne*, muy utilizado por los compositores de «mélodies». La ingenuidad habitual de Franck se desnuda aquí en pura naturalidad del canto apoyado en un refinamiento armónico casi transparente. Como dice Noske: *Si el «padre angélico» fue insensible a los refinamientos de la lengua poética, lo fue igualmente a la malicia y a la hipocresía burguesas de su tiempo.*

La cumbre de la «mélodie» se encuentra en las colecciones de Gabriel Fauré y Henri Duparc. Fauré es un compositor de expresión contenida que se siente atraído por los poetas que practican un formalismo clásico, como el parnasiano Armand Silvestre, Paul Verlaine e incluso el complejo Leconte de Lisle, unido a vividas imágenes poéticas que parecen contrastar con el intimismo de Fauré. Desde sus primeras «mélodies» va madurando su estilo, caracterizado por la flexibilidad estructural y la fragilidad de las tensiones armónicas, la utilización de pequeños intervalos en la línea vocal y la refinada sutilidad del acompañamiento. Sus 113 «mélodies» forman un «corpus» identificatorio de la sensibilidad musical francesa e influirán radicalmen-

te en las siguientes generaciones de compositores, *Poème d'un jour* (1881), sobre poemas de Ch. Grandmougin; *Chanson d'amour* y *La Fée aux Chansons* (1883), sobre poemas de Silvestre; *Les Présents* (1887), sobre Villiers de L'Isle-Adam, y *Clair de Lune*, sobre su poeta favorito, P. Verlaine, son diversas muestras de la *escritura melo-armónica* de Fauré. Repárese en la última en los delicados contrastes entre el bajo casi obsesivo de la primera parte y la dulce evolución del «cantabile» de la mano derecha, creando un ambiente de extraordinaria dulzura en el que los versos de Verlaine son casi recitados adquiriendo un poder de fascinación extraño.

Las 18 «mélodies» de Duparc han ido adquiriendo en los últimos años un fortísimo atractivo que contrasta con las duras críticas de los puristas. Incluso el comentario de Ravel: las «*mélodies*) *imperfectas pero geniales de Duparc*, no parece ir más allá de una de esas «boutades» tan ai gusto del compositor vasco. Quizá en el interés reciente por Duparc no esté ausente cierta morbosidad por el compositor enfermo que destruye gran parte de su ya escasa obra, caracterizada ésta por la ausencia absoluta de optimismo pero también por la hipersensibilidad capaz de recrear los sentimientos de poetas como Baudelaire.

Chanson triste, sobre un poema de Jean Lahor, pertenece al grupo de cinco «mélodies» publicadas por Flaxland en 1868. En ellas nos sorprende la suavidad de la línea vocal, la fluidez de las síncopas, la rigurosa división de tiempos, etc., que manifiesta la deuda con Gounod, pero sin embargo encontramos también aspectos extraordinariamente personales, cual el carácter estático de la obra, el énfasis sobre monosílabos, la veladura del ambiente creado por un acompañamiento que no duda en dejar sin resolución pasajes, y que muestran ya la sensibilidad de un ser extraordinario.

La vague et la cloche, sobre un poema de François Coppée, data de 1871 y fue escrita para voz y orquesta, siendo la versión para voz y piano de Vincent d'Indy. Un año antes compuso la que sería su canción más famosa: *L'invitation au voyage*, sobre un poema de Baudelaire. Si bien respeta la estructura estrófica, ésta se ve alterada por los trémolos en el acompañamiento que generan ese éxtasis lleno de imaginación romántica que se va intensificando con recursos como los intervalos aumentados y la creciente complejidad armónica, que en el penúltimo verso alcanza grados considerables antes de la relajación final merced al recurso del «cantabile» y el «diminuendo».

La vie antérieure (1884) es también sobre un poema de Baudelaire; escrita para voz y orquesta, es la última composición de su autor. Como nunca hasta entonces, Duparc es capaz de interiorizar el mundo visionario del poeta, que parece un anciano que recuerda sus viajes a lugares exóticos, la pasión del amor, la vitalidad de la juventud, etc. La canción logra un arco emotivo que alcanza un culmen en la osadía armónica del pa-

saje central que anuncia los tritonos que acompañan el canto en tresillos que relatan la belleza de las esclavas desnudas y perfumadas; la tensión aumenta hacia la ruptura armónica que acompaña el inicio de la dolorosa reflexión del anciano, cuya queja final (la partitura indica al pianista: *el canto sobresaliente y muy expresivo*) es duplicada por el acompañamiento que proseguirá en solitario once compases «raienti» y «perdendo». Quizá en pocas ocasiones haya llegado tan alto una canción.

A lo largo de estas notas he empleado reiteradamente la palabra *refinamiento*, pero quizá a ningún autor convenga en el grado que a Ernest Chausson, el compositor capaz de trasladar a la canción la sensibilidad simbolista gracias a un absoluto dominio del color armónico que alcanza lo deslumbrante en el ciclo *Senes chandes* (1895-1986), sobre cinco poemas de Maeterlinck, cuya génesis va más allá del pretendido wagnerismo del autor al que hay que vincular a la propia tradición de la «mélodie» como lo demuestra *Le colibrí* (1882), del ciclo *Sept mélodies*, sobre un poema difícil prosódicamente de Leconte de Lisie en el cual demuestra claramente su deuda con las características ya comentadas de Gounod y de Massenet; de éste aprendió la ruptura con la forma estrófica y el aspecto de canto en prosa que caracteriza su *Chansonperpetuelle* (1898), magistral expresión del *sprit du fin de siècle*. En su temprano *Colibrí* muestra ya Chausson su capacidad para la pincelada intimista y para la perfección formal independiente de modelos predefinidos. Algo de un romanticismo tardío aparece en la percepción de esta encantadora «mélodie».

La herencia de Duparc, Fauré y Chausson va a ser recogida en las colecciones de «mélodies» de Debussy, D'Indy, Pierné, Widor y desde luego de Messiaen, cuyas *Mélodies pour Mi* son la conclusión de aquello que iniciara Berlioz. Otra línea, la de la depuración formalista del erudito Reynaldo Hann (Caracas, 1875 - París, 1947), amigo íntimo de Marcel Proust y Sarah Bernhardt y defensor a ultranza de un buen gusto exclusivamente condicionado por la perfección académica y el distanciamiento emotivo. Sus dos grandes colecciones de «mélodies» son *Etudes latines* (1900), sobre poemas de Leconte de Lisie, y *Chansons grises* (1893), sobre poemas de Verlaine, al que pertenece la muy famosa *L'heure exquise*, número cinco de la serie. Su esteticismo recubierto de frivolidad un tanto wildeana que se mostraba en su gusto por cantar con su muy bella voz acompañándose a sí mismo al piano, no oculta una finura casi pre-rafaelista. *L'heure exquise* es una obra perfecta para estudiar el género «mélodie» por la perfecta conjunción entre la prosodia del verso y la musical, el respeto por el verso de Verlaine, la intencionalidad del acompañamiento que crea un auténtico ambiente modernista en relación con el poema a través de las prolongadas ligaduras de la melodía vocal. Pero además de su asombrosa perfección, es una «mélodie» exquisita que, como un jarrón de Sévres, mantiene su belleza aún recubierto por el polvo de los años.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

HECTOR BERLIOZ

Villanelle (*Théophile Gautier*)

Quand viendra la saison nouvelle,
 Quand auront disparu les froids,
 Tous les deux nous irons, ma belle,
 Pour cueillir le muguet aux bois;
 Sous nos pieds égrénant les perles
 Que l'on voit, au matin trembler,
 Nous irons écouter les merles
 Siffler.
 Le printemps est venu, ma belle,
 C'est le mois des amants béni,
 Et l'oiseau, satinant son aile,
 Dit ses vers au rebord du nid.
 Oh, viens donc, sur ce banc de mousse
 Pour parler de nos beaux amours,
 Et dis-moi de ta voix si douce:
 Toujours!
 Loin, bien loin, égarant nos courses,
 Faisant fuir le lapin caché,
 Et le daim au miroir des sources
 Admirant son grand bois penché;
 Puis chez nous, tout hereux, tout aises,
 En paniers enlaçant nos doigts,
 Revenons, rapportant des fraises
 Des bois.

CHARLES GOUNOD

O ma belle rebelle (<i>Jean-Antoine de Baïf</i>)	
<i>O ma belle rebelle,</i>	Un rafraîchissement,
<i>Las! que tu m'es cruelle.</i>	D'un baiser seulement.
Ou quand d'un doux souris,	<i>O ma belle rebelle!</i>
Larron de mes esprits,	<i>Las! que tu m'es cruelle,</i>
Ou quand d'une parole	Quand d'un petit baiser
Mignardètement molle,	Tu ne veux m'apaiser,
Ou quand d'un regard d'yeux	Me puissé-je un jour dure!
Fièremment gracieux	venger de ton injure,
Ou quand d'un petit geste	Mon petit maître amour
Tout divin, tout céleste	Te puisse entrer un jour,
En amoureuse ardeur	Et pour moi langoureuse,
Tu plonges tout mon coeur.	il te fasse amoureuse,
<i>O ma belle rebelle,</i>	Comme il m'a langoureux
<i>Las! que tu m'es cruelle.</i>	Pour toi fait amoureux.
Quand la cuisante ardeur	Alors par ma vengeance
Qui me brûle le coeur,	Tu auras connaissance
Fait que je te demande	Quel mal fait du baiser
A sa brûlure grande,	Un amant refuser.

CESAR FRANCK

Le Mariage des Roses (*Eugène David*)

Mignone, sais-tu comment
 S'épousent les roses?
 Ah! cet hymen est charmant!
 Quelles tendres choses
 Elles disent en ouvrant
 Leurs paupières closes!
 Mignone, sais-tu comment
 S'épousent les roses?
 Elles disent: «Aimons-nous!
 Si courte est la vie!
 Ayons les baisers plus doux,
 l'âme plus ravie!
 Pendant que l'homme, à genoux,
 Doute, espère, ou prie!
 O mes soeurs, embrassons-nous!
 Si courte est la vie!»

Crois-moi, mignone, crois-moi;
 Aimons-nous comme elles,
 Vois, le printemps vient à toi,
 Et, des hirondelles,
 Aimer est l'unique loi,
 A leurs nids fidèles.
 O ma reine, suis ton roi;
 Aimons-nous comme elles.
 Excepté d'avoir aimé,
 Qu'est-il donc sur terre?
 Notre horizon est fermé,
 Ombre, nuit, mystère!
 Un seul phare est allumé,
 L'amour nous l'éclairé!
 Excepté d'avoir aimé,
 Qu'est-il donc sur terre?

JULES MASSENET

Guitare (*Victor Hugo*)

Comment, disaient-ils,
 Avec nos nacelles,
 Fuir les Alguiazils?
 Ramez, disaient-elles.
 Comment, diaient-ils,
 Oublier quereles,
 Misère et périls?
 Dormez, diaient-elles.
 Comment, disaient-ils,
 Enchanter les belles,
 sans philtres subtils?
 Aimez, disaient-elles.

Printemps dernier (*Philippe Gille*)

Vous en souvient-il, Madeleine,
 De ce beau jour de l'an dernier
 Où je vous coiffais de verveine
 Au près d'un buisson d'églantier?
 Nous jurions aux feuilles nouvelles
 Tout ce qu'on peut jurer, hélas!
 Jusqu'à des amours éternelles...
 Au printemps que ne fait-on pas!...
 Avez-vous encor, Madeleine,
 Souvenir de cet églantier?
 Où donc est elle la verveine
 De ce beau jour de l'an dernier?
 Oh! ne rougis pas... ma folie
 Ne va pas jusqu'à demander
 Plus à ton coeur qu'à la prairie
 Les fleurs de ce printemps dernier!

GEORGES BIZET

La Coccinelle (*Victor Hugo*)

Elle me dit: «quelque chose,
 Me tourmente...» et j'aperçus
 Son cou de neige... et dessus...
 Un petit insecte rose.
 J'aurais dû... oui... mais, sage ou fou,
 A seize ans on est farouche!
 J'aurais dû
 Voir le baiser sur sa bouche
 Plus que l'insecte à son cou!
 On eût dit un coquillage,
 Dos rose et taché de noir:
 Les fauvettes pour nous voir
 Se penchaient dans le feuillage...
 Sa bouche fraîche était là...
 Hélas!
 Je me penchait sur la belle...
 Et je pris la Coccinelle...
 Mais... le baiser s'envola!
 «Fils, apprend comme on me nomme»
 Dit l'insecte du ciel bleu...
 «Les bêtes sont au bon Dieu!
 Mais la bêtise est à l'homme...»
 Dit l'insecte du ciel bleu.
 Hélas! j'aurais dû... oui...!

ERNEST CHAUSSON

Le Colibri (*Leconte De Liste*)

Le vert colibri, le roi des colines,
 Voyant la rosée et le soleil clair
 Luire dans son nid tissé d'herbes fines,
 Comme un frais rayon s'échappe dans l'air.

Il se bâte et vole aux sources voisines,
 Où les bambous font le bruit de la mer,
 Où l'açoka rouge aux odeurs divines
 S'ouvre et porte au coeur un humide éclair.

Vers la fleur dorée il descend, se pose,
 Et boit tant d'amour dans la coupe rose,
 Qu'il meurt, ne sachant s'il l'a pu tarir!

Sur ta lèvre pure, ô ma bienaimée,
 Telle aussi mon âme eut voulu mourir,
 Du premier baiser, qui l'a parfumée.

REYNALDO HAHN

L'heure exquise (*Paul Verlaine*)

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée...
O bienaimée!
L'étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette

Su saule noir
Où le vent pleure...
Rêvons! c'est l'heure..
Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise...
C'est l'heure exquise.

CAMILLE SAINT-SAËNS

Danse Macabre (*Henri Caà*)

Zig et zig et zig,
La mon en cadence
Frappant une tombe
Avec son talon,
La mort à minuit
Joue un air de danse,
Zig et zig et zag,
Sur son violon.
Le vent d'hiver souffle,
Et la nuit est sombre;
Des gémissements
Sortent des tileuls;
Les squeletes blancs
Vont à travers l'ombre,
Courant et sautant
Sous leurs grands linceuls.
Zig et zig et zig,
Chacun se trémousse,
On entend claquer
Les os des danseurs;
Un couple lascif
S'asseyoit sur la mousse,
Comme pour goûter
D'anciennes douceurs.
Zig et zig et zag,
La mort continue
De racler sans fin
Son aigre instrument.

Un voile est tombé!
La danseuse est nue,
Son danseur la serre
[amouressement.
La dame est, dit-on,
Marquise ou baronne,
Et le vert galant
Un pauvre charron;
Horreur! et voilà
Qu'elle s'abandonne
Comme si le rustre
Était un baron.
Zig et zig et zig,
Quelle sarabande!
Quels cercles de morts
Se donnant la main!
Zig et zig et zag,
On voit dans la bande
La roi gambader
auprès du vilain.
Mais psit! tout à coup
On quitte la ronde,
On se pousse, on fuit,
Le coq a chanté.
Oh! la belle nuit
Pour le pauvre monde.
Et vivent la mort
Et l'égalité.

HENRI DUPARC

L'invitation au Voyage (*Charles Baudelaire*)

Mon enfant, ma soeur,
 Songe à la douceur
 D'aller là-bas vivre ensemble,
 Aimer à loisir,
 Aimer et mourir
 Au pays qui te ressemble!
 Les soleils mouillés
 De ces ciels brouillés
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux
 De tes traîtres yeux,
 Brillant à travers leurs larmes.
 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.
 Vois sur ces canaux
 Dormir ces vaisseaux
 Dont l'humeur est vagabonde;
 C'est pour assouvir
 Ton moindre désir
 Qu'ils viennent du bout du monde.
 Les soleils couchants
 Revêtent les champs,
 Les canaux, la ville entière,
 D'hyacinthe et d'or;
 Le monde s'endort
 Dans une chaude lumière!
 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté!

Chanson triste (*Jean Lahor*)

Dans ton coeur dort un clair de lune,
 Un doux clair de lune d'été.
 Et pour fuir la vie importune
 Je me noierai dans ta clarté.
 J'oublierai les douleurs passées, mon amour,
 Quand-tu berceras mon triste coeur et mes pensées
 Dans le calme aimant de très bras!
 Tu prendras ma tête malade
 Oh! quelquefois sur tes genoux,
 Et lui diras une ballade
 Qui semblera parler de nous,
 Et dans tes yeux pleins de tristesses,
 Dans tes yeux alors je boirai
 Tant de baisers et de tendresses
 Que, peut-être, je guérirai...

HENRI DUPARC

La Vague et la Cloche (*François Coppée*)

Une fois, terrassé par un puissant breuvage,
 J'ai rêvé que parmi les vagues et le bruit
 De la mer je voguais sans fanal dans la nuit,
 Morne rameur, n'ayant plus l'espoir du rivage...
 L'Océan me crachait ses baves sur le front,
 Et le vent me glaçait d'horreur jusqu'aux entrailles,
 Les vagues s'écroulaient ainsi que des murailles
 Avec ce rythme lent qu'un silence interrompt...
 Puis, tout changea... la mer et sa noire mêlée sombrèrent...
 Sous mes pieds s'effondra le plancher de la barque...
 Et j'étais seul dans un vieux clocher,
 Chevauchant avec rage une cloche ébranlée.
 J'étreignais la criarde opiniâtrement,
 Convulsif et fermant dans l'effort mes paupières,
 Le grondement faisait trembler les vieilles pierres,
 Tant j'activais sans fin le lourd balancement.
 Pourquoi n'as-tu pas dit, o rêve, où Dieu nous mène?
 Pourquoi n'as-tu pas dit s'ils ne finiraient pas
 L'inutile travail et l'éternel fracas
 Dont est fait la vie, hélas, la vie humaine!

La Vie antérieure (*Charles Baudelaire*)

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
 Que les soleils marins teignaient de mille feux.
 Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
 Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

Les houles, en roulant les images des cieus,
 Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
 Les tout puissants accords de leur riche musique
 Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux...

C'est là, c'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes
 Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs,
 Et des esclaves nus tout imprégnés d'odeurs,

Qui me rafraîchisaient le front avec des palmes,
 Et dont l'unique soin était d'approfondir
 Le secret douloureux qui me faisait languir.

GABRIEL FAURE

Poème d'un jour (*Ch. Grandmougin*)

1. Rencontre

J'étais triste et pensif quand je t'ai rencontrée,
 Je sens moins aujourd'hui mon obstiné tourment;
 O dis-moi, serais tu la femme inespérée,
 Et le rêve idéal poursuivi vainement?
 O passante aux doux yeux, serais-tu donc l'amie
 Qui rendrait le bonheur au poète isolé,
 Et vas-tu rayonner sur mon âme affermie
 Comme le ciel natal sur un coeur d'exilé?
 Ta tristesse sauvage, à la mienne pareille,
 Aime à voir le soleil décliner sur la mer!
 Devant l'immensité ton extase s'éveille,
 Et le charme des soirs à ta belle âme est cher.
 Une mystérieuse et douce sympathie
 Déjà m'enchaîne à toi comme un vivant lien,
 Et mon âme frémit, par l'amour envahie,
 Et mon coeur te chérit sans te connaître bien!

2. Toujours

Vous me demandez de me taire,
 De fuir loin de vous pour jamais,
 Et de m'en aller, solitaire,
 Sans me rappeler qui j'aimais!
 Demandez plutôt aux étoiles
 De tomber dans l'immensité,
 A la nuit de perdre ses voiles,
 Au jour de perdre sa clarté,
 Demandez à la mer immense
 De dessécher ses vastes flots,
 Et, quand les vents sont en démente,
 D'apaiser ses sombres sanglots!
 Mais n'espérez pas que mon âme
 S'arrache à ses âpres douleurs;
 Et se dépouille de sa flamme
 Comme le printemps de ses fleurs!

3. Adieu

Comme tout meurt vite, la rose	Plus vite que le givre en fleurs
Déclose,	Nos coeurs!
Et les frais manteaux diaprés	A vous l'on se croyait fidèle,
Des prés;	Cruelle,
Les longs soupirs, les bienaimées,	Mais hélas! les plus longs amours
Fumées!	Sont courts!
On voit dans ce monde léger	Et je dis en quittant vos charmes,
Changer	Sans larmes,
Plus vite que les flots des grèves	Presqu'au moment de mon aveu,
Nos rêves,	Adieu!

GABRIEL FAURE

Les Présents (*Villiers de L'Isle-Adam*)

Si tu demandes quelque soir
 Le secret de mon coeur malade,
 Je te dirai pour t'émouvoir,
 Une très ancienne ballade!
 Si tu me parles de tourments,
 D'espérance désabusée,
 J'irai te cueillir seulement
 Des roses pleines de rosée!
 Si pareille à la fleur des morts
 Qui fleurit dans l'exil des tombes,
 Tu veux partager mes remords,
 Je t'apporterai des colombes!

Clair de Lune (*Paul Verlaine*)

Votre âme est un paysage choisi
 Que vont charmant masques et bergamasques
 Jouant du luth et dansant et quasi
 Tristes sous leurs déguisements fantasques.
 Tout en chantant sur le mode mineur
 L'amour vainqueur et la vie, oportune,
 Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
 Et leur chanson se mêle au clair de lune,
 Au calme clair de lune triste et beau,
 Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
 Et sangloter d'extase les jets d'eau,
 Les grands jets d'eau sveites parmi les marbres.

Chanson d'amour (*Armand Silvestre*)

J'y aime tes yeux, j'aime ton front,
 O ma rebelle, ô ma farouche,
 J'aime tes yeux, j'aime ta bouche
 Où mes baisers s'épuiseront.
 J'aime ta voix, j'aime l'étrange
 Grâce de tout ce que tu dis.
 O ma rebelle, ô mon cher ange,
 Mon enfer et mon paradis!
 J'aime tout ce qui te fait belle,
 De tes pieds jusqu'à tes cheveux,
 O toi vers qui montent mes vœux,
 O ma farouche, ô ma rebelle.

La Fée aux Chansons (*Armand Silvestre*)

Il était une Fée
D'herbe folle coiffée,
Qui courait les buissons
Sans s'y laisser surprendre
En avril, pour apprendre
Aux oiseaux leurs chansons.
Lorsque geais et linottes
Faisaient des fausses notes
En récitant leurs chants,
La Fée, avec constance,
Gourmandait d'importance
Ces élèves méchants.
Sa petite main nue,
D'un brin d'herbe menue
Cueilli dans les halliers,
Pour stimuler leurs zèles,
Fouettait sur leurs ailes
Ces mauvais écoliers.
Par un matin d'automne,
Elle vient et s'étonne
De voir les bois désert:
Avec les hirondelles
Ses amis infidèles
Avaient fui dans les airs.
Et tout l'hiver la Fée,
D'herbe morte coiffée,
Et comptant les instants
Sous les forêts immenses,
Compose des romances
Pour le prochain printemps.

SEGUNDO CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

Le composizione da Camera

El gran florecimiento del «lied» alemán y de la romanza francesa y rusa no tuvo en Italia repercusiones notables. Sólo se encuentra algún seguidor de la moda llegada de Francia, como Felice Blangini, de Turín (1718-1841), y ocasionalmente hicieron algún ensayo Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. Pero son las migajas dispersas de la gran mesa melodramática, más o menos apreciables, más o menos elegantes.

Las anteriores palabras están tomadas de la *Storia della musica* (Milán Aldo Garzanti, ed. 1939-1946), y resulta un tanto triste reconocer que en estos cuarenta años la panorámica historiográfica sobre la cuestión de la canción en Italia en el siglo XIX sigue semejando inmutable. No así la de los intérpretes, que han recuperado para el público y para el fonograma múltiples composiciones para voz y piano de este repertorio. Salvo casos muy concretos, lo cierto es que carecemos de ediciones fiables de las canciones de los cuatro grandes operistas italianos citados, y en algún caso es de dudar que se haya realizado la catalogación sistemática. Cabe sospechar que la propia forma de producción operística haya restado importancia a la composición de canciones; de hecho es común a la mayor parte de las de los autores citados unos requerimientos vocales inusuales en los repertorios de otros países, ya que a menudo es trata de «ariette» para lucimiento vocal.

Tampoco poseemos estudios monográficos sobre la cuestión, como sí los tenemos sobre el «lied» o la «méliodie». De todos modos parece probable que no se pueda hablar de un género específicamente italiano de canción de concierto por más que la variedad de modalidades populares de canción sea fascinante y la base para un repertorio un tanto despreciado por lacrimógeno o superficial, pero que ha dado piezas apreciadas en su ingenuidad, cual *Funiculi-Funicula*, de Luigi Denza. Esta canción napolitana fue tomada por Richard Strauss como tradicional y utilizada como tema en *Aus Italien*; Rimsky-Korsakov la recreó en fascinante orquestación en su *Neapolitanskayapesenka* («Canción napolitana»), y el propio Arnold Schonberg se divirtió en sus vacaciones de 1921 arreglando esta «canzonetta» para voz, clarinete, mandolina, guitarra y trío de cuerda. De seguro que ambos los tres compositores no encontraron nada trascendente ni extraordinario en la canción, fuera de su propia encantadora sencillez; no veo motivo para ser más exigente que cualquiera de ellos.

En los años posteriores a su retirada, Rossini compone dos obras maestras: el *Stabat Mater*, que se estrena en Madrid en

1832, y *Les soirées musicales*, que se publican en 1835 pero que parecen composiciones con las que Rossini obsequió a diversos personajes entre 1830 y su publicación. Se trata de dos cuadernos, el primero con ocho arias de cámara y el segundo con cuatro dúos, también con acompañamiento de piano, y sobre textos de Metastasio y Pepoli. Mientras no se publique la edición de la *Fondazione Rossini* me atrevo a sugerir por accesibilidad, precio y ser un facsímil de alguna edición decimonónica, la de las *Kalmus Vocal Series* (New York, Belwin Mills s.d.), advirtiendo de la fealdad de la edición.

Las *Soirées musicales* son una prueba fehaciente de que los motivos de la retirada de Rossini nada tuvieron que ver con una supuesta ausencia de inspiración, pero también son una pequeña muestra del aislamiento idiomático del compositor, de ese mundo abstraído caracterizado por la «extrema vacanza» rossiniana. Las dos primeras «ariette», *La promesa* («Ch'io mai voi possa lasciar...») e *IIRimprovero* («Mi lagneró tacendo...»), sobre poemas metastasianos, responden a ese esquema de simetría racionalista, de eufonía y de arcaísmo contenido que caracteriza a Rossini y que se corresponde con el tipo de sentimientos descritos en los poemas.

La Regata Veneziana es un ciclo de tres «canzonettas» publicadas en Milán en 1878 y clasificadas actualmente dentro del *Album Italiano* de *Pécbés de Vieilleisse*, ese delicioso fondo de saco en donde se entremezclan obras de los más diversos tipos y géneros, desde el recogimiento del *Ave María* hasta el cinismo del *Valse anti-dansante*, y desde la sorprendente *Chanson du bébé* (Pipi... maman... papa... caca...) hasta la ensoñadora barcarola *Anzoleta avanti la regata*. Una vez más, oyendo a este Rossini anciano que gusta de carizaturizarse a sí mismo y a los demás con dosis masivas de ternura, hemos de recordar esa definición magistral de Casini: *En la transición de la época napoleónica a la restauración y a la época burguesa, la música de Rossini se inserta como una negación de la actualidad, al mismo tiempo, como una irrevocable adhesión al progreso*. Sea como fuere, en esta canción postuma sabe condensar Rossini todo su poder de fascinación y su capacidad para crear belleza.

Y crear belleza sin más pretensión es lo único que sabía hacer Bellini, «el cigno catanese». Sus largas melodías suspendidas justifican por sí mismas la propia estructura compositiva y representan como pocas cosas la sensibilidad romántica y la negación de toda racionalidad en aras de la definición lírica, del personaje. Esta concepción es aplicada al concepto de canción y no podemos esperar en ellas ni un drama condensado, ni una interrelación música-poema ni otra cosa que la pura explosión emocional de una melodía-arco apenas soportada por unas pinceladas coloristas del piano. Pero en ellas encontramos, al igual que en sus arias, unas experiencias que quizá sólo puedan tener parangón en la pintura de Caspar David Friedrich. *Dolente imagine di Filie mia* fue compuesta en Nápoles en 1824 y que

luego orquestaría. *Malincolia, ninfa gentile* lo fue sobre un poema de Pindemonte y publicada por Ricordi en 1829, al igual que *Nia rendi pur contento*, sobre poema de Metastasio en *6 ariette da camera*. *Vaga luna, che inargenti* pertenece a una compilación publicada en Nápoles que incluye también las otras «ariette» citadas. Todas ellas poseen similares características y alcanzaron singular difusión en los salones decimonónicos.

La absoluta versatilidad de Donizetti se revela en sus numerosísimas obras para voz y piano, de las que entresacaremos desde cancioncillas napolitanas, sicilianas, etc., hasta auténticas «mélodies», si bien la mayor parte de las composiciones en francés son «romances»; no faltan las canciones de carácter exótico que se entremezclan con piezas de profundísima sensibilidad, como *Venne sull'ale ai zeffiri*, un lamento tras la muerte de Bellini. *Amor marinaro* («Me voglio fa na casa») es una canzonetta napolitana de ingenua ternura y serios requerimientos vocales y fue publicada, junto a otras tres y un «duetto», en Nápoles en 1837 bajo el título *Soirées d'automne a l'Infrascata*, y ha sido recuperada en la asequible y deliciosa edición *Donizetti. Composizione da camera* (Milán 1961) lo mismo que la «arietta» *Una lacrima*.

Mientras que para sus antecesores la canción era una manera habitual de expresión, para Verdi las obras para voz y piano resultaron un tanto marginales. La colección más importante es anterior a su «debut» escénico; se trata de *6 Romanze* (1838) a la que pertenecen *Nell'orror di notte oscura*, sobre poema de C. Angiolini, y *Perduta ho la pace* sobre un poema de Goethe traducido libremente por L. Balestra. Son composiciones al gusto de la época que traslucen la influencia de Donizetti y en las que encontramos ya algo de la fuerza emotiva que poco después encontraremos en piezas como *Te, vergin santa invoco* en el acto primero de *ILombardiala Prima Crociata*. Más conocida es *Stor-nello* (1869), compuesta entre *Don Carlo* y *Aida* como un pequeño respiro al estilo popular en el que la ingenuidad se entremezcla con ese extraordinario buen hacer verdiano que le permitía introducir tonadas «vulgares» allí donde adquirirían fuerza dramática. La mejor y casi única edición de estas canciones es la ya clásica de Ricordi (Milán, 1935) *G. Verdi. Composizioni da camera per canto e pianoforte*.

En un reciente artículo de Gary Tomlinson (19th. Century Music, X, 1), aplica éste un estricto reduccionismo para identificar romanticismo italiano con ópera italiana; con ello no hace más que seguir una tradición de la historiografía musical. Realmente resulta deslumbrante el peso específico de la ópera italiana que hizo de su romanticismo un período sin apenas música instrumental, pero no sin canciones. Y, como hemos visto, no todas las canciones eran «ariette», sino que las canciones populares o las baladas sentimentales ocuparon lugar incluso en el catálogo de los grandes maestros. Resulta un tanto injusto descalificar de raíz la inmensa producción de los compositores

profesionales de canciones que, en ocasiones como la citada de Luigi Denza, realmente supieron acertar con la sensibilidad del público y se sobrevivieron a sí mismos. La vitalidad, aún en nuestros días, de los cantantes populares italianos como Modugno o Celentano es hija de la celebridad de aquellos compositores cuya herencia recogió el cine de la época áurea con el invento de Mario Lanza. De entre estos autores posee relevancia por derecho propio Sir Paolo Tosti, un alumno de Mercadante que alcanzaría extraordinaria fama con dos preciosas «canzonette», *Non m'ama più* y *Lamento d'amore*, que compartiría honores con su admirador Gabriele D'Annunzio y que luego pasaría a residir en Londres desde 1880, tomando la ciudadanía inglesa en 1906 y siendo nombrado caballero en 1908. Tosti, según J. A. Little, es la síntesis perfecta de la canción romántica italiana por asimilación de todo tipo de influencias y su impecable estructuración. En realidad compuso canciones francesas e inglesas también e influyó no poco en los estilos de la canción popular en estos países, pero su elegancia y buen hacer parecen un tanto inseparables del grato empalago de los versos italianos de canciones como *Aprile* o *Ideale*. La sensibilidad modernista encontraría su música en la superficialidad sutil de Tosti, un autor que ha resultado un tanto incomprendido por unos historiadores de la música más preocupados de cuestiones filológicas que de preguntar al compositor y a su público acerca de sus gustos y sentimientos.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

VINCENZO BELLINI

Dolente immagine di Fille mia (*Anonimo*)

Dolente immagine di Fille mia,
 perché si squallida mi siedi accanto?
 Che più desideri? Dirotto pianto
 io sul tuo cenere versai finor.

Temi che immemore de' sacri giuri
 io possa accendermi ad altra face?
 Ombra di Fillide, riposa in pace;
 é inestinguibile l'antico ardor.

Malinconia, Ninfa gentile (*Anònimo*)

Malinconia, Ninfa gentile,
 la vita mia consacro a te;
 i tuoi piacere chi tiene a vile,
 ai piacer veri nato non é.

Fonti e collini chiesi agli Dei;
 m'udito alfine, pago io vivrò,
 né mai quel fonte co' desir miei,
 né mai quel monte trapasserò.

Ma rendi pur contento (*Anònimo*)

Ma rendi pur contento
 della mia bella il core,
 e ti perdono, amore
 se lieto il mio non è.

Gli affanni suoi pavento
 più degli affanni miei,
 perché più vivo in lei
 di quel ch'io vivo in me.

Vaga luna, che inargenti (*Anonimo*)

Vaga luna, che inargenti
 queste rive e questi fiori
 ed ispiri a gli elementi
 il linguaggio dell'amor;

testimonio or sei tu sola
 del mio fervido desir,
 ed a lei che m'innamora
 contra i palpiti e i sospir.

Dille pur che lontananza
 il mio duol non può lenir,
 che se nutro una speranza,
 ella è sol nell' avvenir.

Dille pur che giorno e sera
 conto l'ore del dolor,
 che una speme lusinghiera
 mi conforta nell' amor.

GAETANO DONIZETTI

Una lacrima (*Anònimo*)

Dio! che col cenno moderi
l'ira d'un mar che freme,
Dio! che col cenno agli
[uomini
porgi costanza e speme,
stendi la man benefica
sul lungo mio dolor.

Non chieggo a te la tenera
gioja del cor felice
non la speranza provida
d'affanno incantatrice,
ti chieggo sol la lagrima,
che scioglie il gelo al cor.

Me voglio fa 'na casa (*Anónimo*)

Me volgio fá 'na casa miezo
[mare
fravecata de penne de
[pavune,
tralla la le la tralla la le la
tra la la la la la.

D'oro e d'argiento li scaline
[fare
e de prete preziuse li barcune,
tralla la le la tralla la le la
tra la la la la la.

Quanno Nannella mia se va a
[facciare
ognuno dice: mo sponta lu
[solé,
tralla la le la tralla la le la
tra la la la la la.

GIOACCHINO ROSSINI

Mi lagnerò tacendo (*Pietro Metastasio*)

Mi lagnerò tacendo
della mia sorte amara;
ma ch'io non t'ami, o cara,
non lo sperar da me.
Crudeli In che t'offesi?

Farmi penar, perché?

u promessa (*Pietro Metastasio*)

Ch'io mai vi possa lasciar d'amare,
no, noi credete, pupille care;
nemmen per gioco v'ingannerò.

Voi sole siete le mie faville,
e voi sarete, care pupille,
il mio bel foco sin ch'io vivrò.

Anzoleta avanti la regata (de «*La regata veneziana*»)

Là su la machina xe la bandiera,
varda, la vedistu, vaia a ciapar.
Co quela tornirne in qua sta sera,
o pur a sconderte ti poi andar.

In pope, Momolo, no te incantar.

Va, voga d'anema la gondoleta,
nè el primo premio te poi mancar;
va là, recordite, la to Anzoleta
che da sto pergolo te sta a vardar.

In pope, Momolo, no te incantar,
in pope, Momolo, cori a svolar.

GIUSEPPE VERDI

Stornello (*Anònimo*)

Tu dici che non m'ami, anch'io non t'amo,
 dici che non mi vuoi ben, non te ne voglio.
 Dici ch'a un altro pesce hai teso l'amo,
 anch'io in altro giardin las rosa coglio.
 Anco di questo vo' che ci accordiamo:
 Tu fa quel che ti pare, io quel che voglio.
 Son libero di me, padrone è ognuno,
 servo di tutti e non servo a nessuno.

Costanza nella amor è una follia,
 volubile io sono e me ne vanto.
 Non tremo più scontrandoti per via,
 n', quando sei lontan mi struggo in pianto.
 Come usignuol che usci di prigionia
 tutta la notte e il di folleggio e canto.
 Son libero di me, padronne è ognuno,
 servo di tutti è non servo a nessuno.

Perduta ho la pace (*Wolfgang Goethe*)
 (Traducción italiana de Luigi Balestra)

Perduta ho la pace, ho in cor mille guai;
 ah, no, più non spero trovarla più mai.
 M'è buio di tomba ov'egli non è;
 senz'esso un deserto è il mondo per me...
 mio povero capo confuso travolto;
 oh misero, il senno, il senno m'è tolto!

S'io sto al fmestrello, ho gl'occhi a lui solo;
 s'io sfuggo di casa, sol dietro a lui volo.
 Oh, il bel portamento; oh il vago suo viso!
 Qual forza è nei sguardi, che doce sorriso!
 E son le parole un magico rio;
 Qual stringer di mano, qual bacio, mio Dio!

Perduta ho la pace, ho in cor mille guai;
 ah, no, più non spero trovarla più mai.
 Anela congiungersi al suo il mio petto;
 Potessi abbracciarlo, tenerlo a me stretto!
 Bacciarlo potessi, far pago il desir!
 Bacciarlo! e potessi baciata morir.

GIUSEPPE VERDI

Nell'orror di notte oscura (*Carlo Angiolini*)

Nell'orror di notte oscura,
quando tace il mondo intier,
del mio bene in fra le mura
vola sempre il mio pensier.

E colei che tanto adoro
forse ad altri il cor donò;
ciel, per me non v' ha ristoro,
10 d'ambascia morirò.

Quando in terra il giorno imbruna
Il mio spirto apparirà
ed il raggio della luna
fosco fisco si vedrà.

D'un amante moribondo,
d'un tradito adorator,
udirà l'intero mondo
il lamento del dolor.

E d'amore nella storia
sarà scritto ognor così:
Maledetta la memoria
do colei che lo tradì.

FRANCESCO PAOLO TOSTI

L'ultima canzone (*Francesco Cimmino*)

M'han detto che domani,
Nina, vi fate sposa,
ed io vi canto ancor la serenata!
Là, nei deserti piani,
là, nella valle ombrosa,
oh quante volte a voi l'ho ricantata!
«Foglia di rosa,
o fiore d' amaranto,
se ti fai sposa,
io ti sto sempre accanto.»

Domani avrete intorno
feste, sorrisi e fiori,
nè penserete ai nostri vecchi amori.
Ma sempre, notte e giorno,
piena di passione
verrà gemendo a voi la mia canzone:
«Floglia di menta,
0 fiore di granato,
Nina, rammenta
I baci che t'ho dato!»

FRANCESCO PAOLO TOSTI

Ideale (*Carmelo Errico*)

Io ti seguii com'iride di pace
lungo le vie del cielo:
io ti seguii come un' amica face
della notte nel velo.

E ti sentii nella luce, ne l'aria,
nel profumo dei fiori;
e fu piena la stanza solitaria
di te, dei tuoi splendori.

In te rapito, al suon de la tua voce
Lungamente sognai;
e de la terra ogni affano, ogni croce
in quel giorno scordai.
Torna, caro ideal, torna un istante
a sorridermi ancora;
e a me risplenderà nel tuo semblante
una novella'aurora.

A vucchella (*Gabriele D'Annunzio*)

Si comm'a ni sciorillo
tu tieni na vucchella
nu poco pocorrillo
apassulatiella.

Meh, dammillo, dammillo,
—è comma na rusella—
dammillo nu vasillo,
dammillo, Cannetella!

Dammillo e pigliatillo,
nu vaso piccerillo
comm'a chesta vucchella,
che pare na rusella
un poco pocorrillo
appassuliatella...

Malia (*Rocco E. Pagliara*)

Cosa c'era ne 'l fior che m'hai dato?
Forse un filtro, un arcano poter!
Ne 'l toccarlo, 'l mio core ha tremato,
m'ha l'olezzo turbato 'l pensieri
Ne le vaghe movenze che ci hai?
Un incanto vien forse con te?
Freme l'aria per dove tu vai,
spunta un fiore passa 'l tuo pie!

Io non chiedo qual plaga beata
fino adesso soggiorno ti fu;
non ti chiedo se ninfa, se fata,
se una bionda parvenza sei tu!
Ma che c'e ne 'l tuo sguardo fatale?
Cosa ci hai n 'l tuo magico dir?
Se mi guardi, un'ebbrezza m'assale,
se mi parli, mi sento morir!

FRANCESCO PAOLO TOSTI

Non t'amo più (*Carmelo Errico*)

Ricordi ancora il di che c'incontrammo,
 le tue promesse le ricordi ancor?
 Folle d'amore io ti seguì, ci amammo,
 e accanto a te sognai, folle d'amor.
 Sognai, felice, di carezze e baci
 una catena dileguante in ciel.
 Ma le parole tue furon mendaci,
 perche l'anima tua fatta e di gel.
 Te ne ricordi ancor, te ne ricordi ancor?
*Or la mia fede, il desiderio immenso,
 il mio sogno d'amor no sei più tu:
 I tuoi baci non cerco, a te non penso;
 sogno un altro ideal; non t'amo più.*

Nei cari giorni che passamo insieme,
 io cosparsi di fiori el tuo sentier.
 Tu fosti del mio cor l'unica speme,
 tu della mente l'unico pensier.
 Tu m'hai visto pregare, impallidire,
 piangere tu m'hai visto innanzi a te.
 10 sol per appagare un tuo desire
 avrei dato il mio sangue e la mia fé.
 Te ne ricordi ancor, te ne ricordi ancor?
*Or la mia fede, il desiderio immenso,
 Il mio sogno, d'amor non sei più tu:
 I tuoi baci non cerco, a te non penso;
 sogno un altro ideal; non t'amo più.*

Pour un baiser (*Georges Doncieux*)

Pour un baiser sur ta peur parfumée,
 pour un baiser dans l'or de tes cheveux,
 reçois mon âme toute, ô bienaimée!
 Tu comblerais l'infini de mes vœux
 par un baiser.

Pour un baiser distillé dans tes lèvres,
 profond, tenace et lent comme un adieu,
 souffrir le mal d'amour et de ses fièvres
 brûler, languir et mourir peu à peu
 dans un baiser.

Aprile (*Rocco E. Pagliara*)

Non senti tu ne l'aria
 il profumo che spande
 [Primavera?
 Non senti tu ne l'anima
 il soun di nuova voce
 [lusinghiera?
*È l'Aprii! è l'Aprii!
 È la stagion d'amore!
 Deh! vieni, o mia gentil,
 su' prati'n fiore!*

Il pie trarrai fra mammole,
 avrai su'l petto rose e cilestrine,
 e le farfalle candide
 t'aleggeranno intorno al nero
 [crine.
*È l'Aprili è l'Aprii!
 E la stagion d'amore!
 Deh! vieni, o mia gentil,
 su' patri'n fiore!*

TERCER CONCIERTO

NOTAS AL PROGRAMA

La canción en España entre el Romanticismo y el Nacionalismo

La canción en España en el siglo XIX presenta diversas fuentes tanto de la propia tradición (fundamentalmente la casticista a través de la tonadilla escénica que, sin llegar a desaparecer, tiene una heredera en la zarzuela) como de las importaciones italianas, francesas y alemanas citadas según orden de importancia. Aún carecemos de un estudio monográfico sobre el género en la España decimonónica (en realidad habría que decir que carecemos de una monografía sobre la vida musical española en el siglo romántico y hemos de conformarnos con libros de divulgación no por bien intencionados menos superficiales y plagados de tópicos y errores), pero parece evidente que sobre la *tendencia casticista* se superpone el gusto por lo exótico que desarrollan los viajeros europeos desde fines del XVIII hasta el último cuarto de siglo, pudiéndose señalar *La Gloriosa* como frontera referencial. En realidad se establece un circuito de retroalimentación, pues el gusto exótico europeo se satisface con las compañías de baile español que actúan en París y otras capitales europeas. Recordemos que el barón Charles Davillier nos relata en su *Viaje por España*, tan maravillosamente ilustrado por Gustave Doré (París, 1874), cómo muchos cantos y danzas, por ejemplo la *gallegada* (hoy la llamamos *muiñeira*), le eran conocidas por los escenarios parisinos donde triunfaban compañías boleras como la de Concepción Ruiz.

Parte de ese gusto es cultivado por los creadores españoles en París, y así Manuel García es autor de algunas deliciosas canciones que reúnen los requerimientos «belcantistas» con la referencia exótica. La mejor colección de canciones en esta línea será, sin discusión alguna, la de Eduardo Ocón titulada *Cantos españoles, colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas* que alcanzó gran difusión europea a través de la edición alemana, en Breitkopf und Härtel. Hay que comprender que muchas de las compilaciones de canciones tradicionales que verán la luz en el último tercio del XIX tienen una clara funcionalidad para ser interpretadas como música de salón, y ello incluye al mismísimo *Cancionero popular español* de Felipe Pedrell; funcionalidad que quizá escape a las intenciones de sus autores, pero que en absoluto les parece despreciable.

En esta línea casticista se van a publicar infinidad de canciones hasta bien entrado el siglo XX, y esta tradición explica en parte el género comercial que conocemos hoy en día como *canción española*. Su difusión se hacía principalmente a través de los suplementos de las revistas generales y de las revistas especializadas en las piezas de piano y romanzas de salón para aficionados, cuya difusión es realmente extraordinaria.

Otra línea, menos conocida, es la de las «arietas» y demás variedades al gusto de la ópera y la producción de gusto internacional cuyo máximo representante es Marcial del Adalid (La Coruña, 1826 - Lóngora, La Coruña, 1881), autor de tres colecciones para voz y piano dos de las cuales, *Méloides pour chant et piano* y *Cantares viejos y nuevos de Galicia* (La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985), fueron editadas por Margarita Soto Viso. La otra colección, la de *Scenes dramatiques*, más al gusto alemán, permanece aún inédita y en parte desaparecida por la aparente sustracción en 1965 de un volumen del fondo Adalid de la Real Academia Galega. Adalid es la gran figura de la composición española del Romanticismo no sólo por sus colecciones de canciones, sino también por la importancia de su obra para piano (que incluye cinco sonatas a dos manos y dos más a cuatro manos), su ópera *Inés e Bianca*, su obra de cámara y la originalidad y modernidad de sus motetes latinos, que se vinculan decididamente en el *humanismo romántico* de un Liszt o un Brahms por la dependencia de la línea melódica de la acentuación del verso latino, del sentido del mismo y la sobriedad de la escritura contrapuntística.

La colección de «mélodies» de Adalid fue establecida entre 1871 y 1880 y, sin resquicio alguno, son ejemplos del género cuyo nombre toman siguiendo los criterios que comenté en las notas al primer concierto. Vemos la coincidencia en la selección de poetas Hugo, Lamartine, Musset, Beranger y del parnasiano Armand Silvestre, favorito de Fauré, Massenet y Delibes. La preocupación característica de Adalid por la prosodia francesa es asimismo identificatoria de la «mélodie» y se revela especialmente significativa cuando existen dos versiones de la misma canción con textos en diverso idioma; así la número 50, *Der König von Thule*, sobre el poema de Goethe, presenta una variante, *Le roi d'Ivetot*, sobre un poema de Beranger, con tal cúmulo de diferencias que Margarita Soto se vio obligada a publicar ambas; las modificaciones vienen impuestas por el propio idioma, al margen de la intención grotesca de la versión francesa. Lo mismo sucede cuando existen dos versiones francés/italiano (*Les préludes/I gondolieri*) o francés/español (*Mignonne/La virtud*) o francés/gallego (*Amour/Bágoas e sonos*). Veamos que no intenta Adalid la traducción de un texto, sino la utilización de un nuevo texto en el otro idioma y la reconversión de su canción, que puede incluso dejar de ser «mélodie» en beneficio de otro género. El primer intérprete de estas «mélodies» en nuestros días, Manuel Cid, comentó tras el concierto la cuestión prosódica y en qué grado condiciona el idioma francés la interpretación de estas canciones.

Adalid puso música a nueve poemas de Víctor Hugo y uno de ellos ya lo hemos oído en la versión de Massenet, me refiero a *Guitare*, y que también atrajo a Bizet, Reber, Saint-Saëns y Lalo. Adalid compone la suya antes de 1871, antes de la edición de cualquiera de las otras, y va a realizar tres versiones diferentes que muestran su cuidadosa forma de trabajar. Las dos

primeras usan un acompañamiento que parece sugerir levemente el rasgueado de la guitarra, y la tercera, sin renunciar a la referencia al instrumento, utiliza el acompañamiento en acordes. Más interesante es la evolución en lo que se refiere a la estructura de la frase y la búsqueda de una mayor adecuación prosódica. Como veremos en casi todas las canciones adalidianas, existe un gran respeto por la estructura estrófica de los poemas elegidos. *Triste esperance enfant*, también anterior a 1871, generó dos versiones y fue una de las canciones a las que renunció en la compilación definitiva de 1880. Destaca la bella melodía modulante, con un canto silábico perfectamente al servicio de la prosodia del verso.

Hacia 1871 compuso Adalid una canción sobre un poema de Hugo, *Dieu qui sourit et qui donne*, que luego no recopilaría pero de la cual tomaría elementos para componer *La tour enchantée*-, una «ballade» no exenta de efectos cual los reguladores en la frase «La sybille du trepas» y con un afortunado acompañamiento al servicio de esa creación de ambiente.

Diecisiete fueron los poemas de Lamartine que tomó Adalid. *Sur des roses sous la Neige* es un nuevo ejemplo de un trabajo remodelado tres veces y con una fascinante solución final gracias a un acompañamiento ondulante, casi obstinado, y cuya dinámica no va más allá del «mezzoforte». También de Lamartine es *Le desespoir*, que a mediados de la década de 1870 modificará Adalid para convertirla en *Rapelle toi* sobre un poema de Musset. Del poeta que creía que la palabra es un medio de expresión racional insuficiente para la poesía lírica, tomó Adalid cinco poemas con bastante fortuna. En este caso apenas modificó el vivido acompañamiento, pero sí hay muy serios cambios en la melodía, tanto en los intervalos como en los valores para adaptarla a las exigencias prosódicas y a la intención expresiva del texto.

En seis ocasiones se acercó Adalid a la exquisita poesía de Silvestre y utilizó títulos idénticos para diversos poemas. Así hay tres *Mignonne*, dos *Les primesaults* y un *La source*. *Mignone* («En avril sous les branches...») es, una vez más, un exquisito trabajo de modificaciones en la estructura, fraseo y articulación de una canción. El resultado final es una muestra del refinamiento adalidiano en la creación de un acompañamiento grácil y preciosista. *Les primesaults* («Bianche sous sa robe...») es por el contrario una canción que Adalid apenas modificó en sus sucesivas compilaciones. Un acompañamiento en tresillos para una canción que usa sabiamente de la dinámica al servicio expresivo y con una espléndida identificación prosódica.

Mignone («Que l'heure est done brève...») es una canción reutilizada por Adalid para un texto castellano de Selgas, poeta al que acudió en cuatro afortunadas ocasiones. Selgas, apasionado romántico, es un poeta diametralmente opuesto del recogimiento casi morboso de Silvestre y nunca alcanzó la finura del parnasiano. Sin embargo la resolución adalidiana con el poema

de Selgas es superior evidentemente al original francés. Además de las necesarias modificaciones debidas al cambio de idioma, aparece una mayor madurez de acabado, como señala Margarita Soto. Muy interesante es *La lisonjera*, compuesta a mediados de la década de 1870 y cuyo acompañamiento sorprende en su aparente sencillez pero que dota a la canción de singular atractivo. No se trata ya de una «mélodie» sino de un acercamiento a la canción «nacionalista» con un refinamiento desconocido hasta bien entrado el siglo XX. Por razones que desconocemos, Adalid renunció a las cuatro canciones sobre Selgas en su compilación definitiva. Al menos en el caso de *La lisonjera* es difícil compartir su opinión. La *Serenata* («Por el azul del cielo...») es una canción sobre texto de González Pedroso que conoció dos versiones bien diversas y que sí fue seleccionada por Adalid en 1880; de seguro es su mejor canción «nacionalista» en castellano, y su versión definitiva no presenta la menor contaminación de los tópicos al gusto de los colectores de lo exótico, presentando un optimismo y una frescura contagiosa; el acompañamiento parece crear el recuerdo de una canción popular.

Las canciones de Adalid, junto a la de Ocón y Donizetti, fueron motivo de un concierto en Logroño durante el «Simposio sobre el romanticismo ibérico» en 1987; su intérprete, Jovita Gómez Couto, sería quien las presentara poco después en Nueva York. Reseña la coincidencia con el origen de Adalid, pues su familia emigró de Cameros a fines del XVIII a Galicia, en donde serían protagonistas de los levantamientos constitucionalistas. Resulta curioso constatar que la admiración por él de diversos autores como Pedrell, permitiera su supervivencia en la práctica totalidad de los diccionarios internacionales hasta nuestros días (M.G.G., New Grove,...), y la recuperación de su obra parece justificar esa supervivencia del más europeo de nuestros músicos románticos; lo que le valió serios varapalos de los musicólogos ultranacionalistas como el P. Villalba.

Más simpático caía al P. Villalba el inefable Fermín María Álvarez (Zaragoza, 1833 - Barcelona, 1898), el más prolífico compositor de canciones de la Restauración, mecenas de todo músico que le pedía ayuda, traductor del libro de Berlioz sobre Beethoven, productor de representaciones de ópera francesa en sus salones (no dudando en traducir los libretos y transcribir para orquesta de cámara las obras) y hombre de cierto refinamiento mundano. El imprescindible Saldoni nos cuenta cómo: *Desde 1866 hasta 1874 se dieron notables funciones musicales en su elegante teatro, en donde concurría lo más distinguido de Madrid, así en la alta aristocracia como en las letras y bellas artes, distinguidos músicos y sobresalientes aficionados, que todos a porfía lucían sus raras habilidades ya en el canto como en el instrumental*

Lo cierto es que la difusión de sus canciones fue enorme y aún hoy en día es posible encontrar alguna de ellas en los anaqueles de la trastienda de la UME. Tengo especial estima por

una bonita canción infantil, *Berceuse*, que muestra un Alvarez íntimo y sensible. Pero las más famosas «melodías de Alvarez» son las casticistas. No se trata ya de una tonadilla que quedaba muy lejana, sino de una superposición de cosas que llevaron al establecimiento de un gusto en el salón no muy lejano del repertorio de los orfeones y que en ambos casos procede de los escenarios de zarzuela. Alvarez poseía suficiente formación como para huir de lo chabacano, y algunas de sus canciones son estimables incluso desde nuestra perspectiva. De su colección de *Canciones españolas* (Madrid, A. Romero, ed. ca. 1870) han llegado a nosotros varias y sus temas han sido utilizados en diversas ocasiones por otros autores; así Sarasate, en su penúltima *Danza Española*, toma la alegre melodía de *La Partida*, canción dedicada a Emile Naudin. En ella están presentes los tópicos españolistas tratados con habilidad, cual el melisma inicial en la palabra «Granaaaaaada» que se repite (con menor fortuna) en la «ó» de «Aragón». La segunda parte de la canción, el «allegro moderato», modifica el tratamiento y presenta algunos aciertos en el acompañamiento, como el «rasgueado» que repite el piano; la referencia a la ausencia de la patria y al destierro se tratan según convenciones melodramáticas.

También sobre poemas de Eusebio Blasco y dedicada a otro cantante, Marc Bonnehée, es *Los ojos negros*, más directamente popular incluso en la prolongación final de la nota en la palabra «mí». Nuevamente la sección intermedia, más reflexiva, es lo mejor de la canción, con aciertos en las asimetrías entre las manos en el acompañamiento que sirven de cita populista. *Consejos* es una emotiva habanera resuelta con la habilidad característica de Alvarez, siempre capaz de liberarse de lo chabacano por más que no renuncie a coquetear con el dato más directamente «al gusto de su público».

Las juveniles *Seis baladas*, de Isaac Albéniz (Madrid, 1887), sobre poemas de la marquesa de Bolaños, no van más allá del calco de estilos de las «canzonetti» a la moda del momento; no existe una especial preocupación por la línea vocal ni por otra cuestión que no sea la emotividad más o menos directa que encontramos en *Morirá!!!* Sin duda alguna los mejores momentos son aquellos en que la cita popular es casi literal (por más que inventada), cual en la *Barcarola* o en *La lontananza* con su grata melancolía. Resulta desde luego interesante su comparación con las canciones de Tosti oídas en el segundo concierto, pues revelan bastante sobre la artificiosidad de un Albéniz más preocupado por otras cuestiones en aquellos momentos en que ya pensaba en sus viajes a Londres y París. Sí resulta muy importante oír estas canciones para comprender la evolución de esa personalidad vital y anárquica que fue Albéniz, así como su capacidad para «absorber» la más variopinta colección de estímulos y la ingenuidad con que pretende resolver la pedantería retórica de *Tho riveduta in sogno*. Años más tarde tomaría la revancha con sus canciones en inglés y sobre todo con sus postumas *Cuatro mélodies* dedicadas a Fauré.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

MARCIAL DEL ADALID

Mignone (A. Silvestre)

En avril sous les branches
 Au feuillage frileux
 En cherchant des pervenches
 J'ai trouvé tes yeux bleus,
 Et j'ai vu tes mains blanches
 Parmi les lys neigeux.
 En avril sous les branches
 Au feuillage frileux
 Et comme un nid joyeux
 Ton petit coeur aux cieux
 Contait ses gaites franches.

Les primesauts (A. Silvestre)

Blanche sous sa robe blanche
 Blonde entre les blonds épis
 L'oeil bleu comme la pervenche
 Le front pur comme les lys.

Pour quoi mon ame est reveuse
 Me demandez vous encor
 Elle a glané la glaneuse
 Mon coeur dans sa gerbe d'or.

Pieds nus sur la grève nue
 Puer auprès du pur ruisseau
 Des jardins d'amour venue
 Comme les zephirs sur l'eau.

Pourquoi mon âme est reveuse
 Ne demandez vous encor
 El a péché la pecheuse
 Mon coeur dans son filet d'or.

Rose dés l'aube rosée
 Fleur à sa fenêtre en fleur
 Hirondelle au toit posée
 Cigale au foyeur conteur.

Pourquoi mon âme est reveuse
 Me demandez vous encor
 Elle a filé la fileuse
 Mon coeur dans sa trame d'or.

MARCIAL DEL ADALID

Triste esperance enfant (*V. Hugo*)

Toute esperance, enfant, est un roseau
 Dieu dans ses mains tient nos jours, ma colombe,
 Il les devide a son fatal fuseau,
 Puis le fil casse et notre joie en tombe.

Car dans tout berceau
 Il germe une tombe.

Jadis vois tu l'avenir pur rayon
 Apparaisait à mon âme éblouie
 Ciel avec astre, onde avec l'alcyon
 Fleur lumineuse à l'ombre épanouie.

Cette vision
 S'est evanouie.

Si près de toi quelqu'un pleure en rêvant
 Laisse pleurer sans en cherchant la cause
 Pleurer est doux, pleurer est bon souvent
 Pour l'home helàs sur qui le sorte se pose.

Toute larme enfant
 Lave quelque chose.

Rappelle toi (*A. de Musset*)

Rappelle toi quand l'aurore craintive
 Ouvre au soleil son palais enchanté,
 Rappelle toi lorsque la nuit plaintive
 Passe en rêvant sous son voile argenté.
 A l'appel du plaisir lorsque ton sein palpite
 Aux doux songes du soir lorsque l'ombre t'invite.
 Ecoute au fond des bois
 Murmurer une voix.
 Rappelle toi lorsque les destinées
 M'auront de toi pour jamais séparé
 Quand le chagrin l'exil et les anées
 Auront flétri ce coeur desesperé.
 Songe à mon triste amour, songe à l'adieu supreme
 L'absence ni le temps ne sont rien quand on aime.
 Tant que mon coeur battra
 Toujours il te dira.
 Rappelle toi quand sous la froide terre
 Mon coeur brise pour toujours dormira,
 Rappelle toi quand la fleur solitaire
 Sur mon tombeau doucement s'ouvrira.
 Je ne te verrai plus mais mon ame immortelle
 Revientra près de toi comme une soeur fidèle.
 Ecoute dans la nuit
 Une voix que gémit.

Sur des roses sous la neige (*Lamartine*)

Pourquoi Seigneur fais tu fleurir ces pales roses
 Quand déjà tout frissonne ou meurt dans nos climats
 Helàs six mois plutôt que n'etiez vous écloses
 Pauvres fleurs fermez vous voilà les blancs frimas.
 Mais non refleurisez le bonheur et les larmes
 Dans nos coeurs Dieu le veut se rejoignent ainsi
 Si près de ces glaçons ces fleurs ont plus des charmes
 Et si près de ces fleurs l'hiver est plus transi.

La tour enchanté

Vois là bas sur la colline
 Cette tour lieu de terreur
 Que la nuit toujours domine
 De saténe breuse horreur,
 Tremble alors que tout sommeille
 De porter par là les pas
 Que la crainte en ton coeur
 Veilles surtout ne l'arrête pas.
 Fuis car c'est l'heure ou s'éveille
 La sybille du trépas.

Quand parfois la fraîche aurore
 Brille sur ses noirs crineaux
 A l'entour on voit éclore
 Un crain d'affreux corbeaux.

Puis soudain mugit l'orage
 Et parmi les cieus ouverts
 Apparaît en blanc corsage
 Une fée aux yeux pervers
 Qui dans un sanglant nuage
 Se plonge au sein des éclairs.

Oh je ne suis point timide
 Dit un jour un vieux guerrier
 J'ai fait voeu d'etre intrépide
 Je suis noble chevalier

Mais à peine dans l'enceinte
 L'imprudent portant ses pas.
 Qu'au fond d'un noir labyrinthe
 Il rencontre le trépas
 Il pria la Vierge Sainte
 Mais ce fut en vain ¡hélas!

Guitare (*V. Hugo*)

Comment, disaient ils,
 Avec nos nacelles
 Fuir les Alguazils
 Ramez, disaient elles.

Commet, disaient ils,
 Oublier querelles
 Misère et périls
 Dormez, disaient elles.

Commet, disaient ils,
 Enchanter les belles
 Sans philtres subtils
 Aimez, disaient elles.

MARCIAL DEL ADALID

Serenata (*G. Pedroso*)

Por el azul del cielo la luna sube
 como tus pensamientos blanca y sin nube
 y a sus fulgores
 se levanta la estrella de los amores.
 Cual la modesta luna, claros y lentos
 cruzan el cielo, niña, tus pensamientos.
 Nunca en tu daño
 se levanta la nube del desengaño.
 Guarda tus ilusiones niña querida
 que la ilusión es aire mas da la vida
 advierte, advierte
 que donde el aire falta surge la muerte.
 Son como el aire niña las ilusiones
 quien coloca en el aire sus ambiciones
 pero al perdellas
 ay, el alma no puede vivir sin ellas.
 Pura como el aliento de los jardines
 te apellidan su maná los serafines,
 y en yugo blando
 mil y mil corazones van cautivando.
 Mil corazones rindes a tus prisiones
 ay, quien te diera niña mil corazones,
 los apetece
 toma el mío señora mil y mil veces.

La virtud (*Selgas*)

En un valle riquísimo por sus hermosas flores
 Un clavel dulce y pálido sin galas ni colores
 Su vida melancólica en triste olvido vió.
 Pero al morir sus pétalos tornáronse olorosos
 Y las flores y el céfiro miraron silenciosas
 Crecer fecundo el sándalo donde el clavel murió.

La lisonjera (*Selgai*)

Las auras leves	Ella que en prendas	La flor ingrata
En vuelo blando	De sus amores	La flor hermosa
Van suspirando	Entre favores	La veleidosa
De flor en flor.	Puro el desdén.	Ahora mirad
Quién lo diría,	Ella que ha visto	Ningún consuelo
Quién lo negara,	Tantos amantes	Su afán mitiga
La lisonjera	Sin que inconstantes	Amor castiga
Muere de amor.	Penas le den.	Su veleidad
Sus mansas hojas	La que al arroyo	Esos suspiros
Rico tesoro	Que la servía	Tristes y lentos
De lila y oro	Amor mentía	Son los lamentos
Mustias están.	Harto era él	De su dolor
Dobla la frente	Por ella un nardo	Oidme flores
Trémula gira	Tuvo desvelos	Quien lo creyera
Triste suspira,	Y amargos celos	La lisonjera
Hondo es su afán.	Lloró un clavel	Muere de amor

ISAAC ALBENIZ

Seis baladas (*Marquesa de Bolanos*)

Barcarola

Tacita è l'onda tranquillo il mar
 E s'ode il canto del marinar.
 La Luna as cosa in bianco vel
 D'amor gli sguardi Nein via dal ciel
 Rista Natura E s'o de sol
 Il remolieve del barcaiuol.
 Deh! tutto tace non far rumor
 La notte parla misterio e amor.

La lontananza

Lungi o cara da te, chi mi consola?
 Il mio pensiero teco ognor soggiorna
 E se il chiamo non ode e a me s'invola
 Non ode la mia voce e più non torna.
 Deh! che farò qui abbandonata e sola
 Lungi o cara da te, chi mi consola?
 Se de bei di passati al cor mi viene
 Dolcissima talor la rimenbranza
 Non fia ch'abbian conforto le mie pene
 Dura troppo e per me la lontananza!
 E sempre il mio pensier a te sen vola...
 Ma lungi o Dio! Lungi da te chi mi consola?

Una rosa in dono

Ecco un bel fior
 Le fogle ha porporine
 D'amor favella alcor.
 E più in Aprii
 Spande soave odore
 E appare più gentil.
 L'accetta in don
 E leggi im questa inmagio
 I miei desir qual son.
 Ei sembra dir
 Del tuo fedele ardenti
 Sono per tei sospir.
 Tal rosa ognor
 Interprete leggiadro
 Di me ti parli alcor.

Il tuo sguardo

*Colmo egli è di dolcezza!...
 Incanta, incanta ed innamorai
 E all' alma dolce ebbrezza
 Infonde, e il cor ristora.
 Se la nera pupilla
 Mesta mi figgi in viso
 L'amorosa scintilla
 D'angelo para d'Eliso.
 Sia rubello od avaro
 Mesto egli sia o sereno
 Sempre il tuo sguardo è caro
 E amor suscita in seno!...
 Se mi guardi mi bei
 Einsiem mi fai soffrir
 Viver mio ben vorrei
 D'un tuo sguardo e morir!
 Se mi guardi mi bei
 E insiem mi fai soffrir
 Viver mio ben vorrei
 D'un tuo sguardo o morir!
 Colmo egli e di dolcezza¹.... etc.*

ISAAC ALBENIZ

Morirò!

Qual fiorellin novello
 Che all'aura span de il suo soave odor
 E il verde praticello
 adorna solo un giorno e poi sen muor.
 Così la vita mia
 Qui sulla terra breve passera
 E il cor la pena ria
 Figlia d'amor non mai ti narrera.
 Morirò come il fiore
 Dopo aver l'aura piena di sospit
 Ma lieta pur in core
 Di non aver turbato il tuo gioir.
 E quando in breve, jo Dio!
 D'amor consunta e di dolor sarò
 Mandando a te ben mio
 L'ultimo mio sospiro morirò!

T'ho riveduta in sogno

Avvolta in bianco celestial splendore
 Ti vidi l'altra notte, angelo mio,
 Eri sì bella e si spira vi amore
 Che ti credetti un Angelo di Dio.
 Ah! eternamente io ti credea perduta,
 Ma in sogno pur ben mio t'ho riveduta!
 Io piangeva d'amor e lieve intanto
 La tua morbida mano rascingava
 Quel mio diretto ahi! troppo dolce pianto
 Che le gote consunte m'irrigava.
 Ah! in eterno non sei dunque perduta
 Se l'altra notte in sogno t'ho veduta!
 Fa vellasti d'amor diletta mia
 E il suon della tua voce mi pareo
 So avissima del Cielo un'armonia
 Che in giù dall'alte sferea me scendea
 Ah! dolce amor mio non sei perduta
 Deh! riede quale in sogno t'ho veduta!

FERMIN MARIA ALVAREZ

Los ojos negros (*E. Blasco*)

*Para jardines, Granada,
para mujeres, Madrid,
y para amores tus ojos
cuando me miran a mí.*

Sin luceros está la mañana
pues de envidia no pueden brillar
que mi niña salió a la ventana
y a los cielos se puso a mirar,
no levantes los ojos al cielo
ten al mundo, mi niña, piedad
que si al sol le causares enojos
si cierras los ojos la noche vendrá.

Para jardines, Granada..., etc.

En los ojos azules de cielo
hay un mundo de lánguido amor
más los negros si anuncian querellas
son centellas de ardiente pasión
vivan los ojos de fuego
que son galas del suelo español
vivan las niñas morenas
que alejan las penas de mi corazón.

Para jardines, Granada..., etc.

Consejos (*E. Blasco*)

El confesor me dice
que no te quiera
y yo le digo: Padre,
si usted la viera...

Dice que tus amores
me vuelven loco,
que mi deber no cuido
mucho ni poco.
Dice que nuestras muchas
conversaciones
darán lugar a muchas
murmuraciones.

Dice que el no quererte
fácil me fuera
y yo le digo: Padre,
si usted la viera...

Que tú tienes trastienda
me dice el cura,
y, aunque no te la ha visto
se lo figura,
él piensa que tus mañas
me vuelven loco
y me van condenando
poquito a poco.
Se piensa que es muy fácil
el no mirarte
y que vivir se puede
sin adorarte
tiene razón el Padre,
tiene razón,
más si él supiera
no sé lo que daría
por que te viera.

El confesor me dice
que no te quiera
y yo le digo: Padre,
si usted la viera...

Todas las hembras todas,
me dice el cura
tienden a que se pierda
la criatura,
por Eva, que es la madre
de los mortales
está sufriendo el mundo
todos los males.
Dice que tú me pierdes
por zalamera...
y yo le digo: Padre,
si usted la viera...

FERMIN MARIA ALVAREZ

La partida (*E. Blasco*)

Sierras de Granada,
montes de Aragón,
campos de mi patria
para siempre adiós.

De la patria los últimos ecos
sonando en mi pecho estarán
y mis ojos llorando pesares
sus dolores al mundo dirán.

A destierro y ausencia constante
me condenan tiranos de amor
unos ojos del alma enemigos
mensajeros de un pecho traidor,
ah! cuando a tus playas vuelva
las aguas del olvido me habrán curado
y si así no sucede ¡triste de mí!
a la patria que dejo vendré a morir.

Sierras de Granada,
montes de Aragón,
campos de mi patria,
para siempre adiós.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

MANUEL PEREZ BERMUDEZ

Su formación musical tuvo lugar en el Real Conservatorio Superior de Música y en la Escuela Superior de Canto de Madrid con Lola Rodríguez Aragón. Obtuvo el Premio de Honor al finalizar sus estudios en el Conservatorio.

Ha dedicado una gran actividad, como componente del Cuarteto de Madrigalistas de Madrid, a la interpretación de la música polifónica renacentista española, con giras por Europa y América.

Ha participado como cantante de ópera y concierto en los Festivales de Opera de Madrid, Las Palmas y La Coruña, Festival de Opera y Solistas de Valencia, Festival internacional de Granada, Noches de la Ciudad Vieja de La Coruña, Semanas de Música Religiosa de Cuenca y Barcelona, Temporadas del Gran Teatro del Liceo, ciclos de Opera para la Juventud, Lunes Musicales de Radio Nacional de España, Conciertos para Jóvenes y Conciertos de Mediodía de la Fundación Juan March, ciclos de Intérpretes Españoles en España, Decena Musical de Toledo, etc.

Ha colaborado con la Orquesta y Coro Nacionales de España, Orquesta y Coro de la Radio Televisión Española, orquestas sinfónicas de Asturias, Bilbao, Málaga y Tenerife, Orquesta Municipal de Valencia, Orquesta Bética de Sevilla, Orquesta de Valladolid, Clemencic Consort de Viena, Orquesta Filarmónica de Xalapa (Méjico), Orquesta y Coro de la RAI de Milán, BBC de Londres (TV), New Philharmonia, Filarmónica de Rotterdam, Philadelphia Music Theater, Orquesta Sinfónica Nacional Rumanana, Compañía del Festival de Córcega, Compañía de Opera Cómica de Madrid, etc.

Ha actuado como solista con los siguientes maestros: Igor Markevitch, Miguel Angel Gómez Martínez, Frühbeck de Burgos, García Navarro, Teo Alcántara, Manuel Galduf, Víctor Pablo Pérez, Miguel de la Fuente, Luis Remartínez, Helmut Laberer, Ferdinand Leitner, James Lockhart, Royjesson, Charles Dutoit, Franco Gil, Bruno Rigacci, Thomas Sanderling, Nino Sanzogno, etc.

Es profesor de la Escuela Superior de Canto de Madrid.

XAVIER PARES

Xavier Pares realiza sus estudios musicales en la Academia Marshall de Barcelona bajo la dirección de Julia Alvareda y Mercedes Roídos. En estos primeros años de aprendizaje recibe lecciones de Alicia de Larrocha y Manuel Carra.

La Fundación para la Vocación le concede una beca de estudios que le permite trasladarse a Ginebra, donde trabaja cinco años con L. Hilbrand. En el Conservatorio de dicha ciudad suiza superó con éxito los exámenes de perfeccionamiento y virtuosismo de piano, obteniendo asimismo el Certificado de Estudios Superiores.

Entre sus actividades figuran la participación en varios cursos de música con profesores como Rosa Sabater, Karl Ebert, Paul Schilawsky o Félix Lavilla, grabaciones para Radio Nacional de España y numerosos conciertos como solista y como acompañante en diversas ciudades de España, Francia y Suiza.

Actualmente es profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

SEGUNDO CONCIERTO

MANUEL CID

Nace en Sevilla y cursa sus estudios musicales en el Conservatorio de esta ciudad, donde obtiene el Primer Premio Extraordinario. Posteriormente se traslada al Mozarteum de Salzburgo para perfeccionarse vocalmente, especializándose en lied, oratorio y ópera alemana. Obtiene en 1973 su graduación con la calificación máxima. También en Salzburgo trabaja con Teresa Berganza. Posteriormente, ya en España, con Lola R. de Aragón.

Ha actuado en diversas ciudades europeas (Munich, Salzburgo, Lisboa, París, Passau, Viena, Berna, Barcelona, Madrid) en colaboración con importantes orquestas como la Camerata Académica, Virtuosi di Praga, Radio Televisión Francesa, F. de Viena, Cámara de Berna, Ciudad de Barcelona, Radio Televisión Española, Nacional de España.

Asiduo intérprete en el Palacio de la Música de Barcelona y Teatro Real de Madrid, canta bajo la dirección de Igor Markevitch, Ros-Marbá, Odón Alonso, Blancafort, Sixten Ehrling, Gómez Martínez, Frühbeck de Burgos, etc.

Ha intervenido en los principales festivales de España (Internacional de Barcelona, Opera de Madrid, Toledo, Cuenca) e importantes del extranjero (Fest. Mozart de Salzburgo). También ha realizado diversas grabaciones para la Radio Austríaca, Nacional de España, Radio Televisión Francesa, Alemania y Chile, así como programas para las televisiones española y chilena.

Posee grabaciones discográficas con obras de Bach, Mozart y Falla.

FERNANDO TURINA

Nace en Madrid. Inicia sus estudios musicales en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y los concluye en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, simultaneándolos con los de Historia del Arte en la Universidad Complutense.

Se especializa en el acompañamiento vocal con Miguel Zanetti y Félix Lavilla, asiste a los cursos de interpretación del lied alemán que imparte en Barcelona Paul Schillawski y a los de Erik Werba en el Mozarteum de Salzburgo, becado por el Gobierno austríaco, y en Ossiach Am See (Austria).

En 1982 obtiene el Primer Premio en la especialidad de Voz y Piano en el concurso «Yamaha en España».

Ha participado como acompañante en los cursos de Granada y Santiago de Compostela, y ha realizado numerosas grabaciones para Radio Nacional de España, SER de Madrid, Televisión Española, TV3 de Barcelona, Televisa de Méjico, etc.

Ha actuado en diversos recitales en España, Portugal, Italia, Alemania Federal, Francia, Luxemburgo, Bélgica, Estados Unidos, Méjico..., con cantantes como Montserrat Caballé, Luigi Alva, Ana Higuera, María Orán, Paloma Pérez-Iñigo, Manuel Cid, María Aragón, Youn-Hee Kim, etc.

En 1985 es invitado a acompañar a Montserrat Caballé en su recital en la Casa Blanca de Washington ante el presidente de los Estados Unidos y el rey de Arabia Saudita. Interviene junto a Miguel Zanetti en un recital de piano a cuatro manos en la sede de la UNESCO en París y recientemente, con motivo de la presidencia española, en una gira por las sedes de la Comunidad Europea en Luxemburgo, Bruselas y Estrasburgo.

Desde 1978 es profesor de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid, de la que ha sido vicedirector en los años 1987 y 1988.

TERCER CONCIERTO

LUIS ALVAREZ

Nace en 1950.

Titulado por la Escuela Superior de Canto de Madrid, donde tuvo por maestros a Teresa Tourné, Valentín Elcoro y Miguel Zanetti. Asimismo recibe enseñanzas de Nigel Rogers, René Jacobs y William Christie dentro del campo específico del canto barroco.

Formó parte durante más de ocho años del Seminario de Estudios de la Música Antigua y colabora asiduamente con los grupos *Pro Mysica Antiqua de Madrid.*, *Hesperión XX* y *La Stravaganza*, participando en numerosas grabaciones y giras de conciertos por toda Europa.

Es solista habitual en las temporadas de conciertos de las principales orquestas españolas y ha intervenido en festivales tan importantes como Granada, Semanas de Música Religiosa de Cuenca, Festival de Otoño de Madrid, Festival Casals de Puerto Rico, Festival Estival de París, Settimana Musicale di Ascona y Holland Festival.

Es miembro fundador de la *Opera Cómica de Madrid*, entidad con la que ha llevado a cabo montajes de gran originalidad.

SEBASTIAN MARINE

Nace en Granada en 1957. Estudia con Rafael Solís en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, del que es profesor desde 1979.

NOTAS AL PROGRAMA

XOAN M. CARREIRA

Nacido en Noia, La Coruña, 1954, es musicólogo. Ha centrado su investigación en la recepción de la ópera italiana en la España de la Ilustración, principalmente en las formas de producción en los teatros públicos de las ciudades, fuera de la Corte. En la actualidad ultima una monografía sobre la compañía de Nicolás Setaro gracias a la ayuda de la Diputación de La Coruña y prepara un estudio sobre la compañía de Petronio Setti. Ambas son ejemplos de formas de producción contrapuestas; la primera intenta la creación de un teatro de ópera estable y la segunda emula a las compañías de «la legua».

Ha estudiado también diversos aspectos de la composición contemporánea, estando especialmente interesado por las cuestiones relativas a la notación, nuevos conceptos formales y la improvisación. Asimismo ha estudiado las relaciones entre poder y producción musical en España en el siglo XX, habiendo publicado estudios parciales sobre el período autárquico y sobre la década de los sesenta. Desde hace años trabaja en un libro sobre Jesús Villa-Rojo.

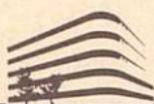
Otros temas de interés genérico son la historia de la música profana en Galicia, la cultura musical romántica en España, el ballet en España, sobre los cuales ha leído conferencias en congresos nacionales e internacionales de Musicología. En 1988 participó en el Simposio de la Sociedad Internacional de Musicología en Melbourne, en la sesión dedicada a Historia de la Música en Australia, presentando las obras pianísticas de Fray Rosendo Salvado, cuya edición prepara la Diputación coruñesa.

Pertenece a las sociedades de musicología de diversos países, así como a la Internacional. Hasta 1922 formará parte del Consejo de Dirección de *Revista de Musicología*, en la que se responsabiliza de la sección de reseñas bibliográficas. Colabora en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, que le ha solicitado más de un centenar de voces para su primer volumen. Practica también el periodismo musical en diversas revistas profesionales, como *Músicos* o *Jazz-sí*, y especializadas, como *Scherzo*. Entre 1986 y 1987 colaboró con la Dirección Regional de Cultura de La Rioja, para la que preparó el proyecto *La música en La Rioja*, del cual ha visto la luz el libro *La música en la catedral de Santo Domingo de la Calzada* y se anuncia su homónimo de Calahorra, ambos de la autoría del doctor José López-Caló.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955, es una institución con finalidades culturales, científicas y
asistenciales, situada entre las más importantes de Europa por su
patrimonio y por sus actividades.*

*En el campo musical organiza
regularmente ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para
jóvenes (a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares),
conciertos en homenaje a destacadas figuras, aulas de reestrenos,
la Tribuna de Jóvenes Compositores, encargos a
autores y otras modalidades.*

*En 1983 organizó un Centro
de Documentación de la Música Española Contemporánea,
que cada año edita un catálogo
con sus fondos.*



Fundación Juan March

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid
Entrada libre