



Fundación Juan March

CICLO

**HECTOR BERLIOZ:
DOS SIGLOS**

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 2003

Fundación Juan March

CICLO

**HECTOR BERLIOZ:
DOS SIGLOS**

NOVIEMBRE – DICIEMBRE 2003

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	3
Programa general	5
Introducción general por José Ramón Ripoll	9
Notas al programa:	
Primer concierto	13
Textos de las obras cantadas	18
Segundo concierto	32
Tercer concierto	38
Participantes	41

Doscientos años después de su nacimiento han colocado a Hector Berlioz en un lugar de honor y no sólo en la música francesa, cuyo romanticismo musical inauguró con la Sinfonía Fantástica. La íntima unión de sus esfuerzos renovadores con los del húngaro cosmopolita Ferenc Liszt y los del alemán Richard Wagner condujeron la música europea hacia el futuro, hacia “el porvenir”. Esta nueva manera de pensar la música generó múltiples batallas estéticas, pero hoy ya no nos interesan tanto esas trifulcas, sino las obras que los tres prodigiosos músicos “del porvenir” hicieron surgir para ejemplo de las futuras generaciones.

Dadas las características de nuestros conciertos y de nuestro salón de actos, no podíamos ofrecer más que unos pocos ejemplos originales del Berlioz compositor. Hemos unido de nuevo los nombres de Berlioz y de Liszt para presentar dos obras sinfónicas del francés en las brillantísimas versiones pianísticas del húngaro. Quizá alguno de nuestros oyentes recuerde el ciclo completo de las sinfonías de Beethoven en las versiones de Liszt, o sus paráfrasis de obras de Verdi, ofrecidas en nuestros ciclos. Hoy completamos este aspecto sorprendente del arte lisztiano con parte sustancial de su homenaje a Berlioz.

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.

El concierto del día 3, se transmite en directo para las Emisoras de la Unión Europea de Radio-Televisión (UER), dentro del Ciclo de Euroradio “Madrid, ciudad musical”.



Berlioz pintado por Emile Signol en 1830

PROGRAMA GENERAL

PRIMER CONCIERTO

Hector Berlioz (1803-1869)

I

Les nuits d'été, Op. 7 (Théophile Gautier)

Villanelle

Le spectre de la rose

Sur les lagunes, lamento

Absence

Au cimetière, clair de lune

L'île inconnue

II

La belle voyageuse, ballade, Op. 2/4 (Thomas Gounet,
de Thomas Moore)

L'origine de la harpe, ballade, Op. 2/7 (Th. Moore)

Le coucher du soleil, rêverie, Op. 2/1 (Th. Gounet,
de Th. Moore)

Elégie en prose, Op. 2/9 (Louise Belloc, de Th. Moore)

Le chasseur danois (Adolphe de Leuven)

Zaïde, bolero, Op. 19/1 (Roger de Beauvoir)

Intérpretes: ANA HÄSLER, *mezzosoprano*
CHIKY MARTÍN, *piano*

Miércoles, 26 de noviembre de 2003. 19,30 horas.

SEGUNDO CONCIERTO

I

Ferenc Liszt (1811-1886)

Seis Estudios trascendentales

Harmonies du soir (Armonias de la tarde)*Allegro agitato molto* (Estudio en Fa menor)*Feux follets* (Fuegos fatuos)*Molto vivace* (Estudio en La menor)*Chasse neige* (Tormenta de nieve)*Wilde Jagd* (Caza salvaje)

II

Hector Berlioz (1803-1869)

Sinfonía Fantástica, Op. 14

(transcripción para piano de F. Liszt)

Rêveries-Passions (Sueños-Pasiones): *Largo-Allegro agitato e appassionato assai*Un bal (Un baile): *Valse, Allegro non troppo*Scène aux champs (Escena en el campo): *Adagio*Marche au supplice (Marcha al suplicio): *Allegretto non troppo*

Songe d'une nuit de sabbat (Sueño de una noche de sabbat):

Larghetto-Allegro-Dies irae (Burlesque)-Ronde du Sabbat
(Ronda del Sabbat), *fugato*

Intérprete: MIGUEL ITUARTE, *piano*

Miércoles, 3 Diciembre de 2003. 19,30 horas.

TERCER CONCIERTO

Hector Berlioz (1803-1869)

Harold en Italia, Sinfonía en cuatro partes, Op. 16
(transcripción de F. Liszt para viola y piano)

Harold en las montañas: Adagio-Allegro

Marcha de los peregrinos: Allegretto

Serenata: Allegro assai-Allegretto

Orgía: Allegro frenético

Ferenc Liszt (1811-1886)

Romance oubliée, S.132

Intérpretes: JULIA MALKOVA, viola
SEBASTIÁN MARINÉ, piano

Miércoles, 10 de Diciembre de 2003. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

Berlioz desde dos siglos

A los doscientos años del nacimiento de Hector Berlioz, su música debería ser oída desde la perspectiva que nos concede el tiempo, una vez superadas las tempestades del presente y la tiranía de las modas que en su momento la juzgaron. Sin embargo, después de haber atravesado dos siglos de continuas precipitaciones estéticas, aún seguimos manteniéndola en un lugar que –aunque no escondido– no nos resulta demasiado cómodo para recurrir asiduamente a su legado. Es posible que la indefinición de su materia nos haga sentirnos distante de su espíritu, y es precisamente en esa expansiva y moldeable entidad sonora donde encontramos su grandeza. Desde su juventud, Berlioz manifestó una rebeldía casi natural por todo aquello que le encasillaba. Su padre quiso que fuera médico, pero él escogió la música, no como una actividad autónoma de la que había que aprender sus mecanismos intrínsecos para llegar a ser un profesional, sino como un vasto espacio expresivo donde las otras artes eran imprescindibles para su existencia. De esta manera, no pudo entender la música sin la poesía, la pintura, el pensamiento, la palabra, el gesto y la acción, y no porque fuese incapaz de sumergirse en la abstracción derivada de la música pura, sino por un deseo de percibir y conocer todas las caras de la realidad sentimental desde todos los ángulos y visiones posibles. Quiso que su pluma –como la de Shakespeare– le aproximara al misterio poliédrico del alma humana, y así empezó una gran aventura, imparabile hasta el final de su vida, que dio como frutos una serie de obras inclasificables, tanto desde el punto de vista formal, como por su carácter expresivo. Obras impulsadas por el fuego vivaz de sus lecturas y, fundamentalmente, por el aliento de la poesía que, en su inmenso laberinto, encontraron siempre el buen camino hacia la luz; obras de gran formato y duración que, acompañadas por la densidad de sus materiales, ahondan en los rincones de la vida y la muerte. Esta experiencia totalizadora difícilmente se podría haber llevado a cabo sin un replanteamiento de la formulación. Sin embargo, la forma en Berlioz no es el resultado de una ambición renovadora que termina por revelarse contra los esquemas del pasado, sino el proceso lógico de un artista que quiere que su discurso fluya naturalmente por la factura de la obra, sin desbordamientos, pero con toda la fuerza de su corriente. La forma, entonces, se dilata y adquiere dimensiones distintas, busca soluciones adecuadas para poder dar soltura a la imaginación sin perder su autoridad y supremacía. De la aparente ambigüedad de sus obras, catalogadas como sinfonías, poemas o dramas sinfónicos o música programática, según desde qué prisma sean observadas, podemos sacar la conclusión de que sus estructuras responden a una concepción libre de la forma. Sin embargo, dicha libertad

no es más que el fruto de una elaboración interior que, a fuerza de buscar su propio sustento, se eleva paradójicamente hacia lo alto, como ocurre en la *Arieta* beethoveniana de la *Sonata* 32. No en vano, nuestro autor descubrió plenamente a Beethoven, junto a Goethe, justo antes de componer la *Sinfonía Fantástica*, obra en la que comienza su periplo musical más atractivo.

La obra orquestal de Berlioz, donde se dan cita sinfonías, óperas, canciones, piezas sinfónico-corales y varios arreglos de otros compositores, está construida como un cuadro sin dibujo previo; es decir, las pinceladas van configurando su color y, al mismo tiempo, su forma. En este caso, el color es la orquestación, porque el autor no va instrumentando paulatinamente sus ideas, sino que las orquesta en masa, dotando a la obra una serie de combinaciones tímbricas y elementos sonoros que, en definitiva, son los responsables de su dicción y acabado final. Quizá sea este procedimiento uno de los que más caracteriza el estilo del compositor romántico, en un intento de abarcar la totalidad desde el principio y cincelar el eco de su propio grito. Cuanto surge como técnica abrasadora de su propio instinto, toma cuerpo teórico en el *Gran tratado de instrumentación y orquestación modernas*, publicado en París en 1843.

Para Berlioz, la vida era inseparable de la obra y, por tanto, la música debía obedecer a la noble voluntad de expresar el mundo interior en su verdad más absoluta. En consonancia con los ideales de su siglo, considera su trabajo como la sincera expresión de sí mismo y constatación de su existencia. Su autenticidad nos muestra abiertamente, aún sin el pudor de los artistas del futuro, el conflicto de sus emociones en su estado más puro. Sin embargo, el motivo poético que siempre hay detrás de sus obras les otorga una atmósfera literaria que, como una casi epopeya, envuelve el mundo desnudo de los sentimientos en una especie de ficción establecida por su propia dialéctica. Pero, a pesar de los protagonistas que dan vida al discurso musical y que, de algún modo le imponen su trayecto desde su propia personalidad, la voz del autor permanece por detrás de cada uno de ellos, a los que utiliza para expresar un único destino desde sus más variados registros. Toda esta puesta en escena conlleva una forma sofisticada de expresión que demanda un alto grado de conciencia por parte del oyente. Los pasajes no surgen azarosamente de la imaginación del compositor, sino de una elaborada relación intelectual que requiere una cierta complicidad, sin perder por ello un ápice de frescura. Los motivos melódicos aparecen como representación animada de los héroes que los engendran, sin que por esto tampoco estén desprovistos de su propia sustancia independiente. Todo es música sin embargo, mas una música de un idealista apasionado que, en el fondo de su propio ser, es-

tablece un puente natural entre realidad e imaginación. Es por tanto una música que reclama nuestro papel en su espacio poético –un *drama em gente*, como diría Pessoa–, una música que nos invita a compartir su ideario sentimental y nos reclama vivirlo.

Berlioz fue un maravilloso e inesperado melodista, a veces ocultado tras su poderosa empresa cromática y su complejo montaje tímbrico. En la melodía encierra, sin decírnoslo, la llave de su mundo. En un sencillo motivo puede ocultar el desarrollo posterior de otros espacios armónicos, distantes en apariencia a la ordenación de esos primeros sonidos. La constante aparición de la *idée fixe* como vehículo sonoro del héroe a lo largo de la partitura es una de las aportaciones importantes de Berlioz al mundo del poema sinfónico, e incluso de la ópera wagneriana, con cuyo *leit-motiv* guarda más que una ligera relación. En sus distintas transformaciones se genera un largo episodio melódico de parecida naturaleza a los que surgen de los núcleos celulares de Liszt.

Si en el primer concierto de este ciclo podemos apreciar el ingenio melódico de Berlioz en una selección de sus más brillantes canciones y baladas, también tendremos una especial ocasión de escuchar dos de sus grandes obras traducidas por el compositor húngaro. Liszt llevó a cabo trescientas cincuenta y una transcripciones, paráfrasis, adaptaciones y arreglos de piezas originales y de otros autores. Volvía una y otra vez a este tipo de trabajo, de los que realizaba varias versiones distintas. Bach, Beethoven, Verdi, Schubert, Schumann, Donizetti, Bellini, Mozart, Bach, Wagner, Mendelssohn, Weber, Meyerbeer, Chopin, Rossini o Berlioz ocuparon, entre otros, parte de su tiempo creativo. Porque la transcripción en Liszt no puede ser juzgada como un ejercicio de habilidad y destreza pianística, sino como un trabajo inspirado que forma parte de su mayor creatividad.

La prodigiosa escritura pianística de Ferenc Liszt es también –como en Berlioz– una consecuencia de su mirada poética. Su característico virtuosismo no es simplemente fruto de sus excepcionales cualidades como intérprete, ni de una particular técnica compositiva, sino la de la necesidad de representar la realidad sentimental en toda la gama de colores posibles, por medio de todas sus materias y desde sus más variadas perspectivas. Quizás ésta fuera una de las razones por la que se sintió tan atraído por la obra sinfónica de Berlioz. El piano de uno, junto con la orquesta del otro, hubiese dado unos resultados sonoros de incalculable predicción, posiblemente hasta perjudicial para la naturaleza del oído humano. Sin embargo, la paciente generosidad de Liszt para con la obra de los demás, tuvo a bien detenerse con calma y dedicación ante la producción sinfónica de Berlioz, y en una muestra de su inigualable talen-

to como “traductor”, transcribir al piano su gran espectro tímbrico, tratando de llevar al teclado, no sólo los complejos mecanismos armónicos surgidos a través de los distintos contrastes orquestales, sino todo un universo de dinámicas, planos sonoros y enfrentamientos cromáticos producidos por el continuo batir de la orquesta berloziana.

Desde 1833, fecha en la que terminó la transcripción para piano de la *Sinfonía Fantástica*, Liszt arregló –aunque este verbo es poco apropiado para referirse a estas auténticas recreaciones– varias obras de Hector Berlioz. En el año 1836 concluye nada menos que cuatro: las oberturas de los *Franco-jugues*, del *Rey Lear*, la *Marcha de los peregrinos de Harold en Italia* y meses más tarde, la “sinfonía” completa, esta última en una versión para viola y piano., Y en 1860, retomando de nuevo los pasos del maestro, transcribe la *Danza de las Sílides*, de *La condenación de Fausto*.

A pesar de las reticencias de Berlioz a ver “reducido” su monumento sinfónico, debido posiblemente a su falta de familiaridad con el teclado y su desconocimiento casi absoluto de la técnica pianística, no tuvo más remedio que ceder a las reiteradas peticiones de Liszt, unas veces por convencimiento y otras por circunstancias editoriales y financieras. El resultado fue impactante y fiel al mismo tiempo. Por un lado, el compositor húngaro encontró un espacio homólogo donde desarrollar su propio lenguaje, en esa especie de gran paráfrasis simbólica que le llevó a entender la música como un círculo anónimo e interminable. Transcribir y arreglar formaba parte de un ejercicio místico, casi una plegaria a la totalidad, algo así como volver a diseñar la analogía del espíritu en el palimpsesto de la música, donde el yo romántico acaba disolviéndose en el sonido universal. Por otra parte, las transcripciones de Liszt sirvieron para propagar la obra de Berlioz, difícil de interpretar en sus primitivas versiones, a causa de su complicado dispositivo orquestal. En algunos casos se publicaron antes que las partituras originales y, aunque de endiablada ejecución, sus compases se oyeron en muchas casas y salones de la Europa de la época.

Con Berlioz comienza, más que una nueva era, una visión distinta de la música que se desprende de una concepción abarcadora de la expresión artística. Su modernidad estriba en comprender el hecho sonoro como la fiel representación del murmullo interior y del diálogo, a veces enfrentado, de los sentimientos. Para la ordenación de esa realidad quizás haya tenido que viajar a los infiernos desde el drama de Goethe y con la limpia mirada de Virgilio.

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Les nuits d'été (Las noches de estío)

En 1856, Hector Berlioz acaba de arreglar para voz y orquesta un ciclo de canciones que, bajo el título de *Les nuits d'été* (Las noches de estío), le consagraría como uno de los compositores del género más importante de la historia de la música, junto a Wagner, Mahler, Strauss o Schönberg. Como buen melodista y mejor orquestador, se sirve de la diversidad instrumental para subrayar y profundizar su instinto poético, demostrado con creces en sus más de cincuenta *lieder* o melodías que escribió para canto y piano. En esa misma fecha –1856– lleva a cabo también la revisión definitiva de la partitura que, entre los años 1840 y 1843, compuso originalmente para esta formación. Si la versión orquestal de estas canciones nos muestran la capacidad dramática y el gran aparato expresivo de su autor, su estado primitivo nos dejan ver su más pura intuición melódica, casi sin más aditamentos que un austero soporte pianístico.

Comparadas con las otras canciones, las melodías de *Las noches* gozan de una hondura dramática superior, que hace pensar en un músico llamado a cambiar la dicción y la prosodia del texto leído. De pronto, como si nos anticipásemos a Wolf, no sabemos donde empieza y acaba el ritmo y el pulso del poema, si en lo escrito o en su música resonante. En el caso de Berlioz, parece que la entidad poética se transforma en los pentagramas, adquiriendo una dimensión mucho mayor que la que le otorgan sus propios versos.

Las noches de estío –título escogido por el propio compositor–, se basan en una serie de fragmentos independientes de un largo poema que Teophile Gautier había publicado en 1838 bajo el título de *La comedia de la muerte*, con la esperanza de que alguna vez fuera utilizado musicalmente. De todos los compositores que abordaron el texto –Bizet, Duparc y Fauré– fue su amigo Berlioz quien mejor entendió su significado, intención y sonoridad. En verdad, los versos de Gautier no se distinguen por su pureza y calidad. Quiriendo representar el espíritu renovador del siglo, parece que los condimentó con casi todos los ingredientes del Romanticismo –cementerios, soledades, noches, tinieblas, islas desconocidas, temblorosos amantes–, rozando así su lado más tópico y caricaturesco. Sin embargo, la música que Berlioz presta a estos versos, enardece su intencionalidad y les imprime, paradójicamente, la verosimilitud que les falta.

El título de este ciclo proviene a su vez de una colección de melodías de Donizetti –*Les Nuits d'été à Pausilipe*– que por aquella época había popularizado Liszt en una transcripción pianística. *Las noches* de Berlioz consta de seis canciones, dedicadas cada una de ellas a un determinado registro vocal, con lo que varía su tesitura original al ser interpretadas habitualmente por una cantante femenina, ajustándose a la transposición necesaria.

Villanelle es una canción estrófica basada en el poema de “Villanella ritmique”, donde la melodía aparece y desaparece aparentando su continuidad. Su repetición es disimulada aún más en la versión orquestal por el juego cromático y tímbrico, pero en su versión original, la riqueza de su fraseo y su frescor emocional, anunciando la nueva estación de primavera, nos pone de manifiesto –nada más comenzar el ciclo– la capacidad del autor en el manejo de una simple melodía. Como la cuarta y sexta canción, está escrita para mezzosoprano o tenor.

Le spectre de la rose (El espectro de la rosa) es un “Adagio” evocador que nos recuerda a la escena de amor de *Romeo y Julieta*, sinfonía dramática que el autor estaba escribiendo paralelamente a este ciclo. La esencia de la rosa es el símbolo del verdadero amor que Berlioz traduce con profunda intensidad, originalmente para voz de contralto.

Sur les lagunas (En las lagunas) es un canto solitario pleno de angustia y conmoción que, sobre una melodía de dos compases, hace hablar al barquero, condenado por una maldición a navegar a la deriva a través de las aguas pantanosas, sin rumbo ni destino. La melodía, subtitulada “Lamento”, fue compuesta cuando el primer matrimonio del autor con Harriet Smithson se aproximaba a su final. Está escrita para mezzo, contralto o barítono indistintamente.

Absence (Ausencia) se sustenta en tres cuartetos de Gautier, creando una especie de estribillo con la repetición del primer verso. Una tranquila y expresiva línea melódica en “Adagio” evoca el mundo de los muertos desde un ambiente misterioso que prepara la atmósfera del poema siguiente.

Au cimetière (En el cementerio) es en verdad el segundo tema de la melodía que el autor intitula como “Lamento”, aunque bastante contrastado con el primero, tanto por su clima como por su color. “Sobre las alas de la música”, dice el poema de Gautier, y en esa especie de tiempo suspendido, surge una melodía como una sombra, como el ángel melancólico de la muerte sobre el crepúsculo.

L'île inconnue (La isla desconocida), es una barcarola en aire de “Andantino non troppo”, en la que se expresa la frus-

tración final de quien busca el amor verdadero en este mundo. Como dice el texto, ni en el Pacífico, ni en el Báltico, ni en todos los mares de la tierra hallaremos ese lugar donde el amor sea posible. La melodía, deseante y firme, busca y pregunta hasta su desvanecimiento.

Canciones, Baladas y Romanzas

La música vocal ocupa un lugar bastante desconocido en la producción de Berlioz, si exceptuamos *Noches de estío*, único ciclo liderístico que ha adquirido una verdadera notoriedad. La faceta del compositor sinfonista ha eclipsado un aspecto que le ha servido como fuente inspirativa para su trabajo orquestal, ya que muchas de las canciones y romanzas que saltearon su vida musical desde su primera juventud, fueron incorporadas en forma de melodías o “ideas fijas” a sus definitivas obras sinfónicas. La imagen que tenemos del Berlioz como inventor de un nuevo lenguaje instrumental, no casa muy bien con el compositor de sencillas melodías que por su propia naturaleza se apartan de la compleja formulación que caracteriza casi toda su obra. Estas canciones, sin embargo, nos muestran el talento lírico un compositor amante de la poesía y del canto desnudo, convencido de que a través de la unión natural de música y palabra se puede expresar los más profundos sentimientos.

Poco antes de comenzar los estudios de medicina, antes de su desembarco en París, Berlioz estaba plenamente convencido de que su verdadera vocación no era otra que la música. Su corta experiencia como compositor, ya le había infundido una firme seguridad en su incipiente obra y en su decisión. A los quince años envió un *Sexteto* –hoy desaparecido– a una importante casa editorial, acompañado de un contrato que él mismo había redactado y una breve carta donde recomendaba, no sin cierta arrogancia, la posterior publicación de sus canciones. El joven músico no obtuvo respuesta, pero ocho de esas nueve melodías de las que hablaba aparecieron bajo otra firma editorial en 1823, cuando aún no había cumplido los veinte años de edad, iniciando así una actividad escalonada como autor del género, que se prolongaría hasta 1850. Los primeros modelos de sus canciones fueron las romanzas del antiguo régimen pre-revolucionario, que volvían a ilustrar los ambientes de las buenas familias francesas y hacían furor en los salones parisinos de la Restauración. Se trataban de sencillas melodías sin otra pretensión que la de agradar el oído de la bienpensante concurrencia, canciones basadas en textos muy primarios, donde se exponían los sentimientos desnudos y diáfanos, más apropiadas para interpretar en reuniones que para formar parte de un repertorio de concierto. Berlioz dejó de escribir estas romanzas durante siete años, disuadido por Leseur, su primer pro-

fesor en París, que consideraba su cultivo poco apropiado por alguien llamado a tareas más sublimes.

En Berlioz, el instinto melódico surge de esta primitiva influencia y como respuesta natural al impacto causado por la lectura de los poetas de su tiempo. De gran inquietud intelectual, se rodeó de amigos que le acercaron al mundo de la literatura y, concretamente, al de la poesía, nombres hoy que han pasado a una secundaria fila de la historia, pero que en aquellos momentos representaban la elite de una cultura contrarrevolucionaria, entre los que destacaban Emile Deschamps, Albert Du Boys, Ernest Legouvé o Thomas Gounet. El compositor se servía de ellos para conseguir poemas de corte tradicional que, en un principio, musicaba de forma estrófica, es decir, interpretando cada bloque de versos regulares bajo una misma melodía que se iba repitiendo a lo largo del texto. Pero no tardó mucho tiempo en acudir a una poesía más compleja que, de alguna manera le permitió el gran paso a la forma romántica, en donde la melodía de la sencilla romanza tomaría un camino más libre e independiente, convirtiéndose ya a sus canciones en algo más que un simple juego declamatorio. Así, los versos de Théophile Gautier, Victor Hugo, Lamartine o Dumas van a jugar un importante papel en la vida de un compositor llamado a transformar el lenguaje musical de su tiempo desde la poesía.

En la segunda parte de este concierto se han escogido obras pertenecientes a la segunda época del compositor, que se inicia en 1828, tras la lectura de Goethe, con la canción gótica *Le Roi de Thulé*, que más tarde se integraría en las *Ocho escenas de Fausto*. Se trata de piezas escritas para tesoros diferentes que, con el paso del tiempo, los cantantes han acabado por adaptar a un único registro. Aún son obras bastante contenidas, tanto por su tratamiento melódico como por el sobrio papel que juega el piano, instrumento por el que Berlioz no se sintió llamado y ante cuyas posibilidades sonoras permaneció demostró siempre una cierta inhibición, pero son piezas en las que se respira una atmósfera que anuncia el espíritu innovadoramente romántico del autor.

Por orden cronológico, la primera canción de las que se interpretan en este recital sería *Elégie en prose* (Elegía en prosa), compuesta entre 1828 y 1829, que junto a *Le coucher du soleil* (La puesta de sol), *La belle voyageuse* (La bella viajera) y *L'origine de la harpe* (El origen del arpa) pertenecen a *Irlande*, ciclo de nueve melodías compuestas sobre textos de poemas de Thomas Moore, a los que el compositor había tenido acceso por medio de las versiones francesas de su amigo Thomas Gounet, traductor de ocho de los nueve poemas que integran la serie. En el desbordante lirismo de Moore y, concretamente, en su evocación de la isla esmeralda, encuentra Berlioz un filón inspirativo. Quién sabe si este primer apasionamiento por la tierra

lejana le hizo tomar por esposa a Harriet Smithson, actriz irlandesa de quien oyó por vez primera los versos de Shakespeare en su lengua original. El ciclo, terminado en 1830, reúne una varias de las más bellas canciones, romanzas y baladas del autor, tanto por la elegancia de su fraseo, como por la sencillez de su exposición. Tres de estas melodías están concebidas para coro, apartado en donde el compositor desarrolló un interesante trabajo.

Zaïde está integrada, tras su revisión, en *Hojas de album*, recopilación de melodías que el autor llevara a cabo en 1850. En verdad, se trata de un bolero inspirado en un aproximativo aire español que tanto llamaba la atención de los románticos franceses. Se basa en un poema de Roger de Beauvoir (1809-1866), titulado “Zaïde, los mejores frutos de mi panadero” y puede acompañarse de castañuelas, como señala la partitura original, seguramente para resaltar así el paisaje dominado por el Palacio de Aladino, que la imaginación del poeta sitúa entre Córdoba y Sevilla.

Le chasseur danois (El cazador danés) data, igual que *Zaïde*, de 1845, y como ésta, fue arreglada ese mismo año para voz y orquesta. El poema homónimo de Adolph Ribbing de Leuven (1807-1844) de pie al compositor para desarrollar una melodía de carácter alegre y un tanto marcial, compuesta en 1845 para barítono y piano y también arreglada para voz y orquesta, en cuyas dinámicas contrastadas se presagia ciertas características de sus resoluciones operísticas posteriores

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

Les nuits d'été (Th. Gautier)

Villanelle

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 égrenant 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,
 Faisons fuir le lapin caché,
 Et le daim, au miroir des sources
 Admirant son grand bois penché;

Puis chez nous, tout heureux, tout aises,
 En paniers, en lançant nos doigts,
 Revenons, rapportant des fraises
 Des bois.

Le spectre de la rose

Soulève ta paupière close
 Qu'effleure un songe virginal!
 Je suis le spectre d'une rose
 Que tu portais hier au bal.

Tu me pris encore emperlée
 Des pleurs d'argent de l'arrosoir,
 Et, parmi la fête étoilée,
 Tu me promenais tout le soir.

O toi qui de ma mort fus cause,
 Sans que tu puisses le chasser,
 Toutes les nuits mon spectre rose
 A ton chevet viendra danser;

Mais ne crains rien, je ne réclame
 Ni messe ni De Profundis.
 Ce léger parfum est mon âme,

Noches de verano (Th. Gautier)

Villanesca

*Cuando llegue la nueva temporada,
Cuando desaparezcan los fríos,
Iremos los dos, hermosa mía,
A recoger los lirios del bosque.*

*Desgranando al pasar las perlas
Que por la mañana se ven temblar,
Iremos a escuchar a los mirlos
Silbar.*

*Ha llegado la primavera, hermosa mía;
Es el mes por los amantes bendecido;
Y el pájaro, satinando su ala,
Dice sus versos al borde del nido.*

*Oh! Ven a este banco de musgo,
Para hablar de nuestros bellos amores,
Y dime con tu suave voz:
¡Siempre!*

*Lejos, muy lejos extraviando nuestros pasos,
Hagamos huir al conejo oculto,
Y al gamo, en el espejo de las fuentes
Admirando su cornamenta;*

*Y en nuestro hogar, felices, a gusto,
En cestas, lanzando nuestros dedos,
Regresemos, llevando fresas
Del bosque.*

El espectro de la rosa

*¡Levanta tu párpado cerrado
Que roza un sueño virginal!
Soy el espectro de una rosa
Que llevabas ayer en el baile.*

*Ornada de perlas, me cogiste,
Llantos de plata del rociador,
Y, en la fiesta estrellada,
Me paseaste toda la noche.*

*¡Oh tú que fuiste causa de mi muerte,
Sin que puedas ahuyentarlo,
Todas las noches mi espectro rosa
A tu cabecera vendrá a danzar!*

*Pero nada temas, no pido
Ni misa ni De Profundis.
Este ligero perfume es mi alma,*

Et j'arrive du du paradis.

Mon destin fut digne d'envie,
Et pour avoir un sort si beau
Plus d'un aurait donné sa vie;
Car sur ton sein j'ai mon tombeau,
Et sur l'albâtre où je repose
Un poète avec un baiser
Écrivit: "Cigît une rose,
Que tous les rois vont jalouser."

Sur les lagunes

Ma belle amie est morte,
Je pleurerai toujours;
Sous la tombe elle emporte
Mon âme et mes amours.
Dans le ciel, sans m'attendre,
Elle s'en retourna;
L'ange qui l'emmena
Ne voulut pas me prendre.
Que mon sort es amer!
Ah! sans amour s'en aller sur la mer!
La blanche créature
Est couchée au cercueil;
Comme dans la nature
Tout me paraît en deuil!
La colombe oubliée
Pleure et songe à l'absent;
Mon âme pleure et sent
Qu'elle est dépareillée.
Que mon sort est amer!
Ah! sans amour s'en aller sur la mer!
Sur moi la nuit immense
S'étend comme un linceul,
Je chante ma romance
Que le ciel entend seul.
Ah! comme elle était belle,
Et comme je l'aimais!
Je n'aimerai jamais
Une femme autant qu'elle
Que mon sort est amer!
Ah! sans amour s'en aller sur la mer!

Y llego del paraíso.

*Mi destino fue digno de envidia,
Y por tener un destino tan bello
Más de uno daría su vida;
Pues en tu seno puse mi tumba,
Y sobre el alabastro donde reposo
Un poeta con un beso
Escribió: "Aquí yace una rosa,
Que todos los reyes envidiarán."*

Sobre las lagunas

*Mi bella amiga ha muerto,
Sigo llorando;
Se lleva a la tumba
Mi alma y mis amores.
Al cielo, sin esperarme,
Ha regresado;
El ángel que la llevó
No quiso llevarme.
¡Qué amarga es mi suerte!
Ah! ¡Sin amor irse a la mar!
La blanca criatura
Está tumbada en el fëretro;
En la naturaleza
¡Todo me parece duelo!
La paloma olvidada
Llora y sueña con la ausencia;
Mi alma llora y siente
Que está deshermanada.
¡Qué amargo es mi destino!
Ah! ¡Sin amor irse a la mar!
Sobre mí la noche inmensa
Se extiende como un sudario,
Canto mi romance
Que sólo oye el cielo.
Ah! ¡Qué bella era,
Y cuánto la amaba!
Jamás amaré
Tanto a una mujer
¡Qué amarga es mi suerte!
Ah! ¡Sin amor irse a la mar!*

Absence

Reviens, reviens, ma bien-aimée;
Comme une fleur loin du soleil,
La fleur de ma vie est fermée
Loin de ton sourire vermeil!
Entre nos coeurs qu'elle distance!
Tant d'espace entre nos baisers!
O sort amer! ô dure absence!
O grands désirs inapaisés.
D'ici là-bas que de campagnes,
Que de villes et de hameaux,
Que de vallons et de montagnes,
A lasser le pied des chevaux!

Au cimetière

Connaissez-vous la blanche tombe,
Où flotte avec un son plaintif
L'ombre d'un if?
Sur l'if une pâle colombe,
Triste et seule au soleil couchant,
Chante son chant:
Un air maladivement tendre,
À la fois charmant et fatal,
Qui vous fait mal
Et qu'on voudrait toujours entendre;
Un air comme en soupire aux cieux
L'ange amoureux.
On dirait que l'âme éveillée
Pleure sous terre à l'unisson
De la chanson,
Et du malheur d'être oubliée
Se plaint dans un roucoulement
Bien doucement.
Sur les ailes de la musique
On sent lentement revenir
Un souvenir.
Une ombre, une forme angélique,
Passe dans un rayon tremblant,
En voile blanc.
Les belles de nuit demicloses
Jettent leur parfum faible et doux
Autour de vous,
Et le fantôme aux molles poses
Murmure en vous tendant les bras:
Tu reviendras!
Oh! jamais plus près de la tombe,
Je n'irai, quand descend le soir
Au manteau noir,
Écouter la pâle colombe
Chanter sur la pointe de l'if
Son chant plaintif.

Ausencia

*Regresa, regresa, amada mía;
Cual una flor lejos del sol,
La flor de mi vida está cerrada
Lejos de su sonrisa bermeja.*

*Entre nuestros corazones qué distancia.
¡Tanto espacio entre nuestros besos!
¡Oh amarga suerte! ¡Oh dura ausencia!
¡Oh deseos inapagados!*

*De aquí a allá, ¡cuántos campos,
Cuántas ciudades y pueblos,
Cuántos valles y montañas,
Hasta agotar los pies de los caballos!*

En el cementerio

*¿Conoces la blanca tumba,
Donde flota con su tono quejoso
La sombra de un tejo?
Sobre el tejo una pálida paloma,
Triste y sola en el sol poniente,
Canta su canto:*

*Un aire enfermizamente tierno,
A la vez cautivante y fatal,
Que te duele
O que quisieras oír siembre;
Un aire como el que suspira a los cielos
El ángel enamorado.*

*Parece que el alma despierta
Llora bajo tierra al unísono
De la canción,
Y en la desgracia de ser olvidada
Se queja en un arrullo
Muy suavemente*

*Sobre las alas de la música.
Suavemente se siente volver
Un recuerdo.
Una sombra, una forma angelical,
Pasa en un rayo tembloroso,
En un velo blanco.*

*Las bellas noches medio cerradas
Exhalan su suave y dulce perfume
A tu alrededor,
Y el fantasma de blandas poses
Murmura tendiéndote los brazos:
¡Volverás!*

*Oh! Jamás cerca de la tumba,
Volveré, cuando descienda la tarde
Bajo el manto de la noche,
A escuchar la pálida paloma
Cantar sobre la rama del tejo
Su canto quejumbroso.*

L'île inconnue

Dites, la jeune belle,
Où voulez-vous aller?
La voile enfle son aile,
La brise va souffler.

L'aviron est d'ivoire,
Le pavillon de moire,
Le gouvernail d'or fin;
J'ai pour lest une orange,
Pour voile une aile d'ange,
Pour mousse un séraphin.

Dites, la jeune belle,
Où voulez-vous aller?
La voile enfle son aile,
La brise va souffler.

Est-ce dans la Baltique?
Dans la mer Pacifique?
Dans l'île de Java?
Ou bien est-ce en Norvège,
Cueillir la fleur de neige,
Ou la fleur d'Angsoka?

Dites, la jeune belle,
Où voulez-vous aller?
Menez-moi, dit la belle,
À la rive fidèle
Où l'on aime toujours!
Cette rive, ma chère,
On ne la connaît guère
Au pays des amours.

La belle voyageuse (Gounet, según Moore)

Elle s'en va seulette; l'or brille à son bandeau;
Au bout de sa baguette étincelle un joyau.
Mais sa beauté surpasse l'éclat de ses rubis,
et sa blancheur efface la perle au blanc de lys.

Belle, ainsi sans injure penses-tu voyager?
Ta beauté, ta parure appellent le danger.
Les mains les plus fidèles tressaillent devant l'or,
et les coeurs près des belles tiennent bien moins encor.

Chevalier, dans cette île mon âme ne craint rien.
L'honneur en cet asile est le souverain bien.
Toujours devant nos larmes on le vit s'arrêter.
Pour mon or ou mes charmes que puis-je redouter?

Aux regards découverte, son souris virginal
par toute l'île verte lui servit de fanal.
Aussi l'as-tu bénie, des harpes doux pays,
celle qui se confie à l'honneur de tes fils.

La isla desconocida

Decidme, hermosa joven,
 ¿Adonde vais?
 La vela infla su ala,
 La brisa va a soplar.
 El remo es de marfil,
 La bandera de moaré,
 El timón de oro fino;
 Tengo por lastre una naranja,
 Por vela el ala de un ángel,
 Por grumete un serafín.

Decidme, hermosa joven,
 ¿Dónde deseáis ir?
 La vela infla su ala,
 La brisa va a soplar.
 ¿Acaso al Báltico?
 ¿Al mar Pacífico?
 ¿A la isla de Java?
 ¿O acaso a Noruega,
 a coger la flor de nieve,
 O la flor de Angsoka?

Decidme, hermosa joven,
 ¿Dónde deseáis ir?
 ¡Llevadme, dice la bella,
 A la orilla fiel
 Donde el amor no muere!
 Esa orilla, querida mía,
 No se conoce en
 El país de los amores.

La bella viajera (Gounet, según Moore)

Se marcha solitaria; el oro brilla en su diadema;
 En la punta de su varita destella una joya.
 Pero su belleza supera el brillo de sus rubíes,
 Y su blancura borra la perla del blanco lis.
 Bella, ¿así sin injuria pensáis viajar?
 Vuestra belleza, vuestro adorno llama al peligro.
 Las manos más fieles se estremecen ante el oro,
 Y los corazones cerca de las bellas aguantan aún menos.
 Caballero, en esta isla mi alma nada teme.
 El honor de este asilo es el soberano bien.
 Siempre ante nuestras lágrimas lo vimos detenerse.
 Por mi oro o mis encantos ¿qué puedo temer?
 A las miradas descubierta, su sonrisa virginal
 En toda la isla verde le sirvió de fanal.
 Así la bendijisteis, de arpas dulce país,
 Aquella que se confía al honor de vuestros hijos.

L'origine de la harpe (T. Moore)

Cette harpe chérie, à te chanter fidèle,
 Était une Sirène, à la voix douce et belle.
 On l'entendait au fond des eaux;
 Aux approches du soir, glissent sur le rivage,
 Elle venait chercher, couverte d'un nuage,
 Son amant parmi les roseaux.

Hélas! elle aimait seule, et ses larmes brillantes
 Baignèrent bien des nuits ses tresses ondoyantes,
 Doux trésors à l'amour si chers.
 Mais une flamme pure au Ciel est précieuse.
 Il transforma soudain en harpe harmonieuse
 La plaintive vierge des mers. En contours gracieux

Tout son corps se balance;
 Sur sa joue on croit voir un rayon d'espérance,
 Et son sein palpiter encor.
 Ses cheveux, dégagés du flot qui les inonde,
 Recouvrent ses bras blancs qui ne fendront plus l'onde
 Et deviennent des cordes d'or.

Aussi pendant longtemps cette harpe chérie
 Disait-elle à la fois la sombre rêverie,
 Et d'amour les plaisirs discrets.
 Elle soupire encor la joie et la tristesse:
 Quand je suis près de toi, les accords d'allégresse;
 Loin de toi, le chant des regrets.

Le coucher du soleil (Gounet, según Moore)

Que j'aime cette heure rêveuse, où l'horizon devient
vermeil,
 où dans la mer silencieuse se plongent les feux du soleil!
 Alors dans mon âme ravie se bercent les doux souvenirs;
 Alors vers l'astre de ma vie, du soir s'envolent les soupirs.

En voyant l'écharpe brillante, qui de ses lumineux réseaux
 couvre la plaine scintillante, et fait disparaître les eaux,

Vers ces régions radieuses je voudrais prendre mon essor.
 N'est-il pas des îles heureuses que dérobent ces voiles d'or?

Élégie en prose (L. Belloc, según Moore)

Quand celui qui t'adore n'aura laissé derrière lui que le nom
 de sa faute et de ses douleurs, oh! dis, dis, pleureras-tu s'ils
 noircissent la mémoire d'une vie qui fut livrée pour toi. Oui,
 pleure, pleure! et quel que soit l'arrêt de mes ennemis, tes lar-
 mes l'effaceront; car, le ciel est témoin que, coupable envers
 eux, je ne fus que trop fidèle pour toi.

Tu fus l'idole de mes rêves d'amour, chaque pensée de ma raison t'appartenait: dans mon humble et dernière prière ton nom sera mêlé avec le mien.

Oh! bénis soient les amis, oui, bénis soient les amans qui vivront pour voir les jours de la gloire; mais après cette joie, la plus chère faveur que puisse accorder le Ciel, c'est l'orgueil de mourir pour toi.

Le chasseur danois (A. de Leuven)

Entendez-vous dans la bruyère?
Déjà chante le coq des bois.
Allons! allons! réveillez-vous, mon père!
Volez à de nouveaux exploits!
En chasse! et que Dieu vous protège!
Et toi qui chantes là-bas,
Ce soir tu ne chanteras pas.

Entendez-vous la voix fidèle
De votre épagneul favori?
Il se fait tard. Il vous appelle,
Pour que vous partiez avec lui.
En chasse! et que Dieu vous protège!
Et toi qui chantes là-bas,
Ce soir tu ne chanteras pas.

Allons! allons sans plus attendre.
Mon père levez-vous enfin!
Allons! allons! La voix d'un fils, ne pouvez-vous l'entendre?
Vous dormez bien tard, ce matin.
En chasse! et que Dieu vous protège!
Et toi qui chantes là-bas,
Ce soir tu ne chanteras pas.

Ainsi disait dans la chaumière
Un jeune enfant. Voeux superflus!
Le vieux chasseur, son pauvre père,
Hélas! ne répétera plus:
En chasse! et que Dieu vous protège!
Et toi qui chantes là-bas,
Ce soir tu ne chanteras pas.

Fuiste el ídolo de mis sueños de amor, cada pensamiento de mi razón te pertenecía: en mi humilde y última oración, tu nombre estará al mío enlazado.

Oh! benditos sean los amigos, sí, benditos los amantes que verán los días de la gloria; pero tras esta alegría, el mayor favor que pueda concederme el Cielo, es el orgullo de morir por ti.

El cazador danés (A. de Leuven)

¿Oís en el brezal?

Ya canta el gallo del bosque.

Vamos! vamos! despertad, padre!

¡Corred hacia nuevas hazañas!

¡A la caza! ¡Y que Dios os proteja!

Y tú que cantas allí,

Esta noche no cantarás.

¿Oís la voz fiel

De vuestro podenco favorito?

Se hace tarde. Le llama,

Para que se marche con él.

¡A la caza! ¡Y que Dios os proteja!

Y tú que cantas allí,

Esta noche no cantarás.

¡Vamos! Vayamos sin más esperar.

Padre, ¡levantaos ya!

Vamos! Vamos! La voz de un hijo, ¿no podéis oírla?

Duerme hasta muy tarde, esta mañana.

¡A la caza! ¡Y que Dios os proteja!

Y tú que cantas allí,

Esta noche no cantarás.

Así decía en la choza

Un niño. ¡Deseos superfluos!

El viejo cazador, su pobre padre,

¡Ay! ya no repetirá:

¡A la caza! ¡Y que Dios os proteja!

Y tú que cantas allí,

Esta noche no cantarás.

Zaïde (R. de Beauvoir)

Ma ville, ma belle ville, c'est Grenade au frais jardin,
c'est le palais d'Aladin, qui vaut Cordoue et Séville.

Tous ses balcons sont ouverts, tous ses bassins diaphanes,
toute la cour des Sultanes s'y tient sous les myrthes verts.

Ainsi près de Zoraïde, à sa voix donnant l'essor,
chantait la jeune Zaïde, le pied dans ses mules d'or.

La reine lui dit: "Ma fille, d'où viens-tu donc?" Je n'en sais rien,
"N'as-tu donc pas de famille?" votre amour est tout mon bien;

O ma reine, j'ai pour père ce soleil plein de douceurs;
la sierra, c'est ma mère, et les étoiles mes soeurs.

Ce pendant sur la colline, Zaïde à la nuit pleurait:
"Hélas! je suis orpheline, de moi qui se chargerait?"

Un cavalier vit la belle, la prit sur sa selle d'or,
Grenade, hélas! est loin d'elle, mais Zaïde y rêve encor.

Zaïde (R. de Beauvoir)

*Mi ciudad, mi bella ciudad, es la Granada de frescos jardines,
Es el palacio de Aladino, en Córdoba o Sevilla.*

*Sus balcones abiertos, sus estanques diáfanos,
Toda la corte de Sultanes se reúne bajo sus verdes arrayanes.*

*Así, cerca de Zoraïda, dando impulso a su voz,
Cantaba la joven Zaïda, calzada de babuchas de oro.*

Díjole la reina: "Hija mía, ¿de dónde vienes?" No lo sé.

"Acaso no tienes familia?" Vuestro amor es todo mi bien;

*Oh reina mía, por padre tengo este sol lleno de dulzuras;
la sierra, es mi madre, y las estrellas mis hermanas.*

Mas en la colina, Zaïda de noche lloraba:

"¡Ay! soy huérfana, quien cargaría conmigo mí?"

*Un caballero vio a la hermosa y la subió a su silla de oro,
Granada, ¡ay! está lejos de ella, pero Zaïda sigue soñándola.*

SEGUNDO CONCIERTO

FERENC LISZT

(6) Estudios trascendentales

Como hemos comentado en la introducción de estas notas, la escritura pianística de Liszt participa de la misma idea de Berlioz con respecto a la transmisión del espacio poético de los sentimientos en toda la gama de colores, recursos armónicos y posibilidades tímbricas. Los *Estudios de ejecución trascendente* o *Estudios trascendentales*, de Liszt ilustran perfectamente la idea de simbiosis musical, antes de llegar a la transcripción, género al que dedicó dos de las grandes obras del compositor francés. Son estudios que, sin partir de una concepción previamente sinfónica, dan como resultado una sonoridad cercana a la conseguida por la orquestación, sin caer en fáciles concesiones y sin abandonar nunca el riguroso lenguaje pianístico que, en todo momento, caracterizó la obra del compositor húngaro.

Antes de cumplir los quince años, Liszt emprende la redacción de un manual de ejercicios didácticos a la manera de Czerny o Cramer, destinado a practicar los modos mayores y menores de la escala musical. Su propuesta, según puede leerse en el frontispicio de la partitura, era escribir cuatro libros que cubriera toda la gama de la tonalidad con una doble vuelta –inspirándose un poco en *El clave bien temperado*–, a razón de doce estudios por fascículo. En 1827, se publica la primera y única parte en la editorial marsellesa Boisselot, bajo el título general de *Estudios para fortepiano en cuarenta y ocho ejercicios en todos los tonos mayores y menores*, en los que se alterna un ejercicio en modo mayor y otro en modo menor siguiendo siempre un orden interválico de terceras. Partiendo de una sencilla pieza en do menor, el autor reúne doce estudios dedicados a Lidia Garella, una muchacha de Marsella, con la que el joven Liszt había tocado el piano a cuatro manos.

En 1835, estas piezas fueron retocadas y vueltas a publicar bajo el título de *Estudios para piano en doce ejercicios*, y en 1839, aparece la primera serie de otra recopilación titulada *24 Grandes Estudios para piano*, donde el compositor retoma parte del material anterior para combinarlo con nuevas invenciones, hasta que, por fin, en 1852, aparecen la definitiva colección de *12 Estudios de ejecución trascendente*, de la que hoy escucharemos la mitad de sus piezas en un orden distinto al trazado en la partitura original. En ella figuraban de este modo: *Estudio I (Prehudio)*, *Estudio II*, *Estudio III (Paisaje)*, *Estudio*

IV (*Mazzeppa*), *Estudio V (Fuegos fatuos)*, *Estudio VI (Visión)*, *Estudio VII (Heroica)*, *Estudio VIII (Wilde Jagd-Caza salvaje)*, *Estudio IX (Ricordanza. Nostalgia)*, *Estudio X*, *Estudio XI (Armonías de la tarde)* y *Estudio XII (Tormenta de nieve)*. Este orden responde a una sucesión entre tono mayor, su relativo menor, subdominante mayor y su correspondiente relativo menor, hasta completar el ciclo de doce, partiendo de la tonalidad de do mayor.

Los *Estudios trascendentales*, aunque no obedecen a un patrón programático preestablecido, tampoco pueden juzgarse con respecto a la formulación primaria, ni siquiera conforme al ámbito configurado por la música pura, sino como un núcleo germinal del que partirá la futura concepción literaria y poética del piano de Liszt. A pesar del ajuste formal y tonal de los estudios y de la primera intención con las que fueron escritos, detrás de cada uno de ellos se dibuja la figura del héroe que, como en la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, evoca y poetiza la gesta de su vida.

Harmonie du soir (Armonías de la tarde) -Andantino en re bemol mayor- es quizás el estudio más conocido de toda la colección, inspirado por la envolvente atmósfera de Lamartine. Todo es equilibrado en este canto elegiaco y crepuscular, desde la disposición simétrica de su forma, hasta las armonías resonantes producidas por sus arpeggios.

Etude X -Allegro agitato molto en fa menor- no tiene sobretítulo, pero se le conoce habitualmente como *Appassionata*, desde que Busoni lo bautizara con este nombre. Es una recreación personalísima del tema inicial del *Estudio en fa menor op. 10* de Chopin, tratado con una intensa tensión emocional.

Feux Follets (Fuegos fatuos) -Allegretto, en si bemol mayor- es una delicada evocación de la noche de los muertos, donde se rozan ciertos pasajes casi impresionistas desde una melodía complicada en dobles notas, dividida en varias secciones, de difícil ejecución y cambios tonales. Por su virtuosismo y construcción, se trata de una joya incomparable de la literatura pianística.

Etude II -Molto vivace, en la menor- tampoco tiene nombre, aunque también se le conoce como *Capriccio*, dada su similitud estética con los *Estudios después de Paganini*. En esta diabólica pieza, parece que el autor ha logrado trasladar el virtuosismo del violín al piano.

Chasse neige (Tormenta de nieve) -Andante con moto, en si bemol mayor- es el estudio final del ciclo, que se cierra con una imagen del invierno, en un paisaje natural donde la nieve destella sobre el azul del cielo. Sus escalas cromáticas y sus tré-

molos nos hacen imaginar las continuas nevadas que acaban por dejar paso a la claridad del día.

Wilde Jagd (Caza salvaje) –*Presto furioso*, en do menor– es un cuadro de una cacería medieval, inspirada por algunas escenas de la literatura artúrica, donde todos los elementos están al servicio de la intencionalidad del autor en reproducir ese episodio un tanto cruel y, al mismo tiempo, bello y sugerente. Terminar esta selección de los *Estudios trascendentes* con esta pieza, es de alguna forma, volver a recordar a Berlioz, ya que en sus ritmos sincopados y a través de su atmósfera épica, resuenan ciertos pasajes de *La condenación de Fausto*.

HECTOR BERLIOZ

Sinfonía fantástica, Op. 14

(Transcripción para piano de Ferenc Liszt)

Con la *Sinfonía Fantástica* se inaugura concepción formal y expresiva en la historia del sinfonismo del siglo XIX y, aún más, una nueva tendencia encaminada a entender el hecho sonoro desde un todo poético que, en definitiva, da lugar a la música programática y al poema sinfónico. Se ha prejuizado con excesiva displicencia el bagaje formativo de Hector Berlioz de cara al arriesgado cometido de iniciar un desconocido camino por la forma sinfónica. Se ha llegado a decir, incluso, que el compositor apenas conocía la tradición francesa y que, salvo algunas óperas de Gluck o sinfonías de Beethoven, no había estudiado nada más. No es ahora sitio ni momento de defender sus conocimientos, pero resulta difícil entender tal afirmación tras la escucha de este ingente monumento sinfónico. En una carta enviada a su amigo Edouar Rocher, en 1829, Berlioz escribía a propósito de las sinfonías beethovenianas: “Tras haber oído a ese tremendo gigante, sé hasta donde llega el arte musical. Ahora se trata de tomarlo en ese justo punto y empujarlo más lejos... No, más lejos es imposible, porque él ha alcanzado los límites del arte, pero lo más lejos posible en otra dirección”. El descubrimiento de Beethoven fue acompañado de la lectura de Goethe, concretamente de una traducción francesa de *Fausto*, dos hechos que ayudaron a impulsar un importante cambio de rumbo en un compositor que se debatía entre la herencia musical de los grandes maestros y el desvelamiento de otros paisajes inéditos. La literatura, entonces, más que un apoyo lineal del discurso sonoro, se convierte en su célula generadora, no sólo desde el punto de vista argumental, sino como motor metafórico de las ideas musicales. El desarrollo de la *Sinfonía Fantástica* es inimaginable sin tener en cuenta las lecturas del autor durante la época de su composición –primeros meses de 1830–, entre las que destacan *René*, de Chateaubriand, los escritos de Victor Hugo sobre los aque-

larres y, concretamente, la traducción que Alfred de Musset llevara a cabo de *Confesiones de un inglés fumador de opio*. Por tanto, forma y “contenido” –si es permisible usar tal término en referencia a la música– parten, no ya de previos modelos establecidos, sino de la línea donde esos modelos fundamentaron sus propias lindes.

El programa de este “drama instrumental” –como le gustaba llamarlo a Berlioz– se ajusta a la sensibilidad e imaginación de la época. En cierta manera, podríamos considerarlo un manual de causas y reacciones del artista romántico frente a los embates de la vida. El origen que dio pie a la creación de esta *Sinfonía* no puede estar más a tono con las circunstancias: El compositor acude en 1827 a una representación de *Hamlet* en el Teatro del Odeón, a cargo de una compañía británica. Impresionado por la actriz irlandesa Harriet Smithson, que hacía el papel de Ofelia, se enamora de ella sin obtener la correspondencia que esperaba. Ante la negativa de la actriz a mantener serias relaciones con él, comienza la *Sinfonía*, como un relato de su decepción amorosa y, tal vez, como acicate para conquistarla finalmente. Y así fue. La actriz, tras escucharla, quedó totalmente fascinada por la narración y se dejó llevar a un matrimonio que estaba condenado al fracaso desde el primer día.

El propio autor escribió una larga explicación argumental que hizo que se publicara en el programa de mano el día del estreno de la obra, que tuvo lugar el 6 de diciembre de 1830, y que en resumidas palabras viene a concretarse en la historia de un joven músico que se enamora de una mujer ideal con la que soñaba. “Imaginémonos –escribe el propio Berlioz– un músico de temperamento violento y de ardiente imaginación que se siente perturbado por un amor no correspondido y decide envenenarse tomando una fuerte dosis de opio. La dosis, que le resulta insuficiente, en vez de matarle le produce un profundo sueño interrumpido por extrañas pesadillas. Todas esas sensaciones, recuerdos y emociones, al pasar por su mente excitada, se transforman en pensamientos e ideas musicales. Su amada se convierte en una melodía que, como una idea fija, se repite constantemente.” ¿Estamos entonces ante el precedente del *leit-motiv* wagneriano? ¿O se trata de un presagio de las células melódicas de Liszt? En cierto sentido, más que de una renovación radical, la “idea fija” viene a ser una repetición aleatoria del tema melódico principal del esquema clásico del sinfonismo que, sin embargo adquiere novedad al ser expuesto inesperadamente en diferentes registros y timbres orquestales, conforme lo va requiriendo la entidad dramática de la obra. Su escueto esbozo melódico, construido por las notas del acorde perfecto de la tonalidad principal –do mayor– que hace su aparición expandiéndose nada menos que en cuarenta compases, aparece y desaparece a lo largo de la obra, adoptando una ma-

yor complejidad, no por sus adornos o trasfiguración, sino por el color instrumental con que es enunciado.

La modernidad de la *Sinfonía Fantástica* obedece a varios puntos de vista, desde luego, pero uno de los más llamativos es su orquestación, que no es que sea totalmente nueva, ya que retoma –como hemos apuntado antes– varios procedimientos de Beethoven, pero la diversidad de sus combinaciones instrumentales y efectos tímbricos, acompañada por la riqueza de sus matices sonoros, produce una clara sensación de estar ante una manera inédita de contemplar musicalmente el mundo.

Con respecto a la forma, esta obra está sujeta al andamiaje clásico de la sinfonía más de lo que parece. Lo que ocurre es que, como Beethoven, nuestro compositor exprime las posibilidades constructivas, hasta el punto de parecer que se está moviendo en un espacio formal absolutamente libre. Difícilmente, un músico no ilustrado en la tradición podría conseguir tales efectos que, desde luego, derivan en la consecución de una prosodia sorprendentemente nueva y provocativa. Sus cinco partes –como le gustaba llamarle a Berlioz, en vez de movimientos– están muy cerca de los tiempos de una sinfonía clásica: un primer tiempo en aire “Allegro”, precedido de una lenta introducción, al que le sigue una especie de vals, también en “Allegro”, que nos hace recordar un scherzo. El tercer tiempo es un “Adagio”, y una parte final que se subdivide a su vez en dos movimientos: un “Allegretto” y un “Larghetto-Allegro”, donde la “fantasía” sinfónica se expande en toda su dimensión.

Por su complicación instrumental y su dificultad para ser interpretada con todos sus efectivos, la *Sinfonía Fantástica* no se publicó en su versión original hasta quince años después de su estreno. Su nomenclatura orquestal exigía tal cantidad de instrumentos y atriles que no era rentable una edición de la partitura completa, y menos de sus particellas. Nada menos que se pedían dos arpas, cuatro timbales, cuatro fagotes, percusión variada y cincuenta y cincuenta y cinco cuerdas, entre más instrumentos. Así, hasta 1845, los estudiosos –incluido Schumann, para la crítica y el análisis de la obra– utilizaron la versión pianística que llevara a cabo Ferenc Liszt, tres años más tarde de asistir al estreno, donde quedó conmocionado por el novedoso tratamiento orquestal, la potencia de su lenguaje y su capacidad evocadora. El compositor húngaro buscó a Berlioz y logró convencerlo para comer juntos y proponerle la transcripción de la obra, convirtiéndose, desde entonces, en uno de sus mayores apologistas. La difundió entre salones y salas de conciertos, hablaba de ella en tertulias y reuniones, y se la dio a conocer a jóvenes intérpretes y aficionados de toda Europa.

A partir de 1845, Berlioz llevó a cabo varias modificaciones y correcciones del texto primitivo, con lo que, además de las

interpretaciones personales que Liszt hiciese de la partitura original en su traducción pianística, se agrandó la distancia entre las dos versiones. Así, en 1865, se inicia una nueva revisión de la transcripción lisztiana, en la que se reconstruye la segunda parte, que había quedado totalmente diferente en su versión definitiva. La cuarta parte sufre una pequeña simplificación en su estructura global, pero, por otra parte, se le añaden unos compases introductorios.

Más que de un arreglo para piano de la *Sinfonía Fantástica*, se trata de compartir una visión del mundo, de un ejercicio casi alquímico, consistente en reducir a dos pentagramas todo un universo orquestal sin dejar que se pierda ni un pigmento cromático, ni un atisbo melódico, ni una armonía resonante. Si en esta transcripción escuchamos la *Sinfonía* de Berlioz en su totalidad, duplicamos aquí su carácter *fantástico* a través del espejo de Liszt.

TERCER CONCIERTO

HECTOR BERLIOZ

Harold en Italia. Sinfonía en cuatro partes Op. 16
(Transcripción de Franz Liszt para viola y piano, S. 472)

Tras el estreno de la *Sinfonía Fantástica*, Hector Berlioz se convirtió en uno de los compositores más respetados de toda Francia, e incluso en los grandes círculos musicales europeos, su nombre causaba una gran expectación. Sin embargo, la complejidad de su obra no ayudó a que su éxito se tradujera en bonanzas económicas. De la misma manera que Liszt manifestara su interés por su música nada más escucharla, Nicolás Paganini quedó entusiasmado con la *Fantástica* y, según cuenta el propio Berlioz en sus *Memorias*, le encargó una pieza para viola sola, con objeto de interpretarla en una viola Stradivarius que el reconocido violinista había adquirido en una de sus giras de concierto. Inmediatamente comenzó a escribir los primeros compases una fantasía concertística que tituló provisionalmente *Los últimos instantes de María Estuardo*, un hecho histórico que, por aquella época, llamaba la atención de los románticos. Esto ocurría a principios de 1834. Pero Paganini, al revisar los primeros fragmentos de la partitura, no los consideró adecuados para su estilo virtuoso y convenció al compositor a empezar otra nueva obra. Este último, deslumbrado por el reciente descubrimiento de Lord Byron, recordó sus estancias en Roma, cuando buscando protección del calor se refugiaba en un confesionario de San Pedro, entregándose a la lectura de *Don Juan* y, concretamente, de *Childe Harold*. Así surgió la idea de llevar a cabo una nueva sinfonía poética, promovida por una fuerza literaria previa que, aunque no narrara los hechos preestablecidos, fuese capaz de desarrollar toda su capacidad evocativa. Bajo el título de *Harold en Italia* se envuelve entonces una de las obras más ambiguas de Berlioz, desde el punto de vista formal. Unos la consideran un concierto para viola y orquesta, mientras que para otros críticos y estudiosos reúne todos los ingredientes de un poema sinfónico.

Como ocurre en la *Fantástica*, las cuatro partes de *Harold en Italia* se corresponden con la estructura de su modelo principal, en este caso, las Sinfonías de Beethoven, aunque su desarrollo expresivo y los espacios sonoros creados a partir de las conjunciones tímbricas e instrumentales obedezcan al espíritu literario que los ampara. Así, el primer movimiento, “Allegro”, que viene preparado por una larga introducción en “Adagio” –al estilo del mejor Beethoven– esta constituido por una relación bitemática. El segundo tiempo está escrito, en verdad, en “Andante” aunque, siguiendo también el ejemplo be-

ethoveniano de algunas sinfonías, se señala en aire de “Allegretto”. Contrastando con este ritmo casi marcial, le sigue otro “Allegretto” que hace las veces de “Scherzo”, en un despliegue de rica polifonía, para finalizar con un “Allegro frenético”, en el que se exponen los tres temas de los movimientos precedentes, creando una cierta atmósfera de enfrentamiento rítmico, mientras que la “idea fija” de la viola aparece sobrevolando por los diferentes tiempos, como un recuerdo pertinaz.

En los dos primeros tiempos, el tema de la “idea fija” representa a Harold, en el estado puro de su ser, frente al espectáculo de la naturaleza, ahondando así en su carácter poético. El tema está diseñado con decisión y nobleza, pero participa de todo un aire melancólico que encamina al joven héroe hacia su trágico final. Conforme la obra avanza y los “episodios” o “escenas” lo requieren, la “idea” sufre ciertas transformaciones como fruto de su adaptación a todo lo que sucede. Se acerca una procesión de peregrinos que entona un canto religioso y, entonces, el motivo melódico se bifurca en arpeggios, creando un clima propicio para la oración. En el tercer tiempo, la “idea” se enriquece con el recuerdo de ciertas canciones de juventud que a Harold se le vienen a la memoria, provocado por la serenata del montañero de los Abruzzos. El héroe toma conciencia de su protagonismo y se entrega a las balas que han de acabar con su vida, constatando así el cumplimiento de su propio destino. La muerte adquiere toda su dimensión romántica y la “idea fija” se desvanece lentamente en medio del frenético baile de la orgía.

Harold en Italia se estrenó en el Conservatorio de París en 1834 por el violista Chrétien Uhra y no por Paganini. Pero cuatro años más tarde, éste asistió a un concierto celebrado también en el Conservatorio y escucha la obra en un programa donde se interpretaba también la *Sinfonía Fantástica*, que el propio Berlioz había dirigido convaleciente aún de una bronquitis. Al final del concierto, el consagrado violinista, ya bastante tocado por la tuberculosis, le expresó al compositor la grandísima impresión causada por su obra y, delante de todo el mundo, se arrodilló ante él y le besó la mano. A los pocos días, sabiendo que Berlioz no pasaba por su mejor momento económico, le envió una carta donde le volvía a expresar su admiración, acompañada de un billete que no era otra cosa que una orden de pago al barón de Rothschild para que entregase al compositor la cantidad de veinte mil francos, rogándole que en señal de gratitud y como sincero homenaje.

Ferenc Liszt, cuya devoción por la obra de Berlioz no paraba de crecer desde que, en 1830 acudiera al estreno de la *Sinfonía Fantástica* y de la que llevó a cabo la transcripción pianística programada para este ciclo, manifestó ahora su de-

seo de escribir una versión para piano y viola de *Harold en Italia*. Pero a Berlioz, que no creía demasiado en la capacidad del instrumento para traducir todos los recursos tímbricos de su orquestación y, contrariado por un fatal arreglo anónimo de la obertura de los *Francs-Juges*, no le agradó mucho la idea, proponiéndole a cambio la obertura de *El rey Lear*, de la que el editor Richault solicitaba una reducción pianística. Liszt no se dio por vencido y dos años más tarde, en 1838, mostró al compositor francés una transcripción para piano solo de la *Marcha de los Peregrinos* y una carta del editor Hoffmeister, de Leipzig, ofreciéndole seiscientos francos por la publicación de toda la obra. Liszt le propuso compartir los honorarios y Berlioz acabó por aceptar. Parece ser que la partitura no llegó a publicarse finalmente y, en 1852, Berlioz envía a Liszt una carta donde le reclama su manuscrito con el objeto de introducir algunas correcciones que se habían producido a lo largo de todos esos años en el tercer movimiento. Le indica que se deben suprimir los trémolos arpegiados de la introducción en la mano izquierda y que no aumente la arte de la viola en relación con el original. El compositor húngaro parece haber tomado nota de todas las puntillosas sugerencias berliozianas, obteniendo como resultado final unas de las páginas más interesantes que se han escrito para viola y piano. En el brillante y generoso ejercicio de trasladar el laberinto orquestal al ámbito de la música de cámara, Liszt consigue mostrar más claramente la herencia de la tradición y, al mismo tiempo, la audacia inventiva de uno de los compositores más influyentes del romanticismo.

FERENC LISZT

Romance oubliée, S. 132

De carácter calmo y meditativo, este *Romance oubliée* (Romanza olvidada) para viola y piano parece abrir un cortísimo paréntesis en la grandiosa y agitada obra de Liszt. Se trata de una transcripción de la partitura original escrita para clarinete y piano y dedicada al profesor Hermann Ritter. A pesar de su brevedad, esconde una profunda belleza en su fraseo y en la formación de sus armonías que, en algún caso, nos traen resonancias del *Tristán* wagneriano. La modernidad de esta pieza se manifiesta en sus sonoridades y en el final, adornado por los arabescos de la viola, que nos anticipan ciertos giros de Fauré o Debussy. Son, en definitiva, unos compases que ponen un buen broche final a esta serie de conciertos dedicado a quien fuera paradigma de lo nuevo y, por añadidura, al propagador más entusiasta de su obra.

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Ana Häsler

Nació en La Habana, estudió canto y piano en el Conservatorio Superior de Música del Bruc de Barcelona y posteriormente en la Escuela de Opera con Jerzy Artysz. Obtuvo una beca del Ministerio de Educación y Ciencias Austríaco para estudiar en la Musikhochschule de Viena con Susan Dennis e Istvan Cseryan, y una de la Fundación Albéniz para estudiar en la Escuela Reina Sofía de Madrid con Teresa Berganza.

Entre sus recitales, cabe mencionar los ofrecidos en la Fundación Juan March, la Real Academia de San Fernando y el Auditorio Nacional de Madrid; el Palacio de Festivales de Cantabria junto a Gerard Caussé; la Casa de América de Madrid –en la inauguración de la Sociedad Española del Milenio–, junto a José M^a Gallardo del Rey; el Teatro Campoamor de Oviedo; el 1^{er} Festival de Zarzuela de Santiago de Compostela; el Festival Albéniz de Camprodón; el Festival Internacional de Órgano de León; el Festival Internacional de Música de St. Barths junto a Anton Nel; la Sala Bösendorff y el Schönberg Center de Viena; el Auditorio María Callas de Atenas.

Ha actuado con la Orquesta Sinfónica Europea y Cristian Flores (*Pasión según San Mateo*, de Bach), la Orquesta Sinfónica de Málaga y Adrian Leaper (*Dante-Poema Sinfónico*, de Granados), Orquesta de Cámara de Málaga y Juan de Udaeta (*Oratorio de Navidad*, de Bach), Orquesta Ciudad de Oviedo y Gregorio Gutiérrez (*Réquiem*, de Mozart), Filarmónica de Gran Canaria y Josep Caballé (*5 Canciones negras*, de Montsalvatge y *Carmen*, de Bizet), Orquesta de Extremadura y Jesús Amigo (*4 Canciones portuguesas*, de E. Halffter y *Pulcinella*, de Stravinsky), Joven Orquesta Nacional de España y Arturo Tamayo (*Gurrelieder*, de Schönber).

En 2002, debutó en el rol de *Dorabella* del “Cosi fan Tutte” de Mozart en Santander y en el Teatro de la Zarzuela de Madrid con dirección de A. Ros Marbá. Asimismo, debutó en el mismo Teatro de la Zarzuela en el rol de *Adriana* de “Los Gavilanes” de J. Guerrero (con Luis Remartínez y Gerardo Malla), y en el Teatro Real de Madrid en la producción “El Niño y los Sortilegios” de Ravel (*Taza China*) bajo la batuta de Ros Marbá y Jorge Lavelli. Ha cantado también *Tisbe* en la producción de “La Cenerentola” de G. del Monaco, dirigida por Paolo Arrivabeni, en la Temporada de Bilbao 2000/2001, y *Carmen*

en la “Bienal de Buñol”, Valencia, con la Orquesta Cervera i Lloret dirigida por José Collado.

El 2 de mayo de 2001 estrenó en la Sede de la Comunidad de Madrid la obra de Pedro Halffter “*Armonía de los Opuestos*”, habiendo interpretado también en numerosas ocasiones *Ceremonia* de Cristóbal Halffter y las *Folksongs* de Luciano Berio bajo la dirección del propio compositor en el Auditorio Nacional de Madrid y en el Palacio Real del Pardo.

En 2003 ha grabado para “Glossa Music” la ópera *Don Quijote* de Cristóbal Halffter.

Durante la presente temporada 2003/2004 le esperan compromisos con la Orquesta de RTVE dirigida por George Pehlivanian (*La Condenación de Fausto*), de Berlioz), la ONE y Rafael Frühbeck (*Paukenmesse*, de Haydn), Orquesta de Extremadura y Charles Olivieri-Munroe (*Stabat Mater*, de Pergolesi), el Palau de la Música de Valencia (*Recital de Lied*), el Gran Teatro del Liceo de Barcelona (*El Niño y los Sortilegios*, de Ravel y el rol de *Ernesto* en “El Mundo de la Luna”, de Haydn), etc. así como su debut en la “Bayerische Staatsoper” de Munich en la producción de “La Walkiria” de Wagner (*Rossweise*) bajo la batuta de Zubin Mehta.

En septiembre de 2004 participará en la inauguración del “1^{er} Festival Internacional de Música de Sevilla” con el rol protagonista de *Carmen* de Bizet bajo la dirección de Lorin Maazel y de Carlos Saura.

Chiky Martín

Nace en Madrid en 1960 y estudia con M^a Teresa Fuster y Pedro Lerma. Asiste a diversos cursos de interpretación y música de cámara dirigidos por Josep Colom, María Curccio, Rosa Sabater y Christopher Elton. Desde 1992 estudia con Félix Lavilla repertorio vocal y música de cámara. Ha ofrecido gran número de recitales con prestigiosos intérpretes como Teresa Berganza, María Orán, Reine Flachot, Rafael Ramos, Gabriel Croitoru, Michele Arrignon, Marcial Cervera y M^a José Montiel. Entre sus últimos compromisos figuran conciertos en Estambul, Ankara, Rumanía y Alemania.

SEGUNDO CONCIERTO

Miguel Ituarte

Nace en Getxo (Vizcaya). Estudia en Bilbao con Isabel Picaza y Juan Carlos Zubeldía, y en el Conservatorio Superior de Madrid con Almudena Cano, obteniendo el Premio de Honor de Fin de Carrera. Posteriormente amplía su formación musical y repertorio pianístico en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam con Jan Wijn.

Ha participado en los cursos de la Fundación Pianística Internacional del Lago de Como (Italia), la Escuela Reina Sofía de Madrid (con Dimitri Bashkirov) y las clases magistrales de diversos pianistas, entre ellos Maria Joao Pires, Alicia de Larrocha y Paul Badura-Skoda, habiendo recibido también consejos de Maria Curcio.

Ha obtenido, entre otros, los Primeros Premios en los Concursos Internacionales “Ciudad de Ferrol”, “Jaén” y “Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero”. Ha recibido, además, diversos premios por sus interpretaciones de música española (su repertorio abarca desde Antonio de Cabezón hasta obras contemporáneas): “Rosa Sabater”, “Manuel de Falla”, así como los de las Fundaciones Guerrero y Hazen. Fue premiado en el Concurso de la Comunidad Económica Europea celebrado en 1991, y finalista en el Concurso Internacional de Santander de 1995.

Ha realizado grabaciones para Radio Nacional de España y AVRO de Holanda, y recitales en España, Portugal, Francia, Holanda, Alemania, Suiza e Italia. Como solista, ha actuado con la Orquesta de Cámara del Concertgebouw de Amsterdam, Royal Philharmonic de Londres, Orquesta Gulbenkian de Lisboa, Orquesta Clásica de Oporto; Sinfónicas de Madrid, Galicia, Bilbao y Euskadi; Sinfónica de la RTV de Luxemburgo y Filarmónica del Festival Schleswig-Holstein de Hamburgo.

TERCER CONCIERTO

Julia Malkova

Nació en San Petersburgo en 1976, donde cursó sus estudios de violín de 1982 a 1990, e ingresó como violista en la escuela preparatoria del Conservatorio de dicha ciudad en 1991. En 1995 fue admitida en la cátedra de V. Stopichev, del Conservatorio Rimsky Korsakov, y en diversos cursos impartidos por Yuri Bashmet.

Por ser un caso excepcional, ingresó en la Orquesta del Teatro Mariinsky (Teatro Kirov) en 1993, donde trabajó como Viola solista bajo la dirección de Valery Gergiev hasta 1999, período durante el que participó en los festivales internacionales más prestigiosos.

Actualmente es Viola Solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid, titular del Teatro Real. Paralela a su actividad en la orquesta, desarrolla una intensa actividad concertística y de música de cámara.

Sebastián Mariné

Nació en Granada en 1957. Estudió en Madrid piano con R. Solís, composición con R. Alís y A. García Abril y dirección de Orquesta con I. García Polo y E. García Asensio, licenciándose en Historia del Arte por la Universidad Complutense. Ha realizado conciertos por España, Portugal, Francia, Italia, Polonia, Austria, Alemania, Dinamarca, Líbano, Siria, Jordania, Indonesia y Bolivia. Ha dirigido diversas orquestas españolas y ha actuado como solista con las orquestas Nacional de España, de RTVE, Sinfónicas de Madrid, Asturias, Sevilla, Baleares, Ciudad de Granada y Valladolid, entre otras. Actualmente es director de la Orquesta de Cámara SIC y del Grupo de Música Contemporánea del Real Conservatorio de Madrid.

Como compositor ha compuesto ópera, música sinfónica y de cámara y bandas sonoras de varias películas del director Mario Camus y ha visto estrenadas todas sus obras, habiendo sido grabadas la mayor parte de ellas por RNE. Desde 1979 es profesor del Real Conservatorio de Madrid y en la Escuela Superior de Música "Reina Sofía".

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

José Ramón Ripoll

José Ramón Ripoll (Cádiz, 1952) ha venido combinando desde su juventud la dedicación a la música y a la literatura. Escritor y periodista de Radio Nacional de España, es conocida su labor como programador a través de Radio Clásica, donde conduce varios espacios musicales. Estudió piano, armonía y composición en los conservatorios de Cádiz, Sevilla y Madrid. Obtuvo la Beca Fulbright para ampliar conocimientos en Estados Unidos: Master of Arts de la New York University, es también profesor honorario de la University of Iowa. Desde su fundación en 1991, dirige *Revista Atlántica de poesía*, publicación dedicada a difundir especialmente la literatura iberoamericana e internacional.

Ha publicado varios libros de poemas, entre los que destacan *La tarde en sus oficios* (1978), *La Tauromaquia* (1980), *Sermón de la barbarie* (1981), *El humo de los barcos* (1984) y *Las sílabas ocultas* (1991) y *Niebla y confín* (2000). Bajo el título de *Música y pretexto* (1990) llevó a cabo una selección de su obra poética hasta esa fecha. *Niebla y confín* configura el final de un trilogía con *El humo de los barcos* y *Las sílabas ocultas*, que la editorial Visor de poesía ha publicado bajo el título de *Hoy es niebla* (2002).

Entre los premios que ha recibido destacan el *Rey Juan Carlos I*, en su primera convocatoria, en 1983, *Guernica* (1979) o *Tiflos* 1999.

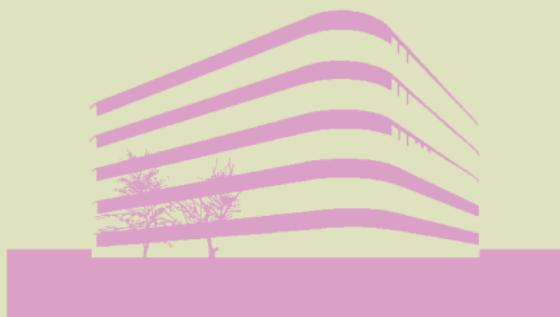
Es también autor de varios trabajos literarios y musicales, como *Beethoven según Liszt*, *Vistas al mar: apuntes sobre los compositores catalanes del 27*, *El mundo pianístico de Chopin*. *Pasión y poesía*, *La música de José Hierro*, *Variaciones sobre una palabra*, *El eco de Bach en los compositores españoles*, entre otros.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955,
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*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,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical
se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid
tiene abierta a los investigadores
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*

Fundación Juan March



Salón de actos
Castelló, 77 28006 Madrid
Entrada libre