

Fundación Juan March

ciclo

la **VOZ**
en el siglo **XX**

febrero 2000

Fundación Juan March

CICLO

LA VOZ EN EL SIGLO XX

Miércoles, 16 de febrero 2000

Por indisposición de Miguel Zanetti, nos vemos obligados a sustituirle por la pianista LAURENCE VERNA, manteniéndose el programa anunciado.

LAURENCE VERNA

Realizó sus estudios en el Conservatoire National Supérieur de Musique de París, donde obtuvo además dos primeros premios. Allí mismo fue repertorista en las clases de trompa, trombón, violín y canto.

Becada por el Ministerio de Cultura francés perfeccionó como pianista y acompañante de Lied en la Musikhochschule de Viena. Entre 1989 y 1995 también fue repertorista de los departamentos de canto, violín y flauta.

En 1994 recibe el premio "Andrés Segovia-José Miguel Ruiz Morales" y en 1995 el "Joaquín Rodrigo" en "Música en Compostela".

Desde 1995 reside en Madrid, donde ha trabajado con maestros de reconocido prestigio como Alain Lombard, Antoni Ros Marbá, Alberto Zedda, David Parry, José Ramón Encinar, Víctor Pablo, Miguel Zanetti, Ana María Iriarte, Marimí del Pozo, etc.. así como entidades como el Teatro Real, Teatro de la Zarzuela, Teatro de la Maestranza, Festivales de Canarias y Granada, etc...

En el ámbito internacional ha colaborado con instituciones como la Escuela de Arte Lírico de la Ópera de París, Orchestre National de France, Orquesta de la Radio Televisión Austríaca, y con directores de la talla de Lorin Maazel, Roger Norrington e Igor Markevitch.

Ha realizado numerosos conciertos como solista y recitales de música de cámara y canto en Alemania, Austria, Chipre, España y Francia. Ha grabado asimismo un CD para el Festival de Otoño de Música Contemporánea de Baja Austria.

Fundación Juan March

CICLO

LA VOZ EN EL SIGLO XX

FEBRERO 2000

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por Arturo Reverter.....	13
Notas al programa:	
Primer concierto.....	17
Textos de las obras cantadas.....	23
Segundo concierto.....	31
Textos de las obras cantadas.....	35
Tercer concierto.....	55
Textos de las obras cantadas.....	60
Cuarto concierto.....	67
Textos de las obras cantadas.....	75
Participantes.....	87

A lo largo de cuatro recitales nos proponemos el repaso de algunos momentos de la canción de concierto en el siglo XX. Somos conscientes de las carencias de este ciclo, que requeriría un número mucho mayor de recitales para abarcar un panorama más completo; pero a través de los cuatro programados podemos adivinar lo que ha sido en el siglo XX el lied en alemán (que engloba a compositores alemanes, austríacos, suizos y hasta checos), en francés, en ruso (una sesión reveladora de un mundo prácticamente desconocido en España), en inglés (la etapa americana de Kurt Weill, a quien dedicamos un monográfico en el centenario de su nacimiento) y, por supuesto, en español. Es curioso, por otra parte, que sin habérselo propuesto en todos los recitales hay temas "españoles" expuestos por poetas y músicos extranjeros; y también oiremos a poetas españoles cantados en alemán (Calderón) o en ruso (García Lorca): ha nostalgia de España, típica del romanticismo del XIX, también aflora en el siglo XX, por otros motivos. Un siglo que, por lo que oiremos y por otras muchas canciones que ahora no escucharemos, ha mantenido el género en un nivel altísimo.

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

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Lied germánico del siglo XX

Hans Pfitzner (1869-1949)

Du milchjunger Knabe (Keller), 1923

Wanderes Nachtlied (J.W. Goethe), 1931

Alexander von Zemlinsky (1871-1942)

Die drei Schwestern, Op. 13/1 (Maeterlinck), 1910/13

Sie kam zum Schloss gegangen ("), "

Richard Strauss (1864-1949)

Wer wird von der Welt verlangen, Op. 67/4, 1918

(Goethe, "*Westöstlicher Diwan*")

Zwei lieder aus der Richter von Zalamea (Calderón), 1904

Liebesliedchen

Lied der Chispa

Othmar Schoeck (1886-1957)

Fünf Venezianische Epigramme, Op. 19/b, 1906/15

(Goethe, "*Westöstlicher Diwan*")

Warum leckst du dein Maulchen

Eine einzige Nacht an deinem Herzen

Wie sie klingen, die Pfaffen!

Seh' ich den Pilgrim

Diese Gondel vergleich ich

Erich W. Korngold (1897-1957)

Glückwünsch (Dehmel), 1947

Alt-spanish (Koch), 1947)

Gottfried von Einem (1918-1996)

De *Japanische Blätter*, Op. 15, 1951

An einen Freund (Mitsune)

Sehnsucht nach der Nachtigall (Tomonori)

Noch einmal (Izumi Shikibu)

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

II

Canción española del siglo XX

Joaquín Rodrigo (1901-1999)

De *Con Antonio Machado* (A. Machado), 1971

Los sueños

Cantaban los niños

Canción del Duero

Jesús García-Leoz (1904-1953)

De *Seis Canciones* (A. Machado), 1952

San Cristobalón

Cantares del Duero

Federico Mompou (1893-1987)

Llueve sobre el río (IR. Jiménez), 1945

Pastoral (J.R. Jiménez), 1945

Osear Espía (1886-1976)

Canciones playeras (R. Alberti), 1929

Rutas

Pregón

Las 12

El pescador sin dinero

Copilla

Intérpretes: ELENA GRAGERA, mezzosoprano
ANTÓN CARDÓ, piano

Miércoles, 2 de Febrero de 2000.19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

Kurt Weill (1900-1950)

I

Der Abschiedbrief (Erich Kästner)
Nanna's Lied (Bertolt Brecht)
Und was bekam des Soldaten Weib? (Bertolt Brecht)
Alabama Song (Bertolt Brecht) (de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*)
Bilbao Song (Bertolt Brecht) (de *Happy End*)
Surabaya Johnny (Bertolt Brecht) (de *Happy End*)
Barbara Song (Bertolt Brecht) (de *Die Dreigroschenoper*)
Die Zuhälterballade (Bertolt Brecht) (de *Die Dreigroschenoper*)

II

Youkali (Roger Fernay)
Je ne t'aime pas (Maurice Magre)
Speak Low (Ogden Nash) (de *One touch of Venus*)
Buddy on the nightshift (Oscar Hammerstein) (de *Lunch time Follies*)
It never was you (Maxwell Anderson) (de *Kinckerbocker Holiday*)
September Song (Maxwell Anderson) (de *Kinckerbocker Holiday*)
One life to live (Ira Gershwin) (de *Lady in the dark*)

Intérpretes: MARÍA ARAGÓN, mezzosoprano
FERNANDO TURINA, piano

Miércoles, 9 de Febrero de 2000.19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

La canción rusa en el siglo XX

I

Mark Minkov

"Plach guitary" (Llanto de guitarra) (F. García Lorca)

Guitarra

Ostavte menia v etom pole (Dejadme llorar este campo)

Baladilla o trioj rekaj (Baladilla de los tres ríos)

Tanets i smert (Danza y muerte)

Peisajh (Paisaje)

Carmen

II

Sergei Prokofiev (1891-1953)

Cinco poemas de Anna Akhmatova, Op. 27

Solntse komnatu napolnilo (El sol iluminó la habitación)

Nastoyasheyu nejhnost (Auténtica ternura)

Pamiat o solntse (Recordando el sol)

Zdrastvuy (Buenos días)

Seroglazy korol (El rey de los ojos grises)

Dos canciones del Op. 23

nº 2. *Seroe platitse* (El vestidito gris) (E. Gippius)

nº 3. *Doversia mne* (Créeme) (B. Verin)

Sergei Slonimsky (1932)

Tres canciones de las "Seis romanzas sobre poesías de
O. Mandelshtam" (1990)

nº 1. *Zvuk ostorojhny i glujoi* (Fruto de un sonido tímido y sordo)

nº 3. *Vpoloborota, o pechal...* (De lado, ¡ay! tristeza)

nº 5. *...Na lune ne rastet...* (En la luna no crece ni una
brizna...)

Duchny jmel (Lúpulo asfixiante) (A. Akhmatova)

Intérpretes: GLAFIRA PROLAT, soprano
MIGUEL ZANETTI, piano

Miércoles, 16 de Febrero de 2000.19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

Canción francesa del siglo XX

I

Reynaldo Hahn (1875-1947)

À Chloë (T. Viau)

Offrande (P. Verlaine)

Fêtes galantes (P. Verlaine)

Henri Duparc (1848-1933)

Sérenade florentine (Jean Lahor)

Extase (J. Lahor)

Phidylé (Leconte de Lisle)

Albert Roussel (1869-1937)

Coeur en péril (R. Chalupt)

Le Départ (H. de Régnier)

Le Bachelier de Salamanque (R. Chalupt)

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO

II

Gabriel Fauré (1845-1924)

L'Horizon chimérique (Jean de la Ville de Mirmont):

La mer est infinie

Je me suis embarqué

Diane, Séléné

Vaisseaux, nous vous aurons aimés

Maurice Ravel (1875-1937)

Don Quichotte á Dulcinée (P. Morand):

Chanson romanesque

Chanson épique

Chanson á boire

Jacques Ibert (1890-1962)

Quatre chansons de Don Quichotte:

Chanson du départ (Ronsard)

Chanson a Dulcinée (A. Arnoux)

Chanson du Duc (A. Arnoux)

Chanson de la mort de Don Quichotte (A. Arnoux)

Intérpretes: IÑAQUI FRESAN, barítono
XAVIER PARES, piano

Miércoles, 23 de Febrero de 2000.19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL

En cuatro prietas sesiones se nos ofrece una variada perspectiva de la canción de concierto del siglo XX. Es un panorama que no por incompleto -falta, por ejemplo, alguna muestra de la canción inglesa (Bríttén, Vaughan Williams, Warlock, Quilter), americana (Ivés, Barber, Copland) o la presencia de la creación italiana (Respighi, Pizzetti, Casella), por no hablar de algunos países clave de centroeuropa como Checoslovaquia o de la producción realmente contemporánea- resulta menos atractivo y revelador.

En la primera sesión se combinan, curiosamente, *Heder* provenientes de Alemania, Austria y Suiza con una selección de canciones españolas. Una mezcla que nos puede revelar sorprendentes paralelismos, ya que no concomitancias. Por un lado el servicio dado por los centroeuropeos a algunos de sus principales poetas, Goethe en primer lugar, y la insólita conexión entre lo germano puro -Strauss- con la tradición poética española -Calderón- y lo austríaco más conservador y ecléctico -von Einem- con lo japonés -Mitsune, Tomonori, Shikibu-; mezclas no tan explosivas como pudiera parecer. Por otra parte la base recia y austera de Machado, el verbo conceptual de Juan Ramón y el salero de Alberti subrayado por la música de Rodrigo, García Leoz, Mompou y Esplá, compositores todos ellos conectados de algún modo a la generación de la república, aunque fueran las más de las veces de por libre. El casticismo tan peculiar del primero, el colorido alegre del segundo, la refinada armonía del tercero y la plasticidad del cuarto quedan de manifiesto en las piezas elegidas, que nos muestran aspectos novedosos y que, excepto *Pastoral* de Mompou y, en parte, las *Canciones playeras* de Esplá, se escuchan más bien poco o nada. Es por ello que este concierto de Elena Gragera y Antón Cardó, siempre comprometidos con las músicas menos sobadas, presenta alto interés; y la posibilidad de contrastar la creación en paralelo en zonas tan diversas del mapa de Europa, en latitudes tan alejadas y de tradición tan dispar. A veces estos choques casi frontales tienen un didactismo inesperado. Porque se trata de compaginar producciones surgidas de la evolución de dos tradiciones tan disímiles como la germana y la española.

Es precisamente en Alemania y Austria donde fructificó con más provecho el género que va a ser sometido a examen en este ciclo y que, desde luego, no fue inventado por Schubert, que es en todo caso un alto exponente de su desarrollo y aplicación en centroeuropa, donde recibió el nombre de *lied* y que Zamacois definía como "canción original, escrita para ser cantada por una sola persona, compuesta con ambición artística, pero en un estilo íntimo, desprovisto de efectismos vocales, y en la cual poesía y música se funden totalmente, ésta al servicio de aquélla, y no a la inversa." Evidentemente, las bases ya habían sido establecidas por Mozart, Haydn y Beethoven. Sin

embargo, las influencias que Schubert recibió más directamente no provenían de estos compositores, que en todo caso tienen su importancia en el proceso, sino músicos de mucho menor relieve. Entre ellos, Friberth, Holzer, Kosebuch, Steffan, Ruprecht, de origen austríaco, o Reichardt, Zelter o Zumsteeg, oriundos del norte de Alemania. Autores que habían cultivado ya el canto melódico y que habían adquirido gran especialización en la forma denominada balada. La primera gran canción de Schubert, *Margarita en la rueca*, compuesta a los 18 años, ofrece ya, no obstante, un nuevo lenguaje que superará claramente todos los antecedentes. Con ella nace realmente el *lied* schubertiano, que sería pronto seguido por el de Schumann, Brahms, Strauss, Wolf, Mahler y un etcétera que continúa con las formas semideclamadas de los compositores de la segunda escuela de Viena, con Schonberg, Berg y Webern a la cabeza. No está en la sesión ninguno de estos tres, pero sí aparecen singulares seguidores de la tradición como Pfitzner, en la línea del citado Strauss, que sí se incluye en el concierto, Korngold, de un lirismo a flor de piel, sin duda emparentado con el creador de Salomé, y al más superficial von Einem. La presencia del suizo Schoeck, estupendo servidor de Goethe, nos ilustra acerca del vigor y dramatismo de sus planteamientos, no tan distantes, aunque quizá más tradicionales de los de sus vecinos austríacos y alemanes.

Otra historia es la de la canción española, emparentada con la francesa en tantos aspectos pero derivada en lo fundamental de presupuestos populares emanados en muchos casos de las formas cortas teatrales, tales como el entremés, la tonadilla o el sainete. Ritmos y figuraciones son acogidos por nuestros compositores desde mediados del XIX en la zarzuela y en otros géneros líricos como el de la canción de concierto. Es justamente hacia principios y mediados del XX, período que se estudia brevemente en esta velada, cuando toma auténtico cuerpo en nuestro país la adecuada simbiosis entre texto y música -que decía Zamacois- para colocarse así al nivel de las grandes creaciones foráneas.

Evidentemente la unidad que falta en este primer concierto del ciclo se da en los otros tres, que presentan un carácter monográfico. Total en el segundo y parcial en el tercero y cuarto. La inmersión absoluta en el mundo de Kurt Weill, de la mano de María Aragón y Fernando Turina nos ha de informar cumplidamente de las características de la música comprometida del autor alemán; tanto de la creada en Europa, en donde el compositor dio lo mejor de sí mismo y rompió moldes, como la escrita en Estados Unidos, aplicada al servicio de otros fines, lo que llevó a Weill a contradicciones y sacrificios estéticos irresolubles. La habilidad para someter su antes fresca inspiración nacida desde y para lo popular, para la emisión de un mensaje político útil, al mundo más superficial de la comedia musical americana no puede dejar de reconocerse; aunque, como apuntaba Gentilucci, el autor hubiera perdido mucho del incisivo sintetismo revolucionario del período alemán. La escucha del interesante programa, en el que ambas etapas históricas y

estéticas aparecen entremezcladas, nos ayudará quizá a dibujar un panorama menos simplista y a advertir que los métodos compositivos anteriores y posteriores están en definitiva unidos por las mismas o similares bases. En todo caso, será ilustrativo comprobar cómo llega a Weill -cuya unión con Brecht sería definitiva- la estela de los *Heder* germanos antes esbozada, convertida ya en otra cosa bien distinta, rápidamente, en paralelo con los de la escuela vienesa, reciclada en Weimar y Berlín en busca de esa música funcional, la *Gebrauchsmusik*, sustraída a la generalidad consumista para convertirse, apunta Gentilucci, en consciente instrumento de transmisión ideológica; algo que se lleva a cabo, entre otras vías, por la del cabaret, en el que nuestro autor bebe con provecho y se aleja de los presupuestos excesivamente lineales de un Hindemith, por entonces también músico rompedor, y planteando concomitancias con las estribaciones del expresionismo, aunque liberado de la carga melodramática y de la pátina de acusado subjetivismo, no pocas veces enfermizo.

El tercer concierto, protagonizado por Glafira Prolat y Miguel Zanetti, nos abre puertas prácticamente desconocidas y nos ofrece una visión musical de un género que ha tenido en Rusia tradicionalmente mucho mayor alcance e importancia del que se le suele dar. Las obras que escucharemos están en la línea de autores como Glinka, Musorgski, Dargomiski, Chaikovski, Rimski-Korsakov y otros, herederos de los antiguos creadores de romanzas, bastantes de ellos anónimos y algunos relativamente famosos como Kozlovski, de origen polaco (*Seis romanzas de Florián*, 1790), Kozlianinov, Shapohnikov (más satírico), Zhilin o los más significativos Aliabiev, Gurilev y Varlamov. Más modernos son Yakolev, Vielgorski, y Titov, el mejor según Gerald Abraham y el que empezó a situar a la canción rusa al nivel del *lied* alemán de la época (la de Schubert y Schumann). Ya en el siglo XX reciben la herencia, tamizada por los grandes autores del grupo de Los cinco y compañeros de viaje citados, artistas como Cherepnin, Miaskoski, Grechaninov, Medtner y Rachmaninov, todos bastante similares entre sí. Es luego el tiempo de la canción soviética propiamente dicha, que es la que hoy ocupa nuestra atención y que tiene su mejor y más auténtico nombre en Prokofiev, del que son herederos tanto Slonimski, nacido en 1932, como Minkov, nacido en 1944, y que cogen ya la época que podríamos denominar modernista derivada de Scriabin e impuesta por los dictados del partido comunista a partir de 1930.

Iñaki Fresán y Xavier Parés nos dan a continuación y cerrando el ciclo un bastante amplio panorama de la *mélodie* plenamente cuajada, con el siglo XX avistado o del todo presente. Consecuencia, también en este caso, de la evolución producida desde antiguas formas dieciochescas conectadas, como en Rusia, con el romance, o romanza, derivada de las ancestrales canciones de trovadores, una de las cuales es la célebre *Plaisirs d'amour* de Martini, tantas veces bisada por las cantantes en sus recitales, publicada en 1784. Fue probablemente con Berlioz cuando se produjo el tránsito hacia la *mé-*

lodie propiamente dicha. Recuérdense, como lo hace David Cox, sus *Neuf Mélodies Irlandaises* de 1830, una obra bastante original. La consecución de la forma se concretó aún más en *Les Nuits d' Été* de 1841, bien que al autor regresaría luego a la estructura y estilo de la romanza. Meyerbeer y sobre todo Gounod hicieron más tarde importantes aportaciones que fueron transformando la antigua pieza estrófica en un tipo de canción más afín a Schubert y, principalmente, a Mendelssohn, incluso a la melodiosidad italianizante de Chopin. Creadores menos significativos como Massé, Reber, David o Reyer no aportaron gran cosa. Delibes, Lalo o Franck tampoco si se exceptúan algunas piezas de juventud de éste, llenas de encanto extrañamente schubertiano, como señala Cox, y superiores a las más superficiales de Saint-Saëns y Massenet o las escasas de d'Indy, aunque no a las especialmente divertidas de Chabrier o a las bien trazadas de Chausson. La gran época de la canción gala comienza con Fauré, nuestro primer autor de la segunda parte del concierto del día 23, y continúa con Duparc hasta alcanzar un lenguaje muy personal con Hahn, brillar, tras Debussy, con la escritura cristalina y racional, aunque llena de encanto y sensibilidad, de Ravel, mostrar una transparencia lineal con Roussel y viveza y gracia con Ibert, autores todos ellos -excepto Debussy- que se integran en el concierto y que componen un mapa suficientemente variado y relevante como para dar una imagen bastante acabada del género en la Francia de los primeros años de este siglo; que, después de todo, es lo que se pretende.

Arturo Reverter

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

El ciclo se abre con una prospección en paralelo de la *liede*-rística alemana y española de la primera parte del siglo XX. In-sólita combinación, pero en modo alguno inútil, ya que, en arte, siempre son bienvenidas las confrontaciones. Puede ser tan didáctico estudiar y analizar en paralelo creaciones más o menos coetáneas producidas en distintas latitudes, aunque nazcan de principios y obedezcan a naturalezas diferentes, como realizar el examen de obras y autores directamente relacionados entre sí, bien por herencia o influencia, bien por similitud de fines y de resultados. Hay algo que separa fundamentalmente a los compositores hoy programados y es la pertenencia a diversas tradiciones. Por un lado la germánica, en cuya órbita se encuentran los integrados en la primera mitad del concierto, más o menos coetáneos y en algún y pequeño caso -Zemlinsky- en parte afines a los postulados de la escuela de Viena de Schoenberg y discípulos. Por otro la hispana, con sus parentescos con la francesa y sobre todo con sus conexiones con una historia de música popular que aflora en no pocos casos.

Hans Pfitzner

Sólido y preparado compositor, tan austero como conservador -y hasta reaccionario, tanto musicalmente como políticamente-, Pfitzner tenía a sus más avanzados contemporáneos por decadentes conectados con el estilo *malsano* de Liszt. Lo suyo era, recibiendo una herencia que conectaba con lo mejor del romanticismo alemán, servir temas alusivos a la naturaleza, la melancolía, el amor, la errabundez; es decir, muy schubertianos. El lenguaje, por supuesto, tonal, era siempre de excelente factura y delincación. En sus *Heder* posteriores, del op. 29 al op. 41, entre 1922 y 1931, su visión se hace más concentrada, austera e irónica.

Son dos buenos ejemplos de su bienhacer los dos *Heder* programados, que pertenecen a la op. 33 y a la op. 40. **Du milch junger Knabe**, que es el n° 3 de los ocho que constituyen aquél, alterna, en un cambiante 3/8, una sección rápida (*Schnell*) y otra lenta (*etwas langsamer*), en una bien medida construcción sobre tres estrofas ABA. El acompañamiento pianístico, variado, colorista, cargado de humor, nos dice más que lo que expresa el texto, como subraya Hans Rectanus. El poema había sido tratado ya por Brahms y Wolf. El ciclo, titulado *Alte Weisen* (Canciones antiguas), sobre poemas fantásticos de Gottfried Keller, fue dedicado por Pfitzner al matrimonio de cantantes Maria Ivogün y Karl Erb, que habían estrenado en 1917 su ópera *Palestrina*.

Seis *Heder* conforman el op. 40 de este músico nacido curiosamente en Moscú. El que hoy escuchamos, **Wanderers Nachtlied** lleva letra de Goethe, que ha sido ya empleada por

otros compositores. Este *Sehr langsam* es la típica marcha lenta, característica en un texto similar, que concluye bajo mínimos con un escalofriante pianísimo y en la zona más grave de la voz: *Komm in meine Brust!* Esperanzada llamada a la muerte. Los acordes misteriosos y espaciados del comienzo dejan oír ya el motivo en cuarta que recorrerá toda la canción. Las austeras armonías parecen querer detener la marcha de la voz. Plegaria dulce en re mayor que define bien el arte del músico.

Alexander von Zemlinsky

Emparentado con Schoenberg, de quien fue cuñado y profesor, llegó a ser en cierto modo un precursor, aunque realmente nunca se propuso traspasar los límites de la tonalidad ensanchada que partía de Brahms, en opinión de Goubault. Sus *Heder*, muy abundantes, variados y cargados de una especial sensibilidad armónica, se inscriben en la órbita romántica de su tradición vienesa. Hoy tenemos ocasión de escuchar el primero y el sexto y último del ciclo de *Seis canciones de la op. 13*, de 1913 sobre textos extraídos del libro *Quinze Chansons* de Maeterlinck publicado en 1900 en traducción alemana de Oppeln-Bronikowski. Las piezas presentan una síntesis del arte de Zemlinsky y son desde luego su obra lírica nuclear, situada en un punto crucial de su carrera. El había estado muy pendiente en su momento de dos obras francesas anteriores nacidas de la inspiración del poeta belga, admirado también por otras muchas personalidades de Viena: *Pelléas et Mélisande* de Debussy y *Ariane et Barbe bleue* de Dukas.

Los *Heder* fueron escritos para voz y piano entre 1910 y 1913 y orquestados entre 1913 y 1924. La primera canción, que es también la que abre el ciclo, **Die drei Schwestern wollten sterben**, que recoge el episodio de las tres hermanas ciegas de Mélisande, tiene estructura tripartita. Comienza en menor, como una tradicional balada medieval. Muy hábilmente, el autor yuxtapone diatonicismo y cromatismo al evocar, por ejemplo, el mar en un pasaje tumultuoso. Hay evidentes resonancias mahlerianas (a *Los niños muertos* sobre todo). La segunda pieza, que es la sexta y última, **Sie kam zum Schloss gegangen**, está muy conectada con la muerte y se nos presenta a la manera de una marcha fúnebre. Dos temas base juegan en el discurso; el segundo, muy simple, de cuatro notas, de carácter muy mahleriano, es recogido por la voz y aparecerá de nuevo al cierre. Canción muy bella y climática en la que se advierte el magnífico trabajo armónico, temático y contrapuntístico del compositor.

Richard Strauss

El músico bávaro estuvo escribiendo canciones por espacio de 78 años. Sin embargo su dedicación al género es esporádica e irregular, por secuencias o secciones temporales; método contrario, por ejemplo, al seguido por Schubert o Brahms, dos de sus maestros del pasado. Quizá a consecuencia de ello -y también por la propia naturaleza del arte straussiano, tan contradictorio e incluso tan incoherente, tan plagado, sobre todo desde 1900, de retornos- encontramos en su producción de *lie-*

der tanta diversidad temática, variedad estructural y diferencia de calidad de un grupo a otro. Siempre partiendo de unas bases creadoras que, ni siquiera en su etapa expresionista de finales y principios de siglo, en ningún momento pierden de vista el norte romántico de sus predecesores. El soporte literario de sus canciones es variadísimo. Pocos conjuntos de ellas son consagrados a un solo poeta (a diferencia de Wolf o de otros autores anteriores), lo que contribuye a conceder a su obra unos contrastes y un valor caleidoscópico extraordinarios y, también, en ocasiones, una cierta calidad paradójica. De sus aproximadamente 150 *Heder* escuchamos hoy tres.

Wer wird von der Welt verlangen pertenece a los seis de la op. 67, tres de los cuales llevan letra de Goethe, de su *Bücher des Unmuts* (Libros de los malos humores) de *Westöstlicher Diván* (Diván occidental-oriental). No cabe dudar del encanto que el compositor otorga a esta "pequeña caja de cinismo", como define al poema Norman del Mar, quien apunta a que en el pasaje más rico de sonoridades de la canción, situado en la parte central, se contiene un directa alusión a la conversación del Ama y la tintorera del comienzo del segundo acto de *La mujer sin sombra*, ópera estrenada un año más tarde, 1919. Una cita que viene muy al pelo considerando cuál es el tema del *lied*. Es el piano quien lleva en todo caso la voz cantante, el que va marcando el desarrollo temático en esta fina, breve y conversacional canción.

En septiembre de 1904 se representó en Berlín *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca. Para la ocasión Strauss había escrito, en abril del mismo año, dos canciones. Son dos piezas, **Liebesliedchen y Lied der Chispa**, no demasiado significativas, que no llevan número de opus y en las que el acompañamiento original estaba previsto para guitarra. La primera estaba destinada a un tenor solo; la segunda es para una mezo acompañada por un coro de soldados.

Othmar Schoeck

De 1903 a 1955 este compositor suizo no dejó de escribir *Heder*. Es una figura en cierto modo marginal de las corrientes que circulaban por la Europa de la época. Pero sólo hasta un punto: Schoeck se revela como un perfecto continuador de los románticos alemanes. Su lirismo a flor de piel, su capacidad para el matiz psicológico, su juego armónico y melódico favorecían la construcción de piezas llenas de contenido y de sentido, en las que lo declamatorio presta un gran papel y en donde la sutil estilización es otro arma para lograr la emoción. Goubault nos recuerda esta manifestación de Schoeck en orden a la creación de un un *lied* bien hecho: "Desde el primer o los primeros compases debe estar formada la célula generadora, en la que esté concentrada la esencia única del *lied*. Todo acontecimiento musical es el resultado de las fuerzas musicales contenidas en ese motivo nuclear."

Los **Cinco Epigramas venecianos** pertenecen a la op. 19b, de 1906-15, constituida por 13 *Heder* sobre poemas del *Diván occidental-oriental* de Goethe. No se encuentran probable-

mente entre los mejores *lieder* de Schoeck, que más adelante alcanzaría mayor madurez y que aquí se sitúa en la estela de Schumann o Brahms. Son canciones breves. La primera, marcada *Rasch* (vivo, acelerado), pasa como un suspiro con sus acordes en cuartas como soporte de un canto no exento de premura, afirmativo y contundente en 3/4 y fa sostenido. La segunda, en 6/8 y la menor, pasa como un cuchicheo con un contrastado acompañamiento. Un decidido impulso mueve a la tercera, en 2/4, fa menor, muy ritmada, mientras que la cuarta, en el mismo metro y si mayor, brevísima, vuelve al recogimiento y termina ensimismada y en la zona grave de la voz. La que cierra el corto ciclo está en un claro la mayor y en un balanceante 2/4 acunado por los acordes arpegiados y una mano izquierda sinuosa.

Erich Wolfgang Korngold

Checo de origen, pero vienes, este músico, verdadero niño prodigio, obtuvo sus primeros grandes éxitos en la ópera: *Violante* y *Die tote Stadt*, escritas en un lenguaje straussiano con ribetes mahlerianos, le dieron crédito y fama. Trasladado a Hollywood en 1934, llegó a ser un célebre compositor de bandas sonoras (recordemos la de *Robín Hood* de Michael Curtiz). Comenzó a escribir *lieder* a los 14 años. Los dos que escuchamos hoy son muy posteriores, ya de su época americana, de 1947, e ilustran su apogeo ecléctico. Hermosas melodías, acordes populares sencillos, ambigüedades armónicas están en la estructura de estas piezas y de las otras tres que completan el ciclo de la op. 38. Hay también en ellas, como apunta Cecilia H. Porter, algo del juego frívolo de la opereta. En **Glückwunsch** el piano dibuja una melodía sobre la que se expande la voz en un fácil y continuo desarrollo. **Alt-spanisch**, que evoca la espera de una muchacha a su amado, se inicia de forma arpegiada y mantiene el esquema estrófico. Hay en su orientalismo un tanto facilón ecos de *Madama Butterfly* de Puccini.

Gottfried von Einem

Aunque nacido en Suiza, este compositor debe ser tenido también a todos los efectos como austríaco. Hasta su muerte, acaecida hace poco, en 1996, defendió presupuestos, en algún caso teñidos de un leve expresionismo, más bien postrománticos. Era, como tantos otros autores, un ecléctico de pluma segura que triunfó sobre todo en el mundo de la ópera. *La Muerte de Dantón*, estrenada en el Festival de Salzburgo de 1947, le dio renombre. Empezó más bien tarde a componer *lieder*. Sus *Ocho cantos de Hafiz*, op. 5, no llegan hasta 1945. Hoy vamos a escuchar tres de las 16 **Japanische Blätter** op. 15. Estas 16 hojas japonesas son brevísimas composiciones, a modo de *haiku*, tratadas de manera diáfana y transparente con las notas justas. En general no poseen mucha variedad melódica y en algunos casos utilizan recursos propios de la escritura oriental. Los acompañamientos a veces imitan cuerdas pinzadas y recurren con frecuencia a un acusado cromatismo. Los textos son de tradicionales autores japoneses.

Destaca de manera especial entre estas tres piezas **Sehn-sucht nach der Nachtigall**, que es *a cappella*, en una línea de canto que desemboca en una *dolce* vocalise.

* * * *

Hay que trazar ahora una línea invisible para trasladarnos a la parcela de la canción española, que ocupa la segunda parte del programa y que aparece representada por cuatro significativos nombres de compositores y por el de tres fundamentales poetas: Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Rafael Alberti.

Joaquín Rodrigo

El levantino, hombre de sólida formación parisina y heredero de la tradición española, que él supo estilizar con suma habilidad, fue un estupendo autor de canciones, siempre llenas de gracia, de hallazgos formales, de frescura. Su ciclo *Con Machado*, que fue estrenado en Sevilla el 4 de octubre de 1972 por María Orán y Rafael Gómez Senosiáin, consta de diez poemas. Hoy escuchamos los números 5, 6 y 10. **Los sueños** es muy breve y funciona como una invención a dos voces, como señala Joaquín Arnau. **Cantaban los niños** entraña figuralismos imitativos de la fuente. **Canción del Duero**, machadiana por los cuatro costados, es una pieza gongorina, con estribillo, en donde luce el lado refinado del músico, lejos de las constantes castizas de otras obras.

Jesús García-Leoz

Este músico navarro, uno de los nacionalistas más preclaros de nuestro panorama, desaparecido prematuramente, sintió siempre la atracción de la poesía española, tanto la de Lorca, a quien dedicó varias canciones, como de otros autores, así Machado. Fue discípulo de Joaquín Balsa, de Conrado del Campo y predilecto de Joaquín Turina, con quien compuso varias bandas sonoras de cine, que también creó en solitario hasta hacerse un nombre indiscutible de la especialidad. Recuérdese la que escribió para *Bienvenido Mr. Marshall* de Berlanga. Cultivó asimismo la zarzuela y el ballet. Las **Seis canciones sobre versos de Antonio Machado**, estrenadas el mismo año de su muerte, en 1953, revelan una madurez y belleza de líneas extraordinaria, que sabe combinar lo popular con lo serio en una escritura muy equilibrada que da siempre cabida a la raíz más auténtica de la música pretérita.

Federico Mompou

La delgadez intensa de la escritura, el transparente arropamiento armónico, con tan original manejo de la digitación, de la separación de acordes y de la resonancia coadyuvan a dotar a la creación de este compositor barcelonés de un aura extraña y atrayente, que participa curiosamente de elementos propios del impresionismo de Debussy y del romanticismo -quintaesenciado- de Chopin pasados a través del cedazo de una

sensibilidad e inteligencia muy modernas. En su obras para canto y piano, no especialmente numerosas, la fusión de ambas voces suele ser grande. Las dos canciones programadas sobre versos de Juan Ramón son del mismo año, 1945. En **Llueve sobre el río** nos sorprenden hasta cierto punto las pronunciadas disonancias en un discurso lleno de finura expresiva. **Pastoral** da paso a la voz en semideclamado sobre arpeggios; luego el piano realiza su tranquilo y *cantabile* comentario. En la repetición la voz solista irrumpe con más fuerza, pero al final, tras otro interludio pianístico, se recoge sobre sí misma muy líricamente.

Oscar Esplá

No puede negarse la enorme importancia de Esplá en la música española. Fue un compositor en buena medida autodidacta, compañero de muchos viajes, amigo de la mayoría de los miembros de la generación de la República, presidente en 1931 de la Junta General de Música. Su estética, no precisamente rompedora, se situó con el tiempo en un prudente pero avizor eclecticismo, que no comulgaba desde luego con el serialismo ni con experimentos vanguardistas más o menos arriesgados -en realidad ninguno de los autores españoles de esta sesión-. Sus bases estaban en la órbita de compositores como Saint-Saëns y en particular Max Reger, de los que recibió enseñanzas y de los que en todo caso se separó. Después de todo era hombre de su siglo y al tanto de las corrientes que lo cruzaban.

Sus **Canciones playeras**, quizá su fruto vocal más logrado, escritas en 1929 para soprano y orquesta, fueron estrenadas en Madrid por Laura Nieto y la Sinfónica Arbós dirigida por su titular. Dedicadas al pintor Emilio Varela, utilizan poemas de Alberti. Son excelente muestra del lenguaje fino, colorista, bien medido y equilibrado del autor, siempre gustoso de organizar el discurso sonoro sobre firmes bases tonales y con llamada al diseño, la figuración, el ritmo de carácter popular; particularmente de su tierra levantina. Estas piezas respiran ese vivificante aire por los cuatro costados. **Rutas** brinda un tema de carácter cortesano, dieciochesco, desenfadado, sometido a un delicado trabajo modulador al que se pliega la voz. En **Pregón**, de aroma muy folklórico, se alternan dos temas melódicos sobre ritmo ternario y se da paso a numerosas apoyaturas y a un justo juego melismático en una estructura ABA. El sabor de Levante aparece de nuevo en **Las 12** en una escritura de evidente dificultad vocal e instrumental. Es página rápida, de compás ternario, dotada de un canto adornado y saleroso. El contraste viene dado por el clima tranquilo y expectante de **El pescador sin dinero** en un discurso más bien contemplativo expuesto tras una larga introducción pianística que crea ya una atmósfera de emoción contenida bañada de luz popular. La canción se repite íntegramente. El cierre es de nuevo una pieza alegre, **Coplilla**, muy danzable y que recuerda por momentos al *Vito* -armonizado por Nin-. Antonio Iglesias subraya la utilización del ritmo de la jota de Levante y el trabajo contrapuntístico del acompañamiento sobre la copla.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

H. PFITZNER

Dñi milchjunger Knabe (Keller)

Du milchjunger Knabe, wie siehst du mich an?
 Was haben deine Augen für eine Frage getan?
 Alie Ratsherrn der Stadt und alle Weisen der Welt
 Bleiben stumm auf die Frage, die deine Augen gestellt.
 Ein leeres Schneckhäusel, schau liegt dort im Gras,
 da halte dein Ohr dran, drin brümmelt dir was.

Tú, joven crío (Keller)

*Tú, joven crío, ¿qué me estás mirando?
 ¿Qué pregunta han hecho tus ojos?
 Todos los regidores de la ciudad y todos los sabios del mundo
 enmudecen ante la pregunta que plantean tus ojos.
 Mira, allí sobre la hierba, yace vacía una pequeña caracola.
 Pega tu oreja a ella y escucha su murmullo interior.*

Wanderers Nachtlied (J.W. Goethe)

Der du von dem Himmel bist, alles Leid und Schmerzen stillest,
 den, der doppelt elend ist, doppelt mit Erquickung füllest,
 ach, ich bin des Treibens müde! Was soll' all der Schmerz und Lust?
 Süßer Friede, komm, ach komm in meine Brust!

Serenata nocturna del caminante (J. W. Goethe)

*Tú que estás en el cielo, que alivias todas las penas y dolores,
 con doble confortación colmas al que doblemente afligido está.
 ¡Ah, cansado estoy de vagar! ¿Por qué todo este dolor y placer?
 ¡Dulce paz, ven, ay, ven a mi pecho!*

A. ZEMPLINSKY

Die drei Schwestern (Maeterlinck)

Die drei Schwestern wollten sterben, setzten auf die güldnen Kronen,
 gingen sich den Tod zu holen. Wähten ihn im Walde wohnen.
 Wald, so gib uns, dass wir sterben, sollst drei güldne Kronen erben.
 Da began der Wald zu lachen und mit einem Dutzend Küssen
 liess er sie die Zukunft wissen.

Die drei Schwestern wollten sterben, wähten Tod ira Meer zu finden,
 pilgerten drei Jahre lang. Meer, so gib uns, dass wir sterben,
 sollst drei güldne Kronen erben.
 Da began das Meer zu weinen, liess mit dreimal hundert Küssen
 die Vergangenheit sie wissen.

Las tres hermanas (Maeterlinck)

*Las tres hermanas deseaban morir, se ciñeron las coronas de oro
 y fueron a buscar la muerte. Creyeron que vivía en el bosque.
 Bosque, danos la muerte y heredarás tres coronas de oro.
 Así comenzó el bosque a reír y, con una docena de besos,
 les hizo conocer el futuro.*

*Las tres hermanas deseaban morir, creyeron hallar la muerte en la mar
 y peregrinaron durante tres años. Mar, danos la muerte
 y heredarás tres coronas de oro.
 Así comenzó la mar a llorar y, con tres veces cien besos,
 les hizo conocer el pasado.*

Die drei Schwestern wollten sterben, lenkten nach der Stadt die Schritte;
lag auf einer Insel Mitte. Stadt, so gib uns, dass wir sterben,
sollst drei güldne Kronen erben.
Und die Stadt tat auf die Tore und mit heissen Liebesküssen
lieb die Gegenwart sie wissen.

*Las tres hermanas deseaban morir, dirigieron sus pasos hacia la ciudad;
se hallaba en el centro de una isla. Ciudad, danos la muerte
y heredarás tres coronas de oro.*

*Y la ciudad abrió sus puertas y, con ardientes besos de amor,
les hizo conocer el presente.*

Sie kam zum Schloss gegangen (Maeterlinck)

Sie kam zum Schloss gegangen die Sonne erhob sich kaum
sie kam zum Schloss gegangen, die Ritter blickten mit Bangen
und es schwiegen die Frauen. Sie blieb vor der Pforte stehen
die Sonne erhob sich kaum, sie blieb vor der Pforte stehen,
man norte die Königin gehen und der König fragte sie:
Wohin gehst du? Gib acht in dem Dämmerchein!
Wohin gehst du? Harrt drunten jemand dein?
Sie sagten nicht ja noch nein. Sie stieg zur Fremden hernieder
gib acht in dem Dämmerchein, sie stieg zu der Fremden hernieder
sie schloss sie in ihre Arme ein.
Die beiden sagten nicht ein Wort und gingen eilends fort.

Llegó ella caminando al palacio (Maeterlinck)

*Llegó ella caminando al palacio cuando el sol apenas asomaba,
llegó ella caminando al palacio, los caballeros miraron con recelo
y callaron las mujeres. Se detuvo ella ante el portón
cuando el sol apenas asomaba, se detuvo ella ante el portón.
Se escuchó andar a la reina y el rey le preguntó:
¿Adónde vas? ¡Ten cuidado con las luces del alba!
¿Adónde vas? ¿Te aguarda alguien abajo?
Ella no dijo ni un sí ni un no. Descendió hasta la extraña,
ten cuidado con las luces del alba, descendió hasta la extraña,
la abrigó en sus brazos.
Las dos no dijeron palabra y se alejaron aprisa de allí.*

R. STRAUSS

Wer wird von der Welt verlangen (Goethe)

We wird von der Welt verlangen, was sie selbst vermisst und träumet
rückwärts oder seitwärts blickend, stets den Tag des Tags versäumet?
Ihr Bemühh, ihr guter Wille hinkt nur nach dem raschen Leben,
und was du vor Jahren brauchtest, möchte sie dir heute geben.

Quién exigirá del mundo (Goethe)

*¿Quién exigirá del mundo lo mismo que él extraña y anhela
mirando hacia atrás o a un lado, siempre perdiendo la claridad del día?
Su esfuerzo, su buena voluntad, sólo puede renquear tras la vida que corre veloz
y aquello que hace años necesitaste, bien pudiera dártelo hoy.*

Liebeshedchen (Calderón)

Hör mein Liebesliedchen ziehn, Isabel, du schöne Frau.
 Draussen blüht der Rosmarin, seine Blümchen sind so blau,
 Bienchen Fliegen aus und ein, Blütentau besprüht,
 morgen wird es Honig sein, was so blau geblüht!

Canción de amor (Calderón)

Traducción literal:

*Escucha sonar mi canción de amor, Isabel, hermosa mujer.
 Fuera florece el romero, sus florecillas muy azules son,
 las abejitas van y vienen, esparciendo el polen,
 ¡pues mañana será miel lo que hoy tan azul florece!*

En Calderón:

*Las flores del romero, niña Isabel,
 hoy son flores azules, y mañana serán miel.*

Lied der Chispa (Calderón)

Es war ein Bruder Liederlich in Andalusiens Landen,
 der sich auf Hau'n und Degenstich wie keiner sonst verstanden.
 Halloh, halloh, mal so, mal so.

In einem Spielhaus fand er dann zur Nacht was ihn erboste,
 Chinilla nicht, sein Liebchen an, wie sie mit Carlokoste
 Halloh, halloh, mal so, mal so.

Der Cario war ein wetterstrahl, aus Wolkenschacht geboren,
 er sprang vom Stuhl und schlug den Stahl dem Kömmling um die Ohren.
 Halloh, halloh, mal so, mal so.

Canción de la Chispa (Calderón)

Traducción literal:

*Había un hermano Calavera en tierras de Andalucía,
 que sabía como ninguno de palizas y estocadas.*

Olé, olé, así y así

*Una noche, en un teatro, encontró algo indignante,
 a Chinilla, su muy amada, coqueteando con el Carlos.*

Olé, olé, así y así.

*Carlos era una centella nacida de entre las nubes,
 un salto dio de la silla y el acero entre las orejas del importuno encajó.*

Olé, olé, así y así.

En Calderón:

*Erase cierto Sampayo la flor de los andaluces,
 el jaque de mayor porte, y el jaque de mayor lustre (...).*

*Topó, digo, a la Chillon, que, brindando entre dos luces,
 ocupaba con el Garlo la casa de los azumbres.*

*El Garlo, que siempre fue en todo lo que le cumple
 rayo de tejado abajo, porque era rayo sin nube,
 sacó la espada, y aun tiempo un tajo y revés sacude.*

O. SCHOECK

Fünf Venezianische Epigramme

1 - Warum leckst du dein Mäulchen, indem du mir eilig begegnest?
Wohl, dein Züngelchen sagt mir, wie gesprächig es sei.

2 - Eine einzige Nacht an deinem Herzen!
Das andere gibt sich. Es trennt uns noch Amor in Nebel und Nacht.
Ja, ich erleben den Morgen, an dem Aurora
die Freunde Busen an Busen belauscht,
Phobus, der frühe, sie weckt.

3 - Wie sie klingeln, die Pfaffen! Wie angelegen sie's machen,
dass man komme, nur ja plappre, wie gestern so **heut!**
Scheltet mir nicht die Pfaffen. Sie kennen des Menschen Bedürfnis!
Denn wie ist er beglückt, plappert er morgen wie **heut!**

4 - Seh ich den Pilgrim, so kann ich mich nie der Tränen enthalten.
O, wie beseligt uns Menschen ein falscher Begriff!

5 - Diese Gondel vergleich ich der sanft einschaukelnden Wiege,
und das Kästchen darauf scheint ein geräumiger Sarg.
Recht so! Zwischen der Wiege und dem Sarg wir schwanken
und schweben auf dem grossen Kanal
sorglos durchs Leben dahin.

Cinco epigramas venecianos

1 - *¿Por qué lames tu boquita cuando me encuentras de pronto?
Quizás tu lengüecilla me dice lo muy parlanchína que es.*

2 - *¡Una sola noche junto a tu corazón!
Lo demás ya vendrá. Nos separa Amor en medio de la niebla y la noche.
Sí, llegaré a ver la mañana en la que Aurora
atisbará a los amigos estrechamente unidos,
en tanto Febo, el madrugador, los despertará*

3 - *¡Cómo repican llamando, esos frailes! ¡Cómo se empeñan
en que uno acuda, sólo a repetir como papagayos, hoy como ayer!
No me regañéis a los frailes. ¡Conocen las necesidades humanas!
¡Pues siendo el ser humano feliz, repetirá mañana como hoy!*

4 - *Cuando veo al peregrino, no puedo nunca contener las lágrimas.
¡Oh, cómo hace dichoso al ser humano un concepto equivocado!*

5 - *Comparo esta góndola con la cuna que suave se mece,
y la casilla de arriba me parece un amplio ataúd.
¡Así es! Entre la cuna y el ataúd nos balanceamos
y por el Gran Canal flotamos
despreocupados hacia el final de la vida.*

E.W. KORNGOLD

Glückwunsch (Dehmel)

Ich wünsche dir Glück. Ich bring dir die Sonne in meinem Blick.
Ich fühle dein Herz in meiner Brust; es wünscht dir mehr als eitel Lust.
Es fühlt und wünscht: die Sonne scheint, auch wenn dein Blick zu brechen meint.
Es wünscht dir Blicke so sehr suchtslos, als trügest du die Welt im Schoss.
Es wünscht dir Blicke so voll Begehren, als sei die Erde neu zu gebären.
Es wünscht dir Blicke voll der Kraft, die aus Winter sich Frühling schafft.
Und täglich leuchte durch dein Haus aller Liebe Blumenstraus!

Deseos de felicidad (Dehmel)

*Te deseo felicidad. Te traigo el sol en mi mirada.
Siento tu corazón en mi pecho; te desea algo más que un fatuo placer.
Siente y desea: el sol brida, aunque tu mirada crea quebrarse.
Te desea miradas tan plácidas como si llevaras al mundo en tu regazo.
Te desea miradas tan llenas de deseo como si hubiera que preñar de nuevo a la tierra.
Te desea miradas tan llenas de fuerza que conviertan el invierno en primavera.
¡Y cada día ilumine tu hogar un ramo de flores saturadas de amor!*

Alt-spanisch (Koch)

Steht ein Mädchen an dem Fenster, in die Ferne schweift ihr Blick.
Blass die Wangen, schwer ihr Herze, singt sie von entschwund' nem Glück:
"Mein Lieb kehrt nicht zurück!"

Der Abend dämmert sacht, ein Stern ersehnt die Nacht. Und im Winde
[klinget leise
eine bange Traummusik. Wie ein Echo tönt die Weise:
"Mein Lieb kehrt nicht zurück!"

Español antiguo (Koch)

*Hay una joven junto a la ventana, su mirada vaga porta lejanía.
Pálidas las mejillas, dolorido su corazón, canta de la felicidad perdida:
"¡Mi amor no volverá ya!"*

*La noche cae despacio, una estrella anhela la noche. Y en el viento
suena apenas una angustiada música de ensueño. Como un eco se escucha la canción:
"¡Mi amor no volverá ya!"*

G.EINEM

An einen Freund (Mitsune)

Du kommst nur um die Blumen blühn zu sehn bei meinem Hause.
Sind sie erst verwelkt, so weiss ich wohl, dass ich mich Tag umsonst
nach deinem Kommen sehnen werde.

A un amigo (Mitsune)

*Vienes sólo para ver cómo las flores florecen en mi hogar.
Únicamente cuando ya se han marchitado, sé muy bien que todo ese día
esperaré en vano tu llegada.*

Sehnsucht nach der Nachtigall (Tomonori)

Ich will den Frühlingswind, o Nachtigall,
mit weichen Blumendüften zu dir senden,
damit sie dir, dir den Weg herüberweisen
in unsere Flur, wir warten schon so lang, lang, lang.

Añoranza del ruiseñor (Tomonori)

*Deseo, oh ruiseñor, enviarte el viento de primavera
con los suaves aromas florales,
para que te enseñen el camino
hasta nuestros campos. Te esperamos desde hace mucho, mucho, mucho.*

Noch einmal (Shikibu)

Noch einmal lass mich, o Geliebter, bevor ich diese Welt verlasse,
dein liebes Antlitz wiedersehen, dass ich es tief in meiner Seele einprage
und es mit mir nehme ins dunkle Land der Ewigkeit.

Una vez más (Shikibu)

*Una vez más permítame, oh amado, antes de que abandone este mundo,
volver a ver tu faz querida, para que la grabe profundamente en mi alma
y me la lleve a las oscuras tierras de la Eternidad.*

J. RODRIGO

Los sueños (A. Machado)

El hada más hermosa ha sonreído
al ver la lumbre de una estrella pálida
que en hilo suave, blanco y silencioso
se enrosa la huso de su rubia hermana.

Y vuelve a sonreír, porque en su rueca
el hilo de los campos se enmaraña.
Tras la tenue cortina de la alcoba
está el jardín envuelto en luz dorada.

La cuna, casi en sombra, el niño duerme.
Dos hadas laboriosas lo acompañan,
hilando de los sueños los sutiles copos
en rucas de marfil y plata.

Cantaban los niños (A. Machado)

Yo escucho los cantos de viejas canciones,
Que cantan los niños cuando al corro juegan
Y vierten en corro sus almas que sueñan
Cual vierten sus aguas las fuentes de piedra.

Con monotonías de risas internas,
Que no son alegres, con lágrimas viejas,
Que no son amargas y tienen tristezas
Tristeza de amores de antiguas leyendas.

En los labios niños las canciones llevan
Confusa la historia y clara la pena,
Como clara el agua lleva su conseja
De viejos amores que nunca se cuentan.

Jugando a la sombra de una plaza vieja.
Los niños cantaban. La fuente de piedra
Vertía su eterno cristal de leyenda.

Cantaban los niños canciones ingenuas.
De un algo que pasa y que nunca llega
La historia confusa y clara la pena.
Sigue su cuento la fuente serena;
Borrada la historia, contaba la pena.

Canción del Duero (A. Machado)

Molinero es mi amante; tiene un molino
bajo los pinos verdes, cerca del río.
Niños, cantad, "Por la orilla del Duero quisiera pasar".

Por las tierras de Soria va mi pastor.
¡Si yo fuera una encina sobre un alcor!
Para la siesta, si yo fuera una encina sombra le diera.
Niños, cantad, "Por la orilla del Duero quisiera pasar".

En las sierras de Soria azul y nieve,
leñador es mi amante de pinos verdes.
¡Quién fuera el águila para ver a mi dueño cortando ramas!
¡Ay, garabí...! ¡Ay, garabí...! ¡Bailad!
¡Suena la flauta y el tamboril!

J. GARCÍA LEOZ

San Cristobalón (A. Machado)

Desde mi ventana ¡Campo de Baeza a la luna clara!
 ¡Montes de Cazorla, Aznaitín y Mágina!
 ¡De luna y de piedra también los cachorros de Sierra Morena!

Sobre el olivar se vió a la lechuza volar y volar.
 Campo, campo, campo. Entre los olivos los cortijos blancos.
 Y la encina negra a medio camino de Úbeda a Baeza.

Por un ventanal entró la lechuza en la catedral.
 San Cristobalón la quiso espantar al ver que bebía
 del velón de aceite de Santa María.
 La Virgen habló: "Déjala que beba, San Cristobalón".

Sobre el olivar se vió a la lechuza volar y volar.
 A Santa María un ramito verde volando traía.
 ¡Campo de Baeza! Soñaré contigo cuando no te vea.

Cantares del Duero

Véase: "Canción del Duero"

F.MOMPOU

Llueve sobre el río (J.R. Jiménez)

Llueve sobre el río. El agua estremece
 los fragantes juncos de la orilla verde.
 ¡Ay! qué ansioso olor a pétalo frío.

Llueve sobre el río. Mi barca parece mi sueño
 en un vago mundo. Orilla verde, ¡ Ay! barca sin junco
 ¡Ay! corazón frío. Llueve sobre el río.

Pastoral (J.R. Jiménez)

Los caminos de la tarde se hacen uno con la noche,
 por él he de ir a ti, amor que tanto te escondes.
 Por él he de ir a ti, como la luz de los montes,
 como la brisa del mar, como el olor de las flores.

O.ESPLÁ

Rutas (R.Alberti)

Por allí, por allá, a Castilla se va.
 A Castilla se va, por allí por allá.
 Por allí por allí, a mi verde país.
 Por allí por allá, a Castilla se va.
 Por allí por allí, a mi verde país.

Quiero ir por allí, quiero ir por allá
 A la mar por allí, a mi hogar por allá.
 Por allí por allá, a Castilla se va.
 A la mar por allí, a mi hogar por allá.
 Por allí, por allí, a mi verde país.

Pregón (R. Alberti)

¡Vendo nubes de colores: las redondas, coloradas,
para endulzar los calores!

¡Vendo los cirros morados y rosas, las alboradas,
los crepúsculos dorados!

¡El amarillo lucero, cogido a la verde rama
del celeste duraznero!

¡Vendo la nieve, la llama y el canto del pregonero!

Las 12 (R. Alberti)

Las doce en la aldea ¡Sal a tu azotea!
El ángel las dió, ¡Sal que salgo yo!

¡Ah! El ángel las dió ¡Sal que salgo yo!

Las doce, en la aldea ¡Sal a tu azotea!
El ángel las dió. ¡Oh que maravilla tan lejana, oh!
¡Sal a tu azotea, sal, que salgo yo!

Tu verde sombrilla, mi negro sombrero,
La flor del romero clavada en tu orquilla
¡Ah! mi negro sombrero. Tu verde sombrilla,
La flor del romero clavada en tu orquilla.

¡Oh qué maravilla tan lejana, oh!
Cierra tu sombrilla ¡Sal que salgo yo!

El pescador sin dinero (R. Alberti)

Pez verde y dulce del río, sal, escucha el llanto mío:
Rueda por el agua, rueda, que no me queda moneda,
sedal tampoco me queda... Lloro con el llanto mío.
No me queda nada, nada, ni mi cesta torneada,
ni mi camisa bordada, con un ancla por mi amada-
Lloro con el llanto mío. No me queda nada, nada.
¡Sí, llorad, sí, todos, sí! Con el llanto mío.
Rueda por el agua, rueda.

Copllila (R. Alberti)

Un duro me dio mi madre,
antes de venir al pueblo,
para comprar aceitunas
allá, en el olivar viejo.
Antes de venir al pueblo.
Y yo me he tirado el duro
en cosas que son del viento:
un peine, una redecilla
y un moño de terciopelo.
En cosas que son del viento.

NOTAS AL PROGRAMA

SEGUNDO CONCIERTO

Nunca está de más una sesión dedicada íntegramente a Kurt Weill, un compositor entre dos o tres fuegos, un artista que, tras un inicio podríamos decir que clásico, en el que compuso obras al estilo y estructura tradicionales, fue derivando paulatinamente hacia una música lírica de carácter eminentemente narrativo, de rango popular, muy alejada de la que habitualmente se ofrecía en las salas de concierto o en los teatros de ópera al uso. De todas formas, en 1924 el compositor, nacido en Dessau en 1900, había obtenido un franco éxito en el Festival de Salzburgo con su *Frauentanz* (Danza de las mujeres) op. 10, un ciclo de siete *Heder* para soprano y un quinteto singular (flauta, clarinete, fagot, trompa y viola). Sus preferencias hacia el teatro popular, apuntadas ya en los primeros años veinte no podían hacer olvidar por supuesto su formación académica -que tanto le sirvió para escribir siempre con una soltura y con una factura admirables- y la naturaleza de sus obras primerizas, seguidoras de Mahler o aun de Schubert: ahí tenemos ese juvenil *Canto del caballero* de 1913 y *La bella niña* de 1917, ciclos de canciones que desde luego estaban muy lejos de hacer pensar en las que compondría no mucho más tarde, en tiempos en los que su pluma se adhirió en cierta medida a las exploraciones atonales de un Schoenberg o cuando empezó a buscar textos más comprometidos, pasando antes por clásicos como Goethe: Rilke primero, Kästner y Whitman después, Brecht por último. Sería Weill, en efecto, el músico que mejor atendería las premisas y exigencias sociales y políticas del escritor, cuyos textos tuvieron asimismo importantes ilustradores en Eisler y Dessau.

Weill y Brecht, en aquellos fundamentales años de Weimar y Berlín, optaron, como señala Antonio Ripoll, por crear un producto transformador de la conciencia social. El compositor profundizó en la tradición popular de las canciones alemanas, adoptando los ritmos y giros característicos del llamado *songspiel* -curioso neologismo bilingüe-, aprehendiendo sus armonías repetitivas y rígidas. Su gran preocupación ya a mediados de los veinte era lograr un lenguaje claro, directo, útil -esa música útil que preconizaba también Hindemith desde otros postulados-, que llegara a todos los ciudadanos. Unas intenciones que quedaban bien resumidas en esta frase del músico: "Los grandes compositores clásicos escribieron para sus contemporáneos. No doy un céntimo para la posteridad." Una aseveración que podría ser muy discutida, según para qué compositores y según para qué época.

Antes de comenzar su colaboración con Brecht, Weill escribió varias cosas para la escena, la primera una ópera-ballet en un acto titulada *Roy al Palace*, sobre texto de Iwan Goll, acabada en 1925-26, pero no estrenada hasta marzo del 27 en Berlín. Ya aquí Weill empleaba sagazmente, como ya lo habían hecho Stravinski o Satie, elementos jazzísticos. La colaboración con Brecht se inicia en *Mahagonny*, una suite de canciones de

1928, germen de la ópera inmediatamente posterior *Nacimiento y caída de la ciudad de Mahagonny*.

En la introducción a este ciclo de conciertos se habla de los dos Weill, el europeo y el americano. En realidad, y en eso están de acuerdo casi todos los autores, habría que hablar, con el fin de ser más rigurosos y detallistas, de tres Weill. El primero sería el alemán, que podríamos calificar de *cabaret*, aunque en realidad el compositor no llegó a escribir verdadera música de cabaret, bien que utilizara sus esquemas para fines ideológico-musicales. El segundo sería el parisino, una época, primeros años treinta, en la que cultivó un estilo que Christian Goubault denomina *rengaine* -repetitivo- o *goualante* -de canción más o menos popular-. Por último tendríamos el Weill americano, tras su huida de la Alemania nazi, el de la comedia musical y los *shows* de Broadway. Naturalmente que no podemos separar uno de los otros. El músico era sin duda camaleónico y sabía adaptarse a las circunstancias: sus obras neoyorkinas tienen otra faz que las alemanas, bañadas como estaban éstas en una atmósfera vecina todavía a la del expresionismo y cuajadas de frases vulgares y hasta soeces. Los burgueses de los Estados Unidos no las hubieran admitido e incluso, por pequeñas minucias, el compositor se llegó a ver en un brete: allí siguió colaborando en alguna ocasión con su amigo Bertolt Brecht. De todas formas, la formación de Weill, su ingenio y su talento no podían ni dividirse ni fingirse; de ahí que aun en esos productos aparentemente más frívolos, ayunos de mensaje o de pretensiones, de compromiso, pudieran detectarse cargas de profundidad o críticas más o menos veladas a una sociedad o a un orden de cosas. Hay que recordar que con él viajó al Nuevo Mundo su mujer, la actriz y cantante vienesa Karoline Bramauer, más conocida como Lotte Lenya, que fue intérprete de la mayoría de sus canciones, incluso después de muerto, en 1950, el compositor. Ella desaparecería en 1981.

En el concierto de hoy María Aragón y Fernando Turina nos ofrecen una buena selección de canciones que explican excelentemente las características del Weill lírico, del Weill narrativo y popular. Son páginas de distintas épocas, bien escritas como piezas aisladas, bien como números integrados en obras teatrales más amplias, óperas, operetas o musicales. Iremos hablando de todas y cada una e iremos dando sus datos esenciales en cuanto a estilo y procedencia.

Comienza la velada con una canción de despedida, **Der Abschiedbrief**, un vals lento escrito en París en 1933 para voz y piano sobre un texto de Erich Kastner. Weill la había pensado para Marlene Dietrich junto a otra pieza coetánea, **Es regnet**, con letra de Cocteau. Pero la cantante-actriz se negó luego a interpretarla, probablemente porque no iba a su voz grave y aguardientosa y porque no le gustaba el texto: ella había ofrecido al compositor uno de carácter más popular. *Hace dos horas que Helga Schmidt espera en este café*. Con estas palabras comenzará la pieza seguramente María Aragón, que gusta de adelantar a la audiencia algo de los contenidos y que, incluso, canta estrofas en castellano. No está muy lejos esta canción del estilo que con posterioridad haría famoso entre nosotros el maestro Quiroga: distintos episodios y firme y dialogante intervención del piano.

Nanna's Lied fue compuesta en Suffern, Nueva York, a finales de 1939, sobre poema de Brecht. Alterna el canto y la declamación y cambia con frecuencia de patrón rítmico. En ella vemos sorprendentes acentos y armonías schubertianas, resaltados por Goubault, pese a su contenido encanallado. El texto había sido puesto en música con anterioridad por Eisler. Era la canción preferida de Lotte Lenya, a quien está dedicada.

Seguimos con una balada, **Und was bekam des Soldaten**, asimismo con texto de Brecht, éste más célebre. Es una marcha guerrera en si menor seguida de una punzante interrogación en si mayor, de tempo más lento. No hay en la partitura autógrafa indicaciones agógicas, dinámicas o de fraseo. La obra se estrenó el 3 de abril de 1943 en el Hunter College de Nueva York por Lenya y el compositor durante una sesión anti nazi de cabaret literario. Eisler, Dessau y Spoliansky pusieron también música a la balada.

Le toca ahora el turno a una de las piezas extraídas de la ópera *Nacimiento y caída de la ciudad de Mahagonny*, **Alabama song**. La obra se estrenó en Leipzig el 9 de marzo de 1930. La canción figuraba ya en el *songspiel* de 1927 y se sitúa en la escena II del acto I de la ópera. Es un número, escrito en un inglés bastardo, en el que intervienen Jenny y un coro de chicas (aquí, por supuesto, ausentes). Se ha hecho muy popular el estribillo *Oh Moon of Alabama*. La música se inicia con unos acordes *ostinato* y en tono semideclamatorio para irse animando poco a poco, tras una segunda sección *cantabile* con acompañamiento sincopado. El tono se eleva y el ritmo se hace más machacón. La última estrofa, que canta el mismo tema, es de talante cuasi operístico y de delincación melismática.

Happy End es una comedia musical en tres actos estrenada en Berlín el 2 de septiembre de 1929 con texto de Dorothy Lañe, seudónimo de Elisabeth Hauptmann. Las letras de las canciones (*lyrics*) son, sin embargo, de Brecht. Las dos siguientes piezas del recital de María Aragón pertenecen a esta obra. **Bilbao song** es el primer número, cantado por Bill Cracker, y la conocida **Surabaya-Johnny** el 9, que abre la escena I del acto III y es cantada por Lilian. Esta pieza se inicia con el típico *ostinato* de Weill, de ritmo hierático, una especie de marcha. Con la frase *Kein Wort war wahr, Johnny* el discurso se anima y se hace más abrupto. Luego se producen las características alternancias y se da pie a la cantante para el sollozo añorando la presencia de su Johnny. Hay un parentesco evidente con el tema de Micky el Navajas de *La ópera de tres peniques*. La música toma una velocidad enloquecida en el final.

Y es precisamente de esa obra, *Die Dreigroschenoper*, de donde proceden las dos próximas canciones, **Barbara song** y **Die Zuhälterballade**, números 9 y 13 de la partitura estrenada en Berlín el 31 de agosto de 1928. Modernos estudios, de los que se hace eco David Drew, han puesto de manifiesto que para algunas de las canciones Weill utilizó material proveniente de la colaboración entre 1925 y 1927 de Brecht con Franz Servatius Bruinier, un músico de cabaret nacido en 1905. Según esto la *Canción de Barbara* estaría ya escrita en lo esencial cuando nuestro compositor se enfrentó con el texto. La larga exposición de Polly, personaje que canta la pieza y que pasa por diversos estados de ánimo, emplea en buena parte la música de

La balada de Mackie Messe, Micky el Navajas, n° 2 y prólogo de la ópera. *La balada del rufián*, que cantan en la obra *Ma-cheath y Jenny*, es un tango que discurre con ritmo sincopado y se cierra con un larga intervención instrumental, pianística en este caso.

La segunda parte del concierto comienza con el tango habanera **Youkali**, que es en realidad un arreglo vocal de una pieza orquestal (n° 6 de la partitura) de *María Galante*, una comedia musical estrenada el 24 de diciembre de 1934 en París que se basa en la obra teatral de Jacques Déval. Las canciones ilustran textos del propio autor y de Roger Ferney, que es el creador de la que se canta en el arreglo que hoy escuchamos publicado por Heugel en 1946 con el título de *Youkali, tango-habanera*. El n° 14 de la obra fue arreglada por Luciano Berio en 1970 para voz y conjunto. La animada sección de cierre de *Youkali* tiene algo de danza húngara.

Seguimos con una canción francesa, **Je ne t'aime pas**, que lleva letra de Maurice Magre, una pieza de tono quedo y confidencial, un *blues* de aire realmente muy parisino. Podría ser perfectamente una canción de Piaf. Es una página hermana y compañera de la titulada *Complainte de la Seine*, con palabras del mismo letrista.

Continúa el recital con **Speak low**, que cantan Venus y Rodney en el n° 11 de la partitura de *One Touch of Venus* sobre libro de S. J. Perelman y Ogden Nash, con letras para las canciones de este último. Una comedia musical presentada igualmente en Boston, pero más tarde, el 17 de septiembre de 1943. No está mal este aire de bolero.

Un sabor netamente americano, de *rag-time*, preside **Buddy on the nightshift**, que formaba parte de un ciclo de 9 canciones -*Canciones de propaganda*- de febrero-abril de 1942, en las que Weill se comprometía públicamente, desde su nuevo país, en la lucha contra la Alemania nazi. El letrista es Oscar Hammerstein II, importante comediógrafo y autor de notables adaptaciones: recuérdese su *Carmen Jones* sobre la *Carmen* de Bizet.

Otro relevante creador de textos de canciones y de comedias musicales fue Maxwell Anderson, que colaboró con Weill en la opereta *Knickerbocker Holiday*, basada en *La historia de Nueva York de Diedrich Knickerbocker* de Washington Irving, que vio la luz el 28 de septiembre de 1938 en Hartford, Connecticut. De esta obra provienen las dos canciones siguientes. **It never was you** -n° 6, que cantan en el original los personajes de Brom y Tina- muestra en el arreglo una voz y un piano dialogantes, que aparecen perfectamente trabados a efectos narrativos. **September song** -n° 15, cantada por Styuvesant- es un fox-trot cadencioso y melódico, como podría serlo uno de Colé Porter. El tema base entra tres veces.

Ira Gershwin, hermano del gran compositor George, fue también un magnífico autor de *lyrics* y trabajó con Weill varias veces, como en la comedia con texto de Moss Hart *Lady in the Dark*, estrenada en Boston el 30 de diciembre de 1940. **One life to live** es el n° 3 de la obra y está cantada en el original por Liza y Beckman. Un acompañamiento que evoca el paso del tiempo permite a la voz cantar con mucha libertad.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

K. WEILL

Der Abschiedsbrief (E. Kästner)

Zwei Stunden sitz'ich schon im Café Bauer.
 Wenn Du nicht willst, dann sag mir's in's Gesicht.
 Deswegen wird mir meine Milch nicht sauer,
 ich pfeif auf Dich, mein Scatz, na schon, denn nicht.

Du brauchst nicht denken, dass ich Dich entbehre,
 mit dem Verkehr mit mir, das ist jetzt aus!

Auch ich hab' so etwas wie eine Ehre.

Lass Dich nicht blicken, Schatz, sonst fliegst Du raus!.

Du bist der Erste nicht, der so verschwindet.

Das hab' ich nicht an Dir verdient, mein gutes Kind!

Du glaubst doch nicht dass sich nicht noch ein And'rer findet?

Es gibt noch welche, die bequemer für mich sind.

Ich hab' das Grüne an aus Poppelin.

Das Loch d'rin hast Du auch hineingerissen.

Du weist, es reicht mir nur bis zu den Knien.

Ich hab' auch noch ein angefang'nes Kissen.

La carta de despedida (E. Kästner)

Llevo dos horas sentada en el Café Bauer.

Si ya no quieres más, dímelo en la cara.

*No me voy a hacer mala sangre por eso,
 me río de ti, tesoro, bueno, pues no.*

*Ni te imagines que siento tu ausencia,
 ¡se terminó ya la relación conmigo!*

Yo también tengo algo así como un honor.

No te dejes ni ver, tesoro, ¡porque te echaré!

No has sido el primero que desaparece así

¡Pero no me he merecido esto de ti, chiquillo!

¿Acaso crees que no voy a encontrar a otro?

Hay unos cuantos que resultan más cómodos para mí.

Llevo puesto el verde de popelina.

El tajo que tiene lo abriste tú también.

Sabes que sólo me llega hasta las rodillas.

También había comenzado a bordar un cojín.

Das solltest Du am Heil'gen Abend kriegen,
das ist nun aus und mir auch einerlei.
Es werden öfters Andre darauf liegen,
denn was vorbei ist, Schatz, das ist vorbei!.

Du bist der Erste nicht, der so verschwindet.
Das hab'ich nicht an Dir verdient, mein gutes Kind!
Du glaubst doch nicht, dass sich nicht noch ein And'rer findet?
Es gibt noch wekhe, die bequeraer für mich sind.

Ich bin nicht stolz, auch wär das nicht am Platze.
Wenn Du war Glatze ist der Chef von Engelhorn's Hotel!
Na Schluss! Das übrig hast, dann schick' es schnell!
Mir gegenüber feixt ein Herr mit visavis von gegenüber fragt,
ob ich wollte, denn er möchte schon.
Der hat Moneten, so ein alter Schieber.
Behalt dein Geld, und schlaf allein, mein Sohn.

Auch Du bist einer von die feinen Herrn.
Der Alte kommt, er nimmt mich zu sich mit!
Rutsch mir den Buckel lang!
Und hab' mich gern!
Von ganzem Herzen,
Deine Erna Schmidt.

*Debías recibirlo para Nochebuena,
pero ahora se terminó y me da igual.
Ya se recostarán a menudo otros sobre él,
pues lo que se acabó, tesoro, ¡se acabó!*

*No me siento orgullosa, ni tampoco vendría a cuento.
¡Si fueras Glatze, el jefe del Hotel Engelhorn!
¡Bueno, se terminó! ¡Lo que te sobre, lo mandas rápido!
Frente a mí, un señor me pide sonriendo un visavis, desde allí pregunta
si quiero, pues él quiere ahora mismo.
Tiene pelas, ese viejo chanchullero.
Quédate con tu dinero y duerme solito, hijo mío.*

*También tú eres uno de esos señores finos.
¡El viejo viene y me lleva consigo!
¡Me pasa la mano por el lomo!
¡Y le gusto!
De todo corazón,
tuya Erna Schmidt.*

Nanna's lied (B. Brecht)

Meine Herré, mit siebzehn Jahre
kam ich auf den Liebesmarkt
und ich habe viel erhaben.
Bóses gab es viel doch das war das Spiel.
Abermanches hab ich doch verargt.
(*Schliesslich bin ich ja auch ein Mensch*)

Dank geht alies schnell vorüber
auch die Liebe und der Kummer sogar.
Wo sind die Tränen ron gestern abend?
Wo ist der Scnee rom vergangenen Jahr?

Freilich geht man mit den Jahren
leichter auf den Liebes markt
und umarmt sie dort in Scharen.
Aber das Gefühk wird er staunlich kühl
wenn man damit allzuwenig kargt.
(*Schliesslich bin ich ja auch ein Mensch*)

Dank geht alies schnell vorüber
auch die Liebe und der Kummer sogar.
Wo sind die Tränen von gestern abend?
Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?

Und auch wenn man gut das Handeln
lernte auf der Libesmess':
lust in Kleigeld zu verwandeln
wird doch niemals leicht.
Nun, es wird erreicht.
Doch man wird auch älter unterdes.
(*Schliesslich bin ich ja auch ein Mensch*)

Gott sei dank geht alies schnell vorüber,
auch die Liebe und der Kummer sogar.
Wo sind die Tränen von gestern abend?
Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?

La canción de Nanna (B. Brecht)

*Señores, con diecisiete años
llegué al mercado del amor
y ocupé un lugar destacado.
También hubo mucho de malo, pero así era el juego.
Alguna que otra cosa tomé a mal.
(En definitiva, también soy un ser humano.)*

*Por fortuna, todo pasa rápido,
también el amor e incluso las penas.
¿Dónde están las lagrimas de ayer noche?
¿Dónde está la nieve del año pasado?*

*Por supuesto, con los años,
se va más fácil al mercado del amor
y se dan allí abrazos a montones.
Pero los sentimientos se tornan asombrosamente fríos,
cuando se escatima un tanto con ellos.
(En definitiva, también soy un ser humano.)*

*Por fortuna, todo pasa rápido,
también el amor e incluso las penas.
¿Dónde están las lagrimas de ayer noche?
¿Dónde está la nieve del año pasado?*

*Y aun cuando se haya aprendido muy bien
a negociar en la feria del amor:
nunca será fácil
transformar placer en calderilla.
Bien, todo se consigue.
Pero entre tanto también se hace una vieja.
(En definitiva, también soy un ser humano.)*

*Gracias a Dios, todo pasa rápido,
también el amor e incluso las penas.
¿Dónde están las lagrimas de ayer noche?
¿Dónde está la nieve del año pasado?*

Und was bekam des soldaten weib? (B. Brecht)

Und was bekam des Soldaten Weib
Aus der alten Huptstad Prag?
Aus Prag bekam sie die Stockelschuh,
einen Gruss und dazu die Stockelschuh
das bekam sie aus der Stadt Prag.

Und was bekam des Soldaten Weib
aus Oslo übern Sund?
Aus oslo bekam sie das Kráglein aus Pelz,
hoffentlich gefällt's, das Kráglein aus Pelz,
Das bekam sie aus Oslo am Sund.

Un was bekam des Soldaten Weib
Aus dem reichen Amsterdam?
Aus Amsterdam bekam sie den Hut
und er steht ihr gur, der hollándische Hut
den bekam sie aus Amsterdam.

Und was bekam des Soldaten Weib
Aus Brüssel im belgischen Land?
Aus Brüssel bekam sie die seltenen Spitzen,
ach, das zu besitzen, die belgischen Spitzen,
die bekam si aus belgischem Land.

Und was bekam des Soldaten Weib
Aus der Lichterstadt Paris?
Aus Paris bekam sie das seidene Kleid.
Zu der Nachbarin Neid das seidene Kleid
das bekam si aus Paris.

Und was bekam des Soldaten Weib
Aus dem südlichen Bukarest?
Aus Bukarest bekam sie das Hemd so bunt und so fremd,
das rumánische Hemd,
das bekam sie aus Bukarest.

Und was bekam des Soldaten Weib
aus dem weiten Russenland?
aus Rusenland bekam sie den Witwenschleir.
Zu der Totenfeier den Eitwenschleir,
das bekam sie aus Rusenland.

¿ Y qué recibió la mujer del soldado? (B. Brecht)

¿ Y qué recibió la mujer del soldado
desde Praga, la antigua capital?
Desde Praga recibió los zapatos de tacón,
un saludo y, además, los zapatos de tacón.
Eso recibió desde Praga, la capital.

¿ Y qué recibió la mujer del soldado
desde Oslo junto al Sund?
Desde Oslo recibió el cuellecillo de piel,
ojalá le guste, el cuellecillo de piel.
Eso recibió desde Oslo junto al Sund.

¿ Y qué recibió la mujer del soldado
desde la rica Amsterdam?
Desde Amsterdam recibió el sombrero
y le sienta bien, el sombrero holandés
que desde Amsterdam recibió.

¿ Y qué recibió la mujer del soldado
desde Bruselas, en tierras belgas?
Desde Bruselas recibió los finos encajes,
ah, poseer tal cosa, esos encajes belgas
que desde tierras belgas recibió.

¿ Y qué recibió la mujer del soldado
desde París, la Ciudad Luz?
Desde París recibió el vestido de seda.
Para envidia de la vecina, el vestido de seda
que desde París recibió.

¿ Y qué recibió la mujer del soldado
desde Bucarest, al sur?
Desde Bucarest recibió la camisa, tan colorida y extraña,
la camisa rumana,
que desde Bucarest recibió.

¿ Y qué recibió la mujer del soldado
desde la extensa Rusia?
Desde Rusia recibió el velo de viuda.
Para los funerales, el velo de viuda,
eso recibió desde Rusia.

Alabama Song (B. Brecht)

Oh, show us the way to the next whisky-bar
 Oh, don't ask why-
 For we must find the next whisky-bar
 For if we don't find the next whisky-bar
 I tell you we must die.

Oh, Moon of Alabama
 We now must say good-bye.
 We've lost our good old mama
 And must have whisky
 Oh, you know why!

Oh, show us the way to the next pretty boy
 Oh, don't ask why-
 For we must find the next pretty boy
 For if we don't find the next pretty boy
 I tell you we must die.

Oh, Moon of Alabama
 We now must say good-bye
 We've lost our good old mama
 And must have a boy
 Oh, you know why!

Oh, show us the way to the next little dollar
 Oh, don't ask why-
 For we must find the next little dollar
 For if we don't find the next little dollar
 I tell you we must die.

Oh, Moon of Alabama
 We now must say good-bye
 We've lost our good old mama
 And must have dollars
 Why-you know why!

Canción de Alabama (B. Brecht)

*Oh, muéstranos el camino hasta el próximo bar
 ¡Oh, no preguntes por qué!
 Pero tenemos que encontrar el próximo bar.
 Porque si no encontramos el próximo bar,
 te digo que vamos a morir.*

*Oh, Luna de Alabama,
 ahora debemos decirte adiós.
 Perdimos a nuestra buena y vieja mamá
 y ahora necesitamos whisky.
 ¡Oh, tú sabes por qué!*

*Oh, muéstranos el camino hasta el próximo chico guapo.
 ¡Oh, no preguntes por qué!
 Pero tenemos que encontrar al próximo chico guapo.
 Porque si no encontramos al próximo chico guapo,
 te digo que vamos a morir.*

*Oh, Luna de Alabama,
 ahora debemos decirte adiós.
 Perdimos a nuestra buena y vieja mamá
 y ahora necesitamos a un chico.
 ¡Oh, tú sabes por qué!*

*Oh, muéstranos el camino hasta el próximo pequeño dólar.
 ¡Oh, no preguntes por qué!
 Pero tenemos que encontrar el próximo pequeño dólar.
 Porque si no encontramos el próximo pequeño dólar,
 te digo que vamos a morir.*

*Oh, Luna of Alabama,
 ahora debemos decirte adiós.
 Perdimos a nuestra buena y vieja mamá
 y ahora necesitamos dólares.
 ¡Por qué, tú sabes por qué!*

Bilbao Song (B. Brecht)

Bills Baldhaus in Bilbao...

War das schönste auf dem ganzen Kontinent.
Dort gab's für einen Dollar Krach und Wonne
Und was die Welt ihr Eigen nennt.
Aber wenn Sie da hereingekommenwären
Ich weiss nicht, ob ihnen so was grad gefällt.
Ach!

Brandylachen waren wo man sass,
Auf dem Tanzboden wuchs das Gras
Und der rote Mond schien durch das Dach
'ne Musik gab's da,
Da wurde was geboten für sein Geld!
Joe, mach die Musik von damals nach!

Alter Bilbaomond!

Wo noch die Liebe lohnt...

Ich weiss ja nicht, ob Ihnen so was grad gefällt, doch:
Es war das Schönste
Auf der Welt.

Bills Ballhaus in Bilbao...

Heute ist es renoviert so auf dezent,
Mit Palme und mit Eiscreme ganz gewöhnlich...
Wie ein anderes Etablissement.
Aber wenn Sie da dabeigewessenwären,
Ich weiss nicht, ob Ihnen so was grad gefällt.
Spas!

Auf dem Tanzboden wächst kein Gras,
Und der Brandy ist auch nicht mehr das,
Und der rote Mond ist abbestellt.
'ne Musik machen sie,
Da kann man sich nur schämen für sein Geld!
Geh Joe, mach die Musik von damals nach.

Alter Bilbaomond....

Bilbao Song (B. Brecht)

La sala de fiestas de Bill en Bilbao...

*Era lo más hermoso de todo el continente.
Allí, por un dólar, había jarana y placer.
Y todo lo que el mundo tenía por propio.
Pero si usted hubiese entrado allí,
no sé si eso le habría gustado.*

¡Ah!

*Había charcos de brandy donde uno se sentaba,
sobre el parque crecía la hierba
y la roja luna brillaba a través del techo.*

*Había también música,
¡pues se daba algo a cambio de su dinero!
¡Joe, repite aquella música de entonces!*

¡Vieja luna de Bilbao!

*Donde aún el amor vale la pena...
No sé si a usted le hubiese gustado, pero:
era lo más hermoso
en el mundo.*

La sala de fiestas de Bill en Bilbao...

*Hoy la han renovado con un toque discreto,
con palma y con crema helada bastante corriente...
Como cualquier otro establecimiento.*

*Pero si usted hubiese estado allí,
no sé si le hubiese gustado.*

¡Una broma!

*Sobre el parque no crece la hierba,
y el brandy tampoco es lo que fue,
y la roja luna está anulada.*

*Tocan una música,
¡que sólo resta tener vergüenza de su dinero!
Vamos, Joe, repite aquella música de entonces.*

Vieja luna de Bilbao....

Surabaya Johnny (B. Brecht)

Ich war jung, Gott
erst sechzehn Jahre.
Du kamest von Burma herauf.
Du sagtest, ich solle mit dir gehen,
du kamest für alies auf.
Ich fragte nach deiner Stellung.
Du sagtest so wahr ich hier stehe:
du hattest zu tun mit der Eisenbahn
und nichts zu tun mit der See.
Du sagtest viel, Johnny.
Kein Wort war wahr, Johnny.
Du hast mich betrogen, Johnny,
zur ersten Stunde!
Ich hasse dich so, Johnny,
wie du dastehst und grinst, Johnny.
Nimm doch die Pfeife aus dem Maul, du Hund!

Surabaya-Johnny,
warum bist du so roh?
Surabaya-Johnny,
mein Gott, und ich liebe dich so!
Surabaya-Johnny,
warum bin ich nicht froh?
Du hast kein Herz, Johnny,
und ich liebe dich so!

Zuerst war es immer Sonntag.
Das war, bis ich mitging mit dir.
Aber dann, schon nach zwei Wochen,
war dir nichts mehr recht an mir.
Hinauf und hinab durch den Pandschab.
den Fluss entlang bis zur See:
ich sehe schon aus im Spiegel
wie eine Vierzigjährige.

Surabaya Johnny (B. Brecht)

*Yo era joven, Dios mío,
apenas dieciséis años.
Viniste subiendo desde Burma.
Dijiste que debía irme contigo,
que te harías cargo de todo.
No pregunté por tu situación.
Dijiste, como es verdad que estoy aquí:
que tenías algo que ver con el ferrocarril
y nada que ver con la mar.
Dijiste mucho, Johnny.
Nada era verdad, Johnny.
Me engañaste, Johnny,
¿desde la primera hora!
Por eso te odio, Johnny,
cuando estás ahí y sonríes, Johnny.
¡Sácate la pipa de la boca, perro!
Surabaya-Johnny,
¿por qué eres tan bruto?
Surabaya-Johnny,
¿mi Dios, y yo te amo así!
Surabaya-Johnny,
¿por qué no soy feliz?
No tienes corazón, Johnny,
¡y yo te amo así!*

*Al principio era siempre domingo.
Así fue hasta que me marché contigo.
Pero sólo después de dos semanas,
ya nada te parecía bien en mí.
Arriba y abajo por el Pendjab,
a lo largo del río hasta el mar:
me veo ya en el espejo
como una cuarentona.*

Du wolltest nicht Liebe, Johnny,
 du wolltest Geld, Johnny,
 ich aber san, Johnny,
 nur auf deinen Mund.
 Du verlangtest alies, Johnny.
 Ich gab dir mehr, Johnny.
 Nimm doch die Pfeife aus dem Maul, du Hund!

Surabaya-Johnny,
 warum bist du so roli?
 Surabaya-Johnny,
 mein Gott, und ich liebe dich so!
 Surabaya-Johnny,
 warum bin ich nicht froh?
 Du nast kein Herz, Johnny,
 und ich liebe dich so!
 Ich habe es nicht beachtet
 warum du den Namen hast.
 Doch an derganzen lagen Küste
 warst du ein bekannter Gast.
 Eines Morgens in einem Six-Pence-Bett.
 werd'ich dönnern hóren die See:
 und du gehst ohne etwas zu sagen,
 und ein schiff liegt unten am Kai.
 Du hast kein Herz, Johnny.
 Du bist ein Schuft, Johnny.
 Du gehst jetzt weg, Johnny,
 sag mir den Gruña!
 Ich liebe dich doch Johnny,
 wie am ersten Tag, Johnny.
 Nimm doch die Pfeife aus dem Maul, du Hund!

Surabaya-Johnny,
 warum bist du so roli?
 Surabaya-Johnny,
 mein Gott, und ich liebe dich so!
 Surabaya-Johnny,
 warum bin ich nicht froh?
 Du hast kein Herz, Johnny
 und ich liebe dich so!
Tú no querías amor, Johnny,
querías dinero, Johnny,
pero yo vi, Johnny,
sólo tu boca.

Tú exiges todo, Johnny.
Yo te amo más, Johnny,
¡Sácate la pipa de la boca, perro!
 Surabaya-Johnny,
 ¡mi Dios, y yo te amo así!
 Surabaya-Johnny,
 ¿por qué no soy feliz?
 No tienes corazón, Johnny,
 ¡y yo te amo así!

No presté atención
al nombre que llevas.
Pero a todo lo largo de la costa
eras un huésped famoso.
Una mañana, en una cama de seis peniques,
escucharé rugir al mar:
y te marcharás, sin decir nada,
y un barco estará atracado junto al muelle.
 No tienes corazón, Johnny.
 Eres un malvado, Johnny.
 Ahora te vas, Johnny,
 ¡dime el por qué!
 Yo te amo, Johnny,
 como el primer día, Johnny.
 ¡Sácate la pipa de la boca, perro!

Surabaya-Johnny,
 ¿por qué eres tan bruto?
 Surabaya-Johnny,
 ¡mi Dios, y yo te amo así!
 Surabaya-Johnny,
 ¿por qué no soy feliz?
 No tienes corazón, Johnny,
 ¡y yo te amo así!

Barbara Song (B. Brecht)

Einst glaubte ich, ais ich noch unschuldig war
 Und das war ich einst grad so wie du
 Gewiss kommt auch mal zu mir einmal einer
 Und dann muss ich wissen, was ich tu.
 Und wenn er Geld hat
 Und wenn er nett ist
 Und sein Kragen ist auch werktags rein
 Und wenn er weiss, was sich bei einer Dame schickt
 Dann sage ich ihm "Nein".
 Da behalt man seinen Kopf oben
 Und man bleibt ganz allgemein.
 Sicher scheint der Mond die ganze Nacht
 Sicher wird das Boot am Ulfer losgemacht
 Aber weiter kann nichts sein.
 Ja, da kann man sich doch nicht gleich hinlegen
 Ja, da muss man kalt und herzlos sein.
 Ja, da könnte so viel geschehen
 Ach, da gibt's überhaupt nur: Nein, nein.

Der erste, der kam, war ein Mann aus Kent
 Und der war, wie ein Mann sein solí.
 Der zweite, der hatte drei Schiffe im Hafen
 Und der dritte, der war nach mir toll.
 Und ais sie Geld hatten
 Und ais sie nett waren
 Und ihr Kragen war auch werktags rein
 Und ais sie wussten, was sich bei einer Dame schickt
 Da sagte ich ihnen "Nein".
 Da behielt ich meinen Kopf oben.

Barbara Song (B. Brecht)

*Una vez creí, siendo inocente aún
 Y como ahora eres tú era yo,
 Seguro vendrá a mí alguna vez uno
 Y entonces deberé saber qué hacer.
 Y si tiene dinero
 Y si es simpático
 Y si mantiene su cuello aseado también entre semana
 Y si sabe comportarse con una dama,
 Entonces le diré "No".
 Se mantiene la cabeza erguida
 y se habla de cosas en general.
 Seguro que brilla la luna toda la noche.
 Seguro que el bote se suelta de la orilla.
 Pero nada más puede pasar.
 Sí, ¡una no se puede simplemente acostar!
 Sí, hay que ser fría y despiadada.
 Sí, podrían ocurrir muchas cosas.
 Ah, pero sólo se dice: no, no.
 El primero que vino fue un hombre de Kent.
 Y era como tiene que ser un hombre.
 El segundo tenía tres buques en puerto
 Y el tercero estaba loco por mí.
 Y como tenían dinero
 Y como eran simpáticos
 Y como el cuello lo tenían aseado también entre semana
 Y como sabían comportarse con una dama
 Les dije "No".
 Mantuve la cabeza erguida*

Und ich blieb ganz allgemein.
 Sicher schien der Mond die ganze Nacht
 Sicher ward das Boot am Ufer losgemacht
 Aber weiter konnte nichts sein.
 Ja, da kann man sich doch nicht gleich hinlegen
 Ja, da muss man kalt und herzlos sein.
 Ja, da könnte doch viel geschehen
 Ach, da gibt's überhaupt nur: Nein, nein.

Jedoch eines Tags, und der Tag, der war blau
 Da kam einer, der mich nicht bat
 Und er hängte seinen Hut
 An den Nagel in meiner Kammer
 Und ich wusste nicht mehr, was ich tat.
 Und ais er kein Geld hatte
 Und ais er nicht nett war
 Und sein Kragenwar auch sonntags nicht rein
 Und ais er nicht wusste, was sich bei einer Dame schickt
 Zu ihm sagte ich nicht "Nein".
 Da behielt ich meinen Kopf nicht oben,
 Und ich blieb nicht allgemein.
 Ach, es schien der Mond die ganze Nacht
 Ach, es ward das Boot am Ufer losgemacht
 Und es konnte gar nicht anders sein!
 Ja, da musst ich mich doch einfach hinlegen
 Ja, da konnt ich doch nicht kalt und herzlos sein.
 Ja, da musste es doch geschehen.
 Ach, da gab's überhaupt kein "Nein".

*Y hablé de cosas en general.
 Seguro que brilló la luna toda la noche.
 Seguro que el bote se soltó de la orilla.
 Pero nada más pudo pasar.
 Sí, ¡una no se puede simplemente acostar!
 Sí, hay que ser fría y despiadada.
 Sí, podrían ocurrir muchas cosas.
 Ah, pero sólo se dice: no, no.*

*Pero un día, y el día era azul
 Vino uno que no suplicó
 Y colgó su sombrero
 En el clavo de mi alcoba
 Y no supe ya lo que hice.
 Y como no tenía dinero
 Y como no era simpático
 Y como ni siquiera el domingo su cuello estaba aseado
 Y como tampoco sabía comportarse con una dama
 A él no le dije "No".
 No mantuve mi cabeza erguida,
 Ni hable de cosas en general.
 Ah, brilló la luna toda la noche.
 Ah, el bote se soltó de la orilla.
 ¡Y no pudo pasar de otro modo!
 Sí, ¡me tuve simplemente que acostar!
 Sí, no pude ser fría y despiadada.
 Sí, eso tuvo que ocurrir.
 Ah, no hubo entonces un "No".*

Die Zuhälterballade (B. Brecht)

In einer Zeit, die jetzt vergangenen ist,
 lebten wir schon zusammen, sie und ich.
 Die Zeit liegt fern wie hinter einem Rauch.
 Ich schützte sie und sie ernährte mich.
 Es geht auch anders, doch so geht es auch.
 Und wenn ein Freier kam, kroch ich aus unser Bett
 und drückte mich zu meinem Kirsch und war sehr nett,
 und wenn er blechte, sprach ich zu ihm:
 "Herr, wenn Sie mal wieder wollen, bitte sehr!"
 So hielten wir's ein gutes halbes Jahr
 in dem Bordell, wo unser Haushalt war.

In einer Zeit, die jetzt vergangen ist,
 war er mein Freund ich war ein junges Ding.
 Und wenn kein Zaster war, hat er mich angehaucht,
 da hiess es gleich: "Du, ich versetz'dir deinen Ring!".
 Ein Ring ganz gut doch ohne geht es auch.
 Da wurde ich aber tückisch, ja, na wusste.
 Ich frag'tihn manchmal direkt was er sich erdreiste,
 da hat er mir aber eins ins Zahnfleisch gelangt,
 da bin ich manchmal direkt drauf erkrankt.
 Das war so schön in diesem halben Jahr
 in dem Bordell, wo unser Haushalt war.

La balada del chulo (B. Brecht)

*En tiempos ahora ya pasados,
 vivimos juntos, ella y yo.
 El tiempo está lejos tras una nube de humo.
 Yo la protegía y ella me mantenía.
 Es posible de otro modo, pero así también vale.
 Y cuando llegaba un pretendiente, yo me deslizaba de nuestra cama
 y me arrima a mi aguardiente y era muy amable,
 y si aflojaba la mosca, hablaba con él:
 "¡Señor, si desea de nuevo, por favor!"
 Así aguantamos un buen medio año
 en el burdel que era nuestro hogar.
 En tiempos ahora ya pasados,
 él era mi amigo, yo una cría.
 Y si no había pelas, él me reprendía,
 decía enseguida: "¡Oyes, empeñaré tu anillo!"
 Un anillo está bien, pero sin él se pasa igual.
 Entonces me volví maliciosa, sí, sabes cómo.
 Una vez le pregunté directo qué era lo que pretendía,
 pero me dio un guantazo en los dientes,
 que a veces todavía me duele.
 Fue tan hermoso durante ese medio año
 en el burdel que era nuestro hogar.*

Youkali (R. Fernay)

C'est presque au bout du monde.

Ma barque vagabonde,
errant au gré de l'onde
m' y conduisit un jour.

L'île est toute petite,
mais la féé qui l'habite
gentiment nous invite
à en faire le tour.

Youkali,
c'est le pays de nos desirs,
Youkali,
c'est le bonheur, c'est le plaisir,
Youkali,
c'est la terre où l'on quitte tous les soucis,
c'est, dans notre nuit, comme une éclaircie,
l'étoile qu'on suit,
c'est Youkali.

Youkali,
c'est le respect de tous les vœux échangés,
Youkali
c'est le pays des beaux amours partagés,
c'est l'espérance
qui est au cœur de tous les humains,
la délivrance
que nous attendons tous pour demain.
Mais c'est un revê, une folie,
il n'y a pas de Youkali.

Et la vie nous entrene
lassante, quotidienne,
mais la pauvre âme humaine,
cherchant partout l'oubli.

A pour quitter la terre,
su trouver le mystère
où nos revêes se terrent
en quelque Youkali

Youkali, c'est le pays...

Youkali (R. Fernay)

*En los confines del mundo,
Mi barca vagabunda,
Errando a merced de las ondas,
Me condujo un día.*

*La isla es muy pequeña,
Pero el hada que la habita
Amablemente nos invita a recorrerla.*

*Youkali
Es el país de nuestros deseos,
Youkali*

*Es felicidad y placer,
Es la tierra en la que se desvanecen los problemas.
En nuestra noche, es como un claro,
La estrella que seguimos,
Es Youkali.*

*Youkali
Es el respeto de todas las promesas dichas,
Youkali
Es el país de los bellos amores compartidos,
Es la esperanza
Que anida en el corazón de los hombres,
La liberación
Que todos esperamos para el mañana.
Pero es un sueño, una locura,
No existe Youkali.*

*Y la vida nos arrastra
Fatigante, cotidiana,
Pero la pobre alma humana,
Buscando siempre el olvido,
Para salir de la tierra,
Ha sabido descubrir el misterio
En el que nuestros sueños enraizan
En algún Youkali*

Youkali es el país...

Je ne t'aime pas (M. Magre)

Retire ta main, je ne t'aime pas,
Car tu l'as voulu, tu n'es qu'une amie
Por d'outres sont faits le creux de tes bras
Et ton cher baiser, ta tete endormie.

Ne me parle pas lorsque c'est le soir,
Trop intimement, á voix basse mêm'.
Ne me donne pas surtout ton mouchori:
Il referme trop le parfum que j'aim'.

Dismoi tes amours, je ne t'aime pas,
Quelle heure te fut la plus enivrant'
Je ne t'aime pas...

Et s'il t'aimait bien, ou s'il fut ingrat...
En me le disant, ne sois pas charmant'.
Je ne t'aime pas...

Je n'ai pas pleuré, je ne pas souffert,
Ce n'était qu'un réve et qu'une folie.
Il me suffira que tes yeux soient clairs,
Sans regret du soir, ni melancolie.

Il me suffira de voir ton bonheur,
Il me suffira de voir ton sourire'.
Contemmoi comment il a pris ton coeur,
Et même dismoi ce qu'on ne peut dir'...

Non, taistoi plutôt... Je suis á genoux...
Le feu s'est éteint, la porte est fermée...
Je ne t'aime pas.

Ne demande rien, je pleure... C'est tout...
Je ne t'aime pas, je ne t'aime pas,
Ó ma bien aimée!...

Retire ta main... Je ne t'aime pas
Je ne t'aime pas!...

No te amo (M. Magre)

*Retira tu mano, no te amo,
Pues tú has querido no ser sino una amiga,
Para otros son tus abrazos,
Tus deseados besos y tu cabeza dormida.*

*No me hables cuando anochezca,
Demasiado tímidamente, incluso a voz baja.
Sobre todo, no me des tu pañuelo,
Encierra el perfume que tanto me gusta.*

*Hablame de tus amores, no te amo,
¿Cuál fue tu hora más embriagadora?
No te amo...*

*Y si él te amase o fuese un ingrato...
Al decirlo, no seas encantadora.
No te amo...*

*No he llorado, no he sufrido,
Sólo fue un sueño, una locura.
Me bastará con ver tu mirada clara,
Sin pesares por la noche, ni melancolía.*

*Me bastará con verte feliz,
Me bastará con ver tu sonrisa.
Cuéntame cómo se ha adueñado de tu corazón
Y dime incluso lo que no se puede decir...*

*No, prefiero que calles... estoy de rodillas...
El fuego se ha apagado, la puerta se ha cerrado...
No te amo.*

*No pidas nada, estoy llorando... eso es todo...
No te amo, no te amo,
¡Oh, amada mía!...*

*Retira tu mano... no te amo
¡No te amo!*

Speak Low (O. Nash)

Venus:

Speak low

When you speak, love,
Our *summer* day
Withers away too soon, too soon.
Speak low

When you speak, love,
Our moment is swift,
Like ships adrift,
We're swept apart too soon.

Speak low,
Darling, speak low.
Love is a spark
Lost in the dark
Too soon, too soon.

I feel
Wherever I go
That tomorrow is near,
Tomorrow is here,
And always too soon.

Time is so oíd
And love so brief,
Love is pure gold
And time a thief.

We're late,
Darling, we're late.
The curtain descends,
Everything ends
Too soon, too soon.
I wait,
Darling, I wait.
Will you speak low to me,
Speak love to me and soon.
Time is so oíd ...

Habla en voz baja (O. Nash)

Venus:

*Habla en voz baja
Cuando hables, amor,
Nuestro día de verano
Se marchitará muy pronto, muy pronto.*

*Habla en voz baja
Cuando hables, amor,
Nuestro momento es veloz
Como naves a la deriva,
Seremos arrastrados muy pronto.*

*Habla en voz baja,
Querida, habla en voz baja.
El amor es una chispa
Perdida en la oscuridad
Muy pronto, muy pronto.*

*Siento
Donde quiera que voy
Que el mañana está cerca,
El mañana está aquí,
Y siempre muy pronto.
El tiempo es tan anciano
Y el amor tan breve,
El amor es oro puro
Y el tiempo es un ladrón.*

*Llegamos tarde,
Querida, llegamos tarde.
El telón descende,
Todo termina
Muy pronto, muy pronto.
Espero,*

*Querida, espero.
Me hablarás en voz baja,
me hablarás de amor y pronto.
El tiempo es tan anciano...*

Buddy on the Nightshift (O. Hammeenstein)

Helio there buddy on the nightshift!
 I hope you slept all day
 Until the moon came out and woke you up
 And send you on your way.

Helio there buddy on the nightshift,
 I hope you're feeling fine!
 I left a lot of work for you to do
 On a long assembly line.

I wish I knew you better
 but you never go my way.
 For when one of us goes on the job
 The other hits the hay!

Goodbye now, buddy on the nightshift,
 And push those planes along
 And when the sun comes out
 I'll take your place,
 All wide awake and strong;
 I'll follow you, you follow me
 And how can we go wrong!

Compañeros del turno de noche (O. Hammeenstein)

*¡Hola, compañeros del turno de noche!
 Espero que hayáis dormido todo el día
 Hasta que la luna salió y os despertó
 Y os puso en vuestro camino.*

*¡Hola, compañeros del turno de noche,
 Espero que os sintáis bien!
 Dejo un montón de trabajo para vosotros
 En una larga cadena de montaje.*

*Desearía conoceros mejor
 Pero nunca vais por mi camino.
 ¡Cuando uno de nosotros va al curro,
 El otro se va a acostar!*

*¡Adiós, compañeros del turno de noche,
 Y dad brío a vuestras garlopas
 Y cuando el sol salga
 ocuparé vuestro lugar,
 todos bien despiertos y con fuerzas;
 Yo os sigo y vosotros me seguís
 ¡Y cómo nos puede ir mal!*

Helio there buddy on the nightshift,
 I hope you slept all day
 Until the moon came out
 And woke you up
 And send you on your way.

Helio there buddy on the nightshift,
 I hope you'r feeling fine.
 I left a lot of work for you to do
 On a long assembly line.

I wish I knew you better
 but you never go my way.
 For when one of us goes on the job
 The other hits the hay!
 Goodbye now,....

*¡Hola, compañeros del turno de noche!
 Espero que hayáis dormido todo el día
 Hasta que la luna salió y os despertó
 Y os puso en vuestro camino.*

*¡Hola, compañeros del turno de noche,
 Espero que os sintáis bien!
 Dejo un montón de trabajo para vosotros
 En una larga cadena de montaje.*

*Desearía conoceros mejor
 Pero nunca vais por mi camino.
 ¡Cuando uno de nosotros va al curro,
 El otro se va a acostar!
 ¡Adiós,...!*

I never was you (M. Anderson)

Tve been running through rains
 And the winds that follow after
 For one certain face
 And an unforgotten laughter.

Tve been following traüs,
 Tve been staring after ships,
 For a certain pair of eyes
 And a certain pair of lips.

Yes, I looked everywhere
 You can look without wings
 And I found a great variety
 Of interesting things.

But, it never was you.
 It never was anywhere you.

An occasional sunset reminded me,
 Or a flow'r growing high in a tulip tree,
 Or one red star hung low in the West,
 Or a heartbreak cali
 From a meadow lark's nest
 Made me think
 For a moment:
 "Maybe it's true
 I?ve found your in the star,
 In the cali, in theblue!"

But, it never was you,
 It never was anywhere you,
 Anywhere, anywhere you.

Nunca eras tú (M. Anderson)

*Estuve corriendo a través de la lluvia
 Y del viento que vino después
 En busca de cierto rostro
 Y una risa inolvidable.*

*Estuve recorriendo caminos,
 Estuve observando barcos,
 En busca de ciertos ojos
 Y de cierto par de labios.*

*Sí, busqué en todas partes
 Se puede buscar sin alas
 Y encontré una gran variedad
 De cosas interesantes.*

*Pero nunca eras tú.
 Jamás eras tú en ninguna parte.*

*Una puesta de sol poco frecuente me hizo recordar,
 O una flor que crecía en un tulipanero,
 O una estrella roja suspendida muy bajo hacia el Oeste,
 O una llamada angustiada
 Desde un nido de alondra de los prados
 Me hicieron pensar
 Por un momento:
 "Quizás es cierto
 que te he hallado en la estrella,
 en la llamada, en el cielo!"*

*Pero nunca eras tú,
 Nunca eras tú en ninguna parte,
 En ninguna parte, en ninguna parte eras tú.*

September Song (M. Anderson)

Peter Stuyvesant:

Oh, it's a long, long while
 From May till December,
 And the days grow short
 When you reach September.
 When the autumn weather
 Turns the leaves to flame,
 One hasn't got time
 For the waiting game.

For the days dwindle down
 To a precious few-
 September, November.

And these few precious days
 I'll spend with you
 These precious days
 I'll spend with you.

When you meet with a young man early in spring,
 They court you in song and rhyme.
 They woo you with words and a clover ring
 But if you examine the goods they bring.
 They have little to offer
 But the songs they sing
 And a plentiful waste of time of day
 And a plentiful waste of time.

Canción de septiembre (M. Anderson)

Peter Stuyvesant:

*Oh, hay mucho, mucho tiempo
 Desde mayo hasta diciembre,
 Y los días se acortan
 Cuando llegas a septiembre.
 Cuando el tiempo otoñal
 convierte las hojas en llamas,
 No se ha conseguido tiempo
 Para el juego de la espera.*

*Pero los días se van reduciendo
 A sólo unos pocos, valiosos.
 Septiembre, noviembre.*

*Y estos pocos días valiosos
 los pasaré contigo
 Estos pocos días valiosos
 los pasaré contigo.*

*Cuando conoces a un joven al despuntar la primavera,
 Te corteja con versos y canciones
 Te pretende con palabras y un anillo de trébol.
 Pero si examinas las cosas que trae
 Tiene poco que ofrecer
 Excepto las canciones que canta
 Y una pródiga pérdida de tiempo cada día
 Y una pródiga pérdida de tiempo.*

One live to live (I. Gershwin)

There are many minds in circulation,
believing in reincarnation.

In me you see

one who doesn't agree.

Challenging possible affronts,

I believe I'll only live once,

and I want to make the most of it.

If there's a party,

I want to be the host of it;

if there's a haunted house

I want to be the ghost of it;

if I'm in town

I want to be the toast of it.

I say to me ev'ry morning,

you've only one life to live,

so why be done in?

Let's let the sun in
and gloom can jump in the riv'.

No use to beat on the doldrums,

let's be imaginative, each day is numbered,

no good when slum'bered

with only one life to live.

Why let the goblins upset you?

One smile and see how they run;

and what does worrying get you?

Nothing, the thing is to have fun.

Una vida que vivir (I. Gershwin)

*Hay muchas opiniones en circulación
que creen en la reencarnación.*

En mí, ves a uno

que no está de acuerdo.

Desafiando las posibles afrentas,

creo que sólo viviré una vez,

y quiero sacar el mejor provecho de ello.

Si hay una fiesta,

quiero ser invitado a ella;

si hay una casa embrujada,

yo quiero ser su fantasma;

si estoy en la ciudad,

quiero que me celebren.

Me digo cada mañana,

tengo sólo una vida que vivir,

entonces, ¿por qué cargársela?

*Deja que entre el sol
y que la tristeza se tire al río.*

No te dejes abatir,

sé imaginativo, cada día está numerado,

no es bueno adormilarse

con sólo una vida que vivir.

¿Por qué dejar que los duendes te trastornen?

Una sonrisa y verás cómo salen corriendo;

¿y qué es lo que te preocupa?

Nada, la cuestión es divertirse.

All this may sound kind of hackneyed,
 but it's the best I can give.
 Soon comes December,
 so please remember
 you've only one life to live.
 Just one life to live.

She says to her ev'ry morning,
 she's only one month to live.
 So why be done in?
 Let's let the sun in
 and gloom can jump in the riv'.

What you collect at the grindstone
 becomes a millstone in time.
 This is my thesis:
 why go to pieces?
 Step one while you're in your prime.
 You may say I'm an escapist.
 But I would rather by far
 be that than be a red tapíst.
 Lead me, speed me, straight to the bar.
 Just laugh at oíd man repression
 and send him into obliv',
 trien you're the winner.
 I'm off to dinner,
 I've only one life to live.
 Just one life to live.

*Todo esto puede sonar a trillado,
 pero es lo mejor que puedo dar.
 Pronto llegará diciembre,
 así que, por favor, recuerda
 que sólo tienes una vida que vivir.
 Sólo una vida que vivir.*

*Ella se dice cada mañana
 que sólo tiene un mes de vida.
 Entonces, ¿por qué cargársela?
 Deja que entre el sol
 y que la tristeza se tire al río.*

*Lo que recoges de la muela
 se convierte con el tiempo en una rueda.
 Esta es mi tesis:
 ¿por qué venirse abajo?
 Avanza mientras estás en lo mejor de la vida.
 Puedes decir que soy un escapista.
 Pero con mucho prefiero
 ser eso y no un chupatintas.
 Guíame, adelántame, derecho hasta la meta.
 Ríete de la represión del viejo
 y envíalo al olvido,
 pues eres el ganador.
 Salgo a cenar,
 tengo sólo una vida que vivir.
 Justo una vida que vivir.*

NOTAS AL PROGRAMA

TERCER CONCIERTO

Nos adentramos en los dominios, de límites un tanto difusos para nosotros, de la canción rusa de este siglo. Los tres autores que integran el concierto pertenecen a dos generaciones distintas. Prokofiev, nacido en el siglo pasado, vivió todavía la época zarista y tuvo tiempo aún de aspirar un poco de romanticismo, una tendencia que poco tuvo que ver con él, ni siquiera -al menos en buena medida- en su primera etapa como compositor, de donde provienen las piezas que hoy escuchamos. No se había producido en su estilo ese rompimiento soberano que, cargado de un sarcasmo casi violento y de un humor ácido, de tesituras extremas, de disonancias y de agresividad singularizan su estilo más característico y que se iría concretando después de 1920. Luego, tras su regreso a Rusia, a pesar de inclinarse ante las exigencias estéticas de las autoridades soviéticas y llegar a escribir música auténticamente propagandística, seguiría manteniendo por lo común esa energía tonificante y ese espíritu que le había hecho coincidir en determinados postulados con Stravinski. Minkov, de 1944, y Slonimski, de 1932, son autores mucho más modernos, que viven y han vivido dentro de un régimen en el que la vanguardia era mirada con desconfianza, lo que provocaba la posibilidad de que las músicas que se apartaran del catón cifrado por las instituciones -como la Asociación Nacional de Compositores- fueran abiertamente censuradas e incluso prohibidas. Shostakovich y Prokofiev sufrieron en sus carnes este estado de cosas. También estos otros dos creadores, en cualquier caso de espíritu menos progresista y guerrero, que se han amoldado bien a la situación; con lo que su música tiene un relativo interés; más allá de que no quepa discutir su buen hacer y la excelente factura de algunas de sus composiciones; como las canciones que hoy escuchamos.

Mark Minkov, del que sabemos realmente muy poco y del que no se ocupa ningún libro ni enciclopedia de los consultados, estudió en el Conservatorio de Moscú con Khatchaturian. Siguiendo el ejemplo de su maestro, ha dedicado buena parte de su actividad -la mayoría en este caso- al cine: ha compuesto la banda sonora de 120 filmes; lo que ya es componer teniendo en cuenta que no es un hombre precisamente viejo. Especializado en la música vocal, ha escrito multitud de canciones, muchas de ellas destinadas a los cantautores de su país, y, por supuesto, gran cantidad de piezas de un lirismo más elaborado y profundo, como las que hoy se ofrecen, que son buena muestra de su escritura más bien sencilla, tonal, conservadora, pero bella, efectiva, bien orientada para la voz y adecuadamente organizada, con un piano poco trabajado y en todo caso estupendamente acoplado a la línea principal. Entre sus decenas y decenas de canciones pueden destacarse justamente las que hoy canta Glafira Prolat, publicadas en 1973 en Moscú. Seis piezas

que integran un ciclo sobre poemas de García Lorca, poeta muy admirado en Rusia desde siempre. El trabajo de Minkov se encuadra por tanto en la línea tradicional de su país tan amante de España y que inauguró en la música Mikhail Glinka. No hay prácticamente elementos localistas de carácter español a no ser la utilización en el teclado de ciertos giros o acordes imitativos de la guitarra, sobre todo en la primera canción de la serie. **Llanto de la guitarra** -también podría decirse *La guitarra que llora* o *La guitarra que grita*- no es desde luego un título muy definitorio y sí facilón, sobre todo porque el contenido de los poemas elegidos, excepto el primero, que hace referencia directa al instrumento, y en cierto modo el cuarto, no va precisamente por ese camino. La traducción al ruso se debe a Martina Tsvetaieva.

Hay algunas cosas de interés en estas páginas, algunas de las cuales Glafira Prolat canta un tono o medio tono más alto, ya que están escritas en tesitura bastante central, que hace pensar en una voz de mezzosoprano antes que de soprano. La primera, **Guitarra**, que plantea un acompañamiento justamente muy guitarrístico, es de trazado límpido. Hay numerosas indicaciones de tempo dentro del compás de 4/4. Adecuado el tratamiento aplicado a los últimos versos, con trémolos y arpeggios y exclamaciones subrayadas con la anotación *rubatissimo*. Apreciamos un claro figuralismo en la escritura pianística de **Dejadme llorar este campo** (*¡Ay!* es el título original del poema lorquiano), que se extiende por racimos vertiginosos (Allegro molto) de semicorcheas en alusión instrumental a ese viento en el que *el grito deja una sombra de ciprés*. A resaltar el pasaje *meno mosso*, con cambio de compás, de 6/8 a 3/4, en el que la voz se eleva a la zona aguda -varios fas seguidos- exclamando *¡Dejadme en este campo llorando!*. Lo que se repite al cierre.

Parece hasta lógico que en la **Baladilla de los tres ríos**, planteada en claro mi mayor y 6/8, Minkov elija una escritura aún más sencilla y económica, inaugurada con la anotación *semplice* y que alcanza sus puntos culminantes, tras modulaciones bien vistas, todas las veces en las que la voz exclama *¡Ay, amor!*, siguiendo un diseño descendente. Especialmente significativa es la penúltima, en la que la cantante ha de encaramarse a un la agudo y en donde se produce un cambio de 5/8 al compás base de 6/8.

Hay una singular insistencia en **La danza y la muerte** (el título de Lorca es *Adivinanza de la guitarra*) sobre la expresión *En la redonda encrucijada*, que actúa, con su sucesión de corcheas y negra, a modo de *ostinato* con un piano que brinda asimismo parentesco con la guitarra. La canción n.º 5, **Paisaje**, es muy sobria y presenta un indudable atractivo melódico, con un acompañamiento conciso y puntual y algún que otro rasgo descriptivo, como ese descenso a la zona grave del piano para remarcar al cierre ese movimiento de *las colas de los pájaros en lo sombrío*. Los acordes inmutables, cruzados en ocasiones de un sobrio contracanto, subrayan bien la severidad de la línea vocal, dada en valores rítmicos cambiantes. Es curioso el pare-

cido que la melodía base, que al final retoma el teclado, mantiene con el comienzo del *Adagio* de Albinoni.

Baile, título original de **Carmen** (¡qué cambio más fácil!), es, como cabía esperar, una canción muy marchosa y animada,ailable, expresada en un constante *sempre marcato*. Una página brillante y colorista.

No se distinguió precisamente **Sergei Prokofiev** por ser un consumado y fértil autor de canciones. Pero no puede negarse que algunas de sus creaciones en este campo poseen un valor poético de primer orden. El renuncia, sorprendentemente, como antes hemos adelantado, a sus típicas sonoridades agresivas y cáusticas y encuentra un refinamiento y una transparencia inesperados. Sin duda sus opus más interesantes al respecto son los números 23, 27 y 36. Aunque habría que colocar, bien que en una dimensión bastante más original por su estructura y longitud, su op. 18, *El patito feo*, una larga canción compuesta en 1914 sobre el cuento de Andersen.

Los *Cinco poemas* op. 23 fueron escritos por Prokofiev en el verano de 1915 y constituyen un conjunto más bien heteróclito a causa de la yuxtaposición de estéticas muy diferentes. En efecto, cada pieza sirve a un poeta distinto: Valentín Gorianski (*Bajo el tejado*), Zinaida Gippius (*El vestido gris*), Boris Verin (*Créeme*), Nicolai Agnitsev (*El mago*) y Konstantin Balmont (*En mi jardín*). De ellos solamente Gippius y Balmont eran más o menos famosos y se inscribían dentro de simbolismo ruso; Gorianski y Agnitsev cultivaban sobre todo lo popular y Verin era un diletante. Es sorprendente la dimensión social de la canción n° 2, **El vestido gris**, cuya música se aplica muy adecuadamente al mensaje del poema, ajeno sin duda a la estética imperante por entonces en Rusia. Pero, como apunta Harlow Robinson, no es raro que el ambiente deprimente de los tiempos de guerra y la retórica socialista, cada vez más presente, contribuyeran a la creación de poemas como éste y de pentagramas como los de Prokofiev, que delinea una canción en estilo declamatorio con empleo del recitativo dramático tipo Dargomiski o Musorgski. Realmente puede desconcertar, como reconoce André Lischke, que el compositor se zambulla a fondo en un tema como el de una niña ciega, que dedica su existencia a los maleficios y se considera hija de la Muerte. Pero la mano firme del músico refleja bien este espíritu mitad satánico, mitad realista a través de determinado número de efectos sonoros realizados desde un piano fantástico que subraya una línea de la voz alejada de las típicas construcciones melódicas. Mucho más lírica y también más convencional e incluso romántica es **Créeme**, que nos habla delicadamente de las flores y de imágenes lejanas y encantadoras. Muy apropiados son el tempo prescrito, *Andante mágico*, y las indicaciones expresivas: *dolcissimo*, *sempre legatissimo*. Una pieza revestida de una sonoridad irreal para reflejar un mundo ideal.

Le vino bien a Prokofiev escribir al año siguiente, cuando hacía poco que había terminado la ópera *El jugador y la Suite escita* (*Alia Lolli*), cambiar de registro y entregarse de nuevo a

la composición de canciones: *Cinco poemas de Anna Akhmatova* op. 27, que se escuchan en su totalidad en esta velada. En contraste con la atmósfera satírica de la ópera citada estas piezas son hasta románticas; y fueron completadas en cinco o seis días. Akhmatova era uno de los más conspicuos miembros del llamado ultimatismo que defendía la economía de medios, la claridad, la brevedad, la contención, el regreso a los temas pequeños, la huida de los hinchados presupuestos postrománticos y también de las imágenes simbolistas. Un alejamiento, en definitiva, bien entendido por el músico, del sentimentalismo.

En el ciclo de poemas de Akhmatova, redactados entre 1910 y 1913, hay temas recurrentes: el sol, la luz, el día, la noche, el otoño, el invierno. Prokofiev eligió cinco de los más breves, casi miniaturas, que le impulsaron a componer otras tantas bellas y concisas canciones, las más conocidas de su corto catálogo en este campo. El acompañamiento es transparente y discreto, un poco a la manera de un *haiku* japonés, diáfano, con predominio de lo diatónico y con frecuentes efectos *ostinato*. Robinson destaca que no se utiliza armadura de clave con el fin de reaccionar armónicamente a los rápidos cambios de humor impuestos por el texto. Se sigue el fraseo y la prosodia de los versos con fidelidad de acuerdo con la línea de recitativo declamado de Dargomyski-Musorgski. Las modificaciones de la métrica de los poemas es respetada cuidadosamente. Esta sencillez a veces espartana promueve, sin embargo, una calidez y una emotividad muy especiales.

El sol iluminó la habitación es un Allegro giocoso en 2/2 lleno de serenidad y buen humor. Un expresivo *ritardando* subraya la frase final, que hace referencia al sueño. **Auténtica ternura** es un Andantino en 4/4, con un estratégico trino en el piano junto a la frase que concluye con la expresión *de nuestro primer amor y un poco più mosso* y una anotación *ff*, con la voz en el agudo, para indicar *el valor de la mirada directa y hambrienta*. Pasamos a un Andante en **Recordando el sol**, que desarrolla, mediante una medida figuración pianística, en valores iguales y limpios, la nostalgia que emana del poema. Otro Andante es **Buenos días** en 3/2, que tiene un piano muy imaginativo, difícil de exponer con la cristalinidad requerida. Hay en la escritura instantes que recogen la inquietud que refleja el texto, muy resaltada en los últimos compases Allegretto, en los que la voz, en *pp*, realiza un canto plano y grave (*...se estanca el agua sucia*). Por fin, **El rey de los ojos grises** es una a modo de balada, un Adagio con una escritura pianística rica en *acciacaturas* y una minuciosidad ejemplar. Prokofiev anota *lúgubre* en los compases finales.

El concierto se va a cerrar con cuatro canciones de **Sergei Mikhailovich Slonimski**, poco conocido por estos pagos, esa es la verdad, sobrino del algo más famoso Nicolai Slonimski, emigrado en 1920 a Estados Unidos, donde hizo carrera como pianista, director y musicólogo. El músico que hoy nos interesa, que nació en Leningrado, se ha dedicado durante casi toda su vida a la docencia, a la investigación folklórica y, por supuesto, a la composición, en la que emerge con rango de co-

necedor, de magnífico constructor, dotado de un lenguaje en ciertos aspectos derivado de las pulsiones stravinskianas y también de las estructuras de Prokofiev, a quien ha dedicado varios estudios. A medida que ha ido pasando el tiempo se ha ido refugiendo en una cómoda rutina. Muy metido en el mundo de la ópera, dentro del que ha compuesto dos títulos significativos, como *Virinea* y *María Stuarda* (1978), llegó a ser director del Teatro Kirov. En el campo de la canción su actividad es parca: apenas cinco o seis ciclos. Dos de ellos están compuestos sobre poemas de Osip Mandelshtam. Escuchamos tres canciones extraídas del segundo, de 1990 -el primero es de 1974-, las números 1, 3 y 5.

Son piezas cortas, concisas, claras y bien cinceladas, espaciadas y aireadas, que expresan hasta con mimo las sensaciones y sentimientos que describen los poemas de Mandelshtam. El primero, **Fruto de un sonido tímido y sordo**, una miniatura, está servido a través de un Andante diáfano, todo él en pianísimo. La canción n° 3, **De lado, ¡ay!, tristeza...** está marcada Andantino en el que la voz, sobre un ritmo ternario, expone un canto medido bello y limpiamente adornado por el piano. Al final la soprano ha de recitar la frase final: *Nunca quedó Raquel*. Buen tratamiento para un poema más bien surreal. La n° 5,... **En la luna no crece ni una brizna...**, un Allegretto en 2/2, muestra una línea vocal tendida enmarcada por un teclado edificado sobre acordes largos y mantenidos. Es igualmente una pieza en extremo delicada.

Como cierre definitivo, una canción sobre texto de nuestra antigua conocida Anna Akhmatova, **Lúpulo asfixiante**. Es una página más larga y densa que las anteriores, escrita entre 1969 y 1974, un Allegro ben ritmato en 4/4 sin armadura de clave.

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

M. MINKOV

Plach guitarry (Llanto de guitarra)

sobre textos de F. García Lorca

GuitarraEmpieza el llanto
de la guitarra.Se rompen las copas
de la madrugada.Empieza el llanto
de la guitarra.Es inútil
callarla.Es imposible
callarla.Llora monótona
como llora el agua,
como llora el viento
sobre la nevada...Es imposible
callarla.Llora por cosas
lejanas.Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.

¡Oh guitarra!

Corazón malherido
por cinco espadas.**Dejadme llorar este campo** (Título original "Ay")El grito deja en el viento
una sombra de ciprés.(Dejadme en este campo
llorando)Todo se ha roto en el mundo
no queda más que el silencio.(Dejadme en este campo
llorando)El horizonte sin luz
está mordido de hogueras.(Ya os he dicho que me dejeis
en este campo
llorando.)

Baladilla de los tres nos

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.
¡Ay, amor
que se fue y no vino!

El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada
uno llanto y otro sangre.
¡Ay, amor
que se fue por el aire!

Para los barcos de vela,
Sevilla tiene un camino;
Por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.
¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Guadalquivir, alta tone
y viento en los naranjales.
Dauro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.
¡Ay, amor
que se fue por el aire!

¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!
¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía, a tus mares.
¡Ay, amor
que se fue por el aire!

Danza y muerte (Título original "Adivinanza de la guitarra")

En la redonda encrucijada,
seis doncellas bailan,
tres de carne y tres de plata.

Los sueños de ayer las buscan,
pero las tiene abrazadas
un Polifemo de oro.
¡La guitarra!

Paisaje

El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un abanico.
Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.
Tiembla junco y penumbra
a la orilla del río.
Se riza el aire gris.
Los olivos,
están cargados
de gritos.
Una bandada
de pájaros cautivos,
que mueven sus larguísimas
colas en los sombrío.

Carmen (Título original "Baile")

La Carmen está bailando
por las calles de Sevilla.
Tiene blancos los cabellos
y brillantes las pupilas.
¡Niñas, corred las cortinas!
En su cabeza se enrosca
una serpiente amarilla,
y va soñando en el baile
con galanes de otros días.
¡Niñas, corred las cortinas!
Las calles están desiertas
y en los fondos se adivinan,
corazones andaluces
buscando viejas espinas.
¡Niñas, corred las cortinas!

S.PROKOFIEV

Cinco poemas de Anna Akhmatova (Traducción: Farid Fasla Fernández)**Sointse komnatu napolnilo**

"El sol iluminó la habitación"
El sol iluminó la habitación
polvo amarillo y rayado.
Yo desperté y recordé:
querido, hoy es tu día.
Por ello desde mi ventana
la lejana nevada es templada,
por ello yo, insomne,
como parte de todo ello
he dormido.

Nastoyasheyu nejhnost

"Auténtica ternura"

La auténtica ternura
no la confundes con nada,
y es silenciosa.

En vano me envuelves cuidadosamente
los hombros y el pecho con pieles
y en vano me dices palabras subyugantes
de nuestro primer amor.

¡Cómo conozco esas miradas tuyas,
directas y hambrientas!

Pamiat o solntse

"Recordando el sol"

Recordando el sol
el corazón se debilita,
amarillea la hierba.

El viento sopla los copos mañaneros
poco a poco, poco a poco.

El sauce en el vacío cielo
extendió un disimulado abanico.

Quizá, mejor,
que no me haya convertido
en su esposa.

Recordando el sol
el corazón se debilita.
¿Qué es esto? ¿Oscuridad?
¿Puede ser!

Una noche es suficiente
para que llegue el invierno.

Zdrastvuy

"¡Buenos días!"

¡Buenos días!

¿Oyes un suave zumbido
a la derecha de la mesa?

No llegarás a escribir estas líneas
-yo he venido a tí.

No es posible que me ofendas
así, como la última vez:
dices que no ves las manos,
mis manos y ojos.

Para tí es claro y sencillo.

No me arrojes allí,
donde bajo la sofocante
bóveda del puente
se estanca el agua sucia.

Seroglazy korol

"El rey de los ojos grises"

Bendito seas ¡desolado dolor!

Murió ayer el rey de los ojos grises.

El atardecer de otoño fue sofocante y púrpura.

Mi esposo al volver, tranquilamente dijo:

"Sabes, lo trajeron de la cacería,

el cuerpo lo encontraron donde el viejo alcornoque.

Qué pena por la reina. ¡El era tan joven!

En una noche ella encaneció."

Buscó su pipa en la chimenea

y se fue a su trabajo nocturno.

Ahora despertaré a mi hijita,

miraré en sus ojos grises.

Por la ventana susurran los álamos:

"No está sobre la tierra tu rey..."

Dos canciones del Op. 23**Seroe platitse (E. Gippius)**

"El vestidito gris"

Niñita con el vestidito gris...

Trenzas como de algodón.

-Niña, niñita, ¿De quién eres?

-De mamá...

o de nadie.

¿Quieres que sea tuya?

¿Crees niña

en las caricias?

Cariño,

¿Dónde están tus ojos?

-He aquí mis ojos.

Vacíos.

Mi mamita tiene

exactamente los mismos.

Niñita con el vestidito gris...

-¿A qué juegas?

¿Qué me ocultas?

-No es tiempo de jugar

¡Qué dices!

Mucho trabajo por hacer.

Que si muerdo el hilo del collar,

que si arranco el primer brote,

recorto páginas de los libros,

rompo las alas de los pajaritos...

Niñita con el vestidito gris...

Niñita de los ojos vacíos,

dime, ¿cómo te llamas?

A mi manera me llaman

de muchas formas:

quieres así o así.

Alguno me llama Separación,

otros Mentira,

incluso me llaman Duda,

o Angustia,

me llaman Aburrimiento,

otros Sufrimiento.

Y mamá Muerte -Me distancio-

Niñita con el vestidito gris...

Doversia mne (B. Verin)

"Créeme"

Créeme,
te llevaré por el sendero del bosque
al templo
de ia belleza mágica,
donde tiemblan en los juncos,
salpicadas de rocío,
tus nunca vistas
y raras flores.
Ante el altar
misterioso de Dios,
inmóviles,
como en el olvido,
en el olvido florecen,
en el silencio del palacio,
caen los pétalos,
en la losa de mármol.

S.SLONIMSKY

Tres canciones sobre poesías de O. Mandelshtam

Zvuk ostorojhny i glujoi

"Fruto de un sonido tímido y sordo"

Fruto de un sonido tímido y sordo,
arrancado del árbol,
en medio de un incesante canto,
en el profundo silencio
del bosque...

Vpoloborota, o pechal

"De lado ¡ay! tristeza"

De lado
¡ay! tristeza,
miré a las gentes
indiferentes.
Caído por el hombro
quedó petrificado
el pseudoclásico
chal.

Lúgubrementemente
la voz
-amarga hierba-
arranca los herrajes
de las entrañas de la tierra:
así como Fedra
-llena de indignación-
nunca quedó
Raquel.

Na lune ne rastet...

"En la luna no crece ni una brizna...

En la luna no crece
ni una brizna,
en la luna
toda la gente
hace cestas
-de paja,
tejen cestitas ligeras.

En la luna
-semioscuridad-
y las casas acogedoras,
en la luna
no hay casas,
simplemente palomeras,
casas azules
-milagro-
palomeras.

Duchny jmel (A.Akhmatova)

"Lúpulo asfixiante"

Mí esposo me latigó
con los arabescos,
de un cinturón
doblado en dos.

Por tí estoy sentada
en la ventana de doble hoja,
toda la noche con fuego.
Amanece.

Y sobre la herrería
se eleva
un ligero humo.

Ah, conmigo triste prisionera,
tú de nuevo
no pudiste estar.

Para ti ensombrezco mi suerte,
he aceptado las desgracias
del destino.

O te gusta la rubia
o la dulce pelirroja.
¡Cómo ocultaros,
ruidosos gemidos!

En el corazón,
oscuro lúpulo asfixiante,
y los rayos caen finos
sobre las sábanas
sin deshacer.

NOTAS AL PROGRAMA

CUARTO CONCIERTO

Una sesión muy enjundiosa en la que se da un pequeño repaso a la *mélodie* a través de algunos de sus autores mayores. Realmente están los más importantes a excepción de Debussy, aunque quepa hacer distingos y situar en primer lugar a Duparc, Fauré, Hahn y Ravel por encima de Roussel o sobre todo Ibert, el menos significativo. Es en todo caso un panorama bastante completo y revelador de los logros de un estilo, de un género específicamente francés, plenamente granado a finales del XIX y principios del XX tras una lenta evolución desde la romanza -que llegó a cultivar el joven Fauré- pasando por su pariente, la melodía burguesa de Gounod o Massenet. Examinaremos las canciones según el orden establecido por los intérpretes.

Reynaldo Hahn

No es muy conocido entre nosotros este venezolano naturalizado francés. Sin embargo entre sus 125 canciones hay numerosos ejemplos de sensibilidad e inspiración lírica a raudales. La peculiaridad de este autor es que, además de escribir música y de dirigirla, cantaba, y muy bien, aunque su voz, de un barítono muy lírico y claro, lindando con la de tenor -de un tipo muy francés-, no fuera precisamente de gran calidad. Lo que no era óbice para que sobre ella y sobre el arte con la que su dueño la empleaba recayeran repetidas alabanzas. Ahí tenemos la de J. M. Nectoux: "El canto (de Hahn), a la vez refinado, intenso y puro, anunciaba las realizaciones frecuentemente ejemplares de Camille Maurane, Gérard Souzay o Bernard Kruysen, grandes intérpretes de los años de posguerra." Incluso Marcel Proust, que se econtraba entre sus amigos, reconocía esa virtud: "... la voz más bella, la más triste y la más cálida que ha habido nunca (...) Hahn abraza todos los corazones, humedece todos los ojos, en el escalofrío de admiración que él propaga a lo lejos y que nos hace temblar, en una silenciosa y solemne ondulación de las espigas bajo el viento." No es raro que un compositor -creador asimismo de música de cámara y de alguna ópera- capaz de sentir con esa emoción y arrebató tuviera facilidad para acercarse a la poesía cantada y que pudiera extraer de ella efectos sonoros apasionados, de directa comunicatividad. Ese toque emocional, ese sentimentalismo a flor de piel nacido del contacto de la palabra con la voz humana, era de lo que el mismo Hahn quería servirse. Estas líneas dirigidas a su maestro Massenet nos informan de ello: "En definitiva, es la pintura sentimental a lo que yo aspiro, es decir, fijar, mediante las notas, las inflexiones características de todos los sentimientos."

Las tres piezas que hoy se cantan aparecen recogidas en sendos cuadernos de 20 melodías cada uno que contienen

obras escritas entre 1888 y 1900, por un lado, y 1900 y 1921, por otro. Hay en estos libros una extraordinaria mezcolanza de estilos y de autores, en donde se combinan cantos patrióticos con cantos amorosos, poemas importantes con poemas muy flojos. **A Chloris** pertenece al segundo y parte de un poema de Théophile de Viau. Es una canción de carácter dieciochesco, con graciosa introducción pianística, en mi bemol mayor y 4/2, lenta y sostenida. Posee una escritura muy adornada, que aparece ya en el tercer verso, tras el ápice dinámico de *je ne crois pas*, en la palabra *mimes*. Nos trae evidentemente el recuerdo de una música plácida y elegante, a modo de una actualización de una página de Gluck o Mozart.

Tanto **Offrande** como **Fêtes Galantes**, con poemas de Verlaine, fueron puestas antes en música, por Fauré (con el título de *Green*) la primera y por éste y Debussy la segunda (con el título de *Mandoline*), en versiones que son más conocidas que la de Hahn. *Offrande* es el nº 8 del libro I -editado, como el segundo, por Heugel- y se nos ofrece en un sólido do mayor "no demasiado lento" y en 4/4. De esquema ABC, exige un aliento sostenido, arte para el tono declamatorio y para la media voz, pues pide frecuentes pianísimos. Los leves acordes del piano unifican, con ligeros contornos melódicos, la línea vocal. *Fêtes galantes* es un allegretto en sol mayor y asimismo 4/4. "Muy arrogante y con elegancia", solicita la partitura, que se abre con una atmósfera de fiesta veneciana, según Marie-Claire Beltrando-Patier, con los arpeggios *staccato* a imitación de las mandolinas. Cada una de las cuatro estrofas posee su propio aire dentro de una temática similar gracias a las graciosas e inteligentes modulaciones. El final, tras un sol agudo en falsete -efecto muy propio del compositor-, aparece presidido por la misma introducción veneciana.

Henri Duparc

Caso también curioso el de este compositor de escasa obra y larga fama. Decía Gavoty al referirse a él: "Brutal oposición entre una música lujuriente y una vida desolada, entre una obra corta y una vida interminable." En efecto, Duparc, que vivió 85 años, pasó la mayor parte de ellos prácticamente imposibilitado, atenazado por una misteriosa enfermedad que le impedía trabajar: agorafobia, pérdidas de equilibrio, sonambulismo, falta de oído, ceguera casi total... eran algunos de los males que le aquejaban. No más de dieciséis años de trabajo real y, para la posteridad -salvados de las exigencias del propio artista-, solamente dieciséis canciones y un dúo. Resulta sorprendente que con tan poca producción el músico haya pasado a la historia. Pero, en verdad, esta corta obra tiene rasgos próximos a la genialidad. Decía Ravel que Duparc tenía una rara cualidad del alma que irradiaba a todas sus *mélodies*, "imperfectas pero geniales". Es curioso asimismo que un creador tan reaccionario, que no admitía la obra de Debussy, de Mahler o de Strauss, tan apegado a la tradición, haya podido calar tan hondo en la palabra y practicar un estilo, heredado en parte de Franck, su maestro, tan cercano al *lied*

alemán. Dice Brigitte François-Sappey que, en contra del de Fauré o Debussy, el suyo no es un arte hedonista, donde lo sensorial se enfrenta a lo intelectual, sino sentimental -en ciertos aspectos similar al de Hahn- y fantástico, lleno de emotividad: "la verdadera música, la única, es la música del alma y de la emoción. El arte puramente cerebral no existe", manifestaba el propio compositor. En él se daba una extraña confluencia entre romanticismo y simbolismo, germanismo y afrancesamiento. Es este un momento de fusión imperfecto y palpitante. Triste y generalmente abatido, sombrío y trágico, Duparc, sabía penetrar las palabras antes de pensar en la música y recomendaba en este sentido a Chausson que no escribiera la música de un verso "sin antes declamarlo en alto con acentos y gestos".

Fresan canta en primer lugar **Serénade florentine**, según poema incluido en *L'Illusion* de Jean Lahor, en un tranquilo fa mayor y un metro sincopado de 9/8. La pieza está llena de inciertas armonías y es como una misteriosa canción de cuna bajo las estrellas, envuelta en acordes evanescentes y sometida a una línea pianística prácticamente inmutable, que soporta un canto tendido y sereno, que se cierra en la primera de las dos estrofas con una voluta melódica. En la segunda se detectan dos puntos de climax, en los que la música crece: al comienzo *-Elle s'endort...-* y en el penúltimo verso *-Et que sa pensée, alors, rêve-*. Es una canción nada fácil.

Extase, sobre un poema de la misma obra de Lahor, está en re mayor y sigue el compás de 3/4. Es también una suerte de *berceuse* escrita, voluntariamente, para dar la razón a los que criticaban el wagnerismo del autor, a la manera de *Tristán*, como si de un *lied Wessendonck* se tratara. Es una melodía "lenta y calma", envuelta en cromatismos, apoyaturas y novenas. La única estrofa está muy trabajada y viene precedida de una extensa introducción. El tercer verso acaba en un tenue pianísimo *-morí parfumée-* y marca un contraste con el cuarto cerrado por un mi agudo que da paso a un breve interludio. Es una pieza nocturna y trascendente, hipnótica, que nos anuncia una muerte dulce y casi deseada -evocación schubertiana- y que aparece estructurada en dos partes de tres períodos. Convendría mejor a una voz aguda, lo que no indica que no pueda ser cantada perfectamente por una baritoneal.

Más ambiciosa aún y bastante más larga es **Phidylé**, nacida de un poema de Leconte de Lisle (de sus *Poemas antiguos*), que se nos presenta, sobre 4/4, en la bemol mayor. Dedicada a Chausson, es un canto a la naturaleza y tiene una estructura libre de rondó con tres *couplets* seguidos del típico refrán. Duparc unifica hábilmente distintas células melódicas y origina incesantes modulaciones. Hay algo de pendular, de actuación de un mecanismo de relojería en el acompañamiento -que, entre paréntesis, requiere un experto pianista- y que deja importantes silencios para la expresión meramente vocal. La frase obsesiva *Repose*, o *Phidylé*, enunciada estratégicamente tras cada una de las dos primeras estrofas, da

mucho juego y se repite de manera anhelante, en pianísimo, hasta por tres veces, en cada una más aguda. La última estrofa posee un dramatismo muy emotivo y juega con los matices dinámicos. El verso postrero es declamado a los cuatro vientos. El posludio es recapitulador y da paso a retazos temáticos de lo escuchado. "Phydilé es mi vaso roto", decía Duparc.

Albert Roussel

Con este autor nos encontramos en un mundo bien distinto, el del raciocinio, la elegancia, la depuración, la desnudez y el tiralíneas. El sentimiento amoroso y el contacto con la naturaleza siempre fueron en él refinados y minuciosos, cristalinios. Es una música que busca alejarse de todo elemento pintoresco, en palabras de Gilíes Cantagrel. Arte del sobreentendido y de la economía de medios que en su aparente simplicidad sitúa a la línea melódica a medio camino "del lirismo faureano y el parlando debussysta". Con el transcurso del tiempo, este viajero tan poco amigo de lo exótico y sensual, de lo hedonista en música, fue haciendo a su música más y más depurada, lo que no impedía la inclusión en ella de originales armonías ni de juegos politonales o modales que dotaban a sus canciones en este caso de un colorido especialmente exquisito.

René Chalupt fue sin duda uno de los poetas preferidos de este antiguo alumno de la Schola Cantorum de d'Indy. Dos de las canciones de hoy están basadas en su obra, la primera y la tercera. **Coeur en péril**, 3/4, la bemol mayor, de 1933, es una pieza ligera, fuertemente ritmada, que tiene algo de andaluz y que pronto asciende al fa agudo, cambia de tono y de clima para, poco después, ensimismarse y alcanzar un final embargado por una extraña languidez. *¿Qué importan las más bellas mujeres del mundo cuando uno sólo quiere a la que en verdad ama?* Este tema es cantado a lo largo de las cuatro estrofas -las *mélodies* de Roussel rara vez no son estróficas regulares-, las tres primeras, conforme a lo dicho, no exentas de humor; la tercera, dirigida a la amada.

Muy anterior, de 1903, es **Le Départ**, sobre poema de Henri de Régnier, que canta las lamentaciones del marino que ha dejado a su novia y que tienen traducción en las ondulaciones que parecen mecerlo sobre una pulsación de 6/8. El movimiento sincopado introduce un flujo y reflujo -todo muy marino, una evocación de la profesión del compositor- de sentimientos amorosos.

Se cierra la primera mitad del recital con una pieza muy graciosa, **Le Bachelier de Salamanque**, compuesta en 1919, realmente animada y llena de sabor, perteneciente al cuaderno de *Dos Mélodies* de la op. 20. Evoca una serenata repetidamente interrumpida por el ritmo inmutable de un piano que se convierte en guitarra, representado desde la apertura por una figura de cuatro semicorcheas seguidas de una serie de corcheas *staccato*. Tras la segunda de las cuatro estrofas, la música se hace más rápida para tornar a una mayor lentitud hacia el final, en el que el intérprete ha de mantener un can-

to más sereno y declamado. Pieza difícil que exige además un pianista dotado.

Gabriel Fauré

Nunca grandiosa, raras veces apasionada, ausente de ella el drama, la música de Fauré nos capta, tras una primera y quizá algo sorprendida audición, por su originalidad armónica, su personalidad melódica y su textura sonora. Poco coloristas pero llenas de delicados matices, sus canciones constituyen un mundo pleno de íntima poesía. Revestidas a veces de la seriedad que proporciona la utilización de antiguas escalas eclesiásticas (fruto de su aprendizaje con Niedermeyer y de su actividad como organista), hay en ellas, no obstante, un permanente encanto y múltiples riquezas emanados de un concienzudo trabajo moduladorio y del uso continuo de largas y envolventes melodías, que discurren en ocasiones por parajes en los que asoma la disonancia, merced a un bien ideado juego pianístico, y que, por último, recalcan en el comfortable puerto tonal. Heredero de la melodía de salón a lo Gounod, en paralelo con la de Massenet o Saint-Saëns, Fauré no busca, como señala Rebatet, la ilustración musical de las palabras, sino el arabesco que responda a la idea o a la sensación poéticas. Es ejemplar la evolución sufrida por el músico, desde sus primeros tiempos conectados con la romanza hasta los últimos, en los que solamente escribía ciclos de canciones; es su denominada *tercera manera*, marcada por la desnudez y el idealismo, por la falta de contacto con el exterior. Sus ciclos postreros están edificados como por movimientos de música de cámara y casi hacen abstracción de las palabras, tienen un trazado y un contenido que se aproxima al de lo instrumental.

Hoy escuchamos *L'Horizon chimérique*, justamente su última composición melódica, redactada en 1921 y dedicada al por aquella época joven barítono Charles Panzéra, uno de los grandes especialistas del género. La letra es del poeta Jean de la Ville de Mirmont, muerto tempranamente en la guerra, y que para Fauré representaba el ideal de los valores humanos. Cada una de las cuatro melodías del ciclo procede libremente por expansión, como apunta Marie-Claire Beltrando-Patier, cada frase genera la siguiente por amplificación interválica. La maestría de la escritura es total. La primera pieza, **La mer est infinie**, en re mayor y 3/4, andante quasi allegretto - como el primer movimiento de una obra de cámara-, se abre con un piano arpegiado, de ligera e indirecta referencia acuática, en un continuo balanceo, que inaugura una canción nada retórica y llena de simplicidad expresiva. También en 3/4, **Je me suis embarqué**, en re bemol mayor, es un andante moderato que evoca imprecisamente una habanera y que viene constituido por tres estrofas irregulares.

Diane, Séléne, mi bemol mayor, lento ma non troppo, circula por el compás de compasillo y presenta una notable delicadeza con sus acordes rotos y el lento ascenso en pianísimo de la voz. Jankelevich, como siempre, da con la entraña de la

canción al hablar de "lenta procesión de acordes que desfila soñadoramente entre cielo y tierra a un paso se diría que inexpresivo". Canción de la noche, triste y meditativa, con la luna como protagonista y una interrogación final sobre la dominante. Las tres estrofas de **Vaisseaux, nous vous aurons aimés** -re mayor, andante quasi allegretto, 12/8- van creciendo lentamente en intensidad partiendo de la tonalidad de las dos primeras piezas del ciclo y retomando también el aire balanceante de la segunda de ellas. Para Beltrando-Patier el intervalo de octava, utilizado en la caída expresiva del cierre, simboliza lo que no se ha podido realizar.

Maurice Ravel

Aunque para Ravel, lo mismo que para Debussy, la *mélodie* no es una parcela dominante en su producción, no cabe negar su contribución a la renovación del género. Al igual que su mencionado colega y que Fauré, prefería el canto medido, bien diseñado, límpido, al canto apasionado a la italiana o a la alemana. El valor dado en sus canciones a la palabra cantada, a la prosodia era muy alto. Amigo de ilustrar a veces textos agresivos, subidos de tono, sarcásticos, como los de sus extraordinarias y originales *Historias naturales*, el músico de Ciboure sabía siempre destilar un elegante sentido del humor a lo largo de una vocalidad exquisita, trazada, como todos sus pentagramas, con tiralíneas. La postura del compositor al respecto quedaba bien expuesta en esta aseveración contenida en carta a Jules Renard y recogida por Beltrando-Patier: "No tengo la intención de añadir con mi música nada al valor de las palabras; quiero solamente interpretarlas. Siento y pienso en música y querría pensar las mismas cosas que usted. Hay música intelectual: d'Indy; y hay música sentimental, instintiva: la mía." Una declaración de intenciones demostrativa de un estilo, pero que es una parte del mismo: el raciocinio, el pensamiento, el trabajo y la inspiración forman las demás.

No es el Ravel más quintaesenciado el que escuchamos en esta ocasión. Las canciones de *Don Quijote a Dulcinea* son su última creación, fechada en 1932-33 y se basan en textos de Paul Morand. En principio iban a formar parte de la banda sonora de la película de G. W. Pabst protagonizada por el bajo-cantante ruso Fiodor Chaliapin, pero el compositor al parecer se retrasó y finalmente el productor confió el trabajo a Jacques Ibert, que escribió las piezas que van a cerrar el concierto de hoy. Las de Ravel revelan el oficio inmenso del músico aunque se encuentran a menor nivel que el que ocupan sus mejores piezas vocales. No se puede negar, sin embargo, la gran habilidad raveliana para vestir de aire y talante español a las canciones, merced a los ritmos que ya había hecho suyos en tantas obras de su catálogo. Existe también una versión con orquesta.

Chanson romanesque emplea los compases de 6/8 y 3/4 frecuentemente truncados e imita al principio, en un tempo moderato, el toque de la guitarra que aparece trufado de ale-

gres disonancias. Es una pieza llena de guiños y de imitaciones de la realidad (figuralismos), como se puede comprobar en el mismo final, ese *Oh Dulcinée*, sobre una apoyatura de una sexta agregada. La segunda pieza, **Épique**, molto moderato en fa mayor y 5/4, no tiene en realidad nada de épico, ya que su estilo es casi litúrgico gracias al manejo de la modalidad y el contrapunto, que intentan describir la comparación que hace el texto entre la Virgen y la amada. Tras un pasaje fuertemente declamado, la voz se pliega a la divinidad y entona dulcemente *Ma Dame*. Es difícil de afinar. Aunque es más compleja la que cierra el breve ciclo, una característica **Canción báquica**, allegro en 3/4, una pieza que canta la vulgaridad y el derecho a gozar del vino. Contrasta en sus cuatro estrofas dos *couplets* con dos refranes agresivos en los que la voz ha de circular ágilmente. No faltan las vocalizaciones, los acentos, los ataques súbitos, los portamentos, los melismas. Es una pieza realmente física, llena de plasticidad diríase que cinematográfica; lo que no sería raro teniendo en cuenta su primitivo destino.

Jacques Ibert

Tampoco es la música vocal lo que más celebridad y crédito dio a este compositor, que se desenvolvió bastante bien en todos los géneros, especialmente en la ópera, la música incidental -mucho de ella para el cine- y la orquestal. No pueden desecharse, sin embargo, sus estimulantes y minuciosas creaciones camerísticas ni sus contadas aproximaciones al mundo de la canción, en el que se movió siempre dentro de un conservadurismo de buena factura. Hoy escuchamos una muestra de este último apartado, pero en su conexión con el séptimo arte, con el que el autor parisino había estado en contacto desde la época muda, improvisando ante una pantalla de proyección. Por eso cuando Ravel, enfermo y cansado, no pudo terminar a tiempo sus canciones para el filme de Pabst, Ibert ocupó rápidamente su lugar. Conocía muy bien el *Quijote* y escribió enseguida cuatro piezas para que las entonara Chaliapin en el transcurso de la película.

La **Chanson du départ**, *moderato senza rigore*, fue compuesta sobre una poesía de Ronsard, tiene dos estrofas y posee un fuerte sabor pintoresco gracias a los ritmos y ornamentos, a la expresiva interválica y a las numerosas alteraciones, aunque hay que estar con Gérard Michel en que Ibert crea de nuevo cuño toda la música. **La Chanson à Dulcinée**, allegro assai -que en la versión con orquesta emplea un clave, como las restantes, sobre poema de Alexander Arnoux, está, por el contrario, llena de ternura y nostalgia subrayadas por la hábil fluctuación del tiempo en compás ternario. Sigue el allegro enérgico de la **Chanson du duc**, que cambia continuamente de tiempo (nueve veces en 29 compases) en su discurso breve y apasionado. Por fin, la **Chanson de la mort de Don Quichotte**, andante molto, tiene un discurso accidentado y cambiante. Es a la vez celebración y consolación de Sancho Panza. Concluye con un largo suspiro.

Conviene escuchar la voz de Ibert en relación con esta última pieza y con la cuestión de si la música de una película debe entenderse como un simple entretenimiento: "Divertir no es un juego. Para mí es convertir un sueño en una realidad y, recíprocamente, hacer de una realidad un sueño; pero entre estos dos pasos existe el conflicto de una conciencia que no quiere aceptar la realidad ni la ilusión. En este sentido la *Canción de la muerte de don Quijote* es bastante característica."

TEXTOS DE LAS OBRAS CANTADAS

R. HAHN

A Chloris (T. Viau)

S'il est vraie, Chloris, que tu m'aimes,
(Mais j'entends, que tu m'aimes bien,)

Je ne crois pas que les rois mêmes
Aient un bonheur pareil au mien.

Que la mort serait importune
A venir changer ma fortune
Pour la félicité des cieux!
Tout ce qu'on dit de l'ambrosie
Ne touche point ma fantaisie
Au prix des grâces de tes yeux!

A Chloris (T. Viau)

*Si es cierto, Chloris, que me amas,
(entiendo que me amas de verdad)*

*Creo que ni los reyes
Puedan sentir felicidad como la mía.*

*¡Que inoportuna sería la muerte
Si viniese a cambiar mi fortuna*

*Por la felicidad de los cielos!
Todo lo que se dice de la ambrosía*

*No afecta a mi fantasía
Al precio de las gracias de tus ojos.*

Offrande (P. Verlaine)

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches,
et puis voici mon coeur, qui ne bat que pour vous;
Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches
Et qu'a vos yeux si beaux Fhumble présent soit doux.

J'arrive tout couvert encoré de rosée
Que le vent du matin vient glacer à mon front.
Souffrez que ma fatigue, á vos pieds reposee,
Rêve des chers instants qui la délasseront.

Sur votre jeune sein laissez rouler ma tete
Toute sonore encore de vos derniers baisers;
Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,
Et que je dorme un peu puisque vous reposez.

Ofrenda (P. Verlaine)

*He aquí frutas, flores, hojas y ramas,
Y éste es mi corazón, que sólo late por vos;
Que no lo rompa sus dos manos blancas,
Y que a tan bellos ojos, este humilde presente sea dulce.*

*Vengo cubierto de rocío
Que el viento de la mañana ha helado en mi frente,
Sufrá que mi fatiga, que a sus pies reposa,
Sueñe con entrañables instantes que la solazarán.*

*Deje que mi cabeza repose en su joven seno
Cuando todavía resuenan sus últimos besos;
Deje que se apacigüe tras la buena tempestad,
Y que duerma un poco, puesto que ahora reposáis.*

Fêtes galantes (P. Verlaine)

Les donneurs de sérénades
 Et les belles écouteuses
 Échangent des propos fades
 Sous les ramures chanteuses.

C'est Tircis et c'est Aminte,
 Et c'est l'éternel Clitandre,
 Et c'est Damis qui pour mainte
 Cruelle fait main vers tendré.

Leurs courtes vestes de soie,
 Leurs longues robes à queues,
 Leur élégance, leur joie
 Et leurs molles ombres bleues.

Tourbillonnent dans l'extase
 D'une lune rose et grise,
 Et la mandoline jase
 Parmi les frissons de brise.

Fiestas galantes (P. Verlaine)

*Los que cantan serenatas
 Y las bellas que escuchan
 Intercambian propósitos insípidos
 Bajo los ramajes cantarines.*

*Es Tircis y es Aminta,
 Es el eterno Clitandro,
 Es Damis que, cruel para alguno,
 Se muestra tierna.*

*Sus cortas chaquetillas de seda,
 Sus largos vestidos de cola,
 Su elegancia, su alegría
 Y sus lánguidas sombras azules,
 Revolotean en el éxtasis
 De una luna rosa y gris,
 Y la mandolina parlotea
 Entre estremecimientos de brisa.*

H.DUPARC

Serenado florentine (J. Lahor)

Etoile dont la beauté luit,
 Comme un diamant dans la nuit,
 Regarde devers ma bien aimée
 Dont la paupière s'est fermée.
 Et fais descendre sur ses yeux
 La bénédiction des cieux.
 Elle s'endort...

Par la fenêtre
 En sa chambre hereuse pénètre;
 Sur sa blancheur comme un baiser,
 Viens jusqu'à l'aube te poser
 Et que sa pensée, alors, réve
 D'un astre d'amour qui s'élève!

Serenata florentina (J. Lahor)

*Estrella cuya belleza luce
 Como un diamante en la noche,
 Mira hacia mi amada
 Cuyos párpados se han cerrado.
 Y haz que baje hacia sus ojos
 La bendición de los cielos.
 Se duerme...*

*Por la ventana
 En su dormitorio afortunado penetra;
 Sobre su blancura como un beso
 Ven a posarte hasta el alba
 Y, entonces, que su pensamiento sueñe
 Con un astro de amor que se eleva.*

Extase (J. Lahor)

Sur un lys pâle mon coeur dort
 D'un sommeil doux c'orame la mort...
 Mort exquise, mort parfumée
 Du souffle de la bien-aimée...
 Sur ton sein pâle mon coeur dort
 D'un sommeil doux comme la mort...

Éxtasis (J. Lahor)

*Sobre un pálido lis duerme mi corazón
 Un sueño dulce como la muerte...
 Muerte exquisita, muerte perfumada
 Por el soplo de la amada...
 En tu pálido seno duerme mi corazón
 Un sueño dulce como la muerte...*

Phydüé (L. de Lisie)

L'herbe est molle au sommeil sous les frais peupliers,
 Aux pentes des sources moussues,
 Qui dans les prés en fleur germant par mille issues,
 Se perdent sous les noirs halliers.
 Repose, o Phidylé.

Midi sur les feuillages
 Rayonne et t'invite au sommeil!
 Par le tréfle et le thym, seules, en plein soleil,
 Chantent les abeilles volages;
 Un chaud parfum circule au détour des sentiers,
 La rouge fleur des bles s'incline,
 Et les oiseaux, rasant de Faile la coline,
 Cherchent l'ombre des 'eglantiers.
 Repose, o Phidylé.

Mais, quand l'astre incliné sur sa courbe éclatante,
 Verra ses ardeurs s'apaiser.
 Que ton plus beau sourire et ton meilleur baiser
 Me récompensent de l'attente!

Fidilé

*La hierba es blanda en el sueño bajo los frescos álamos,
 a la orilla de musgosos arroyos
 que en los prados en flor, discurriendo por mil vericuetos
 se pierden bajo las negras breñas.
 Descansa, oh Fidilé.*

*Mediodía sobre las hojas
 ya se extiende, invitándote al sueño!
 Por el trébol y el tomillo, solas y a pleno sol
 cantan las abejas volanderas.
 Un cálido perfume se expande por los tortuosos senderos;
 la roja flor de los campos se inclina
 y los pájaros, con sus alas rozando la colina,
 buscan la sombra del rosal silvestre.
 Descansa, oh Fidilé.*

*Pero cuando el astro, inclinado en su curva esplendente,
 vea apaciguarse su ardor,
 ¡que tu más bella sonrisa y tu beso mejor
 me compensen por la espera!*

A. ROUSSEL

Cœur en péril (R. Chalupt)

Que m'importe que l'Infante de Portugal
 Ait le visage rond ou bien ovale
 Et une cicatrice sous le sein droit,
 Qu'elle ait l'air d'une filie de roi ou d'une gardeuse d'oies,
 Que m'importe?
 Peu me chaut que la Princesse de Trébizonde
 Soit rousse, châtaine ou blonde,
 Qu'elle ait l'humeur prompte et le verbe haut
 Peu me chaut.
 Point n'a souci que la marquise de Carabas
 Soit veuve et veuille reprenne mari
 Pour faire ici-bas son paradis!
 Point n'ai souci!
 Mais il suffit, jeune étourdie,
 Du seul clin d'un de vos yeux moqueurs
 Aux reflets irisés
 Pour que mon pauvre cœur
 Batte á se briser.

Corazón en peligro (R. Chalupt)

*¿Qué me importa que la Infanta de Portugal
 Tenga el rostro redondo u oval
 Y tenga una cicatriz bajo el seno derecho,
 Que parezca hija de reyes o cuidadora de ocas?
 ¿Qué me importa?
 ¿Y qué si la Princesa de Trebilubia
 es pelirroja, castaña o rubia,
 Es de genio pronto y de verbo alto?
 ¿Y qué?
 Poco me afecta que la marquesa de Carabás
 Sea viuda y quiera casarse de nuevo
 Para hallar aquí abajo su paraíso.
 Poco me afecta.
 Pero basta, joven atolondrada,
 Un solo guiño de tus ojos burlones
 De reflejos irisados
 Para que mi pobre corazón
 Se ponga a latir locamente.*

Le Départ (H. de Régmer)

Je n'emporte avec moi sur la mer sans retour
 Qu'une rose cueillie á notre long amour.
 J'ai tout quitté; mon pas laisse encoré sur la gréve
 Empreinte au sable insoucieux sa trace breve
 Et la mer en montant aura vite effacé
 Ce vestige incertain qu'y laissa mon passé.
 Partons! que l'ápre vent en mes voiles tendues
 Souffle et m'entraîne loin de la terre perdue
 La bas.

Qu'un autre pleure en fuite á l'horizon
 La tuile rouge encoré au toit de sa maison,
 La bas, diminuée et deja si lointaine!
 Qu'il regrette le clos, le champ et la fontaine!

Moi je ferme la porte et je ne pleure pas.
 Et puissent, si les dieux me mènent au trepas,
 Les flots m'ensevelir en la tombe que creuse
 Au voyageur la mer perfide et dangereuse!

Car je mourrai debout comme tu m'auras vu
 Sur la proue, au départ, hereux et gai pourvu
 Que la rose á jamais de mon amour vivant
 Embaume la tempéte et parfume le vent.

La partida (H. de Régnier)

*Sólo llevo conmigo en el mar sin retorno
 La rosa cogida por nuestro amor eterno.
 Lo dejo todo; mi paso aún deja en la arena
 Su huella despreocupada, su traza fugaz,
 Y la marea al subir pronto borrará
 El vestigio incierto que deja mi pasado.
 ¡Partamos! que el recio viento en mis velas tensas
 Sople y me lleve lejos de la tierra perdida
 Allá.*

*¡Qué otro llore, huyendo en el horizonte,
 La teja todavía roja de su casa,
 Allá, empequeñecida y ya tan lejana!
 ¡Qué añore el prado, el campo y la fuente!
 Yo cierro la puerta y no lloro.
 Y, si los dioses me llevan al óbito,
 Que las ondas me amortajen en la tumba que cava
 Al viajero la mar pérfida y peligrosa.*

*Porque moriré de pie, como me habrás visto,
 En la proa, al partir, feliz y alegre, mientras
 La rosa de nuestro amor vivo para siempre
 Embálsame la tempestad y perfume el viento.*

Le Bachelier de Salamanque (R. Chalupt)

Où vas-tu, toi que passes si tard
 Dans les rues désertes de Salamanque
 Avec la toque noire et la guitare
 Que tu disimules sous ta mante?
 Le couvrefeu est déjà sonné
 Et depuis longtemps dans leurs paisibles maisons
 Les bourgeois dorment à poings fermés.
 Ne sais-tu pas qu'un édit de l'Alcade
 Ordonne se jeter en prison tous les donneurs de serenade,
 Que les malandrins couperont ta chaîne d'or
 Et que la filie de l'Almirante
 Pour qui vainement tu te tourmentes
 Se moque de toi derrière son mirador.

El Bachiller de Salamanca (R. Chalupt)

*¿Dónde vas tú que tan tarde andas
 Por las calles desiertas de Salamanca,
 Con tu toca negra y tu guitarra
 Disimulada bajo el manto?
 Ya han tocado a queda
 Y hace mucho que en sus casas tranquilas
 Duermen los burgueses a pierna suelta.
 ¿No sabes que un edicto del Alcalde
 Ordena encarcelar a los cantantes de serenatas,
 Que los salteadores cortarán tu cadena de oro
 Y que la hija del Almirante,
 Por quien vanamente te atormentas,
 Se burla de ti tras su mirador?*

G.FAURÉ

L'Horizon Chimérique (J. de la Ville)**La mer est infinie**

La mer est infinie et mes rêves sont fous.
 La mer chante au soleil en battant les falaises
 Et mes rêves légers ne se sentent plus d'aise
 De danser sur la mer comme des oiseaux soûls.
 Le vaste mouvement des vagues les emporte,
 La brise les agite et les roule en ses plis;
 Jouant dans le sillage, ils feront une escorte
 Aux vaisseaux que mon coeur dans leur fuite a suivis.
 Ivres d'air et de sel et brûlés par l'écume
 De la mer qui consolé et qui lave des pleurs,
 lis connaîtront le large et sa bonne amertume;
 Les goélands perdus les prennent pour des leurs.

El horizonte quimérico (J. de la Ville)**La mar es infinita**

*La mar es infinita y mis sueños locos.
 La mar canta al sol mientras bate los acantilados.
 Y mis sueños ligeros ya no se sienten cómodos
 Bailando sobre la mar como pájaros ebrios.
 El vasto movimiento de las olas los arrastran,
 La brisa los agita y los enrolla en sus pliegues;
 Jugando en la estela, formarán una escolta
 Para los barcos que mi corazón en su huida ha seguido-
 Ebrios de aire y sal, quemados por la espuma
 De la mar que consuela y lava los llantos,
 Mar adentro descubrirán su buena amargura;
 Las gaviotas perdidas los tomarán por una de ellas.*

Je me suis embarque

Je me suis embarqué sur un vaisseau qui danse
Et roule bord sur bord et tange et se balance.
Mes pieds ont oublié la terre et ses chemins;
Les vagues souples m'ont appris d'autres cadences
Plus belles que le rythme des chants humains.

A vivre parmi vous, hélas! avais-je une âme?
Mes frères, j'ai souffert sur tous vos continents.
Je ne veux que la mer, je ne veux que le vent
Pour me bercer, comme un enfant, au creux des lames.

Hors du port qui n'est plus qu'une image effacée,
Les larmes du départ ne brûlent plus mes yeux.
Je ne me souviens pas de mes derniers adieux...
O ma peine, ma peine, où vous ai-je laissée?

Me he embarcado

*Me he embarcado en una nave que danza
Y rueda borde a borde, cabecea y se balancea.
Mis pies han olvidado la tierra y sus caminos;
Las olas maleables me han enseñado otras cadencias
Más bellas que el ritmo cansado de los cantos humanos.*

*Cuando vivía con vosotros ¡ay! ¿tenía alma?
Hermanos, he sufrido en todos vuestros continentes.
Sólo quiero la mar, sólo quiero el viento
Para mecarme, como un niño, en el seno de las olas.*

*Lejos del puerto que ya es sólo una imagen borrosa,
Las lágrimas de la partida ya no me queman los ojos.
No recuerdo mi último adiós...
¡Oh pena mía, pena mía, dónde te he dejado?*

Diane, Séléne

Diane, Séléne, lune de beau métal,
Qui reflètes vers nous, par ta face déserte,
Dans l'immortel ennui du calme sidéral,
Le regret d'un soleil dont nous pleurons la perte.

O lune, je t'en veux de ta limpidité
Injurieuse au trouble vain des pauvres ames,
Et mon coeur, toujours las et toujours agité,
Aspire vers la paix de ta nocturne flamme.

Diana, Setene

*Diana, Selene, luna de hermoso metal,
Que reflejas hacia nosotros, por tu faz desierta,
En el inmortal tedio de la tranquilidad sideral,
La añoranza de un sol cuya pérdida lloramos.*

*Oh luna, me ofende tu limpidez
Injuriosa para la turbación de las pobres almas,
Y mi corazón, siempre cansado y siempre agitado,
Aspira a la paz de tu nocturna llama.*

Vaisseaux, nous vous aurons aimés

Vaisseaux, nous vous aurons aimés en puré perte;
 Le dernier de vous tous est parti sur la mer.
 Le couchant emporta tant de voiles ouvertes
 Que ce port et mon coeur sont á jamais déserts.

La mer vous a rendus á votre destinée,
 Au delá du rivage où s'arrêtent nos pas.
 Nous ne pouvions garder vos ames enchainées;
 Il vous faut des lointains que je ne connais pas.

Je suis de ceux dont les désirs sont sur la terre.
 La soufflé qui vous grise emplit mon coeur d'effroi,
 Mais votre appel, au fond des soirs, me desespere,
 Car j'ai de grands départs inassouvis en moi.

Naves, os habremos amado

*Naves, os habremos amado baldíamente;
 La última de vosotras se hizo a la mar.
 El poniente se llevó tantas velas desplegadas
 Que este puerto y mi corazón han quedado desiertos para siempre.*

*La mar os ha devuelto a vuestro destino
 Más allá de la orilla donde se detienen nuestros pasos.
 No podíamos mantener encadenadas vuestras almas;
 Necesitáis lejanías que yo no conozco.*

*Soy de aquellos cuyos deseos están en tierra.
 El soplo que os embriaga me llena el corazón de espanto,
 Mas vuestra llamada, al anochecer, me desespera,
 Pues en mi tengo grandes partidas insatisfechas.*

M. RAVEL

Don Quixote á Dulcinée (P. Morand):**Chanson romanesque**

Si vous me disiez que la terre
 á tant tourner vous offense,
 je lui dépêcherais Pança:
 vous le verriez fixe et se taire.

Si vous me disiez que l'ennui
 vous vient du ciel trop fleuri d'astres,
 déchirant les divins cadastres,
 je faucherais d'un coup la nuit.

Si vous me disiez que l'espace
 ainsi vidé ne vous plaít point,
 chevalier dieu, la lance au poing,
 j'étoilerais le vent qui passe.

Mais si vous disiez que mon sang
 est plus á moi qu'á vous, ma Dame,
 je blémirais dessous la bláme
 et je mourrais, vous bénissant.

O Dulcinée.

**Don Quijote a Dulcinea
 Canción caballeresca**

*Si me dijérais que la tierra
 de tanto girar os ha ofendido,
 al punto enviaría a Sancho:
 y la verías quieta y callada.*

*Si me dijérais que os entristece
 el cielo henchido de estrellas,
 desgarrando el censo divino,
 de un golpe destruiría la noche.*

*Si me dijérais que el espacio
 no os complace así desnudo,
 dios de los caballeros, lanza en ristre,
 llenaría el viento de estrellas.*

*Pero si dijérais que mi sangre
 me pertenece más que a vos, Señora,
 pálido por este reproche
 moriría bendiciéndoos.*

¡Oh! Dulcinea.

Chanson épique

Bon Saint Michel que me donnez loisir
de voir ma Dame et de l'entendre,
bon Saint Michel qui me daignez choisir
pour lui complaire et la défendre,
bon Saint Michel veuillez descendre
avec Saint Georges sur l'autel
de la Madone au bleu mantel.

D'un rayón du ciel bénissez ma lame
et son égale en pureté
et son égale en pieté
comme en pudeur et chasteté: ma Dame.

O grands Saint Georges et Saint Michel,
Tange qui veille sur ma veille,
ma douce Dame si pareille
á vous, Madone au bleu mantel! Amen.

Canción épica

*Buen San Miguel que me concedéis el placer
de ver y oír a mi Señora,
buen San Miguel que os dignáis elegirme
para complacerla y defenderla,
buen San Miguel descended, os lo ruego,
con San Jorge al altar
de la Virgen del manto azul.*

*Con un rayo del cielo bendecid mi espada
y a su igual en pureza
y a su igual en piedad
en pudor y en castidad: a mi Señora.*

*¡Gran San Jorge y San Miguel
el ángel que vela mi vigilia,
mi dulce Dama tan parecida
a vos, Virgen del manto azul! Amen.*

Chanson à boire

Foin du båtard, illustre Dame,
qui pour me perdre á vous doux yeux,
dit que l'amour et le vin vieux
mettent en dueil mon coeur, mon ame!

Je bois à la joie!
La joie est le seul but
où je vais droit
lorsque j'ai bu!

Foin du jaloux, brune maîtresse,
qui geint, qui pleure et fait serment
d'être toujours ce pâle amant
qui met de l'eau dans son ivresse!

Canción báquica

*¡Mal haya el bastardo, illustre dama,
que por perderme a vuestros dulces ojos,
dice que el amor y el vino añejo
traen duelo a mi corazón, a mi alma!*

*¡Brindo por la alegría!
¡La alegría es la única meta
a la que me encamino
cuando he bebido!*

*¡Mal haya el celoso, mi amada morena,
que gime, llora y os jura
ser siempre el pálido amante
que agua el vino de su embriaguez!*

J. IBERT

Quatre chansons de Don Quichotte:

Chanson du départ (Ronsard)

Ce château neuf, ce nouvel édifice
Tou enrichi de marbre et de porphyre
Qu'amour bâtit château de son empire
Où tout le ciel a mis son artifice,
Est un rempart, un fort contre le vice,
Où la vertueuse maîtresse se retire,
Que l'oeil regarde et que l'esprit admire
Forçant les coeurs à lui faire service.

C'est un château, fait de telle sorte
Que nul ne peut approcher de la porte
Si des grands rois il n'a sauvé sa race
Victorieux, vaillant et amoureux.
Nul chevalier tant soit aventureux
Sans être tel ne peut gagner la place.

Cuatro canciones de Don Quijote:

Canción de partida (Ronsard)

*Este castillo nuevo, este nuevo edificio
Enriquecido de mármol y pórfido
Que amor construyó castillo de su imperio
Donde todo el cielo ha puesto su artificio,
Es una muralla, un fuerte contra el vicio,
En el que la virtuosa dueña se retira,
Que el ojo mira y el espíritu admira
Forzando los corazones a servirle.
Es un castillo hecho de tal forma que
Nadie puede acercarse a la puerta,
Si de grandes reyes la raza no ha salvado,
Victorioso, valiente y enamorado.
Ningún caballero, por muy aventurero
Sin ser tal puede ganar la plaza.*

Chanson á Dulcinée (A. Arnoux)

Un an, me dure la journée
Si je ne vois ma Dulcinée.
Mais, amour a peint son visage,
Afin d'adoucir ma langueur,
Dans la fontaine et le nuage,
Dans chaque aurore et chaque fleur.

Un an, me dure la journée
Si je ne vois ma Dulcinée.
Toujours proche et toujours lointaine,
Etoile de mes loins chemins.
Le vent m'apporte son haleine
quand il passe sur les jasmins.

Un an, me dure la journée
Si je ne vois ma Dulcinée.

Canción a Dulcinea (A. Arnoux)

*Un año me dura el día
Si no veo a mi Dulcinea.
Pero el amor ha dibujado su cara,
Para dulcificar mi languidez,
En la fuente y la nube,
En cada aurora y cada flor.
Un año me dura el día
Si no veo a mi Dulcinea.
Siempre próxima y siempre lejana,
Estrella de mis lejanos caminos.
El viento me trae tu aliento
Cuando pasa sobre jazmines.
Un año me dura el día
Si no veo a mi Dulcinea.*

Chanson du Duc (A. Arnoux)

Je veux chanter ici la dame de mes songes
 Qui m'exalte au-dessus de ce siècle de boue.
 Son cœur de diamant est vierge de mensonges.

La rose s'obscurcit au regard de sa joue.
 Pour elle j'ai tenté les hautes aventures:
 Mon bras a délibéré la princesse en servage,
 J'ai vengé l'enchanteur, confondu les parjures.

Et ployé l'univers á lui rendre l'hommage,
 Dame par qui je vais, seul dessus cette terre,
 Qui ne soit prisonnier de la fausse apparence.

Je soutiens contre tout chevalier téméraire
 Votre éclat mon pareil et votre précellence.

Canción del Duque (A. Arnoux)

*Quiero cantar aquí a la dama de mis sueños
 Que me exalta por encima de este siglo de barro.
 Su corazón de diamante está virgen de mentiras.
 Comparada a su mejilla, la rosa oscurece.
 Por ella he intentado altas aventuras:
 Mi brazo ha liberado a la princesa esclavizada,
 He vencido al mago, confundido a los perjuros.
 Y doblgado al universo para que le rinda homenaje,
 Dama por la que voy solo sobre la tierra,
 No sea prisionero de la falsa apariencia.
 Sostengo contra todo caballero temerario
 Vuestro resplandor sin igual y vuestra preeminencia.*

Chanson de la mort de Don Quichotte (A. Arnoux)

Ne pleure pas Sancho, ne pleure pas mon bon
 Ton maître n'est pas mort, il n'est pas loin de toi
 Il vit dans une île heureuse où tout est pur et sans mensonges
 Dans File enfin trouvée où tu viendras un jour.
 Dans l'île dédirée, O mon ami Sancho!
 Les livres sont brûlés et font un tas de cendres.
 Si tous les livres m'ont tué
 Il suffit d'un pour que je vive
 Fantôme dans la vie, et réel dans la mort
 Tel est l'étrange sort du pauvre Don Quichotte.

Canción de la muerte de Don Quijote (A. Arnoux)

*No llores Sancho, no llores mi buen amigo
 Tu dueño no ha muerto, ni está lejos de ti
 Vive en una isla dichosa donde todo es puro y sin mentira
 En la isla por fin hallada a la que vendrás un día.
 En la isla deseada, ¡oh, amigo Sancho!
 Se queman los libros y se transforman en ceniza.
 Si todos los libros me han matado
 Me basta uno para vivir
 Fantasma en la vida y real en la muerte,
 Tal es el extraño destino de Don Quijote.*

PARTICIPANTES

PRIMER CONCIERTO

Elena Gragera

Nace en Badajoz, donde inicia sus estudios elementales. Obtiene los Diplomas de fin de Carrera de Canto y Guitarra en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, continuando los estudios superiores en el Koninklijk Conservatorium de La Haya, trabajando con Marius von Altena, Ton Koopman y Segiswald Kuijken entre otros. Trabaja a fondo el *lied* y la *mélodie* francesa con Irmgard Seefried, Edith Mathis, Paul Schilhawsky, Gérard Souzay, y la música española con Félix Lavilla, así como la obra de J.S. Bach con la gran contralto holandesa Aafje Heynis.

Ha obtenido el premio "Hugo Wolf" en el Concurso Internacional de *lied* "Elly Ameling" celebrado en Holanda, país en que ha centrado su actividad interviniendo en "Stabat Mater" de Pergolesi, "Nisi Dominus" de Vivaldi, "La Pasión según San Mateo", "Pasión según San Juan" de J.S. Bach, "Paukenmesse" de Haydn, "Misa de la Coronación" de Mozart, "Misa en La bemol" de Schubert, entre otros.

Ha cosechado un gran éxito en la Sala Tchaikowsky de Moscú, interpretando "El amor brujo" de Falla, con la Orquesta Sinfónica moscovita, siendo posteriormente invitada a cantar "Pasión según San Mateo" y "Misa en Si menor" de Bach, así como un recital monográfico sobre Hugo Wolf. Destacada fue su participación solista con el Bach Collegium Musicum, siendo dirigida por Helmunt Rilling en Stuttgart, Leverkusen y Holben, con el "Magnificat" y Cantatas 125 y 92 de J.S. Bach.

Ha realizado diversos recitales monográficos de Schubert, Brahms y Wolf, por Francia, Austria, Italia, Holanda y nuestro país. Su dedicación en profundidad al recital con piano le lleva a la confección de programas temáticos de gran interés y espíritu innovador.

Entre sus grabaciones discográficas figura un C.D. con poemas de F. García-Lorca musicados por diferentes compositores: Mompou, Poulenc, García-Abril, Nin-Culmell, Montsalvatge y otros. Actualmente está grabando integrales de Joaquín Nin y Roberto Gerhard.

Entre sus proyectos inmediatos podemos destacar una integral de *Heder* de L. van Beethoven por diversas ciudades españolas, así como una destacada participación en los actos del Centenario de Federico García Lorca en Granada, Barcelona, Bruselas, París, Munich y otras ciudades. Ha sido seleccionada por la UNESCO para el recital de inauguración de la Nueva Biblioteca de Alejandría. También destacamos el estreno de varias obras en el Centro de Difusión para la Música Contemporánea en el Museo Reina Sofía, y un importante ciclo sobre Lorca en el Auditorio "Conde Duque" de Madrid.

Antón Cardó

Nace en Valls (Tarragona). Estudió piano en el Conservatorio Superior del Liceo de Barcelona y en la "Schola Cantorum" de París, trabajando entre otros con los maestros Gisele Kühn, Magda Tagliaferro, Rosa Sabater y con Paul Schilawsky, en el "Mozarteum" de Salzburgo. En 1987 fue nombrado "Chef de Chant" en la Academia Internacional de Niza y en el "Mozarteum" de Salzburgo, lo que le permite colaborar con ilustres cantantes como Jessye Norman, Elly Ameling y Edith Mathis.

Es laureado en los Concursos U.F.A.M (París), "Pierre Nérini" y 1º Premio "Yamaha en España". La importante relación profesional que le unió al gran barítono francés Gérard Souzay, que le eligió como pianista acompañante en sus "Master-Class", le convierte en un gran especialista de la *melodie* francesa.

Interviene en los festivales internacionales de Alicante, "Grec" de Barcelona, Orquesta y Coro RTVE en el Teatro Real de Madrid, "Miércoles Musicales" en el Palau de la Música de Barcelona, Festival de "Mandres les Roses" (Francia), Casa-Museo Pau Casáis, Juventudes Musicales de Barcelona, "Salle Gaveau" de París, así como en ciclos de Conciertos organizados por: Sociedad Filarmónica de Compostela, "Ibercaja", "Caixa Galicia", "Caja de Madrid", "Música 92" de Valencia, Festival "Estival Santa Cruz" de Valladolid, Fundación Juan March, "Clásicos en verano" de la Comunidad de Madrid.

Tiene grabaciones en RNE, Euskal-Telebista, ORTF (Radio Francia), ORF (Radio Austria) y Radio-4 (Holanda). Recientemente ha grabado con la mezzosoprano Elena Gragera un CD dedicado a Federico García Lorca, con obras de Poulenc, Mompou, Montsalvatge y otros compositores. Actualmente está preparando integrales de Nin-Castellanos, Nin-Culmell y Roberto Gerhard.

En 1991 fue protagonista en el homenaje al poeta Vicente Alexandre organizado por la Universidad Autónoma de Madrid, del estreno mundial de obras compuestas por L. Balada, C. Bernalola, N. Bonet, F. Cano, M. A. Coria, J. Peris y X. Montsalvatge, en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, con la soprano Atsuko Kudo.

Entre los últimos proyectos que ha venido realizando destacan la recuperación, después de una importante labor musicológica, de las melodías de Isaac Albéniz, que fueron ofrecidas en el Festival Internacional de Torroella de Montgrí, y cuya edición está preparando para Tritó Ediciones; la primera audición integral conocida de los "20 Cantos populares españoles" de Joaquín Nin-Castellanos, una integral de Joaquín Nin-Culmell en Barcelona, un ciclo de tres recitales en torno a la figura de Federico García Lorca en el Auditorio "Conde Duque" de Madrid, así como una próxima integral de *Heder* de L. van Beethoven en varias ciudades españolas. Ha presentado en RNE (Radio Clásica), la obra integral liederística de Hugo Wolf y Johannes Brahms, la relación voz-piano en los *Heder* de Schubert en la Universidad de Zaragoza, así como las *mélodies* de Massenet para la Revista Scherzo. Ha hecho giras por diversos países de Europa y América, con la soprano Inma Egido. Actualmente es Catedrático de Repertorio Vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid.

SEGUNDO CONCIERTO

María Aragón

Nace en Madrid, donde cursa sus estudios en el Real Conservatorio de Música de Madrid, con Lola Rodríguez de Aragón, y de perfeccionamiento en la Escuela Superior de Canto, centro del que actualmente es profesora de Técnica Vocal.

Comienza su carrera artística como miembro del "Cuarteto de Madrigalistas de Madrid", con giras habituales por las principales salas de conciertos europeas y americanas. Realiza grabaciones para radios y televisiones, así como numerosas grabaciones de discos para diversos sellos.

Como cantante de ópera y concierto actúa con las principales orquestas europeas bajo la dirección de maestros como Peter Maag, Sergui Comisiona, Kurt Sanderling, Gennady Rozhdestyensky, Juan Pablo Izquierdo, García Asensio, Rafael Frühbeck de Burgos, José Ramón Encinar, Arturo Tamayo, Marius Constant, y Charles Dutoit, entre otros.

Son de destacar sus últimas actuaciones en: Israel (Auditorio Mann), Viena (Konzerthaus), Munich (Herkulesaal), Leipzig (Gewandhaus), Berlín (Schauspielhaus), París (Teatro de Champs Elysees), Montreal (Wilfrid-Pelletier Hall), Buenos Aires (Teatro Colón), Pretoria (Teatro de la Ópera), Ciudad del Cabo (Baxter Hall), Pekín (Gran Auditorio) y Tokyo (Suntory Hall).

En marzo de 1993 interpretó la Misa de la Coronación de Mozart en la boda de la Infanta Elena de Borbón en la Catedral de Sevilla.

Como cantante de cámara realiza habituales giras por las principales salas de concierto, dando especial importancia al repertorio español. En 1998 han tenido gran relevancia sus programas dedicados a F. García Lorca, con motivo de su centenario, con actuaciones en Italia, Chile, Bolivia, Argentina, Túnez, Zimbabue, Mozambique, Sudáfrica y China.

Ha grabado recientemente el CD "Canciones para Alberti".

Fernando Turina

Nace en Madrid. Realiza sus estudios musicales en el Conservatorio del Liceo de Barcelona y en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid.

Se especializa en el acompañamiento vocal con los profesores Miguel Zanetti, Félix Lavilla, Erik Werba y Paul Schillawski. En 1982 obtiene el Primer Premio del concurso "Yamaha" en España en la especialidad de Voz y Piano, junto a la soprano surcoreana Young Hee Kim.

Ha realizado numerosos conciertos por Europa, América, África y Asia, con Montserrat Caballé, Luigi Alva, Miguel Zanetti, Ana Higuera, María Orán, M^a José Montiel, Manuel Cid, María Aragón, M^a José Marios, Inma Egido, Young Hee Kim, etc. Tiene grabados 19 CD's tanto de piano a cuatro manos (con M. Zanetti) como con cantantes como Ana Higuera, M^a José Montiel, María Aragón, Teiko Yanagui, para los sellos RTVE Música, Ensayo, Etnos, Almaguiva, Sauce, Salinas Record y ACA.

Acompañó 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 con Miguel Zanetti en un recital en la sede de la Unesco en París, así como en una gira de conciertos por las sedes oficiales de la Comunidad Europea con motivo de la Presidencia española.

Durante 1998 ha actuado con motivo del centenario de Federico García Lorca en Italia, Chile, Argentina, Bolivia, Túnez, Sudáfrica, Zimbabwe, Mozambique, China y Japón.

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

TERCER CONCIERTO

Glafira Prolat

Española de origen bielorruso nacida en Gorodok (Minsk). Comienza sus estudios musicales a muy temprana edad en la todavía Unión Soviética, recibiendo sus primeras lecciones de canto de Vera Vassilchenko en el Instituto de Música de Molodechno. Posteriormente es admitida en el Conservatorio Estatal de Odessa (Ucrania), donde estudia con Ludmila Ivanova. Siendo aún estudiante debuta en esta misma ciudad con la Tatiana de "Evgueni Oneguín", considerada desde ese momento como uno de sus mejores roles. Nada más finalizar sus estudios es invitada por el Teatro de la Ópera de Kiev para Mimí y Nedda.

Laureada en el Concurso Nacional de Canto de Ucrania, diplomada en el Julián Gayarre de Pamplona, recibe los títulos de Master of Fine Arts y Magister of Arts, además de numerosos premios y menciones.

En España ha realizado numerosos recitales con el pianista Miguel Zanetti, destacando los monográficos "Tchaikovsky", "Sobre textos de A. Pushkin", "Grupo de los Cinco", "150 Aniversario del viaje de Glinka a España", etc.

Ha sido invitada por la Asociación Amigos de la Ópera de Madrid, Embajada de la Federación Rusa, Fundación Juan March, Caja Madrid, Festival Internacional de Salamanca, Festival de Segovia, Festivales de Madrid, Festival de Las Palmas, Orquesta de Málaga, Centro Robert Schumann de Luxemburgo, etc., además de conciertos en Francia, Noruega, ex-Yugoslavia y Bélgica.

Considerada como una de las mejores intérpretes de Tchaikovsky y Rachmaninov, ha conseguido excelentes críticas con el Réquiem de Verdi y Novena de Beethoven, que ha cantado con la Orquesta Filarmónica de Odessa y en numerosas ciudades italianas.

Ha grabado para REU y RNE recitales monográficos "Tchaikovsky" y la Tatiana. Su recital "Canciones rusas sobre textos de García Lorca" fue incluido en el Programa Oficial del Centenario 1998.

Miguel Zanetti

Nacido en Madrid, realiza sus estudios musicales en el Real Conservatorio de dicha ciudad, con José Cubiles y Federico Sopena entre otros maestros. Tiene los premios Extraordinarios de Estética, Historia de la Música, Armonía y Virtuosismo del Piano, entre los años 1954 y 1958. A partir de este momento se dedica de lleno al acompañamiento de cantantes y a la música de cámara, especializándose para ello con profesores como Erik Werba, Edouard Mrazek y Jean Laforge en Salzburgo, Viena y París.

Es licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid.

Colaborador de cantantes tan importantes como Victoria de los Angeles, Pilar Lorengar, Montserrat Caballé, Alfredo Kraus, Nicolai Gedda, Teresa Berganza, José Carreras, Irmgard Seefried, Elisabeth Schwarzkopf, Theresa Stich-Randall, Simón Estes, Helena Obratsova, María Orán, Alicia Nafé, Thomas Hemsley y la mayoría de los españoles, y de instrumentistas como Andrés Navarra, Christian Ferras, Salvatore Accardo, Jean Pierre Rampal, Rugiero Ricci, Ludwig Streicher, Philip Hirschhorn, Víctor Martín, teniendo formado un Dúo de Piano a Cuatro manos con Fernando Turina. Ha actuado en toda Europa, Estados Unidos, Canadá, Hispanoamérica, Japón, Australia, Nueva Zelanda, Tailandia, China, interviniendo entre otros, en los Festivales Internacionales de Salzburgo, Osaka, Edimburgo, Bregenz, Besançon, Verona, Oostende, Burdeos, Bienal de Venecia, Granada, Santander, actuando en las más sonadas salas de concierto (Royal Festival Hall, Carnegie Hall, Avery Fischer Hall, Musikverein, Opera de Berlín, Bunka Kaikan Hall de Tokio, Colón de Buenos Aires, Schala de Milán, Champs Elysées, Opera y Pleyel de París).

Ha grabado más de cuarenta y cinco LPs y CDs en diferentes firmas (EMI, Decca, RCA, Hispavox, Discophon, Ensayo, Vergara, Tampo, Etnos, RTVE), tres de los cuales han obtenido premios internacionales.

También ha grabado multitud de programas para RNE y TVE, habiendo sido redactor de programas musicales durante varios años en la SER y en RNE.

Profesor, desde su fundación, de Repertorio Vocal Estilístico en la Escuela Superior de Canto de Madrid, gana por oposición una de sus Cátedras en diciembre de 1978. También ha impartido Cursos de Interpretación en Barcelona, Bilbao, Valencia, Badalona, Sevilla, Santander, Palma de Mallorca, Ribarroja del Turia y Ciudad de México.

En 1995 le fue otorgada la Encomienda de Isabel la Católica.

CUARTO CONCIERTO

Iñiqui Fresan

Nacido en Pamplona, inicia sus estudios musicales en el Conservatorio de su ciudad bajo la dirección de Edurne Aguerri, para continuarlos posteriormente con Victoria de los Angeles. Asiste a cursos de interpretación impartidos por Irmgard Seefried y Gérard Souzay. Ha sido laureado en los concursos de Bilbao (1981), Viñas de Barcelona (1987) y Toti dal Monte de Treviso (Italia, 1990).

En 1988 la Fundación para el Desarrollo del Arte, la Ciencia y la Literatura de Salzburgo le concede el Premio para el Fomento del Canto, dentro del marco de la "Sommer Akademie" del Mozarteum. Ha cantado en las salas más prestigiosas de Europa siendo dirigido por maestros como V. Spivakov, P. Herreweghe, O. Maag, T. Vasary, O. Vanska, S. Bedford, J. López Cobos, S. Comissiona, E. Colomer, E. García Asensio. Ha grabado para las casas Elkar, Melodía, Harmonía Mundí y Audividis.

Xavier Pares

Realizó la carrera de piano en la Academia Marshall de Barcelona. Posteriormente se trasladó a Suiza y estudió en la clase de Louis Hiltbrand, profesor en el Conservatorio de Ginebra, obteniendo el Certificado de Estudios Superiores y superando con éxito el examen de virtuosismo de piano. Ha sido distinguido en varios concursos en España y en el extranjero y asimismo ha sido becado por varios organismos. En los últimos años ha trabajado asiduamente con solistas instrumentales, pero principalmente ha centrado su actividad en el acompañamiento vocal, especialidad que ha perfeccionado con los maestros F. Lavilla y P. Schilhawsky.

Actualmente es profesor de repertorio vocal en la Escuela Superior de Canto de Madrid y su participación como pianista acompañante ha sido requerida en cursos de ámbito nacional e internacional. Ha tenido así la ocasión de colaborar con maestros de reconocido prestigio internacional como Ana Higuerras, Marimí del Pozo, Gérard Souzay, Renata Scottò, Helena Lazarska, Helmut Rilling, C. Kallisch, Wolfram Rieger... Ha dado conciertos como solista o acompañante en numerosas ciudades españolas, varios países europeos y Japón.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Arturo Reverter

Nació en Santiago de Compostela (Coruña) en 1941. Estudió leyes en Madrid. Durante catorce años trabajó en la asesoría jurídica de una empresa dedicada a la propiedad industrial, materia en la que se especializó al tiempo que realizaba estudios musicales de forma autodidacta y seguía diversos cursos de técnica de canto. Desde mediados los 60 ha colaborado en diversas publicaciones en calidad de comentarista o crítico musical: *Gaceta Universitaria*, *Reseña*, *Revista de Occidente*, *La Calle*, *Liberación*, *El País*, *El Socialista*, *Ritmo*, *El Independiente* y *Scherzo*, revista especializada en la que ha sido director adjunto y es ahora consejero.

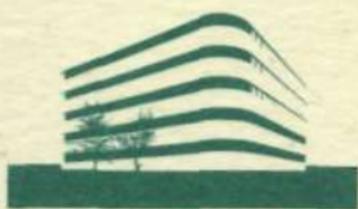
Ha ocupado por dos veces, en sendos períodos de dos años y medio, la dirección de Radio 2 de Radio Nacional de España. Ha prestado asimismo su pluma para la confección de notas a los programas de distintas entidades y certámenes: Orquesta Nacional y de la Radiotelevisión, Quincena Musical Donostiarra, Festival de Granada, Universidad Complutense, Universidad Autónoma (ambas de Madrid), Universidad Menéndez Pelayo, LIM (Laboratorio de Investigación Musical), Ibermúsica, Teatro Nacional la Zarzuela, entre otros.

Pertenece al equipo de redacción de publicaciones musicales de Salvat y colabora en la preparación del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, que editará la Sociedad General de Autores, en cuya revista anual participa habitualmente. A lo largo de año y medio realizó, dentro del programa de RNE 1, Clásicos populares, una sección dedicada a la voz y a distintos aspectos y problemas del canto. Se hizo cargo de la jefatura de prensa del Festival de Granada de 1992. Coordinó en la Residencia de Estudiantes de Madrid, de febrero a junio de 1997, un ciclo dedicado a la música en la Viena de 1900.

*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